

ISSN:2667-4769



Jia
journal

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi

Cilt:7 Sayı: 17

www.jiajournal.com

International Journal of Art and Art Education
Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi
International Peer-Reviewed Journal of Social Sciences

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi
International Journal of Art and Art Education
ISSN: 2667-4769

Journal of Art and Art Education dergisi(Jiajournal), yılda üç defa yayın yapan uluslararası hakemli bir dergidir. **Jiajournal**'da yayımlanan tüm makalelerin yayın hakları **Journal of Art and Art Education dergisi(Jiajournal)**'ne aittir.

Yayımlanan yazılar yayıncının yazılı izni olmadan hiçbir şekilde basılamaz. Kaynak gösterilmek koşuluyla alıntı yapılabilir. Yayın kurulu dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamamakta serbesttir.

Journal of Art and Art Education, Uluslararası hakemli ve indeksli bir dergidir **Academic Resource Index, Advanced Science Index, ASOS, Eurasian Scientific Journal Index, CiteFactor, Directory of Research Journals Indexing, Google Scholar, Sobiad, Scientific Indexing Service** tarafından taranmaktadır.

Journal of Art and Art Education is an international, three-reviewed in a year journal.

Jiajournal, bear the sole legal responsibility for their published works in **Journal of Art and Art Education**

Journal of Art and Art Education has the sole ownership of copyright to all published works. No part of this publication shall be produced in any form without the written consent of **Journal of Art and Art Education**. It can be quoted as long as referred to the Jiajournal. The Editorial Board makes the final decision to publish articles.

ISSN: 2667-4769

Sayı / Issue: 17– Aralık / December: 2024

International Journal of Art and Art Education
Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi
International Peer-Reviewed Journal of Social Sciences

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi
International Journal of Art and Art Education
ISSN: 2667-4769

Editor

Doç. Dr. Yahya HİÇYILMAZ

Editör Yardımcısı

Doç. Dr. Fatih KARİP

Doç. Dr. Emrah PEK

E-mail: jiadergi@gmail.com
Web: <http://www.jiajournal.com>

JIAJOURNAL

Sayı / Issue: 17– Aralık / December: 2024

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi
International Peer-Reviewed Journal of Social Sciences

Editor

Doç. Dr. Yahya HİÇYILMAZ

Editör Yardımcısı

Doç. Dr. Fatih KARİP

Doç. Dr. Emrah PEK

Alan Editörleri

Müzik: Dr. Öğr. Üyesi Kadir YILMAZ

Grafik: Doç. Dr. Meyrem DEVECİ

Dr. Melinda KOSTELAC

Resim: Dr. Öğr. Üyesi Ayşe AZAMET

Resim- İş Eğitimi: Prof. Dr. Meltem KATIRANCI

Doç. Dr. Fatih KARİP

Heykel: Prof. Dr. Sezer CİHANER KESER

Dr. Sergei KAREV

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü: Doç. Dr. Ruhi KONAK

Doç. Dr. Karim MİRZAEE

Seramik: Doç. Dr. Olcay BORATAV

Dr. Ljubica JOCİC

Sinema: Dr. Öğr. Üyesi Afif ATAMAN

Moda tasarım: Dr. Beyhan PAMUK

Prof. Dr. Yosi ANAYA

Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü:

Dr. Işıl KONAK

DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Ahmet ALTIN - Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi

Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ - Dicle Üniversitesi

Prof. Dr. Birsen ÇİLELİOĞLU - AHBV Üniversitesi

Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL - Akdeniz Üniversitesi

Prof. Dr. Cingiz BAGİROV - Azerbaijan State University of Flormaniya

Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ - Akdeniz Üniversitesi

Prof. Dr. Fethiye ERBAY - Boğaziçi Üniversitesi

Prof. Dr. Figen ÖZEREN - Çukurova Üniversitesi

Prof. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ - Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi

Prof. Dr. Hüseyin ELMAS - Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Lela GELEİSHVİLİ - Art Academy of Georgia

Prof. Dr. Mansur CEFEROV - Karadeniz Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Meliha YILMAZ - Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa TALAS - Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi

Prof. Dr. Necati DEMİR - Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Nesrin ÖNLÜ - Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. Orhan CEBRAİLOĞLU - Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. Osman KUNDURACI - Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. S. Cem ŐAKTANLI - Alaattin Keykubat Üniversitesi

Prof. Dr. Serap BUYURGAN - Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Őebnem Ruhsar TEMİR Gökçeli - UŞak Üniversitesi

Prof. Dr. Yusuf KÜÇÜKDAĞ - KTO Karatay Üniversitesi

Doç. Dr. Aziz ERKAN - Sinop Üniversitesi

Doç. Dr. Bahar SOĞUKKUYU - Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Ebru ALPARSLAN - Erciyes Üniversitesi
Doç. Dr. Elif AKSOY - Fırat Üniversitesi
Doç. Dr. Engin GÜRPINAR - İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. Funda MASDAR - Bitlis Eren Üniversitesi
Doç. Dr. Gülnur DURAN - Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Hakan KUYUMCU - Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. İbrahim Gökhan CEYLAN - Sinop Üniversitesi
Doç. Dr. Menduha SATIR KAYSERİLİ - Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Mutlu ERBAY - Boğaziçi Üniversitesi
Doç. Dr. Nazan OSKAY - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Dr. Nilgün ŞENER - Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. Onur ZAHAL - İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. Osman Kubilay GÜL - Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem GÖK - Erciyes Üniversitesi
Doç. Dr. Roza SULTANOVA - Tatarstan Academy of Sciences
Doç. Dr. Yakup Alper VARİŞ - Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Doç. Hanife Neris YÜKSEL - Akdeniz Üniversitesi
Doç. Nihat Sezer SABAHAT - Ordu Üniversitesi
Doç. Umut KAYAPINAR - Akdeniz Üniversitesi
Dr. Fariz KHALILLI - Medieval Aksu Town State History and Culture Reserve
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Hakan YILMAZ - Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe ÇETİN - Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Demet KARAPINAR - Yeditepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Esra VAROL- Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hüda SAYIN YÜCEL - Kırıkkale Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi İ.M.V. Noyan GÜVEN - Kastamonu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Murat ÖZKOYUNCU- Atılım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nuri SEZER - Gelişim Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem KAYA - Hitit Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Setenay Sezer BABALIOĞLU - Doğu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Shurubu KAYHAN - İstanbul Kültür Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şuayyip YÜCEL - Kırıkkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ülkü GEZER - Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman EREN - Mustafa Kemal Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali KOÇ- Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nurane SELİMLİ - Azerbaijan State Academi of Arts
Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz ÖZDİL - Artuklu Üniversitesi

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ - Dicle Üniversitesi
Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN - Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Çağatay İnam KARAHAN - Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Hüseyin YÜKRÜK- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. Mansur CEFEROV - Karadeniz Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Meltem KATIRANCI - Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ - Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz DİLMAÇ - İzmir Katip Çelebi Üniversitesi
Prof. Dr. Serap YÜKRÜK- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. Sezer CİHANER KESER - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Dr. Adem YÜCEL - Tokat GOP Üniversitesi

Doç. Dr. Armağan KONAK - Mehmet Akif Ersoy Eğitim Fakültesi

Doç. Dr. Sena SENGİR - Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Doç. Dr. Seyhan KALAYCI - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Dr. Öğr. Ü. Beste ATALAY ÖCAL - Giresun Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Meyrem DEVECİ - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Ali BEDEL

Cengiz ŞENGÜL

Makale Türü: Araştırma makalesi

Makamsal Dizilerin Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziğindeki Kullanım Durumları

Usage Cases Of Modal Series In Turkish Classical Music And Turkish Folk Music

1-19

Esra ŞAHİN

Selma TAŞKESEN

Makale Türü: Araştırma makalesi

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

Goya's May 3rd 1808 Reinterpreted by Students

20-46

Fatih DAŞDEMİR

Ünal BASTABAN

Makale Türü: Araştırma makalesi

Göç Temalı Sanat Eserlerinde Kadın Kimliği

Female Identity in Migration Themed Artworks

47-62

Feyzi Berat KAPLAN

Barış DEMİRCİ

Makale Türü: Araştırma makalesi

Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarındaki Çalgı Eğitimcilerinin Mesleki Tükenmişlik ve Mesleki Doyum Düzeylerinin İncelenmesi

Determining The Job Satisfaction And Occupational Burnout Levels Of The Instrument Instructors In The Department Of Music Education In Faculty Of Education

63-77

Gülnur DURAN

Makale Türü: Araştırma makalesi

El Yazması Kitapların Zahriyesindeki Bazı Bezeme Unsurlarına Dâir

Concerning Some Ornamental Elements in the Frontispieces of Manuscripts

78-94

Gülşen ÇELİK

Makale Türü: Araştırma makalesi

Yapay Zekânın Günümüz Sanatı Üzerindeki İktidar Olgusu

The Phenomenon of Authority of Artificial Intelligence in Contemporary Art

95-109

Günay TUZKAYA

Makale Türü: Araştırma makalesi

Maurice Ravel'in À La Manière De Borodine Eserinin Müzikal Analizi ve İcraya Yönelik Öneriler

A Stylistic Analysis and Interpretative Suggestions for Maurice Ravel's À La Manière De Borodine

110-125

Muhammet Hanifi ZENGİN

Makale Türü: Araştırma makalesi

Yerel Coğrafi Kodların Sanatsal Kimlik Oluşturma Üzerindeki Etkisi: Kars Sergi Örneği

The Effect of Local Geographical Codes on Creating Artistic Identity: Kars Exhibition Example

126-138

Oya Cansu DEMİRKALE KUKUOĞLU

Makale Türü: Araştırma makalesi

Grafik Tasarımda Retro-Fütürizm ve Film Afişlerine Yansıması

Retro-Futurism in Graphic Design and Reflection in Movie Posters

139-154

Siyar KÖKSAL

Ömer ÜÇER

Makale Türü: Araştırma makalesi

Müziksel İşitme – Teori Eğitimi ve Yapay Zeka: Mevcut Dijital Uygulamaların İncelenmesi ve Geleceğe Yönelik Öneriler

Musical Hearing – Theory and Artificial Intelligence: A Review of Existing Tools and Suggestion for the Future

155-172

Ümran Ezgi GÜLEKEN

Cengiz ŞENGÜL

Makale Türü: Araştırma makalesi

Necil Kazım Akses Flüt Sonatının Müzikal Özellikleri ve İcra Teknikleri Açısından Analizi

Analysis of Necil Kazım Akses Flute Sonata In Terms of Musical Features and Performance Techniques

173-183

Yelin ÇELİK

Hüda SAYIN YÜCEL

Makale Türü: Araştırma makalesi

Arnold Böcklin, Karl Wilhelm Diefenbach ve Lucian Freud'un Eserlerindeki Dekadans (Çöküş)
Kavramının İncelenmesi Makale

An Analysis of the Concept of Decadence (Decline) in the Works of Arnold Böcklin, Karl Wilhelm Diefenbach, and Lucian Freud

184-206

Zeynep Tuba ÇAKIR

Özlem GÖK

Makale Türü: Araştırma makalesi

Görsel Sanatlar Öğretmenlerinin Çağdaş Sanat Yaklaşımlarını Derslerinde Kullanım Durumları (Tokat Merkez İl Örneği)

The Case Of Applying Contemporary Art Approaches In Lessons By Visual Art Teachers (A Sample Of Tokat Province)

207-221

Editörden...

Değerli bilim insanları,

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi (Jiajournal), Aralık 2024 tarihli 17. sayısıyla bilim dünyasının karşısına çıkmaktan mutluluk duymaktadır. Bu sayımızda farklı alanlardan 13 araştırma makalesi bulunmaktadır,

Sanat alanında uluslararası boyutta nitelikli araştırmaları yayımlama hedefiyle yola çıkan dergimizin, akademik dünyaya önemli bir etki yaratmayı amaçladığını belirtmek isteriz. Siz değerli bilim insanlarını, sonraki sayılarımızda yazar ve hakem olarak aramızda görmek ve eleştirilerinizle kendimize daha doğru bir yol çizmek, bizim için büyük bir onur kaynağı olacaktır.

2018 yılından beri yayın hayatına devam eden dergimiz, doçentlik ve tüm akademik yükseltme kriterlerini taşımaktadır. Dergimizin 17. sayısına destek vererek onurlandıran yazarlarımıza, değerlendirme aşamasında kıymetli vakitlerini ayıran hakemlerimize ayrıca teşekkürlerimi sunmak isterim.

Yeni sayımızın bilim dünyasına hayırlı olması ve diğer sayılarda buluşmak dileklerle...

Doç. Dr. Yahya HİÇYILMAZ

Makamsal Dizilerin Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziğindeki Kullanım Durumları³

Özet

Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği, Türk müziğini oluşturan temel unsurlar olmasına karşın, yapısal özellikleri bakımından hem teori hem de uygulamada birbirlerinden farklı özellikleri içinde barındırmaktadır. Meşk yöntemi ve usta-çırak ilişkisi içerisinde yüzyıllardan beri süre gelen her iki müzikal yapı, eğitim ve toplu icralarda yer bulmaya başlamasıyla birlikte bazı problemleri de beraberinde getirmiştir. Günümüz Türk müziği eğitim öğretim süreci içerisinde, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği'nin teori ve uygulama alanlarının zaman zaman birliktelik sağlamakta zaman zaman ise ayrışmaların olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada, rast, hüseyini ve hüzzam makamsal dizilerinin, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği teorisi ve uygulamasındaki kullanım durumlarının uzman görüşleri doğrultusunda belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu çalışma, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği makamsal diziler içerisinde yer alan ses değiştirici işaretlerin teori ve uygulamadaki kullanım durumlarının ortaya çıkarılması açısından önemlidir. Araştırmada, durum çalışması modelini esas alan nitel yöntem kullanılmıştır. Veriler, literatür taraması ve rast, hüseyini ve hüzzam makamsal dizilerinin Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği teorisi ve uygulamasındaki kullanım durumlarına yönelik sorular içeren, yarı yapılandırılmış görüşme formu aracılığıyla elde edilmiştir. Araştırma kapsamında elde edilen veriler analiz edilmiş ve betimsel olarak yorumlanmıştır. Sonuç olarak, eserler incelendiği zaman hem Türk Sanat Müziği hem de Türk Halk Müziği'nde kullanılan rast, hüseyini ve hüzzam makamsal dizilerinin genel olarak ortak kullanıldığı ancak rast makamsal dizisinde yer alan 3. ve 7. derece, hüseyini makamsal dizisinde kullanılan 2. ve 6. derece ve hüzzam dizisinde kullanılan 1., 4. ve 5. derece ses değiştirici işaretlerin teori ve icra sırasında ortak olmadığı tespit edilmiştir. Türk Sanat Müziği alanında kullanılmakta olan Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi makam dizilerinin öğretimi teorik olarak tüm katılımcılar tarafından kabul edilmiştir. Türk Halk Müziği'nde ise henüz ortak bir ses sisteminin olmayışı, Türk Sanat Müziği'nde kullanılan makam dizilerine yakınlık göstermesi amacıyla isimlendirme olarak aynı terimlerin kullanıldığı ancak makamsal dizi yapılarının birbirlerinden farklı olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, Türk halk müziği, Türk sanat müziği, ses sistemleri, makam dizileri.

¹ Öğr. Gör. Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, ali-bedel@hotmail.com, Orcid: 0000-0003-3044-0093

² Prof. Dr. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, csengul25@hotmail.com, Orcid 0000-0003-1855-6800

³ Makale yazımı yazar etki oranı: 1.yazar: %50, 2. yazar: %50. Bu makalenin etik kurul onayı Akdeniz Üniversitesinde 18.05.2023 tarihli 273 sayılı kararına göre etik kurul onayı alınmıştır. Çalışma intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Usage Cases Of Modal Series In Turkish Classical Music And Turkish Folk Music

Abstract

Although Turkish Classical Music and Turkish Folk Music are the basic elements that make up Turkish music, they have different features in both theory and practice in terms of their structural features. Both musical structures, which have been around for centuries within the meşk method and the master-apprentice relationship, have brought about some problems as they began to find a place in education and collective performances. It is known that in today's Turkish music education process, the theory and practice areas of Turkish Classical Music and Turkish Folk Music sometimes provide unity and sometimes diverge. Therefore, in this study, it is aimed to determine the usage situations of rast, hüseyini and hüzzam maqam scales in Turkish Classical Music and Turkish Folk Music theory and practice, in line with expert opinions. This study is important in terms of revealing the use cases of voice changing signs in Turkish Classical Music and Turkish Folk Music modal scales in theory and practice. Qualitative method based on case study model was used in the research. The data was obtained through literature review and a semi-structured interview form, which included questions about the usage of rast, hüseyini and hüzzam maqam scales in Turkish Classical Music and Turkish Folk Music theory and practice. As a result teaching the Arel-Ezgi-Uzdilek vocal system maqam sequences used in the field of Turkish Classical Music was theoretically accepted by all participants. It has been observed that in Turkish Folk Music, there is no common sound system yet, and the same terms are used as nomenclature in order to show similarity to the makam scales used in Turkish Classical Music, but the structures of the makam scales are different from each other.

Key Words: Turkish music, Turkish folk music, Turkish classical music, sound systems, maqam scales.

GİRİŞ

Türk müziği, yüzyıllardan bu tarafa kendine has özellikleri içinde barındıran ve muhafaza eden türlerden bir tanesidir. Türk müziği ile ilgili ulaşılan en eski bilgiler, araştırmacıların Altay vadilerinde yaptıkları araştırmalar sonucunda M.Ö 1700 yıllarına ait bir Türk sazı olan “Çenk” adlı bir çalgıya, bazı kaynaklarda ise mehter takımlarında kullanılan “çevgan”ın M.Ö. 1249 – 1134 yıllarına kadar uzandığına işaret etmektedir (Yener, 2014). Çin kaynaklarında ise Türklerin en eski çalgısının o zamanki adıyla “pi-pa” veya “hypu” olarak bilinen “kopuz” olduğu belirtilmektedir (Özkan, 2006). İslamiyet öncesi Türklerde baskın bir din olan Şamanizm’de müzik ve din bir bütün olarak kabul edilmekte, özellikle dini törenlerde, günümüzde bağlama, ud, lavta vb. çalgıların kökenini oluşturduğunu varsayabileceğimiz kopuz çalgısı kullanılmaktaydı. İslamiyet’in kabulü ile birlikte Türklerin yerleşik hayata geçmeye başlaması, dilde, edebiyatta ve sanatta Arap ve Fars kültürünü etkin kılmaya başlamıştır. 10. yüzyılda Farabi’nin kaleme aldığı “Kitab-ül Musiki-ül Kebir” Türk müziği teorisi alanında yazılan ilk kaynak olma özelliği taşımaktadır (Yekta, 1979). Türklerin Orta Asya’dan Anadolu coğrafyasına yerleşmesiyle bu kadim topraklar Orta Asya, İslam ve Anadolu Medeniyetlerinin kültürel bir harmanı haline gelmiştir. Osmanlı Dönemiyle birlikte genişleyen sınırlar, kültürler arası etkileşimi daha da büyük boyutlara taşımış, 15. yüzyıldan sonra Osmanlı’nın da etkisiyle Türk müziğinde önemli gelişimler sağlanmakla birlikte, 18. yüzyıldan itibaren doruk noktasına ulaşmıştır. Özellikle kâr, kârçe, murâbba, ayin, naat, durak gibi eserler bestelenmiş ve eserlerin üslup, şekil ve ritim özellikleri mükemmele ulaşmıştır. Aynı zamanda askeri müziğimiz olan “mehter” daha sistemli hale getirilmiş, dini müzik eğitimi veren Mevlevihaneler, Cami ve Tekkeler birer müzik okulu haline gelmiştir (Yener, 2014). Bu tekkelerde kendini geliştiren Âşıklar da Türk halk müziği ve halk edebiyatının birer kültür aktarımcıları olarak karşımıza çıkmaktadır. 1917 yılında kurulan Darulelhan, müzik eğitiminin yanı sıra Türk halk müziğinin derlenmesindeki ilk ana faktör olmuştur. Bu dönemde başlatılan ve uzun yıllar süren halk müziği derleme çalışmaları sayesinde halk ezgileri günümüze kadar ulaşmıştır.

Makamsal Dizilerin Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziğindeki Kullanım Durumları

Türk müziği olarak adlandırdığımız tür aslında kendi içerisinde halk tarafından üretilen iki farklı müzikal yapının genel ifadesi olarak tanımlanabilir. Türk Halk Müziği (THM) ve Türk Sanat Müziği (TSM) olarak adlandırdığımız bu türler Türk müziği çatısı altında yer almış olsalar da birbirlerinden farklı özellikleri içerisinde barındırdığı görülebilir. Bu ayrışımın en temel özelliklerinden birisi, TSM'nin beste üzerine, THM'nin ise anonimlik üzerine kurulu bir müzikal yapıya sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim Sarısözen (1962) ve Tüfekçi'nin (1981), halk müziğinin sahibinin belli olmaması ve halk tarafından benimsenmiş olması düşüncesi bu konuyu destekler niteliktedir.

Türk müziği teorisi alanında yapılan çalışmalar incelendiği zaman 10. yüzyılda Farabi'nin "Kitab-ül Musiki-ül Kebir" Türk müziği teorisi alanında yazılan ilk kaynak olma özelliği taşımaktadır (Yekta, 1979). Safiyüddin Urmevi (1237-1294)'nin kaleme aldığı "Kitâbü'l Edvâr" isimli eseri, Türk müziği teorisi alanında önemli bir eser olmasının yanı sıra, ondan sonra gelecek olan birçok nazariyatçıya da kaynak olma özelliği taşımaktadır. Urmevi eserinde, dörtlü ve beşli aralıklarla oluşturulmuş 17'li perdeli ses sistemini ayrıntılı bir şekilde ele almış ve ebced olarak bilinen harf esaslı müzik yazısını kullanmıştır (Karabaşoğlu, 2010). Günümüzde halen Farabi'nin temellerini attığı, Urmevinin devam ettirdiği 17 perdeli ses sistemi THM'de kullanılmaya devam etmektedir.

Ali Ufki (17. yy), Kantemiroğlu (18. yy), Nâyî Osman Dede (18. yy), Abdalbâkî Nasır Dede (19. yy) gibi önemli müzik adamları da 20 yüzyıla kadar geçen süreçte Türk müziği nazariyatı ve ses sistemleri üzerine çalışmalar yapmış, çeşitli eserler kaleme almışlardır (Yılmaz, 2020). Zaman içerisinde ses sistemi üzerine farklı birçok çalışma yapılmış olsa da çalgı ve teori eğitiminde kullanımı açısından 20. yüzyıl itibariyle yapılan çalışmalar daha da sistematik hale getirilmeye çalışılmıştır. Özellikle Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi olarak bilinen TSM teorisinin temelini oluşturan 24 perdeli ses sistemi günümüzde kullanılmaya devam etmektedir. Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi bir temel sestem yukarı doğru Tam 5'li ve yine aynı sestem Tam 4'lü gidilmekle elde edilen sesler bir sekizli içine yerleştirilerek birbirine eşit olmayan 24 temel sesin sekizlisi ile birlikte 25 ses elde edilerek oluşturulan bir sistemdir (Özgür ve Aydoğan, 2015). THM'de ise Cumhuriyetin ilanından sonra hız kazanan derleme çalışmalarlarıyla ortaya çıkan halk müziği ezgilerinin, TSM'de kullanılan makam yapısıyla birebir örtüşmemesi yeni arayışları da beraberinde getirmiştir. Çünkü Anadolu halkının ürettiği bu ezgiler, belirli makamsal kurallardan ziyade yöresel tavır ve ritmik özellikler vasıtasıyla belirli bir beklenti içinde olmadan, kendi duygu ve düşüncelerini dışa aktarmalarıyla ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla halk âşıklarının dile getirdiği eserlerin konuları üzerine söylenen cümleler, zaman içerisinde halk müziğinin seyir karakterine yansıtılmış ve ayak kavramının kullanımını ortaya çıkarmıştır. THM terminolojisindeki ayak kavramının halk müziği icracıları arasında bilinen, yöreden yöreye farklılık gösteren bir kavram olduğu ve bu icracılar arasında bile farklı şekillerde adlandırıldığı bilinmektedir (Pelikoğlu, 1998). THM nin çeşitli ve zengin müzikal yapısı karşısında "ayak kavramı" çoğu zaman istenileni tam olarak verememiş ve makam yapılarını oluşturan ses dizilerinin THM'de de kullanılmasına yol açmıştır.

Türk müziğinde kullanılan makam kavramı 20. Yüzyıl itibariyle teori bakımından sistemli hale getirilmiş olmasına rağmen, icra uygulamaları bakımından belirli standartlar sağlanamamıştır. Hem TSM hem de THM'nin teori ve uygulamasında karşılaşılan bu durum Türk milletinin yüzyıllardan bu tarafa oluşturduğu kültürel birikimler, usta çırak ilişkisi, meşk yöntemiyle seyreden icra yapısı ve yorum farklılıkları gibi ortaya çıkan müzikal çeşitlilik, teori ve uygulamada oluşan bazı problemleri de beraberinde getirmiştir.

Makamsal Dizilerin Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziğindeki Kullanım Durumları

Çalışmada, Hem TSM hem de THM karar perdelerine göre değişiklik gösteren ve en çok kullanılan üç farklı makamsal dizi yapısı belirlenmiştir. Her iki müzikal tür için Rast, Hüseyini ve Hüzam makamlarının teori ve uygulamasında oluşan problemler belirlenmeye çalışılmıştır.

Bu Kapsamda araştırmanın problem cümlesi; Türk Müziği Makamsal Dizilerinin Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği Teorisi ve Uygulamasındaki Kullanım Durumları Nasıldır? olarak belirlenmiş ve aşağıdaki alt problemlere yanıtlar aranmıştır.

- Rast makamı dizisinin TSM ve THM Teorisi ve Uygulamasındaki kullanım durumları nasıldır?
- Hüseyini makamı dizisinin TSM ve THM Teorisi ve Uygulamasındaki kullanım durumları nasıldır?
- Hüzam makamı dizisinin TSM ve THM Teorisi ve Uygulamasındaki kullanım durumları nasıldır?

YÖNTEM

Araştırmanın bu bölümünde araştırma modeli, evren ve örneklem, veri toplama araçları ve verilerin toplanması ve analizine ilişkin bilgiler yer almaktadır.

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, amaca uygunluk teşkil etmesi bakımından nitel araştırma olup, içerik analizine dayalı betimsel bir çalışmadır. Görüşme tekniğinin kullanıldığı bu çalışmada, durum çalışması deseni kullanılmıştır.

Durum çalışması, bir ya da birden fazla olayın, ortamın, programın, sosyal grubun ya da diğer birbirine bağlı sistemlerin derinlemesine incelendiği yöntem olarak tanımlanmaktadır (Büyüköztürk ve diğerleri, 2014, s. 65).

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu Akdeniz Üniversitesine bağlı Antalya Devlet Konservatuvarında görev yapan 5 TSM ve 5 THM alanında eğitim veren toplam 10 Öğretim Elemanı oluşturmaktadır. K1-K5 arası katılımcılar TSM alan uzmanı, K6-K10 arası katılımcılar ise THM alan uzmanı olarak belirtilmiş, katılımcıların demografik verileri Tablo 1’de gösterilmiştir.

Tablo 1. Katılımcıların Demografik Verileri

No	Cinsiyet	Eğitim Durumu	Deneyim	Mesleki Alan	Mesleki Branş
K1	Erkek	Lisans	9 Yıl	TSM	Ud Eğitimi
K2	Erkek	Yüksek Lisans	10 Yıl	TSM	Ses Eğitimi ve Solfej -Teori
K3	Kadın	Yüksek Lisans	15 Yıl	TSM	Ses Eğitimi ve Klasik Kemeçe
K4	Erkek	Yüksek Lisans	12 Yıl	TSM	Kanun Eğitimi
K5	Erkek	Lisans	20 Yıl	TSM	Ney Eğitimi
K6	Erkek	Yüksek Lisans	12 Yıl	THM	Kabak Kemane Eğitimi
K7	Erkek	Sanatta Yeterlilik	35 Yıl	THM	Solfej -Teori
K8	Erkek	Yüksek Lisans	10 Yıl	THM	Bağlama Eğitimi
K9	Kadın	Doktora	12 Yıl	THM	Bağlama Eğitimi
K10	Erkek	Yüksek Lisans	7 Yıl	THM	Bağlama Eğitimi

Veri Toplama Araçları

Araştırma verilerinin elde edilmesinde öncelikle alt problemlerde belirlenen Rast, Hüseyini ve Hüzam Makamsal Dizilerinin Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği Teorisi ve Uygulamasındaki Kullanım Durumlarına yönelik katılımcıların görüşlerini belirlemede görüşme formu uygulanmıştır.

Makamsal Dizilerin Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziğindeki Kullanım Durumları

Türk Müziği Makamsal Dizilerinin Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği Teorisi ve Uygulamasındaki Kullanım Durumları isimli çalışmanın 18.05.2023 tarihli 273 sayılı kararına göre etik kurul onayı alınmıştır.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Verilerin toplanmasında öncelikle, Türk müziği repertuarında en çok karşılaştığımız üç farklı karar sesine sahip rast, hüseyini ve hüzzam makamsal dizilerine ait repertuar taraması yapılmıştır. Repertuar taramasının sonucunda nota yazım sistemi bakımından TSM ait eserlerin makamsal dizi özelliklerinin standart bir yapıda olduğu görülürken, THM repertuarında ise makamsal dizi yapılarının farklı değiştirici işaretler ile kullanılmakta olduğu belirlenmiştir. Dolayısıyla, TSM'ye ait her makam yapısından bir eser çalışmaya dâhil edilirken, THM için Rast Makamı dizisine ait üç, Hüseyini Makamı dizisine ait iki, Hüzzam makamı dizisine ait bir eser çalışma çerçevesine dâhil edilmiştir.

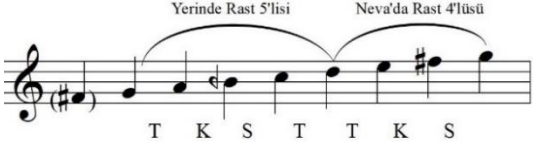

TSM ve THM repertuarından elde edilen eserlerle uzmanlara yönelik sorulardan oluşturulan yarı yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmıştır. Elde edilen görüşme sorularına ait cevaplar TSM'de notalar üzerinde yapılan kodlamalar ile THM'de ise katılımcıların vermiş olduğu sözlü yanıtlar üzerinden verilerin analizi yapılmıştır. Beş TSM alanında beş de THM alanında derse giren toplam 10 öğretim elemanına yönlendirilen sorulara ait bulgular katılımcı olarak K1, K2, K3.... şeklinde tablolaştırılmıştır. Verilerden elde edilen sonuçlar incelenerek betimsel olarak yorumlanmıştır.

BULGULAR VE YORUM

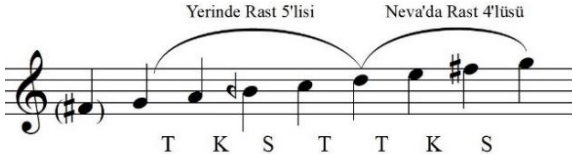
Araştırmanın bulgular bölümünde, lisans eğitimi sürecinde TSM ve THM teori ve uygulaması dersini yürüten alan uzmanlarına rast, hüseyini ve hüzzam makamsal dizilerinin öğretiminde kullanılan ses sistemleri, makamsal dizi yapıları ve ses değiştirici işaretlerine yönelik açık uçlu görüş ve öneri sorusu yönlendirilmiştir.

1. Rast Makamı Dizisinin TSM ve THM Teorisi ve Uygulamasındaki Kullanım Durumları Nasıldır?

Katılımcılara kullanmakta oldukları rast makamı dizisi sorulmuş ve kullandıkları diziler tablo 2'de gösterilmiştir.

TSM	THM
	

Tablo 2. Rast Makamsal Dizisinin Kullanım Durumları.

Katılımcılar	Diziler
K1 K2 K3 K4 K5	

K6	
K7	
K8	
K9	
K10	

Tablo 2’de yer alan TSM ve THM alan uzmanlarının rast makamsal dizisine ait kullanım durumları incelendiğinde, TSM’ye ait rast makamsal dizisinin beş alan uzmanı tarafından ortak kabul edildiği, THM’ye ait rast makamsal dizisinin öğretiminde ise alan uzmanlarının beş farklı şekilde eğitim öğretim içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. TSM’de kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi içerisinde yer alan rast makamsal dizi yapısının ortak olduğu görülürken, THM de kullanılan rast makamsal dizisinin 3. ve 7. derecesinde yer alan ses değiştirici işaretlerin kullanımında farklılıkların olduğu görülmüştür.

Katılımcılara, TSM alanına ait bir eser, THM alanına ait ise 3 eser örneği sunulmuştur. Bu eserlerin icrasında yer alan ses değiştirici işaretlerin kullanım durumları TSM’ye ait notalar üzerinde ses değiştirici işaret alan notalar numaralandırılmış, THM’de ise doğrudan eserin notası gösterilmiştir. TSM alanına ait rast eserin notası şu şekildedir:

RAST PEŞREVİ

HAFİF MÜZİK:REFİK FERSAN

♩ = 96

Resim 1. TSM’ye Ait Rast Eser.

Makamsal Dizilerin Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziğindeki Kullanım Durumları

TSM'ye ait beş alan uzmanına yukarıda yer alan rast peşrevine ait bir bölüm sunulmuştur. Alan uzmanlarına yukarıda yer alan notada numaralandırılan ses değiştirici işaretlerinden hangilerini ve ne şekilde (pes-tiz) kullandıklarına ait soru yönlendirilmiştir. Elde edilen beş uzman verisi aşağıdaki şekilde tablolaştırılmıştır.

Tablo 3. TSM'ye Ait Olan Rast Eserde Yer Alan Ses Değiştirici İşaretlerin Kullanım Durumu.

Katılımcılar	Sib ¹ – Fa# Kullanım Durumu	Sib ²⁻³ – Fa# ²⁻³ Kullanım Durumu
K1	2-3-4-5-6-8-9-10-11-13-14-16-17-18	1-7-12-15
K2	4-5-6-8-9-10-11-13-16-17	1-2-3-7-12-14-15-18
K3	1-2-3-4-5-6-8-9-10-11-13-14-15-16-17-18	7-12
K4	1-2-3-4-5-6-8-9-10-11-13-15-16-17-18	7-12-14

Yukarıda yer alan tablo 3 incelendiğinde; Rast makamı dizisinde yer alan 3. derece sesi olan “Si” ve 7. derece sesi olan “Fa#” sesine ait toplam; 18 sesin K1: 14 ünün olduğu gibi 4 sesin ise 1-2 koma daha pes icra edilmesi, K2: 10 unun olduğu gibi 8 sesin ise 1-2 koma daha pes, K3: 16 sının olduğu gibi 2 sesin ise 1-2 koma daha pes, K4: 15 inin olduğu gibi 3 sesin ise 1-2 koma daha pes, K5: 14 ünün olduğu gibi 4 sesin ise 1-2 koma daha pes icra edilmesi gerektiğini bildirmişlerdir.

TSM alanına ait alan uzmanlarının rast makamı dizisi içerisinde yer alan 3. derece ve 7. dereceye ait ses değiştirici işaretlerin kullanımında büyük oranda ortak fikre sahip oldukları, katılımcılar içerisinde sadece ezginin inici seyir göstermesi halinde bazı seslerin 1-2 koma daha pes icra edilmesi gerektiği görüşünü bildirmişlerdir. Katılımcılar içerisinde ezgide yer alan ses değiştirici işaretlerinin daha tiz çalınmasına yönelik ise herhangi bir görüş bildirmemişlerdir.

THM alanında rast makamsal dizisine ait türkülerde kullanılan ses değiştirici işaretlerinin kullanımına yönelik sorular sorulurken, yapılan ön incelemede TRT repertuarında bu makama ait türkülerin notasyonunda 3 farklı ses değiştirici işaretlerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla alan uzmanlarına üç farklı notasyon üzerinden bu makama ait türküler yönlendirilmiş ve elde edilen bulgular bu doğrultuda yorumlanmıştır. Bu türküler şu şekildedir:

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 961
İNCELEME TARİHİ : 30/4/1975

YÖRESİ
SERİK-KARINCALI KÖYÜ

KİMDEN ALINDIĞI
YANIKOĞLU ŞEVKET

SÜRESİ :

DERLEYEN
CEVAT UYANIK

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ

ÇEKEMEDİM AKÇA KIZIN GÖÇÜNÜ

HEY HE _ _ Y

Resim 2. THM'ye Ait Rast Eser.

THM'ye ait beş alan uzmanına yukarıda yer alan rast makamsal dizisine ait türkünün bir bölümü sunulmuştur. Alan uzmanlarına yukarıda yer alan notada 3. ve 7. dereceye ait ses değiştirici işaretlerini ne şekilde kullandıklarına yönelik soru yönlendirilmiştir. Elde edilen beş uzman görüşü aşağıdaki şekilde tablolaştırılmıştır.

Tablo 4. THM'ye Ait Olan Çekemedim Akça Kızın Göçünü Türküsünde Yer Alan Ses Değiştirici İşaretlerin Kullanım Durumu.

Katılımcılar	Sİ (3. Derece) Kullanım Durumu	FA (7.Derece) Kullanım Durumu
K6	Sib ¹	Fa#
K7	Si Naturel	Fa#
K8	Si Naturel	Fa#
K9	Si Naturel	Fa#
K10	Si Naturel	Fa#

Yukarıda yer alan tablo 4 incelendiğinde K6: 3. derece sesi olan “Si” ve 7. derece sesi olan “Fa#” seslerinin notada yer aldığı şekliyle icra edilmesi, K7, K8, K9, K10: 3. derece sesi olan “Si” notasını naturel ve 7. derece sesi olan “Fa#” sesini notada yer aldığı şekliyle icra edilmesi gerektiğini bildirmişlerdir.

THM alanına ait alan uzmanlarının rast makamı dizisi içerisinde yer alan Çekemedim Akça Kızın Göçünü türküsünün 3. derece si notasının icrasında sadece bir katılımcının notadaki gibi icra edilmesi gerektiğini, 4 katılımcının ise notadan farklı olarak si sesinin naturel icra edilmesi gerektiğini bildirmişlerdir. Buna karşılık 7. derece sesinin tüm katılımcılar tarafından notada yer aldığı gibi icra edilmesi gerektiğini vurgulamışlardır.

THM alanına ait rast makamsal dizide yer alan ikinci eser ise şu şekildedir:

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA NO:3420
İNCELEME TARİHİ: 18.4.1990

YÖRESİ
DENİZLİ-GONCALI KÖYÜ

KİMDEN ALINDIĞI
İSMAIL ŞEN

SÜRESİ : ♩ = 172

DERLEYEN
ÖZAY GÖNLÜM

DERLEME TARİHİ
1969

NOTAYA ALAN
ÖZAY GÖNLÜM

**BEYLER BAHÇESİNDE
GANDİLLER YANAR**

Resim 3. THM'ye Ait Rast Eser

THM'ye ait beş alan uzmanına yukarıda yer alan rast makamsal dizisine ait ikinci türkünün bir bölümü sunulmuştur. Alan uzmanlarına yukarıda yer alan notada 3. dereceye ait ses değiştirici işaretlerinden ne şekilde kullandıklarına ait soru yönlendirilmiştir. Elde edilen beş uzman görüşü aşağıdaki şekilde tablolaştırılmıştır.

Tablo 5. THM'ye Ait Olan Beyler Bahçesinde Gandiller Yanar Türküsünde Yer Alan Ses Değiştirici İşaretlerin Kullanım Durumu.

Katılımcılar	Sİ (3. Derece) Kullanım Durumu
K6	Sib ¹
K7	Si Naturel
K8	Sib ²
K9	Si Naturel
K10	Sib ²

Makamsal Dizilerin Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziğindeki Kullanım Durumları

Yukarıda yer alan tablo 5 incelendiğinde K6: 3. derece sesi olan “Si” sesinin notadan farklı olarak 1 koma bemol şekliyle icra edilmesi, K7, K9: 3. derece sesi olan “Si” sesinin notadan farklı olarak naturel şekliyle icra edilmesi, K8, K10: 3. derece sesi olan “Si” sesinin notadaki şekliyle icra edilmesi gerektiğini bildirmişlerdir.

THM alanına ait alan uzmanlarının rast makamı dizisi içerisinde yer alan Beyler Bahçesinde Gandiller Yanar türküsünün 3. derece “Si” notasının bir katılımcı tarafından Si bir koma bemol, iki katılımcı tarafından Si iki koma bemol ve iki katılımcı tarafından ise Si sesinin naturel icra edilmesi gerektiğini savunan üç farklı görüşün olduğu tespit edilmiştir.

THM alanına ait rast makamsal dizide yer alan üçüncü eser ise şu şekildedir:

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1767
İNCELEME TARİHİ : 9 . 3 . 1978

YÖRESİ
KERKÜK

KİMDEN ALINDIĞI
ABDULVAHİT KUZECİOĞLU

SÜRESİ : ♩ = 63

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ

KALENİN DİBİNDE BİR TAŞ OLAYDIM

KA LE NİN Dİ Bİ N DE BİR TA SO LAY DİML...
KA LE NİN Dİ Bİ N DE U ÇA GA ÇİN CİR...
GE LE NE Gİ DE LE P NE Gİ KE DE LE P NE Gİ KE DE LE P NE ÇE...
YOL DA SO LAY DİM... BOY NUN DA ZİN CİR...

Resim 4. THM'ye Ait Rast Eser

THM'ye ait beş alan uzmanına yukarıda yer alan rast makamsal dizisine ait üçüncü türkünün bir bölümü sunulmuştur. Alan uzmanlarına yukarıda yer alan notada 3. ve 7. dereceye ait ses değiştirici işaretlerinden ne şekilde kullandıklarına ait soru yönlendirilmiştir. Elde edilen beş uzman görüşü aşağıdaki şekilde tablolaştırılmıştır.

Tablo 6. THM'ye Ait Olan Kalenin Dibinde Bir Taş Olaydım Türküsünde Yer Alan Ses Değiştirici İşaretlerin Kullanım Durumu.

Katılımcılar	Sİ (3. Derece) Kullanım Durumu	FA (7. Derece) Kullanım Durumu
K6	Si Naturel	Fa#
K7	Si Naturel	Fa#
K8	Si Naturel	Fa#
K9	Si Naturel	Fa#
K10	Si Naturel	Fa#

Tablo 6'da katılımcı beş alan uzmanı, yukarıdaki resim 4'de yer alan notanın içerisinde ses değiştirici işaretlerin kullanımına ait verdikleri cevaplar incelendiğinde: K6, K7, K8, K9, K10: Rast makamı dizisinde yer alan Kalenin Dibinde Bir Taş Olaydım türküsünün 3. derece sesi olan Si ve 7. derece sesi olan “Fa#” seslerinin notadaki şekliyle icra edilmesi gerektiğini bildirmişlerdir.

2. Hüseyini Makamı Dizisinin TSM ve THM Teorisi ve Uygulamasındaki Kullanım Durumları Nasıldır?

Katılımcılara kullanmakta oldukları Hüseyini makamı dizisi sorulmuş ve kullandıkları diziler tablo 7’de gösterilmiştir.

TSM THM

K S T T K S T 3 2 1 5 4 3 2 1

Tablo 7. Hüseyini Makamsal Dizisinin Kullanım Durumları.

Katılımcılar	Diziler
K1 K2 K3 K4 K5	
K7	
K6 K8 K9 K10	

Tablo 7’de yer alan TSM ve THM alan uzmanlarının hüseyini makamsal dizisine ait kullanım durumları incelendiğinde, TSM’ye ait hüseyini makamsal dizisinin beş alan uzmanı tarafından ortak kabul edildiği, THM’ye ait hüseyini makamsal dizisinin alan uzmanlarının iki farklı şekilde eğitim öğretim içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. TSM’de kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi içerisinde yer alan hüseyini makamsal dizi yapısının ortak olduğu görülürken, THM’de kullanılan hüseyini makamsal dizisinin 6. derecesinde yer alan ses değiştirici işaretin kullanımında farklılıkların olduğu görülmüştür.

Katılımcılara, TSM alanına ait bir eser, THM alanına ait ise 3 eser örneği sunulmuştur. Bu eserlerin icrasında yer alan ses değiştirici işaretlerin kullanım durumları TSM’ye ait notalar üzerinde ses değiştirici alan notalar numaralandırılmış, THM’de ise doğrudan eserin notası gösterilmiştir. TSM alanına ait hüseyini eserin notası şu şekildedir:



Resim 5. TSM'ye Ait Hüseyini Eser.

TSM'ye ait beş alan uzmanına yukarıda yer alan hüseyini peşrevine ait bir bölüm sunulmuştur. Alan uzmanlarına yukarıda yer alan notada numaralandırılan ses değiştirici işaretlerinden hangilerini ve ne şekilde (pes-tiz) kullandıklarına yönelik soru yönlendirilmiştir. Elde edilen beş uzman görüşü aşağıdaki şekilde tablolaştırılmıştır.

Tablo 8. TSM'ye Ait Olan Eserde Yer Alan Ses Değiştirici İşaretlerin Kullanım Durumu.

Katılımcılar	Sib ¹ - Fa# Kullanım Durumu	Sib ²⁻³ - Fa# ²⁻³ Kullanım Durumu
K1	1-2-3-6-7-8-9-10-11-12-14-15-16-17-18-19-20-21-22-23-24-26-27	4-5-13-25-28
K2	6-7-8-9-10-11-12-13-17-18-19-20-21-22-23-24-25-26-27-28	1-2-3-4-5-14-15-16
K3	1-2-3-4-5-6-8-9-10-11-14-16-17-18-19-24-25-27	7-12-13-15-20-21-22-23-26-28
K4	2-16-17-18-19-20-22-24-25-26-	1-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-13-14-15-21-23-27-28
K5	1-2-3-6-8-9-10-12-14-17-18-19-20-21-22-23-24-26-27	4-5-7-11-13-15-16-25-28

Yukarıda yer alan tablo 8 incelendiğinde, Hüseyini makamı dizisinde yer alan 2. Derece "Si" ve 6. derece sesi olan "Fa#" sesine ait toplam; 28 sesin K1: 23 ünün olduğu gibi 5 sesin ise 2-3 koma daha pes icra edilmesi, K2: 20 sinin olduğu gibi 8 sesin ise 2-3 koma daha pes icra edilmesi, K3: 18 inin olduğu gibi 10 sesin ise 2-3 koma daha pes icra edilmesi, K4: 10 unun olduğu gibi 18 sesin ise 2-3 koma daha pes icra edilmesi, K5: 19 unun olduğu gibi 9 sesin ise 2-3 koma daha pes icra edilmesi gerektiğini bildirmiştir.

TSM alanına ait alan uzmanlarının hüseyini makamı dizisi içerisinde yer alan 2. derece ve 6. dereceye ait ses değiştirici işaretlerinin büyük oranda ortak fikre sahip oldukları, katılımcılar içerisinde sadece ezginin inici seyir göstermesi halinde bazı seslerin 2-3 koma daha pes icra edilmesi gerektiği görüşünü bildirmişlerdir. Katılımcılar içerisinde ezgide yer alan ses değiştirici işaretlerinin daha tiz çalınmasına yönelik herhangi bir görüş bildirmemişlerdir.

Makamsal Dizilerin Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziğindeki Kullanım Durumları

THM alanında hüseyini makamsal dizisine ait türkülerde kullanılan ses değiştirici işaretlerinin kullanımına yönelik türküler sorulurken, yapılan ön incelemede TRT repertuarı incelendiğinde bu makama ait türkülerin notasyonunda 2 farklı ses değiştirici işaretlerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla alan uzmanlarına iki farklı notasyon üzerinden bu makama ait türküler yönlendirilmiş ve elde edilen bulgular bu doğrultuda yorumlanmıştır. Bu türküler şu şekildedir:

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR No : 41
İNCELEME TARİHİ : 28. 1. 1973
2. İNCELEME TARİHİ : 1990
YÖRE
KIRŞEHİR
KAYNAK Kişisi
MUHARREM ERTAŞ
SÜRE : ♩ = 100

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ
DERLEME TARİHİ
NOTALAYAN
NİDA TÜFEKÇİ

KARANFİL SUYU NEYLER

Resim 6. THM ye Ait Hüseyini Eser.

THM'ye ait beş alan uzmanına yukarıda yer alan hüseyini makamsal dizisine ait türkünün bir bölümü sunulmuştur. Alan uzmanlarına yukarıda yer alan notada 2. ve 6. dereceye ait ses değiştirici işaretleri ne şekilde kullandıklarına ait soru yönlendirilmiştir. Elde edilen beş uzman görüşü aşağıdaki şekilde tablolaştırılmıştır.

Tablo 9. THM'ye Ait Olan Karanfil Suyu Neyler Türküsünde Yer Alan Ses Değiştirici İşaretlerin Kullanım Durumu

Katılımcılar	Sİ (2. Derece) Kullanım Durumu	FA (6.Derece) Kullanım Durumu
K6	$Sib^2 - Sib^3$	$Fa\#^3$
K7	Sib^2	$Fa\#$
K8	Sib^2	$Fa\#^3$
K9	Sib^2	$Fa\#^3$
K10	Sib^2	$Fa\#^3$

Yukarıda yer alan tablo 9 incelendiğinde, K6: 2. derece sesi olan "Si" notasını hem notada görüldüğü şekliyle hem de çıkıcı melodik yapılarda iki koma bemol şeklinde, 6. derece sesi olan "Fa#" seslerinin ise üç koma diyez şekliyle icra edilmesi, K7: 2. derece sesi olan "Si" notasını iki koma bemol ve 6. derece sesi olan "Fa#" seslerinin notada görüldüğü şekliyle icra edilmesi, K8, K9, K10: 2. derece sesi olan "Si" notasını iki koma bemol ve 6. derece sesi olan "Fa#" sesini ise üç koma diyez şekliyle icra edilmesi gerektiğini bildirmişlerdir.

THM alanına ait alan uzmanlarının hüseyini makamı dizisi içerisinde yer alan Karanfil Suyu Neyler türküsünün 2. derece si notasının icrasında sadece bir katılımcının notadaki kullanımının

Makamsal Dizilerin Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziğindeki Kullanım Durumları


yanı sıra eser icrasındaki çıkıcı melodik yapılarda 2 koma bemol şeklinde icra edilmesi gerektiğini, 4 katılımcının ise notadan farklı olarak si sesinin 2 koma bemol şekliyle icra edilmesi gerektiğini bildirmişlerdir. Buna karşılık 6. derece Fa sesinin icrasında sadece bir katılımcı notada görüldüğü şekliyle icra edilmesi gerektiğini söylerken, diğer tüm katılımcılar tarafından Fa sesinin üç koma diyez şeklinde icra edilmesi gerektiğini vurgulamışlardır.

THM alanına ait hüseyni makamsal dizide yer alan ikinci eser ise şu şekildedir:

TRT. MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM No 256 - 8 6 1973
YÖRESİ
DİVRİK
KİMDEN ALINDIĞI
NURİ ÜSTÜNSER
SÜRE :

DERLEYEN
MUZAFFER SARISÖZEN
DERLEME TARİHİ
NOTAYA ALAN
MUZAFFER SARISÖZEN

İPEK MENDİL DANE DANE



Resim 7. THM'ye Ait Hüseyni Eser.

THM'ye ait beş alan uzmanına yukarıda yer alan hüseyni makamsal dizisine ait ikinci türkünün bir bölümü sunulmuştur. Alan uzmanlarına yukarıda yer alan notada 2. ve 6. dereceye ait ses değiştirici işaretleri ne şekilde kullandıklarına ait soru yönlendirilmiştir. Elde edilen beş uzman görüşü aşağıdaki şekilde tablolaştırılmıştır.

Tablo 10. THM'ye Ait Olan İpek Mendil Dane Dane Türküsünde Yer Alan Ses Değiştirici İşaretlerin Kullanım Durumu.

Katılımcılar	Sİ (2. Derece) Kullanım Durumu	FA (6. Derece) Kullanım Durumu
K6	Sib ²	Fa# ³
K7	Sib ²	Fa# ³
K8	Sib ²	Fa# ³
K9	Sib ²	Fa# ³
K10	Sib ²	Fa# ³

Tablo 10'de katılımcı beş alan uzmanı, yukarıdaki resim 7'de yer alan notaların içerisinde ses değiştirici işaretlerin kullanımına ait verdikleri cevaplar incelendiğinde:

K6, K7, K8, K9, K10: Rast makamı dizisinde yer alan İpek Mendil Dane Dane türküsünün 2. derece sesi olan Si ve 6. derece sesi olan "Fa#" seslerinin notadaki şekliyle icra edilmesi gerektiğini bildirmişlerdir.

3. Hüzam Makamı Dizisinin TSM ve THM Teorisi ve Uygulamasındaki Kullanım Durumları Nasıldır?

Katılımcılara kullanmakta oldukları Hüzam makamı dizisi sorulmuş ve kullandıkları diziler tablo 11'de gösterilmiştir.

TSM

THM

Makamsal Dizilerin Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziğindeki Kullanım Durumları

Yerinde Hüzzam 5'lisi Eviç'te Hicaz 4'lüsü

S T S A₁₂ S A₁₃ B

Tablo 11. Hüzzam Makamsal Dizisinin Kullanım Durumları.

Katılımcılar	Diziler
K1 K2 K3 K4 K5	
K6 K10	
K7 K8 K9	

Tablo 11'de yer alan THM ve TSM alan uzmanlarının hüzzam makamsal dizisine ait kullanım durumları incelendiğinde, TSM'ye ait hüzzam makamsal dizisinin beş alan uzmanı tarafından ortak kabul edildiği, THM'ye ait hüzzam makamsal dizisinin ise alan uzmanlarının iki farklı şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir. TSM'de kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi içerisinde yer alan hüzzam makamsal dizinin net olduğu görülürken, THM'de kullanılan hüzzam makamsal dizisinin 1., 4. ve 5. derecede yer alan ses değiştirici işaretlerin kullanımında farklılıkların olduğu görülmüştür.

Katılımcılara, TSM alanına ve THM alanına ait birer eser örneği sunulmuştur. Bu eserlerin icrasında yer alan ses değiştirici işaretlerin kullanım durumları TSM'ye ait notalar üzerinde ses değiştirici işaretler alan notalar numaralandırılmış, THM'de ise doğrudan eserin notası gösterilmiştir. TSM alanına ait hüzzam eserin notası şu şekildedir:

HÜZZÂM PEŞREVİ

USÛLÜ : Muhammes

MÜZİK : Seyfettin OSMANOĞLU

Resim 8. TSM'ye Ait Hüzam Eser.

TSM'ye ait beş alan uzmanına yukarıda yer alan hüzzam peşrevine ait bir bölüm sunulmuştur. Alan uzmanlarına yukarıda yer alan notada numaralandırılan ses değiştirici işaretlerinden hangilerini ve ne şekilde (pes-tiz) kullandıklarına ait soru yönlendirilmiştir. Elde edilen beş uzman görüşü aşağıdaki şekilde tablolaştırılmıştır.

Tablo 12. TSM'ye Ait Olan Eserde Yer Alan Ses Değiştirici İşaretlerin Kullanım Durumu.

Katılımcılar	Sib ¹ - Mib ⁴ - Fa ^{#4} Kullanım Durumu	sib ² -Mib ¹⁻²⁻³ -Fa ^{#3-2} Kullanım Durumu	sib ² -Mib ¹⁻²⁻³ -Fa ^{#3-2} Kullanım Durumu
K1	1-3-6-8-9-10-11-14-15-17-18-20-21-24-25-27-30-31-32-33-36-39-40-41-42-43-44	4-5-7-16-19-26-28-34-37	2-12-13-22-23-29-35-38
K2	1-4-7-9-10-11-14-15-18-21-22-23-24-25-30-31-32-34-36-39-40-43-44	5-16-19-26-28-37-41-42	2-3-6-8-12-13-17-20-27-29-33-35-38
K3	1-4-5-7-9-10-11-14-15-16-18-19-21-22-23-24-25-26-28-30-31-32-34-36-37-39-40-41-42-43-44	-	2-3-6-8-12-13-17-20-27-29-33-35-38
K4	1-3-4-5-6-7-9-10-11-13-14-15-16-17-18-19-21-22-23-26-28-30-32-34-35-36-37-39-40-41-42-43-44	24-25-31	2-8-12-20-27-29-33-38
K5	1-3-4-5-7-9-10-11-12-13-14-15-18-20-21-22-23-24-30-31-32-34-36-38-38-40-41-42-43-44	6-8-16-17-19-26-27-28-29-35-37	2-25-33

Yukarıda yer alan tablo 12 incelendiğinde, Yukarıda yer alan tablo 3 incelendiğinde; Hüzam makamı dizisinde yer alan 1. derece karar sesi olan “Si”, 4. derece sesi olan “Mi” ve 5. derece sesi olan “Fa” sesine ait toplam; 44 sesin K1, 27 sinin olduğu gibi, 9 sesin daha pes ve 8 sesin ise daha dik icra edilmesi, K2: 23 ünün olduğu gibi, 8 sesin daha pes ve 13 sesin ise daha dik

Makamsal Dizilerin Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziğindeki Kullanım Durumları

icra edilmesi, K3: 31 inin olduğu gibi ve 13 sesin ise daha dik icra edilmesi, K4: 33 ünün olduğu gibi, 3 sesin daha pes ve 8 sesin ise daha dik icra edilmesi, K5: 30 unun olduğu gibi, 11 sesin daha pes ve 3 sesin ise daha dik icra edilmesi gerektiğini bildirmiştir.

TSM alanına ait alan uzmanlarının hüzzam makamı dizisi içerisinde yer alan 1. derece, 4. ve 7. dereceye ait ses değiştirici işaretlerinin büyük oranda ortak fikre sahip oldukları, katılımcılar içerisinde ezginin inici seyir göstermesi halinde bazı seslerin 1-2 koma daha pes, bazı seslerin ise 1-2 koma daha tiz icra edilmesi gerektiği görüşünü bildirmişlerdir.

THM alanında hüzzam makamsal dizisine ait türkülerde kullanılan ses değiştirici işaretlerinin kullanımına yönelik TRT repertuarında bu makama ait bir eser şu şekildedir:

T R T M Ü Z İ K D A İ R E S İ Y A Y I N L A R I
T H M R E P E R T U A R S I R A N o : 1 2 4 0
İ N C E L E M E T A R İ H İ : 1 5 _ 1 _ 1 9 7 6

Y Ö R E S İ
Ç Ö R U M
K İ M D E N A L I N D I Ğ I
N İ Y A Z İ B İ Ç E R E L

S Ü R E S İ :

DERLEYEN
M. SARIÖZEN

DERLEME TARİHİ
28.11.1952

NOTAYA ALAN
M. SARIÖZEN

Ş U U Z U N G E C E N İ N G E C E S İ O L S A M

Saz.....

Ş U U Z U N G E C E N İ N G E C E S İ O L S A M S İ L A D A B İ R

Resim 9. THM'ye Ait Hüzzam Eser.

THM'ye ait beş alan uzmanına yukarıda yer alan hüzzam makamsal dizisine ait türkünün bir bölümü sunulmuştur. Alan uzmanlarına yukarıda yer alan notada 1. 4. ve 5. dereceye ait ses değiştirici işaretlerinden ne şekilde kullandıklarına ait soru yönlendirilmiştir. Elde edilen beş uzman verisi aşağıdaki şekilde tablolaştırılmıştır.

Tablo 13. THM'ye Ait Olan Şu Uzun Gecenin Gecesi Olsam Türküsünde Yer Alan Ses Değiştirici İşaretlerin Kullanım Durumu.

Katılımcılar	Sİ (Karar) Kullanım Durumu	Mİ (4. Derece) Kullanım Durumu	FA (5.Derece) Kullanım Durumu
K6	Si Naturel – Sib ¹	Mib ³	Fa# · Fa# ³
K7	Si Naturel	Mib	Fa#
K8	Si Naturel	Mib	Fa#
K9	Si Naturel	Mib	Fa#
K10	Si Naturel	Mib	Fa#

Yukarıda yer alan tablo 13 incelendiğinde THM alanına ait alan uzmanlarının Hüzzam makamı dizisi içerisinde yer alan Şu Uzun Gecenin Gecesi Olsam türküsünde sadece bir katılımcı 1. derece sesi olan “Si” sesini natürel ve Si bir koma bemol, 4. derece sesi olan “mi” sesini üç koma bemol ve 5. derece olan “Fa” sesini üç koma diyez ve notadaki şekliyle icra edilmesi

Makamsal Dizilerin Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziğindeki Kullanım Durumları

gerektiğini bildirirken diğer tüm katılımcılar 1. 4. ve 5. seslerin notada yer aldığı gibi icra edilmesi gerektiğini vurgulamışlardır

SONUÇ

Rast Makamı Dizisinin Türk Sanat Müziği (TSM) ve Türk Halk Müziği (THM) Teorisi ve Uygulamasındaki Kullanım Durumları incelendiğinde; TSM’de Rast makamı dizisinin eğitiminde Arel-Ezgi-Uzdilek ses sitemine göre eğitim verilmekte olduğu, eserlerin icrasında ise 3. ve 7. derece seslerin inici seyir özelliği gösterdiği durumlarda bir/iki koma daha pes uygulandığı belirlenmiştir. THM’de Rast makamı dizisinin teori eğitiminde 3. ve 7. derece seslerinden dolayı beş farklı görüşün olduğu, eserlerin icrasında ise 3. derece si sesinin natürel, bir koma bemol ve iki koma bemol şekliyle üç farklı kullanımının olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Hüseyini Makamı Dizisinin TSM ve THM Teorisi ve Uygulamasındaki Kullanım Durumları incelendiğinde; TSM’de Hüseyini makamı dizisinin eğitiminde Arel-Ezgi-Uzdilek ses sitemine göre eğitim verilmekte olduğu, eserlerin icrasında ise 2. ve 6. derece seslerin inici seyir özelliği gösterdiği durumlarda bir/iki koma daha pes uygulandığı belirlenmiştir. THM’de Hüseyini makamı dizisinin teori eğitiminde iki farklı görüşün olduğu, eserlerin icrasında ise 2. derece si sesinin iki koma bemol ve 6. derece fa sesinin üç/dört koma diyez şekliyle kullanıldığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Hüzzam makamı dizisinin TSM ve THM Teorisi ve Uygulamasındaki kullanım durumları incelendiğinde; TSM’de Hüzzam makamı dizisinin eğitiminde Arel-Ezgi-Uzdilek ses sitemine göre eğitim verilmekte olduğu, eserlerin icrasında ise 1. 4. ve 5. derece seslerin inici seyir özelliği gösterdiği durumlarda bir/iki koma daha pes veya daha tiz uygulandığı belirlenmiştir. THM’de Hüzzam makamı dizisinin teori eğitiminde iki farklı görüşün olduğu, eserlerin icrasında ise 1. Derece si sesinin natürel, 4. derece mi sesinin bemol ve 5. derece fa sesinin diyez olarak uygulandığı, ancak bir katılımcının 1. derece si sesinin bir koma bemol, 4. derece mi sesinin üç koma bemol ve 5. derece fa sesinin üç koma diyez şekliyle kullanıldığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Alınan tüm bu sonuçlar değerlendirildiğinde, Türk müziğinin iki ana yapı taşı olan TSM ve THM’nin meşk sistemi ve usta çırak ilişkisi içerisinde süregelen bir yapısının olduğu görülmektedir. Ancak zaman içinde bu müzikal türlerin eğitimde ve bireysel-toplu icralarda kullanılmaya başlamasıyla birlikte bazı problemlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. TSM alanında yapılan ve halen kullanılmakta olan Arel-Ezgi-Uzdilek ses sitemi makam dizilerinin öğretimi teorik olarak çoğu eğitimci ve icracı tarafından kabul edilmiştir. Ancak geleneksel icra, kişisel yorumlar, meşk sistemiyle gelen ekoller ve çalgının yapısal özellikleri doğrultusunda bu sistem ile icra edilen eserlerin uygulamasında farklılıkların olduğu belirlenmiştir. THM’de ise henüz ortak bir sistemin olmayışı, TSM’de kullanılan makam dizilerine yakınlık göstermesi amacıyla isimlendirme olarak aynı terimlerin kullanıldığı ancak makamsal dizi yapılarının birbirlerinden farklı olduğu görülmüştür. Özellikle alan uzmanlarının yöresel farklılıklar, tavrısal özellikler ve kullandıkları çalgıların perde yapılarına göre teoride ve uygulamada kullandığı makamsal dizilerin sürekli değişken olduğu belirlenmiştir. Hem TSM hem de THM’nin geleneksel müzikal yapısının teorisi ve uygulamasında bir birliklilik oluşturulabilecek ve makamsal dizilerin eğitimi ve icrasına yönelik yeni çalışmalara ihtiyaç olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Yapılacak çalışmaların özellikle geleneksel icra, kişisel yorumlar, meşk sistemiyle gelen ekoller ve çalgının yapısal özellikleri göz önünde bulundurularak eğitimde ve uygulamada birlik sağlanması amaçlanmalıdır. Bu amaç doğrultusunda konunun daha detaylı ele alınabileceği sempozyumların

Makamsal Dizilerin Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziğindeki Kullanım Durumları

düzenlenerek tartışma ortamlarının sağlanması, yapılan bu çalışmanın devamlılığının sağlanabilmesi açısından kaleme alınacak yeni çalışmaların yapılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E., Akgün, Ö.E. Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Pegem Yayıncılık.
- Karabaşoğlu, C. (2010). *Abdülkâdir-i Merâgî'nin makâsidü'l-elhân adlı eseri*. (Tez no. 25853) [Doktora tezi. Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Özgür Ü., Aydoğan, S. (2015). *Gelenekten geleceğe makamsal Türk müziği*. Arkadaş Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk musikisi nazariyatı ve usulleri*. Ötüken Yayınları.
- Pelikoğlu, M. C. (1998). *Geleneksel Türk halk müziği dizilerinin isimlendirilmesinde karşılaşılan zorluklar*. (86225) Trabzon. [Yüksek lisans tezi. Karadeniz Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Sarısozen, M. (1962). *Türk halk musikisi usulleri*. Resimli Posta Matbaası.
- Tüfekçi, N. (1981). Türk halk mûsikîmizde uzun havalar ve kırık havalar, *Sanat ve Kültürde Kök Dergisi*, 2, 27.
- Yener, S. (2014). Türk müziğinin tarihi gelişimi ve müziksel kimlik. *Yeni Türkiye Dergisi*, 57.
- Yekta, R. (1979). Türk musikisi: Türklerde musiki tarihine bir bakış, *Musiki Mecmuası*, Sayı 353, 15- 18.
- Yılmaz, K. (2020). Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi üzerine. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 8(1), 2348-2365.

EXTENDED ABSTRACT

Aim: In this study, it is aimed to determine the Usage Situations of Rast, Hüseyini and Hüzam Makamsal Scales in Turkish Classical Music and Turkish Folk Music Theory and Practice, in line with expert opinions. This study is important, firstly, in terms of revealing how the maqam sequences belonging to the THM and TSM fields are included in line with expert opinions, and secondly, in terms of revealing the theoretical and practical usage of the microtonal (coma) voice changing signs in these maqams.

Method: This research is a qualitative study in terms of suitability for purpose. In this research, in which the interview technique was used, a case study design was used. "According to the decision numbered 273 dated 18.05.2023, ethics committee approval was received for the study titled "Use Situations of Turkish Music Maqam Scales in Turkish Classical Music and Turkish Folk Music Theory and Practice." The population of the research is the undergraduate departments of conservatories that provide vocational music education, and the sample is at Akdeniz University Antalya State Conservatory. It consists of 5 TSM and 5 THM faculty members.

In collecting the data, first of all, a repertoire scan was conducted for the makam scales rast, hüseyini and hüzam, which have three different decision sounds that we encounter most in the Turkish music repertoire. As a result of the repertoire scan, it was determined that the maqam scale features of TSM works have a standard structure in terms of notation system, while in the THM repertoire, maqam scale structures are used with different modifier signs. Therefore, while one piece from each maqam structure belonging to TSM was included in the study, three works from the Rast Maqam sequence, two from the Hüseyini Maqam sequence, and one from the Hüzam maqam sequence were included in the study framework for THM.

Makamsal Dizilerin Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziğindeki Kullanım Durumları

Results: According to the opinions of experts, when "Usage Situations of Rast Makam Series in Turkish Classical Music (TSM) and Turkish Folk Music (THM) Theory and Practice" are examined; It has been determined that in the training of the Rast maqam sequence in TSM, training is given according to the Arel-Ezgi-Uzdilek sound system, and in the performance of the works, in cases where the 3rd and 7th degree sounds show a downward trend, one or two comas are applied lower. It has been concluded that there are five different opinions in the theory training of the Rast maqam sequence in THM, due to the 3rd and 7th degree sounds, and that there are three different uses of the 3rd degree si sound in the performance of the works, as natural, one coma flat and two coma flat.

According to the opinions of experts, when "Usage Situations of Hüseyini Maqam Series in TSM and THM Theory and Practice" are examined; It has been determined that in the training of the Hüseyini maqam sequence in TSM, training is given according to the Arel-Ezgi-Uzdilek sound system, and in the performance of the works, in cases where the 2nd and 6th degree sounds show a downward trend, one or two comas are applied lower. It has been concluded that there are two different views in the theory education of the Hüseyini maqam sequence in THM, and that the 2nd degree si sound is used as two coma flats and the 6th degree fa sound is used as three/four coma sharps in the performance of the works.

According to the opinions of experts, when "Usage cases of the Hüzam makam sequence in TSM and THM Theory and Practice" are examined; It has been determined that in the training of the Hüzam maqam sequence in TSM, training is given according to the Arel-Ezgi-Uzdilek sound system, and in the performance of the works, in cases where the 1st, 4th and 5th degree sounds have a descending pattern, one or two comas are applied lower or higher. In THM, there are two different views in the theory training of the Hüzam maqam sequence, and in the performance of the works, the 1st degree si sound is applied as natural, the 4th degree mi sound is used as a flat, and the 5th degree fa sound is used as a sharp, but a participant's 1st degree si sound is used as a koma flat. It has been concluded that the 4th degree mi sound is used as a three-coma flat and the 5th degree fa sound is used as a three-coma sharp.

Argument: It is seen that TSM and THM, the two main building blocks of Turkish music, have an ongoing structure within the meşk system and master-apprentice relationship. However, over time, as these musical genres began to be used in education and individual and group performances, some problems emerged. The teaching of Arel-Ezgi-Uzdilek vocal system maqam sequences, which was done and is still used in the field of TSM, has been theoretically accepted by most educators and performers. However, it has been determined that there are differences in the application of the works performed with this system in line with traditional performance, personal interpretations, schools coming with the meşk system and the structural characteristics of the instrument.

It has been observed that in THM, there is not yet a common system, and the same terms are used as nomenclature in order to show similarity to the makam scales used in TSM, but the structures of the makam scales are different from each other. In particular, it has been determined that the maqam scales used by field experts in theory and practice are constantly changing, depending on local differences, attitudinal characteristics and the pitch structures of the instruments they use. It has been concluded that a unity can be created in the theory and practice of the traditional musical structure of both TSM and THM and that new studies are needed for the training and performance of maqam scales. The aim of the studies to be carried out should be to ensure unity in education and practice, especially by taking into account traditional performance, personal interpretations, schools that come with the meşk system and the structural characteristics of the instrument.

10/11/2024

17/12/2024

<http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.79194>

Esra ŞAHİN¹

Selma TAŞKESEN²

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu³

Özet

Bu çalışmada sanat eğitimi alan yüksek lisans öğrencilerinin Goya'nın "3 Mayıs 1808" resmine ilişkin söylemleri ve resmi yeniden yorumladıkları sanatsal çalışmalarının incelenmesi amaçlanmıştır. Bu araştırmanın çalışma grubu araştırmanın amacına uygun olarak, uygun örneklem yöntemi ile oluşturulan, Resim-İş Eğitimi anabilim dalında yüksek lisans yapmakta olan 5 öğrenciden oluşmaktadır. Araştırma, sanat temelli nitel bir araştırma olup veriler Duncum (2016)'ın "Söylem Analizinde Bağlamlar" tablosu ve öğrencilerin sanatsal eserleri çerçevesinde toplanmıştır. Araştırmadan elde edilen veriler söylem analizi ile çözümlenmiştir. Analiz sonucunda öğrencilerin söylemlerinde Goya'nın resmini, kendi dönem üslubuna göre yaptığını düşündüklerini ifade etmişlerdir. Öğrencilerin ürettikleri özgün eserler ile ilgili söylemlerinde ise kendi dönem şartlarına ve sanat anlayışlarına göre resmettikleri görülmüştür. Bu bağlamda, her iki söylem arasında belirgin benzerlikler gözlemlenmiştir. Öğrencilerin hem ürettikleri özgün eserler hem de Goya'nın '3 Mayıs 1808' üzerine yaptıkları değerlendirmeler, sanatçının iletmek istediği değer net bir biçimde yansıtıldığına dair ortak bir görüş oluşturmaktadır. Ayrıca, araştırmaya katılan tüm öğrencilerin güncel olayları ele alarak, bu konuları hem söylemsel hem de görsel bağlamlarda aktarmaya çalıştıkları öğrenciler arasında ortak fikirdir.

Anahtar Kelimeler: Söylem Analizi, Yeniden Yorumlama, Sanat Eğitimi, Özgün Eser.

Goya's May 3rd 1808 Reinterpreted by Students

Abstract

In this study, it is aimed to examine the discourses of graduate students studying art education about Goya's painting "May 3rd 1808" and their artistic works in which they reinterpret the painting. The study group of this research consists of 5 students who are doing their master's degree in the Department of Art and Art Education, which was formed with the appropriate sampling method in accordance with the purpose of the research. The research is art-based qualitative research and the data were collected within the framework of Duncum's (2016) "Contexts in Discourse Analysis" table and students' artistic works. The data obtained from the research were analyzed by discourse analysis. As a result of the analysis, the students expressed in their discourse that they thought that Goya painted Goya's painting according to his own period style. In their comments on the original works produced by the students, it was observed that they painted according to the conditions of their own period and their understanding of art. In this context, significant similarities were observed between both discourses. Both the original works produced by the students and

¹ Yüksek Lisans öğrencisi. Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim İş Eğitimi Bilim Dalı, afesra@icloud.com, Orcid: 0009-0002-1291-4240

² Doç. Dr. Selma Taşkesen. Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi ABD, selma.taskesen@erzincan.edu.tr, Orcid: 0000-0002-9072-8411

³ Bu makalenin bir kısmı "II. Uluslararası Sanat ve Sosyal Bilimler" adlı kongrede sözlü bildiri olarak sunulmuştur. Makale yazımı yazar etki oranı: 1.yazar: %50, 2. yazar: %50. Bu makalenin etik kurul onayı Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi'nde, 29/02/2024 tarih ve 05/21 protokol sayılı etik kurul onayı ile alınmıştır. Çalışma intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

their evaluations on Goya's 'May 3rd 1808' create a common view that the value that the artist wants to convey is clearly reflected. In addition, it is a common opinion among the students that all the students who participated in the research tried to convey these issues in both discursive and visual contexts by addressing current events.

Key words: Discourse Analysis, Reinterpretation, Art Education, Original Work.

GİRİŞ

Sanat kavramı, sürekli değişen ve dönüşen bir yapıya sahip olduğu için birçok farklı şekilde tanımlanmıştır. Bu nedenle, sanat kavramı üzerinden evrensel anlamda sabit ve kesin bir tanımlama yapılmamıştır. Kimi zaman bir iletişim aracı olarak karşımıza çıkan sanat, kimi zamanda estetik bir nesneden alınan haz olarak değerlendirilmektedir. Pek çok düşünür ve yazara göre ise sanat, yalnızca estetik bir haz yaratmanın ötesinde, yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak da görülmektedir.

Tolstoy'a göre, sanatı doğru bir şekilde tanımlayabilmek için öncelikle onu yalnızca haz veren bir olgu olarak görmekten vazgeçmek ve insan yaşamının temel koşullarından biri olarak ele almak gerekmektedir. Bu bakış açısıyla sanat, insanlar arasındaki iletişimi sağlayan bir araç olarak değerlendirilebilir. Canatan (2017) her sanat eseri hem üretici ile alıcı hem de aynı sanatsal etkiye maruz kalan bireyler arasında özel bir ilişki kurduğunu ifade eder. Bu özel ilişki, sanatı daha ilgi çekici bir boyuta taşımaktadır. Soygür (1999) ise sanatı, nesnel gerçeklik ile insan arasındaki estetik bir ilişki olarak tanımlamaktadır. Sonuç olarak sanatın tanımı ve işlevi, sadece bir deneyim olmanın ötesinde, insanlar arasında güçlü bir bağ oluşturan ve onları ortak bir duygusal zeminde buluşturan estetik bir ilişki biçiminde ifade edilebilir.

Sanat eğitimi, yukarıda belirtilen ilişkiler ağını anlamlandırmak ve bu ilişkileri doğru bir biçimde aktarabilmek amacıyla sunulmaktadır. Bu bağlamda, sanat eğitimi, bireyin duygu, düşünce ve izlenimlerini ifade etme yeteneklerini ve yaratıcılık gücünü estetik bir seviyeye ulaştırmayı hedefleyen bir eğitim süreci olarak tanımlanabilir (Türkdoğan, 1989). Sonuç olarak, sanat eğitiminin önemi, bireylerin sanatsal ifade becerilerini geliştirmesinin yanı sıra, toplumsal ve kültürel ilişkileri derinleştirerek estetik duyarlılığı artırmasıdır.

Sanat eğitimi, eğitimin her kademesinde önemli bir yer tutmaktadır. Buyurgan ve Buyurgan (2012), gerekli kurumların sanat eğitiminin öğrencilere kazandırdığı değerleri dikkate alarak, eğitimin her aşamasındaki programlarda sanat eğitiminin yer almasının önemine vurgu yapmaktadır. Bu eğitim süreci devam ederken, sanat ürünleri de ortaya konulmaktadır. Sanat ürünlerinin yaratılmasının yanı sıra, sanatsal oluşum süreci de büyük bir öneme sahiptir (Gencer ve Taşkesen, 2022). Bu bağlamda, sanat eğitimcilerinin yetiştirilmesi konusunda eğitim fakültelerindeki güzel sanatlar eğitimi bölümleri kritik bir rol oynamaktadır.

Üniversiteler, sanat eğitimi verdikleri kurumlar aracılığıyla, takip ettikleri akademik program çerçevesinde hem sanatçı hem de sanat eğitimcisi yetiştirmeyi hedeflemektedir (Altinkurt, 2015). Bu hedefler doğrultusunda, Yükseköğretim Kurulu'nun (YÖK) belirlediği Resim-İş Öğretmenliği lisans programında sanat eleştirisi, sanat tarihi, sanat felsefesi, müze eğitimi, temel tasarım, desen ve anasanat atölye gibi dersler sunulmaktadır. Birbiriyle bağlantılı bir şekilde ilerleyen bu eğitimler, anasanat atölye derslerinde uygulamalı olarak gerçekleştirilmektedir. Uygulamalar, sanat akımlarının reproduksiyonları, sanat eleştirisi ve teknik ile yöntem çerçevelerinde gerçekleştirilmektedir. Geçmiş sanat hakkında bilgi sahibi olmayan bireyler, ürettikleri çalışmaların sanat eseri olduğu yanılığına düşebilirler (Balkır, 2020). Bu bağlamda, sanat eğitimi, öncelikle geçmiş sanat dönemlerini ele alarak başlamakta ve daha sonra ele alınan sanatçıları, dönem koşulları ve üslup bakımından incelemeye yönlendirmektedir.

Sanat eğitimi, atölye, sanat okulları gibi mekanlarda bireylere yüz yüze verilmektedir. Özpolat (2023) tarafından yapılan bir araştırmada, çevrimiçi sanat eğitimlerinin, yüz yüze atölye eğitiminin yerini asla dolduramayacağı ve sanatsal iletişim açısından büyük bir öneme sahip olduğu vurgulanmaktadır. Bahsedilen mekanlar, belirli bir yeti üzerine odaklanan çalışma ortamlarıdır. Bu tür ortamlarda birey, yalnızca sanat üretmekle kalmaz; aynı zamanda Buyurgan ve

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

Buyurgan (2007) tarafından belirtilen unsurlarla rizomatik bir bağlantı kurar. Bu bağlantı sayesinde birey, aldığı eğitimler doğrultusunda zamanla özgün eserler üretmeye başlar. Her bireyin özgün eser üretme süreci, bireyden bireye farklılık göstermektedir. Özgün eser, kişinin kendi hayal gücünü ve bulunduğu sosyal yapıyı kullanarak bir sanat eseri ortaya koyma sürecidir. Ahmet Kutsi Tecer, "Sanatçı toplumun aynasıdır." ifadesiyle sanatçının içinde bulunduğu dönemi yansıttığını vurgulamaktadır (Aytaş, 2003, s. 88). Özgün eser üretim süreci, sanatçının yaşadığı çevreyi, toplumsal olayları, aldığı eğitimi, kişisel deneyimlerini, duygularını ve düşüncelerini eserine yansıttığı yaratıcı bir süreçtir. Geçmişten günümüze, toplumsal olaylara daha duygusal bir bakış açısıyla yaklaşan ressamalar, bu çerçevede özgün eserler üretmektedir. Söylem analizi ile ilgili çeşitli çalışmalar mevcuttur; ancak bu çalışmalar genellikle diğer disiplinlerle ilişkilidir (Aydın Düzgüt, 2011; Dursun ve İlhan, 2021; Ekmekçi ve Sönmezoğlu, 2019; Solak, 2011). Söylem analizi, sanat eğitiminde de uygulanmakta olup bu alanda önemli bir yere sahiptir (Aytekin ve Bahadır, 2021; Başyurt ve Taşkesen, 2023; Şahin ve Taşkesen, 2023). Mevcut çalışmanın, sanat eğitimi alanındaki araştırmalara katkıda bulunacağı ve bu alanda yapılacak çalışmalara ışık tutacağı düşünülmektedir.

Günümüz koşulları değerlendirildiğinde, savaş ve yıkım temaları öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, Goya'nın "3 Mayıs 1808" adlı eseri önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bu eser, Napolyon ordusunun İspanya işgali sırasında direnen İspanyolların kurşuna dizilmesini betimlemektedir (Ötgün, 2008). Söz konusu eser, farklı dönemlerde sanatçılar tarafından kendi dönemlerine göre yeniden yorumlanmıştır. Örneğin, Picasso'nun 1951 tarihli "Kore'de Katliam" tablosu, bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Okan, 2006). Sonuç olarak, sanatçılar, toplumsal olayları ve dönemin ruhunu eserlerine yansıtarak hem bireysel hem de kolektif bir bilinç oluşturmakta ve sanatın evrensel dilini geliştirmektedir.

Bu doğrultuda; Mevcut çalışmada sanat eğitimi alan yüksek lisans öğrencilerinin Goya'nın "3 Mayıs 1808" resmine ilişkin söylemleri ve resmi yeniden yorumladıkları sanatsal çalışmaların incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki alt amaçlara cevap aranmıştır.

1. Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosu ile ilgili söylemleri nasıldır?
2. Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosunu yeniden yorumladıkları sanatsal eserlere ilişkin söylemleri nasıldır?

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, sanat temelli nitel bir çalışmadır. Özdemir (2010), nitel araştırmayı, bireyin kendisiyle ilgili sınırları çözme ve kendi çabasıyla şekillendirdiği toplumsal sistemin derinliklerini keşfetme amacıyla geliştirilen bilgi üretme yollarından biri olarak tanımlamaktadır. Sanat temelli araştırma ise, "sanatsal sürecin sistematik kullanımı, sanatın tüm farklı biçimlerinin sanatsal ifadelerinin fiili olarak yapılarak hem araştırmacıların hem de çalışmalarına dahil ettikleri kişilerin deneyimlerini anlamının ve incelemenin birincil yolu olarak tanımlanabilir" (McNiff, 2007, s. 29).

Araştırma, çalışmaya uygunluğu açısından söylem analizi yaklaşımı ile yürütülmüştür. Nitel bir çalışma yöntemi olan söylem analizi, "hem yazılı metinlerde hem de sözlü bağlamlarda insanlar arasında kullanılan dilin incelenmesi anlamına gelen geniş bir ifadedir" (Sallan Gül ve Kahya Nizam, 2021, s.189).

Çalışma Grubu

Bu araştırmanın çalışma grubu, araştırmanın amacına uygun olarak belirlenen uygun örneklem yöntemi ile belirlenmiştir. Çalışma grubu, Doğu Anadolu bölgesinde yer alan bir üniversitede öğrenim gören ve anasanat atölye eğitimlerini tamamlayan Resim-İş Eğitimi anabilim dalında yüksek lisans yapan beş kadın öğrenciden oluşmaktadır.

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

Uygun örneklem yöntemi, zaman, maliyet ve işgücü açısından mevcut sınırlamalar nedeniyle, örneklemin kolay erişilebilir ve uygulama yapılabilir birimlerden seçilmesini ifade etmektedir (Büyüköztürk vd., 2012).

Veri Toplama Araçları

Bu araştırmanın veri toplama araçları olarak, Goya'nın "3 Mayıs 1808" resmi üzerinden Duncum (2016) tarafından geliştirilen "Söylem Analizinde Bağlamlar" tablosu ve öğrencilerin ürettikleri sanatsal çalışmalar kullanılmıştır.

Verilerin Toplanması

Veriler 2023-2024 öğretim yılı bahar döneminde toplanmıştır. Öğrencilere, 3 Mayıs 1808 tablosuna ilişkin eserler üreten sanatçılar ve bu sanatçıların eserleri tanıtılmıştır. Bu konu dahilinde eser üreten ressamlar arasında yaşanan olayın dönemine en yakın tarihli tablo olan Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosu ele alınmıştır. Verilerin toplanmasında Goya'nın "3 Mayıs 1808" resmi dahilinde "Söylem Analizinde Bağlamlar" tablosu öğrencilere dağıtılmıştır. Dağıtılan tablonun içerisindeki tüm başlıklar örnekler ile öğrencilere anlatılmış ve bu doğrultudaki söylemlerini yazmaları istenmiştir. Toplanan söylemler sonrasında öğrencilere "Kendi dönem şartlarına göre bu tabloyu yeniden yorumlasaydınız nasıl yapardınız?" sorusu yöneltilmiştir. 1 aylık süreç içerisinde özgün eser üretmeleri istenmiştir. Öğrencilerden ortaya çıkan özgün eserleri doğrultusunda "Söylem Analizinde Bağlamlar" tablosuna göre söylemlerini yazmaları istenmiştir. Araştırmanın son basamağında 5 resim-iş eğitimi yüksek lisans öğrencisinden kendi dışında diğer öğrencilerin sanatsal çalışmalarına ilişkin söylemlerini yazmaları istenerek çalışmanın verileri tamamlanmıştır.

Tablo 1. Söylem Analizinde Bağlamlar Tablosu

Söylemsel Bağlamlar	Görsel Bağlamlar
Metinler	Renk
Benzetmeler	Renk ögesinin tasarım ögesi ile ilişkisi
İroni	Renk ögesinin tasarım ilkeleri bağlamında kullanımı
Küçümseme	Renk ögesinin mesaj bağlamında kullanımı
Abartma	
Eleştiri	
Kişiler (kişi sayısı)	Görsel öğeler: İllüstrasyon, fotoğraf vb.
Karakterler (karakter özellikleri)	Kompozisyon, arka plan
Kişiselleştirmeler (kişi ve karakter arası ilişki)	Tipografi
Karakterlerin kişisel işlevleri	Semboller
Karakterlerin mekan ve uzam ile ilişkili konumları	Metaforlar
Karakterlerin birbirleri ile bağlantıları	Çağırışımlar
Mekanlar	Görsel öğeler arası ilişki
Uzamsal bağlamlar	Tipografik öğeler arası ilişki

Verilerin Analizi

Öğrencilerin resimler ile ilgili söylemleri söylem analizi yöntemine göre çözümlenmiştir. Öğrencilerin isimleri kod isim ile gizli tutulmuştur. Söylem analizi bir konunun hakkında ne söylendiğini, kim tarafından söylendiğini ve konunun ortaya çıkış biçimini ve hangi otoritenin o konuyu oluşturduğunu keşfederek tanımlamakla uğraşır (Duncum, 2016). Bu bağlamda öğrencilere verilen resimler dahilinde kültürel, sosyal ve ekonomik dinamikler doğrultusunda görselleri analiz etmeleri istenmiştir.

Çalışmaya uygunluğu bakımından Goya'nın 3 Mayıs 1808 tablosu ile öğrencilerin ürettiği sanatsal eserleri Duncum (2016) "Söylem Analizinde Bağlamlar" tablosuna göre söylemsel bağlamlar ve görsel bağlamlar başlıkları altında analiz edilmiştir. Bir söylemin kim tarafından hangi dinamiklerle ortaya çıktığını inceleyen söylem analizi elde edilen verilerin çözümlenmesinde kullanılmıştır. Söylemsel bağlamlar başlığı altında benzetmeler, ironi, küçümseme, abartma,

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

eleştiri, kişiler, karakterler, kişiselleştirmeler, karakterlerin kişisel işlevleri, karakterlerin mekan ve uzam ile ilişkili konumları, karakterlerin birbirleri ile bağlantıları, mekanlar ve uzamsal bağlamlar alt başlıklarına yer verilmiştir. Görsel bağlamlar başlığı altında ise renk ögesinin tasarım ögesi ile ilişkisi, Renk ögesinin tasarım ilkeleri bağlamında kullanımı, Renk ögesinin mesaj bağlamında kullanımı, Görsel öğeler, Kompozisyon, Tipografi, Semboller, Metaforlar, Çağrışımlar, Görsel öğeler arası ilişki, Tipografik öğeler arası ilişki konuları ele alınarak analizler sağlanmıştır.

Bu araştırmanın güvenilirliğinin sağlanması için araştırmacılar verileri birlikte analiz edilmiştir ve aradan zaman geçtikten sonra aynı veriler tekrar analiz edilerek ilk analiz ve son analiz karşılaştırılıp, zaman farkından oluşan farklılaşma üzerinde durularak fikir birliği sağlanmıştır.

Araştırmanın Etik İzinleri

Araştırmada bilimsel araştırma ve yayın etiği doğrultusunda bütün kurallara uyulmuştur. Bu araştırma için Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Etik Kurulundan 29/02/2024 tarih ve 05/21 protokol sayılı etik kurul onayı alınmıştır. Söz konusu araştırmada bilimsel araştırma ve yayın etiğine aykırı hiçbir eylem gerçekleştirilmemiştir.

BULGULAR VE YORUM

Bu çalışma amaca uygun olarak “3 Mayıs 1808” resmi, Duncum (2016)’ın “Söylem Analizinde Bağlamlar” tablosu ile söylem analiz çerçevesinde incelenmiştir. Öğrencilerden alınan cevaplar doğrultusunda özgün eser üretmeleri istenmiştir. Yapılan özgün eserler de yine öğrenciler tarafından Duncum (2016) tablosu ile incelenmiştir. Tabloda elde edilen veriler neticesinde bulgular elde edilmiştir.



Resim 1 Francisco Goya, “3 Mayıs 1808”, 1814, Romantizm.

Söylemsel Bağlamlar

Öğrencilerin söylemsel bağlamlara ilişkin görüşlerine aşağıdaki başlıklarda yer verilmiştir.

Benzetmeler: Öğrencilerin Goya'nın “3 Mayıs 1808” adlı eserinde benzetmelere ilişkin ifadeleri incelendiğinde, Ö1'in “siperde düşmana yakalanan bir grup asker” şeklinde bir ifade kullandığı, Ö2'nin ise tablonun isminden yola çıkarak bir katliam olduğunu belirttiği, Ö3'ün zorbalık yoluyla özgürlükleri elinden alınmak istenen bir grup insanın varlığını ifade ettiği, Ö4'ün sağ tarafta yer alan figürlerin kıyafet ve silahları nedeniyle askere benzediğini dile getirdiği görülmektedir. Ö5'in ise herhangi bir söylemde bulunmadığı tespit edilmiştir. Öğrenci söylemlerinin bakıldığında, tablonun ismi, silah ve silah tutanların kıyafetleri üzerinden genel bir savaş benzetmesi yapıldığını ortaya koymaktadır.

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

İroni: Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" adlı tablosunda ironi ile ilgili ifadeleri incelendiğinde, Ö3'ün silahın hem saldırı hem de savunma aracı olmasını ironik bulduğu; Ö4'ün "ellerini kaldıran adamın ne kadar cesur gibi görünse de yüz ifadesinin korku dolu olması ironiktir" şeklinde bir yorumda bulunduğu; Ö5'in ise "öldürülen insanların yüzüne vurulan ışığın ironik olduğu" yönünde söylemde bulunmuştur. Ö1 ve Ö2 ise herhangi bir söylemde bulunmamışlardır. Öğrenciler, tablo içerisinde ironi olarak farklı noktalara değinmişlerdir. Yorum yapan öğrencilerin ortak noktası ise ironi buldukları unsurların zıtlık içerdiğine dikkat çekmeleridir.

Küçümseme: Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" adlı tablosunda küçümseme ile ilgili ifadeleri incelendiğinde, Ö1'in "güçlü ve güçsüz bir grup insan" ifadesini kullandığı; Ö2'nin "katliam sırasında ellerini havaya kaldırıp silahlılara teslim olan adam" şeklinde bir söylemde bulunduğu; Ö3'ün "insanların savunmasızlıklarının kullanılmasının onları köşeye sıkıştırması" olduğunu ifade ettiği; Ö4'ün ise "silahlarını doğrultan askerlerin karşısındaki insanları küçümsemiş gibi gördüğü" yönündeki söylemleri dikkat çekmektedir. Ö5'in herhangi bir söylemde bulunmadığı gözlemlenmiştir. Öğrenci söylemlerine göre, silah karşısında duran figürlerin küçümsemediği ifade edilmiştir. Bu durumun nedeninin, silah karşısındaki figürlerin herhangi bir eylemde bulunamaması olarak düşünüldüğü belirtilmektedir.

Abartma: Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" adlı tablosunda abartma ile ilgili ifadeleri incelendiğinde, Ö2'nin "silahların karşısında aydınlık bir şekilde çizilen figür abartılmıştır" şeklinde bir söylemde bulunduğu; Ö3'ün ise durumu özelleştirerek "tüm ışığın beyaz gömleli figür üzerinde yoğunlaşması abartmadır" ifadesini kullandığı gözlemlenmiştir. Ö1, Ö4 ve Ö5'in herhangi bir söylemde bulunmadığı tespit edilmiştir. Herhangi bir söylemde bulunmayan öğrencilerin yorumlarına yer verilmezken, görüş bildiren iki öğrencinin de küçümseme unsuru olarak değerlendirilen insan figürlerinin aydınlık şekilde çizilmesini abartı olarak nitelendirdikleri ortaya konulmuştur.

Eleştiri: Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" adlı tablosunda eleştiri ile ilgili ifadeleri incelendiğinde, Ö1'in yüz hatlarının daha net bir şekilde çizilebileceğine dair bir eleştiride bulunduğu; Ö2 ve Ö4'ün ölen insanların ve silahsız figürlerin çizimi üzerinden ressamın tablodaki eleştirisine vurgu yaptıkları gözlemlenmiştir. Ö3, "karanlık altında bulunan kişilerin kötülüklerinin gölgede bırakıldığı" yönünde bir eleştiride bulunmuş; Ö5 ise ressamın bir katliama eleştiride bulunduğunu ifade etmiştir. Genel söylemlere bakıldığında iki ayrı eleştiri unsuru öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki ressamın tabloyu çizerken yaptığı eleştiri, diğeri ise öğrencilerin tabloda eleştirdikleri unsurlardır. Bu bağlamda, ressamın yapılan katliama yönelik eleştirisinin yanı sıra, öğrencilerden birinin ressamın çizim tarzını eleştirdiği görülmüştür.

Kişiler: Goya'nın "3 Mayıs 1808" adlı tablosunda öğrencilerin "kişiler" ile ilgili ifadeleri incelendiğinde, Ö1'in 14 kişi, Ö2'nin 17 kişi, Ö3'ün 16 kişi, Ö4'ün 26 kişi ve Ö5'in 15 kişi bulunduğunu ifade ettiği tespit edilmiştir. Öğrencilerin, kişiler ile ilgili farklı ancak birbirine yakın sayılar verdikleri gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, tabloda kesin bir kişi sayısının belirlenemediği, ancak 14 ile 17 kişi arasında bir sayının olabileceği belirtilmiştir.

Karakterler (Karakter Özellikleri): Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosunda öğrencilerin "karakterler" ile ilgili ifadeleri incelendiğinde, Ö1 ve Ö2 karakterleri silahlılar ve silahsızlar olarak iki gruba ayırmıştır. Ö3, tabloda "masum ve güçlü karakter yapısına sahip insanlar" bulunduğunu ifade etmiştir. Ö4, sağdaki askerlerin güçlü ve kendilerinden emin bir duruş sergilediğini, diğer insanların ise cesaretsiz, korku dolu ve üzüntülü bir pozisyonda olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda, olayın merkezindeki adamın ellerini kaldırmış olmasının cesaret gösterdiği izlenimini verse de yüz ifadesinin üzgün ve korkak bir duruş sergilediği vurgulanmıştır. Ö5 ise "katledilen ve korkan insanlar, ailelerine sığınan çocuklar ve ateş eden kişiler" şeklinde bir değerlendirme yapmıştır. Öğrencilerin çoğu, korkuya karşı korkusuzluk, silaha karşı silahsızlık ve masuma karşı güçlü olma gibi zıtlıklar üzerinde durdukları gözlemlenmiştir.

Kişiselleştirmeler (Kişi ve Karakterler Arasındaki İlişki): Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosundaki "kişiselleştirmeler" ile ilgili ifadeleri incelendiğinde; Ö1, eser içindeki

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

kişilerin ve karakterlerin uyumlu bir şekilde görüldüğünü ifade etmiştir. Ö3, ressamın kaosu belirli bir dönemin özelliklerine göre resmettiğini belirtmiştir. Ö4, sanatçının kendi zayıf ve güçlü yönlerini esere yansıttığına dair bir söylemde bulunurken, Ö2 ve Ö5 herhangi bir söylemde bulunmamıştır. Bu bağlamda, öğrencilerin kişiselleştirmelerden ziyade sanatçının iletmek istediği mesaj ve eser içindeki karakterler arasındaki uyuma odaklandıkları görülmektedir. Görüş bildirmeyen öğrencilerin söylemlerine metinde yer verilmemiştir.

Karakterlerin Kişisel İşlevleri: Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosunda "karakterlerin kişisel işlevleri" ile ilgili ifadeleri incelendiğinde, Ö1, aydınlık bir şekilde çizilen figürün haklı ve mağdur olduğunu belirtmiştir. Ö2, tabloda güçlü ve güçsüz figürlerin bulunduğunu ifade etmiştir. Ö3 ise, "suçlu, suçsuz, güçlü ve izleyici karakter yapısına sahip kişiler" yer aldığını dile getirmiştir. Ö4, insanların korkulu, acı dolu ve çaresiz bakışlarının yanı sıra askerlerin kendinden emin, cesaretli bir duruş sergilediklerini vurgulamıştır. Ö5, "katledilen ve korkan insanların yanı sıra ailelerine sığınan çocuklar ve ateş eden kişiler" in varlığını belirtmiştir. Genel olarak değerlendirildiğinde, öğrencilerin tablodaki karakterlerin işlevlerini açık bir şekilde ifade ettikleri ve bu ifadeler neticesinde zıt karakterlerin varlığını düşündükleri görülmektedir.

Karakterlerin Mekan ve Uzam ile İlişkili Konumları: Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosunda "karakterlerin mekan ve uzam ile ilişkili konumları" ile ilgili ifadeleri incelendiğinde, Ö1, resmin karanlık tarafındaki figürlerin "suçlu" oldukları izlenimini verdiğini belirtmiştir. Ö2, sağ tarafta silahlı figürlerin, sol tarafta ise silahsız ve teslim olmuş figürlerin yer aldığını ifade etmiştir. Ö3, eserin "tarihi bir olayın sanatçının kendi yorumuyla aktarıldığını" öne sürmüştür. Ö4, karakterlerin mekanda dengeli bir şekilde yerleştirildiğini belirtirken, Ö5 herhangi bir söylemde bulunmamıştır. Öğrencilerin söylemleri incelendiğinde, karakterlerin tablodaki konumlarına ve ressamın kompozisyonda sağladığı dengeye odaklandıkları görülmektedir.

Karakterlerin Birbirleri ile Bağlantıları: Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosunda "karakterlerin birbirleri ile bağlantıları" ile ilgili ifadeleri incelendiğinde, Ö1, silah tutan bir grubun, birbirini teselli eden ve teslim olmuş mağdurlarla karşıtlık içinde olduğunu belirtmiştir. Ö2, karakterlerin birbirleriyle mücadele edemeyecek durumda olduklarına dikkat çekmiştir. Ö3, her bireyin kendi tarafıyla bağ kurarak karşı tarafa düşman olduğu izlenimini vurgulamıştır. Ö4, "zayıfların varlığının güçlüleri tanımladığını" ve iki grubun birlikte verilmesinin bu ayrımı belirginleştirdiğini ifade etmiştir. Ö5 ise sağ taraftaki adamların sol taraftaki kişileri katlettiklerini dile getirmiştir. Öğrenci söylemlerinden, tablodaki belirgin zıtlıkların ön plana çıkarıldığı anlaşılmaktadır.

Mekanlar: Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosunda "mekanlar" ile ilgili ifadeleri incelendiğinde, Ö1 tabloyu "gece vakti bir siper alanı" olarak tanımlarken, Ö2, Ö3 ve Ö4 dış mekan ifadesini kullanmış; Ö5 ise "bir dağ arkasında ıssız ve sessiz bir mekan yaratıldığı" yorumunda bulunmuştur. Öğrencilerin ortak görüşleri, tablonun dış mekanda bir savaş alanını tasvir ettiği yönündedir.

Uzamsal Bağlamlar: Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosunda "uzamsal bağlamlar" ile ilgili ifadeleri incelendiğinde, Ö1 tabloyu "geçmişte yaşanan bir katliam" olarak tanımlamış, Ö2 kıyafetler ve silahların kullanıldığına vurgu yapmış, Ö3 "karanlık ve aydınlık kontrastı ile dikkat çeken bir ortam" olarak betimlemiş, Ö4 ise "yaşanmış bir olayın tuvale aktarılması" olarak değerlendirmiştir. Ö5, "3 Mayıs 1808" katliamını uzamsal bağlamda yeniden yaratıldığını" ifade etmiştir. Eroğlu'na (2023) göre uzam, çağdaş sanatın mekan ile özdeşleştirilmesinde önemli bir kavram olarak öne çıkmaktadır. Genel olarak değerlendirildiğinde, öğrencilerin uzamsal bağlam kavramı hakkında sınırlı bilgiye sahip oldukları anlaşılmaktadır.

Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosuna dair söylemleri incelendiğinde, öğrencilerin söylemsel bağlamda genel olarak zıt unsurların varlığına vurgu yaptıkları görülmektedir. Örneğin, ironiyi ele aldıklarında silahın hem savunma hem de saldırı aracı olması, figürlerin hem cesur hem de korkak görünmesi gibi yorumlar dile getirilmiştir. Ayrıca, karakterlerin kişisel işlevlerine ilişkin güçlü ve güçsüz figürlerden söz ettikleri gözlenmiştir.

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

Öğrenciler, tablodaki kişileri asker olarak nitelendirirken, bu askerlerin savunmasız insanlara karşı bir küçümseme tavrı sergilediklerini ifade etmişlerdir. Savunmasız kişiler arasındaki aydınlık figür genel olarak abartılı bulunmuş ve bu bağlamda eleştiriler ressamın çizim üslubuna yönelmiştir. Ayrıca, öğrenciler figürlerle ilgili farklı sayılar verirken, mekanın dış mekan olarak tasvir edildiğini belirtmişlerdir. Karakterler konusunda ise silahlı ve silahsız gibi zıt figürlerin varlığına dikkat çekmiş, işlevleri açısından mağdur ve saldırgan olarak konumlandırıldıklarını ifade etmişlerdir. Uzam ve mekân bağlamında ise, öğrenciler ressamın gerçek bir olayı tabloya yansıttığından bahsetmişlerdir. Genel olarak söylemsel bağlamda, öğrencilerin tabloya yerleştirilen figürler ve olayla ilgili söylemlerde buldukları gözlemlenmiştir.

Görsel Bağlamlar

Öğrencilerin görsel bağlamlara ilişkin görüşlerine aşağıdaki başlıklarda yer verilmiştir.

Renk Ögesinin Tasarım Ögesi ile İlişkisi: Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosunda "renk ögesinin tasarım ögesi ile ilişkisi" ile ilgili ifadeleri incelendiğinde, Ö1 tablodaki renklerin uyumlu olduğunu ifade ederken, Ö2 "denge unsurunun ön planda" olduğunu belirtmiştir. Ö3, sanatçının dönem özelliklerini göz önünde bulundurarak kahverengi ve tonlarını kullandığını vurgulamıştır. Ö4 ve Ö5 ise koyu tonların ağırlıkta olduğuna dikkat çekmişlerdir. Bu bağlamda, öğrencilerin tabloda bir uyum bulunduğunu ve bu uyumun tablonun yapıldığı dönemi yansıttığını ifade ettikleri görülmektedir.

Renk Ögesinin Tasarım İlkeleri Bağlamında Kullanımı: Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosunda "renk ögesinin tasarım ilkeleri bağlamında kullanımı" ile ilgili ifadeleri incelendiğinde, Ö1 açık ve koyu renklerle bazı kısımları ön plana çıkarmaya çalıştığını belirtmiştir. Ö2, "ışık-gölge"ye dikkat çekerken, Ö3 açık, koyu ve orta tonların bir arada kullanıldığını ifade etmiştir. Ö4, kumaş detaylarının verilmesiyle açık-koyu değer ilişkisi oluşturulduğunu belirtmiştir. Ö5 ise herhangi bir söylemde bulunmamıştır. Bu söylemler doğrultusunda, renk ögesinin, tabloda vurgulanmak istenen unsurları öne çıkarmak için kullanıldığı düşünülmektedir.

Renk Ögesinin Mesaj Bağlamında Kullanımı: Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosunda "renk ögesinin mesaj bağlamında kullanımı" ile ilgili ifadeleri incelendiğinde, Ö1, renklerin savaşı ve yaşanan acıyı etkili bir biçimde yansıttığını belirtmiştir. Ö2, "renklerin soğuk ve soluk kullanımının olay ve mekânı yansıttığını" ifade etmiştir. Ö3, vurgulanmak istenen noktada en açık rengin kullanıldığını belirtirken, Ö4, "duygu yüklü bir sahne anlatıldığını, koyu renk tonlarının yoğunluğunun üzüntü ve korku hissettirdiğini" dile getirmiştir. Ö5 ise "katliam ortamının kasvetini anlatmak için koyu ve siyah tonların kullanıldığını" ifade etmiştir. Öğrenci söylemlerine bakıldığında, renk ögesinin mesaj barındırdığına dair ifadelerde buldukları görülmektedir. Bu bağlamda, renk kullanımının savaş mesajı içerdiği düşünülmektedir.

Görsel Öğeler: Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosunda "görsel öğeler" ile ilgili ifadeleri incelendiğinde, Ö1 savaş meydanını tanımlarken, Ö2, Ö3 ve Ö4 tuval üzerine yağlı boya tekniğine atıfta bulunmuştur. Ö5 ise silahlar ve lambadan bahsetmektedir. Öğrencilerin görsel öğe olarak daha çok teknik unsurlar üzerinde durduğu, resmin tekniğinden bahsetmeyen öğrencilerin ise savaş ve savaş unsurlarını görsel öğe olarak değerlendirdikleri ifade edilmektedir.

Kompozisyon ve Arka Plan: Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosunda "kompozisyon" ile ilgili ifadeleri incelendiğinde, Ö1, "kompozisyonu ön plana çıkaran bir arka planın var olduğunu" belirtmiştir. Ö2, "arka planda yer alan dağların mekânı yansıttığını" ifade etmiştir. Ö3, "derinlik algısının oluşturulduğunu, mekanda arka planın daha flu, ön tarafın ise daha net olduğunu" vurgulamış ve kompozisyonun sağ ve sol tarafta figürlerin yerleştirilmesiyle dengelendiğini belirtmiştir. Ö4, "derinlik ve perspektifi olan bir kompozisyonun mevcut olduğunu, ön arka ilişkisi kurulduğunu, ön planda figürlerin büyük, arka planda figürlerin ise küçüldüğünü" ifade ederken, ön planın daha aydınlık, arka planın ise daha karanlık olduğunu dile getirmiştir. Ö5, "bir dağın arkasında ıssız ve sakin bir yer" tanımında bulunmuştur. Genel olarak değerlendirildiğinde, öğrencilerin açık bir arka plandan bahsettikleri görülmektedir.

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

Tipografi: Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosunda herhangi bir tipografi unsurunun bulunmadığına dair ifadelerde buldukları gözlemlenmiştir.

Semboller: Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosunda "semboller" ile ilgili ifadeleri incelendiğinde, Ö1 ve Ö2 silahları sembol olarak belirtirken, Ö3 "beyaz rengin masumiyeti sembolize ettiğini" ifade etmiştir. Ö4, "sol taraftaki iki elini havaya kaldıran figürün teslimiyeti simgelediğini" belirtmiş, Ö5 ise herhangi bir söylemde bulunmamıştır. Söylemlere bakıldığında, öğrencilerin çoğunluğunun bir sembol gördüklerini ifade ettikleri, bu sembollerin ortak özelliğinin savaşı çağrıştırdığı sonucuna varılmaktadır.

Metaforlar: Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosunda "metaforlar" ile ilgili ifadeleri incelendiğinde, Ö1, "güçlü, güçsüz, haklı, haksız" gibi kavramları öne çıkarmıştır. Ö3, "ışığın gerçekleri gün yüzüne çıkardığını" belirtmiştir. Ö4, "zayıf insanın ellerini havaya kaldırmasının savunmasızlığını, güçlünün silahını zayıfa doğrultmasının da gücünü metafor ettiğini" söylemiyle birlikte "savunmasız insanların az sayıda olması zayıflığı ve güçsüzlüğü temsil eder" ifadesinde bulunmuştur. Ö5 ise "çocukların masumiyetin metaforu" olduğunu dile getirmiştir. Ö2'nin herhangi bir yorumda bulunmaması dikkat çekmektedir. Genel olarak, öğrencilerin güçsüzler üzerinde olan baskılara dair metaforlar geliştirdikleri düşünülmektedir.

Çağrışımlar: Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosunda "çağrışımlar" konusundaki ifadeleri incelendiğinde, Ö1, "zulüm, vahşet, acımasızlık, katliam" gibi kavramları sıralamıştır. Ö2, "ellerini havaya kaldıran figürün teslimiyetinin acınma duygusunu çağrıştırdığını" ifade etmiştir. Ö3, "bir köyde eşkıyaların köylü halka saldırısını" çağrıştırdığını belirtirken, Ö4, "kıyafetlerin dağılması ve figürlerin hareketlerinin savaş atmosferini yansıttığını" ifade etmiştir. Ö5 ise herhangi bir söylemde bulunmamıştır. Genel söylemlere bakıldığında, tablonun olumsuz duyguları çağrıştırdığı sonucuna varılmaktadır.

Görsel Öğeler Arası İlişki: Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosunda "görsel öğeler arası ilişki" ile ilgili ifadeleri incelendiğinde, Ö1, "figürler ve görsel öğelerin uyumlu olduğunu" belirtmiştir. Ö3, "figürler arası benzerlik ve düşünceler arası farklılık" vurgusunda bulunmuştur. Ö4 ise "büyük-küçük ilişkisi ve ön-arka ilişkisi" üzerine düşüncelerini ifade etmiştir. Ö2 ve Ö5'in herhangi bir söylemde bulunmamıştır. Genel olarak, öğrencilerin uyumlu bir ilişkiden bahsetmeleri, önceki bölümlerde de vurgulanan zıtlık kavramıyla birlikte ele alındığında, tablonun karmaşık yapısını ortaya koymaktadır.

Tipografik öğeler arası ilişki: Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosunda herhangi bir tipografi unsurunun bulunmadığına dair ifadelerde buldukları gözlemlenmiştir.

Öğrenci söylemleri incelendiğinde, görsel bağlamlarda Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosundaki renk öğesinin tasarım açısından dengeli ve uygun olduğu, ayrıca kontrast renkler kullanılarak tasarım ilkelerine göre oluşturulduğu ifade edilmektedir. Bu renklerin, savaş ve katliam gibi güçlü mesajlar taşıdığına dikkat çekilmektedir. Öğrenciler, görsel öğelerden bahsederken resmin tekniğine de değinmiş, kompozisyon ve arka planda perspektif kullanılarak derinlik oluşturulduğunu ve ön-arka ilişkisi bulunduğunu belirtmişlerdir. Ayrıca arka planda bir dağın varlığını vurgulamışlardır. Sembolik unsurlar arasında silahın varlığı, beyaz rengin kullanımı ve figürlerin ellerinin havada olması gibi unsurlar yer almaktadır. Metaforlar bağlamında ise güçlü-güçsüz, haklı-haksız, savunmasızlık gibi zıt kavramların önemine değinilmiş; ayrıca çocukların masumiyetinin de bir metafor olarak algılanabileceği ifade edilmiştir. Öğrenciler, çağrışım konusunu ele alırken vahşet ve zulüm gibi unsurları çağrıştırdığını genel olarak kabul etmişlerdir. Sonuç olarak, görsel öğeler arasında bir uyum bulunduğu vurgulanırken, tipografi ile ilgili olarak ise öğrencilerin herhangi bir yorumda bulunmadığı gözlemlenmiştir.

Tüm öğrenci söylemleri incelendiğinde, resmin içindeki zıt unsurlara dikkat çekildiği görülmektedir. Bu bağlamda, Diğler ve Soylu (2021) tarafından belirtilen, Goya'nın "3 Mayıs 1808" tablosundaki korkusuzca direnen bireyler ile onları öldürmek isteyen bir grup askeri etkili bir şekilde yansıttığı düşünülmektedir. Öğrencilerin ifadeleri doğrultusunda, Goya'nın, eseri

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

inceleyen kişiye aktarmak istediği duyguyu etkili bir biçimde ilettiği sonucuna ulaşılmaktadır. Yorum yapmayan öğrencilerin ifadeleri ise değerlendirilmemiştir.

Öğrencilerin Güncel Olaylara Göre Yeniden Yorumladıkları Sanatsal Çalışmaları



Resim 2 Ö1'in Yeniden Yorumladığı Özgün Eseri, "Hukuksuz Savaş", 2024.

Öğrenci Ö1'in "Hukuksuz Savaş" isimli resmine ilişkin değerlendirmeleri, Duncum (2016) tarafından geliştirilen "Söylem Analizinde Bağlamlar" tablosuna göre aşağıdaki gibi sıralanmıştır.

Söylemsel Bağlamlar

Öğrencilerin söylemsel bağlamlara ilişkin görüşlerine aşağıdaki başlıklarda yer verilmiştir.

Benzetmeler: Öğrenci, "savaş meydanı, askerler ve ölümler" ifadeleriyle, bu figürlerin gerçek hayattaki karşılıklarına benzetildiğini ifade etmiştir.

İroni: Öğrenci, "insanların gözlerinin bağlı olması" durumunu, dünyanın göz yumduğu bir olay karşısında sessiz kalınmasını yansıtan bir ironi olarak değerlendirmiştir.

Küçümseme: Öğrenci, güçlü ve zayıf grupların varlığını vurgulayarak, güçsüz grubun küçümsendiğini dile getirmiştir.

Abartma: Öğrenci söylemlerinin neticesinde herhangi bir abartı unsuruna yer vermediğini belirtmiştir.

Eleştiri: Öğrenci, yaşanan olayların gerçek bir olay olmasına yönelik eleştirilerde bulunmuştur.

Kişiler: Öğrenci, "13 belirgin figür ve arkada birçok insan topluluğu var" ifadesiyle, kesin bir kişi sayısı vermekten kaçınmıştır.

Karakterler (Karakter Özellikleri): Öğrenci, "masum, zayıf ve güçsüz bir grup insan" tanımlamasının yanı sıra, buna karşıt olarak güçlü bir grup ile göz yuman bir grubun varlığını vurgulamıştır.

Kişiselleştirmeler: Öğrenci, kişi ve karakterlerin uyum içerisinde olduğunu ifade ederken, "son teknoloji" ile donatılmış bir grubun savaşırken diğer grubun silahsız kalmasına dikkat çekmiştir.

Karakterlerin Kişisel İşlevleri: Öğrenci, karakterlerin buldukları konumlara uygun bir biçimde resmedildiğini belirterek, ifadelerin net bir şekilde aktarıldığını dile getirmiştir.

Karakterlerin Mekân ve Uzam ile İlişkili Konumları: Öğrenci, "askerler ve tanklar tarafından işgal edilen bir savaş meydanı ve meydanı izleyen ama gözleri bağlı seyirciler" ifadesiyle, karakterleri buldukları konumlarla eşleştirmiştir.

Karakterlerin Birbiriyle Bağlantıları: Öğrenci, "Resimde üç grup insan bulunmaktadır: mutsuz, yorgun ve korkmuş figürler; karşılarında acımasız bir grup asker, ayrıca bu duruma seyirci kalan diğer bireyler. Her grup kendi içinde bir uyum sergilemektedir" ifadeleriyle karakterleri gruplandırdığını belirtmiştir.

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

Mekanlar: Tablo, bir savaş meydanını tasvir etmektedir.

Uzamsal Bağlamlar: Öğrenci, eserin günümüzde yaşanan katliamı yeniden canlandırdığını ifade

Söylemsel bağlamda, Öl'in oluşturduğu özgün eserinde katliam teması ve güçlü-güçsüz-seyirci üçlemesi üzerinde durulmaktadır. Eserde, seyircilerin gözlerinin bağlı olmasına vurgu yapılırken, saldırgan tarafın silahlı olduğu, diğer grubun ise silahsız ve mağdur konumda bulunduğu ifade edilmektedir. Yaşanan dönemdeki güncel olaylar göz önünde bulundurulduğunda, öğrencinin Goya gibi bir katliamı hissettiği ve bunu "uzamsal bağlamalar" başlığı altında "tam anlamıyla katliam" ifadesiyle açıkça dile getirdiği anlaşılmaktadır.

Görsel bağlamlar

Öğrencilerin görsel bağlamlara ilişkin görüşlerine aşağıdaki başlıklarda yer verilmiştir.

Renk Ögesinin Tasarım Ögesi ile İlişkisi: Öğrenci, eserinde savaş alanındaki kaosu karakalem tekniğiyle aktardığını ifade etmiştir.

Renk Ögesinin Tasarım İlkeleri Bağlamında Kullanımı: Öğrenci, "Savaş meydanındaki burukluğu siyah-beyaz bir şekilde yansıttım" diyerek renk ögesinin tasarım ilkeleri çerçevesindeki kullanımına dikkat çekmiştir.

Renk Ögesinin Mesaj Bağlamında Kullanımı: Kara kalem tekniğinin, eserde yas duygusunu çağrıştırdığını belirtmiştir.

Görsel Öğeler: Öğrenci, "Savaş meydanı, Mescid-i Aksa, mağdurlar ve caniler" ifadeleriyle resminde yer alan görsel öğeleri açıklamıştır.

Kompozisyon ve Arka Plan: Öğrenci, "Arka plan savaşın izlerini taşıyor. Kutsal bir mabet ve seyirci olarak adlandırılan kitle arka planda yer alıyor" şeklindeki ifadeleriyle kompozisyonda kullandığı unsurlara vurgu yapmıştır.

Tipografi: Öğrenci, eserinde herhangi bir tipografik öğeye yer vermediğini belirtmiştir.

Semboller: Öğrenci, eserinde bulunduğu dönemin güncel meselelerini "Mescid-i Aksa, silah, kefenli çocuklar ve insanlar" gibi sembollerle somutlaştırdığını ifade etmiştir.

Metaforlar: "Güçlü ve güçsüz, haklı ve haksız" gibi zıt ifadelerin metafor olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Çağrışımlar: Öğrencinin eserinde yer alan "zulüm, vahşet, katliam, İslâm düşmanlığı" gibi çağrışımlar, aynı zamanda onun dini düşüncelerine de atıfta bulunduğunu göstermektedir.

Görsel Öğeler Arası İlişki: Öğrenci, görsel öğelerin birbirleriyle uyum içerisinde olduğunu vurgulamıştır.

Tipografik Öğeler Arası İlişki: Öğrenci, eserinde herhangi bir tipografik öğeye yer vermediğini belirtmiştir.

Görsel bağlamlar başlığı altında, öğrencinin eserinde tipografik unsurlara yer vermediği, bunun yerine yalnızca görsel öğelerle kendini ifade ettiği vurgulanmıştır. Eserini karakalem tekniğiyle oluşturmasının amacı, resimdeki hüznü ve burukluğu hissettirmek ile yas duygusunu çağrıştırmak olarak belirtilmiştir. Özellikle, elleri havada olan kadın figürü incelendiğinde, çocukların katledildiği durumu yansıttığı anlaşılmaktadır. Öğrencinin söylemlerinde de bu olguyu açıkça ifade ettiği görülmüştür.

Öğrencinin genel söylemlerine bakıldığında, yaşadığı dönemde meydana gelen güncel bir olay olan "Gazze Olayları"na ele aldığı, arka planda yer alan Mescid-i Aksa'dan anlaşılmaktadır. Öğrenci, eserine koymuş olduğu "Hukuksuz Savaş" başlığı ile yaşanan olayları etkili bir şekilde ifade etmektedir. Kaotik durumu dile getirirken, bu durumu görsel bağlamda da izleyiciye sunmaktadır. Öğrencinin araştırmacıya iletmediği, "Keşke bu resmi yapmasaydım, çok etkilendim"

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

ifadesi, eseri yaratma sürecinde yaşadığı zorluğu ve hüznü aktarmaktadır. Bu durum, elinden bir şey gelmemesinin verdiği kaygıyla, bu konuyu ele almasına neden olduğunu ortaya koymaktadır. Göz ardı edilemeyen, ancak dünyanın göz yumduğunu düşündüğü bu eser, öğrencinin kendi dünyasındaki çabasını ve duyarlılığını yansıtmaktadır.

Diğer öğrencilerin “Hukuksuz Savaş” adlı eserle ilgili söylemlerine bakıldığında, Ö2'nin çalışmada yer alan figürlerin ifadesiz yüzlerinin savaşın çaresizliğini çağrıştırdığını belirttiği ve bu durumun savaşın gerçekliğini etkili bir şekilde yansıttığını ifade ettiği görülmektedir. Öğrenci, Kudüs'ün merkezde konumlandırılmasını ve insanların arka planda yaşananlara kayıtsız kalmasını ironik bir şekilde değerlendirmiştir. Resimdeki tankı abartı olarak nitelendiren Ö2, bunu gücün simgesi olarak anlamlandırmıştır. Öğrenci, eserinde renk unsuruna yer verilmediğini belirterek bu durumun savaşı temsil ettiğini vurgulamıştır. Arka planda net ve sağlam bir şekilde tasvir edilen Mescid-i Aksa'nın, Müslümanlığın simgesi olarak kullanıldığına ve tasarım bağlamında ikiye bölünen kompozisyonda denge unsuru bulunduğuna dikkat çekmiştir. Ö3, tabloyu büyük bir yıkıma benzetmekte ve bu yıkıma sessiz kalanları ironik bulduğunu ifade ederek eserde bir katliam görüntüsü gördüğünü belirtmiştir. Ö4 ise tabloyla ilgili betimlemelere yer vermekle birlikte, açık bir alanın varlığını vurgulayarak ölü figürlerin Gazze'de yaşamını yitiren insanlara benzetildiğini dile getirmiştir. Ayrıca, bu eserde Gazze Katliamı'na bir çağrışım bulunduğunu da ifade etmektedir. Kompozisyon ile ilgili denge unsuru olduğunu belirten Ö4, büyük-küçük ilişkisi, ön-arka ilişkisi, yumuşaklık ve sertlik hissi verdiğini de eklemiştir. Gücün sembolü olarak silahın kullanımı dikkat çekici bir unsur olarak öne çıkmıştır. Ö5 ise güncel bir konunun ele alındığını ve diğer ülkelerin bu olaya sessiz kalmasına eleştiride bulunmuştur. Tüm bu söylemler değerlendirildiğinde, öğrencilerin ressamın perspektifinden düşündükleri ve ressamın anlatmak istediği duyguları açık bir biçimde ifade ettikleri anlaşılmaktadır. Öğrenciler arasında bu eserin “Gazze Katliamı” olarak algılandığına dair genel bir kanı mevcuttur.



Resim 3 Ö2'nin Yeniden Yorumladığı Özgün Eseri, “7 Ekim 2023 (Doğum günü)”, 2024.

Öğrenci Ö2'nin "7 Ekim 2023 (Doğum Günü), 2024" isimli resmine ilişkin değerlendirmeleri, Duncum (2016) tarafından geliştirilen "Söylem Analizinde Bağlamlar" tablosuna göre aşağıdaki gibi sıralanmıştır.

Söylemsel Bağlamlar

Öğrencilerin söylemsel bağlamlara ilişkin görüşlerine aşağıdaki başlıklarda yer verilmiştir.

Benzetmeler: Öğrencinin söylemlerinde, “Öndeki silahlı figürün İsrail askerine, arkadaki ceset taşıyan insanların ise Gazzeli vatandaşlara benzetildiği” ifadeleri ile resmettiği olayı açık bir biçimde dile getirdiği görülmektedir.

İroni: Öğrenci, “Gökyüzünün bir tarafında savaş dumanı bulunurken diğer tarafında parlak bir atmosferin yer almasını” ironik bir durum olarak değerlendirmektedir. Bu bağlamda, zıtlıklar arasında doğan bir ironinin söz konusu olduğu düşünülmektedir.

Küçümseme: Öğrencinin söyleminde, “İsrail askerine karşı sergilenen dik duruşun askeri küçümser nitelikte olduğu” ifade edilmiştir. Bu bağlamda, savunmasız olan grubun her şeye

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

rağmen korkusuz tavırlarıyla düşman askerlerini küçümseme amacıyla resmedildiği belirtilmektedir.

Abartma: “Bir silahlı askerin karşısında birden fazla insan figürünün” yer alması, öğrenci tarafından abartı unsuru olarak değerlendirilmiştir.

Eleştiri: Öğrenci, "Kucaklarında çocuk cesedi bulunan adamlar ile resimde bulunmayan kadın figürler, savaşta kaybedilen kadın ve çocukların fazlalığına dikkat çekerek eleştiride bulunmaktadır." ifadesiyle, savaşın masum halk üzerindeki yıkıcı etkilerini vurgulamakta ve savunmasız, güçsüz bireylerin hedef alındığına işaret etmektedir.

Kişiler: Öğrenci, resimde cesetlerle birlikte toplamda dokuz figür tasvir ettiğini belirtmiştir.

Karakterler: Cesetleri taşıyan figürlerin, tüm olumsuz koşullara rağmen güçlü ve dik duruş sergilemeleri, en belirgin karakter özellikleri arasında yer almaktadır.

Kişiselleştirmeler: Öğrenci, eserde herhangi bir kişileştirme unsurunun bulunmadığını ifade etmiştir.

Karakterlerin Kişisel İşlevleri: Karakterlerden biri olan güçlü İsrail askeri temsil etmekten, diğer karakterler Gazzeli mağdur vatandaşları simgelemektedir. Bu durum, eserde iyi ve kötü arasındaki ayrımın net bir biçimde ifade edildiğini göstermektedir.

Karakterlerin Mekân ve Uzam ile İlişkili Konumları: Öğrencinin resmettiği mekân, gerçek hayatta da çatışmaların yaşandığı Gazze ile ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda, mekânın seçiminde, savaşın gerçekliğinin vurgulandığı anlaşılmaktadır.

Karakterlerin Birbirleri ile Bağlantıları: Öğrenci “Gazzeli vatandaşlar ile onlara yıllarca işkence eden, öldüren ve yaşamlarını zehirleyen İsrail askerleri” söylemi ile aralarındaki ilişkiyi açıklamıştır.

Mekanlar: Öğrenci, savaşın geçtiği yerler olan Gazze ve Mescid-i Aksa'yı mekân olarak resmetmiştir.

Uzamsal Bağlamlar: “Savaş” söyleminde bulunarak savaş alanını uzamsal bağlamda belirttiği görülmüştür.

Söylemsel bağlamda, öğrenci söylemlerinin genelinde, özgün eserinde İsrail ve Gazze'ye sıkça atıfta bulunduğu ve bu bağlamda suçlu ve suçsuz tarafları keskin çizgilerle ayırdığı gözlemlenmektedir. Öğrenci, masum ve zulme uğramış Gazze halkı ile yıllardır Gazze'ye saldıran ve masumları katleden İsrail askerleri arasındaki ayrımı belirgin bir şekilde ortaya koymaktadır. Eserinde yer alan karakterlerin benzetildiği kişiler hakkında açık ifadeler kullanmıştır. Bu bağlamda, Gazzelilerin dik duruşunu vurgularken, İsrail askerlerini küçümseyici bir biçimde resmettiği anlaşılmaktadır. Ayrıca, eserde kadın ve çocuk figürlerinin yer almaması, bu karakterlerin öldürülmelerine atfedilmiş ve bu durum eleştirel bir perspektifle değerlendirilmiştir.

Görsel Bağlamlar

Öğrencilerin görsel bağlamlara ilişkin görüşlerine aşağıdaki başlıklarda yer verilmiştir.

Renk Ögesinin Tasarım Ögesi İle İlişkisi: “Savaşta cesetler taşıyan erkek figürlerin üzerlerinde kullanılan renkler kirli ve koyu tonlarda, bu savaşın karamsarlığını yansıtıyor” söylemiyle renk ögesini kullanarak savaşı yansıttığını ifade etmiştir.

Renk Ögesinin Tasarım İlkeleri Bağlamında Kullanımı: “Mescid-i Aksa'nın bölgesindeki renklerin parlak olması, dini simgeleri temsil etmektedir" ifadesi ile öğrenci, dini görüşünü açık bir şekilde ifade etmekte; ayrıca renk ögesini kullanarak kendileri için önemli olan yapıya her şeye rağmen zarar verilemeyeceğini etkileyici bir şekilde dile getirmektedir.

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

Renk Ögesinin Mesaj Bağlamında Kullanımı: “Rengin tüpten çıkan en parlak haliyle kullanılması ve karıştırılmış kirletilmiş şekilde kullanılması” söylemleri ile iyi ve kötüyü resminde nasıl ifade ettiğini açıklamıştır.

Görsel Öğeler: “Savaş meydanını yansıtan bir fotoğraf karesi”ni resmettiğini ifade etmiştir.

Kompozisyon, Arka Plan: Öğrenci Ö2, kompozisyonunu iki ana bölüme ayırarak bir tarafta savaşın kalıntılarına ve yangına, diğer tarafta ise parlak bir görüntü ve arka planda canlı bir gökyüzüne yer verdiğini ifade etmiştir.

Tipografi: Öğrenci, eserinde herhangi bir tipografik öğeye yer vermediğini belirtmiştir.

Semboller: Ö2, “kefenli çocuklar” ifadesini sembol olarak kullanarak, savaşın etkilerinin çocuklar üzerindeki yansımalarını vurgulamıştır.

Metaforlar: Öğrenci, “arka plandaki yangının bomba atılmış bir mekâna benzetildiğini ve askeri kıyafetli adamın İsrail askeri” olduğunu belirterek, bomba ve İsrail askerini metaforik bir dille ele aldığını ifade etmiştir.

Çağrışımlar: “Ö2, “7 Ekim Gazze halkına atılan bombalar” ifadesiyle, Gazze olaylarının başladığı günün aynı zamanda kendi doğum gününe denk geldiğini belirterek, kişisel bir çağrışımında bulunmuştur.

Görsel Öğeler Arası İlişki: Resminde birbirleriyle savaş halinde olan iki ayrı ülkeye atıfta bulunarak, görsel öğeler arasındaki çatışmalı ilişkiyi vurgulamaktadır.

Tipografik Öğeler Arası İlişki: Öğrenci resminde herhangi bir tipografik öğeye yer vermediğini ifade etmiştir.

Görsel bağlamlarda, 7 Ekim tarihinde başlayan Gazze olaylarına atıfta bulunan Ö2, renk öğelerini kullanarak yansıtmak istediği temiz ve kirliliği ortaya koymaktadır. Temiz ve aydınlık olarak tanımladığı sağ tarafta, Mescid-i Aksa'nın varlığı dolayısıyla dini inançlarına yer verirken, diğer bireylerin kirliliği tasvir edilmesi, savaşın insanlar üzerindeki olumsuz etkilerini vurgulamaktadır.

Söylemlerin geneline bakıldığında, Ö2'nin özgün eserinde tasvir ettiği kişileri açık bir şekilde ifade ettiği görülmektedir. Öğrenci, Goya'nın “3 Mayıs 1808” adlı resmini kendi bakış açısıyla yeniden yorumlayarak eserine “7 Ekim 2023 (Doğum günü)” adını vermiştir. Bu isimlendirme, Gazze olaylarının doğum gününe denk gelmesi sebebiyle tercih edilmiştir. Hem tarihsel hem de inançsal çerçevede, kendisini etkileyen bir olayı yeniden ele almıştır. Öğrencinin söylemleri incelendiğinde, genel anlamda söylemsel bağlamlar başlığı altında, İsrail askerleri tarafından Gazze halkına yönelik uygulanan zulümden bahsettiği görülmektedir. Ayrıca, görsel bağlamlarda bu durumun renk, sembol, kompozisyon gibi unsurlar aracılığıyla nasıl yansıtıldığını ifade etmiştir. Öğrencinin yaşadığı dönemin güncel olaylarını kendi inançları çerçevesinde yorumlayarak resmettiği dikkat çekmektedir.

Diğer öğrencilerin özgün eserleri ile ilgili söylemleri incelendiğinde, Ö1 ve Ö3'ün resim hakkında betimlemelere yer verdikleri; Ö3'ün ise bu betimlemelere ek olarak eserin direnişin resmi olduğunu ifade ettiği görülmektedir. Ö4, resimde açık bir alanın tasvir edildiğini belirtmekte ve Gazze katliamının resmedildiğini söylemlerinde vurgulamaktadır. Öğrenci, görsel bağlamlarda koyu renklerin kullanımına ve eserde dengenin sağlandığına dikkat çekmiştir. Ayrıca, resmin savaş çağrışımları taşıdığını ve güç sembolü olarak silahın varlığını ifade etmiştir. Ö5 ise, diğer öğrenciler gibi eserde gördüklerini betimlemekte ve savaş çağrıştırdığına dair düşüncelerini aktarmaktadır. Öğrenci söylemlerinin genelinde, içinde bulunulan dönemin güncel konusunun ele alındığı ve ressamın bu konuyu yansıttığı ifade edilmiştir.

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu



Resim 4 Ö3'ün Yeniden Yorumladığı Özgün Eseri, "Sessizlik", 2024.

Öğrenci Ö3'ün "Sessizlik, 2024" isimli resmine ilişkin değerlendirmeleri, Duncum (2016) tarafından geliştirilen "Söylem Analizinde Bağlamlar" tablosuna göre aşağıdaki gibi sıralanmıştır.

Söylemsel Bağlamlar

Öğrencilerin söylemsel bağlamlara ilişkin görüşlerine aşağıdaki başlıklarda yer verilmiştir.

Benzetmeler: Öğrenci, "yıkılan bir dünya, deprem, kaos, savaş, üzgün, bitkin ve yorgun bir toplum" ifadeleriyle doğal afetlerin yıkıcı etkilerini benzetme yoluyla ortaya koymuştur.

İroni: "Buldukları savaş halini görmezden gelen kişilerin tavırları" ifadesi, resimde mevcut olan kaosa rağmen insanların kayıtsız davranışlarını ironi olarak değerlendirdiğini göstermektedir.

Küçümseme: "Pembeli figürün umudunu küçümsercesine, yapabileceklerini küçük gören kişiler" ifadeleri, bireylerin renkli figürü küçümseyici bir şekilde algıladıklarını ortaya koymaktadır.

Abartma: Öğrenci, "insanların umursamazlıkları, bağımsızlıkları ve vurdumduymazlıkları" durumunu abartma unsuru olarak resmettiğini ifade etmiştir.

Eleştiri: "Yaşamış olduğumuz toplum içerisinde de birçok kişi, var olan duruma karşı bu şekilde" ifadesiyle, gerçek hayatta da benzer durumların mevcut olduğuna yönelik bir eleştiride bulunmuştur.

Kişiler: Öğrenci, eserinde toplamda dokuz kişi bulunduğunu belirtmiştir.

Karakterler: Öğrenci, "bir figür, var olan duruma çok fazla üzülmekte; bu üzüntüsünün tüm kırıngınlığı kalbinden akan kanlar gibi kırılğan bir şekilde akmaktadır. Diğer sekiz figür ise, artık hayatın yorgunluğunu ve üzüntüsünü unutmuş ve kaldıkları yerden devam etmektedirler" ifadesiyle karakterlerin işlevlerine dair bilgi vermiştir.

Kişiselleştirmeler: Öğrenci, "sekiz figür aynı hareket ve bağımsızlık içinde iken pembe renkteki figür, tüm yükü omuzlarında taşıyormuş gibi bir duruş sergilemektedir" ifadesiyle, içinde bulunulan durumun ağırlığını bir çocuğun üstlendiğini vurgulamıştır.

Karakterlerin Kişisel İşlevleri: "Tek bir kişi ile bir toplumu kurtarabileceğini düşünen küçük pembeli figür, her şeyi umutsuzlukla yorumlayan çoğunluk karakterlerdir" söylemi, karakterlerin bireysel işlevlerine atıfta bulunmaktadır.

Karakterlerin Mekan ve Uzam ile İlişkili Konumları: Öğrenci, "mevcut savaşlara benzer bir mekan, harabe görüntüler sunmakta; bu durum, kendi hallerinin farkında olmayan insanları temsil etmektedir" ifadesiyle, içinde bulunulan durumu kavrayamayan bireyler ile mekan arasındaki ilişkiyi ortaya koymuştur.

Karakterlerin Birbirleri ile Bağlantıları: "Gri ve tonlarında olan insanlar, tek bir surat şekline ve tek bir davranış biçimine sahip figürler gibi görünmektedir" söylemi, insanların tekdüzeliğini renklerle ifade ettiğini anlatmaktadır.

Mekanlar: Öğrenci, mekan olarak "dış mekan, sokak, ana cadde" ifadelerine yer vermiştir.

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

Uzamsal Bağlamlar: Yıkılmış harabe binalar ve uzakta savaşın etkilerini taşıyan dik, uzun binalar, öğrencinin uzamsal bağlamlara dair gözlemlerini yansıtmaktadır.

Ö2, “Sessizlik” adlı resmiyle ilgili söylemlerinde, mevcut durumu sessizlikten kaynaklanan bir anlayışla çizdiğini belirtmiştir. Bu durumu ironik bulduğunu ifade etmiştir. Öğrenci, resimde insanların umursamazlıklarının abartıldığını ve umudun küçümsenmesinin de söz konusu olduğunu vurgulamıştır. Mekan olarak dış mekanı tercih eden öğrenci, mekan içerisindeki kargaşayı uzamsal bağlamda savaş alanına benzetmektedir.

Görsel Bağlamlar

Öğrencilerin görsel bağlamlara ilişkin görüşlerine aşağıdaki başlıklarda yer verilmiştir.

Renk Ögesinin Tasarım Ögesi ile İlişkisi: Öğrenci, “kişilerin karakterine uygun olarak mekanın gerçeklik algısı ile renklendirme yapılmıştır” ifadesiyle, renk ögesinin tasarım ögeleri ile olan ilişkisini vurgulamıştır.

Renk Ögesinin Tasarım İlkeleri Bağlamında Kullanımı: “Renkler, birbiriyle uyumlu tonlar halinde birbirine yakın bir şekilde devam etmektedir. Vurgu için pembe renk kullanılmıştır” söylemi, öğrencinin renk kullanımını tasarım ilkeleriyle ilişkilendirdiğini göstermektedir.

Renk Ögesinin Mesaj Bağlamında Kullanımı: Öğrenci, “pembe renk ile saflık, temizlik ve iyi yürekliliği vurgulamıştır. Gri ve tonları ise nötr bir biçimde, her şeyden uzak bıkkınlığı ifade etmektedir” ifadesiyle renklere atfettiği anlamları açıklamaktadır.

Görsel Öğeler: Öğrenci, merkezdeki kız figürünü görsel bir öge olarak resmettiğini belirtmiştir.

Kompozisyon ve Arka Plan: “Cadde, sokak fonu kullanılmıştır” ifadesi ile kullanılan mekan hakkında bilgi vermiştir.

Tipografi: Öğrenci, resminde herhangi bir tipografik ögeye yer vermediğini ifade etmiştir.

Semboller: Öğrenci, “pembe renk saflığın ve temizliğin, gri renk ise durağanlığın sembolü” ifadesiyle renkleri sembolleştirdiğini belirtmiştir.

Metaforlar: “Aydınlık, canlı renk ile umut nitelendirilmiştir” söylemi ile renk kullanımında metafor kullandığını ifade etmiştir.

Çağrışımlar: “Savaş, zorluk, acı ve hüznün” ifadeleri ile resmin çağrıştırdığı durumları açıklamıştır.

Görsel Öğeler Arası İlişki: “Birçok kayıp ve acı içinde, kendine bir dayanak arayan bir kişi, bazen tüm insanlığa umut olabilir” ifadesiyle, resmin merkezindeki kişinin diğer bireylere umut sunduğunu vurgulamıştır.

Tipografik Öğeler Arası İlişki: Öğrenci resminde herhangi bir tipografik ögeye yer vermediğini ifade etmiştir.

Ö2, kişilere atfettiği karakterlere uygun bir renklendirme yaptığını ve kullanılan renklerin uyum içerisinde olduğunu ifade etmiştir. Öğrenci, pembe rengin saflığı simgelerken, gri rengin sessizlik ve durağanlığı yansıttığını belirtmiştir. Ayrıca, öğrenci söylemlerinde herhangi bir tipografik veya görsel ögeye yer verilmediğini vurgulamış ve metafor olarak umudu kullandığını dile getirmiştir.

Genel söylemler incelendiğinde, öğrenci, görsel öge olarak merkeze yerleştirdiği kız figüründen bahsetmiştir. Öğrenci, resmini “deprem, yıkılan bir dünya” olarak nitelendirirken, aynı zamanda savaş çağrışımında bulunduğunu da söylemlerinde ifade etmiştir. Bu bağlamda, Ö3’ün depremin yıkıcı etkilerine çağrışımında bulunduğu düşünülmektedir. Renk ögesinin tasarım ögesi ile ilişkisi incelendiğinde, öğrencinin gerçeklik algısını yansıtan bir eser ortaya koyduğunu belirttiği; ancak eser analiz edildiğinde, iki boyutlu bir renklendirme kullanarak gerçeklikten uzaklaştığı

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

görülmektedir. Söylemsel ve görsel bağlamlarda elde edilen yorumlar, öğrencinin bulunduğu dönemde tanık olduğu güncel olayları resminde konu edindiğini göstermektedir.

Diğer öğrencilerin özgün eserler hakkında yaptıkları yorumlar incelendiğinde, Ö1, resimdeki figürlerin görsel bağlamlarda soluk bir biçimde tasvir edildiğini belirtmiş ve merkezdeki figürü bir kız çocuğuna benzetmiştir. Öğrenci, arka planın yakın dönemde yaşanan bir depremin enkazını yansıtabileceğine dair söylemlerde bulunmuş ve insanların yorgun ve üzgün bir ifadeye sahip olduklarını vurgulamıştır. Ö2 ise, resmi "tüm açıklığıyla asrın felaketi" olarak adlandırarak, Ö1 gibi yaşanan bir olaya benzetmiş ve renk ögesinin çaresizliği yansıttığını ifade etmiştir. Renk kullanımı, öğrenci için ruhsuzluğu simgelerken, arka plandaki yıkıntıların yok olmanın sembolü olduğunu dile getirmiştir. Ortadaki figürün yeşillığe doğru yürüyüşünü ironik bulan öğrenci, bu bağlamda renk ögesinin mesaj iletimindeki rolüne de vurgu yapmıştır. Ayrıca, resimdeki mekanın deprem merkez üssü olan Kahramanmaraş'ta bir sokağa benzetildiği ifadesine yer vermiştir. Ö4, bu resimle ilgili olarak bir telaşın resmedildiğini betimlemiş ve bu telaş durumunun deprem çağrışımı yaptığını ifade etmiştir. Görsel bağlamlarda denge unsurunun varlığından ve renk kullanımından da bahsetmiştir. Ö5 ise sanatçının farklı bir üslup benimsediğini ve yoğun çizgiler kullandığını belirtmiştir. Ayrıca, resmin deprem sonrası bir ana benzetildiğini ve özellikle Kahramanmaraş depremini yansıttığını ifade etmiştir. Tüm bu söylemler ışığında, depremi resmettiğini ifade eden sanatçının, bu durumu ve kargaşayı etkili bir biçimde yansıttığı, öğrenciler arasında genel bir kanı olarak öne çıkmaktadır.



Resim 5 Ö4'ün Yeniden Yorumladığı Özgün Eseri, "Gazze'de Katliam", 2024.

Öğrenci Ö4'ün "Sessizlik, 2024" isimli resmine ilişkin değerlendirmeleri, Duncum (2016) tarafından geliştirilen "Söylem Analizinde Bağlamlar" tablosuna göre aşağıdaki gibi sıralanmıştır.

Söylemsel Bağlamlar

Öğrencilerin söylemsel bağlamlara ilişkin görüşlerine aşağıdaki başlıklarda yer verilmiştir.

Benzetmeler: Ortada yer alan çocuğun kendisinden büyük bir bayrağı taşıması, güçlü bir erkek figürüne benzetilmiştir.

İroni: Ellerini kaldıran kadının cesur görünmesine rağmen yüz ifadesinin korku dolu olması, ironi olarak ele alınmıştır.

Küçümseme: Ö4, resminde silahlı askerlerin silahsız sivilleri küçümseyici bir şekilde tasvir ettiğini belirtmiştir.

Abartma: Küçük çocuk figürünün savaş ortamında kendisinden büyük bir bayrağı taşımasının abartılı bir ifade olduğunu dile getirmiştir.

Eleştiri: Sağdaki ve soldaki figürlerin eşit olmamasını, sağdaki askerlerin karşılarındaki insanlara silah doğrultmasını, dolayısıyla onları öldürmek istemelerini ve yerde ölmüş yatan çocukları, katliamın bir yansıması olarak eleştirmiştir.

Kişiler: Öğrenci, resimde toplamda 20 insan figürüne yer verildiğini ifade etmiştir.

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

Karakterler: Öğrenci, “Sağdaki askerlerin güçlü ve kendilerinden emin, korkusuzca duruşları varken diğer insanların cesaretsiz korku dolu, üzüntülü duruşları görülmektedir. Ortadaki kadın ne kadar ellerini kaldırıp askerleri durdurmak isteyerek, cesaretli görünse de yüzünde üzgün bir o kadar çaresiz bir ifade vardır.” ifadelerinde direnmeye çalışan halkın korkusuz durmaya çalıştıklarını ancak yüzlerinde bu korkunun belli olduğunu ifade etmiştir.

Kişiselleştirmeler: Öğrenci, günümüzdeki Gazze katliamını, Gazze'deki insanların çaresizliğini, çocukların korku dolu anlarını ve ölen bireyleri, askerlerin güçlü ve acımasız bir tavırla sivillere silah doğrulttukları durumları resmederek kişiselleştirmeler yaptığını ifade etmiştir.

Karakterlerin Kişisel İşlevleri: Öğrenci, karakterlerin işlevlerini, “insanların cesaretli fakat bir o kadar da korkulu, acı dolu ve çaresiz bakışları ile askerlerin acımasız ve güçlü duruşları” şeklinde tanımlamıştır.

Karakterlerin Mekan ve Uzam ile İlişkili Konumları: Öğrenci, bulunduğu dönemde meydana gelen Gazze katliamını resim kağıdı üzerinde kompozisyon oluşturarak özgün bir biçimde yansıttığını ifade etmiştir.

Karakterlerin Birbirleri ile Bağlantıları: Öğrenci, güçlü ve güçsüz insanlar arasındaki ilişkiyi vurgulamıştır.

Mekanlar: Öğrenci, mekan olarak “Gazze’de bir sokak” ifadesini kullanmıştır.

Uzamsal Bağlamlar: Öğrenci, “günümüzde yaşanmış bir olayın resim kağıdı üzerine aktarılmıştır” söylemleriyle, yaşanmış bir durumu uzamsal bağlamda ele aldığını ifade etmiştir.

Söylemsel bağlamda, bulunduğu dönemin güncel konularını ele alan Ö4, resminde korku içindeki insanların cesur davranışlarını betimlemektedir. Çocuk figürünün, kendisinden büyük bir nesneyi taşıması, güçlü bir erkek figürü ile ilişkilendirilirken, bu figürün abartılı bir şekilde tasvir edildiği de ifade edilmiştir. Silahsız duran figürlerin güçlü duruşlarına sürekli olarak atıfta bulunan öğrenci, bu bireylerin yüzlerindeki korkunun da önemli bir tema olduğunu vurgulamaktadır. Bu durumu ise direniş olarak nitelendirmektedir. Öğrencinin söylemlerinde belirtilen mekan, “Gazze” olarak tanımlanmıştır. Seçilen konu çerçevesinde, mekan, uzamsal bağlam ve bu unsurlar arasındaki ilişkiler yine Gazze bağlamında ele alınmaktadır.

Görsel Bağlamlar

Öğrencilerin görsel bağlamlara ilişkin görüşlerine aşağıdaki başlıklarda yer verilmiştir.

Renk Ögesinin Tasarım Ögesi İle İlişkisi: “Kıyafet detaylarının, duyguların, yüz ifadelerin açık koyu tonlarda verilmesi. Beyaz ve siyahın tonlarının yoğunlukta kullanılması” arasında ilişki kurduğunu ifade etmiştir.

Renk Ögesinin Tasarım İlkeleri Bağlamında Kullanımı: “Açık koyu değer ilişkisi verilmiştir.” söylemiyle kontrast renklere yer verdiği vurgulanmıştır.

Renk Ögesinin Mesaj Bağlamında Kullanımı: “Duygu yüklü bir sahne anlatılmış.” söyleminde bulunurken bu söylemi siyahın tonlarının kullanılması üzüntünün, korkunun, savaşın, ölümün, katliamın mesajı olduğu belirtmiştir.

Görsel Öğeler: Öğrenci görsel öge olarak “Resim kağıdı üzerine karakalem” cevabını vermiştir.

Kompozisyon, Arka Plan: “Perspektifi olan bir kompozisyon mevcut, ön arka ilişkisi var. Ön plan daha net belirginken arka plana doğru flulaşmıştır.” ifadeleri ile kompozisyon dengeli bir şekilde yaydığını belirtmiştir.

Tipografi: Öğrenci resminde herhangi bir tipografik öğeye yer vermediğini ifade etmiştir

Semboller: Öğrenci, "Bayrak bağımsızlığın sembolü, silah gücün sembolü. Soldaki figürlerin silahsız olmaları zayıflığın ve güçsüzlüğün sembolü. Silahsız insanların askerlerin

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

karşısında dik duruşu cesaretin sembolü" ifadeleriyle, resminde çizdiği her unsuru sembolik bir bakış açısıyla ele alarak etkili bir şekilde kullanmıştır.

Metaforlar: "Bayrak bağımsızlığın metaforu, silah gücün metaforu" şeklindeki ifadeleri, öğrencinin sembol ve metafor arasındaki ilişkiyi kavradığını ve sembol olarak nitelendirdiği unsurların metaforik bir anlam da taşıdığını ortaya koymaktadır.

Çağrışımlar: Öğrenci, arka planın savaşı çağrıştırdığına dair yorumlarda bulunmuş; "Ölen çocuklar, insanlar katliamı çağrıştırıyor" ifadeleriyle savaşın yıkıcı yönünü vurgulamıştır.

Görsel Öğeler Arası İlişki: Öğrenci, "Büyük-küçük ilişkisi, ön-arka ilişkisi, yumuşaklık ve sertlik hissi" gibi unsurları kullanarak resminde zıtlık ilişkisi kurduğunu ve böylece görsel öğeler arasındaki ilişkiyi sağlamaya çalıştığını belirtmiştir.

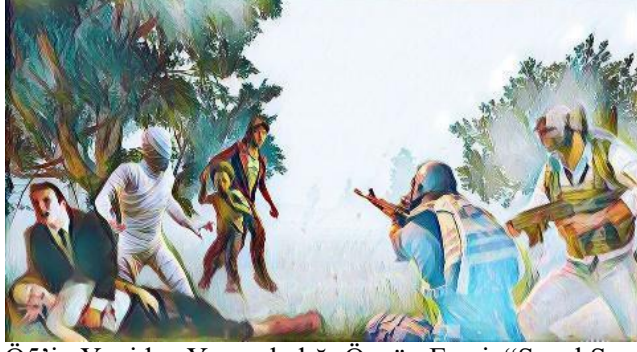
Tipografik öğeler arası ilişki: Öğrenci, resminde herhangi bir tipografik öğeye yer vermediğini ifade etmiştir.

Görsel bağlamlarda, Ö4 resminde, açık ve koyu tonların kullanımıyla vurgunun sağlandığını ortaya koymakta ve bu bağlamda silah ve bayrak gibi sembollere de yer verildiğini ifade etmektedir. Öğrenci, bayrağı bağımsızlığın ve silahı gücün metaforu olarak seçerek, bağımsızlık talep eden bireyler ile bunların karşısındaki silahlı askerler arasındaki ilişkiye resminde yer vermiştir. Savaş temasıyla ilgili olarak, çocukların öldürülmesine dair yapılan vurgular, katliamın yıkıcılığını tam anlamıyla yansıtmaktadır. Öğrencinin söylemleri sonucunda, Goya'nın eserine kıyasla daha net ifadeler ortaya konmuş ve aynı konu, öğrencinin kendi döneminde mevcut olan bir olayla ilişkilendirilmiştir. Ö4'ün bu temayı resmetmesinin arkasındaki neden, konuya duyulan derin hassasiyet olduğu genel kanıdır.

Ö4'ün söylemlerinin geneline bakıldığında "Gazze'nin sessiz çığlıkları, dinmeyen acıları; yıkıntıların, felaketin altında kalmış hayallerle, umutlarla yankılanıyor. Gözler önünde şehit olmuş çocuklar, evlat acısıyla yanan, gözyaşları dinmeyen anne ve babalar var. 'Gazze'de Katliam' isimli eser bu acıyı, soykırımı, direnişi yansıtıyor. Çünkü unutulmamalı, unutturulmamalı." ifadeleriyle başlamaktadır. Öğrenci, Goya'nın "3 Mayıs 1808" adlı eserinden esinlendiğini belirterek, yaptığı resmin amacını açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Goya'nın eserine atıfta bulunarak, zaman geçse de katliamın sürekli aynı doğada devam ettiğine dair bir genel kanı sergilemektedir.

Diğer öğrencilerin değerlendirmelerine bakıldığında, Ö1'in, savaş meydanını mekan olarak resmettiğini ve bu bağlamda hem sivil hem de asker figürlerinin yer aldığını belirttiği görülmektedir. Öğrenci, sivillerin yorgun, askerlerin ise ifadesiz ve soğukkanlı bir duruş sergilediklerini ifade etmiştir. Ayrıca, resmin çaresizlik duygusunu çağrıştırdığını ve her şeye rağmen dik duran figürlerin cesaretin simgesi olduğunu vurgulamıştır. Ö2 ise, "Bu çalışmaya baktığım zaman resmin karmaşası tamamen savaşın karmaşıklığı ile bütünleşmiş bir durumda. Askerler karşısındaki dik duran kadınlar, erkekler ve en önemlisi çocuklar bu çalışmanın başrolü biçiminde ele alınmış" ifadeleriyle eser hakkında söylemlerini açık bir şekilde ortaya koymuştur. Bayrak tutan çocuğun sembolik bir anlam taşıdığını, renk unsuruna yer verilmediğini ve bu durumun karamsarlığı çağrıştırdığını belirtmiştir. Ö3, eserin ikiye bölündüğünü ifade ederken, her şeye rağmen direnen bir toplumu betimlemiştir. Ö5 ise, mekanın bir dağ başında bulunduğunu ve durumun bir isyan niteliği taşıdığını ifade etmektedir. Öğrenci, bayrağın Filistin bayrağına benzer bir tasarıma sahip olduğunu ve resmin savaş temalarını çağrıştırdığını vurgulamıştır. Tüm bu söylemler incelendiğinde, öğrencilerin ortak temalar etrafında buluşarak benzer düşünceleri paylaştıkları gözlemlenmiştir.

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu



Resim 6 Ö5'in Yeniden Yorumladığı Özgün Eseri, "Sanal Savaş", 2024.

Öğrenci Ö5'in "Sanal Savaş, 2024" isimli resmine ilişkin değerlendirmeleri, Duncum (2016) tarafından geliştirilen "Söylem Analizinde Bağlamlar" tablosuna göre aşağıdaki gibi sıralanmıştır.

Söylemsel Bağlamlar

Öğrencilerin söylemsel bağlamlara ilişkin görüşlerine aşağıdaki başlıklarda yer verilmiştir.

Benzetmeler: Öğrenci, resminde yer alan figürleri güncel oyun karakterlerine benzettiğini ifade etmiştir.

İroni: "Mumyalı birini öldürmeye çalışmaları" ifadesiyle, ölü birini öldürmeye çalışmanın ironik bir durum olduğunu vurgulamıştır.

Küçümseme: Öğrenci, savaşın bir oyun olarak görülmesini küçümseme olarak değerlendirmektedir.

Abartma: Öğrenci, resminde herhangi bir abartmaya yer vermediğini belirtmiştir.

Eleştiri: Ö5, "savaş temalı" oyunların çocuk psikolojisine verdiği zararların göz ardı edilmesine yönelik eleştirilerde bulunmuştur.

Kişiler: Eserde toplamda yedi kişi bulunmaktadır.

Karakterler: Öğrenci, "savaş oyunlarından bulunan karakterler" aracılığıyla, bu karakterlerin oluşturduğu kitleyi tanımlamıştır.

Kişiselleştirmeler: Öğrenci, "ölen ve öldürenlerin olduğu iki taraflı bir ilişki" olduğunu ifade etmiştir.

Karakterlerin Kişisel İşlevleri: "Bir grup insanın kadın, çocuk hatta mumyaya saldırılması" ifadesiyle, karakterlerin kişisel işlevlerini açıklamıştır.

Karakterlerin Mekan ve Uzam ile İlişkili Konuları: Öğrenci, eserinde sanal bir mekan kullanıldığına değinmiştir.

Karakterlerin Birbirleri ile Bağlantıları: Karakterler arasındaki bağlantıyı "aralarındaki çatışma" olarak ifade etmiştir.

Mekanlar: Eserde "orman" mekan olarak seçilmiştir.

Uzamsal Bağlamlar: Öğrenci, "Çocukların oynadığı savaş oyunları uzamsal olarak yeniden canlandırılmış" söylemiyle, resminde sanal bir ortamın uzamsal bağlamda ele alındığını ifade etmiştir.

Söylemsel bağlamlarda, Ö5'in savaşın bir oyun olarak ele alınmasına yönelik bir eleştiride bulunduğu gözlemlenmiştir. Öğrenci, mumyalı birinin hareket halinde olmasını ironi unsuru olarak değerlendirmiş ve oyun olarak algılsa bile savaşın çocuklar üzerindeki olumsuz etkilerine dikkat

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

çekmiştir. Ayrıca, sanal bir ortamı uzamsal bağlamda ele aldığını ifade ederek, bu durumun sanal ortamın dışına çıktığına dair bir atıfta bulunduğu düşünülmektedir.

Görsel Bağlamlar

Öğrencilerin görsel bağlamlara ilişkin görüşlerine aşağıdaki başlıklarda yer verilmiştir.z

Renk Öğesinin Tasarım Öğesi ile İlişkisi: Öğrenci, "Pastel renkler kullanılmış" ifadesiyle, eserde kullanılan renk özelliklerine dikkat çekmiştir.

Renk Öğesinin Tasarım İlkeleri Bağlamında Kullanımı: "Açık koyu değer ilişkisinin oluşması söz konusudur" ifadesiyle, renk kullanımındaki zıtlıkları vurgulamıştır.

Renk Öğesinin Mesaj Bağlamında Kullanımı: Öğrenci, "Çok fazla renk kullanarak ortamda kaos ortamını renklerle yansıtmak istedim" söylemiyle, renk kullanımının taşıdığı mesajı açıklamıştır.

Görsel Öğeler: "Dijital kolaj çalışması" ifadesiyle kullandığı teknik hakkında bilgi vermiştir.

Kompozisyon ve Arka Plan: Öğrenci, "İki farklı grup insanının bir ormanlık alanda konumlandırıldığı ve gruplar arasında çok net bir boşluk bulunduğu, bu durumun da gruplar arasındaki duygu farklılığını gösterdiği" söylemiyle kompozisyonundaki dengeyi vurgulamıştır.

Tipografi: Öğrenci, resminde herhangi bir tipografik öğeye yer vermediğini belirtmiştir.

Semboller: Öğrenci, eserinde herhangi bir sembolün kullanılmadığını ifade etmiştir.

Metaforlar: "Yatan kadının çocukların masumiyetini ifade etmesi için kullanıldığını; çocukların savaş oyunlarıyla masumiyetini kaybettiğine dair bir metafor" olduğunu belirterek, masumiyetin savaş oyunları aracılığıyla kaybolduğuna dikkat çekmiştir.

Çağrışımlar: Öğrenci, "Görselin 3 Nisan katliamını çağrıştırmak üzere tasarlandığını" ifade ederek, resminde bir katliamı konu edindiğini belirtmiştir.

Görsel Öğeler Arası İlişki: Siviller ve saldırganlar arasındaki ilişki kurduğundan bahsetmiştir.

Tipografik Öğeler Arası İlişki: Öğrenci, resminde herhangi bir tipografik öğeye yer vermediğini ifade etmiştir.

Görsel bağlamlarda, Ö5 pastel tonlar ve kontrast renkler kullanarak yaptığı resimden bahsetmiş ve bu renk kullanımının eserdeki kaosu yansıttığını ifade etmiştir. Kompozisyonuna dair açıklamalarında, iki grup arasındaki belirgin duygusal boşluğa dikkat çekmiştir. Öğrenci, metafor ve sembollere yer vermeyerek, anlatmak istediği mesajı doğrudan ifade etme eğiliminde olduğunu belirtmiştir. Ayrıca, geçmişte yaşanan bir olaya atıfta bulunarak sivil ve saldırganlar arasında doğrudan bir ilişki kurduğunu ifade etmiştir.

Ö5'in genel söylemlerine bakıldığında savaşın oyun olarak ele alınmasına eleştiride bulunduğu ve bu çerçevede eser ürettiği görülmüştür. Öğrenci ürettiği eserde renk kullanımı, kompozisyon, renklerin içerdiği mesajları vb. dile getirerek eserde görsel öğeler ile söylemlerini somutlaştırdığı görülmektedir.

Diğer öğrencilerin özgün eserleriyle ilgili söylemlerine bakıldığında, Ö1'in resminin mekanının bir savaş meydanı olduğunu belirttiği ve etraftaki figürleri betimleyerek durumu anlattığı görülmektedir. Mumyalanmış olduğunu düşündüğü figürün ölüm çağrıştırdığını ifade etmiştir. Ö2, "Bu çalışmanın dijital bir şekilde tasarlanması, güncel teknolojinin kullanımını oldukça iyi yansıtıyor" şeklindeki yorumuyla beğenisini dile getirmiştir. Öğrenci, oyun içinde kaybolan çocuk benzetmesi yaparken, mekanın sanal bir ortamda varlığından ve uyumundan bahsetmiştir. Mumyalanmış figür için hem abartı hem de ironi unsurları olabileceğini belirten öğrenci, bu figürün ölüm çağrıştırdığını vurgulamıştır. Ö3, sekiz figürden söz ederek, mekanın ormana benzetildiğini ifade etmiştir. Genel olarak, betimlemesinde silah unsurunun gücü

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

simgelediğini ve silahsız figürlerin de korkunun metaforu olduğunu belirtmiştir. Ö4, açık bir alanın resmedildiğini, mumyanın ise ölümün simgesi olduğunu ifade etmiştir; ayrıca mumyanın yürüyüşünü abartılı bulduğunu belirtmiştir. Öğrenci, sembol olarak silahın varlığına dikkat çekmiş, görsel bağlamlarda açık-koyu ilişkisi kurulduğunu ve kompozisyonun dengeli bir şekilde yerleştirildiğini ifade etmiştir. Tüm söylemlere bakıldığında, çağımızın güncel bir olayının ele alındığı ve tüm öğrencilerin bu konuda ortak bir görüşe sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" resmini yeniden yorumladıkları sanatsal eserlere bakıldığında söylemsel bağlamlar başlığı altında kendi içinde buldukları dönemin güncel bir olayını ele aldıkları görülmüştür. Görsel bağlamlarda ise öğrencilerin vurgulamak istenilen düşüncüyü tasarım ilkeleri çerçevesinde ele alarak dış mekânda resmettikleri görülmüştür. Özellikle renk ögesi ile anlatmak istenilen duyguyu aktarmaya çalıştıkları genel kanıdır. Öğrencilerin söylemleri ile çizdikleri arasında doğrudan bir ilişki olduğu görülmüştür.

TARTIŞMA

Çalışmanın ilk amacı olan öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" resmi ile ilgili söylemlerinde elde edilen verilere bakıldığında söylemsel bağlamda zıt unsurlara değindiklerine vurgu yapılmaktadır. Bu bağlamda Şahin ve Taşkesen (2023)'in çalışması ile benzerlik gösterdiği görülmüştür. Resmi, bir katliam sahnesi olarak söylemlerinde belirten öğrenciler resimde iki grubun varlığından söz etmişlerdir. Bunlar savunmasız bir halk ve saldıran askerler olarak ifade edilmektedir. Görsel bağlamlarda ise resimde var olduğunu ifade ettikleri savaş durumunu ise ressamın renkleri kullanarak etkili bir şekilde aktardığını söylemlerinde belirtmişlerdir. Öğrenci söylemlerine bakıldığında ressamın resmetmek istediği kaotik durumu kendi dönem ve üslubuna göre izleyiciye yansıttığı genel kanıdır. Yılmaz Arıkan (2021) sanatçının resimlerini yaparken duygu ve düşüncelerini öznel bir şekilde yansıttıklarını ve renk kullanımının da bu çerçevede oluştuğunu ancak aktarmak istediği duyguya uygun renk kullanımının da sağlandığını görülmüştür.

Bu çalışmanın ikinci alt amacı, öğrencilerin Goya'nın "3 Mayıs 1808" adlı eserini yeniden yorumladıkları sanatsal çalışmalarına ilişkin söylemlerini incelemektir. Elde edilen bulgular, öğrencilerin sanatsal eserlerinin tarihi, kültürel ve inançsal çerçeveler içerisinde şekillendiğini göstermektedir. Öğrencilerden biri depreme, biri savaş oyunlarına ve üçü Gazze olaylarına odaklanmıştır. Üretilen özgün eserler incelendiğinde, öğrencilerin içinde bulunduğumuz dönemin güncel konularını ele aldıkları ve bunları kendi bakış açılarına göre resmettikleri gözlemlenmiştir. Aytekin ve Bahadır (2021) tarafından gerçekleştirilen bir araştırmada sanatçıların eserlerinde otobiyografik unsurlara rastlandığı vurgulanmıştır. Öğrencilerin, suçlu ve suçsuz toplulukları keskin çizgilerle ayırdıklarını ifade ettikleri gözlemlenmiştir. Goya'nın eserinden esinlendiklerini belirten öğrenciler, zaman geçse de katliamın sürekli olarak yeniden yaşandığına dair bir genel kanı taşımaktadır. Öğrencilerin, içinde buldukları kaotik durumu söylemlerinde dile getirmeleri dikkat çekmektedir. Görsel bağlamlarda ise anlatmak istedikleri durumu renk ve üslup kullanarak aktarmaya çalıştıkları ifade edilmiştir. Özbay (2017) tarafından incelenen savaş temalı eserlerde, kırmızı ve kahverengi renklerin acımasızlığı vurgulamak amacıyla kullanıldığı, ayrıca gökyüzündeki canlı tonların umudu simgelediği belirtilmiştir. Ancak, bu araştırmada yalnızca bir öğrencinin çalışmasında bu durum söz konusudur. Bunun yanı sıra, öğrencilerin kendi dönemlerinde yaşanan olaylara atıfta bulunarak renk ögesini kullanarak mesajlar verdikleri ortaya konmuştur. Aytekin ve Bahadır (2021) tarafından ele alınan sanatçılardan birinin, içsel kaosunu görsel bağlamda ifade ettiği belirtilirken, bu araştırmada söylemsel bağlamda benzer bir durumun ortaya konduğu görülmüştür. Öğrencilerin sanatsal eserleri ile ilgili genel söylemlerine bakıldığında, söylemsel bağlamda ortak söylemlerde buldukları belirlenmiştir. Elde edilen bulgular, öğrencilerin kendi çevresel ve kültürel özelliklerine dayanarak yorum yaptıklarını göstermektedir. Başyurt ve Taşkesen (2023) tarafından yapılan bir çalışmada da öğrencilerin eserlerini yorumlarken buldukları çevreden etkilendikleri belirtilmiştir. Öğrencilerin arkadaşlarının eserlerini değerlendirirken genellikle destekleyici ve yapıcı bir tutum sergiledikleri

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

ortaya konmuştur. Görsel bağlamlarda ise öğrenciler, renk kullanımının etkili bir şekilde gerçekleştirildiğini ve renklerin taşıdığı mesajlar üzerine ifadelerde bulunmuşlardır.

Ana sanat atölye derslerinde, öğrencilerin sanat eğitimi kapsamında öncelikle geçmiş eserleri inceledikleri ve bu eserlerden ilham alarak yeni ürünler geliştirdikleri gözlemlenmiştir. Başyurt ve Taşkesen (2023)'in "Anasanat Atölye Öğrencilerinin Sanatsal Yaratım Süreçlerine İlişkin Görsel Günlükleri" adlı makalesinde, öğrencilerin önce bir kurgu oluşturduğu ve ardından renk seçimine önem verdikleri ortaya konulmuştur. Konak (2020) araştırmasında sanat ve sanat eseri oluşum sürecinde örnekler verilerek ilerlenmesi gerektiğini ortaya koymuştur. . Özgün eser üretiminde önce planlama yaptıkları görülen öğrenciler yapılan planlama çerçevesinde öğrenciler resmettikleri güncel olaylara duygusal baktıkları görülmekte ve bu bağlamda her iki çalışma ile benzerlik göstermektedir. Başyurt ve Taşkesen (2022) araştırmalarında atölye öğrencilerinin sanatsal eser üretim sürecinde konu belirledikten sonra kurgulama yaptıklarını ve uygun buldukları kompozisyon için belirli duygular hissettikleri sonucuna ulaşılmıştır. Bu çalışmada ise öğrenciler, buldukları duygusal durumla güncel olayları ele alarak Goya'nın "3 Mayıs 1808" eserini yeniden yorumlamışlardır. Dolayısıyla, söz konusu araştırma ile duygu ve öznellik bağlamında önemli bir benzerlik söz konusudur.

Öğrencilerin yeniden yorumladığı sanatsal eserlerin, resimlerarası alıntı kullanılarak ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Resimlerarasılık, Özdemir ve Eryılmaz (2021) tarafından "Başka sanatçıların yapıtlarını yeniden resmeden sanatçı, çağının sanat anlayışını ve yaşanan toplumsal olayları da göz önünde bulundurarak geçmişle bağlantı halinde olmuştur" şeklinde tanımlanmaktadır. Bu tanım çerçevesinde, öğrencilerin eleştirisini yaptıkları Goya'nın "3 Mayıs 1808" adlı eserini hem sanatçının orijinal yapıtına hem de onu yeniden yorumlayan diğer sanatçılara bağlı kalarak yorumladıkları görülmüştür. Arıkan (2016)'ın "Resimlerarası Alıntı Bağlamında Eugene Delacroix'in 'Halka Yol Gösteren Özgürlük' Adlı Eserinin Yeniden Yorumlanması" başlıklı çalışmasında, tanınmış eserler üzerinden mesaj iletmenin alıcıya daha kolay ulaşacağı vurgulanmıştır. Ayrıca, Arıkan (2016), çalışmasında yeniden yorumlamalara yer vererek üretilen eserlerin kendi dönem ve üsluplarına göre şekillendiğini ifade etmiş, "Sanat eserleri, her toplumun mücadelesini o toplumun diliyle ancak evrenselliğini koruyarak anlatmaya devam ederler" ifadesiyle bu durumu açıklamıştır. Bu bağlamda, öğrencilerin yeniden yorumlama süreçlerinde benzerliklerin yanı sıra, resim alanında yeniden yorumlamanın sıklıkla başvurulan bir yöntem olduğunu göstermektedir.

SONUÇ

Söylem, farklı alanlarda bir iletişim aracı olarak kendini göstermektedir. Geçmişten günümüze insanlar, Van Dijk'in (2019) belirttiği üzere, "iletişimsel bir eylem" olarak söylemi, yazılı veya sözlü biçimde kullanmışlardır. Bu çalışmada sanat eğitimi alan yüksek lisans öğrencilerinin Goya'nın "3 Mayıs 1808" resmine ilişkin söylemleri ve resmi yeniden yorumladıkları sanatsal çalışmaların incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda elde edilen veriler, söylem analizi yöntemi ile çözümlenmiştir. "Nitel bir çalışma yöntemi olan söylem analizi, bireylerin düşüncelerini ve olaylara yaklaşımlarını anlamlandırmak için dili nasıl kullandıklarına odaklanmakta; söylemin yapısını ve işlevlerini inceleyerek, farklı kişilere ve zamana göre sonuçlarını tespit etmektedir" (Dursun ve İlhan, 2021, s.1210). Bu bağlamda, alt amaçlar belirlenmiş ve araştırma bu çerçevede yürütülmüştür.

Araştırmanın genel sonuçları incelendiğinde, öğrencilerin resimler ile ilgili söylemlerinde betimlemeye sıklıkla yer verdikleri ve Goya'nın eserinin kaosu yansıttığı vurgusu yaptıkları görülmüştür. Öğrencilerin yeniden yorumladıkları sanatsal eserlerinde Goya'nın "3 Mayıs 1808" resmine atıfta buldukları, ancak bunun yanı sıra otobiyografik unsurlara yer vererek güncel olayları ele aldıkları ve resimlerarası alıntılarda buldukları tespit edilmiştir. Öğrenciler, birbirlerinin eserlerini değerlendirirken olumlu eleştirilerde bulunmuş, özellikle renk unsurlarına dikkat çekmiş ve bu renklerin taşıdığı mesajlar üzerinde durmuşlardır. Öğrencilerin özne renk

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

seçimleri yerine iletmek istedikleri duygulara odaklandıkları gözlemlenmiştir. Sanatsal eser üretim sürecinde, öğrencilerin güncel olaylardan etkilendikleri ve renk kullanımını zaman zaman öznel tercihlerle belirledikleri; bu durumun, resmetmek istedikleri olaylara bağlı olarak değişiklik gösterdiği anlaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Altinkurt, L. (2015). Türkiye'de sanat eğitiminin gelişimi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (12).
- Arikan, H. (2016). Resimlerarası alıntı bağlamında Eugene Delacroix'in "Halka Yol Gösteren Özgürlük" adlı eserinin yeniden yorumlanması. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(2), 49-60.
- Arikan, E. N. Y. (2021). Mehmet Başbuğ'un resimlerinde duygu renk ilişkisi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 10(80), 685-697.
- Düzgüt, S. A. (2011). Avrupa Birliği-Türkiye ilişkilerine postyapısalcı yaklaşım: Almanya örneğinde dış politika ve söylem analizi. *Uluslararası İlişkiler Dergisi*, 8(29), 49-70.
- Aytaş, G. (2003). Ahmet Kutsi Tecer ve tiyatro edebiyatımıza katkısı. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23(2).
- Aytekin, A., & Bahadır, A. (2021). Kişisel kaosu söylemleri; iki çağdaş kadın sanatçının eserlerinin söylem analizi ile incelenmesi. *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademik Araştırmalar Dergisi*, 5(1), 1-18.
- Balkır, S. (2020). Sanat-sanatçı ve bir meta nesnesi olarak sanat eseri. *Journal Of Arts*, 3(1), 31-44.
- Başyurt, M. Ve Taşkesen, S. (2022). Görsel kültür imgelerinin temel tasarım dersi sanatsal yaratım süreçlerine yansması. *Eğitim Bilimlerinde Uluslararası Araştırmalar* (s.489-510) içinde, İzmir. Serüven Yayınevi
- Başyurt, M., & Taşkesen, S. (2023). Anasanat atölye öğrencilerinin sanatsal yaratım süreçlerine ilişkin görsel günlükleri1. *Sed Journal Of Art Education*, 11(2).
- Başyurt, M., Taşkesen, S. (2023). Kırdı öğle yemeği tablosu ve yeniden yorumlandığı farklı dönemlerine ilişkin bir söylem analizi. (Ed. Bay, E.), *Eğitim Bilimleri Alanında Uluslararası Araştırma ve Değerlendirmeler- Cilt 2* (s.191-214) içinde. Ankara: Serüven Yayınevi.
- Buyurgan, S., & Buyurgan, U. (2012) *Sanat eğitimi ve öğretimi*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Pegem Akademi.
- Canatan, K. (2017). Kitap tanıtım, eleştiri ve değerlendirme: Sanat nedir?. *Çekmece İzü Sosyal Bilimler Dergisi/Cekmece Izu Journal Of Social Sciences*.
- Dalila, Ö. (2017). Otto Dix'in "Savaş" adlı poliptiği ile Mehmet Ruhi Arel'in "Çanakkale Savaşı" adlı triptiğinin karşılaştırılması ve analizleri. *Humanitas-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(09), 107-119.
- Duncum, P. (2016). Görsel yorumlama-söylem analizini tanımlama. (Ed. Bedir Erişti, S.D.), *Görsel Araştırma Yöntemleri Teori Uygulama ve Örnek* (s. 19-37) içinde. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Dursun, Z., & İlhan, V. (2021). Sosyal medya bağlamında gündüz kuşağı televizyon programlarının izleyici profili. *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(3), 1203-1222.

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

- Ekmekçi, Y. A. D., & Sönmezoğlu, U. (2019). Türkiye süper liginde üç büyük futbol kulübünün başkanlarının söylem analizi: 2015-2016 Sezonu. *Spor Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 62-74.
- Eroğlu, Ö. (2023). *Plastik sanatlar sözlüğü*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Gencer, H., & Taşkesen, S. (2022). Sanat eğitimi alan öğrencilerin atölye derslerine ilişkin süreçlerinin incelenmesi (Gaze ile İlgili Bir Örnek Çalışma). *Journal Of Academic Social Science Studies*, 15(93).
- Gül, S. S., & Nizam, Ö. K. (2021). Sosyal bilimlerde içerik ve söylem analizi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (42), 181-198.
- Okan, M. (2006) *Tarihsel tanıklık olarak resim: Goya'nın "Savaşın Felaketleri" dizisi için notlar*.
- Ötügen, C. (2008). Sanatın şiddeti ve sınırları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 90-103.
- Özdemir, M., & Eryılmaz, E. (2021). Cecily Brown'ın Eserlerinde resimlerarasılık süreci ve yeni davranışçı tavrı üzerine bir inceleme. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (27), 329-355.
- Özdemir, M. (2010). Nitel veri analizi: Sosyal bilimlerde yöntem bilim sorunsalı üzerine bir çalışma. *Eskisehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 323-343.
- Özpolat, K. (2023). Güzel sanatlar eğitiminde uygulamalı atölye derslerinin uzaktan eğitimine yönelik öğrenci görüşleri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(88), 1910-1921.
- Konak, A. (2020). Görsel Sanatlar öğretmenlerinin lisans atölye derslerinde edindikleri bilgilerin uygulanabilirliğine yönelik görüşleri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(73), 220-236.
- McNiff, S. (2007). Art-Based Research. Erişim:
<https://www.coursehero.com/file/43207790/10117384618pdf/>. (Erişim Tarihi: 20.12.2023).
- Soygür, H. (1999). Sanat ve delilik. *Klinik Psikiyatri*, 2(2), 124-133.
- Solak, Ö. (2011). Küçük Ağa romanının eleştirel söylem analizi. *Akademik Bakış Dergisi*, 26, 1-14.
- Soylu, M. D. R. (2022). Goya'nın "3 Mayıs" adlı resminde savaş konusunun incelenmesi. *Social Sciences Studies Journal (Sssjournal)*, 7(88), 4131-4142.
- Şahin, E., Taşkesen, S. (2023). Sanat eğitimi ve Picasso'nun yeniden yorumladığı tablolar üzerine bir söylem analizi (bir örnek çalışma). (Ed. Akça, F.), *Eğitim Bilimlerinde Araştırma ve Değerlendirmeler* (s.223-264) içinde. Gece Kitaplığı
- Türkdoğan, G. (1984). *Sanat eğitimi yöntemleri*. Ankara: Kadioğlu Matbaası.
- Van Dijk, T. A. (2019). *İdeoloji: Multidisipliner bir yaklaşım*. Hece Yayınları ve Dergileri.
- Yök (Yükseköğretim Kurulu). (2018). *Resim-İş öğretmenliği lisans programı*. Erişim: www.yok.gov.tr (Erişim Tarihi 14.02.2024)

GÖRSEL KAYNAKÇA

Goya, F. (1814). 3 Mayıs 1808 [Tablo]. https://tr.wikipedia.org/wiki/3_May%C4%B1s_1808

EXTENDED ABSTRACT

The concept of art has been defined in many different ways as it has a constantly changing and transforming structure. For this reason, there is no universally fixed and precise definition of the concept of art. Art, which sometimes appears as a means of communication, is sometimes evaluated as the pleasure received from an aesthetic object. In this context, art education can be defined as an educational process that aims to raise the individual's ability to express his/her feelings, thoughts and impressions and the power of creativity to an aesthetic level (Türkdoğan, 1989, p.12). Art education has an important place at every level of education. Buyurgan and

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

Buyurgan (2012) emphasize the importance of including art education in the programs at every stage of education, taking into account the values that art education brings to students. Art education is given face-to-face to individuals in places such as workshops and art schools. In such environments, the individual not only produces art, but also establishes a rhizomatic connection with the elements mentioned by Buyurgan and Buyurgan (2007). Thanks to this connection, the individual begins to produce original works over time in line with the training they receive. The process of producing original works is a creative process in which the artist reflects his/her environment, social events, education, personal experiences, feelings and thoughts to his/her work. From the past to the present, painters who approach social events from a more emotional perspective produce original works within this framework. When today's conditions are evaluated, themes of war and destruction come to the fore. In this context, Goya's "May 3rd 1808" is an important example. In this study, it is aimed to examine the discourses of graduate students studying art about Goya's painting "May 3rd 1808" and the artistic works in which they reinterpret the painting.

In line with this purpose, answers to the following sub-objectives were sought.

1. What are the students' discourses about Goya's "May 3rd 1808"?
2. What are the students' discourses about the artistic works in which they reinterpret Goya's "May 3. 1808" painting?

Method: This research is an art-based qualitative study. Özdemir (2010) defines qualitative research as one of the ways of generating knowledge developed for the purpose of unraveling the secrets about the individual and exploring the depths of the social system shaped by his/her own efforts. Art-based research, on the other hand, can be defined as "the systematic use of the artistic process, the actual artistic expression of all the different forms of art as a primary way of understanding and examining the experiences of both the researchers and the people involved in their work" (McNiff, 2007, p.29).

The research was conducted with a discourse analysis approach in terms of its suitability for the study. Discourse analysis, which is a qualitative study method, "is a broad term that refers to the study of language used among people in both written texts and oral contexts" (Sallan Gül & Kahya Nizam, 2021, p.189).

The study group of this research was determined by the convenience sampling method in accordance with the purpose of the research. The study group consisted of five students who completed their master's degree in Painting and Drawing Education and completed their master's workshop training.

The "Contexts in Discourse Analysis" table developed by Duncum (2016) based on Goya's painting "May 3rd 1808" and the artistic works produced by the students were used as data collection tools of this research.

In the collection of the data, the "Contexts in Discourse Analysis" table was distributed to the students within Goya's "May 3 1808" painting and they were asked to fill it in. In line with the data obtained, students were asked to produce original works of art and the original works they produced were collected with the "Contexts in Discourse Analysis" table. The artistic works received from the students were given to 5 students within the research and data were obtained.

Students' discourses about the pictures were analyzed according to the discourse analysis method. Discourse analysis deals with defining a topic by discovering what was said about the topic, who said it, and the way the topic emerged and which authority created that topic (Duncum, 2016, p.37). In terms of its suitability for the study, it was analyzed under the titles of discursive contexts and visual contexts according to Duncum (2016) "Contexts in Discourse Analysis" table.

Findings: When all student discourses are analyzed, it is seen that attention is drawn to the contrasting elements in the painting. In this context, it is thought that Goya effectively reflects the fearlessly resisting individuals and a group of soldiers who want to kill them in Goya's painting

Öğrencilerin Yeniden Yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 Tablosu

“May 3 1808” as stated by Diğler and Soylu (2021). In line with the students' statements, it is concluded that Goya effectively conveyed the emotion he wanted to convey to the person who examined the work. The statements of the students who did not comment were not evaluated.

Looking at the artistic works in which the students reinterpreted Goya's “May 3rd 1808” painting, it was seen that they dealt with a current event of the period they were in under the title of discursive contexts. In visual contexts, it was seen that the students handled the thought they wanted to emphasize within the framework of design principles and painted it outdoors. It is the general opinion that they tried to convey the desired emotion especially with the color element. It was observed that there was a direct relationship between the students' discourses and their drawings.

Conclusion: Discourse manifests itself as a means of communication in different fields. From past to present, people have used discourse as a “communicative act” in written or verbal form, as Van Dijk (2019) states. In this study, it was aimed to examine the discourses of graduate students studying art about Goya's painting “May 3rd 1808” and the artistic works in which they reinterpreted the painting. The data obtained for this purpose were analyzed by discourse analysis method. “Discourse analysis, a qualitative study method, focuses on how individuals use language to make sense of their thoughts and approaches to events; it examines the structure and functions of discourse and determines its results according to different people and time” (Dursun & İlhan, 2021, p.1210). In this context, sub-objectives were determined and the research was conducted within this framework.

When the general results of the study were analyzed, it was seen that the students frequently included description in their painting interpretations and emphasized that Goya's work reflects chaos. It was determined that the students referred to Goya's painting “May 3rd 1808” in their reinterpreted artistic works, but also addressed current events by including autobiographical elements and made inter-pictorial quotations. While evaluating each other's works, the students made positive criticisms, especially drew attention to the color elements and emphasized the messages carried by these colors. It was observed that the students focused on the emotions they wanted to convey instead of their subjective color choices. In the process of producing artistic works, it was understood that students were influenced by current events and determined the use of color with subjective preferences from time to time; this situation varied depending on the events they wanted to portray.

06/11/2024

17/12/2024

<http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.79128>

Fatih DAŞDEMİR¹

Ünal BASTABAN²

Göç Temalı Sanat Eserlerinde Kadın Kimliği³

Özet

İnsan, varlığını devam ettirmek için çeşitli eylemler ortaya koymaktadır. Kapsamı sebebiyle göç, bu eylemlerin en belirginini olarak ifade edilebilir. Çünkü göç hem birey hem de toplumlar açısından çok farklı dinamikleri ortaya çıkarmaktadır. Göçler aynı zamanda beraberinde kimlik problemlerini de doğurmaktadır. Bu durum araştırmalara da konu olmaktadır. Bu araştırma alanları içerisinde sanat, duyarlı ve özgün tavrı ile hem göç olgusunu hem de göçe maruz kalan bireyleri etkili tasvirleri ile betimlemektedir. Özellikle kadının göç içerisindeki durumu; kadın kimliği ve rolü üzerinden renk, figür ve kompozisyon olarak bazı sanatçılar tarafından ön plana çıkartılmıştır. Sanatın bu yönü, insanın söyleyemeyeceği şeyleri görünür kılarak ve insana cesaret vererek görsel dil tercümanlığı yapma özelliği taşımaktadır. Bu yönüyle sanat, çok eski süreçlerden günümüze kadar dünyada gerçekleşen olaylara ve olgulara kendi özünde tanıklık eden bir kavram olarak önemini sürekli tazelemektedir. Bu bağlamda, günümüz dünyasında en temel sorunlardan biri olan ve giderek artan göç ile kadınlara dair problemler, sanatın cezbedici konuları arasında yer almıştır. Göçler genellikle yaşanan problemler ile görünür olmaktadır. Problemlerin odağında ise kadınlar, çocuklar ve yaşlılar yer almaktadır. Çünkü sürekli olarak kimlik arayışında olan kadın, toplumsal sorunlar içerisinde ezilen, dışlanan, hor görülen, sürüklenen, şiddet benzeri davranışlara maruz kalan yönüyle gündeme gelmektedir.

Bu nedenle araştırmada göç temalı eserlerinde kadına dair izler sunan Jacobe Lawrence, Tamam Azzam, Nuri İyem, Neşet Günel, Nedim Günsür, Turgut Zaım ve Temür Köran örneklem olarak seçilmiştir. Araştırma nitel araştırma desenlerinden durum deseni üzerinden yürütülmüştür. Sanatçıların eserleri göç olgusu kapsamında, kadın kimliği üzerinden bir örnekle sınırlandırılarak doküman incelemesi ile incelenip yorumlanmıştır. Böylece sanatçıların kullandıkları sembolik göndermeler irdelenerek deşifre edilmeye çalışılmıştır. Eserler üzerinden kadın kimliği, rolü ve sanattaki yeri ele alınmıştır. Sonuç olarak kadının bir kimlik ve rol olarak; renk, figür ve kompozisyon üzerinden sembolleştirildiği görülmüştür. Kadın figürünün kimi zaman abartılı kimi zamanda hassas fiziksel hatları ve renk vurgularıyla; güçlü, çalışkan, ezilen, kırılğan, maruz kalan, kimlik karmaşası yaşayan, zorlanan ve araçsallaştırılan birçok sembolik göndermeler ile eserlerde betimlendiği görülmüştür. Bu betimlemeler kadına dair göndermeleri bir çalışmada toplama ve vurgulanan yönlerin hangi kavramlarda yoğunlaştığına dair inceleme bağlamında yeni araştırmalar açısından bir çıkış oluşturmaktadır

Anahtar Kelimeler: Göç, sanat, kadın.

¹ Dr., Öğretmen, Milli Eğitim Müdürlüğü, Güzel Sanatlar Lisesi, Kars, fatihdasdemirr@gmail.com, Orcid: 0000-0002-2012-4102

² Dr. Öğrt. Üyesi, Kafkas Üniversitesi, Dede Korkut Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, bastabanunal@gmail.com, Orcid: 0000-0003-1172-8374

³Makale yazımı yazar etki oranı: 1.yazar: %50, 2. yazar: %50 Bu makale etik kurul onayı gerektirmemektedir. Çalışma intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Female Identity in Migration Themed Artworks

Abstract

Human beings take various actions in order to continue their existence. Due to its scope, migration can be expressed as the most prominent of these actions. Because migration reveals very different dynamics for both individuals and societies. Migrations also give rise to identity problems. This situation is also the subject of research. Among these research areas, art, with its sensitive and original attitude, depicts both the phenomenon of migration and the individuals exposed to migration with effective depictions. Especially the situation of women in migration has been brought to the forefront by some artists in terms of colour, figure and composition through the identity and role of women. This aspect of art has the feature of being a visual language interpreter by making visible what people cannot say and encouraging people. In this respect, art constantly renews its importance as a concept that witnesses the events and phenomena taking place in the world from ancient times to the present day. In this context, problems related to migration and women, which are one of the most fundamental problems of today's world and which are constantly increasing, have been among the attractive subjects of art. Migrations are usually visible with the problems experienced. Women, children and the elderly are at the centre of the problems. Because women, who are constantly in search of identity, come to the agenda with the aspect of being oppressed, excluded, despised, dragged, and exposed to violent behaviours within social problems.

For this reason, Jacobe Lawrence, Tammam Azzam, Nuri İyem, Nuri İyem, Neşet Günal, Nedim Günsür, Turgut Zaim and Temür Köran, who present traces of women in their migration-themed works, were selected as samples in the research. The research was conducted through the case design, one of the qualitative research designs. The works of the artists were analysed and interpreted through document analysis within the scope of the phenomenon of migration, limited to a sample based on female identity. Thus, the symbolic references used by the artists were analysed and deciphered. Women's identity, role and place in art have been discussed through the works. As a result, it has been seen that woman is symbolised as an identity and role through colour, figure and composition. It has been observed that the female figure is depicted in the works with exaggerated and sometimes sensitive physical features and colour accents; strong, hardworking, oppressed, fragile, exposed, experiencing identity confusion, forced and instrumentalised with many symbolic references. These descriptions constitute an outlet for new researches in the context of collecting references to women in a study and analysing in which concepts the emphasised aspects are concentrated

Key words: Migration, art, women.

GİRİŞ

İnsanoğlunun varlığını sürdürebilmek için başvurduğu yollardan birisi olan göç, hem bireyin kendisi hem de gittiği coğrafya üzerinde oluşturduğu etki bakımından önemli bir olgudur. Yaşamsal sürekliliğin bir gereğesi olarak nitelendirilen göç kavramı, birçok nedene bağlı olarak, mevcut alandan uzaklaşma ile gerçekleştirilen bir yer değiştirme eylemi olarak tanımlanmaktadır. Erder (1986) göçü: “Anlamlı bir uzaklık ve etki yaratacak kadar bir süre içinde gerçekleşen bütün yer değiştirmeler” olarak nitelendirmektedir (Erder, 1986, s. 9). Çok yönlü etkenlere bağlı olarak gerçekleşen fiziksel yer değiştirme, temelde hayatta kalmaya yönelik ize koyulmak olarak da tanımlanabilir. Bu yönüyle göç fizyolojik ve psikolojik gereksinimler dürtüsünde insanın doğadaki varlığını sürdürmeye yönelik hayatta kalma çabasını içermektedir.

Göç; siyasal, sosyo-kültürel, ekonomik refah, dini, sağlık vb. gibi ana sebepler ile ortaya çıkmaktadır. Ayrıca kıtlık, açlık, sefalet, yoksulluk, temel insani hakların görmezden gelinmesi, savaş vb. gibi yıkıcı ve yok edici hareketler de göçe sebep olan diğer etmenler olarak gösterilebilir. Bu noktadan hareketle; göç, nedenlerine bağlı olarak farklı biçimlerde gerçekleşebilmektedir.

Prehistorik (tarihöncesi) süreçlerden başlayan göç olgusu, başlangıçta avcılık ve toplayıcılık gibi fizyolojik ihtiyaçlar doğrultusunda gerçekleşirken; sonrasında barınma ve güvenlik gibi kaygılarla ortaya çıkmıştır. Hayatta kalma mücadelesi sergileyen insan algıları ve gözlemleri üzerinden belli arayışlar içerisinde olmuştur. Gruplar halinde yaşanan bu süreçlerde erkeğin ve kadının aynı işlevi üstlendiği görülür. Bu bağlamda eski tarihlerden itibaren kadının, erkeğe

eşdeğer varoluşsal mücadelesi, ona yüklenen anlamsal gücün belirtilerini yansıtmaktadır. Topaloğlu (2014), sosyolog ve antropologlara dayandırdığı kadının dünya üzerindeki konumuna ilişkin: “Dünya üzerinde toprağın doğurganlığını keşfedip yerleşik yaşamı kuran ve kalıcı insan uygarlığını keşfedenin kadınlar olduğu yazılmaktadır” (Topaloğlu, 2014, s. 24) görüşü bu yüklenen anlamsal gücü ifade etmektedir.

Göçler barınma süresi ve şekli göz önünde bulundurularak kategorilendirilmiştir. Gönüllü ve zorunlu olmak üzere iki farklı şekilde ifade edilen göç; varılan noktada geçirilen süre ile bağlantılı olarak: “(...) geçici veya daimî; göçün yasalara uygunluğuna göre düzenli veya düzensiz; göç edilen yerin bir ülke sınırları içinde olma durumuna göre ise iç veya dış göç olarak ayrılabilir” (Şeker ve Uçan, 2016, s. 199). Göçlerin bu farklı şekillerdeki ortaya çıkarttığı durumlar, sanatsal etkinliklerle de temsil edilmiştir. İnsanın kendisini güvende hissetmeye ve kendini anlamaya yönelik çabaları, işaretler ve semboller gibi ifade edici görsel dil etkileriyle tasvirlerle ortaya konulmuştur. Bu yönüyle sanatın medeniyetlerde ve toplumlarda etki alanının oldukça geniş yelpaze oluşturduğu görülmektedir. Özellikle göç ile birlikte ortaya çıkan kültürleşme sanatın bu yelpazesine kuvvet vermektedir. Yeni yurt edinme eylemi; varılan ülkede, bölgede ve yörede kültürleşme ve kültürlenme olgularıyla farklı etkileşimleri ortaya çıkarmaktadır. Bu etkileşimlerde kadının konumu ve rolü dikkat çekmektedir. Çünkü kadın insanlığın varlığından bu yana birçok kavramla özdeşleştirilerek çok farklı rollerle anılmıştır. Gelinek noktada var olan göç ekileşimleri içerisinde kadın kimliği ve rolü yeniden tartışılmaktadır. Bu nedenle bu çalışmada da kadının sanattaki yeri ve işlevi ön plana çıkarılarak göç olgusuyla bütünleşen özelliğinin sanattaki yansımaları ana tema olarak ele alınmıştır.

Literatür İncelemesi

Göç

Göç olgusu, insanın yaşamsal sürekliliği için başvurduğu önemli bir eylem olarak görülmektedir. Göç kavramı ile ilgili birçok tanım olsa da genel tanımı; coğrafik olarak ayrılma veya yer değiştirilerek varılmak istenen hedef olarak bilinmektedir (Hoşgör, 1998). Çok eski süreçlerden devam eden ve siyasal, sosyal, kültürel, dini vb. gibi çok yönlü faktörler barındıran göç olgusu; Tamer'e göre; “Terk edilen topraklardan, yeniden hayatın başladığı yeni topraklardaki insanları, otoriteleri, yasaları vb. her şeyi derinden etkilemektedir (...)” (Tamer, 2020, s. 2815).

Toplumsal yapılarda köktenci değişimleri veya aşınmaları beraberinde getiren göç kavramı, sorunlarla beraber yeni imkanlar ve fırsatları da kendi içinde barındırarak, sınıfsal geçişkenliği hızla kapı aralamaktadır. Göç edenlerin sahiplenme duygusu, yerleştikleri bölgede yeni riskler doğurabilmektedir. Bu durumun ekonomik alana olumlu yansımaları görülse de sosyal, kültürel, siyasal vb. alanlarda da olumsuzluklar teşkil edeceği görülmektedir (Ekici ve Tuncel, 2015). Toplumsal açıdan göçü zorunlu kılan olay ve olgular, sonraki kuşakların kültürel değerlerini kaybetme ve büyük bir kültürün yok olma endişesini beraberinde getirmektedir. Bu doğrultuda bir toplumun veya milletin genel özellikleri bakımından çok yönlü olarak benimsenmiş ve kabul edilmiş ortak değerleri ve yaşayış biçimleri; o toplumun milli kültürü ve hâkim kültürü olarak karşımıza çıkmaktadır (Tanrıku, 2015).

Göç unsurunun kültürleri ne şekilde ve ne yönde etkilediği geniş ölçekli araştırma konusu olsa da genel hatları bakımından sonuçları, az da olsa kendi değerlerinin, başka bir kültürün etkisine girerek alt kültür olmasına zemin hazırladığı görülmüştür.

Ayrıca göç olgusunun, genel yaşayış biçimlerini belli kurallar ve ilkeler dahilinde etkilediğini ve geniş alana yayılması bakımından bilimsel disiplinlere de konu olduğu görülmektedir. “Farklı bilimsel disiplinler olarak ekonomi, sosyoloji, demografi, coğrafya, tarih, psikoloji, uluslararası ilişkiler, siyaset bilimi ve diğer bazı ilgili disiplinler göçle ilgili konulara farklı bakış açılarıyla değinirler” (İçduygu ve Sirkeci 1999'dan Akt. Gezer, 2020, s. 1505). Tarih bilimi göç olgusunu siyasal ve tarihsel bağlamlarda değerlendirirken, sosyoloji, psikoloji ve ekonomi gibi alanlar farklı açılardan ele almaktadır. Sosyoloji, toplumsal yönden ele alırken birey-toplum, toplum-birey çerçevesinde ele almaktadır. Siyasal yönden bakıldığında ise, göçün demografik yapısına etkisi, farklı etnik kökene sahip unsurlar, ekonomik etkiler, güvenlik vb. gibi

yaklaşımlarla inceleme yapmaktadır. Sanatta ise, tarihsel, olgusal ve kavramsal anlamlar doğrultusunda teorik ve uygulama bakımından sanat tarihsel yöntemle ele almaktadır (Gezer, 2020). Bu yaklaşıma paralel oluşturacak görüş sergileyen Çay (2022) ise göç kavramı ve çekilen zorlukların yansımaları olarak sanattaki göçe ilişkin kayıtlara: “Toplum yapısını, gelişimi, değişim ve dönüşümleri yazılı ve sözlü olarak inceleyen sosyoloji, psikoloji ve ekonomi gibi alanların yanında sanatın da evrensel mesaj niteliği taşıması, sanat ve sanatçı kimliğinin önemini bir kez daha ortaya çıkarmaktadır” (Çay, 2022, s. 41) şeklinde açıklık getirmektedir.

Sanat

İnsan, doğanın sunduğu tüm imkânları kendi yararına kullanma ve onu kendi dünyasına göre yeniden yapılandırma çabasında olmuştur. Bitmeyen istek ve doyumsuzluk, insanı yaşam alanını tüketmeye kadar itmiştir. Dolayısıyla insanoğlunun hayatına yön veren zorunlu fizyolojik ihtiyaçlar tarihsel süreçlerde yıkıcı ve yok edici davranışları da beraberinde getirmiştir. Tarihi süreçler çerçevesinde medeniyetlerde ve toplumlarda kültürel tabakalaşmalara yol açan bu gibi bazı olumsuz etkenler, kültürel deformasyonları hızlandırır da kültürleşme olgusunu zorunlu kılmıştır. Bunlardan birisi ise, sanat olgusunun kültürlere ve coğrafyaya göre şekillenerek varlığını sürdürmesidir.

Soysaldı (2018): “Sanat kavramı her toplumda kendi dinamikleri yani gelenek, görenek, töre ve anane denilen normlar inanç sistemlerine dayanır. Elbette bu inanç sistemlerinin meydana getirmiş olduğu manevi kültürü somutlaştıran, sanat eserleri de etnik çeşitliliğe göre farklı biçimlerde yorumlanmıştır” ifadeleriyle sanatın sosyal gerçekliğin bir yansıması olarak her daim var olduğunu gerçeğini ortaya koymaktadır (Soysaldı, 2018, s. 307). Sanatın bu denli geniş perspektife sahip olmasında, insanın hem inanışları hem de kendi doğası gereği sınır tanımadan özünü bulma arayışı ve çabası içerisinde olmasından kaynaklandığı da düşünülmektedir.

Genel olarak manevi anlayışlar ve dürtüler sonucunda şekillenen sanat kavramı, insana ait duyguların içtepisel yaklaşımlarla farklı yüzey ve malzemelerde somutluk kazanarak nesnelleşmesi olarak tanımlanabilir. Kişi iç dünyasını çok yönlü bağlamlarda dışa yansıtırken kendisini dışa vurmaktadır. Bu yönüyle sanat kişiye göre özgün bir anlatım yolu bulsa da sonuç olarak estetik bir nesnenin insan yaratıcılığıyla yapılandırıldığı görülür. Bu yaklaşıma paralel olarak Tolstoy, “İnsanın bir zamanlar yaşamış olduğu duyguyu, kendinde canlandırdıktan sonra, aynı duyguyu başkalarının da hissedebilmesi için hareket, ses, çizgi, renk veya sözcüklerle belirlenen biçimlerle ifade etme ihtiyacından sanat ortaya çıkmıştır” şeklinde tanımlar (Ersoy, 2002, s. 5). Mülayim (1994) ise sanatı: “Sanat bir insan işi, bir insan yaratması olarak, yine insanın kendini ifade etme yollarından biridir” şeklinde tanımlamaktadır (Mülayim, 1994, s. 17).

İnsan kendini tanımlanabilir noktada gördüğünde; ilgi, tutum, yetenek ve davranışlarında yaşamsal beceri durumlarını da kolaylıkla sergileme imkânı bulmaktadır. Bu yönüyle sanat, eylemsel amaçlar doğrultusunda hareket edilerek insanlığa sunulan yaratımlar bütünü olarak görülmektedir. Sanat, toplumu aydınlatma ve irdeleme amaçları doğrultusunda bir kavramsal nesne olarak ifade edilirken, sanatçının farkındalık yaratma çabasıyla kişisel yorumuna göre şekillenir.

Kadın Kimliği ve Sanattaki Rolü

Tarihsel süreçte insan varlığına dair ilk izler, günümüzden üç milyon yıl öncesine kadar uzanmaktadır. Paleolitik çağdan Neolitik çağa kadar ki süreçlerde avcılık ve toplayıcılıkla yaşamını sürdüren insan, yaşamla mücadele karşısında zorluklarla karşılaşmıştır. Bu zorlu yaşam karşısında kadın ve erkek aynı ölçüde etkilenmiştir. İnsan varlığının sürekliliği, kadının ve erkeğin eşit katkısına bağlı olarak değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda gruplar ve küçük topluluklar halinde yaşama kaygısı, kadının toplumsal statüsünü belirgin bir özellikte ortaya koymuştur. Bu noktadan hareketle de prehistorik süreçlerden itibaren kadının rolü birçok uygarlıkta farklılık gösterse de; ona atfedilen anlam ve yaklaşımlar kadını erkek egemenliğinden daha baskın ve güçlü kimliği ile kabileler ve topluluklarda içerisinde ön plana çıkarmıştır (Altıntaş, 2016).

Kadın kimliği iktidarların ve toplumların değişimi ile farklı tartışmalara sebep olan bir sorun olarak da görülmüştür. Kadına ait kimlik olgusu tarih boyunca sürekli eleştirilmiş, yordamış,

toplumsal ayrıştırmalara maruz kalmış ve şiddetin merkezinde yer edinilmiş bir varlık haline dönüştüğü görülmüştür. Toplumsal bakış açısı çerçevesinde kadına dayatılan tebaa kültürü, ırkçı ve yanlış inanç yaklaşımları kadının kamusal alanda var olma mücadelesine ivme kazandırmıştır. Toplumsal cinsiyet yaklaşımları, kadına yüklediği anlamlar doğrultusunda kadının siyasi iradesinin şekillenerek öne çıkmasına zemin hazırlamıştır. Kadının birey olarak toplumsal alanda varlığı ise, 19. yüzyılın sonlarında bazı kazanımların elde edilmesiyle ortaya çıktığı görülmüştür (Özel ve Erden, 2017).

Günümüzde ise, kadının kendi hakimiyetinde yaşamsal mücadelesi, geçmişe oranla haklar bakımından erkeğin yaşadığı dünya ile aynı paralellikte devam etmektedir. Kadının kamusal alanda var olma mücadelesi aynı zamanda yaşadığı dünyayı da kendine göre yeniden yapılandırma amacı gütmektedir. Berger'e göre; "Bugün artık irdelenmeye başlayan ama hiçbir çözüme ulaşmamış olan uygulama ve törelere göre kadının toplum içindeki varlığı erkeğinkinden çok başkadır. Erkeğin varlığı kendinde saklı yetkililik umuduna bağlıdır. Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri, böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne var ki bu, kadının öz varlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır" (Berger, 2016, s. 45-46).

Yaşanılan bu çağda artık kadın rol belirleyen, kendi yaşama alanına müdahale edilmesine izin vermeyen ve kendi kararını veren bir birey olmuştur. Çünkü kadının bireysel varlığı yaşamın sosyolojik ve psikolojik boyutlarında denge kuran ve yön tayin eden bir varlığa dönüşmüştür.

Kadının kimliğini bulma çabaları tüm yönlü olduğu gibi sanat ve kültür alanlarında da kendini göstermiştir. Toplumsal değerlerin bütününde kendine yer edinmiş ve bulunduğu konum itibarıyla çok yönlü özellikler taşıması sebebiyle sanata konu olduğu görülmüştür. Genel olarak kadın kimliğinin sanatla ilk buluşması, M.Ö. 4. yüzyılda Yunan Helenistik Dönem tiyatrolarında rahibelerle kurulan bir koroda yer almalarına dayandırılmaktadır. Roma ve Bizans Dönemlerinde ise kadın, insanları eğlendiren ve gösteriler yapan bir araç olarak pandomim sanat alanında karşımıza çıkmaktadır. Doğu'da ise tiyatro bağlamında ilk kez 17. yüzyılda sahneye çıktığı görülür. Kadın sanatçılar ise, plastik sanatlar bünyesinde 19. yüzyılın ortalarına doğru varlıklarını göstermeye başlamışlardır. İlk kadın ressam olarak nitelendirilen Amerikalı sanatçı Mary Cassatt (1845-1927), ilk resim sergisini 1872 yılında Paris'te açmıştır (Nutku, 2010).

Bu hususta kadının sanat alanına girmesi; kendi varlığını toplumlara benimsetme ve aynı zamanda toplumsal statüde kendi değerini koruma uğraşları içerisinde eylem göstermesi olarak ifade edilebilir. Altı çizilmesi gereken bir nokta da kadının sanat eserinin merkezinde bir imge olarak yer almasıdır. İnsanın var olmasıyla birlikte sanatta yer edinen kadın imgesi, öncelikle bereketin, bolluğun, doğurganlığın ve çoğalmanın temsili olarak görülmüştür (Dağ, 2019). Uzun yıllar boyunca estetik beğeni kaygısıyla sanatın merkezinde yer alsa da 18. yüzyıl ile başlayan Endüstri Devriminin yenilikçi yaklaşımları, kadının sanattaki yerini estetik ölçütlerin dışına çıkararak farklı bir boyutla gündeme taşımıştır.

Özellikle Endüstri Devrimi ile başkalaşım geçiren sanat, plastik kurgusu itibarıyla terk edilerek kadına yeni anlamlar yüklemiştir. Bu yaklaşımlar doğrultusunda tüketiciyi etkileyen görsel beden algısıyla cezbedici ve haz verici yönünü ön plana çıkarmıştır. Sürekli tüketim ürünleriyle birlikte sunularak bir araç olma düşüncesinden öteye gidememiş gözükmektedir (Dağ, 2019).

YÖNTEM

Bu araştırma, ele alınan tema ve incelenen dokümanlar açısından nitel bir çalışma olarak yürütülmüştür. Araştırmada nitel araştırma desenlerinden durum deseni kullanılmıştır. Nitel araştırmalar; "Gözlem, görüşme ve belge analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir" (Yıldırım & Şimşek, 2018, s. 41). Bu

durumları ele alan araştırmalarda amaç; ele alınan temanın detaylı bir şekilde araştırılması ve yorumlanması sürecini kapsamaktadır. Bu çalışmada da, kadın kimliğini sanattaki göçe ilişkin kayıtlar ile ele almak ve literatürle ilişkili olarak incelemek amaçlanmıştır. Araştırmada örneklem türlerinden amaçlı örneklem kullanılmıştır. Bu doğrultuda ele alınan sanatçı ve eserlerin göçe ilişkin olmaları ve kadın imgesine yönelik veri içermeleri esas alınmıştır. Bu nedenle araştırmanın örnekleme bu kısıtları karşılayan; Jacobe Lawrence, Tammam Azzam, Nuri İyem, Neşet Günel, Nedim Günsür, Turgut Zaim ve Temür Köran isimli sanatçı eserlerinden oluşturulmuştur.

Araştırmada elde edilen veriler doküman incelemesi yoluyla incelenmiştir. Araştırma nitel olması sebebiyle güvenilirlik, kaynakların ve bütün aşamaların detaylı bir şekilde rapor edilmesi ile sağlanabilmektedir. Bu bağlamda araştırmada etik ilkeler ve bilimsel yazım kuralları esas alınarak güvenilirlik desteklenmeye çalışılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde; sanat, sanatta göç, kadın imgesi ve bu bağlamda ortaya konulan eserler kadın kimliği kavramı ile ilişkili olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda literatür ve son araştırmalar ışığında sanat eserleri üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır.

Sanatta Göç ve Kadın Kimliği

Sanat, var olduğu her toplumun kültüründe ayna görevi üstlenmiştir. Sanatın primitif halklardan günümüzün çağdaş toplumlarına kadar var olduğu değerlerin kalıcılığını üstlenen ve birçok role giren unsur olarak öne çıktığı görülür. Bu yönüyle, kimi zaman tarihsel belge niteliğiyle kimi zaman da sosyolojik yapının temsiliyetiyle ve salt estetik olguyla varlığından söz ettiren, bilimsel süreçlere ışık tutan estetik kurgu bütünü olarak görülmektedir. Değer gören her varlık, kişideki estetik duygunun sonucunda ortaya çıkan hissini dışı somutlaşarak yansımasıyla ilgilidir. Sanatın bu denli yaşamsal değerler ile varlığından söz ettirmesi ise, onun nesnelleşmesiyle somutluk kazanmasıdır. Sanatçıların bu nesnelleşme süreci; yaşadığı çağın, dönemin, coğrafyanın, inanışların, insanın vb. gibi kavramların kişide izler bırakan psikolojik dürtüler sonucunda ortaya çıkan eylemleridir.

Bu eylemlere neden olan faktörlerden birisi de göç olgusunun yaratmış olduğu etkilerdir. Göç olgusunun etkisinde kişiye bağlı gelişen ve seyir izleyen etkileme ve etkilenme davranışları, kazanılan sanatsal kimliğin başkalaşım evresine girmesini olumlu veya olumsuz yönde deformasyona uğratabilmektedir. Bu hususta göçün sanatla olan ilişkisi, kişiye bağlı aktarımların sonucunda ortaya çıkan sanat yapıtlarıyla da anlaşılabilir. Konumuz gereği, sanatsal eylemlerin can alıcı yansıması olarak, toplumsal kimlik arayışında varlığını sorgulayan ve sanatta göç olgusuna maruz kalan kadının sanat eserlerinde yer almış olmasıdır.

Öncelikle kadının göç olgusu etrafında yaşadığı temel sorunlara bakıldığında, ağırlıklı olarak dezavantaj yapısıyla karşımıza çıkmaktadır. Duygusal, güçsüz, hassas, yavaş vb. gibi özellikleri doğa karşısında mücadelecilik ruhuna ket vurmakta ve yaşamsal sürekliliğini oldukça olumsuz etkilemektedir. Bu yönüyle, göç sürecinde yaşadığı olaylara ve sorunlara bağlı olarak post travmatik etkilerle varlığını sürdürmesi, yaşamsal desteğini sağlayan beslenme davranışlarının değişmesi, duygusal boyutta psikolojik ve sosyolojik destek unsurlarının yetersizliği, kadın bedeni üzerinde olumsuz izler bırakabilmektedir (Şeker ve Uçan, 2016).

Göçün sanattaki etkisine bakıldığında ise, iki yönüyle ön plana çıktığı görülmektedir. İlki göç kavramının konu olarak sanatta yer almasıyla başlar. Örneğin; savaşlar, çatışmalar ve ihtilaller vb. gibi toplumsal sorunlara eğilmesi ve olayları somutlaştırması. İkincisi ise; sanatçıların ve geçmişteki atalarının sanatsal kimliklerini ve kişisel kimliklerini yansıtmadaki özelliği. Örnek olarak; sanatçının göç ettiği yeri etkilemesi veya göç edinilen yerde sanatçının etkilenmesi gibi sonuçlara bağlı sentezleme anlayışının oluşması gösterilebilir (Girgin, 2017).

Bu duruma paralel olarak sanatçının toplumsal olaylara bakışıyla şekillenen yaklaşımı doğal olarak yaptığı eslere yansımaktadır. Dolayısıyla yaşadığı çağa göç pratikleri hususunda tanıklık

Göç Temalı Sanat Eserlerinde Kadın Kimliği

eden eserleri, doğrudan veya dolaylı olarak içselleştirilen duyguların dışa yansımaları olarak ortaya çıkmaktadır. Göçü doğrudan yaşamış ve deneyimlemiş Afro-Amerikan sanatçılardan Jacob Armsted Lawrence (1917-2000), göç kavramını kendi benliğinde içselleştirerek eserlerine yansıtmıştır. I. Dünya Savaşı sonrası Amerikalı siyahilerin tarımsal yönüyle öne çıkan güney bölgesinden, sanayileşmenin oturduğu Kuzey Amerika'ya göç edinişlerini konu edinen 60 eserle, adını verdiği Büyük Göç serisiyle resmettiği görülmektedir. Siyahi Amerikalı olan sanatçı, o dönemde ayrııştırılan ve ötekileştirilen insanları içtenlikle eserlerinde somutlaştırarak farklı bir boyuta taşımıştır (Demiralp, 2024).



Resim 1 Jacob Lawrence, “Büyük Göç-Panel 18”, 1867 (URL-1, 1940-1941).

Resim 1.'de göç olgusunun karamsarlığı ve gerginliği, eserin izleyicide güçlü bir etki bırakmasını sağlamaktadır. Duygusal izlenimli hareket eylemi, izleyiciyi derinden etkileyerek psikolojik atak meydana getirebilir. Eserin yüzeyi okunduğunda birçok imgenin göçe hazır olduğunu ve göçü meşrulaştırdığını görmekteyiz. Lekeseli ifade biçimi imgeleri içtenlikle bütünleştirmiştir. Gök yüzünün vaz geçilmez olan kuşların örüntüsü ise, özgürlüğün habercisi ve göçlerin temsili olarak ifade edilebilir. Görselin tamamında yüzler ile bir görünmezlik uyumu oluşturan kahverengi ve yeşil tonlarının kadın kimliğinde yine kadına dair renk ile görünür kılındığı söylenebilir. Kadın (yaşı bilinmemekle beraber) ortada (görselin merkezi ve odak noktası), başı öne eğik ve yine kadın kimliğine atfen pembeye dair renk tonları ile betimlenmiştir. Benzer şekilde bir kadın figürü yine benzer bir renk göndermesi ile önde pembe karışımı bir tonda betimlenmiş şapkasıyla, başı öne eğik bir şekilde grupta göç ederken resmedilmiştir.

Göç Temalı Sanat Eserlerinde Kadın Kimliği



Resim 2 Jacobe Lawrence, “Büyük Göç-Panel 40”, Modern Sanat Müzesi, (URL-2, 1940-1941).

Resim 2. incelendiğinde ise; boş bir arazi üzerinde gruplar halinde yürüyen göçmenler, mutluluğa koşar gibi büyük adımlarla telaşla yürümektedirler. Erkek, kadın ve çocuklardan oluşan gruplar, sanatçının özgün üslubunda yalınlaştırılmış ve stilize edilerek istenilen mesajı iletmeye güdülenmiştir. Eserin orta merkezinin üst kısmında eğlenceli tavırla dikkat çeken çocuk, çantasını arkasında sallayarak, yürüyerek çektiği sıkıntıdan kurtulacağı heyecanı uyandırmaktadır. Bu durum sanatçının bilinçli eylemlerinden biri olarak somutlaştırılmış, göçmenlerin daha iyi yaşayacağını umut etmesinden kaynaklandığına işaret etmektedir. Sanatçının bu serisinde yer alan eserleri, siyah güneylilerin çok zor şartlarda yaşam mücadelesi verdiğinin bir kanıtı olarak vurgulanabilir. Sanatçının eserlerinde günümüzde ayrımının çok da yapılamadığı pantolon ve cinsiyet ilişkisinin belirgin bir şekilde eserlerde vurgulandığı görülmektedir. Kadın kimliği etek, erkek kimliği ise pantolon üzerinden tasvir edilmiştir. Ayrıca pembeye dair renk tonunu ise neredeyse tamamen kadın figürlerinde ve kadınların taşıdıkları malzemelerde kullandığı görülmektedir. Bu ise sanatçının sıradan, düz, lekese ve acele gibi tasvir edilen eserlerinde kadın kimliğine; farklı, renkli ve önemli bir ayrıntı olarak bir alan açtığını göstermektedir.

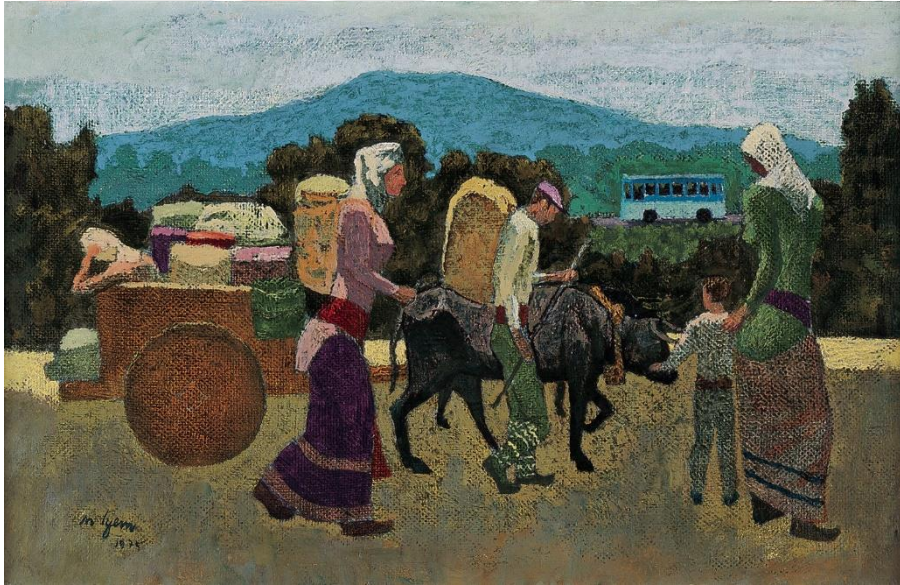
Sanatta bu tarz yansımalar, özellikle I. Dünya savaşından sonra daha da hız kazanarak sürekli devam eden sorunlara odaklanarak süregelmiştir. Günümüzde ise, Suriye’den göç eden ve bugün Berlin-Almanya’da yaşamını sürdüren sanatçı Tammam Azzam’ın eserlerinin göç olgusunu en derin örnekleriyle yansıttığını söyleyebiliriz.



Resim 3 Tammam Azzam, “Leonardo Da Vinci’s Mona Lisa”, Syrian Museum, (URL-3, 2013).

Sanatçı, bir röportajında ülkesindeki gerçekleşen devrime şahit olduğunu ve bu süreçten sonra hayata yönelik bakış açısını değiştirerek, başka birine dönüştüğünden bahsetmiştir. O’da birçok insan gibi birkaç valiz eşya ile ülkesini terk eden sanatçılardan biri olmuştur (Girgin, 2017). Sanatçı Resim 3.’te ise hem göç etmesinde temel neden olan yıkımı ve buna dair Suriye’deki bir gerçek yıkıntıyı Mona Lisa eseri ile birlikte betimlemiştir. Bu trajik ve ironik gönderme hem kadına hem sanata bir çağrı niteliği taşımaktadır. Bu yıkıntıların kadına, sanata ve beraberinde topluluk hareketlerine sebep olacağı düşüncesi okunabilir. Burada eli kolu bağlı bir kadının hafif gülümseyerek bu yıkıntıları seyretmesi de, izleyiciye kadının bu durum karşısında karmaşık duygular hissettiğini düşündürülebilir.

Ülkemizde ise; Nuri İyem, Neşet Günel, Osman Nedim Günsür, Turgut Zaim ve günümüz sanatçılarından Temür Köran’ın, eserlerinde göç olgusu geniş bir ölçekte ele alınarak konu bakımından işlendiği görülmektedir. Göç kavramına yönelik genel tema ise, kadın göçlerine yönelik eleştirileridir. Bu doğrultuda toplumsal inisiyatifler paralelinde sanatçı öncü birey olarak, daha önce kadına yönelik alınması gereken kararı kendinde görerek, böylesi bir adımla topluma ayna tutmuştur. Bu noktaya dikkat çeken Şişci, “Bugün ise eril iktidarı eleştiren pek çok sanatçı, kadının toplumdaki misyonunu görünür kılan, tartışan, eleştiren, resim, fotoğraf, enstalasyon ve performanslar sergilemektedir. Farklı kültürlerle sahip bu sanatçılar, kadının toplumsal yerinin iyileştirilmesi bakımından sanatın güçlü dilini kullanmaya devam edecektir” (Şişci, 2020, s. 1669) ifadelerini kullanmaktadır. Bu bağlamda göç üzerine eserleri birçok aştırmaya konu olan Nuri İyem öne çıkmaktadır (Yağmur ve Bastaban, 2020). Türk sanatının önemli isimlerinden Nuri İyem (1915-2005) İstanbul’da doğmuştur. Yeniler Grubu’nun kurucularından olan sanatçı, toplumsal sorunlara eğilerek gerçekçi-figüratif resimler yapmıştır. Belli bir süre soyut imgeler bağlamında eserler yapsa da 1960 sonrası yeniden figüratif biçimlemelere dönerek kadın teması üzerinde çeşitli eserler sunmuştur. Anadolu insanını ve günlük yaşamı konu alarak irdelemiştir (Arıkan, 2021).



Resim 4 Nuri İyem, “Göç”, 1975”, Duralit üzeri yağlı boya, (Evin Sanat Galerisi, 2007, s.18).

Sanatçı eserlerinde kadını merkeze koymuştur. Resim 4.’te göç yolculuğunun başladığı kırsal çevrede geleneksel giysilerin Anadolu kadının yaşamsal sorunlarını görsel dille görselleştirilmiştir. Kağının arkasında ve önünde bulunan figürlerin başları, aşağı doğru bakmaktadır. Düşünceli bu figürler bilinmezliğin çıkmazına sürüklenme endişesi yansıttığı düşünülmektedir. Çocuk figürü ise, kağın önünde yürüyen figüre dönük şekilde bakarken, varılmak

Göç Temalı Sanat Eserlerinde Kadın Kimliği

istenen yere bir ümit ifadesi olarak düşünülebilir. Kadın figürünün tereddütlü olarak geriye dönük bakması, hüznün verici ve karmaşık duygular yansıtmaktadır. Özellikle otobüsün açık şekilde görselleştirilmesi, toplumun sınıfsal farklılıklarını ortaya koyan toplumsal gerçekliğin olumsuzluklarını da çağrıştırmaktadır. Resim genel çerçevede okunduğunda kurgunun doğrudan zaman üzerinden meydana getirilen imgelerle yansıtıldığı görülmektedir. Sanatçı, kadının sosyal haklardan ötekileştirilerek yalnızlaştırılmasına tepki olarak birçok duyguyu yansıtan kadın yüzleri de resmetmiştir. Nuri İyem sanatının özünü oluşturan bu yüz detayları, aynı zamanda sanatçıyı yücelten ve zamanı aşan ekol olmuştur. Özellikle sanatçı özelinde gerçekleşen göç teması, ulusalcı bir yaklaşımla; çalışan, üreten ve emek veren kadınların sembolize edildiği kimliği tanımlamaktadır.

Anatomik vurgulamalar ve sembolik göndermeleriyle kadını çalışmalarında daha belirgin bir konumda bulduran bir diğer sanatçı ise Neşet Günel'dir. Nevşehirli sanatçı Günel (1923-2002), figüratif resim anlayışıyla Türk resim sanatının klasiklerinden birisi olarak bilinmektedir. Eserlerinde Anadolu insanının yaşama mücadelesinin zorluklarını ve çilesini hissettirmeye çalışmıştır. Toplumsal sorunları konu edinen sanatçının, kadın imgesine vurgu yaparak kadınlara ses olabileceği yapıda eserler ürettiği söylenebilir. Göç olgusu sanatçının ağırlıklı olarak işlediği konular arasında gösterilmektedir. Sanatçının Resim 5.'te yer alan "Mola" adlı eserine baktığımızda; bir ailenin yoksullukla mücadelesini içtenlikle resmettiği görülmektedir. Göçe neden olan sefalet; bitmişliğin, tükenmişliğin ve çaresizliğin acımasız yönünü göstermektedir. Kadının ellerini ovuşturarak yere çökmesi ve umutsuz bakışları kadınına dikkati çekerek kurguya etkileyici bir duygusallık katmaktadır. Yoksulluğun ve yorgunluğun temsili olan bu resim, çocuk olmanın da zorluklarını, çaresizliğini ve aciziyetini karmaşık duygularla izleyiciye sunmaktadır. Resimde ayrıca erkeğin kadına bakışı ve sırtı dönük durumu, yine ayakta durması gereken bir rolü ile acizliği de dikkati çekmektedir. Kadının resmin ana teması olarak bütün gerçekliğiyle resmedildiği söylenebilir. Burada da kadının anlamsız dalgın hali diğer sanatçıların eserlerinde yer alan tavırlarla benzer bir duygu oluşturmaktadır.



Resim 5 Neşet Günel, "Mola", Tuval üzeri yağlı boya, (URL-4, 1962).

Kadını eserlerinde konu alan Türk sanatçılarından biri de Osman Nedim Günsür'dür (1924-1994). Sanatçı, toplumsal içerikli eserleriyle adından söz ettirirken, aynı zamanda kişiliği ve naif özellikleri bakımından da dikkatleri üzerine çekmiştir. Onlar Grubu kurucuları arasında yer alan sanatçı, 1950'lerde maden işçilerinin yaşadıkları zorlukları özgün üslubuyla görselleştirmiştir. 1960'lardan sonra ise toplumsal sorunlara yönelerek işlediği konular bakımından duygu yoğunluğu hâkim olan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Sanatçının ele aldığı konular arasında özellikle "göç"

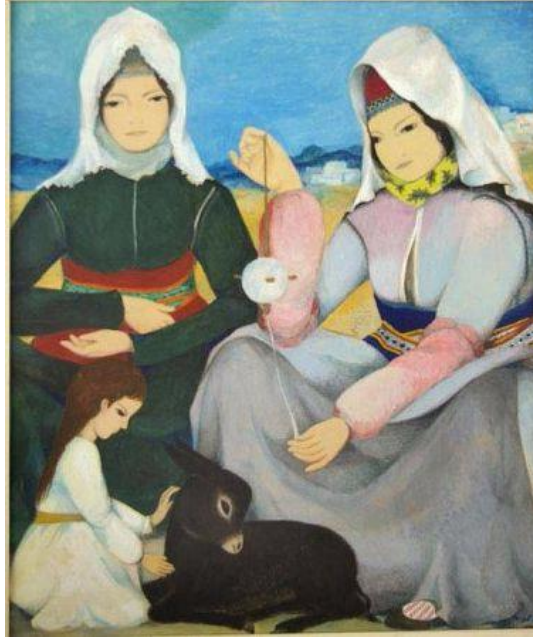
Göç Temalı Sanat Eserlerinde Kadın Kimliği

kavramı, dramatik bir yaklaşımla işlenmiştir. Göç kavramının birey-toplum, toplum-birey etkisine kayıtsız kalmayarak eserlerinde betimleyici özelliğiyle yansıtan sanatçı, “Göçerler” adlı eserinde buna dair ayrıntılara yer vermiştir. Demiralp’e göre sanatçı eserinde; “(...) bir grup insanı sırtlarında eşyaları, azık torbaları, yanlarında çocukları, yamalı giysileriyle hareket halinde olmalarını betimleyerek kullanıyor. Umut kalmamış bir yaşam alanına vedayı da cansız, kurak arazinin işlenmesiyle geçiriyor karşıya adeta” (Demiralp, 2024, s. 9). diyerek gözlemlendiği manzarayı geniş ölçekte panoramik etkiyle sunarak izleyiciyi eserin merkezine odaklamaktadır (Resim 6.). Eserde kadının tarih öncesi çağlarda olduğu gibi erkeklerle beraber benzer bir rolünün ön plana çıktığı görülebilir. Kadın erkeklerle beraber yükü omuzlayarak belirlenen hedefe yol almaktadır. Fakat kadınların günümüzde de tartışılabilir konuların arkasında yerleştirilmesi korunmaya ya da erkeğin izinden gitmeye bir gönderme olarak betimlenmiş olabilir.



Resim 6 Nedim Günsür, “Göçerler”, (URL-5, 1960’lar).

1906-1974 yılları arasında yaşayan ve üretken yönüyle öne çıkarak birçok esere imza atan sanatçılarımızdan biri de İstanbul doğumlu sanatçı, Turgut Zaim’dir. Eserlerini özgün bir üslupla meydana getiren sanatçı, kurguladığı imgeleri milli gelenekler çerçevesinde gerçekleştirerek Anadolu kültürünü eserlerinde yansıttığı görülmektedir. Güngör’e göre; “Anadolu yaşamında var olan göçerlerin doğal yaşam döngüsü içine yerleşen yazlık kışlık hayatın getirdiği göç olgusunun yansımaları sanatçının eserlerinde gizil olarak kendine yer edinmiştir” (Güngör, 2020, s. 1611). Ulusallığın ve yerliliğin temsili olan sanatçı, portre figür betimlemelerine yer vererek figürlerde genellikle birbirlerine benzetilme kaygısı güdülmüştür. Genel çerçeveden bakıldığında Yazkaç’a göre; “Türk minyatür resminin geometrik ve şematik figür anlayışından hareket ederek, Anadolu insanının yaşamlarından belli anları resimlerinde poz vermiş gibi duran insan ve hayvan figürleri ile anlatmıştır” (Yazkaç, 2018, s. 1034). Yapıtları ekseninden bakıldığında sanatçı, figüratif çalışmalarında kadını sürekli çalışan ve bir uğraşla meşgul olan pozisyonlarda görsel olarak somutlaştırmıştır. Sanatçının eserlerinde kadın daima eserin merkezinde yer almıştır. Bu yönü ile sanatçının kadını toplumsal inisiyatif bakımından öncelik olarak ele aldığı söylenebilir. Resim 7.’de de sanatçının merkez konu kadın olan ve kırılmalı ellerin özenli ele alındığı, anatomik göndermeleri ön plana çıkarttığı bir tasvir görülmektedir. Özellikle eller ve ellerin zarif hareketleri kadına dair bir özellik olarak vurgulanmıştır. Fakat yüzlerdeki durgunluk ve dalgınlık ise olumsuz bir durum olarak eserde yer alan bir hava olarak nitelendirilebilir. Resimde yer alan eşek yavrusu ise gözler bakımından kadınlar ile ilişkili olarak betimlenmiş olabilir.



Resim 7 Turgut Zaim, “Yün Eğirten Kadın”, (URL-6).

Günümüz çağdaş sanat süreçlerinde çalışmalarına durmaksızın hızla devam eden sanatçılardan Temur Köran, 1960 yılında Şanlıurfa iline bağlı Siverek ilçesinde dünyaya gelmiştir. Göç teması üzerine çok sayıda eser ortaya koyan sanatçı, figür betimlemelerini daima eserin merkezine koyarak vurgulamak istemiştir. Geniş alana yayılarak küresel bir boyuta geçen göç olgusu sanatçının işlediği konuların başında gelmektedir. Eserlerinde vücut bulan bu anlatım ifadesi, acının, korkunun, endişenin ve dramın somutsal gerçeğini haykırarak yansıtmaktadır. Çay’a göre; “Geçmişte var olan ve günümüzde de devam eden göç olgusu üzerine ilgisiz kalmayıp çalışmalar üreten Köran, insanlar üzerinde travmatik etkiler bırakan durumları, sanatsal açıdan ele alarak izleyicilerin duygularına dokunacak şekilde yorumlamaktadır” (Çay, 2022, s. 46).



Resim 8 Temür Köran, “Göç”, Tuval üzerine yağlıboya, Tüyap Sanat Fuarı Koleksiyonu (URL-7, 2015).

Sanatçının, eserlerindeki duygu hassasiyetini artırmak için abartılı yaklaşımlara başvurduğu gözlemlenmektedir. Resim 8.’de göç olgusunu yansıtan eserde yer alan figürlerin merkezinde, özellikle kadın ve çocuk figürlerinin olması bahsi geçen bütün duyguların somutlaştırılmış sembolü olarak görülmektedir. Burada ortaya çıkan bir olguda en çok sıkıntıyı çeken bireyin kadın olması durumu göze çarpmaktadır. Özellikle göçlerin değişmeyen görüntüleri olarak bir şeyleri taşıma bu resimde sanatçı perspektifinde kadınlar üzerinden vurgulanmıştır. Ayrıca sanatçı en çok mağdur olan bireyleri; başta kadın olmak üzere eserde öne çıkarmıştır. Bu bağlamda sanatçı kadın ve kadın kimliğine dair sorgulayıcı bir pencere açmaktadır. Sanatçının eserinde göçlerin mağdurları ve taşıyıcıları olan kadınlar bütün gerçekliği ile sanatın yansıma aracı olarak betimlenmiştir.

TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

Sanat, insanın düşsel ve güdüsel eylemlerini koordine eden yapısal pratiklerdir. Sanatın bu nitelikler ile var olması, kendisini insana bağlı özdeşleyim kurgular çerçevesinde değerlendirerek, durmaksızın yeni üretimlere sevk etmektedir. Sanat, toplumun gelenek ve inançlarını irdeleyerek, yorumlayarak ve somutlaştırarak toplumsal etkiler bırakır. Sanat, özellikle insanın iç dünyasının somutlaştırılmasında, kişiyi kendisiyle baş başa bırakmaktadır. Bu yönüyle var olmanın ötesinde varlığın sorgulanması boyutunda insana eleştirel yön kazandıran ve cesaret veren olgular bileşeni olarak görülmektedir. Çünkü, sanat görsel kurgular paralelinde insana seslenen ve ondan yansıyanla var olmaktadır.

Sanat, dışsallaştırılan ve ötekileştirilen kadın kimliğini imgesel bir rol olarak ele almaktadır. Toplumsal inisiyatifler perspektifinde kadının rolü aykırılıklarıyla dikkat çekmiştir. Kadının yetilerine ve düşüncelerine engel olan bir güç, onun kendi özgün dünyasını savunmasını zorlaştırmaktadır. İşte bu noktadan hareketle de sanatın gücü çok boyutlu olarak karşımıza çıkmıştır. Esas özelliği bakımından araştırmaya konu olan kadın kimliği, sanat bağlamında işlenen konuların ve temaların başında gelmiştir. Kadın kimliği ve ona atfedilen yaklaşımlar aslında kadının aciziyetinin ötesine geçerek onun daima güçlü bir karakter olmasına zemin hazırlamıştır. Sanattaki yerinin ve öneminin çok eskilere dayandığı görülmekle birlikte her şeyden önce kadın bir sembol olmuştur.

Sanatın merkezinde var olan kadın, göç olgusunda da sıklıkla ana karakter olmuştur. Göç olgusu bağlamında; ezilen, çaresiz kalan, yorgun düşen, itilerek sürüklenen varlık ve nesne olarak karşımıza çıkmıştır. Böylece duygu yoğunluğu fazla olan sahnelere konu olan kadın, kendisine tanımlanabilir özellikler kazandırmıştır. Vurgulanması gereken duyguların esin kaynağı olarak gösterilmesiyle birlikte atfedilen kimlik anlamlarına da gönderme yaptığı görülmüştür. Son söz olarak; kadın hem sanatta hem de diğer dallarda toplumun veya toplumsallığın temel sorunu olarak tartışılmaya ve işlenmeye devam etmektedir. Bu nedenle, kadının temsil edildiği kavram ve göndermeler üzerine yapılan çalışmalar, yeni araştırmalar için bir perspektif sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Altıntaş, B. (2016). *Sanatta kadın, doğa ve doğurganlık ilişkisi* (Tez No: 451021), [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Arıkan, Y. N. E. (2021). Türk resminde göç konulu eserlerin renk yapısının incelenmesi: Nuri İyem örneği. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (51), 363-382, <https://doi.org/10.21563/sutad.984816>
- Berger, J. (2016). *Görme biçimleri*. Metis.
- Çay, R. (2022). Çağdaş sanatta sosyolojik bir olgu: Göç. *Amasya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11(1), 38-52.
- Dağ, H. (2019). *Resim sanatında popüler kültür getirilerinin kadın bedeni üzerinden temsili* (Tez No: 547752), [Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Demiralp, S. (2024). *Göçebelerin izinde: Sanat eserlerinde göç temasına yolculuk*. <https://www.soylentidergi.com/sanat-eserlerinde-goc-temasinin-izlerine-yolculuk/>
- Ekici, S. ve Tuncel, G. (2015). Göç ve insan. *Birey ve toplum sosyal bilimler dergisi*, 5(9), 9-22.
- Erder, S. (1986). *Refah toplumunda "getto" ve Türkler*. Teknografik matbaacılık.
- Ersoy, A. (2002). *Sanat kavramlarına giriş* (3. Baskı). Yorum Sanat.

Göç Temalı Sanat Eserlerinde Kadın Kimliği

- Evin Sanat Galerisi. (2007). *Nuri İyem göç resimleri*. Mas Matbaacılık.
- Gezer, O. Ö. (2020). Göç kimlik aidiyet ekseninde nil yalter, *İdil dergisi*, 74, 1504–1518.
- Girgin, F. (2017). Migration theme in art. *International journal of social and humanities sciences*, 1(1), 54-75.
- Güngör, T. (2020). Çağdaş Türk resim sanatında göç olgusu: Mehmet Başbuğ özelinde bakmak. *MANAS sosyal araştırmalar dergisi*, 9(3), 1608-1626. <https://doi.org/10.33206/mjss.681050>
- Hoşgör, Ş. (1998). *Türkiye’de kantitatif yöntemlerle dolaylı göç tahminleri, sorunlar ve yaklaşımlar. Türkiye’de içgöç*. Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- Mülayim, S. (1994) *Sanata giriş* (2. Baskı). Bilim Teknik.
- Nutku, Ö. (2010). Kadın ve sanat. *Dokuz eylül üniversitesi güzel sanatlar fakültesi dergisi*, (4), 137-142.
- Özel Özcan, M. S. & Erden Kaya, E. (2017). Türk toplumsal hayatında kadının varlığının tarihsel ekseninde sorgulanması, *Turkish Studies*, 12(12), 175-188. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.11913>
- Soysaldı, A. (2018). Kültür, sanat ve beşeriyet ilişkisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (22), 305-315.
- Şeker, D., & Uçan, G. (2016). Göç sürecinde kadın. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(1). <https://doi.org/10.18026/cbusos.36200>
- Şişci, F. (2020). Eril dünyada kadının misyonu ve sanatta temsili. *İdil Dergisi*, 75, 1660-1670.
- Tamer, M. (2020). Göç, göçün nedenleri ve uluslararası göç üzerine kavramsal bir analiz. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 7(60), 2808-2818. <http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.2070>
- Tanrıkulu, M. (2015). Türkiye coğrafyasında genel kültür, alt kültür ve mozaik kültür. *TÜCAUM VIII. Sempozyumu bildiriler kitabı*, 473-480.
- Topaloğlu, M. K. (2014). *Kadının adı var ama kimliği nerede?* Hayat.
- URL-1. (1940-1941). *Jacob Lawrance, “Büyük Göç” serisinden, “Panel 18”*, [Resim]. <https://www.soylentidergi.com/sanat-eserlerinde-goc-temasinin-izlerine-yolculuk/> (06.10.2024).
- URL-2. (1940-1941). *Jacob Lawrance, “Büyük Göç” serisinden, “Panel 40”, Modern Sanat Müzesi*, [Resim]. <https://www.1000museums.com/shop/art/jacob-lawrence-migration-panel-40-the-migrants-arrived-in-great-numbers/> (06.10.2024).
- URL-3. (2013). *Tammam Azzam, “Leonardo Da Vinci’s Mona Lisa”, Syrian Museum*, [Fotoğraf]. <https://www.artsy.net/artwork/tammam-azzam-syrian-museum-leonardo-da-vincis-mona-lisa> (13.10.2024).
- URL-4. (1962). *Neşet Günel, Mola, 139x210 cm, T.ü.y.b.* [Resim]. <https://tr.pinterest.com/pin/553450241683881174/>
- URL-5. (1960). *Nedim Günsür, Göçerler*. [Resim]. https://www.google.com/search?q=nedim%20g%C3%BCns%C3%BCr%20eserleri&udm=2&hl=tr&sa=X&ved=0CB8QtI8BKABqFwoTCLCvnf_I-ogDFQAAAAAdAAAAABAb&biw=1920&bih=911&dpr=1#vhid=Vg1GZTUC20n_IM&vssid=mosaic
- URL-6. *Turgut Zaim, “Yün Eğirten Kadın”* [Resim]. <https://sanattarihiplatformu.com/files/turgut-zaim-yun-egiren-kadin.jpg>
- URL-7. (2015). *Temür Köran, “Göç”, tuval üzerine yağlıboya, 150x410 cm. (Tüyap Sanat Fuarı Koleksiyonu)*, [Resim]. <https://www.unlimitedrag.com/post/temur-koran-goc>

- Yağmur, Ö., & Bastaban, Ü. (2020). Sanatta Göç Teması: Göç'e çelme takma. *Bayburt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 3(7), 37-50.
- Yazkaç, P. (2018). Turgut Zaim'in resimlerinde anadolu ve yörük yaşamı üzerine bir değerlendirme. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(48), 131-1041.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. Baskı). Seçkin.

EXTENDED ABSTRACT

Aim: The acculturation that emerges with migration strengthens the range of art. The act of acquiring a new homeland reveals different interactions with the phenomena of acculturation and acculturation in the country, region and region. In this context, the position and roles of women in these interactions draw attention. Because women have been identified with many concepts since the existence of humanity and have been associated with many different roles. At this point, the identity and role of women within the existing migration interactions are being discussed again. For this reason, in this research, the place and function of women in art is brought to the forefront and the reflections of the feature integrated with the phenomenon of migration in art are discussed as the main theme.

Method: This research was conducted qualitatively in terms of the theme addressed and the documents analysed. Case design, one of the qualitative research designs, was used in the study. Qualitative research; 'It can be defined as research in which qualitative data collection methods such as observation, interview and document analysis are used and a qualitative process is followed to reveal perceptions and events in a realistic and holistic manner in a natural environment' (Yıldırım & Şimşek, 2018, p.41). The aim of the researches dealing with these situations; It covers the process of investigating and interpreting the theme in detail. In this study, it is aimed to examine women's identity with the records of migration in art and to examine them in relation to the literature. Purposive sampling, one of the sampling types, was used in the research. In this direction, it is based on the fact that the artists and works discussed in this study are related to migration and contain data on the image of women. For this reason, the sample of the research was formed from the works of artists named Jacobe Lawrence, Tammam Azzam, Nuri İyem, Neşet Günal, Nedim Günsür, Turgut Zaim and Temür Köran, which meet these restrictions. The data obtained in the research were analysed through document analysis. Since the research is qualitative, reliability can be ensured by reporting the sources and all stages in detail. In this context, reliability was tried to be supported by taking ethical principles and scientific writing rules as basis.

Results: Women's identity, role and place in art were analysed through the works. As a result, it has been observed that woman is symbolised as an identity and role through colour, figure and composition. It has been seen that the female figure is depicted in the works with many symbolic references such as strong, hardworking, oppressed, fragile, exposed, experiencing identity confusion, forced and instrumentalised, sometimes with exaggerated and sometimes with sensitive physical lines and colour accents. These descriptions constitute an outlet for new research in the context of collecting references to women in a study and examining in which concepts the emphasised aspects are concentrated.

Conclusion: It is seen that the identities that are externalised, marginalised and attributed to the female identity are imagined as roles at the beginning of the subjects within the scope of the art phenomenon. The role of women in the perspective of social initiatives has attracted attention with its contradictions. Because a phenomenon of power that inhibits all the abilities and thoughts of women does not leave her alone and does not allow her to defend her own unique world. From this point of view, the power of art has emerged as multidimensional. The female identity, which is the subject of the research in terms of its main feature, has been at the forefront of the subjects and themes covered in the context of art. The female identity and the approaches attributed to it have actually gone beyond the helplessness of the woman and paved the way for her to always be a

Göç Temalı Sanat Eserlerinde Kadın Kimliği

strong character. Although it is seen that her place and importance in art dates back to ancient times, woman has always been a symbol. The woman, who is at the centre of art, has often been the main character in the phenomenon of migration. In the context of the migration phenomenon, she has appeared as an oppressed, helpless, exhausted, pushed and dragged being and object. Thus, the woman, who is the subject of scenes with high emotional intensity, has given herself identifiable features. It has been observed that the emotions that need to be emphasised are shown as a source of inspiration and also refer to the meanings of identity attributed. As a final word; women continue to be discussed and processed as the main problem of society or sociality both in art and in other branches. For this reason, many works and researches that have emerged constitute a perspective for new researches in terms of the concepts and references in which women are tried to be placed.



Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarındaki Çalgı Eğitimcilerinin Mesleki Tükenmişlik ve Mesleki Doyum Düzeylerinin İncelenmesi³

Özet

Bu çalışmanın amacı, “Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarındaki Çalgı Eğitimcilerinin Mesleki Tükenmişlik Düzeyleri ile Mesleki Doyumları Arasındaki İlişkinin Belirlenmesidir”.

Araştırma, tür olarak betimsel türde, model olarak genel tarama modelindedir. Evrenini, eğitim fakülteleri, güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi ana bilim dallarında görev yapan çalgı eğitimcileri (204), örneklemini ise, ölçeklere cevap veren çalgı eğitimcileri (150) oluşturmaktadır. Demografik bilgiler, araştırmacı tarafından oluşturulan “Kişisel Bilgi Formu” ile elde edilmiştir. Çalgı eğitimcilerinin tükenmişlik düzeylerini belirlemek için Maslach ve Jackson (1981) tarafından geliştirilen “Maslach Tükenmişlik Envanteri (MBI)”, mesleki doyum düzeylerini belirlemek için ise Kuzgun, Sevim ve Hamamcı (1999) tarafından geliştirilen “Mesleki Doyum Ölçeği” kullanılmıştır. Verilerin çözümlenmesinde bağımsız örneklem için t testi, Tek Faktörlü Varyans Analizi (ANOVA), Mann Whitney U Testi, Kruskal Wallis H Testi, Pearson Momentler Çarpım Korelasyonu ve Doğrusal Regresyon Analizleri yapılmıştır.

Çalgı eğitimcilerinin cinsiyet, medeni durum, yaş, eğitim durumu, mesleki kıdem ve bireysel çalgı türü, mesleki tükenmişlik ölçeğinin alt boyutları açısından ele alınmıştır. Mesleki doyum ve mesleki tükenmişlikleri arasındaki ilişki tespit edilmiş ve mesleki tükenmişlik düzeylerinin mesleki doyumlarını yordama durumlarına ilişkin bulgular oluşturulmuştur.

Çalgı eğitimcilerinin cinsiyetleri, medeni durumları, yaşları ve mesleki kıdem grupları arasında, mesleki tükenmişlik ölçeği alt boyutları açısından anlamlı bir fark bulunamamıştır. Bireysel çalgı türü ve eğitim durumu arasında mesleki tükenmişlik ölçeği alt boyutların açısından anlamlı fark olduğu görülmüştür. Çalgı eğitimcilerinin mesleki doyum düzeylerinin artması ile duygusal tükenme düzeyleri ve duyarsızlaşma düzeylerinin azalacağı ve düşük kişisel başarı hissini olumlu yönde artacağı belirlenmiştir. Çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişliklerinin mesleki doyumlarını anlamlı olarak yordadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çalgı eğitimi, mesleki doyum, mesleki tükenmişlik

¹ Öğr. Gör. Atatürk Üniversitesi Türk Müsiki Devlet Konservatuarı, berat.kaplan@atauni.edu.tr, Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6579-2083>

² Prof. Dr. Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, baris.demirci@mgu.edu.tr, Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1730-2278>

³ Bu makale “Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarındaki Çalgı Eğitimcilerinin Mesleki Tükenmişlik Düzeylerinin ve Mesleki Doyum Düzeylerinin Belirlenmesi” başlıklı 2019 tarihinde yayınlanmış yüksek lisans tezinden türetilmiştir. Bu makale etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Determining The Job Satisfaction And Occupational Burnout Levels Of The Instrument Instructors In The Department Of Music Education In Faculty Of Education

Abstract

The purpose of this study is to determine the relation between the job satisfaction and occupational burnout of the instrument instructors in the department of music education in faculty of education.

The study is descriptive research, conducted in general survey model. The population of the study consists of the instrument instructors (204) in the department of music education, division of fine arts education of faculty of education, and the sample consists of instrument instructors (150) who responded to the scales. Demographic information was collected with "Personal Information Protocol" prepared by the researcher. "Maslach Burnout Inventory (MBI)" developed by Maslach and Jackson (1981) was used to determine the burnout levels of the instrument instructors, and "Job Satisfaction Scale" developed by Kuzgun, Sevim and Hamamcı (1999) was used to determine their job satisfaction levels. In the analysis of the data, independent samples t test, one-factor ANOVA, Mann Whitney U Test, Kruskal Wallis H Test, Pearson Product-Moment Correlation and Linear Regression Analysis were done.

Gender, marital status, age, educational background, professional seniority and individual instrument were discussed in terms of the sub-dimensions of occupational burnout. The relation between job satisfaction and occupational burnout were determined and findings related to whether occupational burnout levels of the instrument instructors predict their job satisfaction were determined.

It was found that there is no significant difference between the gender, marital status, age and professional seniority variables of the instrument instructors in terms of the sub-dimensions of occupational burnout inventory. However, it was seen that there is significant difference between the individual instrument and educational background variables in terms of the sub-dimensions of the occupational burnout inventory. It was also determined that an increase in the job satisfaction levels of the instrument instructors will decrease their emotional burnout and depersonalization levels, and the feeling of low personal accomplishment will increase in a positive way. It was determined that the occupational burnout of the instrument instructors significantly predict their job satisfaction.

Key words: Instrument training, job satisfaction, occupational burnout.

GİRİŞ

İlk kez 1974 yılında Herbert Freudenberger tarafından ortaya atılmış olan tükenmişlik sendromu; insanların aşırı çalışmaya bağlı olarak iş gereklerini yerine getiremez duruma gelmeleri anlamında duygusal tükenme durumu olarak tanımlanmıştır (Akbolat ve Işık, 2008, s. 231). Maslach (1976)'a göre tükenme kişinin işini özgün anlamı ve amacından uzaklaşması, hizmet götürdüğü insanlarla artık gerçekten ilgilenemiyor olması biçiminde tanımlanmıştır. Edelwich (1980) tükenmişliği; "İnsanlara yardım sağlayan mesleklerde çalışan kişilerde, çalışmayı gerektiren durumların göstergesi olan sonuçların; idealizm, enerji ve amaçta sürekli olarak artan bir kayıp" olarak tanımlanmıştır (Akt. Özen, Mirzeoğlu, 2015, s.12).

Mesleki tükenmişlik, duygusal isteklerin yoğun olduğu yerlerde çalışmaktan kaynaklanan fiziksel ve duygusal ümitsizlik, hayal kırıklığı, yıpranma, isteksizlik, işe ve iş yerinde çalışanlara ve yaşama olumsuz yaklaşım şeklinde ifade edilmiştir (Karabıyık Özipek, 2006). 1970'lerde Amerika'da özellikle hizmet sektöründe çalışanların işleriyle ilgili yaşadıkları bunalımı ifade edecek şekilde tanımlanmıştır (Karadağ, 2013).

Tükenmişlik, sorunlu ya da problemlili insanlarla sıklıkla uğraşmaktan kaynaklanan duygusal tepkinin dışı vurumudur. Stresle benzer yönleri vardır. Fakat stresten tükenmişliği ayırmamızın olanak sağlayan özellik, çalışanların karşısındaki kişiyle arasında olan sosyal ilişki kaynaklı bir stres olduğudur (Güllüce, 2006).

Tükenmişliğin sonuçları, birey üzerindeki olumsuz etki, çalışma hayatı üzerindeki olumsuz etki ve aile hayatı üzerindeki olumsuz etki olarak üç başlık altında incelenmektedir (Polatçı, 2007). Tükenmişlik yaşamakta olan çalışanların duygusal yorgunluk ve fiziksel yorgunluk düzeyleri artar.

Yaşanan bu fiziksel yorgunluğun nedeni gerginliktir. Yaşanan bu gerginlik bireyde uyku problemi olarak ortaya çıkar. Uyku problemi olan bireyde kronikleşen yorgunluk, bireyin vücudunu grip, baş ağrısı, sırt ağrısı gibi hastalıklara açık hale getirmektedir (Skeja, 2012). Birey üzerinde olumsuz etkiye neden olan bu gibi fiziksel ve psikolojik sorunlar, çalışanın kendine duyduğu saygı ve başarı duygusunu kaybetmesine neden olur (Polatçı, 2007). Bu durumun ilk etkisi olarak bireyin performansında ve verimliliğinde ciddi bir düşüş görülür. Devamında işe geç gelme, işten erken ayrılma, çalışma ortamında olmak istememe gibi sorunların da önünü açmaktadır. Bahsedilen bu sorunlar bireysel olarak görünse de çalışan iş yeriyle daha az ilgilendiği için bu sorun aslında kurumsal bir sorundur (Karadağ, 2013).

Eğitim süreci içinde en üst kademedeki yer alan üniversiteler, toplumsal yaşamda temel işlev gören kurumların başında gelmektedir. Bir meslek edindirmelerinin yanı sıra bilimsel üretim ve danışma merkezidir. Bu kurumlara verilen önem ve akademisyenlerin mesleklerini iyi bir şekilde yürütebilmeleri psikolojik durumlarının iyi olması ile doğru orantılıdır. Akademisyenlerin çalışma performanslarının yüksek seviyede olması mesleki doyumlarına bağlıdır. İşinde doyuma ulaşan akademisyenlerin mesleki performansları da artacaktır ve bu doğrultuda işlerini daha iyi yürüteceklerdir (Acar Arasan, 2010).

İlgili alanyazın tarandığında mesleki doyumla aynı anlama gelen iş tatmini, iş doyumunu gibi isimlendirmelerinde kullanıldığı görülmektedir. Doyum; insanların mesleklerinden beklediği; mesleğin gerektirdiği etkinliklerin bireyin yetenekleri, bilgileri ve becerileriyle doğru orantılı olması, çalışma ortamındaki fiziksel durumlar, insanlarla ilişkileri, mesleğinin çalışana sağladığı güvence, yükselme ya da ilerleme olanağı, aldığı yetkiler ve sorumluluklar, bir gün içinde işte geçirdiği zaman, yarışma, kendini gösterme ve iş bulabilme olanağı, mesleki etkinliklerin çalışan için ilgi çekici olması gibi durumlarda ortaya çıkmaktadır (Kuzgun, Aydemir ve Hamamcı, 1999). Mesleki doyum, çalışanların işlerine karşı sergiledikleri davranış ve tutumlarının sonucu olarak gösterilebilir. İş hayatlarına karşı duygusal olarak geliştirilen bir dış vurumdur. Gereksinimlerin giderilmesiyle ilgilidir. Bu anlamda önemli olan durum çalışanların ömürlerinin hatırı sayılır derecede bir bölümünü geçirdikleri iş ortamlarının, mesleki doyumları ve yaşam standartları üstünde büyük etkisi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır (Avşaroğlu, Deniz ve Kahraman, 2005). Başka bir deyişle mesleki doyum genel olarak, çalışanın yürüttüğü mesleğiyle alakalı etkenler neticesinde elde ettiği mutluluk ve zevkin sonucunda ortaya çıkan bir durum olarak değerlendirilebilir (Bayrak, 2014).

Mesleki doyum çalışanın işini yapması karşılığı duyduğu manevi hazdır. Bu nedenle mesleki doyumun, işin özellikleri ve çalışanın isteklerinin birbirine uyduğunda gerçekleştiğini söylemek doğru olacaktır. Bunun yanı sıra çalışanın işiyle alakalı karşılaştığı olumsuz durumlar ise iş doyumuna neden olacaktır (Yelboğa, 2007).

Bütün insanlar yaptıkları işten haz almak, mutluluk duymak ve doyuma ulaşmak isterler. Fakat haz, mutluluk ve doyum göreceli kavramdır. Kişiden kişiye değişiklik gösterebilir. Bireyin yapısı ile değerleri, beklentileri, nitelikleri, algıları ve yargıları farklılık gösterir. Bu sebeple kişinin bireysel özellikleri onun iş doyumunu etkiler (Tunç, 2013). Çalışanların mesleklerinde doyuma ulaşmaları, mesleğiyle alakalı etkinliklerin, çalışanın bilgi, beceri ve yetenekleri ile örtüşmesi, çalıştığı ortamda insan ilişkileri, kazanç düzeyi, sağlanan güvence, taktir ve ödül, verilen yetki ve sorumluluk, gün içinde işte geçirdiği zaman, rekabet ortamı, kendini gösterebilme durumu, işini bıraktığı zaman yeni bir iş bulabilme durumu, mesleki etkinliklerin çalışan için ilgi çekici olabilme durumlarıyla ilgilidir. Ancak bu faktörlerin azlığı ya da çokluğu tek başlarına doyuma yol açmaz. Çalışanın bu faktörlere verdiği önem iş doyumunu belirler (Kuzgun vd., 1999).

Mesleki doyumunu etkileyen çeşitli faktörler, bireysel ve örgütsel faktörler olarak iki grupta toplanabilir. Bireysel özellikler başlıca; yaş, cinsiyet, eğitim düzeyi, medeni durum, sosyo kültürel çevre, zekâ, kişilik özellikleri, meslekte veya işyerinde çalışma süresi, meslek seçimi, meslekle ilgili geleceğe yönelik düşünceler ve genel yaşam tutumudur. Örgütsel özellikler ise, ücret, işin niteliği, güvenlik, gelişme ve yükselme olanakları, çalışma ortamı ve koşulları, yönetim biçimi ve yöneticilerle ilişkiler son olarak grup etkileşimidir (Durmuş ve Günay, 2007).

Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarındaki Çalgı Eğitimcilerinin Mesleki...

Her mesleki yaşantıda olduğu gibi müzik eğitimi ve onun alt boyutu olan çalgı eğitimi süreçlerinde de çalgı eğitimcilerinin meslek yaşantıları boyunca fiziksel tükenmişlik, duygusal tükenmişlik, zihinsel bitkinlik vb. durumları sıklıkla yaşadıkları düşünülmektedir. Bu durum çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik ve mesleki doyuma ilişkin sonuçlarının ele alınması bakımından önemlidir.

Uçan (1980)'a göre, çalgı eğitimi; “çalgı öğretimi yoluyla bireylerin ve onların oluşturdukları toplulukların devinimsel, bilişsel ve duyuşsal davranışlarında kendi yaşantıları yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişiklikler oluşturma, bu nitelikte yeni davranışlar kazandırma sürecidir.” Çalgı eğitimi, çalgının çalınması için uygulanan yöntemlerdir. Çalgı eğitiminde öğrencilere, çalgıyı tekniğinin gerektirdiği gibi çalma, çalıştığı sürenin verimli olabilmesi için o süreyi doğru şekilde ayarlama, belirli müzik kültürlerini kendi çalgısı aracılığıyla en güzel ve iyi şekilde aktarma ve müzikal becerilerini yükseltmeye yönelik çalışmalar, çalgı eğitiminin amaçlarını tanımlamaktadır (Parasız, 2009)

Çalgı derslerinin öğrenciyle birebir yapılması, öğretmen öğrenci iletişiminin daha sık yaşanmasını zorunlu kılmaktadır. Bu durum çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeyleri ve mesleki doyumlarına ilişkin birçok olumlu ya da olumsuz durumları beraberinde getirmektedir. Bu durumlar iki şekilde ele alınabilir. Öğretmenin mesleki ve kişisel süreçlerine ilişkin durumlar ve öğrenci merkezli durumlar. Öğretmenin iş yükünün fazla olması, iş ortamlarındaki sorunlar, çevresel faktörler, özel faktörler. Öğrenciden kaynaklı durumlar ise, derse olan ilgisizlik, derse gerektiği gibi çalışmamak, derste kullanılacak materyallerinin olmaması vb. durumlar dersi veren öğretmenin derse olan motivasyonunu azaltıp tükenmişlik yaşamasına ya da tam tersi durumlarda mesleki doyum yaşamalarına olanak sağlayacaktır.

Eğitim süreci uzun soluklu, sabırla çalışma ve egzersiz yapma temeline dayanan çalgı eğitimi hem öğretmen hem de öğrenci açısından da bedensel zihinsel ve duygusal anlamda birçok yükü beraberinde getirmektedir. Bunun yanı sıra bireye hem disiplinli olma hem de toplum içerisinde sosyal ortamlar ve paylaşımlar sağlama olanağı da tanımaktadır. Bütün bu faktörler bireye mesleki anlamda katkı sağlamakla beraber, hedef düzeyinde olumsuz sonuçlar da doğurabilmektedir.

Çalgı eğitiminin bahsi geçen bu çok boyutlu yapısı ve öğrenim süreçlerinin uzun bir zamanı kapsaması birçok sorunu da beraberinde getirmektedir. Bu sorunlar hem Türkiye’de çalgı eğitimi süreçleri bakımından hem de çalgı eğitimcilerinin sorunları bakımından karşımıza çıkmakta ve araştırmacılar tarafından incelenmektedir. Bu çalışmanın problem durumu ise; “eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeyleri çeşitli değişkenlere göre anlamlı düzeyde farklılık göstermekte midir ve mesleki tükenmişlik düzeyi mesleki doyum düzeyinin anlamlı bir yordayıcısı mıdır?” şeklinde ifade edilmiştir. Çalışmaya ilişkin problem durumundan yola çıkarak, sekiz alt problem belirlenmiş ve aşağıda sunulmuştur.

1. Eğitim fakülteleri müzik eğitimi ana bilim dallarındaki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeylerinde cinsiyete göre anlamlı bir farklılaşma var mıdır?
2. Eğitim fakülteleri müzik eğitimi ana bilim dallarındaki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeylerinde medeni durumlarına göre anlamlı bir farklılaşma var mıdır?
3. Eğitim fakülteleri müzik eğitimi ana bilim dallarındaki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeylerinde yaşlarına göre anlamlı bir farklılaşma var mıdır?
4. Eğitim fakülteleri müzik eğitimi ana bilim dallarındaki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeylerinde eğitim durumlarına göre anlamlı bir farklılaşma var mıdır?
5. Eğitim fakülteleri müzik eğitimi ana bilim dallarındaki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeylerinde ya da mesleki kıdemlerine göre anlamlı bir farklılaşma var mıdır?
6. Eğitim fakülteleri müzik eğitimi ana bilim dallarındaki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeylerinde bireysel çalgı türlerine göre anlamlı bir farklılaşma var mıdır?

7. Eğitim fakülteleri müzik eğitimi ana bilim dallarındaki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeyleri ile mesleki doyumları arasında anlamlı bir ilişki var mıdır?
8. Eğitim fakülteleri müzik eğitimi ana bilim dallarındaki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeyleri, mesleki doyumlarının anlamlı bir yordayıcısı mıdır?

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Araştırma, tür olarak betimsel türde, 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, 2015). Diğer bir yönü ile araştırma keşfedici bir yapıdadır. ‘‘Keşfedici araştırmalar, ilişki bulmaya, durum belirlemeye, okuyucuya bilgi vermeye yönelik araştırmalardır. Tanımlara, istatistiksel verilere, ya da ölçüm, gözlem, mülakat, anket, deney, vs. tekniklere dayanarak belirli konularda bilgi üretmeyi amaçlarlar. Bunlar nesnel araştırmalardır; bu tür araştırmalarda yazarın kişisel görüşüne daha az yer verilir’’ (Seyidoğlu, 2009).

Evren rneklem

Bu araştırmanın evrenini müzik eğitimi ana bilim dallarında 2018/2019 eğitim-ğretim yılı itibari ile aktif olarak görev yapan çalgı eğitimcileri oluşurmaktadır. Araştırma kapsamında evrenin tamamına ulaşılmış ve toplam 204 çalgı eğitimcisine araştırmaya katılma ricasında bulunulmuştur. Bu nedenle araştırmada herhangi bir örneklem ve örneklem belirleme yöntemi kullanılmamıştır. Araştırmaya katılım gösteren çalgı eğitimcisi sayısı ise toplam 150 kişi olmuştur.

Veri Toplama Araçları

Çalgı eğitimcileri ile ilgili demografik bilgileri toplamak amacıyla araştırmacı tarafından oluşturulan ‘‘Kişisel Bilgi Formu’’ kullanılmıştır. Hazırlanan formda araştırmanın amacını belirten ve uygulamada dikkat edilmesi gereken hususlarla ilgili kısa bir açıklama yer almıştır. Kişisel bilgi formunda çalgı eğitimcisinin; yaşi, cinsiyeti, mesleki kıdemi, öğrenim durumu ile ilgili sorular bulunmaktadır. Etik kurallar göz önünde bulundurulurken araştırma sırasında çalgı eğitimcilerine kimlik bilgilerini içeren sorular yöneltilmemiştir.

Araştırmada niversitelerin eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi ana bilim dalında görev yapan çalgı eğitimcilerinin tükenmişliğini ölçmek için Maslach ve Jackson (1981) tarafından geliştirilen ‘‘Maslach Tükenmişlik Envanteri (MBI)’’ kullanılmıştır. Maslach Tükenmişlik Envanteri, hizmet sektöründe çalışan kişilerde tükenmişliği ölçmek için hazırlanmış bir lme aracıdır. Bu lme aracı üç alt boyutu değerlendirir, bahsi geçen alt boyutlar; ‘‘Kişisel Başarı Duygusu (Personal Accomplishment)’’, ‘‘Duygusal Tükenme (Emotional Exhaustion)’’ ve ‘‘Duyarsızlaşma (Depersonalization)’’dır.

Çalgı eğitimcilerinin mesleki doyum düzeylerini belirlemek için ise Kuzgun, Sevim ve Hamamcı (1999) tarafından geliştirilen ‘‘Mesleki Doyum leği’’ kullanılmıştır.

Verilerin Analizi

Araştırmada, toplanan veriler, istatistik programı kullanılarak analiz edilmiştir. Belirlenen rneklem üzerinde uygulanan ölçekler ilk olarak bilgisayar ortamına aktarılmış ve veriler öncelikli olarak u değer analizine tabi tutulmuştur. Yapılan analizler sonucunda 4 katılımcıya ait veriler u değere sahip olmasından dolayı veri setinden çıkarılmıştır. U değer analizinin tamamlanması ile parametrik testler için normallik koşulunun sağlanıp sağlanılmadığını belirlemek amacıyla yapılan medyan, aritmetik ortalama, z skorları, arpıklık ve basıklık değerleri hesaplanmış ve bu hesaplamalar ile verilerin normal dağılıma sahip olduğu bulunmuştur. Yapılan analizlerden elde edilen bulgular Tablo 1’de sunulmuştur.

Tablo 1. Katılımcıların Duygusal Tükenme, Duyarsızlaşma, Düşük Başarı Algısı, Toplam Tükenmişlik Toplam Puanı ve Mesleki Doyum Puanına İlişkin Betimsel İstatistikler ve Skewness-Kurtosis Değerleri

	N	Ortalama	Medyan	Ss	Skewness	Kurtosis
Duygusal Tükenmiş	146	18.60	17.00	5.92	.645	-.230
Duyarsızlaşma	146	8.73	8.00	3.12	.853	.068
Düşük Başarı Algısı	146	31.60	32.00	2.87	-.528	.804
Tükenmişlik Toplam Puanı	146	58.94	58.00	7.55	.491	-.013
Mesleki Doyum	146	83.59	85.00	9.17	-.648	-.292

Araştırma sürecinde incelenen alt problemlere cevap verebilmek amacıyla Bağımsız Örneklem için t Testi, Tek Faktörlü Varyans Analizi (ANOVA), Mann Whitney U Testi, Kruskal Wallis H Testi, Pearson Momentler Çarpım Korelasyonu ve Doğrusal Regresyon Analizi yapılmıştır.

Geçerlik ve Güvenilirlik

Anket sorularının güvenilirlik analizi yapıldığında hesaplanan Cronbach Alfa Katsayısı 0,636 olarak tespit edilmiştir. Özdamar (1999)'a göre elde edilen katsayı, anket ölçeğinin orta düzeyde güvenilirliğe sahip olduğu ifade edilebilir.

Anket ölçeğinin alt boyutlarının geçerlilik ve güvenilirlik analizi sonucunda aşağıdaki katsayılar elde edilmiştir. Elde edilen katsayılara göre ölçeğin alt boyutlarda geçerlilik ve güvenilirliğin yüksek olduğu ifade edilebilir. Geçerlik güvenilirlik kat sayıları ölçeğin alt boyutlarına göre şu şekilde sonuçlanmıştır; Duygusal tükenme: 0,870, Duyarsızlaşma: 0,757, Düşük Kişisel Başarı Hissi: 0,594

Eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeyleri cinsiyetlerine göre anlamlı düzeyde farklılaşmakta mıdır?

Tablo 2. Cinsiyet Değişkenine İlişkin t Testi Bulguları

Tükenmişlik	Değişken	N	X	Ss	t	P
Duygusal Tükenmişlik	Erkek	101	19.00	6.02	1.247	.214
	Kadın	45	17.68	5.64		
Duyarsızlaşma	Erkek	101	9.02	3.16	1.732	.085
	Kadın	45	8.06	2.96		
Mesleki Tükenmişlik Toplam Puanı	Erkek	101	59.40	8.00	1.103	.272
	Kadın	45	57.91	6.38		

Tablo 2 incelendiğinde eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin duygusal tükenmişlik düzeylerinin $t_{144}=1.247$, $p>.05$, duyarsızlaşma düzeylerinin $t_{144}=1.732$, $p>.05$ ve mesleki tükenmişlik toplam puanlarının $t_{144}=1.103$, $p>.05$ cinsiyete göre anlamlı olarak farklılaşmadığı bulunmuştur.

Tablo 3. Cinsiyet Değişkenine İlişkin Mann Whitney U Testi Sonucu

Tükenmişlik	Değişken	N	Sıra Ort.	Sıra Top.	U	p
Düşük Kişisel Başarı Hissi	Erkek	101	71.09	7180.50	2029.500	.298
	Kadın	45	78.90	3550.50		

Tablo 3 incelendiğinde eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin düşük kişisel başarı hissi düzeylerinin $U=2029.500$, $p>.05$ cinsiyete göre anlamlı olarak farklılaşmadığı bulunmuştur. Elde

edilen bulgulardan hareketle cinsiyetin duygusal tükenme, duyarsızlaşma, düşük kişisel başarı hissi ve mesleki tükenmişlik toplam puanlarını anlamlı olarak etkileyen bir değişken olmadığı söylenebilir.

Eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeyleri medeni durumlarına göre anlamlı düzeyde farklılaşmakta mıdır?

Tablo 4. Medeni Durum Değişkenine İlişkin t Testi Bulguları

Tükenmişlik	Değişken	N	X	Ss	t	p
Duygusal Tükenmişlik	Evli	110	18.88	6.06	.995	.321
	Bekâr	36	17.75	5.44		
Düşük Kişisel Başarı Hissi	Evli	110	31.57	2.82	-.274	.784
	Bekâr	36	31.72	3.05		
Mesleki Tükenmişlik Toplam Puanı	Evli	110	59.23	7.89	.811	.418
	Bekâr	36	58.05	6.40		

Tablo 4 incelendiğinde eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin duygusal tükenmişlik düzeylerinin $t_{144}=.995$, $p>.05$, düşük kişisel başarı hissi düzeylerinin $t_{144}=-.274$, $p>.05$ ve mesleki tükenmişlik toplam puanlarının $t_{144}=.811$, $p>.05$ medeni durumlarına göre anlamlı olarak farklılaşmadığı söylenebilir.

Tablo 5. Medeni Durum Değişkenine İlişkin Mann Whitney U Testi Sonucu

Tükenmişlik	Değişken	N	Sıra Ort.	Sıra Top.	U	p
Duyarsızlaşma	Evli	110	73.13	8044.00	1939.00	.851
	Bekâr	36	74.64	2687.00		

Tablo 5 incelendiğinde eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin duyarsızlaşma düzeylerinin $U=1939.00$, $p>.05$ medeni durumlarına göre anlamlı olarak farklılaşmadığı bulunmuştur. Elde edilen bulgulardan hareketle medeni durumun duygusal tükenme, duyarsızlaşma, düşük kişisel başarı hissi ve mesleki tükenmişlik toplam puanlarını anlamlı olarak etkileyen bir değişken olmadığı söylenebilir.

Eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeyleri yaşlarına göre anlamlı düzeyde farklılaşmakta mıdır?

Tablo 6. Yaş Değişkenine İlişkin ANOVA Bulguları

Tükenmişlik	Yaş	N	X	Ss	sd	F	p
Duygusal Tükenmişlik	24-31	26	19.53	6.16	3/142	.452	.717
	32-39	61	18.78	5.18			
	40-47	48	17.91	6.40			
	48 ve üzeri	11	18.36	7.40			
Düşük Kişisel Başarı Hissi	24-31	26	30.61	3.06	3/142	2.02	.113
	32-39	61	31.50	2.88			
	40-47	48	32.00	2.61			
	48 ve üzeri	11	32.79	3.04			
Mesleki Tükenmişlik Toplam Puanı	24-31	26	59.50	9.02	3/142	.642	.590
	32-39	61	59.31	6.98			
	40-47	48	57.79	6.89			
	48 ve üzeri	11	60.61	9.82			

Tablo 6 incelendiğinde eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin duygusal tükenme düzeyi, duyarsızlaşma düzeyi, kişisel başarı hissi düzeyinin ve mesleki tükenmişlik toplam puanlarının yaşlarına göre anlamlı olarak farklılaşıp farklılaşmadığını belirlemek üzere yapılan ANOVA testi sonucunda duygusal tükenmişlik düzeylerinin $F_{(3,142)}=.452$, $p>.05$, düşük kişisel başarı hissi düzeylerinin ($F_{(3,142)}=2.02$, $p>.05$) ve mesleki tükenmişlik toplam puanlarının $F_{(3,142)}=.642$, $p>.05$ yaşlarına göre anlamlı olarak farklılaşmadığı bulunmuştur. Buradan hareketle eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin yaşlarının mesleki tükenmişlik düzeyleri üzerinde anlamlı bir etkisi olmadığı söylenebilir.

Tablo 7. Yaş Değişkenine İlişkin Kruskal Wallis H Bulguları

Tükenmişlik	Yaş	N	Sıra Ort.	sd	χ^2	p
Duyarsızlaşma	24-31	26	78.38	3	2.98	.395
	32-39	61	77.27			
	40-47	48	64.95			
	48 ve üzeri	11	78.36			

Tablo 7 incelendiğinde eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin duyarsızlaşma düzeylerinin yaşlarına göre anlamlı olarak farklılaşıp farklılaşmadığını belirlemek amacıyla yapılan Kruskal Wallis H testi sonucunda duyarsızlaşma düzeyinin $\chi^2=2.98$, $sd= 3$, $p>.05$ yaşlarına göre anlamlı olarak farklılaşmadığı bulunmuştur. Elde edilen bulgulardan hareketle yaş değişkeninin duygusal tükenme, duyarsızlaşma, düşük kişisel başarı hissi ve mesleki tükenmişlik toplam puanlarını anlamlı olarak etkileyen bir değişken olmadığı söylenebilir.

Eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeyleri eğitim durumlarına göre anlamlı düzeyde farklılaşmakta mıdır?

Tablo 8. Eğitim Durumu Değişkenine İlişkin ANOVA Bulguları

Tükenmişlik	Eğitim Durumu	N	X	Ss	Sd	F	p	Fark
Duygusal Tükenmişlik	Lisans	6	24.16	7.25	2/143	3.146	.046	A-C
	Yüksek Lisans	46	18.91	6.35				
	Doktora	94	18.09	5.47				
Duyarsızlaşma	Lisans	6	9.33	2.50	2/143	.619	.540	---
	Yüksek Lisans	46	9.08	3.50				
	Doktora	94	8.52	2.96				
Düşük Kişisel Başarı Hissi	Lisans	6	31.50	2.42	2/143	.155	.856	---
	Yüksek Lisans	46	31.80	3.19				
	Doktora	94	31.51	2.75				
Mesleki Tükenmişlik Toplam Puanı	Lisans	6	65.00	8.31	2/143	2.83	.062	---
	Yüksek Lisans	46	59.80	8.73				
	Doktora	94	58.13	6.70				

A: Lisans, B: Yüksek Lisans, C: Doktora

Tablo 8 incelendiğinde eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeylerinin eğitim durumlarında göre anlamlı olarak farklılaşıp farklılaşmadığını belirlemek amacıyla yapılan ANOVA sonucunda duygusal tükenmişlik düzeyinin $F_{(2,143)}=3.146$, $p<.05$ eğitim durumuna göre anlamlı olarak farklılaştığı bulunmuştur. Duygusal tükenme düzeyinde gözlenen bu farkın kaynağını belirlemek amacıyla çoklu karşılaştırma testlerinden Bonferroni testi yapılmış ve farkın lisans ve doktora grupları arasında olduğu bulunmuştur. Eğitim durumu lisans olanların duygusal tükenmişlik düzeylerinin doktora olanlardan anlamlı olarak farklılaştığına ve bu farkın lisans düzeyinde olanların aleyhinde olduğu görülmüştür. Lisans düzeyinde olan eğitimcilerin duygusal tükenmişliklerine ilişkin aritmetik ortalama $X=24.16$ ve doktora düzeyinde olan eğitimcilerin duygusal tükenmişliklerine ilişkin ortalamanın $X= 18.09$ olduğu bulunmuştur. Buna göre eğitim durumunun duygusal tükenmişliği etkileyen bir faktör olduğu söylenebilir. Bununla birlikte duyarsızlaşma düzeyi $F_{(2,143)}=.619$, $p>.05$, düşük kişisel başarı hissi $F_{(2,143)}=.155$, $p>.05$ ve

mesleki tükenmişlik toplam puanın $F_{(2,143)} = 2.83$, $p > .05$ eğitim durumuna göre anlamlı olarak farklılaşma göstermediği bulunmuştur. Buna göre eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin eğitim durumlarının duyarsızlaşma, düşük kişisel başarı hissi ve mesleki tükenmişlik toplam puanı üzerinde anlamlı etkiye sahip olmadığı söylenebilir.

Eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeyleri mesleki kıdemlerine göre anlamlı düzeyde farklılaşmakta mıdır?

Tablo 2. Mesleki Kıdem Değişkenine İlişkin ANOVA Bulguları

Tükenmişlik	Mesleki Kıdem	N	X	Ss	sd	F	p
Duygusal Tükenmişlik	1-5 yıl	32	18.65	6.27			
	6-10 yıl	24	19.12	5.33			
	11-15 yıl	29	18.79	5.18	4/141	.275	.894
	16-20 yıl	31	17.64	6.14			
	21 ve üzeri	30	18.93	6.65			
Duyarsızlaşma	1-5 yıl	32	8.87	3.44			
	6-10 yıl	24	9.20	3.25			
	11-15 yıl	29	9.55	3.34	4/141	1.87	.118
	16-20 yıl	31	7.51	2.20			
	21 ve üzeri	30	8.66	3.06			
Düşük Kişisel Başarı Hissi	1-5 yıl	32	31.15	2.98			
	6-10 yıl	24	30.50	3.25			
	11-15 yıl	29	31.51	2.84	4/141	2.213	.071
	16-20 yıl	31	32.09	2.38			
	21 ve üzeri	30	32.55	2.67			
Mesleki Tükenmişlik Toplam Puanı	1-5 yıl	32	58.68	8.62			
	6-10 yıl	24	58.83	6.59			
	11-15 yıl	29	59.86	7.64	4/141	.691	.599
	16-20 yıl	31	57.25	7.39			
	21 ve üzeri	30	60.15	7.26			

Tablo 9 incelendiğinde eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin duygusal tükenme düzeyi, duyarsızlaşma düzeyi, kişisel başarı hissi düzeyinin ve mesleki tükenmişlik toplam puanlarının mesleki kıdemlerine göre anlamlı olarak farklılaşıp farklılaşmadığını belirlemek üzere yapılan ANOVA sonucunda duygusal tükenmişlik düzeylerinin $F_{(4,141)} = .275$, $p > .05$, duyarsızlaşma düzeylerinin $F_{(4,141)} = 1.87$, $p > .05$, düşük kişisel başarı hissi düzeylerinin $F_{(4,141)} = 2.213$, $p > .05$ ve mesleki tükenmişlik toplam puanlarının $F_{(4,141)} = .691$, $p > .05$ mesleki kıdemlerine göre anlamlı olarak farklılaşmadığı bulunmuştur. Buradan hareketle eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin mesleki kıdemlerinin mesleki tükenmişlik düzeyleri üzerinde anlamlı bir etkisi olmadığı söylenebilir.

Eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeyleri bireysel çalgı türlerine göre anlamlı düzeyde farklılaşmakta mıdır?

Tablo 10. Bireysel Çalgı Türü Değişkenine İlişkin ANOVA Bulguları

Tükenmişlik	Bireysel Çalgı Türü	N	X	Ss	Sd	F	p	Fark
Duyarsızlaşma	Mızraplı	25	9.16	3.18				
	Gitar ve Piyano	37	8.27	3.12				
	Şan	14	10.14	3.48	4/141	2.591	.039	C-D
	Üflemeli	14	6.78	1.71				
	Yaylı	56	8.98	3.09				
Düşük Kişisel Başarı Hissi	Mızraplı	25	31.56	2.29				
	Gitar ve Piyano	37	30.89	3.37				
	Şan	14	32.85	2.71	4/141	1.667	.161	
	Üflemeli	14	32.57	1.86				
	Yaylı	56	31.54	2.91				

Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarındaki Çalgı Eğitimcilerinin Mesleki...

Mesleki	Mızraplı	25	61.04	6.74				
Tükenmişlik	Gitar ve Piyano	37	57.51	8.31				
Toplam Puanı	Şan	14	63.71	8.99	4/141	2.679	.034	C-B
	Üflemeli	14	57.00	5.21				D-C
	Yaylı	56	58.24	7.01				E-C

A: Mızraplı, B: Gitar ve Piyano, C: Şan, D: Üflemeli, E: Yaylı

Tablo 10 incelendiğinde eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeylerinin bireysel çalgı türlerine göre anlamlı olarak farklılaşıp farklılaşmadığını belirlemek amacıyla yapılan ANOVA sonucunda duyarsızlaşma düzeyi $F_{(4,141)}=2.591$, $p<.05$ ile mesleki tükenmişlik toplam puanının $F_{(4,141)}=2.679$, $p<.05$ bireysel çalgı türüne göre anlamlı olarak farklılaştığı bulunmuştur. Duyarsızlaşma düzeyi ve mesleki tükenmişlik toplam puanı düzeyinde gözlenen bu farkın hangi ortalamalar arasında olduğunu belirlemek amacıyla çoklu karşılaştırma testlerinden Bonferroni yapılmıştır.

Yapılan test sonucunda bireysel çalgı türü şan ve üflemeli olan eğitimcilerin duyarsızlaşma düzeylerinin anlamlı olarak farklılaştığı bulunmuştur. Bireysel çalgı türü şan olan eğitimcilerin aritmetik ortalaması $X=10.14$ ve üflemeli çalgı olan eğitimcilerin aritmetik ortalamaları $X=6.78$ olduğu görülmektedir. Bu bulgudan hareketle bireysel çalgı türünün duyarsızlaşma düzeyi üzerinde anlamlı etkisi olduğu söylenebilir. Mesleki tükenmişlik toplam puanı için yapılan çoklu karşılaştırma sonucunda ise eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin bireysel çalgı türü şan olan eğitimcilerin aritmetik ortalaması $X=63.71$, çalgı türü gitar ve piyano olan eğitimcilerin aritmetik ortalaması $X=57.51$, çalgı türü üflemeli olan eğitimcilerin aritmetik ortalaması $X=57.00$ ve çalgı türü yaylı çalgı olan eğitimcilerin aritmetik ortalaması $X=58.24$ ve çalgı türü mızraplı olan eğitimcilerin aritmetik ortalaması $X=61.04$ olduğu görülmüştür. Bireysel çalgı türü şan olan eğitimcilerin mesleki tükenmişliklerinin bireysel çalgı türü gitar ve piyano, üflemeli ve yaylı olan eğitimlerden anlamlı olarak daha yüksek olduğu bulunmuştur. Bu bulgudan hareketle bireysel çalgı türünün mesleki tükenmişlik düzeyi üzerinde anlamlı etkisi olduğu söylenebilir.

Düşük kişisel başarı hissi düzeyinin $F_{(4,141)}=1.667$, $p>.05$ ise bireysel çalgı türüne göre anlamlı olarak farklılaşmadığı bulunmuştur. Bu bulgudan hareketle bireysel çalgı türünün düşük kişisel başarı hissi üzerinde anlamlı bir etkisi olmadığı söylenebilir.

Tablo 11. Bireysel Çalgı Türü Değişkenine İlişkin Kruskal Wallis H Bulguları

Tükenmişlik	Bireysel Çalgı Türü	N	Sıra Ort.	sd	χ^2	p
Duygusal Tükenme	Mızraplı	25	87.80			
	Gitar ve Piyano	37	70.05			
	Şan	14	85.61	4	5.566	.234
	Üflemeli	14	66.64			
	Yaylı	56	68.08			

Tablo 11 incelendiğinde eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin duygusal tükenme düzeylerinin bireysel çalgı türlerine göre anlamlı olarak farklılaşıp farklılaşmadığını belirlemek amacıyla yapılan Kruskal Wallis H testi sonucunda duygusal tükenme düzeyinin $\chi^2=5.566$, $sd=4$, $p>.05$ bireysel çalgı türlerine göre anlamlı olarak farklılaşmadığı bulunmuştur. Elde edilen bulgudan hareketle bireysel çalgı türü değişkeninin duygusal tükenme düzeyi üzerinde anlamlı etkisi olmadığı söylenebilir.

Eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeyleri ile mesleki doyum düzeyleri arasında anlamlı ilişki var mıdır?

Tablo 12. Mesleki Tükenmişlik ve Mesleki Doyum Arasındaki İlişki

	Mesleki Doyum
Duygusal Tükenme	-.642**
Duyarsızlaşma	-.383**
Düşük Kişisel Başarı Hissi	.463**
Mesleki Tükenmişlik Toplam Puan	-.485

Tablo 12 incelendiğinde mesleki doyum ile duygusal tükenme $r=-.642$, $p<.05$ ve duyarsızlaşma $r=-.383$, $p<.05$ arasında negatif yönlü ve anlamlı; düşük kişisel başarı hissi $r=.463$, $p<.05$ ile pozitif yönlü ve anlamlı ilişkiler olduğu bulunmuştur. Ulaşılan bulgudan hareketle eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin mesleki doyum düzeylerinin artması ile duygusal tükenme düzeyleri ve duyarsızlaşma düzeylerinin azalacağı ve düşük kişisel başarının artacağı söylenebilir.

Eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeyleri mesleki doyum düzeylerinin anlamlı bir yordayıcısı mıdır?

Tablo 3. Mesleki Doyumun Yordanmasına İlişkin Bulgular

Değişken	B	Standart hata	B	T	p
Sabit	71.07	7.561		9.401	.000
Duygusal Tükenme	-.863	.117	-.558	-7.391	.000
Duyarsızlaşma	.057	.218	.019	.260	.795
Düşük Kişisel Başarı Hissi	.889	.208	.278	4.278	.000

($R=.69$, $R^2=.479$, $F=43,57$, $p<.01$)

Tablo 13 incelendiğinde mesleki tükenmişliğin mesleki doyumunu yordayıp yordamadığını belirlemek amacıyla yapılan doğrusal regresyon analizi sonucunda mesleki tükenmişliğin mesleki doyumdaki varyansın %47.9'unu açıkladığı görülmektedir ($R=.69$, $R^2=.479$, $F=43,57$, $p<.01$). Ulaşılan bu bulguya göre eğitim fakültesindeki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişliklerinin mesleki doyumlarını anlamlı olarak yordadığı söylenebilir. Mesleki doyumun yordayıcılarının yer aldığı Tablo 13'te mesleki doyumda meydana gelecek olan 1 puanlık artış duygusal tükenmişlik boyutunda $-.86$ 'lık bir azalmaya, duyarsızlaşma boyutunda $.05$ 'lik bir artışa ve düşük kişisel başarı hissinde $.88$ 'lik bir artışa neden olacağı şeklinde yorumlanabilir.

TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuç ve Tartışma

Yapılan analizler sonucunda, cinsiyetin duygusal tükenme, duyarsızlaşma, düşük kişisel başarı hissi ve mesleki tükenmişlik toplam puanlarını anlamlı olarak etkileyen bir değişken olmadığı, medeni durumun duygusal tükenme, duyarsızlaşma, düşük kişisel başarı hissi ve mesleki tükenmişlik toplam puanlarını anlamlı olarak etkileyen bir değişken olmadığı, yaş değişkeninin duygusal tükenme, duyarsızlaşma, düşük kişisel başarı hissi ve mesleki tükenmişlik toplam puanlarını anlamlı olarak etkileyen bir değişken olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuçlar, Otacioğlu'nun (2008) çalışması ile paralellik göstermektedir; Otacioğlu da müzik öğretmenlerinde tükenmişlik düzeyinin demografik değişkenlerle sınırlı kalmadığını, tükenmişliğin daha çok mesleki faktörlerden kaynaklandığını ifade etmektedir.

Duygusal tükenmişlik düzeyinin eğitim durumuna göre anlamlı olarak farklılaştığı, yapılan çoklu karşılaştırmalı testler sonucunda farkın lisans ve doktora grupları arasında olduğu görülmüştür. Eğitim durumu lisans olanların duygusal tükenmişlik düzeylerinin doktora olanlardan anlamlı olarak farklılaştığına ve bu farkın lisans düzeyinde olanların aleyhine olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuçlara göre çalgı eğitimcilerinin eğitim durumlarının duygusal tükenmişliği etkileyen bir faktör olduğu görülmüştür. Genel olarak ise eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin eğitim durumlarının duyarsızlaşma, düşük kişisel başarı hissi ve mesleki tükenmişlik toplam puanı üzerinde anlamlı etkiye sahip olmadığı görülmüştür. Bernhard (2005) müzik eğitimcilerinin mesleki gelişim süreçlerinde yeterli destek sağlanmadığında tükenmişlik düzeylerinin arttığını belirtmiştir. İlgili literatürde karşılaşılan bu bulgu aslında müzik eğitimcilerinin mesleki gelişim sürecinde öğrenim durumları sürecinde yaşadıkları akademik gelişimin bir destek olarak yorumlanmasını mümkün kılmaktadır. Akademik yaşamdaki ilerleme ve mesleki gelişim bu anlamda ilişkili olarak düşünülebilir.

Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarındaki Çalgı Eğitimcilerinin Mesleki...

Eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin duygusal tükenmişlik düzeylerinin, duyarsızlaşma düzeylerinin, düşük kişisel başarı hissi düzeylerinin ve mesleki tükenmişlik toplam puanlarının mesleki kıdemlerine göre anlamlı olarak farklılaşmadığı görülmüştür. Dolayısıyla eğitim fakültelerindeki çalgı eğitimcilerinin mesleki kıdemlerinin mesleki tükenmişlik düzeyleri üzerinde anlamlı bir etkisi olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Duyarsızlaşma düzeyi ile mesleki tükenmişlik toplam puanının bireysel çalgı türüne göre anlamlı olarak farklılaştığı görülmüştür. Gözlenen bu farkın hangi ortalamalar arasında olduğunu belirlemek amacıyla yapılan karşılaştırma sonucunda çalgı türü şan ve üflemeli olan eğitimcilerin duyarsızlaşma düzeylerinin anlamlı olarak farklılaştığı görülmüştür. Buradan hareketle bireysel çalgı türünün duyarsızlaşma düzeyi üzerinde anlamlı etkisi olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Scheib'in (2003) çalışması, eğitimcilerin üstlendikleri rollerin karmaşıklığının ve iş yükünün artmasının tükenmişliği artırdığına dikkat çekmektedir. Şan eğitimi gibi bireysel ve yoğun ilgi gerektiren alanlarda, öğrenci öğretmen ilişkisinin daha sıkı olması, bu meslek grubunda tükenmişlik riskini artıran bir faktör olarak düşünülebilir. Bu anlamda çalgı eğitiminin genel olarak değerlendirildiği bu gibi çalışmaların daha özele inilerek belirli çalgı gruplarında da değerlendirmeye tabi tutulması gereği ortaya çıkmıştır denilebilir.

Mesleki tükenmişlik toplam puanı için yapılan çoklu karşılaştırma sonucunda ise bireysel çalgı türü şan olan eğitimcilerin mesleki tükenmişliklerinin bireysel çalgı türü gitar ve piyano, üflemeli ve yaylı olan eğitimcilerden anlamlı olarak daha yüksek olduğu görülmüştür. Dolayısıyla bireysel çalgı türünün mesleki tükenmişlik düzeyi üzerinde anlamlı bir etkisi olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bununla beraber bireysel çalgı türünün düşük kişisel başarı hissi üzerinde anlamlı bir etkisi olmadığı görülmüştür. Diğer yandan bireysel çalgı türü değişkeninin duygusal tükenme düzeyi üzerinde anlamlı etkisi olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Eğitim fakülteleri çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeyleri ile mesleki doyum düzeylerinin anlamlı farklılaşma gösterip göstermediğini belirlemek amacıyla yapılan analizler sonucunda, çalgı eğitimcilerinin mesleki doyum düzeylerinin artması ile duygusal tükenme düzeyleri ve duyarsızlaşma düzeylerinin azalacağı ve düşük kişisel başarı hissini olumlu yönde artacağı sonucuna ulaşılmıştır. Çoban ve Özdemir'in (2020) ERG teorisi çerçevesindeki çalışması, mesleki doyum düzeylerinin müzik öğretmenlerinin mesleki motivasyonunu ve bağlılığını artırdığını vurgulamaktadır. Bu nedenle mesleki doyumun artırılmasına dönük çalışmaların daha detaylı incelenmesi ve buna dönük önlemlerin alınmasının önemi hem bu araştırma hem de önceki araştırmalarla ortaya koyulmuştur. Zira hem bu araştırma hem de önceki araştırmalar mesleki doyumun yüksek olduğu durumlarda tükenmişlik düzeylerinin azalabileceğini göstermektedir.

Eğitim fakülteleri çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeylerinin, mesleki doyum düzeylerinin anlamlı bir yordayıcısı olup olmadığını belirlemek amacıyla yapılan analizler sonucunda, eğitim fakültesindeki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişliklerinin mesleki doyumlarını anlamlı olarak yordadığı görülmüştür. Yordayıcıların; mesleki doyumda meydana gelecek olan duygusal tükenmişlik boyutunda bir azalmaya, duyarsızlaşma boyutunda bir artışa ve düşük kişisel başarı hissinde de artışa neden olacağı sonucuna ulaşılmıştır.

Öneriler

Eğitim durumu lisans olanların duygusal tükenmişlik düzeylerinin eğitim durumu doktora olanlardan anlamlı olarak farklılaştığına ve bu farkın lisans düzeyinde olanların aleyhine olduğu sonucundan hareketle çıkan bu farkın nedenleri yapılacak olan bilimsel çalışmalar ile ortaya koyulabilir. Duyarsızlaşma düzeyi ile mesleki tükenmişlik toplam puanının bireysel çalgı türüne göre anlamlı olarak farklılaştığı ve bu farkın şan ve üflemeli çalgı eğitimcileri arasında ortaya çıktığı sonucundan hareketle, bireysel çalgı türünün duyarsızlaşma düzeyi üzerinde anlamlı etkisinin nedenleri araştırılabilir. Bireysel çalgı türü şan olan çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeylerinin diğer çalgı eğitimcilerine (bireysel çalgı türü gitar ve piyano, üflemeli ve yaylı çalgı olan) göre daha yüksek olduğu sonucundan hareketle bireysel çalgı türünün mesleki tükenmişlik düzeyi üzerindeki sebepleri araştırılarak sonuçları ortaya koyulabilir. Çalgı

eğitimcilerinin mesleki doyum düzeylerinin artması ile duygusal tükenme düzeyleri ve duyarsızlaşma düzeylerinin azalacağı ayrıca düşük kişisel başarı hissini de azalacağı sonucu ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla müzik eğitimi ana bilim dallarında görev yapan çalgı eğitimcilerinin doyum düzeylerinin süreklilik arz edebilmesi, öğretim süreçlerindeki gereksinimlerinin yeterli düzeyde karşılanması ile sağlanabilir. Bundan sonra yapılacak araştırmalarda evren, üniversitelerin çalgı eğitimi veren diğer kurumlarını (Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalları, Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümleri ve Müzik Bilimleri Bölümleri çalgı eğitimcileri, Konservatuvar çalgı eğitimcileri) kapsayacak bir biçimde ele alınabilir. Bu kurumlardaki çalgı eğitimcilerinin mesleki tükenmişlik düzeyleri ve mesleki doyumları karşılaştırılarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

- Acar, Arasan, B. N. (2010). *Öğretmenlerde yaşam doyumu iş doyumu ve mesleki tükenmişlik düzeylerinin belirlenmesine yönelik bir araştırma* (Tez No. 301978) [Yüksek Lisans Tezi. Uşak Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Avşaroğlu, S. Deniz, M. E. & Kahraman, A. (2005). Teknik öğretmenlerde yaşam doyumu iş doyumu ve mesleki tükenmişlik düzeylerinin incelenmesi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (14), 115 – 129.
- Bayrak, M. (2014). *İlkokullarda eğitim veren sınıf öğretmenlerinin mesleki doyum ve tükenmişlik düzeyi* (Tez No. 359624) [Yüksek Lisans Tezi. Gaziantep Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Bernhard, H. C. (2005). Burnout and the college music education major. *Journal of Music Teacher Education*, 15(1), 43-51.
- Cemaloğlu N. & Şahin Erdemoğlu D. (2007). Öğretmenlerin mesleki tükenmişlik düzeylerinin farklı değişkenlere göre incelenmesi. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 15(2), 465-484.
- Çoban, S., & Özdemir, V. (2020). Müzik eğitimcilerinin mesleki doyum düzeylerinin, Clayton Alderfer'in Vig (ERG) teorisine göre değerlendirmesi. *Fine Arts (NWSAFA)*, 15(4), 217-232.
- Demirci B, (2013). Viyolonsel eğitiminde geleneksel Türk Müziği'ne yönelik bir çalışma modeli. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 28(1), 117 – 129.
- Durmuş, S. Günay, O. (2007). Hemşirelerde iş doyumu ve anksiyete düzeyini etkileyen faktörler. *Erciyes Tıp Dergisi*, 29(2), 139-146.
- Güllüce A. Ç. (2006). *Mesleki tükenmişlik ve duygusal zekâ arasındaki ilişki (yöneticiler üzerine bir uygulama)*, (Tez No. 186173) [Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Karabıyık Özipek A. (2006). *Ortaöğretim okullarından görev yapan öğretmenlerde mesleki tükenmişlik düzeyi ve nedenleri* (Tez No. 206807) [Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Karadağ, N. (2013). *Tükenmişlik ve iş doyumu (Kırklareli devlet hastahanesi hemşireleri örneği)* (Tez No. 333225) [Yüksek Lisans Tezi. Beykent Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Karasar, N. (2015). *Bilimsel araştırma yöntemi* (15. Baskı). Nobel Yayın Dağıtım
- Kuzgun Y., Aydemir S.S., & Hamamcı Z. (1999). Mesleki doyum ölçeğinin geliştirilmesi. *Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi*, 2(11).
- Otacıoğlu, S. (2008). Müzik öğretmenlerinde tükenmişlik sendromu ve etkileyen faktörler. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 9(15), 103-116.

- Parasız, G. (2009). *Keman ğretiminde kullanılmakta olan ağdaş Türk müziği eserlerinin seslendirilmesine yönelik olarak oluşturulan hazırlayıcı alıştırmaların işgrşsellik ve etkililik yönünden incelenmesi* (Tez No. 239242) [Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Polatçı, S. (2007). *Tükenmişlik sendromu ve tükenmişlik sendromuna etki eden faktörler (Gaziosmanpaşa niversitesi akademik personeli üzerine bir analiz)* (Tez No. 209647) [Yüksek lisans tezi. Gaziosmanpaşa Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Scheib, J. W. (2003). Role stress in the professional life of the school music teacher: A collective case study. *Journal of Research in Music Education*, 51(2), 124-136.
- Seyidoğlu, H. (2009). *Bilimsel araştırma ve yazma el kitabı*. Güzem Can Yayınları.
- Skeja, A. (2012). *alışanların tükenmişlik düzeyi ile iş tatmini arasındaki ilişki ve bir araştırma* (Tez No. 317780) [Yüksek lisans tezi. İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Tunç, V. (2013). *Tarih ğretmenlerinin iş doyum ve mesleki tükenmişlik düzeylerinin bazı değişkenler açısından incelenmesi: Van ili rneği* (Tez No. 357587) [Yüksek lisans tezi. Yüzüncü Yıl Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Yelboğa. A. (2007). Bireysel demografik değişkenlerin iş doyumunu ile ilişkisinin finans sektöründe incelenmesi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(2), 1-18.

EXTENDED ABSTRACT

Purpose:This study, which was conducted to determine the relationship between professional burnout levels and professional satisfaction of instrument educators in Music Education Departments of Education Faculties, aims to shed light on important issues in the field of education. The main purpose of the research is to analyze the factors affecting the burnout levels and professional satisfaction of instrument educators and to explain the relationship between these two important variables. The study aims to reveal how the burnout and satisfaction levels of instrument educators interact in their professional lives and to offer solutions to the deficiencies in this field.

Method:The type of the research was determined as descriptive research, and the general survey model was preferred as the model. In this context, 204 instrument educators working in Music Education Departments of Education Faculties, Fine Arts Education Departments constituted the population of the research, while 150 instrument educators formed the sample of the research in line with their answers to the scales. "Personal Information Form" prepared by the researcher was used to obtain demographic information in data collection. To measure the burnout levels of instrumental educators, the "Maslach Burnout Inventory (MBI)", developed by Maslach and Jackson (1981) and used in a wide literature, was preferred. To evaluate professional satisfaction levels, the "Professional Satisfaction Scale" developed by Kuzgun, Sevim and Hamamcı (1999) was used.

Various statistical methods were used to analyze the data. Independent samples t-test and One-Factor Analysis of Variance (ANOVA) were applied to evaluate differences between groups. Mann Whitney U Test and Kruskal Wallis H Test were preferred to examine smaller groups of the sample and to be used in non-parametric situations. Additionally, Pearson Product Moment Correlation was applied to determine the degree of relationship between burnout and satisfaction levels of instrument educators. Linear Regression Analyzes were conducted to examine the effect of burnout levels on professional satisfaction.

Results:In the study, professional burnout levels and professional satisfaction of instrument educators were evaluated in terms of various demographic variables. No significant difference

could be detected between variables such as gender, marital status, age, professional seniority and the sub-dimensions of the burnout scale. This finding suggests that the burnout levels of instrument educators may be affected by professional conditions rather than individual characteristics. However, it was observed that there were significant differences in the sub-dimensions of the burnout scale in terms of individual instrument type and educational status. In particular, individual instrument type emerged as an important variable in the differentiation of burnout levels. This indicates that instrument types may create physical, emotional and mental loads on the educator at different levels.

In the research, the relationship between professional satisfaction and burnout levels was also discussed in detail. It has been determined that as the professional satisfaction levels of instrument educators increase, the levels of emotional exhaustion and depersonalization, which are the sub-dimensions of the burnout scale, decrease. In addition, it has been determined that increasing professional satisfaction positively increases the feeling of low personal achievement. This result shows that the satisfaction of instrument educators with their profession plays an important role in reducing professional burnout levels and achieving positive work results.

In the study, the effect of professional burnout levels on professional satisfaction was also examined and it was concluded that burnout levels significantly predicted professional satisfaction. This finding clearly reveals that increasing levels of professional burnout negatively affects educators' job satisfaction. It has been observed that professional satisfaction decreases, especially in cases where burnout dimensions such as emotional exhaustion and depersonalization are high. This situation shows that when instrument educators experience professional burnout, their motivation for their work decreases and their commitment to their profession decreases.

Conclusion:As a result, this study contributed to the understanding of the relationship between occupational burnout levels and professional satisfaction of instrument educators and presented important findings in this field. The results of the study show that strategies should be developed to increase the professional satisfaction of instrument educators working in education faculties. In addition, taking into account the effects of individual instrument type and educational status on burnout levels, it is recommended to take various measures to balance the professional load of instrument educators. It is thought that efforts to increase professional satisfaction will be effective in reducing the emotional and professional burnout levels of educators. In this context, it is envisaged that studies aimed at increasing educators' satisfaction with their profession will contribute to the creation of a more effective and motivated educator base in the long term.

29/10/2024

12/12/2024

<http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.79030>

Gülnur DURAN¹

El Yazması Kitapların Zahriyesindeki Bazı Bezeme Unsurlarına Dâir²

Özet

İslâm medeniyetinin oluşumundan itibaren Kur'an-ı Kerim'e gösterilen saygı ve sevgi neticesinde, onu en güzel şekilde bezeme isteği tezhip sanatının gelişmesine sebep olmuş, el yazması kitaplar, İslâm milletlerinin sanat, zevk ve geleneklerine göre tezhip edilmişlerdir. Böylece, tezhipli el yazması kitaplar, sadece içerikleriyle değil, aynı zamanda bezemeleriyle de büyük bir sanat değerine sahip olmuşlardır. Zahriye, mushaf nüshaları ve çeşitli konulardaki el yazması kitaplarda esas metnin başladığı ilk sayfanın arka yüzü için kullanılan bir tâbirdir. Kitabın zahriyesi, genellikle kitapla ilgili bazı bilgilerin (temellük kaydı) ve mühürlerin yer aldığı, bezemesiyle de müzehhibin kitabın metnine bağlı olmadan bütün hünerini gösterdiği kısımdır.

Tezhip sanatı, el yazması bir kitaba estetik bir değer kazandırmasının yanı sıra, metinlerin okunabilirliğini ve görsel çekiciliğini de artırarak katkı sağlar. Tezhip sanatının unsurları, dönemlerin kültür ve sanatının anlaşılmasında; kullanılan kâğıdın cinsinden, boyar malzemelerine, üslubuna, sanatkârlarına ve sanatın hamilerine dâir önemli ipuçları verir. Zahriye tezhibinde kullanılan kompozisyonlar, desenler, motifler, renkler ve uygulama tekniği yapıldığı dönemin sanat anlayışını ve üslubunu belirleyen öğelerdir. Bu çalışmada, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi (SYEK), Türk ve İslam Eserleri Müzesi (TIEM), Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi (TSMK), İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi (İÜNEK) ve Konya Mevlâna Müzesi (KMM)'inde, ayrıca literatür taramasıyla yapılan araştırma ve incelemeler sonucunda seçilen, farklı dönemlere ait, farklı konularda ve ölçülerdeki sanatlı el yazması kitapların zahriyeleri dijital ortamda incelenmiş; çeşitli şekillerde uygulanmış yazılı zahriye tezhibi, yazısız zahriye tezhibi, zahriyelerde tezhipli fihristler, zahriyelerde takdim minyatürleri gibi tespit edilen bezeme unsurlarından bazıları özellikleriyle ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: El yazması kitap, tezhip sanatı, zahriye, fihrist, takdim minyatürü.

Concerning Some Ornamental Elements in the Frontispieces of Manuscripts

Abstract

Since the formation of Islamic civilization, as a result of the respect and love shown to the Holy Qur'an, the desire to decorate it in the most beautiful way has led to the development of the art of illumination, and manuscript books have been illuminated according to the artistic tastes, aesthetics, and traditions of Islamic nations. Thus, illuminated manuscript books have acquired great artistic value not only with their content but also with their ornamentation. Frontispiece is a term used for the back of the first page where the main text begins in copies of the Qur'an and manuscript books on various subjects.

The frontispiece of the book is generally the part where the record of ownership, the seal, some information about the book are included, and where the illuminators show all their skills without being dependent on the text of the book, and it reflects the importance of the book with its ornamentation.

¹ Doç. Dr. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, gduran@marmara.edu.tr, Orcid: 0000-0002-8320-2067

² Bu makale etik kurul onayı gerektirmemektedir. Çalışma intihal incelemesinden geçirilmiştir.

In addition to being an aesthetic element of a manuscript, the art of illumination contributes to the book by increasing the readability and visual appeal of the texts. The elements of the art of illumination provide clues about the culture and art of different periods, including the type of paper used, dyeing materials, style, artists, and patrons of the art. The compositions, patterns and motifs used in frontispiece illumination are elements that determine the artistic understanding and style of the period in which they were made. In this study, as a result of literature review and research, the frontispieces of manuscripts selected from various museums and manuscript libraries, belonging to different periods, on different subjects and in different sizes, were examined in a digital environment; some of the identified decoration elements such as illuminated frontispieces with and without text, fihrist illumination, and introductory miniatures, which were applied in various ways, were analyzed in detail with their features.

Key words: Manuscript, art of illumination, frontispiece, fihrist, introductory miniature.

GİRİŞ

El yazması kitaplar, İslâm milletlerinin sanat, zevk ve geleneklerine göre sadeliği bozacak, okumayı güçleştirecek tarzda teferruattan kaçınılarak tezhip edilmişlerdir. Tezhipli el yazması kitaplar nüshalarının taşıdığı özellikler ve bezemeleri bakımından basma eserlerden farklı bir öneme sahiptir. Yazma bir eserin nüshaları, matbu eserde olduğu gibi birbirinin aynı değildir. Çoğu kez ayrı ayrı müstensihler tarafından, âharlı kâğıtlar üzerine el ile yazılarak çoğaltıldıkları için, bilerek ya da bilmeden atlama, ilâve vb. farklılıklar gösterebilir. Aynı şekilde, el yazması bir kitabın nüshalarının bezemeleri de farklıdır. Bu kitaplar, saray nakkaşhânelerinde sernakkaş gözetiminde, nakkaşlar ve müzehhipler tarafından kollektif bir çalışmayla tek tek hazırlanmıştır. Nakkaşhânelerde, farklı kültür ve sanat ortamlarından gelen sanatkârların çalışmaları ve etkileşimleri, dönemlere göre tezhip sanatında çeşitli üslupların oluşumuna yol açmıştır. Yazı, tezhip, minyatür, ebrû ve cild bakımından sanat değeri taşıyan el yazması eserlerde temellük kaydının bulunması, yazmanın padişah, sultan, devlet adamı gibi önemli bir kişi adına veya kütüphanesi için hazırlanmış olması, el yazması eserlerin değerlendirilmesinde göz önünde bulundurulması gereken özellikler olmuştur (Çöğenli, 2011; Çağman, 2023).

Tezhip sanatı, yazıya estetik değer katmanın yanı sıra kitabın okunmasını kolaylaştıran ve metne anlam yükleyen önemli katkılar sağlar. Bu katkılar arasında, âyet / cümleleri ayıran bezemeli duraklar, sûre / bölüm başlangıçları için yapılan tezhipler, mushaflarda sayfa kenarlarına (hâşiye) yapılan mushaf gülleri ve cüzlerin bölümlenmesinin tezhipli sayfalarla işaret edilmesi bulunur. Kitabın başında zahriye, metnin başlangıcında serlevha, metnin sonunda ferağ kaydı / ketebe sayfası / hâtîme / bitiş zahriyesi, mushaflara mahsus devamında gelen hatim duası, esmâ-i hüsnâ, fâlnâme sayfaları ve kitabın başında veya sonunda yer alan fihrist, minyatürlü yazmalarda takdim minyatürleri gibi unsurlar kitabın estetik ve işlevsel değerini artırır. Tezhip uygulamaları da kitabın içeriğine ve yapısına göre şekillenir ve farklılıklar gösterir. Sanatlı el yazmalarında, kitabın cildinden, yan kâğıdından ve varsa vikâye varaklarından sonra, kitabın metninin başladığı serlevhası / unvan sayfasından önceki ilk sayfa zahriyesidir. Bu bölüm, kitabın metnine bağlı olmadan tezhip edilen kısımdır ve zengin tezhibiyle kitabın değerini gösteren önemli bir özelliktir.

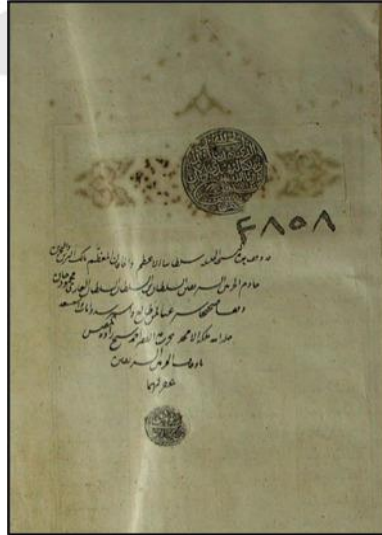
Zahriye ve Bezeme Unsurları

Zahriye, mushaf, edebiyat ve tarih gibi dinî, edebî ve ilmî konulu el yazması kitaplarda esas metnin başladığı ilk sayfanın arka yüzü için kullanılan bir terimdir. Sözlük anlamı Ar. zahr > zahriyye "arka, sırtla ilgili" olan zahriye, genellikle kitap sahibinin temellük kitâbesinin³ tezhipli olarak yer aldığı kısımdır (Ayverdi, 2005, s.3470; Gacek, 2020). Zahriye tezhibi onuncu yüzyıldan itibaren mushaflarda görülmeye başlanmış, on yedinci yüzyıldan sonra seyrekleşmiş ve eski inceliğini kaybetmiştir (Deraman, 2009). Zahriye tezhibinde sayfa düzeni tarihsel gelişimi içinde dönemlere göre değişiklikler göstermiş, farklı üsluplarda ve kitapların boyuna uygun biçimde madalyon (daire), beyzî (oval), mekik, kare ve tam sayfayı kaplayan dikdörtgen şeklinde

³ Temellük kaydı (temellük kitâbesi); "Kitapların başına yazılan ve o kitabın kime âit olduğunu belirten notlardır" (Ayverdi, 2005, s.3105).

tasarlanmıştır. Zahriye tezhibi tek veya karşılıklı çift sayfa olarak tasarlanmıştır, bazı zengin tezhipli eserlerde bu sayının dörde kadar çıktığı da görülür. TSMK. YY. 913'de kayıtlı 897/1491 tarihli Şeyh Hamdullah Mushafı dört zahriyesi ile bunun en güzel örnekleri arasındadır. Müzehhibler maharetlerini sadece mushaflarda göstermemiş mesnevî, divân, vakfiye gibi edebiyat ve tarih konulu çeşitli yazma eserleri tezhip etmek için de çalışmışlardır. Her el yazması kitabın bir tane zahriyesi vardır esas olmakla birlikte, mesnevî ve aynı cild içinde birden fazla kitaptan veya bölümden meydana gelen eserlerde, her kitabın veya bölümün başlangıcına zahriye tezhibi yapılmış olanlarına da rastlanmaktadır. TSMK. B. 282 numaralı 1417-18 tarihli yazma örneğinde; sekiz bölümden meydana gelen kitabın her bölümünün başına zahriye tezhibi yapılmıştır. Yazmanın zahriyelerindeki on beşinci yüzyıl Herat üslubundaki tezhipler mekik, madalyon (daire), damla gibi farklı şekillerde tasarlanmıştır (Özcan, 2007), (Resim 4). Tek cild mushaf nüshalarında bir tane olan zahriye tezhibinin, iki cild halinde hazırlananlarında Meryem sûresiyle başlayan ikinci cildin başına da yapıldığı görülür (Tanındı, 2019). KMM. 12/1-29 numaralı, 1314 tarihli, iki cilt halinde istinsah edilmiş olan Mushafın birinci cildi v.1a'daki zahriye tezhibi, geometrik geçmelerle bezenmiş dikdörtgen şeklinde tasarlanmış, ikinci cildin zahriyesinde farklı bir tasarım uygulanmıştır (Demircan, 2010). Otuz ayrı cüz halinde istinsah edilmiş mushafların sanatlı nüshalarında her cüzün zahriyesinde; büyük eb'atlı, sayfa sayısı fazla olan mushafların dört cild halinde tasarlananlarında yine her cildin zahriyesinde yerini almıştır.

El yazması kitapların zahriyeleri tezhip yapılmadan boş da bırakılabilir, temellük kaydı, kitabın sahiplerinin imzaları ve mührü, vakıf kaydı, kitabın ve yazarın adı gibi bilgileri içerebilir. Bunun örneklerinden biri olan SYEK. Ayasofya 3858 numaralı, 1522 istinsah tarihli bir Hamse-i Nizamî nüshasının zahriyesinde (v.1a) tezhip yapılmamış, Sultan I. Mahmud'un (1703-1730) mührü ve vakıf kaydına yer verilmiştir; mühründe meâlen "yarab Ahmed senden başarı temenni eder", vakıf kaydında "bu görkemli nüsha yüce sultanımız büyük hakan karaların ve denizlerin mâliki Haremeyn şerifinin hizmetkârı sultan oğlu sultan Sultân el-Gazî Mahmûd Han'a sahih ve şer'i bir şekilde okuyan ve faydalananlar için vakfedildi. Allah onun görkemli mülkünü ebedî kılsın. Haremeyni Şerifeyn evkafında müftü olan Ahmed Şeyhzâde yazdı. Allah ikisine de mağfîret etsin" yazılıdır. (Güleç, 2011, s. 200-201), (Resim 1). Zahriyenin arkasında (v.1b) kitabın tezhipli serlevhası yer almıştır.



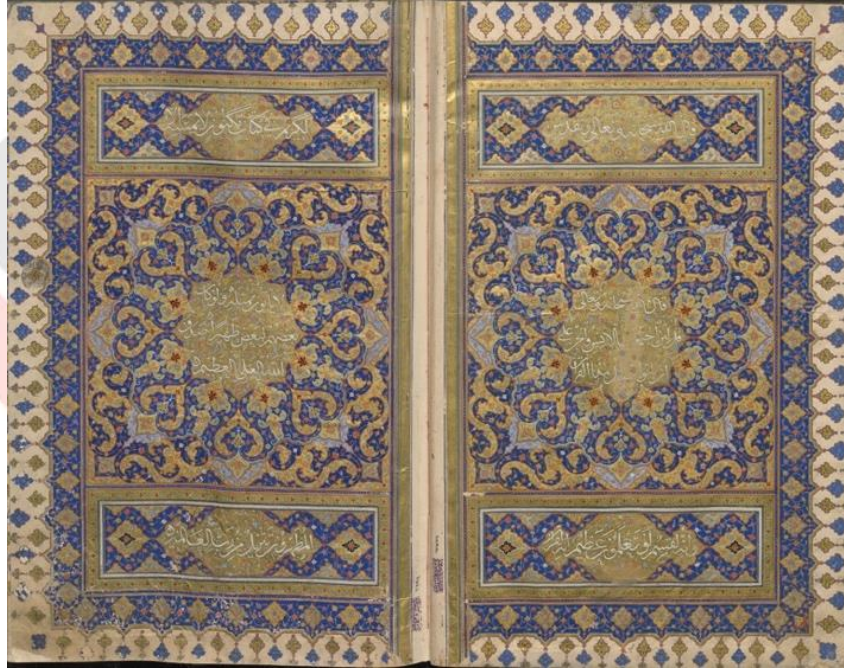
Resim 1 SYEK. Ayasofya 3858, v.1a

Yazılı Zahriye Tezhibi

El yazması kitaplarda zahriye tezhibi tek sayfa veya karşılıklı çift sayfa olarak düzenlenebildiği gibi mushaflar ve önemli kişiler için hazırlanan eserlerde sayfanın tamamını kaplayacak şekilde tezhip uygulandığı (Derman, 2010), çoğunlukla lâdinî eserlerde tezhibin içine ithaf, övgüler, eserin adı, müellifinin adı, mushaflarda bazı âyetlerin yazıldığı görülür. Zahriye

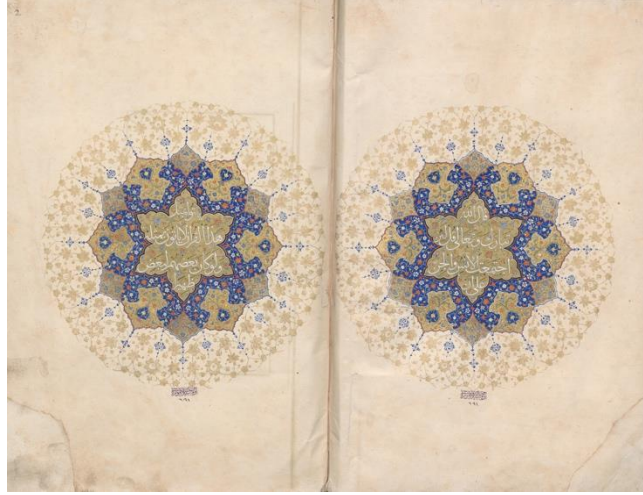
tezhibinde bir unsur olarak karşımıza çıkan bu düzenleme şekli, sayfanın tamamını kaplayan dikdörtgen, mekik, madalyon şeklindeki tezhipli sahanın merkezine yerleştirilen yazı paftasıdır. Bu pafta içinde çoğunlukla “Noksan sıfatlardan münezzehtir ve yüce olan Allah (cc) buyurdu” cümlesi ve İsrâ Sûresi'nin 88. âyeti ile Vâkıa Sûresi 77.-80. âyeti yazılmıştır. Bunun örneklerine baktığımızda;

TİEM. 230'da kayıtlı bir mushaf nüshasının zahriyesinde karşılıklı bütün sayfayı kaplayan dikdörtgen planlı bir tasarım dikkati çeker. Desen sahası üç bölüme ayrılmıştır. Ortada kare şeklindeki sahanın merkezindeki yazı paftasına üstübeç mürekkebi ve rıkâ' hattıyla, v.1b'de “noksan sıfatlardan münezzehtir ve yüce olan Allah (cc) buyurdu” cümlesi ve İsrâ Sûresi 88. âyetin bir kısmı, v.2a'da 88. âyetin devamı yazılıdır. Bu sahanın üst ve alt tarafında yer alan sûrebaşlarındaki âyet-i kerîmeler, v.1b'de başlayıp v.2a'da devam etmiştir. V.1b'de üst başlıkta “noksan sıfatlardan münezzehtir ve mukaddes olan yüce Allah (cc) buyurdu” cümlesi, alt başlıkta Vâkıa Sûresi'nin 76. ve 77. âyetinin bir kısmı, v.2a'da üst başlıkta 77. âyetin devamı, 78. âyet ve 79. âyetin bir kısmı, alt başlıkta 79. âyetin devamı ve 80. âyet olacak şekilde düzenlenmiştir. (Altıparmak, 2022, s. 185-188). Zahriyenin tezhibi on altıncı yüzyıl Safevî devri özelliklerini yansıtmaktadır. Zahriyenin ince işçilikli deseni işlemeli rûmî ve hatâyî grubu motiflerle hazırlanmıştır. Bedahşî laciverdi ve altın kompozisyonda dengeli bir şekilde kullanılmıştır. Zahriyeden sonra mushafın tezhipli serlevhası yer almaktadır (Resim 2).



Resim 2 TİEM. 230, v.1b-2a

TİEM. 374 numaralı mushaf nüshasının zahriyesi karşılıklı çift sayfa düzenindedir. On altıncı yüzyıl Safevî devri tezhip özellikleri taşıyan tasarımı sayfanın merkezine yerleştirilen birer madalyondan oluşmaktadır. Madalyonun ortasında yer alan, altı köşeli yıldız şeklindeki yazı paftasına rıkâ' hattıyla v.1b'de “Üstün ve yüce olan Allah (cc) buyurdu” cümlesi ve İsrâ Sûresi 88. âyetin bir kısmı, v.2a'da 88. âyetin devamı yazılıdır. (Altıparmak, 2022, s. 24, 27). Zahriye tezhibinin 1/12 simetrik deseni hatâyî ve rûmî motifleriyle tasarlanmıştır. Altının yoğun kullanıldığı klasik tezhip usûlünde ve temiz bir işçilikle işlenmiştir. Desen sınırında tığların zeminine halkârî yapılmıştır. Sonraki v.2a'da kitabın metni başlamaktadır (Resim 3).



Resim 3 TİEM. 374, v.1b-2a

TSMK. B. 282 numaralı, "Külliyât-ı Tarih" isimli başka bir yazmanın, 1417-18 tarihli nüshasının zahriyesindeki (v.10a) temellük kaydında; lacivert zemin üstüne üstübeç mürekkebiyle yazılmış “Muinü’s-saltanatu ve’d-dünya ve’d-dîn es-sultan Şahruh Bahadır Han Halledallahu sa’bhanehu melikuhu ve’s-sultanehu” ibaresi okunmaktadır (Özcan, 2007, s. 54) Timur Devri Herat tezhibinin özelliklerini taşıyan zahriye tek sayfa olarak düzenlenmiş 1/2 simetrik mekik şeklindedir. Desen rûmî motifleriyle tasarlanmıştır. Tezhibinde bedahşî laciverdi hâkimdir, ara pervazına zencerek işlenmiştir (Resim 4). Zahriyenin arkasında (v.10b-11a) tezhipli serlevhası bulunmaktadır.



Resim 4 TSMK. B. 282, v.10a

SYEK. Şehzade Mehmed 67 numaralı 1467 istinsah tarihli, "Hallü Müşkilâti'l-İşârât" isimli Arapça nüshanın çift sayfa zahriyesi, karşılıklı mekik şeklinde düzenlenmiştir (v.1b-2a). Desen sahasının ortasında yer alan paftaya tevki' hattıyla ithaf cümlesi (v.1b), eserin ve müellifinin isimleri (v.2a) yazılmıştır. V.1b'deki ithaf cümlesinde meâlen; "Bu nüsha öncekiler ile sonrakilerin faziletlerini kendinde cem eden âdil hükümdar, Allah'ın yeryüzündeki gölgesi ve âdemoğulları arasındaki halifesi, sultan oğlu sultan, Sultan Murad Hân oğlu Sultan Mehmed Hân'ın mütalaası için hazırlanmıştır. Allah onun kudret ve devletini daim kılsın; ömrünü ve hilafetini ebedî eylesin" yazılıdır. (2023, s.150). Fatih devri özellikleri taşıyan tezhibi sayfaların merkezine yerleştirilen mekik şeklinde tasarlanmıştır, simetrik deseni hatâyî ve rûmî motifleriyle oluşturulmuştur. Tezhipde parlak laciverd renk hâkimdir, devrin özelliği olan kahverengi ve yeşil, gri gölgeli

rûmîler titiz bir işçilikle işlenmiş, ara pervazında saç örgüsü bezemesi uygulanmıştır. v.2b'de kitabın metninin başlangıcına unvan tezhibi yapılmıştır (Resim 5).



Resim 5 SYEK. Şehzade Mehmed 67, v.1b-2a

SYEK. Süleymaniye 1025 numaralı "en-Nihâye fî Garîbi'l-Hadîs ve'l-Eser" isimli yazmanın Arapça nüshasının zahriyesinde dikdörtgen şeklinde, karşılıklı çift sayfa olarak tasarlanmış farklı bir sayfa düzeni yer almaktadır (v.1b-2a). V.1b'de ortada mekik şeklindeki desen sahasının mavi zemini üzerine ithaf üstübeç ve tevkî' hattıyla yazılıdır. İthaf cümlesinde meâlen; "Bu nüsha Sultan Murad Hân oğlu yüce sultan, Arap ve Acem sultanlarının padişahı, büyük hakan, Allah'ın yeryüzündeki gölgesi, insanoğlu arasındaki halifesi Sultan Mehmed Hân'ın mütalaası için hazırlanmıştır. Allah saltanatını ve hilafetini daim kılsın", v.2a'da eserin ve müellifin isimleri yazılıdır (2023, s. 390). On beşinci yüzyıl Fatih dönemi tezhip özellikleri taşıyan deseni, hatâyî ve rûmî grubu motiflerle oluşturulmuştur. V.2b'de unvan tezhipli kitabın metni başlamaktadır (Resim 6). Bu yazmada da olduğu gibi el yazması kitapları tezhipleyen müzehhipler, karşılıklı çift sayfa tasarımlarda renklerin ve kompozisyonun birbirinin aynı olmasında özenli davranmışlardır.

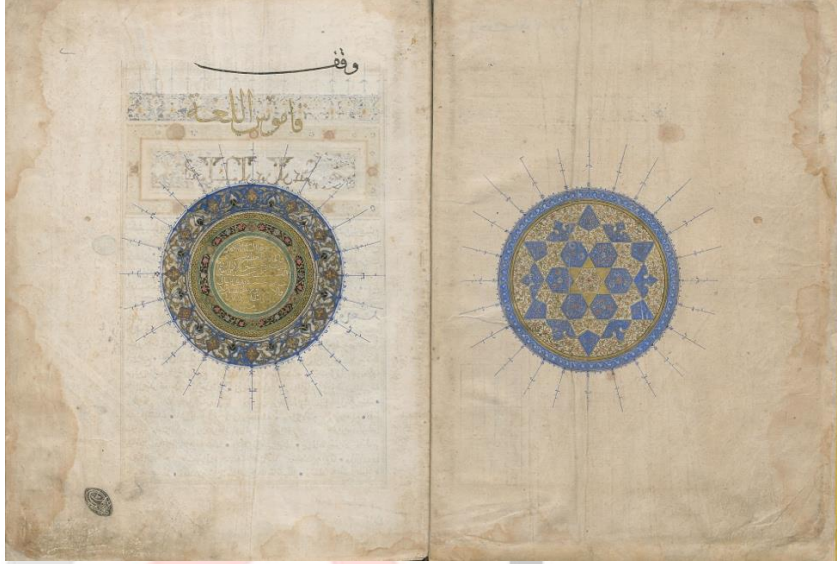


Resim 6 SYEK. Süleymaniye 1025, v.1b-2a

SYEK. Süleymaniye 1009 numaralı "el-Kâmûsü'l-Muhit ve'l- Kâbûsü'l-Vasît" isimli kitabın 1455-56 tarihinde istinsah edilen Arapça nüshasının zahriyesindeki gibi nadir de olsa, karşılıklı sayfalarda farklı tasarımların uygulandığı örnekler de görülmektedir. Çift zahriyenin sayfa düzeni merkeze yerleştirilmiş karşılıklı iki madalyondan oluşmaktadır v.1b'deki madalyonun tamamı tezhiplidir. Geometrilik bir düzen içinde hatâyî grubu motifler deseni meydana getirmiştir. V.2a'da ise madalyonun merkezindeki altın zeminli yazı paftasında üstübeç mürekkebi ve tevkî' hattıyla ithaf vardır. İthaf cümlesinde meâlen; "Bu nüsha yüce sultan, azametli hakan, dinin bayraklarını

El Yazması Kitapların Zahriyesindeki Bazı Bezeme Unsurlarına Dâir

diken, muazzam Rum beldesi Kostantiniyye'yi fetheden zâtın kütüphanesi için hazırlanmıştır. Allah onun ömür hânesini geceler ve gündüzler devam ettiği sürece mâmur ve ebedî eylesin. Hükümranlığının yularını, sonsuzluk ve bekâ sütunlarına bağlasın" yazılıdır (2023, s. 202). Madalyonların tezhibi, on beşinci yüzyıl Fatih devrinde uygulanan iki farklı tezhip üslubunda tasarlanmıştır. Yazı paftasının çevresine rûmî ve hatâyî grubu motiflerle klasik tezhip yapılmıştır. V.2b'de kitabın metninin başladığı sayfa unvan tezhiplidir (Resim 7). (Madalyon zahriye tezhibi örnekleri için bkz.; Öztürk, 2021).



Resim 7 SYEK. Süleymaniye 1009, v.1b-2a

Aynı cild içinde üç ayrı eserden meydana gelen SYEK. Şehzade Mehmet 101/1,2,3 numaralı yazmada her kitabın başına zahriye tezhibi yapılmıştır. Zahriyede Sultan II. Bayezid'in, Kanunî Sultan Süleyman'ın ve Şehzâde Mehmed'in mühürleri vardır. 1468 tarihli, "el-Maksûd" isimli ilk eserin v.1a'daki tek zahriyesi şemse şeklinde tasarlanmıştır. Desenin ortasındaki kitâbesinde "el-Maksûd adlı bu eser; kerem sahibi, bilge, İmâm-ı Âzam Nu'mân b.Sâbit'e nisbet edilmektedir. Allah onun yüce sırrını takdis etsin ve muazzam ruhunu şâd eylesin" yazılıdır. 1467 tarihli, "el-İzzî fi't-Tasrî" isimli ikinci eserin v.27a'daki tek zahriyesi yine şemse tasarımıdır. Deseni, önceki zahriye tezhibiyle çok küçük farklılıklarla benzemektedir. Desenin ortasındaki yazı sahasına tevkî' hattıyla eserin ve müellifin adları ile ithaf cümlesinde meâlen; "Bu, el-İzzî adlı kitap olup Mu'izzüddîn ez-Zencânî'ye aittir. Allah ona rahmet eylesin. Bu nüsha Sultan Murad Hân'ın mütalaası için hazırlanmıştır. Allah ömrünü uzun kılsın, âmin" yazılıdır. 1468 tarihli "Merâhu'l-Ervâh" isimli üçüncü eserin zahriyesi, karşılıklı çift sayfa dikdörtgen şeklinde düzenlenmiştir. Diğer iki zahriyenin tezhibinde olduğu gibi, burada da Fatih devri tezhibinin desen, motif ve renk özellikleri görülmektedir. Desenin ortasında şemse şeklindeki yazı paftalarına tevkî' hattıyla, v.51b'deki ithaf cümlesinde meâlen; "Bu nüsha Sultan Murad Hân oğlu, âdil sultan, fâzil ve kâmil padişah, Allah'ın yeryüzündeki gölgesi Sultan Murad Hân'ın mütalaası için hazırlanmıştır. Allah saltanatını daim kılsın" yazılıdır. V.52a'da eserin ve müellifin isimleri; "bu, Merâhü's-Sarf adlı kitap olup âlim, fâzil, üstad, kâmil Ahmed b. Ali b. Mes'ud'a aittir. Vedûd olan Allah ihsan ve lutfu ile onu mağfîret eylesin" yazılıdır (2023, s. 206), (Resim 8-10). (Yazılı zahriye tezhibi örnekleri için bkz.; Ceran, 2019).



Resim 8 SYEK. Şehzade Mehmet 101/1, v.1a

Resim 9 SYEK. Şehzade Mehmet 101/2, v.27a

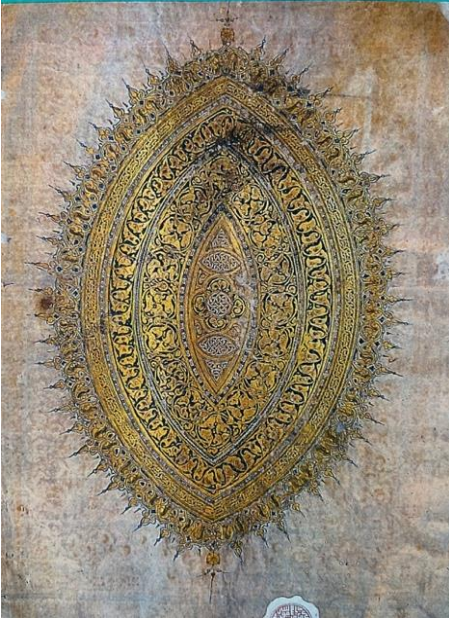


Resim 10 SYEK. Şehzade Mehmet 101/3, v.51b-52a

Yazısız Zahriye Tezhibi

Zahriye tezhibinde bir başka unsur, içinde yazı bulunmayan tezhipli sahadan meydana gelen zahriyelerdir. Bu tarz zahriyelerin tezhibi, tek veya karşılıklı çift sayfa şeklinde olabildiği gibi mushaflar ve önemli bir kişi için hazırlanan müzehhep eserlerde iki çift sayfanın tamamını kaplayacak biçimde de yapılmışlardır.

KMM. 51 numaralı, 1278 istinsah tarihli aynı cild içinde altı kitaptan meydana gelen Mesnevî nüshasında her kitabın zahriyesine bir adet mekik şeklinde, ardından gelen karşılıklı iki sayfasına da yazısız tam sayfa tezhip yapılmıştır. Tezhibinde altın hâkimdir, altın ve laciverd rengin kullanımı, geçmeler ve iri rûmî motifleri dönemin desen özelliklerini yansıtır niteliktedir. V.2a'da uzun kenar üzerine yerleştirilen, madalyon şeklindeki zahriye gülleri dönemin bir başka bezeme özelliği olarak görülmektedir (Tanındı, 1990), (Resim 11,12).

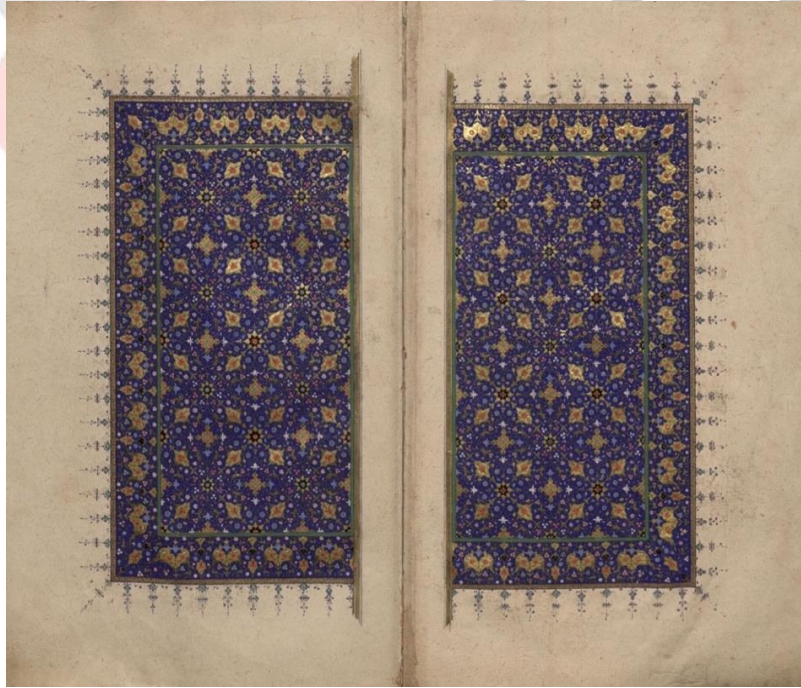


Resim 11 KMM. 51, v.1a



Resim 12 KMM. 51, v.2a

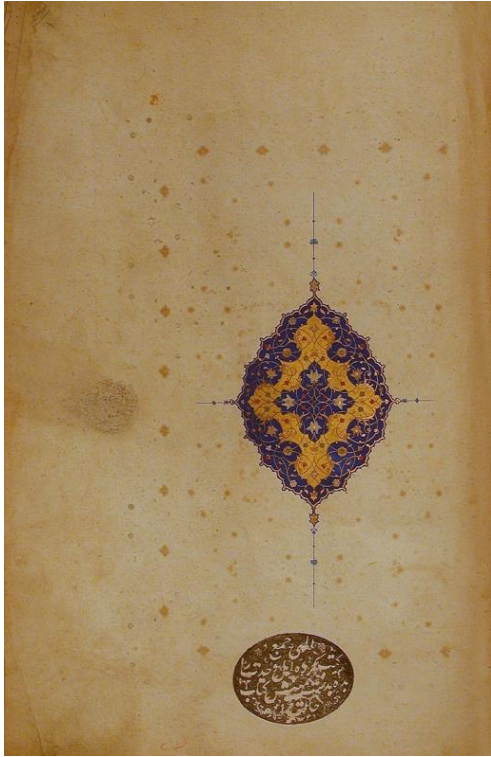
Tam sayfa tezhipli zahriye örnekleri arasında yer alan İÜNEK. A. 6662 numaralı Mushaf'ın 1508 tarihli nüshasının zahriyesi karşılıklı bütün sayfayı kaplayan dikkörtgen şeklinde tasarlanmıştır. Zahriyenin deseni, II. Bayezid devrinin tezhip özelliklerinden sonsuzluk kavramının tasarımdaki bir ifadesi olan ulama (raport) kompozisyonludur (Küpeli, 2007). Dönemin desen, motif, renk ve ince işçiliğiyle öne çıkan bezemeye sahiptir (Resim 13).



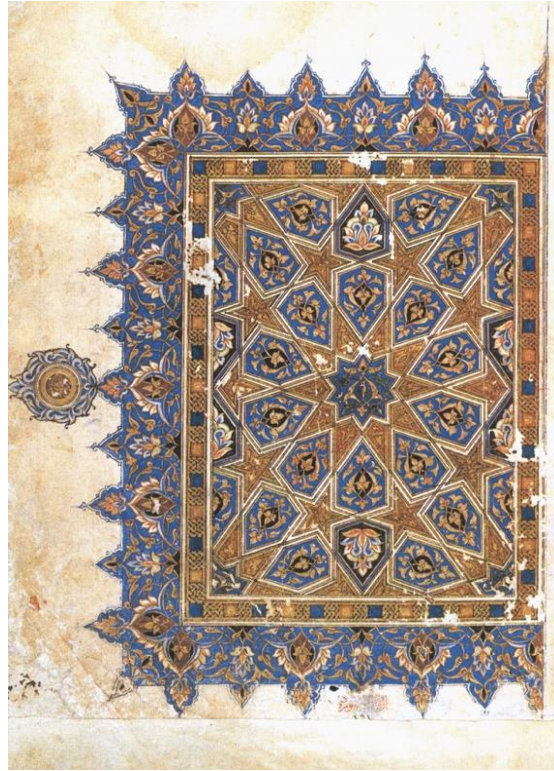
Resim 13 İÜNEK. 6662 v.1b-2a

Yazısız zahriyelerin tek sayfa düzenlenmiş örneklerinden biri de, SYEK. Halet Efendi 376 numaralı, 1495 tarihli Hamse-i Nizamî nüshasının v.1a'daki mekik tasarımı zahriyesidir. Desen, renk ve motifleriyle on beşinci yüzyıl sonları tezhip üslubunun ince işçilikli güzel bir örneğidir (Güleç, 2011), (Resim 14).

TİEM. 452 numaralı, 1340-41 tarihli mushaf nüshasının (2010, s. 250), v.2a'daki zahriye tezhibi sayfanın tamamını kaplayacak şekilde düzenlenmiştir. İlhanlı Döneminin geometrik tasarımı tezhip özelliğini taşımaktadır. Zahriyenin deseni on dördüncü yüzyıl mimari eserlerinin taş yüzeylerinde ve ahşap oymalarında çok rastlanan geometrik tasarımların kitap bezemelerine yansımaları olarak düşünülebilir. Madalyon şeklindeki zahriye gülü, uzun kenar orta ekseninde hâşiye sahasına yerleştirilmiştir. Erken dönem el yazmalarında uygulanan bir özellik olan zahriye güllerinin on dördüncü yüzyıldan sonra yapılmadığı bilinmektedir. Günümüze gelebilen pek çok tezhipli yazma örneğinde buradaki sayfa planına göre karşı sayfasında da tezhip bulunurken, bu eserde tek sayfa olması, karşı sayfaya ne olduğu konusunda soru işareti bırakmaktadır (Resim 15). (Yazısız zahriye tezhibi örnekleri için bkz.; TSMK.A.5; TSMK.2107; TSMK.EH.58; TSMK.71; TSMK.HS.89; TİEM.402; TİEM.395; TİEM.6566).



Resim 14 SYEK. Halet Efendi 376, v.1a



Resim 15 TİEM. 452, v.2a

Zahriyelerde Tezhipli Fihristler

Zahriye tezhipleri sayfa düzeni, kompozisyon, biçim, uygulama şekli ve bezeme unsurlarıyla benzerlik gösterirken, eserin içeriğine ve yapısına bağlı olarak bazı farklılıklar da barındırmaktadır. İslâmî el yazması eser nüshalarının bazılarında bir unsur olarak içindekiler kısmı (fihrist) da bulunmaktadır. "Fihrist, bir kitabın başına veya sonuna konan ve o kitapta bulunan konu ve maddeleri ekseriya alfabe sırasına göre gösteren cetvel" olarak tanımlanmaktadır (Ayverdi, 2005, s. 959; Köse, 2018). Fihrist, çoğunlukla cüz, bölüm, fasıl ve ara başlıkları olan edebî, dinî konulu yazmalarda kitabın zahriyesinde görülmektedir (Yayla, 2022). Bazı yazmalarda takdim yazısından veya zahriyesinden sonra ya da minyatürlü yazmalarda takdim tasvirinden sonra yapıldığı da bilinmektedir (TİEM.1966, TSMK.R.862), (Bağcı, 2019). Fihrist sayfası ile kitabın metni arasında bir minyatürlü sayfa olan yazmalar da vardır (TSMK.R.924), (Uluç, 2006). Kitabın zahriyesinde kitabın başlık ve bölümlerini işaret eden tezhipli fihristler değişik tasarımlarla uygulanmıştır.

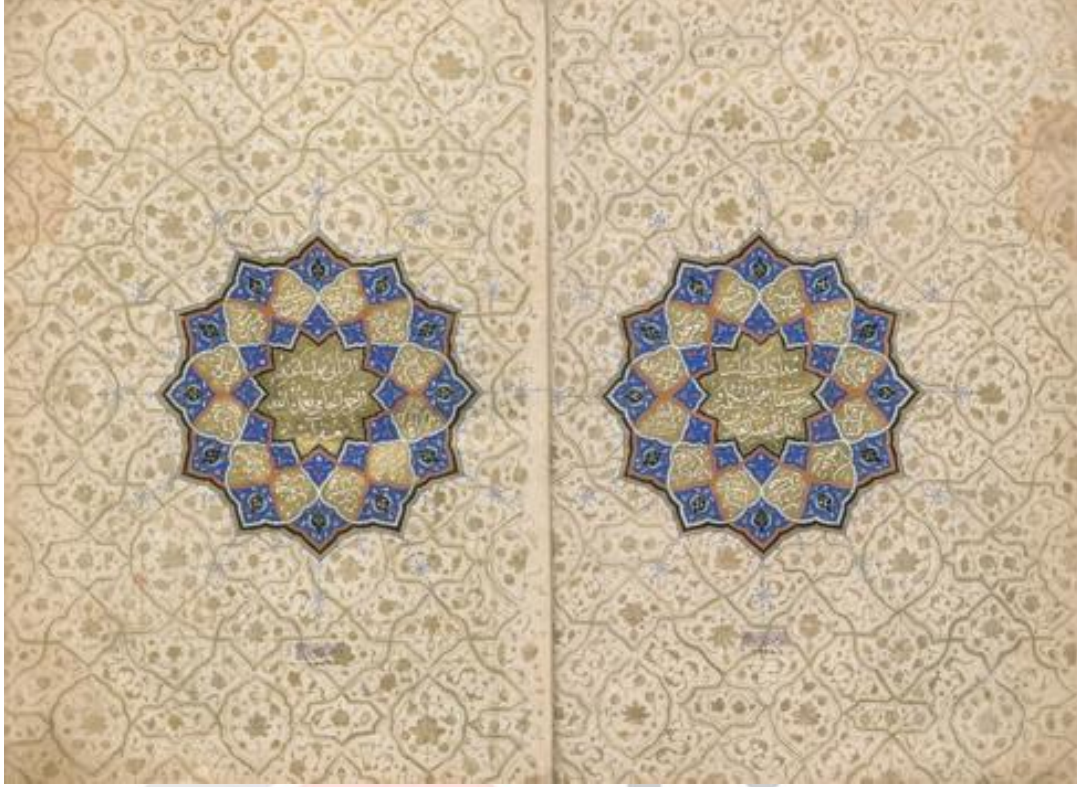
El Yazması Kitapların Zahriyesindeki Bazı Bezeme Unsurlarına Dâir

Bunun güzel bir örneği olan TİEM. 1674 numaralı, 1506 tarihli "el-Câmiu's-Sahîh" isimli yazma nüshasının zahriyesindeki fihrist tezhibi, dikdörtgen formda karşılıklı çift sayfa şeklinde tasarlanmıştır (v.1b-2a). Desen sahasının üst ve alt tarafındaki kitâbelerin içine tevki' hattı ile v.1b'de üstte, meâlen; "Allah'ın kitabından sonraki en değerli kitaptır", altta "Allah ona rahmet eylesin, o yedi...". v.2a'da üstte "İmam Muhammed Buhârî'nin kitabı", altta "...bin iki yüz yetmiş beş hadis içerir" yazılmıştır (Bağcı, 2019, s. 144-145). Eserde 100 adet konu başlığı vardır. Kitap metni içinde "kitap" ve "bab" ile işaret edilen bu başlıklar fihristin ulama kompozisyonlu deseninde küçük paftaların içine yazılmıştır. Zahriye tezhibi, on altıncı yüzyıl Türkmen etkili üslubun renk, desen ve işçiliği ile göz kamaştırılmaktadır (Resim 16).



Resim 16 TİEM. 1674, v.1b-2a

TİEM. 2062 numaralı, 1578 istinsah tarihli "Külliyât-ı Câmî" nüshasının fihristi de yazmanın zahriyesinde (v.1b-2a) yer almaktadır. Karşılıklı çift sayfa madalyon tasarımıdır. Desen sahasının merkezindeki yazı paftasında tevki' hattıyla meâlen v.1b'de "Bu kitap musannıfların, en güzel konuşanların ve en iyi mütehakkıkların hakkında yazılmış külliyâttır"; v.2a'da "Rabbanî, Mevlâna, Abdurrahman Câmî. Allah onu mağfiretiyle kuşatsın" yazılıdır. (Bağcı, 2019, s. 144-145). Kitaptaki 24 adet konu başlığı, ortadaki yazı paftasının etrafına sıralanmış, her sayfada 12 adet olan küçük paftaların içine yazılmıştır. Tezhibi on altıncı yüzyıl Safevî Dönemi Şiraz üslubundadır. Tasarımda klasik tezhipli madalyonların etrafına, sayfaları kaplayacak şekilde halkârî işlenmiştir. 1/4 simetrik deseni hatâyî grubu ve bulut motifleriyle hazırlanmıştır (Resim 17). (Farklı tasarımları olan fihristler için bkz.; TİEM.1667, v.1b-2a; TİEM. 1949, v.1a; SYEK. Fatih 3749, v.1a).



Resim 17 TİEM. 2062, v.1b-2a

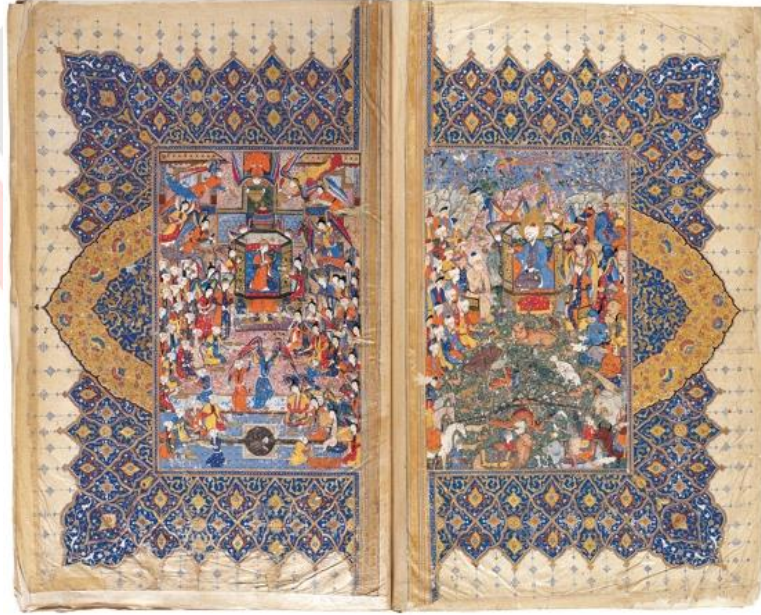
Zahriyelerde Takdim Minyatürleri

On beşinci yüzyılın son çeyreğinden başlayarak on altıncı yüzyıl boyunca Şiraz'da hazırlanan çeşitli konulardaki el yazmalarının takdim sayfalarında Süleyman Peygamber ile Saba Melikesi Belkıs'ı taht üzerinde gösteren minyatürler yapılmıştır (Bağcı, 1993). Nizâmî'nin Hamsesi, Firdevsî'nin Şahnamesi gibi minyatürlü el yazmalarının bu takdim tasvirleri, kimi zaman kitabın zahriyesinde, bazen kitabın fihrist sayfasından sonra (TSMK.R.922 ve TSMK.R.924, v2b-3a'da olduğu gibi) ya da önce yer almışlardır (TİEM.1963 ve TİEM.1966, v.1b-2a'da olduğu gibi). Genellikle çift sayfa olarak düzenlenen minyatürlerde birkaç temel tasarım kalıbı uygulanmıştır. Takdim tasvirleri, çoğunlukla el yazmasının resimlenecek metnin içeriğiyle doğrudan hiçbir ilişkisi olmayan minyatürlerdir (Uluç, 2006).

TSMK. H. 683 numaralı, on altıncı yüzyılın ilk çeyreğine tarihlenen "Hüsrev ile Şirin-i Şeyhî" isimli yazmanın zahriyesi (v.1b-2a) ile TSMK. H. 1475 numaralı on altıncı yüzyılın son çeyreğine tarihlenen "Şahname-i Firdevsî" isimli bir başka yazma nüshasının zahriyesinde (v.1b-2a) bu takdim / tasvirleri görülmektedir. Minyatürlerde Süleyman Peygamber ile Saba Melikesi Belkıs her biri bir sayfada kendi tahtında otururken, etrafında çeşitli mitolojik hayvanlar, kuşlar, periler ve figürler ile resmedilmiş, minyatürlü sahaların üç tarafı Safevî dönemi üslubunun özelliklerini taşıyan dış pervaz tezhibi ile çevrelenmiştir (Uluç, 2006), (Resim 18,19). (Zahriyelerde takdim tasvirleri için bkz.; TSMK.R.898, v.1b-2a; TSMK.A.3559, v.1b-2a; TSMK.H.751, v.1b-2a; TSMK.R.1029, v.1b-2a).



Resim 18 TSMK. H. 683, v.1b-2a



Resim 19 TSMK. H. 1475, v.1b-2a

SONUÇ

Zahriye tezhibi, onuncu yüzyıldan itibaren el yazması mushaf nüshalarının tezhib edilmesiyle başlamış, zamanla çeşitli konulardaki yazmalarda uygulama sahası bulmuştur. Bu süreçte, zahriyelerdeki bezeme unsurları, çeşitli şekillerdeki sayfa düzeni, tezhibinde kullanılan desenler dönemin estetik anlayışına ve sanat üslubuna ışık tutarken, kitapların sahipleri ve hamileri hakkında bilgi veren temellük kayıtları da önem kazanmıştır. Bir el yazması eserde zahriye tezhibinin tek sayfa, çift sayfa veya daha fazla sayıda düzenlenmesi, kitabın estetik bütünlüğünü ve tezhip sanatının derinliğini ve dönemin iktidar sahiplerinin sanata ve sanatkârlara olan ilgisini göstermiştir.

Bu çalışmada, çeşitli müze ve yazma eser kütüphanelerinde ve literatür taramasıyla yapılan araştırma ve incelemeler sonucunda seçilen, farklı dönemlere ait, farklı konularda ve ölçülerdeki 39 el yazması kitabın zahriye bezemeleri dijital ortamda incelenmiş, zahriyelerde yer alan bezeme unsurları tespit edilmiştir. Bu tespitlere göre; farklı devirlere, sayfa yapısına, tasarıma sahip olan 19 el yazmasının zahriyesi belirlenmiştir ve seçilen zahriyeler bezeme özellikleriyle incelenmiştir. Zahriyelerde tespit edilen bezeme unsurları dört alt başlık altında ele alınmıştır; "Yazılı Zahriye Tezhibi", "Yazısız Zahriye Tezhibi", "Zahriyelerde Tezhipli Fihristler" ve "Zahriyelerde Takdim Minyatürleri".

İncelenen örnekler bağlamında; bazı zahriyelere tezhip yapılmadığı, sadece kitapla ilgili vakıf kaydı, kütüphane ve müze kaydı gibi bilgilerin yer aldığı görülür. "Yazılı Zahriye Tezhibi" başlığı altında yer alan örneklerde ise tezhipli sahanın merkezine yerleştirilen yazı paftasında çoğunlukla; ithaf, övgüler, eserin adı, müellifinin adı, mushaflarda bazı âyetler yazılmıştır. Zahriye tezhibinde bir unsur olarak karşımıza çıkan bu düzenlemede dikdörtgen, mekik veya madalyon şeklinde tasarımlar yapılmıştır.

"Yazısız Zahriye Tezhibi" başlığı altındaki zahriye tezhibinin sayfa düzeninde tasarımlar genellikle mekik, madalyon, oval ve sayfanın tamamını kaplayan dikdörtgen şeklinde yapılmıştır. Çift sayfa uygulamalarında karşılıklı sayfalar arasındaki desen bütünlüğü, renk uyumu dikkati çeker, her iki sayfada da tezhibin aynı yapılmasında titiz davranılmıştır. Karşılıklı çift sayfa olarak tasarlanan zahriyelerde, sıklıkla yoğun bir bezeme karşımıza çıkmaktadır.

Kitabın zahriyesinde bulunan başka bir önemli unsur kitabın okuyucusuna rehberlik eden fihristlerdir. "Zahriyelerde Tezhipli Fihristler" başlığı altında incelenen zahriyelerin tek sayfa ya da karşılıklı çift sayfa olarak düzenlendiği görülür. Fihristlerin tam sayfa, madalyon, mekik şeklindeki tasarımlarında kitaptaki başlıklar desen içindeki küçük paftalara yazılarak tezhip edilmiş, tezhibi zengin, işçiliği özenli uygulanmıştır.

Minyatürlü yazmaların zahriyesinde yer alan tasvirler de kitabın metninden önce okuyucuyu karşılayarak kitabın hem görsel hem de işlevsel yönlerini arttıran bir unsur olarak karşımıza çıkar. "Zahriyelerde Takdim Minyatürleri" başlığı altında ele alınan zahriyelerin karşılıklı çift ve tek sayfa düzenlenmiş örneklerinde, minyatürlü sahalarda üç tarafından tezhipte çevrelenmiştir. Takdim tasvirleri, çoğunlukla el yazmasının resimlenecek metninin içeriğiyle doğrudan hiçbir ilişkisi olmayan, birkaç temel tasarım kalıbının uygulandığı minyatürlerdir.

Zahriye bezeme unsurlarında dönemlere göre; farklı üslup, sayfa düzeni, motif, desen, tasarım, renk ve uygulama teknikleri görülse de altının kullanımı her devirde bütün parlaklığı ile devam etmiştir.

KAYNAKÇA

- Altıparmak, Ş. (2022). *Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki XVI. yüzyıl Safevî dönemi mushafların zahriye tezhibinde sayfa düzeni* (Tez No. 845083) [Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Ayverdi, İ. (2005). *Misalli büyük Türkçe sözlük* (Cilt 1-3). Kubbealtı Neşriyatı.
- Bağcı, F. B. (2019). *El yazması eserlerde tezhipli fihrist sayfaları (TSMK, TIEM, İÜK)* (666146) [Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Bağcı, S. (1993). Takdim minyatürlerinde farklı bir konu Süleyman Peygamber'in divanı. *Sanat tarihinde ikonografik araştırmalar Güner İnal'a armağan* (s. 35-59) içinde. Hacettepe Üniversitesi.
- Ceran, M.H. (2019). *Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi'nde bulunan Selçuklu üslubundaki zahriye sayfaları ve şemse formlarının tezhip açısından değerlendirilmesi* (Tez No. 558538) [Yüksek lisans tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

- Çağman, F. (2023). Kanunî Sultan Süleyman döneminde kitap sanatları. L.Uluç (Ed.), *Filiz Çağman seçme makaleler* (s.211-255) içinde. Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi.
- Çögenli, H. (2011). *Princeton Üniversitesi (Amerika) Firestone Kütüphanesi'nde bulunan tezhibli bir Kurân-ı Kerim'in tahlili* (268799) [Yüksek lisans tezi. Atatürk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Demircan, A. Z. (2010). *XIV. Yüzyıl Anadolu Türk tezhip sanatı tasarımları* (Tez No. 274485) [Doktora tezi. Mimar Sinan Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Derman, F. Ç. (2009). Osmanlıda klasik dönem. A. R. Özcan (Ed.), *Hat ve tezhip sanatı* (s.343-359) içinde. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Derman, Ç. (2010). Tarihimizde mushafların bezenmesi. *Diyanet İlmî Dergi* (ayrı basım), 46(4), 137-144.
- Gacek, A. (2020). *Arapça elyazmaları için rehber* (A. Benli ve M. C. Kaya, Çev.). Klasik (Orijinal eserin yayın tarihi 2009).
- Güleç, P. (2011). *Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki bezemeli Hamse-i Nizâmî nüshalarının tezhip özellikleri* (332550) [Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Köse, Y. (2018). Table of contents. Y. Köse and J. Karolewski (Ed.), *Manuscript cultures 9: Wonders of creation: Ottoman manuscripts from Hamburg collection* (s.95-99) içinde. Hamburg University.
- Küpelî, G. (2007). *II. Bâyezid dönemi tezhip sanatı* (261440) [Sanatta yeterlik tezi. Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Özcan, B. Ş. (2007). *Timur devri Herat tezhip ekolü (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi)* (261455) [Sanatta yeterlik tezi. Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Öztürk, U. (2021). III. Murad'ın kütüphanesi için hazırlanmış bazı madalyonlu eserler. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (27), 609-687.
- Tanıdı, Z. (1990). 1278 Tarihli en eski Mesnevî'nin tezhipleri. *Kültür ve Sanat*, (8), 17-22.
- Tanıdı, Z. (2019). *Yazıda ahenk ve renk Sadberk Hanım Müzesi koleksiyonundan sanatlı kitaplar belgeler ve hüsn-i hatlar* (Cilt 1-2). Sadberk Hanım Müzesi yayını.
- Uluç, L. (2006). *Türkmen valiler, Şirazlı ustalar, Osmanlı okurlar: XVI. Yüzyıl Şiraz elyazmaları*. Türkiye İş Bankası Kültür yayınları.
- Yayla, M.A. (2022). Kullanıcı dostu bir unsur: Lâmiî'nin Nefehât tercümesinin Topkapı A.1422 nüshasındaki fihriste yakından bakmak. *Mutad*, IX (2), 550-561.
- (2010). *1400. Yılında Kur'an-ı Kerim sergi kataloğu*. M. Unustası (Ed.). Antik A.Ş. Kültür yayınları.
- (2023). *Sultan Fatih'in şahsî kitaplığı yazma eser sergisi kataloğu*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı yayınları.

Görsel Kaynakçası

- Altıparmak, Ş. (2022). *TİEM. 230, v.1b-2a* [Tezhip]. Şeyma Altıparmak kişisel arşivi.
- Altıparmak, Ş. (2022). *TİEM. 374, v.1b-2a* [Tezhip]. Şeyma Altıparmak kişisel arşivi.
- Bağcı, F. B. (2019). *TİEM. 1674, v.1b-2a* [Tezhip]. F.Betül Bağcı kişisel arşivi.
- Bağcı, F. B. (2019). *TİEM. 2062, v.1b-2a* [Tezhip]. F.Betül Bağcı kişisel arşivi.

- Güleç, P. (2011). *SYEK. Ayasofya 3858, v.1a* [Fotoğraf]. Pınar Güleç kişisel arşivi.
- Güleç, P. (2011). *SYEK. Halet Efendi 376, v.1a* [Tezhip]. Pınar Güleç kişisel arşivi.
- Küpeli, G. (2007). *İÜNEK. 6662, v.1b-2a* [Tezhip]. II. Bâyezid dönemi tezhip sanatı isimli tezden taranmıştır.
- Özcan B, Ş. (2007). *TSMK. B. 282, v.10a* [Tezhip]. Timur devri Herat tezhip ekolü (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi) isimli tezden taranmıştır.
- SYEK. Şehzade Mehmed 67, v.1b-2a* [Tezhip]. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi (SYEK)'in izniyledir.
- SYEK. Süleymaniye 1025, v.1b-2a* [Tezhip]. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi (SYEK)'in izniyledir.
- SYEK. Süleymaniye 1009, v.1b-2a* [Tezhip]. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi (SYEK)'in izniyledir.
- SYEK. Şehzade Mehmet 101/1, v.1a* [Tezhip]. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi (SYEK)'in izniyledir.
- SYEK. Şehzade Mehmet 101/2, v.27a* [Tezhip]. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi (SYEK)'in izniyledir.
- SYEK. Şehzade Mehmet 101/3, v.51b-52a* [Tezhip]. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi (SYEK)'in izniyledir.
- Tanıncı, Z. (1990). *KMM. 51, v.1a* [Tezhip]. 1278 Tarihli en eski Mesnevî'nin tezhipleri makalesinden taranmıştır.
- Tanıncı, Z. (1990). *KMM. 51, v.2a* [Tezhip]. 1278 Tarihli en eski Mesnevî'nin tezhipleri makalesinden taranmıştır.
- Uluç, L. (2006). *TSMK. H. 683, v.1b-2a* [Minyatür]. Türkmen valiler, Şirazlı ustalar, Osmanlı okurlar: XVI. Yüzyıl Şiraz elyazmaları kitabından taranmıştır.
- Uluç, L. (2006). *TSMK. H. 1475, v.1b-2a* [Minyatür]. Türkmen valiler, Şirazlı ustalar, Osmanlı okurlar: XVI. Yüzyıl Şiraz elyazmaları kitabından taranmıştır.
- (2010). *TİEM. 452, v.2a* [Tezhip]. 1400. Yılında Kur'an-ı Kerim sergi kataloğu'ndan taranmıştır.

EXTENDED ABSTRACT

Aim: The aim of the study is to examine the frontispiece illumination, which is one of the ornamental sections in manuscript books, and to identify the decorative elements in the frontispieces. It also aims to determine the contributions of these elements to the book and the art of illumination.

Method: In this study, the frontispiece illumination of 39 manuscripts from different periods, on different subjects and sizes, selected as a result of research and examinations in the Süleymaniye Manuscript Library (SYEK), Turkish and Islamic Arts Museum (TİEM), Topkapı Palace Museum Library (TSMK), Istanbul University Rare Works Library (İÜNEK) and Konya Mevlana Museum (KMM), were digitally examined. According to these findings; frontispieces of 19 manuscripts with different periods, page structure and design were determined and the selected frontispieces were analyzed with their ornamental features. The decoration elements in frontispieces were also identified.

Results: As a result of research and examinations conducted in various museums and manuscript libraries and through literature review on the subject, the decorative elements in a total of 19 frontispieces were classified into four groups. "Illuminated Frontispiece with Text,"

"Illuminated Frontispiece without Text," "Illuminated Fihrists in Frontispieces," and "Introductory Miniatures in Frontispieces" were discussed under the subheadings.

Conclusion: Frontispiece illumination began with the illumination of manuscript copies of the Qur'an in the tenth century, and over time it found application in manuscripts on various subjects. During this process, the decorative elements in frontispieces, the page layout in various forms, and the patterns used in illumination reflected the aesthetic understanding and artistic style of the period. Additionally, the records of ownership that provided information about the owners and patrons of the books also gained importance. The arrangement of frontispiece illumination in a manuscript work as a single page, double page or more showed the aesthetic integrity of the book, the depth of the art of illumination and the interest of the ruling powers of the period in art and artists.

In this study, the frontispiece illumination of 39 manuscripts from different periods, on different subjects and sizes, selected as a result of research and examinations conducted from various museums and manuscript libraries and through literature review, were examined digitally and the decorative elements in the frontispieces were determined. According to these determinations; the frontispieces of 19 manuscripts from different periods, page structure and design were determined and the selected frontispieces were analyzed with their ornamental features.

The identified ornamental elements are discussed under four subheadings: "Illuminated Frontispiece with Text," "Illuminated Frontispiece without Text," "Illuminated Fihrists in Frontispieces," and "Introductory Miniatures in Frontispieces."

In the context of the analyzed examples, it is seen that some of the frontispiece are not illuminated, and only information about the book such as foundation records, library and museum records are included. In the examples under the title of "Illuminated Frontispiece with Text" the text panel placed in the center of the illuminated area mostly includes dedications, praises, the name of the work, the name of the author, and some verses in Qur'an. In this arrangement, which appears as an element in the frontispiece illumination, designs were made in the form of rectangles, shuttles or medallions.

In the page layout of the frontispiece illumination under the title "Illuminated Frontispiece without Text", the designs are generally made in the form of shuttles, medallions, ovals and rectangles covering the entire page. In double-page applications, the integrity of the patterns and color harmony between the facing pages draw attention, and meticulous care was taken to make the illumination the same on both pages. In the frontispieces designed as double-page facing pages, we often encounter an intense ornamentation.

Another important element in the book's frontispiece are the indexes that guide the reader of the book. The frontispiece examined under the title "Illuminated Fihrists in Frontispieces" are seen to be arranged as single pages or double pages facing each other. In the designs of the fihrists in the form of a full page, medallion, shuttle, the titles in the book were illuminated by writing on small panels in the pattern. The illumination was rich, the craftsmanship was carefully applied.

The illustrations in the frontispieces of manuscripts with miniatures also appear as an element that increases both the visual and functional aspects of the book by welcoming the reader before the text of the book. In the examples of frontispieces arranged as double and single pages, which are discussed under the title "Introductory Miniatures in Frontispieces", the miniature fields are surrounded by illumination on three sides. Introductory depictions are mostly miniatures in which a few basic design patterns are applied, which have no direct relationship with the content of the manuscript text to be illustrated.

Although different styles, page layouts, motifs, patterns, designs, colors and application techniques are seen in frontispiece decoration elements according to the periods, the use of gold has continued with all its brilliance in every period.

Yapay Zekânın Günümüz Sanatı Üzerindeki İktidar Olgusu²

Özet

Emir, buyruk, itaat gibi terimler, iktidar organizasyonunun temel unsurlarını oluşturan elemanlar içerisinde yer alır. İktidar kavramı bir bireyin veya topluluğun başka bir birey veya topluluklar üzerinde kendi isteklerini yapabilme yahut yaptırabilme gücüdür. İktidar diye bilinen kavramın en genel açıklaması budur. Günümüzde 'Yapay Zekâ' olarak adlandırılan ve sosyal medyada etkisini gösteren, yeni bir iktidar kavramının ortaya çıktığı düşünülmektedir. Günümüzde bu yeni iktidar hızla gelişmekte ve giderek yaygınlaşmakta olduğu görülür. Din, yargı ve adalet gibi pek çok konuda, bu alanlara erişim sağlayan herkesin yapay zekâ desteğiyle kararlar verebilmesi mümkün hale gelmiştir. Teknolojik bir sistem olan yapay zekânın gücü teknolojiye bağlı değişen sanatı da büyük oranda etkilemektedir. Bu araştırma "yapay zekâ" olgusunun sanat üzerindeki vandalizm etkisini incelemeyi hedef almıştır. Kavramsal açıdan sanata katkı sağladığı düşünülse de el yordamıyla icra edilen veya insan düşüncesine dayalı eserlerin özgürce ortaya çıkmasını olumsuz yönde etkilediği değerlendirilmektedir. Sanat türlerinde kullanılan yapay zekânın şaşkınlık yaratan gerçeklik olgusu kitleye görülmemiş bir otorite duygusu hissettirmektedir. Farklı sanat alanlarından seçilen sanatçıların eserleri incelenmiş ve yapılan analizler sonucunda, sanatçının yaratım sürecinde yapay zekânın kendisinde bir otorite duygusu yarattığı ve bu otoritenin dışına çıkmanın her geçen gün zorlaştığı sonucuna varılmıştır. Yapay zekâ, iktidar kavramının temel unsurlarını oluşturan emir, buyruk ve itaat gibi elemanları kendi içinde barındırarak gelecekte neyin sanat olup olmayacağı hakkında en büyük karar mercii ya da otorite olarak karşımıza çıkacağı öngörülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yapay zekâ, sanat, iktidar, dijital sanat

The Phenomenon of Authority of Artificial Intelligence in Contemporary Art

Abstract

Terms such as order, command, obedience are among the elements that constitute the basic elements of the power organization. The concept of power is the power of an individual or group to do or have their wishes done by another individual or group. This is the most general explanation of the concept known as power. Today, it is thought that a new concept of power has emerged, called 'Artificial Intelligence', which shows its effect on social media. Today, this new power is rapidly developing and increasingly widespread. In many subjects such as religion, judiciary and justice, it has become possible for everyone who has access to these areas to make decisions with the support of artificial intelligence. The power of artificial intelligence, which is a technological system, also greatly affects art, which changes depending on technology. This research aims to examine the vandalism effect of the phenomenon of "artificial intelligence" on art. Although it is thought to

¹ Dr. Öğr. Üye. Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü gulsen.celik@erdogan.edu.tr, Orcid: 0000-0002-5235-0796

² Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

contribute to art from a conceptual perspective, it is evaluated that it negatively affects the free emergence of works performed by hand or based on human thought. The surprising reality phenomenon of artificial intelligence used in art forms makes the audience feel an unprecedented sense of authority. The works of artists selected from different art fields were examined and as a result of the analyses, it was concluded that artificial intelligence created a sense of authority in the artist's creative process and that it became more difficult to step outside of this authority every day. It is predicted that artificial intelligence will emerge as the greatest decision-making authority or authority in the future regarding what can and cannot be art, by containing elements such as command, order and obedience, which constitute the basic elements of the concept of power.

Key words: Artificial intelligence, art, power, digital art

GİRİŞ

İktidar: içinde devinilen bir mekânda, varlıklar üzerinde belirleyici ve sürekliliğe dönük bir etkinlik kuruculuğudur; kendisini varlıklar üzerinde yarattığı etkiler ile (amaca uygun sonuçlarla) görünür kılar. Bu belirleyici etkinlik, en basit söyleşi ile “buyuran-itaat eden” kaba şematüğünde yansımaları bulur. İktidarın tikelde derinleşmesi “gücün teyidinin bende içselleştirerek ona meşrutiyet kazandırılması ve gücün teyidinin, iktidarın teyidine dönüştürülmesi” halkasının da aşılması daha ötelere taşındığı bir sürece girilmesi anlamındadır (Başat, 2006). İktidar kendini pek çok alanlarda göstermesine rağmen, “iktidara” daha genel bir anlam yüklenen ve bir devletin içindeki tüm birey ve gruplar üzerindeki hâkimiyetini kapsayan alan Siyaset disiplini üzerinde oluşturmuştur. Siyasi iktidarı diğer iktidar unsurlarından ayıran en önemli özellik ise meşru olma gücüdür.

İktidarsızlık iktidarı üretiyor. İktidarın oluştuğu yerde emir, buyruk ve itaat gibi kendi içerisinde bulundurduğu kavramlarını da arkasından getirir. İktidar mekanizmasının çalıştığı her yerde buyruk kendi kaynağını itaat yoluyla nesnelleştirir. Yani buyruğu sağlayan itaatın varlığıdır. İlk bakışta, buyurganın varlığı bir özneliği, buyurmanın taşıdığı amaç ise bir nedenselliği düşündürür. Kavramsal açıdan ele alınmaya müsait olan bu konu üzerinde düşünüldüğünde, görünen ve görünmenin yansıma bilinen kavramların, makro ve mikro olarak ele alınabilir fikrini ortaya çıkarır. Her iktidarsızlığın görünmeyeni ne kadar büyürse küresel iktidar da o kadar büyür ve kendini daha da görünmez kılar. Bu durum her bireyi iktidar sahibiymiş gibi yapar ama bu sadece görünürde vardır.

Siyaset başta olmak üzere din, ekonomi, makro ve mikro politika veya kurumsal olan olmayan yönetim gibi birçok alanlarda görülen iktidarlık ve otorite olgusu, tarih boyunca sanat üzerinde de kendini göstermiştir. Ama özellikle bilim ve teknolojinin ilerlemesine paralel şekilde gelişen sanat, iktidarın otoritesini daha etkin hale getirilecek bir araç ve güçlü bir silah olarak görülerek kullanılmıştır. Rönesans döneminde din adamları otoritesini ve din propagandasını sanatı kullanarak yapması en bilinen örnekler arasındadır.

İnsanlığın var olduğu ilk günden itibaren sanat, insan yaratıcılığının ve ifadesinin bir yansıması görevini taşımıştır. İnsanlığın gelişimine paralel olarak yeni teknikleri ve alanları kucaklayarak kendini de geliştirmiştir. Özellikle son yıllarda, sanat sahnesinde yeni bir teknolojik gelişimin şimdiye kadarki en üst seviyesi olan yapay zekâ (AI) adlı bir teknik ya da güç çıkmıştır (Arslan, 2023). Öğrenme, analiz etme ve yaratma kabiliyetiyle sanatın üretilme ve algılanma biçimini dönüştüren yapay zekâ sanatta bilinenin dışında yeni bir iktidarlık olgusunu yaratmaktadır. Toplumun ardında kalmak istemeyen aksine yeni nesille bir arada bulunmak ve geleceğe yön vermek gibi görev üstlenen sanatçı bireyler için gelişimini hızlı ilerleten yapay zekâ destekli teknikleri kullanma gereksinimi ve bu teknolojik gelişim için bir araya gelmesi gereken birçok disiplinler ile iş birliği yapmak zorunlu hale gelmiştir.

Yapay zekânın sanat alanına girmesi birçok sanat türlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sosyal medya gibi yoğun hedef kitleye ulaşabilen ve tanıtımının yapılabileceği yeni mecraları kullanan yapay zekâ, yaratıcılığın tanımı ve ulaşabileceği sınırlar hakkında uzun ve çetrefilli tartışmalara yol açmıştır. Yapay Zekâ temelli eserleri yaratanlar ya da bu eseri yaratan yazılımın mucitleri birer sanatçı mıdır, insan yaratımından uzak bu eserler sanat eseri olabilir mi, gibi birçok soruları gündeme

getirmiştir (Arslan, 2023). Bu sorunun cevabı kesinlikle verilemeyeceği gibi öznel ve yoruma açık olarak değerlendirmeye alınmıştır. Bazı sanatçılar yapay zekânın sanat için bir araç olduğu düşüncesini savunurken, bazıları da yapay zekâ tarafından üretilen sanatın kendi yaratıcı özüne sahip olduğuna inanıyor ve teknolojiyi yüceltiyor.

Sanat ve İktidar İlişkileri

Otoriter ideolojik sistem kavramlarının insanlara benimsetilmesinde "sanat" büyük bir rol oynamıştır. Eski zamanlarda, günümüzdeki gibi tekil üreticiler yoktu; üreticiler, lonca esnafı gibi bir sorumluluk zinciriyle birbirine bağlıydı. Bu özellikleri ile zanaat olarak görülen desen, çizim, resim, heykel mimari gibi alanlar yüzyıllardır kilise ve soyluların elinde, egemenliğin sürdürülmesi için ve halkı şekillendirmede, önemli bir siyasal araç olarak görülmeye başlanmıştır. Bu sürecin ve kavramsal algının değişmesiyle bu alanlara sanat olarak sözde yaratıcı bir değer biçilmiş ve üretimin yerini yaratım almıştır. Burjuva, kendi iktidarlığını elinde tutabilmesi için şair, müzisyen, yazar ve ressam gibi sanatçılara büyük bir görev verdiğini tüm tarih kitaplarında bahsedilmiştir.

Dünyada kapitalist sisteme ayak uyduran birçok ülke gücünü daha etkin ve buyurganlığını daha da arttırarak itaatkârları çoğaltmak için kendi otoritelerine uygun olan sanat eserlerini desteklemişlerdir. Sanatçılar ise var olabilmek, değeri herkesçe kabul edilmek ve alkışlanmak gibi daha başka birçok sebeplerden bu buyruğun altına girmeye zorlanmış veya kendilerini zorunlu hissetmişlerdir. Bu durum tarihten bu yana hala görülmeye devam eden bir gerçekliktir. 13. yüzyılda Duccio Di Buoninsegna tarafından yapılan dini propaganda içerikli "La Maestà" adlı eseri bu konuya örnek bir eserdir (Resim 1)



Resim 1 Duccio Di Buoninsegna, La Maestà, XIII. Yüzyıl Dini Propaganda İçerikli Resim (Fresko)

19. yüzyılda ortaya çıkan Modernizmin yeni koşullarını göz önüne alındığında "Sanat için Sanat" anlayışının hâkim olduğu görülmektedir. Sanatçılar sahip oldukları kendi derinliğini, dış etkenlerden bağımsız bir şekilde ortaya çıkarma eğilimine girmişlerdir. Bu durumun sanat yapıtına daha fazla değer kattığı düşünülmüştü. Bu yüzyılda burjuvazi iktidar mücadelesinde soylulara ve kilise çevresine son darbeyi vurmakla meşgulken sanatçılar korumasız bir şekilde yalnızlıklar içindeydiler. Otoritenin, diğer bir deyişle sanatçının yaşadığı dönemde revaçta olan konular ve bunlara bağlı olarak gelen siparişler kesildiği için sanatçılar açlık, sefalet ve ruhsal sıkıntılarla yüz yüze kalmışlardır (Yılmaz, 2013). Modern dünyada kapital sistemin iktidar mekanizması içerisinde otoritenin kabul gördüğü eserler iyi iş, görmediği eserler ise kötü iştir (maldır) mantığı daha da görülür hale gelmiştir.

“Sevilen bir şair olan Mayakovski, şiirin yorucu bir uğraş gerektiren üretim olduğunu şu cümlelerle açıklar: Şiir bir imalattır. Çok zor ve karmaşık bir uğraşın ürünüdür; ama imalattır... Şiir cümlesi üreticisi, işini mükemmelleştirmek ve şiirsel malzeme stokunu sürekli arttırmak için her gün düzenle çalışmak zorundadır” (Wolff, 2000, s.19). Şairin burada, iyi şiir yazımının kurallarından bahseder. Bu yaklaşıma karşı söylenebilecek olan, her tür işin yaratıcı bir niteliğe sahip olduğu ve sanatsal işin kapitalizm koşulları altında özgür yaratıcı niteliğini yitirmiş olduğudur ve sanatı tahribata uğrattığıdır (Wolff, 2000).

İnsan emeğinin öz itibarıyla yaratıcı olduğu görüşünü öne sürdüğü bilinen Karl Marx, kapital bir sistemde sanatçının yaratıcılığını, meta değerine indirgendiğini ve her sanat eserinin ticari bir mal olarak değerlendirdiğinin savunuculuğunu yapmıştır. Marx ve Engels, insanlığın soyunu hayvandan geldiğini savunan Darwin’in evrim teorisini fikir ve dayanak olarak seçmiş ve Komünizm rejiminin fikir babalığını yapmıştır. İnsanlara hayvan muamelesi yaparak Rus Kitlelerini standartlaştırmak isteyen ve tamamen metafiziği ortadan kaldırarak sert bir materyalist düşünceyle kasıtlı kıtlık yaşatan Komünist Rus rejimi esas alan Lenin ve Stalin, bu ideolojiyi kanlı bir şekilde uygulayan iktidar sahipleri idi (Cauoris, vd., 2000). Bu sebeple sanat ile ilgili Marx’ın düşünceleri realitede ne kadar doğru olursa olsun, acımasız bir değersizlik ve eşitlik kavramı içerisindeyken özgürlük anlayışı ile yine de pek örtüşmüyor.

İktidarın Sanata Müdahalesi

Küreselleşme olgusu ile birlikte özellikle metropollerde kendini gösteren insanın yalnızlığı ve çaresizliği postmodernistlerin sık sık öne sürdüğü bir husustu. Ancak bu sorun modern sanatçılar tarafından işlenen konular arasında önemli bir yer aldı. Bu anlayışlar arasındaki temel farklılık kullanılan teknik ve uygulama ya da aktarma şekliyle kaynaklanmaktadır. Bir diğer ayırım da postmodernistlerin modernizmin seçkinciliğini eleştirerek, sanatın estetik popülist bir çerçeveye oturtulması gerektiğini, sanatçının tam bir özgürlük içinde herhangi bir misyonu olmaksızın kitlenin beğenisinin sanatsal üretim için yeterli olduğu inancını taşımasıdır (Kalkan, 2012). Fakat kapitalist sistemin sanat eserine getirdiği “meta” değere indirgeme anlayışı, sürekli eskinin yerini yeninin alması ve bu durumun hızını gittikçe artırıyor olmasının sebebi günümüzde medya aracılığıyla üzerimizde iktidarlık kurmaya çalışan otoritenin bilinçli yönlendirmesiyle alakalı olduğu düşünülmektedir.

Ülke politikasında iktidarın ideolojisine uygun eserler çoğunlukla desteklendiği bilinir. Fakat iktidarın -ki bu bir kişi ya da kurum da olabilir- sahip olduğu düşünce yapısına uygun düşünülmeyen eserler de desteklenmeyerek aksine ters bir durum yaşanabilmektedir. Türkiye’de 2009 yılında medyaya yansıyan ya da yansıtılan bir örneği vermek gerekirse: Mehmet Aksoy’un Kars’ta Üçler Mahallesi’ndeki tepeye dikilen “İnsanlık Anıtı”, o zamanın Başbakanı olan Recep Tayyip Erdoğan tarafından “ucube” olarak nitelendirilmişti. Bu olay yerel yönetimin desteğiyle sanatçının diktiği bir heykele merkezi yönetimin karışması, gelişmiş Batı demokrasi alışkanlıklarının çok uzağında bir durum olarak görülmüştü. Sanatçısı Aksoy tarafından Kars’ta yapılmış heykel eserinin değerlendirilmesi üzerine yerel ve uluslararası iki farklı etkiden yani otoriteden de bahsetmek mümkündür

Sanatı ve sanatçıyı sosyal medyada paylaşarak ona destek vermek, eserlerinin değerli ve anlamlı konuma getirmek sanatçıyı motive eder ve onun gelişimine olumlu katkılar sunar. Nitekim sanatçıyı ve eserini hedef göstermek, nefret söyleminde bulunmak veya karalama yapmak gibi medyaya yansıyan söylemler de sanatçıların eserlerini geri çekmesine, kurumların söz konusu eserleri sergilememesine neden olmaktadır. Bazı durumlarda, soruşturma ve kovuşturmalara bile neden olabilmektedir. Bu durumun örneği 2016 da gerçekleşen 12. Contemporary İstanbul sanat fuarlarında yaşandı. Kendilerini “milliyetçi muhafazakâr” olarak tanımlayan bir grup sosyal medyada bazı eserleri hedef göstererek etkinlikte baskın yapılmasını ve tepki gösterilmesini sağladılar. Üzerinde II. Abdülhamit resmi olan mayo giymiş bir kadın heykelinden rahatsız oldukları gerekçesiyle tepkiler büyüdü ve eser fuardan kaldırıldı (Resim 3). Sosyal medyaya yansımaları tepkilerin bu şekilde sonuçlandırılmasına sebep olmuştur. Sanatçısı Ali Elmacı “Taşkınlık yapmaya çok müsait bir gruptu ve orada tatsızlık yaşansın, olay büyüsün istemediğim için evet, heykeli standı

basan grubun talebi üzerine kaldırdım. Aksi takdirde çok kötü şeyler yaşanabilirdi. Bunu ve olayın büyümesini istemedim. Hala da istemiyorum. Bu konuyla ilgili yazılsın bile istemiyorum. Yaşananlarla ilgili huzursuzum. Hayal kırıklığı duyuyorum. Üzgünüm. Bir sanat eserinden rahatsız olabilirsiniz. Ama böyle tepki veremezsiniz. Şu anda sosyal medyadan hakaret mesajları alıyorum ve bunları hak edecek hiçbir şey yapmadığımı sadece sanatımı yaptığımı düşünüyorum.” sözleriyle sosyal medyada duyurusunu yaptı (<https://t24.com.tr/haber/contemporary-istanbul-acilisina-2-abdulhamit-saldirisi,368912>).



Resim 3 Ali Elmacı, 2016

2023'te ise Artİstanbul Feshane'de açılan “Ortadan Başlamak” adlı sergide eserlerin pagan ritüelleri, çıplaklık içeren ve polis düşmanlığı yapan fotoğraflar, LGBT propagandası yapan ve sosyalizmi öven filmler gibi gerekçelerle hedef gösterilerek yine saldırıya uğramış ve nihai olarak sergiye soruşturma açılmıştır.

Başta görsel sanatlar olmak üzere tüm sanat alanlarında sansür konusu ele alındığında iktidarın buna sebebiyet verdiğini veya bizzat kendisi uyguladığını görmekteyiz. Ama buna karşın yetkin sanatçıların da dolaylı yollardan sansür mekanizmalarına kendilerini dâhil etmektedirler. Özellikle de alanda neredeyse tekelleşmiş olan sanat piyasasından kar elde etmeye odaklı kurumlar veya sanat icra eden bireyler, faaliyetlerini icra ederken iktidarın çizgisinden çıkmamaya da gayret ediyorlar (Sert ve Tüysüz, 2023)

Kitlese İktidar ve Kitlese Sanat

Bu yüzyılın sonunda evrensel bir iktidar durumu söz konusu olmaya başladı. Bunlar görünmeyen, bilinen ama iddia edilemeyen rahatsız bile etse, kabul etmekten başka çare bırakmayan, iktidarın emir ve buyruklarına farkına varılmadan bilinçsizce itaate yol açan varlıklardır. Bu varlıklar, eskisine nazaran karşı konulamaz derecede daha hızlı büyümekte olan, tüm insanların yaşam alanı içerisine girmeyi başaran ve kaynağı teknolojiye dayanan kitlese sanat türleridir.

Kitlesele iktidarın buyruğunda olan kitlesele sanat örnekleri içerisinde en önemli ve en etkin yer alan sanat türü sinema sanatıdır. Sinema, milyonlarca insana kolayca seslenebilme ve onları etkisi altına alabilme gücüne sahiptir. Bu özelliği sayesinde daha önce hiçbir sanat dalının yakalayamadığı büyük bir başarıyı yakalayabildiğini söylenebiler. Teknolojik devrimin en büyük ürünlerinden biri olan “sinema sanatı” (TV sanatı) otorite denen gücün kendi emir ve buyruğu doğrultusunu kitlelere uygulamak için kullanabildiği en büyük silahlardan biri olarak kullanıldığı düşünülür. Otorite sinema sanatını kitlesele algılara yön vermek için kullanmış ve istediği zaman kendi toplumunu bu yolla daha rahat biçimlendirebildiği bir yol olarak seçmiştir. Kitlesele iktidarın sadece kendi bireyleri veya toplumunu değil dış güçlere karşı güç gösterisi yapmak için bile bu kitle iletişim araçlarının kullanıldığı görülmüştür.

Toplumsal sistem içerisinde üretilen her şey gibi “sinema” da ekonomik yasalara ve ilkelere bağlıdır. Diğer sanat dallarıyla kıyaslandığında sinemanın arz ve talep ilişkisine göre daha çok ilgi gördüğü ve bu sanat türüne ekonomik açıdan en çok destek verildiği görülebilir. Eskiden resim ve heykele para yatıranlar vitrine pek çıkmazlar, en azından reklam malzemesi olmazlardı. Oysa şimdi yapımcısından yönetmenine oyuncusundan dağıtımcısına, sinema sektöründe en belirleyici olan ve reklamı yapılan şey, ne kadar para harcadığı ve kazanıldığıdır. Adorno'nun kültür endüstrisi kavramını en çok da sinemayı kastederek kullanması bu yüzdendir. Sinema insanları yönlendiren onların belli alışkanlık ve beğeniler edinmelerini sağlayan çok güçlü bir sektördür. Ancak öte yandan, aynı sinema hem geleneksele sanat ölçütlerini hem de toplumsal yaşam tarzını geliştirdiği için son derece devrimcidir – ki bu da oldukça paradoksal bir durumdur (Yılmaz, 2013).

“Yirmi birinci yüzyıl batı kültürünün yaygın eğilimlerden birisi, güzel sanat dalı olarak beyaz perde, Amerika’da neredeyse bir saplantı haline gelmiştir. Sinema sanatı, bu saplantının icrası gereği, egemen siyasal paradigmaya uygun düşen tarihsel olaylara güzel sanatlar açısından çeki düzen vermek, bu yeni bedene uygun bir elbise dikmek amacıyla Los Angeles’te faaliyet gösteren özel şirket stüdyo makinelerine yüz milyonlarca dolar bütçe tahsis edilmiştir. Bu kurumsal stüdyoya “Hollywood Tarihi” adı verilmiştir” (Lévesque, 2013, s.1).

Sinema sanatı artık, ülkelerin, kendi iktidarlıklarını göstermede, ideolojik ve dini inançlarını yaymada en büyük propaganda aracı haline gelmiştir.

Dış politika gözlemcileri uzun zamandan beri Hollywood’un, yerine göre İsrail ve destekçileri tarafından belirlenen, ABD dış politika propagandası yaptığını ve bu yönde teşvik de edildiğini kabul etmektedir. Bu gerçek Michelle Obama’nın, İran karşıtı, son derece propaganda amaçlı hazırlanan Argo filminin, Oscar ödülü aldığı ilan etmesiyle birlikte dünya kamuoyuna ifşa edilmiş oldu. Işıltılar arasında ve heyecanın dorukta olduğu bir anda Beyaz Saray ve Hollywood’un yakın işbirliği içinde olduğu açıklamış ve İran nükleer programı etrafında dönecek olan müzakereler ile ilgili mesajı tam da bu zamanda iletmiş oldular (Lévesque, 2013).

Yönetmenliğini Steven Spielberg’in yaptığı, 1993 ABD yapımı bir film olan “*Schindler'in Listesi*”, II. Dünya Savaşı sırasında Naziler ‘in uyguladığı soykırımdan binin üzerinde Polonya Yahudi’sinin kurtarılmasında rolü olan Oscar Schindler’i ve bu kurtarmayı konu edinen film, 321 milyon dolar gişe hasılatı elde etmiş ve Akademi, Altın Küre, BAFTA ve Grammy ödülleri kazanmıştır. "Tüm zamanların en iyi filmleri" konulu çeşitli listelerde üst sıralarda bulunan film, Amerikan Film Enstitüsü'nün güncel listesinde 9. sırada yer almaktadır. Bu film kurgusuyla çekimiyle oyuncularıyla sanatını en iyi şekilde icra etmesine karşın Yahudi dinin propagandasını yapan bir filmidir.

İktidar, başta sinema ve medya sanatı olmak üzere birçok sanat türünü kitle insanına kendisinin kim olduğunu anlatmada kullanır ve algılarda kendi kimliğini oluşturur. Sanat aracılığı ile kitle insanına kendisini öyle olmadığı halde öyle olduğunu ve nasıl düşüneceğini anlatır. Özellikle yapay zekâ destekli medya sanatıyla gerçekleri istismar etmek, olayları olduğundan farklı gösterip çarpıtmak gücüne sahiptir. İktidar kitle sanatını “iyi” veya “kötü” olarak nitelenen amaçlarla kullanır (Usta, 2009). Dünyanın sinema sanatının merkezi haline gelen Hollywood bahsedilen konuya iyi bir örnek olarak verilebilir. ABD film endüstrisini ve onunla ilişkili insanlar için kısa bir referans haline

gelen Hollywood, kendi iktidar ve ideolojilerine büyük katkı sağlayan starlarını adeta dünyanın kahramanları olarak ilan ediyordu. Bu ünlü starlardan Sylvester Stallone, İtalyan asıllı babadan ve Rus Yahudi'si ve Fransız asıllı anneden 1946 da Amerikan vatandaşı olarak New York'da dünyaya gelmiştir. Hemen hemen diğer Amerikan sinemalarında olduğu gibi Stallone'nin oynadığı ve yönettiği Rambo, Rocky, Cehennem Melekleri gibi diğer tüm filmlerinde, dünyayı kurtaran veya yok ederek herkesin kaderini kendi ellerinde bulundurduğu ironisini veren, Amerika'nın ideolojisinin birer propagandasıdır.



Resim 2 Rocky IV.

Starın oynadığı filmlerden örnek verilirse “Rocky IV” adlı filmde, kapitalizmin komünizmi nasıl yendiğini ironik olarak gönderme yapmıştır (Resim 2). 1985 de Sovyetler Birliği ve Amerika, birbirleri ile soğuk savaş içerisindeyken çekilen bu film, Sovyet Rusya'nın ring de Amerika tarafından yenildiğini ve Amerika'nın çok güçlü olduğunu sinema sanatıyla da dünyaya benimsetmiştir. Ayrıca bunu tüm dünyanın sempatanlığı kazanarak başarabilmiştir. Bu olgu sinema sanatının kitlenin algısını değiştirecek derecede ne denli güçlü olduğunu göstermektedir. Gelişmeye elverişli bu durumun farkına varan iktidar en büyük desteğini algı gücünü kullanmak için teknolojik temelli sanat türlerine verdiği görülür. Yapay zekânın varlığı da bu gelişimi olağanüstü düzeyde hızlandırmıştır.

Yapay Zekâ ve Sanat

Sanat üzerindeki etkinliğini 20. yüzyılda giderek hızla arttıran teknoloji, sanat alanında yetkin kişiler tarafından büyük bir olgu olarak değerlendirilmiştir. Bu yüzyılda birçok alanda kullanılan materyaller nedeniyle izlenme ve sergileme koşullarını ilgi çekici yöne doğru evirilterek öne çıkan Optik Sanat, Video Sanatı, Kinetik Heykel, İleri Teknoloji Sanatı, Holografi, Foto-Gerçekçilik, Medya Sanatı veya teknoloji temelli diğer sanat türleri yaygınlık kazanmaya başlamıştır (Beyhan, 2028). Bahsedilen teknolojik temelli sanat akımları günümüz yapay zekâ destekli sanat olgusunun temelini oluşturarak sanatı çok yüksek seviyelere taşımıştır.

“Sanat tarihinde yapay zekâ destekli sanat eseri olarak kabul edilen ilk çalışmalar 1973 yılında Harold Cohen tarafından geliştirilmeye başlanmıştır. Cohen'in AARON isimli bilgisayar yazılımı ile ortaya çıkan siyah beyaz ve soyut çalışmalar da ilk örnekler olarak bilinir (Resim 4). Zaman içinde Cohen tarafından geliştirilmeye devam edilerek temsili görüntüler ve figürler içeren çeşitli eserler meydana getirilmiştir. AARON, resim çizerken gerçek boya ve fırça kullanmasını sağlayan yazılım ile çalışan bir mekanizmaya sahip olup 90'lı yıllarda renkli eserler meydana getirmeyi başarmıştır. Hatta o dönemlerde müzelerde ünlü tabloların yanında yerini bile almıştır” (Artut, 2019, s.775).

Yapay Zekânın Günümüz Sanatı Üzerindeki İktidar Olgusu

Cohen'e göre AARON ne kadar gerçekçi ya da sanatsal görünümlü eserler ortaya çıkarırsa çıkarsın bir insanın zekâ ve duygusundan süzülen etkiler kadar değerli değildir.



Resim 4 AARON tarafından 1992 Yılında Yapılmış Renkli Resim Çalışmalarından

Günümüzde birçok sanatçı eserlerini çeşitli yapay zekâ destekli uygulamalar eşliğinde yaratmaktadır. Hatta öyle uygulamalar var ki onlar sayesinde sanat eseri için sanatçı olmayı bile gerektirmeyebilir. Bu uygulamalar arasında çok kullanılan ve çok fazla tercih edilen Sora adlı uygulama örnek olarak ele alınabilir. Sora, ABD merkezli, genel amacı insanlığa fayda sağlayabilecek yapay zekâ hakkında araştırma yapmak olan OpenAI adlı bir şirketin ürünüdür. Bu şirket tarafından geliştirilen “Sora” adlı model geliştirilmeye de devam edilerek birçok sanat türünün de kullanılabileceği uygulama haline getirilmiştir. Bu uygulama ile metin girdilerini kullanarak anında yüksek kaliteli videolar üretilebilir. Bu yeteneğiyle yapay zekâ temelli video oluşturma olanağı sunan yüksek bir teknoloji ürünü olarak kabul edilmektedir.

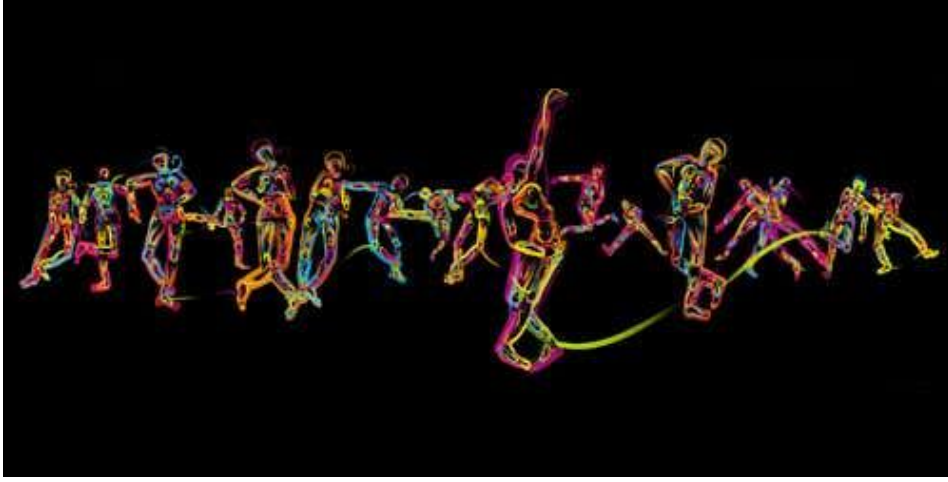
Son zamanlarda da merak edilerek kullanılan Sora adlı model karakterlerin mimiklerini, jestlerini ve hatta ince duygusal tepkilerini dahi gerçekçi bir şekilde yansıtabiliyor. Böylece istenilen hikâyelerin daha etkileyici ve ikna edici bir şekilde anlatılmasını sağlayabiliyor. Sora'nın ürettiği videolar, istenen sahne veya konuyla ilgili detaylı ve gerçekçi ayrıntıları içermektedir. Bu durum film sektöründe de devrim yapılabileceği öngörülen çok gelişmiş bir inovasyondur. Sinema, tasarım, reklam, oyun gibi görsel tasarımlar içeren sanat türleri içinde kullanılarak kolaylık sağlayan teknolojik bir gelişimin parçasıdır. Aynı zamanda müzik yapımında da kolaylık sağlayan ve yaratıcılık katan bir etki olarak da kullanılabilir. Sora bu alanda kullanılan tek uygulama modeli değildir. Google'ın yapay zekâ uygulaması Deep Dream gibi yüksek görsel hafızası sayesinde elde ettiği görsellerden kendine sanat eserleri yaratan bir yazılım türünden de bahsetmek gerekir (Resim 5).



Resim 5 Google'ın yapay zekâ uygulaması Deep Dream eserleri

Yapay Zekânın Günümüz Sanatı Üzerindeki İktidar Olgusu

Bilgisayar bilimcisi Simon Cotton tarafından 2001 yılında çalışmaya başladığı yazılım ile The Painting Fool (resim yapan budala) adlı bir program geliştirmiştir (Resim 6). Bu program sayısız görseller yüklenerek kendine bir kütüphane oluşturmuştur. Başlarda kullanıcılarından aldığı sonrasında ise haber sitelerinden kendi okuduğu haber metinlerinden “duygu durumlarını” alıp o duyguya uyumlu resimler üretmek için mecralarda ve galerilerde sergilenen özgün eserler ortaya çıkarmıştır (Güney ve Yavuz, 2020).



Resim 6 Simon Colton, The Painting Fool, 2011

Son zamanlarda yeni medya sanatçısı olarak anılan Refik Anadol Yapay zekâ temelli işlerini doğru yönde kendi kontrolü altında tutarak eserlerini yazılımın tesadüf etkilerine bırakmadan kendi dünyasını ifade edebilmeyi başarmış örnek bir sanatçıdır. Hem mimar hem antropolog hem de yapay zekâ ve veri uzmanı gibi alanında uzman olan kişilerden oluşan 12 kişilik ekibini de kurarak, birlikte büyük veri ve yapay zekâyla ilişkilendirilmiş sanat projeleri üretmiştir. Bu projeleri dünyanın dört bir yanında bulunan sanat mekânlarında hem kalıcı veri hem de geçici veri heykel ve resim olarak sergilemiştir. Anadol, kendi sanatsal vizyonunu hayata geçirebilmesi en büyük etkenin ekibinde bulunan herkesin bu projeler için bir araya gelme çabası ve alanındaki uzmanlığını kullanarak özveride çalışması olduğunu belirtmektedir. Eserlerinde ışığı, veriyi ve makine zekâsını beraber kullanarak 21. yy için yeni hikâyeler yaratmaya çalışmaktadır. Mimariyi bir kanvas olarak kullandığını belirterek ilhamını sanattan çok bilimden ve teknolojiden aldığını bildirmiştir (Anadol,2019).



Resim 7 Refik Anadol, Yeryüzü Rüyaları: Anadolu, 2024

Yapay Zekânın Günümüz Sanatı Üzerindeki İktidar Olgusu

Her ne kadar farklı disiplinlerden bir araya gelen uzmanların kurduğu ekip işi olarak yaratılmış olsa da Refik Anadol'un veri heykelleri ve veri resimleri çağdaş sanat eseri olarak değerlendirilmektedir. Yapay zekâ, sanatçının dünyasını ifade etmek için teknik boyutunda tamamen kontrol altına alınarak kullanılmıştır. Yapay zekâ destekli Anadol'un sanat eserleri birçok dijitalle uğraşan sanatçı için de olumlu yönde yaratılmış yenilik ve ilham kaynağı olarak görülmekte.

Yapay zekâ ile üretilen sanat eserleri ve geleneksel olarak üretilen sanat eserleri arasında özgünlük çekişmesi sanat dünyasının da gündemini meşgul eden bir konudur. Yapay zekâ, bir sanatçı için araç olmaktan öteye geçip tamamıyla özgün eserler ortaya koyabilecek bir potansiyele sahip olabilir mi? TRT 2 YouTube kanalında 5 Ağustos 2024 tarihinde yayınlanan "Yapay Zekâ Konuşuyor" adlı 10. Bölüm programında Teknoloji ve Sanat konusu işlenirken tartışıldı. Yapay zekâdan oluşturulan Işık adlı bir karakterin sunumuyla programa konuk olan Bager Akbay yapay zekâ ve üretilen işler konusunda en büyük tartışmalardan birinin özgünlük olduğunu bildirir. Akbay, Deniz Yılmaz adını verdiği bir şiir makinesinin mucidi, eğitmen ve akademisyen bir sanatçıdır. Yapay Zekânın Özgün eserler ürettiğini hiç orada bir problem olmadığını hatta git gide Yapay Zekâ araçlarının bizlerin dediğimiz eserleri üretsün diye istediğimiz hale benzettiğimizi bildirir. Akbay'a göre yapay zekânın sanat üretimindeki ilk girişimi olduğu yıllarda belli belirsiz şekiller oluşturarak gayet özgün tesadüflerle eserler üretebilmiştir. Ama zamanla insan gibi düşünen bir yapay zekâ üretildiğinden insanların gördüğü gerçekliğin aynısını yaratması için özgünlük kavramının ortadan kaldırmak gerektiğini söyler. Çünkü insanlar yaratıcılığı da insan gibi olsun istediklerinden, yapay zekânın yarattığı sanat olabildikçe özgünlükten uzaklaşmaktadır (<https://www.youtube.com/watch?v=Uua0XYHwm4A>).

Günümüzde özellikle genç nesli etkileyen yapay zekâ destekli dijital platformlarda sanat eseri üreten sanatçıların sayısı her geçen gün artmaktadır. Türkiye'de Refik Anadol, Bager Akbay, Selçuk Artut gibi öncü sanatçıların yansısı Esra Özkan, Barış Kabalak, Rahim Ünlü, Berk Kaan Kaya, Berk Kır, Fuat Değirmenci, Hakan Yılmaz, Hilal Özdemir ve Uğur Acil gibi genç isimler öne çıkmaktadır. Dünya çapında ise biyo-tasarımla ve yapay zekâ sanatçıları Guy Ben-Ary, Amy Karle, Spela Petric, Posthuman çalışan Patricia Piccini, mimari sanatında iş yapan Neri Oxman, , yapay zekâ ve robotik alanında boy gösteren Sougwen Chung, Golan Levin, Mario Klingemann, Philipp Schmitt gibi sanatçılar yer almaktadır.

Yapay Zekânın Günümüz Sanatı Üzerindeki İktidar Olgusu

Sanat ve teknoloji yüzyıllar boyunca birbirlerinden sürekli olarak beslenmiş ve paralel bir gelişim sağlamıştır. Şüphesiz yirminci yüzyıl, insan yaşamının her alanında teknik ilerlemenin hissedildiği bir teknoloji yüzyılı olmuştur. Yapay zekâ her alanda kullanıldığı gibi teknolojiye barışık ilerleyen sanat alanında da önemli bir yere sahiptir. Farklı açılardan sanatçının kimlik sorgulamasına, yapay zekâ temelli uygulamadan ortaya çıkan eserlerin insan yapımı sanat eserinden farkının ne olduğunun düşünülmesine sebebiyet vererek yeni bir kavram tartışmasını yaratmıştır. Örneğin yazarkasa görünümlü senaryo yazar bir bilgisayar, kendi bestesini yazar ve bebek gibi kulağını geliştiren bir uygulama, hafızasına milyonlarca görsel yüklendikten sonra resim kütüphanesinden kendi beğenisine uygun görseller yaratarak resim ya da video oluşturan programlar gibi çeşitli yapay zekâ temelli envanterler geliştirildi. Bu yapay zekâ destekli cihazların ortaya çıkardığı ürünler, ünlü galerilerde sergilendiğinden birçok sanat uzmanına göre sanat eseri niteliğini taşımaktadır.

Kimi sanatçı bu teknolojik gelişimi kendisine tuval, boya, fırça gibi malzemeler yerine kullanabileceği ifade aracı olarak görmüş ve birçok disiplini bir araya getirerek kendilerine çok daha üstün bir alan yaratmışken, kimi sanatçı ise bu gelişimi, sanat üretiminde kontrolü ele almasına izin vererek makinanın da sanat eseri yaratımını gerçekleştireceği bir imkân olarak görmüştür. Ama birçok sanatçıyı şu kaygılı soruları sordurtan bir durum meydana geldiği de aşikârdır:

- ✓ Sonradan gelen, önceden var olanı dışlar mı, içselleştirir mi?
- ✓ Yapay zekâ destekli cihazların ortaya çıkardığı bu ürünler birer sanat eseri olabilir mi?

Yapay Zekânın Günümüz Sanatı Üzerindeki İktidar Olgusu

- ✓ Eğer bunlar birer sanat eseriye sanatçısı kim? Ben o sanatçı grubunda yer alabilir miyim?
- ✓ Dijital mecralarda yapay zekâ destekli sanat yaratımını gerçekleştirebilir miyim?
- ✓ Yapay zekâ temelli uygulama tekniğini kullanmak için yeni bir eğitim almalı mıyım? Ve ne kadar sürede öğrenebilirim?
- ✓ Ya teknolojiye barışık bir eser üretemezsem müzelere, günümüz modern sanat sergilerine, bienallerine ya da trienallerine eserlerimi seçtiremez miyim?

Bu soruları sordurtan olgu, yapay zekânın günümüz sanatçısının üzerinde yarattığı otoritedir. Sosyal medya aracılığıyla kendine alan yaratan yapay zekâ destekli dijital sanat sanatçılar üzerinde iktidarlık oluşturduğunu sanatçıların bu sorularından anlaşılmaktadır.

“Mantık, iç farkındalık, kavrama, akıl yürütme, problem çözme gibi çoğunlukla insanda bulunan özelliklere sahip yapay zekâ yazılımları, yaratıcılık yeteneklerinin tümünün bilişimsel bir sistem tarafından biyolojik olmayan bir yapı içinde yerine getirilebiliyor olması son yüzyılda görülen en büyük yenilik olarak bilinir” (Artut, 2019, s.767). Her bir gelişimin giderek artan örnekleri, birçok kendilerinde güncel ama yeni nesile göre klasik yöntem uygulayan sanatçıları giderek endişeye sokmuştur. Çünkü hergelen yeni nesil çok hızlı gelişmektedir. Geçmişte yüzyıllarca oluşan değişim ve gelişim günümüzde artık on yıla kadar azalabiliyor ve her geçen zaman bu on yıldan bile daha da kısalıyor.

Yapay zekâ teknolojisi, bazı sanatçılar tarafından sanatta yeni ifade alanların açılması ve sanat uygulamalarında birçok olanağın sunulması gibi bir gelişme olarak algılanırken bazı sanatçılar için ise kontrol altına alınması gereken büyük bir güç ve sanatçı kimliğinin bertaraf edilmesi gibi endişe edilmesi gereken riskli bir durum anlamına gelebilmektedir. Ama gerçek şu ki yapay zekâ destekli tasarımlar, günümüzün otoritesi haline gelmek üzere ve her geçen gün kendini geliştirdikçe sanat üzerindeki otoritesini daha da arttırmaktadır. Gelişimi takip etmek sanatçının görevi olduğu düşünüldüğünden bu yenilikleri takip etmek kimi sanatçıya göre zor olabiliyor. Ama bu gelişime ayak uydurulmadıkça sanat arenasında kabul görülemez gibi bir durum da oluşabilir. Böylece yapay zekâ birçok alanda da görüldüğü gibi iktidar olarak karşımıza çıkıyor. Teknolojiye barışık, uyumlu ve onu yücelten eserler şimdinin ve geleceğin sanat eserleri arasında yer almakta iken teknolojiye barışık olmayan, sanatçısının kullandığı teknikte yer almayan eserler ise yeni nesile hitap edilememekte ve ilgi görülemez gibi bir algı yaygınlaşmaya başlamaktadır.

Yapay zekâda kullanılan algoritmaların dijital enstalasyonu gibi üç boyutlu olağanca gerçekçi görülen, birçok disipline hitap edilen ve yeni kesimi kendisine hayranlık bırakan bu dijital eserler on yıl öncesine kadar yaratılan çoğu sanat türlerini geleneksel hale getirebilmiş ve tüm hızıyla yaygınlık etkisini yaratmaya devam ettiği görülür. Özellikle son zamanlarda her bireyin rahatça ulaşabileceği cihazlarda bulunan ve yenedünya olarak da bilinen sosyal medya dünyası bu yapay zekânın en etkili silahı haline gelebilmektedir. Yapay zekâ sanatının en basit kullanımı elimizdeki cihazlarda mevcuttur. Doğru görseli doğru efekt etkileriyle sanatçı kimliği olmayan herkes tarafından yapılabilir hale gelebilmiştir. Genç nesillerimizi etkileyen içerik üreticileri, influencer, yourtuber, tiktoker gibi popüler kimlik kazanabilmek için birçoğu insani değerlerden bile uzaklaşma eğilimi gösterebilmektedir.

İnsanın sanat üretiminde geçmişten yakın zamana kadar boya, fırça, taş, müzik aletleri gibi araçlar kullanmaktayken bugün bilgisayarla sanat üreten dijital sanatçılar çeşitli bilgisayar yazılım ve donanımlarını kendilerine iş üretmekte bir malzeme olarak kullanmaktadır. Resim, video ve edebiyata kadar çok farklı alanlarda farklı sanatçılar yapay zekâdan destek alarak ve hatta tamamen yapay zekânın üretimine bırakarak eserler üretmektedirler. İstedikleri döneme gönderme yaparak veya ezgilerini modernleştirmek amacıyla gelişim çağın malzemelerinden yola çıkarak başarılı denebilecek düzeyde iş yapabilmektedirler. Bu şekilde bakıldığında amaç ve araç masumane gibi görünse de aslında bu gelişim yeni bir iktidarın doğuşudur. O şemsiyenin dışında kalmak veya içerisinde bulunmak gibi bir kaygı ortaya çıkmaya başlamıştır. Her sanatçı toplumun aynası olmak

veya toplumun hedef ve gayesine ulaşmasında önemli bir rol oynamak ister ama bunu başarmak için teknolojinin şimdiye kadar ki en üst ürünü olan yapay zekâda destekli tekniklerden faydalanması gerekmektedir.

TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

Teknoloji, zaman içinde bulunduğu dönemin imkânlarını kullanarak hızını yükseltip kendini geliştirmiş ve biyolojik sınırların ötesine geçerek gelişmeye de devam etmektedir. Birçok alanın kullanımına açık olan yapay zekâ destekli bu teknolojik gelişim, insan konforuna yönelik birçok pozitif olanaklar sağlamaktadır. Bu duruma eşlik eden yapa zekâ, tasarım ve sanat başta olmak üzere birçok alana yayılarak uygulamaların sayılarını ve kalitesini giderek arttırmaktadır. Zamana paralel değişen sanat alanında bu yapay zekâ destekli imkânlar hem kavramsal hem de tekniksel açıdan ilgi çekmiş ve birçok etkili yaratıcılıkların ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.

21. yüzyılda ilerleyen teknolojiyle birlikte sanat alanında artık yeni bir dönemin açıldığı karşı konulmaz bir gerçekliktir. 2024 yılı ABD başkanlık seçimlerinde yapay zekânın ve teknolojinin dehası olarak bilinen Elon Musk'ın büyük desteğini alan Donald Trump, büyük bir zafer kazanması iktidarlığın temeline teknolojinin yerleştiğinin en büyük kanıtıdır. Teknoloji kimdeyse artık o daha güçlüdür imajı açık bir şekilde medyaya yansımıştır. Bu durumda teknolojiyi hem tekniksel hem de kavramsal açıdan hangi sanatçılar yüceltiyorsa sanat arenasında o sanatçılardan bahsedilmekte ve sanata yön veren desteklenen grup içerisinde yer almaktadır.

Bu noktada sanatçı yapay zekâ destekli programın karşısında ne yapmalı, bu olguyu doğru yönde kendi eserlerinde nasıl kullanmayı hedeflemeli? Ya da kullanmak ve faydalanmak zorunda mı? Günümüz sosyal medya mecralarında birçok kitleyle bağlantı nasıl kurulmalı, sergileme imkânı nasıl oluşturmalı ve sanatçılar bu etkileşimi nasıl arttırmalı? Bu ve buna benzer birçok sorular geleneksel el yordamıyla eserler yaratan birçok sanatçının akıllarına gelmekte ve birçoğuna teknolojik anlamda yetişememe kaygısı yaratmaktadır. Çünkü iktidarın isteğine, emir ve buyruklarına itaat edememek, kişiden kişiye farklı boyutlarda endişe sebebiyet vermektedir. Bundan dolayıdır ki yapay zekâ destekli teknoloji olgusunun sanat alanı üzerinde güçlü bir iktidarlığı söz konusudur. "Teknolojiyi yücelt sanat arenasına gir." mantığı zamanla sosyal medyada tıpkı din, yargı ve adalet başta olmak üzere birçok değerler hakkında karar verenlerin yetkin olan ya da olmayan, bu mecraya ulaşabilen herkes tarafından yapılabilmesi yapay zekânın yardımıyla yayılmaktadır. Bu iktidarlık algısı yapay zekâ destekli sanat türlerin genç nesil sanatçıları tarafından yaratılmasıyla da güçlenmektedir.

Savunulan taraf ne olursa olsun, yapay zekânın sanat dünyası üzerindeki etkisi yadsınamaz. Bu teknoloji temelli varlık aynı zamanda sanatçı olmanın ne anlama geldiğine dair anlayışımıza da meydan okumaktadır. Teknoloji ve ortaya çıkardığı ürünler hangi alanda olursa olsun insanlık için amaç değil araç olarak kullanılması gereken bir gerçekliktir. Aksi takdirde yapay zekâ, makineleşmenin önünü kesemeyerek insanlığın dünyadaki öncül varoluş nedenini ortadan kaldıracaktır. Gelecekte her bireyin bu sofistike durumla baş etmeyi öğrenebilmesi için gereken temel alt yapısının oluşturulması gerekir. Aksi takdirde teknoloji daha da gelişerek gerekli iş imkânlarını kısıtlayıp az bir kesimin her alanda yaşam kalitesini artırırken, çoğu kesimin ise tam tersi yaşam ortamını yok ederek insanlık için trajik bir durum oluşturabilir. Ülkemiz başta olmak üzere dünyanın çoğu yerinde sahip olunan iş imkânlarının azalması bu öngörüü desteklemektedir.

KAYNAKÇA

Anadol, R. (2019). Yapay zekâyı görsel şölene dönüştüren sanatçı Refik Anadol: İlham kaynağım bilim ve teknoloji. <https://www.youtube.com/watch?v=4aMytkAuZoU>

Yapay Zekânın Günümüz Sanatı Üzerindeki İktidar Olgusu

- Arslan, Y. (2023). Yapay zekâ ve değişimin sanat dünyasına etkisi. <https://digipeak.org/tr/blog/yapay-zeka-ve-degisimin-sanata-etkisi>
- Artut, S. (2019). Yapay zekâ olgusunun güncel sanat çalışmalarındaki açılımları. *İnsan&İnsan*, 6(22), 767-783.
- Başat, İ. M. (2006). *Buyruk ve itaat, kültür, sanat ve iktidar*. Everest Yayıncılık.
- Beyhan, H.C. (2018). Teknoloji ve sanat. *Journal Of Arts*, 1(1), 13-22
- Cauoris, S., Werth, N. Panne, J., Paczkowski, A. & Barlosek, K. (2000). *Komünizmin kara kitabı*. Doğan Yayıncılık.
- Güney, E., & Yavuz, H. (2020). Yapay zekâ ile sanatsal üretim pratiğinde sanatçının rolü ve değişen sanat olgusu. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 26, 415-439.
- Kalkan, A., & Altinkurt, L. (2012). Günümüz sanat ortamında çağdaş /güncel sanat yaklaşımlarına ilişkin sanatçı, eleştirmen ve sanat galericilerinin görüşleri. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 34, 125-136
- Lévesque, J. (2020). Beyaz perdede propaganda, Hollywood ve CIA. <http://www.globalresearch.ca/screen-propaganda-hollywood-and-the-cia/5324589>
- Sert, A., & Tüysüz, N. (2023). Sanatta sansür mekanizması nasıl işliyor: OHAL ve sonrası. *Reflektif Journal of Social Sciences*, 4(3), 643-652.
- Wolff, J. (2000). *Sanatın toplumsal üretimi*. Özne Yayıncılık.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Post moderne sanat*. Ütopya Yayınları.
- Usta, A. (2009). *Medyatik eylemlerin sosyo-psikolojik etkisi*. I. Medya ve Etik Sempozyumu Bildiriler Kitabı, (Editör: Mustafa Yağbasan), Elâzığ: Karınca Yayınları, 473-489.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Elmacı, A. (2016). 2016 da gerçekleşen 12. Contemporary İstanbul sanat fuarları [Heykel]. <https://t24.com.tr/haber/contemporary-istanbul-acilisina-2-abdulhamit-saldirisi.368912>
- Artut, S. (2019). Harold Cohen tarafından geliştirilmeye başlanmış AARRON isimli bilgisayar yazılımı ile ortaya çıkmış resimler [Dijital resim]. <https://www.artnewspaper.com.tr/2024/02/29/harold-cohenin-yapay-zekayla-uretilen-isleri-jeneratif-sanati-tekrar-gundeme-tasiyor>
- Hıyari, H. (2015). Google'ın yapay zekâ uygulaması Deep Dream'den çıkan 19 inanılmaz fotoğraf [Dijital resim]. <https://onedio.com/haber/google-in-yapay-zeka-uygulamasi-deep-dream-den-cikan-19-inanilmaz-fotograf-553535>
- Colton, S. (2011). The painting fool [Dijital resim]. <https://www.newscientist.com/gallery/painting-fool/>
- Anadol, R.(2019). Yeryüzü rüyaları: Anadolu [Dijital destekli veri resim]. <https://www.antalyahurses.com/refik-anadol-un-yeryuzu-ruyalari-anadolu-sergisi-antalyali-sanatseverler-tarafindan-buyuk-ilgi-goruyor/504723/>

EXTENDED ABSTRACT

Purpose: Today, artificial intelligence (AI), which exerts its power and presence on social media, is thought to have introduced a new concept of authority. The rapidly developing and spreading power of AI significantly influences art shaped by technology. This study aims to examine

the disruptive impact of the "AI" phenomenon on art. While AI opens new horizons both technically and conceptually in the field of art, it can negatively affect the free creation of works based on human thought and emotion. Although AI operates on a different dimension compared to human creativity and cannot fully replicate the unique nature of human emotions, it imposes a sense of authority on artists. Excessive use of AI may cause artists to place their inner creative processes in the background. This shift risks transforming art into a fast-production-focused approach, weakening its originality.

Method: This research primarily employs qualitative methods, literature review, sampling, and visual analysis techniques. The concept of authority is explained, and examples are provided to illustrate its integration into various fields, particularly art. Analyzing selected works serves to clarify and elaborate on the subject. To define the problem more clearly, questioning techniques were used, and the focal point of the research was identified.

Findings: The concept of authority emerged with the formation of human societies and has manifested itself in every area influenced by humanity, including art. The relationship between art and authority has been complex and multifaceted throughout history. Art has served as both a tool for freedom of expression and a means of authority, as noted in many historical sources, a reality that remains valid today. Recently, authority has sought to integrate technology and art to reach audiences more quickly and effectively. A prominent example of this is the use of mass communication arts, particularly cinema, which has a robust technological and sociological foundation. The rapid development of technology, the emergence of various social media platforms, and the presence of AI have elevated this integration to extraordinary levels. At this juncture, AI has begun to instill a sense of authority in contemporary artists. Examples of this can be seen in the works of Harold Cohen's AARON software, which is exhibited in museums, Google's AI application Deep Dream, Simon Cotton's The Painting Fool program initiated in 2001, and Refik Anadol's data-driven paintings and sculptures. The number of artists using AI-powered digital platforms is rapidly increasing, particularly influencing younger generations. In Turkey, pioneers such as Bager Akbay and Selçuk Artut, as well as younger artists like Esra Özkan, Barış Kabalak, Rahim Ünlü, Berk Kaan Kaya, Berk Kır, Fuat Değirmenci, Hakan Yılmaz, Hilal Özdemir, and Uğur Acil, are emerging in this field. Globally, figures such as Guy Ben-Ary, Amy Karle, Spela Petric (focusing on bio-design and AI), Patricia Piccinini (post-humanist art), Neri Oxman (architecture and technology), and Sougwen Chung, Golan Levin, Mario Klingemann, and Philipp Schmitt (AI and robotics) are noteworthy. Historically, artists created with traditional tools like paint, brushes, stone, and musical instruments. Today, digital artists use computer software and hardware as materials for artistic production. In disciplines ranging from painting to video and literature, AI either supports artists or completely takes over the production process. Artists, drawing inspiration from the past or modernizing their works, use contemporary technological tools to produce successful pieces. However, this seemingly innocent development is also seen as the birth of a new authority. Artists increasingly feel the pressure to either align with or remain outside this evolving framework. To maintain their role as mirrors of society and contribute to societal goals, artists are turning to AI-supported techniques.

Conclusion and Discussion: The use of AI in art creates a unique sense of authority by astonishing audiences with its perception of reality, leading artists to perceive AI as a governing power in their creative processes. The incorporation of fundamental elements of authority, such as command, order, and obedience, positions AI as a potential decision-maker on what constitutes art in the future. The impact of AI on the art world cannot be ignored, regardless of perspective. This technology-driven phenomenon challenges not only the boundaries of art but also the very definition of what it means to be an artist. However, technology and its products should serve as tools, not ends in themselves. Otherwise, unchecked advancements in AI could lead to excessive mechanization, threatening humanity's core purpose on Earth. To navigate this sophisticated challenge, it is essential to establish a solid foundation for individuals to adapt. Otherwise, the rapid development of technology may reduce job opportunities, increasing the quality of life for a small elite while deteriorating living conditions for the majority. This imbalance could result in tragic consequences

Yapay Zekânın Günümüz Sanatı Üzerindeki İktidar Olgusu

for humanity. The decline in job opportunities, evident in Turkey and many other parts of the world, further reinforces these concerns.

Maurice Ravel'in À La Manière De Borodine Eserinin Müzikal Analizi ve İcraya Yönelik Öneriler²

Özet

Bu araştırma, Maurice Ravel'in Rus besteci Aleksandr Borodin'in stilini taklit ederek bestelediği "À la manière de Borodine" adlı eseri müzikal yapı ve icra boyutunda incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, eserin form, armoni ve tematik özellikleri betimsel ve içerik analizi yöntemleriyle ele alınmış; böylece Borodin'in melodik, ritmik ve armonik karakteristiklerinin Ravel'in empresyonist ve romantik yaklaşımlarıyla ustaca harmanlandığı saptanmıştır. Bulgular, eserin Re bemol majör tonunda, ikili (AB) formda yazıldığını, pedal noktaları, genişletilmiş akorlar, hemiola ritimleri ve senkoplu melodik çizgilerle Borodin'in stiline güçlü göndermelerde bulunduğunu göstermektedir. Performans açısından, pedalların dengeli kullanımı, ritmik motiflerin net vurgulanması ve armonik geçişlerde akıcı bir icra önerilmektedir. Dinamik değişimlerin doğru yönetilmesi ve eserin stilistik unsurlarına uygun bir yorum geliştirilmesi, müzikal ifadenin derinleştirilmesi açısından önemlidir. Bu çalışma, À la manière de Borodine, Ravel'in Borodin'e duyduğu hayranlık ve stilistik analiz becerisini yansıtan ve Ravel'in stil taklit etme becerisini ortaya koyarak hem müzik literatürüne katkı sunmakta hem de piyanistlere teknik ve müzikal rehberlik sağlamayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Maurice ravel, müzikal analiz, performans pratikleri,

A Stylistic Analysis and Interpretative Suggestions for Maurice Ravel's À La Manière De Borodine

Abstract

This research aims to examine Maurice Ravel's "À la manière de Borodine," composed by emulating the style of Russian composer Aleksandr Borodin, in terms of its musical structure and performance aspects. Employing descriptive and content analysis methods, the research investigates the piece's form, harmony, and thematic characteristics, revealing how Borodin's melodic, rhythmic, and harmonic traits are skillfully intertwined with Ravel's impressionist and romantic approaches. The findings indicate that the composition is written in D-flat major, follows a binary (AB) form, and strongly references Borodin's style through the use of pedal points, extended chords, hemiola rhythms, and syncopated melodic lines. From a performance standpoint, balanced pedal use, clear articulation of rhythmic motifs, and smooth harmonic transitions are recommended. Proper management of dynamic changes and developing an interpretation aligned with the piece's stylistic elements are essential for enhancing musical expression. Reflecting Ravel's admiration for Borodin and his stylistic analysis prowess, this research not only contributes to the music literature but also provides technical and musical guidance for pianists, thereby illustrating Ravel's ability to successfully emulate another composer's style.

¹ Doçent, Şırnak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, pianist.1667@hotmail.com, Orcid: 0000-0002-9120-5364

² Bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Key words: Maurice ravel, musical analysis, performance practices,

GİRİŞ

20. yüzyıl, dünya tarihine köklü değişimlerin ve yeniliklerin damga vurduğu bir dönem olarak başlamıştır. Siyasi, sosyal ve teknolojik gelişmelerin yoğun olarak yaşandığı bu yüzyıl, iki dünya savaşı, sanayileşme, teknolojik ilerlemeler ve kültürel devrimler gibi önemli olaylarla şekillenmiştir. Özellikle sanayi devrimi sonrasında hızlanan teknolojik yenilikler, toplumun tüm katmanlarını etkilemiş, yeni dünya düzenlerinin kurulmasına zemin hazırlamıştır. Aynı zamanda, küreselleşme ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler, dünya toplumlarını daha yakın hale getirmiştir. Farklı kültürlerin birbirleriyle olan etkileşimi artarken, bireylerin hayat tarzları ve toplumsal yapılar da bu değişimden payını almıştır. Bu dönemde yaşanan sosyo-ekonomik değişimler, sanat, kültür ve bilim alanında da köklü yenilikler getirmiştir (Macmillan, 2014)

20. yüzyılda müzik, bu hızlı değişimlerin bir yansıması olarak büyük bir dönüşüm yaşamıştır. Klasik müzik geleneklerinden kopmadan, ancak yenilikçi teknikleri benimseyerek gelişen bu dönemde, farklı akımlar ve deneysel yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Besteciler, geleneksel tonal yapının sınırlarını zorlamış, yeni armonik yapılar, ritmik desenler ve farklı enstrüman kullanımlarıyla müziğe yeni bir ifade kazandırmıştır. Modernizm, neoklasizm, empresyonizm, ekspresyonizm, minimalizm ve elektronik müzik gibi akımlar, 20. yüzyıl müziğinin çeşitliliğini ve yenilikçiliğini artırmıştır. Bu süreçte, müzikte ulusalcılık ve halk müziğine dayalı öğeler de daha çok öne çıkmış, kültürel kimliklerin müzik dili aracılığıyla ifade edilmesine önem verilmiştir. 20. yüzyıl müziği hem geçmişin mirasını yaşatan hem de yenilikçi bakış açılarıyla geleceğe ışık tutan zengin bir dönem olarak kendini göstermiştir (İlyasoğlu, 2001).

20. yüzyılın müziği, birçok önemli bestecinin yaratıcı vizyonları sayesinde geniş bir yelpazede gelişmiştir. Bu dönemin öncü bestecileri arasında Igor Stravinsky (1882–1971), Arnold Schoenberg (1874–1951), Bela Bartok (1881–1945), Dmitri Shostakovich (1906–1975), Sergei Prokofiev (1891–1953) ve Claude Debussy (1862–1918) gibi isimler yer alır. Her biri, kendi ulusal ve kültürel mirasından esinlenerek müziğe yeni bir yön kazandırmış, geleneksel kalıpları kırarak yenilikçi akımların oluşmasına öncülük etmiştir. Örneğin, Schoenberg'in dodekafoni tekniği, müziğe atonaliteyi kazandırırken; Stravinsky'nin ritmik yapılar üzerindeki çalışmaları, modern müziğin ritmik olanaklarını genişletmiştir. Bartok ve Prokofiev, halk müziği temalarını sanatsal bir forma dönüştürerek, klasik müziğe ulusal renkler katmıştır. Bu bestecilerin her biri, 20. yüzyıl müziğini kendi kültürel ve estetik yaklaşımlarıyla zenginleştirerek, müzik tarihinde kalıcı izler bırakmıştır (Antmen, 2022).

Bu yenilikçi isimler arasında Maurice Ravel (1875–1937), zarif ve ince işlenmiş müzik diliyle ayrı bir yere sahiptir. Fransız empresyonizminin önde gelen isimlerinden biri olarak kabul edilen Ravel, geleneksel formları ve armoniyi modern yaklaşımlarla buluşturmuş, eserlerinde yüksek bir estetik ve teknik ustalık göstermiştir. Ravel'in müziğinde dikkat çeken en önemli özelliklerden biri, halk müziği unsurlarını ve egzotik renkleri ustalıkla harmanlayarak kendine özgü bir ses dünyası yaratmasıdır. Bu nedenle Ravel, 20. yüzyılın önde gelen bestecilerinden biri olarak müzik dünyasında özel bir yere sahiptir (Orenstein, 1990).

Maurice Ravel (1875–1937), Fransız müziğinin önde gelen isimlerinden biri olarak hem Empresyonizm hem de yenilikçi modernist yaklaşımlarıyla tanınmıştır. 7 Mart 1875 tarihinde, Fransa'nın Ciboure kentinde, kültürel açıdan zengin bir ailede doğmuştur. Babası Joseph Ravel, İsviçre asıllı bir mühendis ve mucit olup hem bilimsel hem de sanatsal alanlara duyduğu ilgiyle Ravel'in erken müzikal eğitimini desteklemiştir. Annesi Marie Delouart ise Bask kökenli olup, oğluna halk müziği ve geleneksel hikâyelerle kültürel zenginlik kazandırmıştır. Aile, Ravel'in

doğumundan kısa süre sonra Paris'e taşınmış ve bu şehir, Ravel'in sanatsal gelişiminde önemli bir rol oynamıştır (Nichols, 2011).

Ravel, çocukluk yıllarında müziğe olan yeteneğini göstermiş ve 1882 yılında piyano dersleri almaya başlamıştır. Erken dönem eğitiminde, Charles-René ve Emile Descombes gibi önemli hocalardan armoni ve piyano dersleri almış, Grieg ve Schumann'ın temaları üzerine varyasyonlar bestelemiştir. 1889'da Paris Konservatuarı'na kabul edilen Ravel, burada Gabriel Fauré ve André Gedalge gibi tanınmış bestecilerle çalışma fırsatı bulmuştur. Ancak, konservatuvarın geleneksel yapısına uymakta zorlanmış ve ödül kazanamadığı gerekçesiyle 1895 yılında eğitimine ara vermiştir. 1898'de tekrar konservatuvara dönerek Fauré'nin öğrencisi olmuş ve bu dönemde Shéhérazade uvertürü ve Keman Sonatı gibi önemli eserlerini bestelemiştir (Zank, 2005).

Ravel, Fransız müzik dünyasında "Ravel Olayı" olarak bilinen bir skandalla ulusal gündeme gelmiştir. Prestijli Prix de Rome yarışmasında beş kez başarısız olması ve 1905 yılındaki son denemesinde jüri tarafından dikkate alınmaması, Fransız sanat dünyasında büyük tartışmalara yol açmıştır. Bu olay hem Ravel'in tanınmasına hem de Paris Konservatuarı'nın eğitim sisteminin reforme edilmesine zemin hazırlamıştır. Bu süreçte Ravel, Claude Debussy ile karmaşık bir dostluk geliştirmiştir. Her iki besteci de Empresyonizmle ilişkilendirilmiş olsa da Ravel, Debussy'den bağımsız bir müzik dili geliştirmeyi tercih etmiştir (Mawer, 2000).

Ravel, 1914'te başlayan Birinci Dünya Savaşı'nda sağlık sorunlarına rağmen orduya katılmış ve sürücü olarak görev yapmıştır. Savaşın zorlukları ve annesinin 1917'deki ölümü, Ravel üzerinde derin etkiler bırakmış ve üretkenliğini bir süreliğine sekteye uğratmıştır. Ancak, savaş sırasında bestelediği Le Tombeau de Couperin adlı eseri, savaşta kaybettiği arkadaşlarına bir ağıt niteliğindedir. Savaştan sonra, Ravel, La Valse ve Bolero gibi eserleriyle uluslararası alanda tanınmaya başlamıştır (Orenstein, 1990).

1928'deki Amerika turnesi, Ravel'in kariyerinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu dönemde hem eserlerini yönetmiş hem de geniş bir dinleyici kitleyle buluşmuştur. Ancak, 1932 yılında geçirdiği bir trafik kazası sonrası fiziksel ve zihinsel sağlığı bozulmuş, bu durum üretkenliğini önemli ölçüde sınırlandırmıştır. Son yıllarında afazi ve ataksi gibi nörolojik rahatsızlıklarla mücadele eden Ravel, 28 Aralık 1937'de Paris'te, başarısız bir beyin ameliyatının ardından hayatını kaybetmiştir. Geride bıraktığı eserler, 20. yüzyıl müziğinde hem teknik hem de estetik açıdan önemli bir yere sahiptir (Orenstein, 1990).

Maurice Ravel'in müzikal anlayışı, detaylara olan titiz yaklaşımı, yenilikçi armonik dili ve zengin melodik yapılarıyla şekillenmiştir. Eserlerinde klasik formları modern unsurlarla harmanlayan Ravel, Empresyonizm ile ilişkilendirilmesine rağmen, bu akımı aşarak kendi benzersiz üslubunu yaratmıştır. Ravel, egzotik unsurları ve uluslararası etkileri eserlerine yansıtarak dinleyicilere farklı tınısal dünyalar sunmuştur. Özellikle Bali Gamelan müziği, İspanyol dansları ve Amerikan cazından esinlenerek eserlerine kültürel bir zenginlik katmıştır. Bu etkiler hem orkestra hem de piyano eserlerinde gözlemlenebilir. Ravel'in "Bir Sergiden Tablolar" gibi orkestra düzenlemeleri, onun renkli orkestrasyon konusundaki ustalığını ortaya koyarken, piyanoda da virtüöziteyi ve inovasyonu ön plana çıkaran bir yaklaşıma sahip olduğunu gösterir (İlyasoğlu, 2001).

Ravel'in eserlerinde teknik yenilikler ve armonik çeşitlilik dikkat çeker. Özellikle piyanistik yazımı, Liszt'ten etkiler taşırken, yeni ses dokularını ve empresyonist armonileri birleştirerek kendine özgü bir dil oluşturur. Ravel'in erken dönem piyano eserlerinden Jeux d'eau (1901), suyun yansımalarını ifade eden armonik yapısıyla dikkat çeker. Bu eserde genişletilmiş akorlar, paralel aralıklar ve dinamik değişimlerle renkli bir atmosfer yaratılmıştır. Yine Miroirs (1905), görsel imgeler ve duygusal derinlikleri yansıtarak modern armonik yaklaşımlar sunar. Valses nobles et sentimentales (1911) ve Le Tombeau de Couperin (1917) gibi eserler ise Ravel'in neo-klasik eğilimlerini ve forma olan tutkusunu yansıtır. Bu eserlerdeki yapı, geleneksel formların modern bir yorumuyla zenginleştirilmiştir (Orenstein, 1990).

Ravel'in piyano eserleri, onun hem teknik hem de müzikal yaklaşımını derinlemesine anlamak için önemli bir alandır. Gaspard de la nuit (1908), yüksek teknik beceriler gerektiren üç bölümden oluşur ve Ravel'in "transandantal virtüozite" olarak adlandırdığı bir yaklaşımı sergiler. Bu eser, piyano repertuvarında önemli bir yere sahiptir. Ayrıca, Sonatine (1903-05) gibi eserler, klasik form anlayışını zarif bir şekilde yansıtarak hem öğrenciler hem de profesyonel piyanistler için rehber niteliğindedir. Ravel'in piyano konçertoları da dikkat çekicidir; özellikle sol el için yazdığı Piano Concerto for the Left Hand (1931) eşsiz teknik detaylar ve dramatik bir yapı içerir. Sonuç olarak, Ravel'in piyano eserleri, modern piyanistik yazımın sınırlarını zorlayan, aynı zamanda duygusal ve teknik zenginlikler sunan önemli bir katkıdır (Mawer, 2000).

Bu kapsamda bu araştırmanın ana konusunu oluşturan À La Manière De Borodine, Ravel'in 1913 yılında Alfredo Casella'nın önerisi üzerine bestelediği iki pastiş³ eserden biridir. Eser, Rus besteci Aleksandr Borodin'in (1833–1887) melodi, ritim ve armoni yapısını yansıtarak Borodin'in tarzına bir övgü niteliği taşır. İkili formda (AB) yazılmış ve Re bemol majör tonunda bir vals olan bu eser hem Ravel'in stilistik analizi hem de Borodin'in melodik özgünlüğünü bir araya getiren yaratıcı bir çalışmadır. Araştırmanın amacı, Ravel'in Borodin'in stilini taklit ederek bestelediği bu pastiş eserin müzikal yapısını derinlemesine analiz etmek ve piyanistler için icra önerileri sunmaktır. Araştırma, À La Manière De Borodine eserinin form, armoni ve tematik yapısını betimsel analiz ve içerik analizi yöntemleriyle incelemiştir. Araştırmanın önemi, Ravel'in stilistik analiz yeteneğini ve Borodin'in müziğine duyduğu saygıyı yansıtan bu eserin, hem Ravel'in genel eserlerine dair yapılan incelemelere hem de müzik pedagojisine literatür bağlamında katkı sağlayacağı değerlendirilmektedir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırma, Maurice Ravel'in À La Manière De Borodine adlı eserini müzikal analiz ve performans pratikleri açısından incelemeyi amaçlamaktadır. Ravel'in, Borodin'in tarzını taklit ederek bestelediği bu pastiş eser, 20. yüzyılın yenilikçi müzik anlayışını ve farklı bestecilik üsluplarını birleştiren özgün bir çalışma olarak dikkat çekmektedir.

Araştırmada, eserin form, armoni ve tematik yapısı detaylı bir şekilde analiz edilmiş ve piyanistlerin icra sürecine rehberlik edecek öneriler geliştirilmiştir. Böylece, Ravel'in Borodin'e duyduğu hayranlık ve stilistik analiz becerisi derinlemesine ele alınarak hem müzikologlar hem de piyanistler için önemli bir kaynak oluşturulması hedeflenmektedir.

Araştırmanın önemi bağlamında bu eser, Ravel'in stil taklidi yoluyla geçmiş bir dönemin besteci anlayışını modern müzikle nasıl birleştirdiğini göstermesi bakımından özgün bir örnek teşkil etmektedir. Aynı zamanda, halk müziği etkileri, empresyonist stil unsurları ve Borodin'in romantik armonik yapısı arasındaki etkileşim, müzik tarihine ve performans pratiklerine dair yeni bakış açıları sunacağı değerlendirilmektedir.

Bu çalışmanın literatüre sağlayacağı katkı, hem Ravel'in eserlerinin daha geniş bir bağlamda ele alınmasını hem de piyanistlere teknik ve sanatsal rehberlik sunmayı içermektedir. Özellikle, À La Manière De Borodine adlı eser, pedagojik ve performans odaklı müzik çalışmalarına ışık tutarak, Ravel'in stilistik analiz yeteneğini ve Borodin'in müzikal mirasına duyduğu saygıyı vurgulayan bir araç olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle, araştırma, Ravel'in eserlerinin derinlemesine anlaşılması ve icra süreçlerine katkı sağlaması açısından önem taşımaktadır.

³ Pastiş, bir bestecinin veya sanatçının stiline öykünerek yazılmış eser anlamına gelmektedir. Özellikle müzikte, belirli bir bestecinin melodik, armonik veya ritmik özelliklerini yeniden yorumlayarak, onun stilini çağrıştıran eserler yaratmak amacıyla kullanılır.

Araştırmanın Problem Durumu

Bu araştırmanın ana problem cümlesi, "Maurice Ravel'in À La Manière De Borodine adlı eserinin müzikal analizi ve performans pratikleri açısından değerlendirilmesi nasıldır?" olarak belirlenmiştir. Araştırma kapsamında şu alt problemler ele alınacaktır:

- Eserin form, armoni ve tematik yapısı nasıldır?
- Performans açısından ele alındığında, eserde hangi teknik unsurlar piyanistlere rehberlik edebilir?

Bu sorular doğrultusunda, À La Manière De Borodine eserinin analizi detaylandırılmış; form, armoni ve tematik yapı özellikleri betimsel analiz ve içerik analizi yöntemleriyle incelenmiş ve piyanistlerin icra sürecini zenginleştirecek öneriler sunulmuştur. Araştırma, Ravel'in stilistik analiz yeteneğini, Borodin'in müzikal anlayışını ve bu iki unsurun eser üzerindeki yansımalarını kapsamlı bir şekilde ele almayı amaçlamaktadır.

İlgili Araştırmalar

Bu başlık altında araştırma kapsamında yapılan alan yazın incelenmiştir. Literatürden elde edilen çalışmalar Maurice Ravel'in piyano eserleri ve bestecinin müzikal dili üzerine birçok incelemenin yapıldığını ortaya koymaktadır. Literatürde öne çıkan bazı çalışmalar şunlardır:

Belen (2022), Maurice Ravel'in Piyano Müziği ve Sol Majör Piyano Konçertosunun Yorum Açısından İncelenmesi başlıklı yüksek lisans tezinde, Ravel'in eserlerindeki izlenimci öğeleri incelemiş ve Sol Majör Piyano Konçertosu üzerindeki caz ve Bask kültürü etkilerini derinlemesine analiz etmiştir. Evruk (2021), Maurice Ravel'in Müzikal Yaratıcılığı ve Sol Majör Piyano Konçertosu'nun İncelenmesi adlı çalışmasında, Ravel'in müzikal yaratıcılığını ve konçertonun yapısal özelliklerini ele alarak yorumcular için detaylı analizler sunmuştur. Tuncay (2023), Maurice Ravel Sonatine'in Piyano Tekniği Açısından İncelenmesi başlıklı makalesinde, eserin piyanistik zorluklarına odaklanmış, özellikle lirizm ve tempo değişimleri üzerindeki etkisini analiz etmiştir. Yılmaz (2021), Maurice Ravel'in Piyano Müziğine Genel bir Bakış ve "Miroirs" Albümünün Teknik ve Müzikal Analizi başlıklı tezinde, Ravel'in Miroirs albümünü teknik ve müzikal yönlerden incelemiş; bestecinin yaratıcı unsurları farklı sanatsal etkilerle nasıl harmanladığını değerlendirmiştir. Hendekli (2008), Ravel ve Solo Piyano Eserlerindeki Müzik-Dışı Çağrışımlar başlıklı doktora tezinde, Ravel'in eserlerindeki sembolik öğeleri ve edebi etkileri ele alarak, müziğin izlenimci ve sembolist yönlerini analiz etmiştir. Chou (2004), Classical Elements in Ravel's Sonatine başlıklı yüksek lisans tezinde, Ravel'in klasik formları modern bir yaklaşımla nasıl işlediğini incelemiştir. Han (2020), Jeux d'Eau adlı eser üzerine yaptığı çalışmada, eserin yorumlanışı ve piyano tekniği açısından analizler yapmış; izlenimci döneme özgü armonik ve pedal tekniklerine odaklanmıştır. Özyazıcı (2023), Claude Debussy ve Maurice Ravel'in Piyano Eserlerindeki Tekniklerin Karşılaştırması başlıklı çalışmasında, Debussy ve Ravel'in teknik ve üslup farklılıklarını incelemiş; her iki bestecinin eserlerine dair karşılaştırmalı analizler sunmuştur. Runghiran (2022), Maurice Ravel's Life and Piano Works: Sonatine başlıklı makalesinde, Ravel'in Sonatine eserinin melodik ve armonik yapısına dair bir analiz sunarak, klasik unsurların modernist yaklaşımla nasıl işlendiğini açıklamıştır.

Bu çalışmalar, Maurice Ravel'in À la manière de Borodine adlı eseri üzerine yapılan bu araştırmaya hem müzikal hem de analitik bağlamda katkı sağlamaktadır. Bu çalışmalardan farklı olarak, bu araştırma, Maurice Ravel'in À La Manière De Borodine adlı eserini teknik ve müzikal analiz açısından ele alarak, eserin form yapısını, tematik işleyişini ve armonik özelliklerini ayrıntılı bir şekilde incelemektedir. Ayrıca icra performansına yönelik öneriler ile diğer inceleme araştırmalarından farklılık göstermektedir.

YÖNTEM

Bu araştırmada, Maurice Ravel'in À La Manière De Borodine adlı eserinin müzikal analizi ve performansa yönelik teknik unsurlarının değerlendirilmesi amacıyla betimsel analiz ve içerik analizi yöntemleri kullanılmıştır. Araştırma, nitel bir araştırma deseni çerçevesinde yapılandırılmıştır ve eser hakkında ayrıntılı bilgi sunmak için iki aşamalı bir analiz süreci izlenmiştir.

İlk aşamada, betimsel analiz yöntemiyle eserin mevcut durumu nesnel bir şekilde ortaya konmuş, eserin form, armoni ve tematik yapısı detaylı olarak incelenmiştir. Betimsel analiz yöntemi, bir eserin yapı taşlarını ayrıntılı biçimde tanımlamayı ve mevcut özelliklerini olduğu gibi yansıtmayı amaçlayan bir yaklaşımdır (Karasar, 2012). Bu bağlamda, eserin Borodin'in stilistik özellikleriyle olan ilişkisi, melodik yapılar, ritmik motifler ve armonik dokular gibi unsurlar analiz edilmiştir. Ravel'in Borodin'in halk müziği temalarını ve empresyonist etkileri nasıl bir araya getirdiği detaylandırılmıştır. İkinci aşamada, içerik analizi yöntemi uygulanarak eserin içeriğindeki temalar, motifler ve yapısal öğeler sistematik bir şekilde kategorilere ayrılmıştır. İçerik analizi, bir eserin daha küçük birimlere ayrılarak anlam kazandığı bir yöntemdir ve bu analiz süreci, eserin temel yapı taşlarının anlaşılmasını sağlamıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2011). Bu yöntemle, eserde kullanılan hemiola ritimleri, pedal noktaları ve senkoplu melodik çizgiler gibi unsurların ifade gücü üzerindeki etkileri incelenmiştir. Ayrıca, Borodin'in Polovtsian Dansları gibi eserlerinden alınan stilistik referansların Ravel tarafından nasıl işlendiği ele alınmıştır. Araştırmada kullanılan bu yöntemler, Ravel'in Borodin'in stilini nasıl taklit ettiğini ve bu stilin empresyonist öğelerle nasıl harmanlandığını detaylı bir şekilde ortaya koymayı amaçlamaktadır. Elde edilen bulgular, piyanistlerin eseri icra ederken dikkat etmeleri gereken teknik ve sanatsal unsurlar hakkında rehberlik sunmak üzere yorumlanmıştır. Araştırmanın yönetsel çerçevesi, literatür taraması ile desteklenmiş ve daha önce yapılmış analizlerden elde edilen veriler ışığında detaylandırılmıştır.

Araştırmanın Etik İzinleri

Bu araştırma, herhangi bir anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney veya görüşme gibi katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren yöntemler kullanılmadan yapılmış bir analiz çalışmasıdır. Bu nedenle, etik kurul onayı alınmasını gerektiren çalışmalar arasında yer almamaktadır.

Araştırma sürecinde, telif hakları ve akademik etik kurallarına tamamen uyulmuştur. Kullanılan tüm kaynaklar uygun şekilde atıf yapılmak suretiyle belirtilmiş ve araştırma, bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada, bilimsel araştırma ve yayın etiğine aykırı herhangi bir eylemde bulunulmamıştır.

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, Maurice Ravel'in À La Manière De Borodine adlı eserinin müzikal analizine ve icraya yönelik önerilere ilişkin elde edilen bulgular sunulmaktadır. Eserin ayrıntılı incelenmesi sonucunda elde edilen veriler, bu bölümde alt başlıklar altında detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Araştırma sürecinde, eserin form yapısı, tematik özellikleri, armonik dili ve stilistik unsurları detaylı olarak incelenmiş; bu incelemeler ışığında performansa yönelik öneriler geliştirilmiştir.

À La Manière De Borodine Eserinin Müzikal Analizi

Maurice Ravel, 1913 yılında "A la manière de ..." başlığı altında iki pastiş bestelemiştir. İlk eser Borodin, ikinci eser ise Chabrier⁴ tarzında yazılmış olup, her iki besteci de Ravel'in en sevdiği

⁴ Emmanuel Chabrier (1841–1894), Fransız besteci ve piyanisttir. Romantik dönem Fransız müziğinin önde gelen isimlerinden biri olan Chabrier, özellikle *España* adlı orkestra eseri ve piyano için yazdığı karakteristik parçalarıyla tanınmaktadır.

isimler arasında yer almaktadır (Myers, 1960, s.213). Bu eserler, İtalyan piyanist ve besteci Alfredo Casella'nın⁵ önerisi üzerine kaleme alınmış; Casella, kendi yazdığı pastiş eserlerle birlikte bu eserlerin ilk icrasını gerçekleştirmiştir (Larner, 1996, s.140).

Aleksandr Borodin (1833-1887), Romantik dönemin önemli Rus bestecilerinden biri olarak tanınmıştır ve aynı zamanda bir tıp doktoru ve kimya profesörü olarak akademik kariyer yapmıştır. Mily Balakirev (1837-1910), César Cui (1835-1918), Modest Musorgsky (1839-1881) ve Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) ile birlikte "Beşler"⁶ olarak adlandırılan ulusalcı bestecilik okuluyla ilişkilendirilmiştir. Bu okul, Rus tarihini, edebiyatını ve halk müziğini eserlerinde vurgulamayı amaçlamıştır. Borodin'in başlıca eserleri arasında Prens Igor operası yer almakta olup, bu opera Borodin'in ölümünden sonra Rimsky-Korsakov ve Alexander Glazunov (1865-1936), tarafından tamamlanmıştır. Ayrıca, besteci üç senfoni (sonuncusu tamamlanmamıştır), iki yaylı çalgılar dördlüsü bestelemiştir (İlyasoğlu, 2001).

A la manière de Borodine, bir vals tarzında bestelenmiştir. Re bemol majör tonunda olup ikili formda (AB) bir yapıya ve bir koda kesitinden oluşmaktadır. Tablo 1'de A la manière de Borodine eserinin yapısal özellikleri (kesitler, ölçü aralıkları ve tonalite) gösterilmektedir.

Tablo 1. A La Manière De Borodine Eserinin Yapısal Özellikleri

Form	Ölçü Aralığı	Tonalite
A	1-32	Re bemol Majör-Si bemol Minör
B	33-69	Mi bemol Minör-La bemol Minör
Koda	70-93	Re bemol Majör

Bu eserde Ravel, Borodin'in özellikle Prens Igor operasındaki Polovtsian Dansları gibi yapıtlarında görülen melodik, ritmik ve armonik özellikleri ustalıkla yeniden yorumlamıştır. Borodin'in Rus ulusalcılık akımı çerçevesinde kullandığı melodik kıvrımlar, halk müziği esintileri, karakteristik ritmik kalıplar ve pedal noktaları, Ravel'in empresyonist ve romantik dokularıyla harmanlanarak eserde belirgin bir stilistik kimlik oluşturur.

Borodin'in stilistik özelliklerini Ravel'in eserinde daha iyi anlamak için, öncelikle Borodin'in Prens Igor operasındaki Polovtsian Dansları'ndan alınmış örnekleri incelemek yararlı olacaktır.

Şekil 1 ve Şekil 2'de Borodin'in Prens Igor operasındaki Polovtsian Danslarından alınmış ve bu esere ilham kaynağı olmuş olabilecek bazı kesitler gösterilmektedir. Şekil 1 ve Şekil 2, Prens Igor operasındaki Polovtsian Dansları'na ait kısa pasajları içermektedir. Bu pasajlar, Borodin'in tipik melodik hatlarını, sıkça kullandığı pedal noktaları, diatonik-dışı ses renkleri ve ritmik vurgularını ortaya koyar. Özellikle yükselen beşli atlamalar, II-V7-I benzeri ilerleyişler ve senkoplu eşlik desenleri, Ravel'in À La Manière De Borodine eserindeki benzer melodik ve ritmik fikirlerin temelini oluşturur.

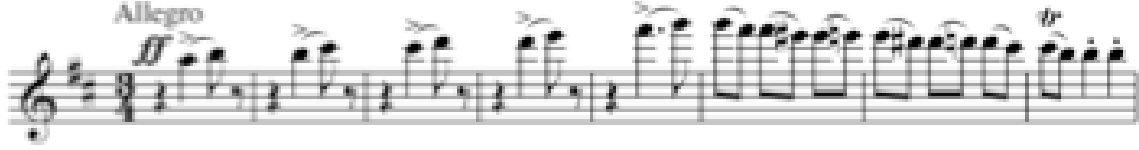
⁵ Alfredo Casella (1883-1947), İtalyan besteci, piyanist, orkestra şefi ve müzikologdur. 20. yüzyıl İtalyan müziğinin önde gelen isimlerinden biri olan Casella, özellikle İtalyan müzik geleneğini modern Avrupa akımlarıyla birleştirme çabasıyla tanınmıştır. Paris'te eğitim alarak Debussy, Ravel ve Stravinsky gibi bestecilerle yakın ilişkiler kurmuş, bu da eserlerinde Fransız empresyonizmi ve neoklasik etkilerin hissedilmesine neden olmuştur (İlyasoğlu, 2001).

⁶ "Beşler" (Rusça: Moguchaya Kuchka), 19. yüzyılın ortalarında Rus müziğini Batı Avrupa etkilerinden arındırarak ulusal bir tarz geliştirmeyi hedefleyen beş Rus besteciden oluşan bir gruba verilen isimdir. Grup üyeleri Mily Balakirev, César Cui, Modest Musorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov ve Aleksandr Borodin'den oluşmaktadır. "Beşler", Rus halk müziğinden esinlenerek eserler yaratmış ve bu müziği ulusal kimliğin bir parçası olarak kullanmayı amaçlamıştır (İlyasoğlu, 2001).



Şekil 1. Aleksandr Borodin, Prince Igor: Polovtsian Dances, Act II, No. 11, (Piyano Düzenlemesi: 15-18. Ölçüler Arası), 1995.

Şekil 1'de Aleksandr Borodin'in, Prens Igor'dan Polovtsian Dansları eserinin (piyano düzenlemesi notası), 15-18. ölçüleri arası gösterilmektedir. Şekil 1'deki bu kesitte tonik pedal üzerinde gelişen II-V7-I progresyonu ve adım adım pesleşen melodik yapı, Ravel'in birinci temadaki (1-16. ölçüler) düzenlemesine benzerlik göstermektedir.



Şekil 2. Aleksandr Borodin, Prince Igor: Polovtsian Dances, Act II, No. 11, (1. Keman Notası, 95-102. Ölçüleri Arası), 1995.

Şekil 2'de Aleksandr Borodin'in, Polovtsian Dansları eserindeki (1. Keman Notası), 95-102. ölçüleri arası gösterilmektedir. Bu örnek, Borodin'in karakteristik melodik hareketleri ile senkoplu ritim ve pedal noktalarının orkestra dokusundaki kullanımını sergilemektedir. Ravel, kendi eserinin B kesitinde (33-69. ölçüler) bu tür melodik ve ritmik çözümlenmeleri piyano dokusuna uyarlayarak benzer bir ifade yaratır.

Borodin'in melodik dünyasının başka bir önemli yansıması Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 2'de görülür. Bu eserdeki melodik hatlar, esnek ritmik yapılar ve armonik zenginlik, Ravel'in yararlandığı stilistik öğelerin daha da çeşitlenmesini sağlar. Aşağıda sunulan kısa kesit, Ravel'in À La Manière De Borodine'de başvurduğu armonik esneklik ve kromatik niteliklerin kaynağına ışık tutmaktadır. Şekil 3'te bu eserden alınmış ilgili kesit gösterilmektedir.



Şekil 3. Aleksandr Borodin, Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 2, 2. Bölüm (1. ve 2. Keman Notası, 29-36. Ölçüleri Arası), 1994.

Şekil 3'te Aleksandr Borodin'in, Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 2 eserindeki 2. Bölüm (1. ve 2. Keman Notası), 29-36. ölçüleri arası gösterilmektedir. Bu pasaj, Borodin'in yaylı çalgılar için bestelediği zarif melodik kıvrımlar ve esnek armonik dokuların tipik bir örneğini sunar. Ravel, piyanoya uyarladığı bu tür melodik-ritmik karakterleri, pedallar ve genişletilmiş akor yapıları ile birleştirerek À La Manière De Borodine'de benzer bir atmosfer yaratmıştır.

A kesiti 1-32. ölçüler arasındadır. 1-16. ölçüler arasında birinci tema, Re bemol majör tonalitesindedir ve bas seslerde tonik/dominant pedal bulunmaktadır. Sağ el melodisi hemiola ritmi kullanır (yani 3/4 yerine 3/2 ölçü gibi gruplandırılmıştır), sol el ise 3/4 ölçüde hafif senkoplu (zayıf vuruşlarda uzun notalar içeren) bir yapı sergiler.

Borodin'in stilinden ilham alan Ravel, À La Manière De Borodine'in A kesitinde (1-32. ölçüler) Re bemol majör tonalitesini, tonic/dominant pedal noktalarını ve hemiola ritimlerini öne çıkararak, Borodin'in Polovtsian Dansları'ndaki melodik yapıların piyano üzerinde yeniden canlandırılmasını sağlamıştır. Örneğin, eserin 1-16. ölçüleri arasında yer alan birinci tema, Borodin'in Polovtsian Dansları'ndaki yükselen beşli ile başlayan melodik karakteri ve benzer armonik ilerleyişleri (II-V7-I) anımsatır. Bu benzerlikler, Şekil 4 ve Şekil 5'te sunulan À La Manière De Borodine ölçülerinde açıkça izlenebilir.

1-4. ve 5-8. ölçüler, tonik/dominant pedal üzerinde IV-V7-I armonik ilerleyişini kullanır. 9-16. ölçüler ise benzer bir ilerleyişi önce Mi bemol minör (9-12. ölçüler arası), ardından Si bemol minör (13-16. ölçüler arası) tonalitelerinde sergiler ve bas seslerde Re bemol pedal noktası devam eder. Şekil 4'te A La Manière De Borodine eserin 1-4. ölçüleri arası gösterilmektedir.



Şekil 4. Maurice Ravel, A La Manière De Borodine Eserinin 1-4. Ölçüleri Arası, 2019.

Borodin'in Şekil 1'de gösterilen (Prens Igor'dan Polovtsian Dansları (piyano düzenlemesi notası), 15-18. ölçüler arası) temasıyla, Ravel'in teması arasında bazı ilginç karşılaştırmalar yapılabilir. Her iki tema da melodide bir yükselen beşli ile başlar ve bir tonik pedal üzerinde II-V7-I armonik ilerleyişini kullanır. Her iki tema da melodinin adım adım pesleşen bir bitişle sona erer (Borodin 18. ölçü, Ravel 15. ölçü) ve ilgili minör tonaliteye bir gönderme yapar. Her ikisi de, melodide (Borodin'de bağlarla, Ravel'de hemiola ile) ve eşlikte (Borodin'de sekizlik-dörtlük-sekizlik, Ravel'de dörtlük-ikilik) senkop içeren tekrar eden ritmik kalıplar kullanır. İç sesler, pedal noktası üzerinde adım adım yumuşak bir şekilde tizleşir ve pesleşir, armonik gerilim (örneğin, Borodin 15. ölçü, Ravel 1-2. ölçü) ve çözülme (Borodin 16. ölçü, Ravel 3-4. ölçü) anları arasında geçiş yapar. Şekil 5'te A La Manière De Borodine eserin 13-16. ölçüleri arası gösterilmektedir.



Şekil 5. Maurice Ravel, A La Manière De Borodine Eserinin 13-16. Ölçüleri Arası, 2019.

17-32. ölçüler arasında birinci tema yeniden işlenmiştir. Sağ el, 1-16. ölçülerle neredeyse aynı olmakla birlikte bir oktav yukarıda çalınmıştır. Sol el ise tonik/dominant pedalını korumakta, ancak bu pedal artık iki oktavdan fazla bir aralıkta genişlemektedir. 30. ölçüden itibaren bas hattı değişerek net bir şekilde Si bemol minör (ilgili minör tonalite) tonalitesine modülasyon yapar ve 30-31.

ölçülerde V7-I kadansı ile sonuçlanır. Şekil 6'da A La Manière De Borodine eserinin 29-31. ölçüleri arası gösterilmektedir.



Şekil 6. Maurice Ravel, A La Manière De Borodine Eserinin 29-31. Ölçüleri Arası, 2019.

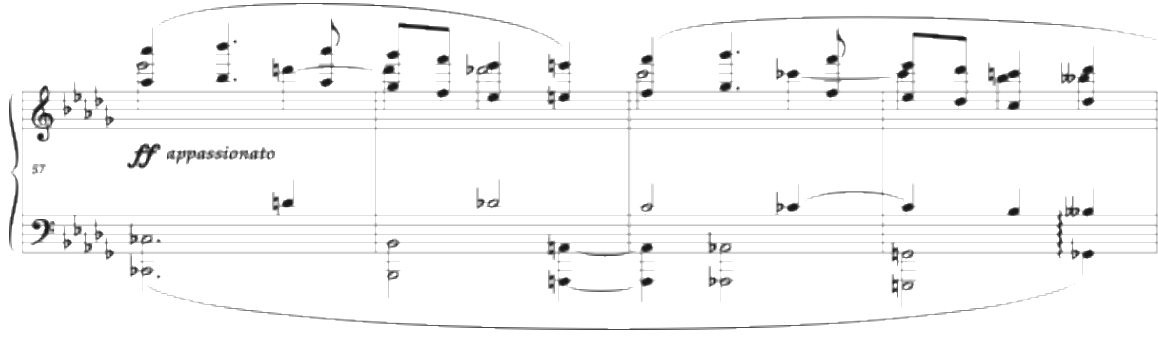
B Kesiti 33-69. ölçüler arasındadır. 33-48. ölçüler arasında, ikinci tema Mi bemol minör tonalitesinde başlar ve bas seslerde bir dominant pedal bulunur. Hemiola ritmi artık kullanılmaz, ancak melodik çizgideki senkoplu vurgular ve pesleşen yarım tonlar, karakter açısından çok daha yumuşak olsa da, Şekil 2'deki Borodin temasını anımsatır. 39. ölçüden itibaren La bemol minör tonalitesine bir modülasyon gerçekleşir ve Si bemol pedal noktası 47. ölçüye kadar devam ederek sağ el ile bazı güçlü disonanslar (örneğin, Si bemol-Do-Fa diyez) yaratır. Bu bölüm, 48. ölçüde La bemol tonalitesinin dominant yedilisi ile sona erer. Şekil 7'de A La Manière De Borodine eserinin 33-36. ölçüleri arası gösterilmektedir.



Şekil 7. Maurice Ravel, A La Manière De Borodine Eserinin 33-36. Ölçüleri Arası, 2019.

49-69. ölçüler arasında, ikinci tema tekrar edilmiştir ve 33-48. ölçülere benzerdir, ancak dinamik olarak f-ff (forte-fortissimo) olarak icra edilir. 49-56. ölçüler arasında bas seslerde Re bemol majör tonalitesinde bir dominant pedal bulunur ve bu pedal, Re bemol majör tonalitesine geri dönüşü hazırlar. Ayrıca bu süreç, 30. ölçüde başlayan beşli aralıklarla yapılan modülasyon serisini tamamlar: Si bemol minör-Mi bemol minör-La bemol minör-Re bemol majör. 57-61. ölçülerdeki appassionato⁷ zirvesinde, doku yoğunlaşır; melodi oktavlarla ikiye katlanır ve bas hattı ile iç sesler onluklarla kromatik olarak pesleşir. Bu pasajda, 58-59. ölçülerde hemiola ritmi kullanılmıştır. 62. ve 66. ölçülerde yer alan eksiltilmiş yedili akorlar (Re-Fa-La bemol-Do bemol), 63-65. ve 67-69. ölçülerde sırasıyla II6-bemolV9-I ilerleyişlerine yol açar. Şekil 8'de A La Manière De Borodine eserinin 57-60. ölçüleri arası gösterilmektedir.

⁷ Appassionato, İtalyanca bir terim olup müzikte "tutkulu", "coşkulu" veya "yoğun bir duyguyla" çalınması gerektiğini ifade eder.



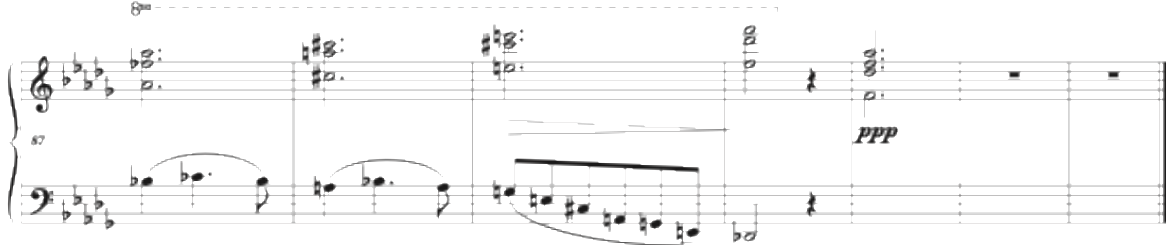
Şekil 8. Maurice Ravel, A La Manière De Borodine Eserinin 57-60. Ölçüleri Arası, 2019.

Koda, 70-93. ölçüler arasındadır. 70-81. ölçüler arasında, Koda, sağ elde birinci temanın ilk iki ve son iki ölçüsünü (yani 1-2. ve 15-16. ölçüler) kullanır ve Re bemol majör tonalitesindedir. Bu sırada, 77. ölçüye kadar bas seslerde tonik/dominant pedal bulunur. Şekil 9'da A La Manière De Borodine eserinin 70-77. ölçüleri arası gösterilmektedir.



Şekil 9. Maurice Ravel, A La Manière De Borodine Eserinin 70-77. Ölçüleri Arası, 2019.

82-93. ölçüler arasında koda devam eder ve bu kez sol elde ikinci tema kullanılır; çoğunlukla Re bemol majör tonunun tonik akoru ile armonize edilmiştir. Tonik nota, 88-89. ölçülerde bemol VI akoru (Si bemol-Re bemol-Fa bemol, anarmonik olarak La-Do diyez-Mi şeklinde yazılmış) olarak yeniden armonize edilmiştir; Borodin, Polovtsian Dansları'nın sonunda benzer şekilde bir bemol VI akoru kullanmıştır. Şekil 10'da A La Manière De Borodine eserinin 87-93. ölçüleri arası gösterilmektedir.



Şekil 10. Maurice Ravel, A La Manière De Borodine Eserinin 87-93. Ölçüleri Arası, 2019.

Eser, 90-91. ölçülerde iki çok yumuşak tonik akorla sona erer ve ardından atmosferi korumak için iki ölçülük bir sus gelir.

À La Manière De Borodine Eserinin İcrasına Yönelik Öneriler

Maurice Ravel'in À La Manière De Borodine adlı eseri hem empresyonist hem de romantik unsurları bir araya getiren bir pastiş eser olarak, performans sırasında dikkat gerektiren birçok stilistik ve teknik detaya sahiptir. Eseri başarıyla yorumlayabilmek için bu başlık altında değerlendirilen önerilerin dikkate alınması gerekmektedir.

Eserde sıkça kullanılan hemiola ritmi (örneğin, 3/4 ölçü yerine 3/2 hissiyle gruplandırma), Ravel'in Borodin'e olan stilistik göndermelerinden biridir. İcracı, bu ritmik özellikleri dikkatle ele alarak özellikle 1-16. ve 57-61. ölçüler arasında ritmik hassasiyeti korumalıdır. Senkoplü çizgilerin (sol el senkoplaları ve sağ el hemiolaları) net duyurulması, eserin karakteristik yapısını güçlendirecektir. Eser boyunca *f* ve *ff* dinamiklerine geçişlerde (49-56. ve 57-61. ölçüler arasında olduğu gibi), ani dinamik değişimlere dikkat edilmelidir. Özellikle *appassionato* zirvesinde, melodi oktavlarla ikiye katlanırken duygusal yoğunluk vurgulanmalıdır. Bununla birlikte, eser sonunda *pianissimo* ile biten koda bölümünde hassas bir kontrol gereklidir. Ravel, eserin birçok bölümünde tonik/dominant pedal noktaları kullanmıştır (örneğin, 1-16., 49-56. ve 70-77. ölçüler). Pedal kullanımı dengeli olmalı, armonik netliği bozmayacak şekilde uygulanmalıdır. Özellikle kalın notalar bölgesindeki rezonanslar, kontrol edilerek aşırı bulanık bir tınıdan kaçınılmalıdır. Eserde sıkça kullanılan genişletilmiş akorlar (7'li, 9'lu ve eksiltilmiş akorlar) ve modülasyonlar (örneğin, 30. ölçüde Si bemol minör-Mi bemol minör-La bemol minör-Re bemol majör geçişleri) piyanistin dikkatli bir şekilde armonik temizlik sağlamasını gerektirir. Özellikle 63-69. ölçülerdeki II6-bemol V9-I ilerleyişlerinde geçişlerin akıcı olması sağlanmalıdır.

Birinci tema (1-32. ölçüler arası) ve ikinci tema (33-69. ölçüler arası), farklı karakteristik özelliklere sahiptir. Birinci tema zarif ve dengeli bir yaklaşım gerektirirken, ikinci tema daha dramatik ve yoğun bir ifadeye sahiptir. İcracı, bu temalar arasındaki stilistik farklılıkları net bir şekilde ortaya koymalıdır. Ravel, eserinde empresyonist ve post-empresyonist özellikleri birleştirmiştir. Armonik belirsizlikler, tam ton dizisi kullanımları ve Borodin'e özgü melodik hareketler (örneğin, pesleşen yarım tonlar) gibi unsurlar, icracının esere sofistike bir zarafet katmasını gerektirir. *Allegro giusto* olarak belirlenen tempo, valsın doğal akışını yansıtmalıdır. Temponun sabit tutulması, özellikle *cédez à peine* (hızı biraz azaltarak) gibi geçiş ifadelerinde ritmik bütünlüğün korunmasını sağlar. Tematik pasajlarda dengeli bir dokunuş, melodik hatların belirginliğini artıracaktır. Borodin'in *Prens Igor* ve *Polovtsian Dansları* gibi eserlerinde yer alan stilistik öğelere yapılan göndermeler, À La Manière De Borodine eserinin temelini oluşturmaktadır. İcracı, Borodin'in karakteristik vurgularını (örneğin, pedal noktaları, çapraz ritimler ve ilgili minör tonaliteler geçişler) dikkate alarak eseri yorumlamalıdır.

Bu öneriler doğrultusunda, À La Manière De Borodine hem teknik becerilerin hem de stilistik farkındalığın birleşimini gerektiren bir eser olarak piyanistlere önemli bir deneyim sunmaktadır.

Eserin icrası sırasında, Ravel'in Borodin'e duyduğu hayranlık ve stilistik ustalığına saygı gösterilmesi, müzikal ifadeyi derinleştirecek ve dinleyiciye zengin bir tınısal deneyim sağlayacaktır.

TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmanın bulguları, Maurice Ravel'in À la manière de Borodine adlı eserinin müzikal analizinin ve icraya yönelik önerilerinin bir bütünlük içerisinde ele alındığını göstermektedir. Eserin analizinde, Ravel'in Borodin'in müzikal tarzını pastiş yöntemiyle ustalıkla yansıttığı belirlenmiştir. Çalışma, Ravel'in armonik, ritmik ve tematik unsurları Borodin'in ulusalcılık etkileri ve karakteristik müzikal ifadeleriyle nasıl birleştirdiğini detaylı bir şekilde inceleyerek, müzikoloji ve performans pedagojisi açısından değerli bir katkı sunmaktadır.

Eserin form yapısı ve tonal geçişleri, Ravel'in Borodin'e duyduğu stilistik hayranlığın bir yansıması olarak belirginleşmiştir. İkili form (AB) yapısında inşa edilen eserde, hemiola ritimleri, pedal noktaları ve genişletilmiş akorlar gibi unsurlar öne çıkmakta ve bu öğeler hem romantik hem de empresyonist yaklaşımların bir sentezini sunmaktadır. Analiz sürecinde elde edilen bulgular, özellikle pedal noktalarının kullanımı ve senkoplu ritmik yapıların eserin dinamik yapısını belirginleştirdiğini göstermiştir. Ayrıca, melodik yapının Borodin'in özgün tarzına yaptığı göndermeler, Ravel'in stil taklidi konusundaki derin bilgisini ve analitik yaklaşımını kanıtlamaktadır.

Performans açısından, eserin icrasında dikkat edilmesi gereken bazı temel unsurlar vurgulanmıştır. Hemiola ritimlerinin ve senkoplu melodik çizgilerin net bir şekilde ifade edilmesi, eserin stilistik bütünlüğünü sağlamada kritik bir öneme sahiptir. Ayrıca, pedal kullanımının dengeli ve dikkatli bir şekilde yapılması, armonik netliğin korunması açısından önerilmektedir. Dinamik geçişlerdeki ani değişimlerin doğru vurgulanması ve eserin farklı tematik bölümleri arasında stilistik geçişlerin belirginleştirilmesi, icranın hem teknik hem de sanatsal zenginliğini artıracaktır.

Araştırma, Ravel'in Borodin'in tarzını nasıl yorumladığını anlamak için piyanistlere önemli bir rehber sunmaktadır. Özellikle, tonal geçişlerin dikkatlice çalışılması ve modülasyon süreçlerinin akıcılığının sağlanması önerilmektedir. Bunun yanı sıra, eserin genel temposunun sabit tutulması ve tematik pasajların ifade gücünü artıracak şekilde icra edilmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda, Ravel'in hem romantik hem de empresyonist unsurları birleştiren üslubu, icracının teknik becerilerinin yanı sıra müzikal duyarlılığını da geliştirmeyi gerektirmektedir.

Sonuç olarak, bu araştırma, Maurice Ravel'in À la manière de Borodine adlı eserinin hem müzikal hem de performansla yönelik yönlerini kapsamlı bir şekilde ele alarak, Ravel'in bestecilik anlayışını detaylandırmıştır. Eserin analizi, piyanistlere teknik ve sanatsal rehberlik sunmanın yanı sıra, müzikoloji literatürüne önemli bir katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda, çalışma, Ravel'in stilistik analiz becerisi ve Borodin'in müzikal mirasının bir birleşimi olarak, piyanistler ve müzikologlar için ilham verici bir kaynak niteliği taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2022). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. Remzi Kitabevi.

Belen, A. (2022). *Maurice Ravel'in piyano müziği ve sol majör piyano konçertosunun yorum açısından incelenmesi* (Tez No. 767903) [Yüksek Lisans Tezi. Bursa Uludağ Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Chou, L. S. (2004). *Classical elements in Ravel's "Sonatine"* (Rapor No. 1424795). California State University.

Maurice Ravel'in À La Manière De Borodine Eserinin Müzikal Analizi ve İcraya Yönelik Öneriler

- Evrük, H. (2021). Maurice Ravel'in müzikal yaratıcılığı ve sol majör piyano konçertosu'nun incelenmesi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 1(19), 58-75.
- Han, B. (2020). Maurice Ravel'in Jeux D'eau adlı eserinin yorum olarak incelenmesi ve piyano tekniği açısından öneriler. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 1(16), 281-290.
- Hendekli, Z. M. (2008). Ravel and his extra-musical associations in solo piano works (Tez No. 227607) [Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- İlyasoğlu, E. (2001). *Zaman içinde müzik*. Yapı Kredi Yayınları.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Nobel Yayın Dağıtım.
- Larner, G. (1996). *Maurice Ravel*. Phaidon.
- Macmillan, M. (2014). *The war that ended peace: the road to 1914*. Random House Trade Paperbacks.
- Mawer, D. (2000). *The Cambridge companion to Ravel*. Cambridge University Press.
- Myers, R. H. (1960). *Ravel: life and works*. Duckworth
- Nichols, R. (2011). *Ravel*. Yale University Press.
- Orenstein, A. (1990). *A Ravel reader: correspondence, articles, interviews*. Columbia University Press.
- Özyazıcı, F. (2023). Empresyonist bestecilerden Claude Debussy ve Maurice Ravel'in piyano eserlerindeki tekniklerin karşılaştırması ve icracılara yönelik öneriler. *The Journal of Academic Social Science*, 1(146), 142-153.
- Runghiran, M. (2022). Maurice Ravel's life and piano works: sonatine. *Ban Somdej Journal of Music*, 4(2), 139-154.
- Tuncay, A. (2023). Maurice Ravel sonatine'in piyano tekniği açısından incelenmesi. *Kesit Akademi*, 9(37), 488-498.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, S. B. (2021). Maurice Ravel'in piyano müziğine genel bir bakış ve "Miroirs" albümünün teknik ve müzikal analizi (Tez No. 683545) [Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Zank, S. (2005). *Maurice Ravel: a guide to research*. Routledge.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Borodin, A. (1994). String quartet no. 2. E. Eulenburg (Ed.), *Tchaikovsky & Borodin-complete string quartets* (s. 189-236) içinde. Dover Publications.
- Borodin, A. (1995). Prince Igor: Polovtsian Dances, act II, no. 11. J. Rutter (Ed.), *Oxford choral classics: opera choruses, no. 5* (s. 1-102) içinde. Oxford University Press.
- Ravel, M. (2019). À la manière de... Alexander Borodine valse. R. Alston (Ed.), *à la manière de... Borodine et Chabrier* (s. 1-10) içinde. Piano Practical Editions.

EXTENDED ABSTRACT

Purpose: This study aims to examine Maurice Ravel's *À La Manière De Borodine* in terms of musical analysis and performance practices. This pastiche piece, composed by Ravel as an imitation of Borodin's style, stands out as a unique work that combines the innovative musical understanding of the 20th century with diverse compositional approaches. The research provides a detailed analysis of the piece's form, harmony, and thematic structure while offering performance suggestions to guide pianists in their interpretation. By thoroughly addressing Ravel's admiration for Borodin and his stylistic analysis skills, the study aspires to serve as a valuable resource for both musicologists and pianists.

Method: This study uses descriptive and content analysis methods to examine the musical structure and performance-related technical elements of Maurice Ravel's *À La Manière De Borodine*. Conducted as a qualitative research study, it employs a two-phase analytical approach.

The first phase involves descriptive analysis to outline the piece's form, harmony, and thematic structure, focusing on Ravel's integration of Borodin's melodic, rhythmic, and harmonic traits with Impressionist elements. The second phase uses content analysis to categorize themes, motifs, and structural elements, emphasizing features like hemiola rhythms, pedal points, and syncopated melodies, along with references to Borodin's works, such as *Polovtsian Dances*.

These methods offer a comprehensive understanding of Ravel's stylistic emulation and provide performance insights for pianists, supported by literature and prior analyses.

Findings: The findings of this study focus on the musical analysis and performance recommendations for Maurice Ravel's *À La Manière De Borodine*. This pastiche, inspired by Borodin's stylistic characteristics, merges Romantic elements with Ravel's Impressionist techniques. The study highlights the structural, thematic, and harmonic components of the piece, while also offering insights for performers.

À La Manière De Borodine is composed in D-flat major and follows a binary (AB) form with an added coda. The A section introduces a lyrical first theme enriched with hemiola rhythms and syncopation, emphasizing the Romantic style of Borodin. The bass features tonic/dominant pedal points that support harmonic progression, creating a strong tonal foundation. The B section contrasts the A section with modulations to related minor keys, dynamic shifts, and chromatic dissonances that intensify the expressive quality. The coda integrates thematic material from earlier sections, maintaining Ravel's characteristic elegance while concluding with a subdued pianissimo.

The piece exemplifies Ravel's ability to blend Borodin's Romantic melodic lines and harmonic richness with Impressionist elements like extended chords, pedal points, and dynamic nuance. This duality is evident in the hemiola rhythms and syncopated melodic phrases that borrow from Borodin's *Polovtsian Dances*. Additionally, thematic treatment reveals parallels between Borodin's original works and Ravel's homage, particularly in the interplay between melody and harmonic tension.

Performance recommendations derived from this analysis emphasize balanced pedaling to maintain harmonic clarity, particularly in sections with extended resonance. Highlighting rhythmic motifs, such as hemiola patterns, is crucial for preserving the stylistic integrity of the piece. Dynamic contrast is vital, with performers advised to approach climactic passages, such as the *appassionato* peak, with emotional intensity while ensuring tonal precision in softer codas.

Furthermore, Ravel's tempo markings, such as *allegro giusto* and *cédez à peine*, guide the overall interpretation. Maintaining a consistent yet fluid tempo enhances the natural flow of the

waltz. The technical demands of chromatic modulations and extended harmonic progressions require precision, while thematic differentiation between the lyrical first theme and the more dramatic second theme demands careful phrasing and articulation.

Overall, À La Manière De Borodine serves as a testament to Ravel's stylistic analysis and artistic admiration for Borodin. By integrating Romantic and Impressionist traits, the piece offers pianists an opportunity to refine their technical and expressive skills. This study contributes to the broader understanding of Ravel's compositional techniques, offering performers a framework to approach this work with stylistic authenticity and musical depth.

Discussion, Conclusion and Recommendations: The findings of this study highlight the comprehensive examination of Maurice Ravel's *À la manière de Borodine*, encompassing its musical analysis and performance suggestions. The analysis reveals Ravel's exceptional ability to emulate Borodin's musical style through pastiche, seamlessly combining harmonic, rhythmic, and thematic elements with Borodin's nationalistic and characteristic expressions. This work contributes significantly to both musicology and performance pedagogy by offering a detailed exploration of these stylistic integrations.

The piece's structural design and tonal transitions reflect Ravel's admiration for Borodin's style. Constructed in binary form (AB), the work incorporates hemiola rhythms, pedal points, and extended chords, presenting a synthesis of Romantic and Impressionist elements. The findings underscore the pivotal role of these features, particularly the use of pedal points and syncopated rhythms in defining the dynamic structure of the piece. Furthermore, the melodic references to Borodin's distinctive style showcase Ravel's analytical expertise and stylistic proficiency.

From a performance perspective, the study emphasizes several critical elements. Clear articulation of hemiola rhythms and syncopated melodic lines is essential to maintain the piece's stylistic coherence. Balanced and precise pedal usage is recommended to preserve harmonic clarity. Highlighting sudden dynamic shifts and ensuring smooth transitions between thematic sections enhance the technical and artistic richness of the performance.

This research serves as a valuable guide for pianists seeking to interpret Ravel's homage to Borodin. It suggests careful attention to tonal modulations and maintaining the fluidity of these transitions. A stable overall tempo and expressive delivery of thematic passages are also necessary to convey the piece's emotional depth. Ravel's fusion of Romantic and Impressionist influences requires performers to cultivate both technical precision and musical sensitivity.

In conclusion, this study offers an in-depth exploration of *À la manière de Borodine*, providing insights into Ravel's compositional approach and performance practices. The analysis not only guides pianists in their technical and artistic interpretations but also enriches the musicological discourse on Ravel's works. As a testament to Ravel's stylistic analysis skills and Borodin's musical legacy, this research inspires both musicians and scholars alike.

18/11/2024

23/12/2024

<http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.79358>

Muhammet Hanifi ZENGİN¹

Yerel Coğrafi Kodların Sanatsal Kimlik Oluşturma Üzerindeki Etkisi: Kars Sergi Örneği²

Özet

Sanatçının, sanatsal kimlik oluşturmasında bireysel yetenek ve içsel dünyası, sanatçının içinde bulunduğu doğal ve yerel ortam önemli bir etkidir. Sanatçının yerel ortamdan aldığı referanslar, sanatçının duysal ve estetik algısı ile şekillenerek, sanat eserlerinin temasını ve biçimini etkilemektedir. Çalışma, sanatçının yerel çevreyle ilgili olarak, sanatsal yaratıcılık ve sanatsal kimlik üzerinde varlığını analiz etmeye yöneliktir. Plastik sanatlar üzerine eserlerini oluşturan sanatçıların yaşadığı, kültürel ve coğrafi çevre, sanatçıların kimliklerinin temel taşlarını oluşturmaktadır. Bu bağlamda, yerel referanslar, çevresel faktörler ile her tür konu ve nesne sanatsal yaratım desteklemektedir. Sanat pratiğinde değerlendirilen tüm unsurlar sanatçı için daha özgün bir yaratım ile sanatçı kimliğini oluşumunda başat rol oynamaktadır. Bu çalışmada teorik çerçeve, üretim kodlarını aldığı Kars ilinde açılan “Kıvalı Taşlar” isimli heykel sergisi ile pratik düzlemde de desteklenmiştir. Bu sergi örneği ile konu anlam ve biçim bağlamında temellendirilmiştir. Sergide Kars çevresindeki yerel unsurlar bir tür çağrışım aracı olarak kullanılmış, yapıtların tasarım sürecinde önemli bir rol oynayarak serginin alt kimliğini oluşturmada sanatçıya bir tür imgesel rehberlik yapmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanatta kişilik, yerel çevre, Kars sergi örneği

The Effect of Local Geographical Codes on Creating Artistic Identity: Kars Exhibition Example

Abstract

The artist's individual talent and inner world, as well as the natural and local environment in which the artist lives, are important factors in creating an artistic identity. The references that the artist receives from the local environment are shaped by the sensory and aesthetic perception of the artist and affect the theme and form of the artworks. The study aims to analyze the artist's presence on artistic creativity and artistic identity in relation to the local environment. The cultural and geographical environment in which artists who create their works on plastic arts live constitute the cornerstones of their identities. In this context, local references, environmental factors and all kinds of subjects and objects support artistic creation. All elements evaluated in

¹ Dr. Öğrt. Üye. Kafkas Üniversitesi Kazım Karabekir Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü, muhammethanzengin@hotmail.com Orcid: 0000-0001-7417-5485

² Bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

art practice play a leading role in the formation of the artist's identity with a more original creation for the artist. In this study, the theoretical framework was also supported on a practical level with the sculpture exhibition titled “Hennaed Stones” opened in the province of Kars, where it received its production codes. With this exhibition example, the subject was grounded in the context of meaning and form. In the exhibition, the local elements around Kars were used as a kind of evocative tool, playing an important role in the design process of the works and providing a kind of imaginary guidance to the artist in creating the sub-identity of the exhibition.

Key words: Personality in art, local environment, Kars exhibition example

GİRİŞ

Tarihsel süreçte görsel sanatların dönemsel ya da bireysel serüveni incelendiğinde biriktirilen mirasın aktarımı, zaman zaman reddedilişi ya da alıntılanmasıyla karşılaşmak mümkündür (Şengünalp, 2019). Buna bağlı olarak sanatçının kişiliğini ve sanatsal üretimini etkileyen faktörler çok katmanlı yapıda üretim pratiğine dönüşmektedir. Sanatçının kişiliği, genetik yapıdan gelen temel özellikler ile içinde büyüdüğü coğrafya, toplumun değerleri, kültürel miras, tarihsel olaylar ve bireysel deneyimlerle şekillenmektedir. Bu etmenler, sanatçının bakış açısını, estetik anlayışına ve ifade biçimine doğrudan etki etmektedir. Doğal çevre, sanatçıya estetik ilham kaynağı sunarken yaratıcılığın pratik sınırlarını çizmektedir. Daşkesen bu süreci şöyle ifade etmektedir. Farklı malzeme ve teknikler aracılığıyla sanatçılar özgün plastik değerler ortaya koymuşlardır (Daşkesen, 2021) Sanatçı, çevresindeki doğayı gözlemleyerek renk, form ve hareket gibi unsurları keşfeder. Bastaban ise, çevrenin sunduğu malzemeler sanatçının yaratım sürecindeki teknik tercihlerini belirlemektedir. Sanatçı yapıtını hayal gücü ile somutlaştırmaktadır. Hayal gücü, çevresel ve tarihsel bağlamdan bağımsız değildir. Sanatçının geçmişte deneyimledikleri ve çevresinde gözlemledikleri, hayal gücünü besleyen birer malzeme işlevi görmektedir. Bu süreç yaratıcılığı ve sorgulamayı da desteklemektedir ifadelerini kullanmıştır (Bastaban, 2024). Bu durum, sanatçının bireysel yaratıcılığının toplumsal ve doğal çevreyle iç içe bir süreçtir. Sanatçının bu kişiliği ve sanatsal üretimi çok boyutlu bir süreçtir. Bu etmenlerin harmonisi, sanat eserinin bireysel ve kolektif bir anlam taşımaması sağlamaktadır. Bektaş'ın ifadeleri ile her sanatçı, yaşadığı toplumun kültürel yapısı, gelenek ve görenekleri, dini inançları, siyasal ve ekonomik sistemi, teknolojik ilerlemeleri ve doğal çevresi gibi unsurların etkisi altında şekillenmektedir. Doğal ve toplumsal olaylardan ilham alarak duygularını ve hayal gücünü besleyen sanatçı, bu unsurlara karşı duyarlılığını eserlerinde ifade etmektedir. Örneğin, Picasso'nun “Guernica” adlı eseri, İspanya İç Savaşı'na bir tepki olarak doğmuş ve savaşın dehşetini sanatsal bir biçimde yansıtarak güçlü politik mesaj vermiştir. Bu örnekte olduğu gibi birçok sanatçının farklı çalışmalarını sanat tarihi içerisinde görmek mümkündür (Bektaş, 1987).

Bir şeyi algıladığımızda ya da tanımladığımızda ya da anladığımızda, sadece orada olanı almayız, ancak eyleme dayanarak, orada olana yeni bir şey getirerek, orada olanı değiştiririz, bu deneyime doku ve anlamını veren, obje ve zihin arasındaki aktif etkilenmedir. Bu fenomenolojinin nesnelere ve hermenötiğin metinlerinde geçerlidir (Cazeaux, Akt. Morkoç, 2013). Bir bireyin (ve dolayısıyla sanatçının) dünyayı algılama ve anlamlandırma biçiminin aktif bir süreç olduğudur. Sanatçının kişiliğinin oluşumunda, çevresiyle olan bu dinamik etkileşim merkezi bir rol oynamaktadır. Sanatçı, yalnızca çevresini pasif bir şekilde algılayan bir gözlemci değildir; aksine, çevresine yeni anlamlar katar ve onu yeniden şekillendirir. Bu süreç, sanatçının hem kişisel hem de sanatsal kimliğinin temel taşlarından biridir. Günümüzdeki sanatçılar, eserlerindeki materyaller ve biçimleri değiştirerek, toplumdaki rolünü yeniden tanımlamışlardır (Bulat ve Bulat, 2023). Sanatçı, çevresindeki objeleri, olayları veya fikirleri algılayarak, onlara kendi bakış açısını, duygularını ve deneyimlerini eklemektedir. Bu, yalnızca nesnel gerçekliğin yansımaları değildir; sanatçının zihin dünyası ve yaratıcılığı bu algıyı biçimlendirmektedir. Sanatçı, bu etkileşimle hem çevresine yeni anlamlar katar hem de kendisini dönüştürür. Bu süreç, sanatçının kişisel ve sanatsal gelişiminde bir

döngü yaratır. Sanatçı çevresini etkilerken çevresinden de etkilenir. Fenomenolojide vurgulanan “obje ve zihin arasındaki aktif etkilenme”, sanatçının yaratım sürecinin tam merkezindedir. Sanatçının deneyimi, yalnızca dış dünyadan gelen verilerin bir toplamı değildir, bu verilere eklenen kişisel yorum ve duyguların birleşimidir. Bu yaklaşım, sanatçının kişiliğinin oluşumunda hem içsel hem de dışsal dinamiklerin nasıl iç içe geçtiğini göstermektedir. Hermenötik, yani anlamın yorum yoluyla inşası, sanatçının kişiliğinin oluşumuna dair güçlü bir metafor sunmaktadır. Sanatçı, çevresindeki dünyayı okurken o dünyayı kendi yorumlarıyla yeniden yazar. Sanatçının bu yorumlama süreci, onun kişisel tarihine, kültürel birikimine ve bireysel duyarlılıklarına dayanmaktadır. Dolayısıyla, her sanatçı, dünyayı anlamlandırma biçimiyle biricik bir kimlik inşa eder. Bu bağlamda yerel çevre sanatçının estetik ve yaratıcı üretim süresince sanatsal kişiliğın şekillenmesinde önemli rol oynamaktadır. Tansuğ’a göre, sanatçının çevresindeki olaylar ve etkileşimler sanatçı kişiliğini oluşturan en önemli etkenlerdendir. Sanatçının çevresindeki birçok çelişki ise sanatçının etkileşimi ile kişisel dünyasının oluşmasında belirleyici olan diğer faktörlerdendir (Tansuğ, 1983).

Sanatçının sanatsal söylemi kişisel deneyimler ile toplumsal etkilerin bir yansıması olarak şekillenmektedir. Sanatçının yaratıcılığı, bireysel kimliğin toplumsal gerçekliklerle birleşiminden doğan bir ifade biçimi sunmaktadır. Bu ifade biçimi, sanatın bireysel bir anlatım aracı olarak toplumsal bağlamda anlam taşıyan bir iletişim alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Sanatçı, dış dünyada yaşanan olayları, içsel dürtüleri, algılama ve kavrama yetenekleri aracılığıyla yorumlayarak kendi yaratıcı süreciyle harmanlamaktadır. Bu süreçte, sanatçı nesnel gerçeklik ile öznel deneyim arasında dinamik bir ilişki kurar. Bu etkileşim, sanatçının kendine özgü ifade biçimlerini geliştirmesine olanak tanır ve bu araçlar aracılığıyla bireysel bir bakış açısını ve evrensel bir mesajı da tüm insanlığa iletme potansiyeli taşır (Düz, 2010).

Sanatçının yaratım sürecinin kişisel kimlik ve yaşam deneyimleriyle doğrudan yaşadığı hayatı ve bu hayata dair içsel algılarını, eserleri aracılığıyla dönüştürür ve aktarır. Sanatçının kendi düşüncelerini ve duygularını anlaması, kimlik oluşumunda ve sanatsal yaratıcılık sürecinde de belirleyici bir rol oynar. Bu bağlamda, sanatçının yaşamındaki deneyimler ilham kaynağı ve kendini ifade etme biçimi olarak eserlerinde somutlaşır (Uysal, 2006). Uysala göre sanatçının yaşamındaki deneyimler eserlerinin, bireysel yaşamıyla nasıl iç içe geçtiğini anlamak için önemli bir perspektiftir. Sanatçının her yaratım süreci, yeni bir arayışı temsil etmektedir. Bu arayış, sanatsal formlar ve imgelerle sınırlı değildir, bu süreç sanatçının kendi kimliğini, dünyadaki yerini ve varoluşunu sorguladığı bir süreçtir. İmgelemde yeni oluşumların “ne zaman ve nasıl ortaya çıkacağı” belirsizdir. Bu süreç ilhamın rastlantısal ve öngörülemez doğasına işaret etmektedir. Bu belirsizlik, yaratıcı sürecin heyecan verici ve dönüştürücü bir özelliğidir. Sanatçı, yaşamından ve çevresinden beslenerek bu belirsizlikten anlamlı eserler çıkarır. Yaratıcı sürecin etkili bir şekilde ilerleyebilmesi için kişisel kimlik sanatçının yaşamıyla sanat arasında kurduğu bağın altını çizmektedir. Kendi kimliğini anlayan bir sanatçı, yaşamındaki deneyimleri daha derin bir farkındalıkla sanata dönüştürebilir. Bu, sanatçının eserlerinin bireysel ve evrensel anlam taşımalarını sağlar. Sanatçının yaşam öyküsü ve kimliği, eserlerini anlamlandıran temel unsurlardan biri olarak öne çıkar. Tezcan’a göre iklim, arazi ve coğrafya koşulları, toplumsal koşullarla beraber insanların hareket ve kişiliğine yön verdiği gibi sanata ve sanatçı kişiliğın oluşmasına da yön vermektedir (Tezcan, 2011).

Amaç

Sanatsal araştırmanın amacı, yerel çevrenin sanatta kimlik oluşumundaki rolünü incelemek, yerel unsurların sanatsal yaratıcılığı nasıl etkilediğini ortaya koymaktır. Çalışmada yerel çevreyle sanatçı arasındaki ilişki derinlemesine analiz yapılarak, bu bağlamda bir sergi örneği üzerinden uygulamalı bir yaklaşım sunulmuştur. Çalışma da yerel çevrenin sanatsal kimlik üzerindeki dönüştürücü etkisi vurgulanarak, sanatta yerel çevrenin sanatsal etkileşimi Kars sergi örneğinde, teorik bulgular ile somutlaştırılmıştır.

YÖNTEM

Yerel çevrenin sanatsal kimlik üzerindeki etkisini kavrayabilmek için, kültürel çalışmalar ve çevresel etmenleraraştırılmıştır. Sanatsal üretim süreci, yerel çevreden ilham alınarak özgün sanat çalışmaları yapılmıştır. Yerel unsurların incelenmesi ile çevrenin kültürel, tarihi, coğrafi ve sosyolojik unsurları araştırılmış, bu unsurlar sanat eserlerine dönüştürülerek estetik bir dil oluşturulmuştur. Kars sergi örneği üzerinden üretilen eserler sergilenmiştir.

BULGULAR VE YORUM

Çevre, sanatçının yaşadığı fiziksel mekân olması yönüyle, kültürel, geleneksel ve sanatsal bir ortam olarak sanatçı üzerinde etkileyici bir performans saha sahiptir. Çevre, sanatçının estetik üretimi ile yaratıcı süreci ve toplumsal süreçlerin dağılımını sağlayan en önemli faktörlerden biridir. Sanatçının kimliğinin oluşumu, yalnızca iç dünyasına yönelik bireysel bakışından değil, fiziksel, kültürel, sosyal ve duygusal unsurlarla etkileşim içinde olduğu dış dünyadan da etkilenir. Bu kimlik, tek bir faktörün değil, içsel ve dışsal birçok dinamiğin bir araya gelmesiyle şekillenen karmaşık bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, sanatçının kimliği, bireysel deneyimlerin ve çevresel etkilerin bir bütünleşmesi sonucunda belirginleşmektedir (Akkaya, 2013).

Kendi çevresi içinde yaşayan sanatçı, insan zihninin en derin tabakalarında yer alan, kendine özgü içgüdüsel yaşamı eşsiz yeteneğin ona verdiği güçle maddeye dökülebilen kişidir (Ersoy, 2002). Bu görüş doğrultusunda araştırma konusunu içeren Kars sergi örneğinde yerel unsurlar sergi pratiği içerisinde heykelleştirilmiştir. Sergide kullanılan biçimsel anlatım dili, yerel öğelerin geleneksel olarak yeniden kurgulanmasına olanak sağlamıştır.

Taşlarda oluşmuş biçimler, renkler, yosunlar gibi doğal yapılar onun kimliğini oluşturan estetik bir form ile bölge ve yer gibi işaret edici özellikler de taşıdığı düşünülmektedir (Kaya, 2023). Araştırma konusuna yönelik yapılan sergi örneği Kars'a özgü "Kıvalı Taşlar", malzeme seçiminde doğal bir tercih olarak öne çıkarılmıştır. Taşların renkleri ve dokusu gibi özellikler, heykel sanatının estetik değerleriyle bütünleşmiştir. Malzeme kullanımı, yerel çevrenin doğal zenginliklerine bir gönderme yapmakta birlikte bu unsurların evrensel ve bilimsel anlatı içinde yeniden değerlendirilmesi ve yorumlanmasına yöneliktir. Heykeller, estetik olma yönleri ile bölgenin toplumsal geçmişine dair görsel hafıza olarak işlev üstlenmişlerdir. Taşların kullanımı, yerel çevrenin bağlamıyla bir tema olarak ele alınmış, heykel üretiminin fiziksel parçası olarak sergide değerlendirilmiştir. Bu yönelim sanatçının eser yaratımına katkı sağlamıştır.

Sanatçının yaratım sürecinde esere aktarılanlar, sanatçının o anki benliğinin içinden kaynaklanan etkenlerden ötürü ayrı bir özellik taşır; o ana özel yoğunluk, biçim ve kompozisyon seçilir. Bu nedenle yaratılan eserin başka bir zamanda, aynıının, aynı şekilde yapılması mümkün değildir. Yaratılan eser o ana özel, benzersizdir; çünkü yaşanan deneyim ve o anda hissedilen duyguların dışavurumudur (Güney, 1999).

Kars'ta Bir mahalle Adı "Ortakapı"

Heykellerde, plastik değerlerin önceden planlanmış tasarımı olarak bölgesel kültürel kodların izleri heykeller üzerinden okunabilmektedir. Bu sergi, estetik değerlerle toplumsal belleğin iç içe geçen bir anlatımını sunarak, yerel çevrenin sanatsal üretimdeki rolünü pekiştirmektedir. Mahalle isimlerinin ve çeşitli nesnelerin heykel formülüne dönüştürülmesi estetik değerlendirme ile yerel belleğe yönelik düşünme alanı sunmaktadır. Yerleşim bölgeleri, toplulukların kimliklerini, değerlerini, kolektif hatıralarını inşa eden ve sürdüren mekânlardır. Her yerleşim yeri, orada yaşayan insanların birlikte olduğu tarihî, kültürel ve yaygın katmanlara sahiptir. Bu katmanlar, parçaların fiziksel değişimlerinin, parçaların belleğinde anlam kazanmaktadır.

Yerel Coğrafi Kodların Sanatsal Kimlik Oluşturma Üzerindeki Etkisi: Kars Sergi...

Yer adlarının, bireylerde bir sahiplik duygusu oluşturduğu tespit edilmiştir. Bu durum, bir yandan bireyin doğa üzerindeki hâkimiyetini ve toplumun bireyin üzerindeki egemenliğini güçlendirirken diğer yandan bu adlandırmayı paylaşan bireyler arasında ortak bir bağ oluşturur. Bu esnek, bağ tanımlanmış süreç bireysel ya da toplumsal bir güç oluşumuyla devam eder. Zaman içinde kolektif anlam ve kimliklerin çeşitliliğinde kritik bir rol oynar. Adlandırma yoluyla yazılımsal bir terminoloji, ortak kültürel hafızanın ve toplumsal iş birliğinin sağlanması oluşturulur (Çelik, 2021). Yerleşim alanına, toplumun geçmişine, kültürel bilgilere ve sosyal özelliklerine ilişkin veriler izler; insanların anılarını, deneyimlerini ve toplumsal olayların hatıralarını yaşatmaktadır. Sanatçının çevresel duyarlılığı, yalnızca doğayla fiziksel bir ilişki değildir, mekânla kurduğu manevi ve düşünsel bağla da ilgilidir. Bu bağlamda çevresel duyarlılık, sanatçının kişiliğinin ve estetik anlayışının bir parçası haline gelmektedir.

Şehir belleği, bir kentin toplumsal yaşamları ve ortak tarihi ile şekillenen, geçmişe ait izlerin korunduğu bir hafızadır. Şehirlerin belleği, fiziksel yapılarla beraber yer adları gibi benzersiz unsurlarla ve adlandırmalarla da kendini ifade eder. Kars Kalesinde kaleye giriş yönleri ile kapı isimleri verilmiştir. Kapı isimleri aynı zamanda şehrin giriş kapılarıdır. Bu isimler zamanla Kars şehir merkezinde mahalle ismi olarak kullanılmış ve hala kullanılmaktadır. Şehir merkezinde mahalle ismi olarak, “Su Kapısı veya Çeribaşı Kapısı, Ortakapı ve Behram Paşa Kapısı ismiyle üç kapısı mevcuttur. Bu kapıların biri batıya Erzurum yönüne açıktır, buna Su Kapısı (Çeri Kapısı) derler. Biri Kağızman tarafına açıktır. Buna Ortakapı derler. Üçüncüsü doğuya Revan tarafına bakan Behram Paşa kapısıdır (Kılıç, 2021). Kars’ Ortakapı Mahallesi” bölgenin geçmişteki sosyal, ekonomik ve kültürel dokularını anımsatır. Çalışma bu bölgenin tarihiyle bütünleşmiş, halkın anılarında ve hikâyelerinde derin anlam kazanmış sembol bir mahallenin adına atıfta bulunarak sanatsal pratik içerisinde değerlendirilmiştir. Kars’ta bir mahalle adının “Orta Kapı” Resim 1, heykel sanatıyla temsil edilmesi, şehrin toplamını kaydetmeye yönelik önemli bir girişimdir. Bu sergide mahalle adları ile tarihî, hane ve kültürel özelliklere dayalı birden çok heykel yapılmış ve heykellere şehir belleğine yönelik isimler verilmiş, birer “anı nesnesi” olarak konumlandırılmıştır. Sergi, Kars’ın mahalle adları ile şehir geçmişine bir yolculuk sunmakta ve şehrin hafızasında yer eden önemli unsurları yeniden canlandırmaktadır.



Resim 1. M. Hanifi Zengin, “Orta Kapı”, Kınalı Taşlar Sergisi, Bazalt, Kınalı Taş, 2023

Sanatçının dünyaya karşı duyarlılığı tüm deneyiminden, sanat pratiğinden, manevi konumundan, estetik seçiminden, heyecansal duyarlılığından, ilgilerinden, beğeni ve ideallerinden, kısacası, yaratısından gerçeklik kazanan her şeyden kaynaklanır. Sanat eserine o eşsiz özgünlüğü veren de kesinlikle bunlardır (Ziss, 1984). Ziss ifadeleri doğrultusunda Resim 2’de “Yanık Değirmen” isimli çalışma bir değirmenin yitik hikâyesini taşımakta, insan emeğinin, doğanın gücünü

Yerel Coğrafi Kodların Sanatsal Kimlik Oluşturma Üzerindeki Etkisi: Kars Sergi...

ve geçmişin ateşle yoğrulmuş izlerini yansıtmaktadır. Çalışma yitirilmiş bir işlevin sanatsal bir yansıması, hatırlatıcısı ve şahididir. “Yanık Değirmen”, geçmişte un öğütülen bir yer olmakla beraber bölge halkının hayatına şekil veren sosyal merkezdir. Çalışma geçmiş ve şimdi arasında hayat bulurken geçmişi şimdide selamlamaktadır.

Geçmişin anlatıcısı niteliğinde olan bu çalışma ile görsel estetik sunulmuş, dokunsallığı ile hafıza nesnesi olduğu vurgulanmaktadır. “Yanık Değirmen” isimli çalışma, zamanda hatırlama ve yeniden yaratma eyleminin vücut bulmuş halidir. Bölgeden alınan taşın doğal dokusu, heykelin süreçsel bağlamını desteklerken, estetik formu, geçmişin izlerini zamansız bir sembole dönüştürmüştür. Çalışma ile unutulmuş hikâyeler canlandırılmış, insan emeğinin kalıcılığını ve doğanın değişmezliği yüceltilmiştir. Heykelin sessiz ama güçlü duruşu, geçmişin bir gölgesi değildir, geçmişin yankısıdır. Bu yankı, bugün bile yankılanmaya devam etmektedir.



Resim 2. M. Hanifi Zengin, Yanık Değirmen, Kınalı Taşlar Sergisi, Bazalt, 2023

Altın Çiçeği

Resim 3’ teki çalışma ise Kars bölgesinin doğal yapısından ve toplumsal değerlerinden ilham alarak yerel çevrenin geleneksel kimliğinin üstünden yansımasıdır. Heykel, bölgeye özgü sarıçiçeğin zarif belirtilerini ve bu çiçeğin çevreyle ilgili sosyal kapsamını, kapsayıcı olarak ele almaktadır. Kars’ın yaylalarını sarıya boyayan bu çiçek, görsel bir şölen sunmakla birlikte bölge halkı için ekonomik bir değer, kültürel birliğin ve sürdürülebilir yaşamın temsilidir. Bu biyolojik, sarıçiçek ile arılar arasındaki döngü, sanatçı eserinin temel konseptidir. “Altın Çiçeği” çalışması, balın değerini altınla özdeşleştirerek değişmeceli bir anlatım sunmaktadır. Altın, tarih boyunca ekonomik bir güç ve estetik malzeme olarak insan yaşamında yer bulmuştur. Heykelde, altın ve sarıçiçek kavramsal düzlemde iç içe geçerek, doğanın değeriyle insanın yarattığı kıymetler arasında bir denge arayışı sunmaktadır. Bu birleşim, yerel çevrenin zenginliklerinin, sanatsal yaratım süreçlerine nasıl anlam katabileceğinin somut bir örneğidir.



Resim 3. M. Hanifi Zengin, Altın Çiçeği, Kınalı Taşlar Sergisi, Bazalt, 2023

Bu süreci Yoshihara'nın şu ifadeleri desteklemektedir. Gutai Sanatında insan ruhu ve madde, mesafelerini koruyarak birbirleriyle el sıkışırlar. Madde asla ruhla uzlaşmaz; ruh asla maddeye hükmetmez. Madde sağlam kaldığında ve özelliklerini ortaya koyduğunda bir hikâye anlatmaya başlar ve hatta bağırır. Maddeyi en iyi şekilde kullanmak, ruhu kullanmaktır. Ruh geliştirerek madde, ruhun zirvesine getirilir (Yoshihara, 1996).

Ambar Taşı

“Ambar Taşı” Resim 4, yerelin sessiz tanığı zamanın ötesinde bir ses olarak toprağın içinde yankılanır; bu ses, bereketin ve emeğin hikâyesidir. “Ambar Taşı,” kök salmış bir geçmişin, ortak bir hafızanın taşıyıcısıdır. Taşın soğuk yüzeyi, yöredeki tahıl ambarlarının sıcak hikâyelerini saklar; her bir tanesi, toprağın bağrından kopup insan emeğiyle yoğrulmuş yaşam döngüsünün parçalarıdır. Tahıl, bu bölgede bir ürün ve kimliktir. Ailelerin sofralarını, geleneklerini ve geleceklerini şekillendiren bir varoluş sembolüdür. “Ambar Taşı,” bu sembolün sanatsal bir tezahürüdür. Taşın pürüzlü dokusu, insan elinin izlerini taşır. Üzerine dokunan her parmak, bir hikâyeyi kazımış gibidir. Bu doku, emeğin, dayanıklılığın ve geçmişten bugüne taşınan kültürel mirasın sessiz bir yankısıdır. “Ambar Taşı”, bu hikâyeyi yalnızca geçmişte bırakmaz, çağrışımlarıyla geleceğe uzanır. Çalışma, insanın doğayla olan ilişkisinin aynasıdır.

Her sanatçı bir düşünürdür. Sanatçıların yaptığı eserlerde kişisel tarihsel ve coğrafya farklılıklarını da belirgin olarak görebiliriz (Atalay, 2015). Sanatın diliyle “Ambar Taşı”, tahılın sade bir varlık olmaktan çıkıp bir metafora dönüşmesidir. Bolluk, emek ve dayanışmanın çağrışımlarıyla yüklü bu taş, yörenin ruhunu sanatın evrenselliğiyle buluşturmuştur. Her bir izleyiciyi kendi yerel köklerine ve evrensel bağlantılarına dair bir yolculuğa çıkarmaktadır. Taş, sadece bir yapı taşı değildir, kültürün, emeğin ve bereketin sembolüdür. Yere kök salmış ama gözlerini gökyüzüne dikmiş bir manifesto gibi, “Ambar Taşı” bize yerelin evrensel dilde nasıl konuşabileceğini hatırlatır.



Resim 4. M. Hanifi Zengin, Ambar Taşı, Kınalı Taşlar Sergisi, Bazalt, 2023

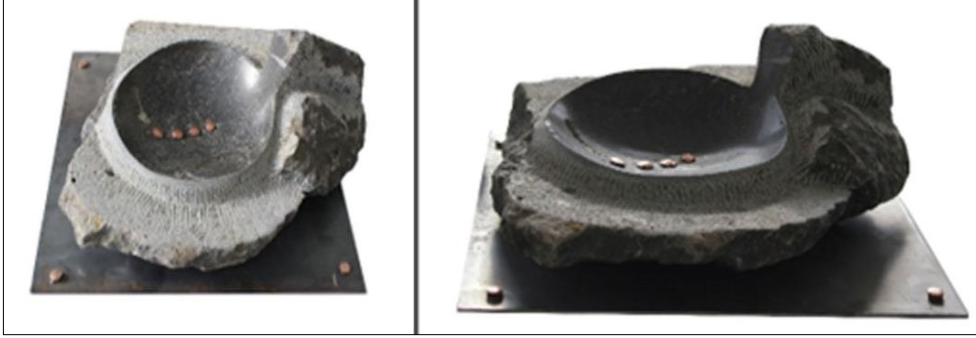
Üç Lokma

Joseph Beuys' a göre, nesnelere barındırdığı tüm izler ve değişebilirlik nitelikleriyle, zaman ve uzam arasındaki geçişken süreçleri yansıtmaktadır. Böylece nesnelere, güncel yaşamdaki sıradanlıklardan öte, yaşamsal olanın izini barındırdıkları için bir düşünsel önerme de sunarlar (Şahiner, 2001). Beuys'un ifadeleri ile sanat, kimi zaman bir nesnenin sade varlığıyla geçmişin izlerini bugüne taşır, kimi zamansa o nesneyi evrensel bir anlamla buluşturarak önermede bulunurlar. Resim 5'te “Üç Lokma” isimli çalışma, yerel yaşamın gündelik bir parçası olan kepeği, geçmişle bugünü ve bireyle toplumu bir araya getiren bir sembole dönüştürülmüştür. Bazalttan yontulmuş kepeği, Anadolu topraklarının sert ve dayanıklı yapısını yansıtmaktadır. Taş, kadim kültürün ağırbaşlı izlerini taşıırken, insana köklerini hatırlatmaktadır. Binlerce yıl boyunca bu topraklarda şekillenen

Yerel Coğrafi Kodların Sanatsal Kimlik Oluşturma Üzerindeki Etkisi: Kars Sergi...

kültürel hafıza, bazaltın soğuk ama bir o kadar da güçlü yüzeyine kazınmış gibidir. Kepçenin ortasında perçinlenmiş üç bakır ise bu sert zemine karşı yaşamın canlılığını ve enerjisini temsil etmektedir. Bakır, tarih boyunca insanın hem doğayla hem de kendi içsel dünyasıyla kurduğu bağı bir sembolü olmuştur. Onun sıcak ve parlak yüzeyi, taşın sertliğiyle tezat oluştururken, aynı zamanda bir denge yaratmıştır..

Yaşam biçiminin yüceltiği kepçe, bir aradalığın ve paylaşımın aracıdır. Çalışma, üç bakır parçanın sembolize ettiği “Üç Lokma,” yerel çevrenin sanatsal bir dilde nasıl evrensel anlamlar taşıyabileceğinin bir örneğidir. İnsanlık tarihinin en temel eylemi olan paylaşmayı, taş ve bakır gibi zamana meydan okuyan malzemelerle betimleyerek, geçmişin kadim bilgeliğine ve bugünün ihtiyaç duyduğu birlikteliğe dair güçlü bir anlatıdır. Çalışma, bir arada olmanın ve paylaşmanın sanat yoluyla somut bir hale getirilebileceğini gösteren kültürel köprüdür.



Resim 5. M. Hanifi Zengin, Üç Lokma, Kınalı Taşlar Sergisi, Bazalt, 2023

Hane 1

Nesne kendi öyküsünü, geçmişini, içinde var ve yok olduğu çevreyi de beraberinde taşımaktadır. Bu nedenle nesneyle başlayan sanatçının yeni gerçekliğine kaçınılmaz biçimde çevrenin kendisi de katılmaktadır (Beykal, 2004). Beykal’ın ifadeleri doğrultusunda heykellerin temsil gücüne, yerel taşların doğal dokusu çevrenin gerçekçi katılımı birleştirilmiştir. Kars’ın yerel kalıntıları, hem şehrin doğal kaynaklarını sanata dönüştürmekte hem de kentsel kullanım için estetik bir formda temsil etmektedir. Sergide bulunan heykeller, Kars’ın geçmişine dair izini, mekânın dokusunu ve kültürel düzenlemeleri soyut veya figüratif formlarda görselleştirilmiştir.

Resim 6 “Hane 1,” terk edilmiş bir evin duvar taşından yola çıkarak, geçmişin izlerini taşıyan ve geleceğin belirsizliğine işaret eden bir yaşam hikâyesi sunmaktadır. Çalışma bireysel ve toplumsal belleğin kırılmasını, diğer yandan onun taşıdığı enerjiyi ve direnci yüceltmektedir. Bir zamanlar bir hanenin parçası olan taş, artık yok olmak üzere olan bir yapının tanıklığını üstlenmiştir. Eser, çanta formuna dönüştürerek, fiziksel ve metaforik anlamda bir yük haline gelmiştir. Çantanın taşınabilirliği, göç olgusunun merkezinde yer alan hareketliliği simgelemektedir. Taşın yapısındaki doluluk ve enerjik form, yıkıntının sadece bir çöküş olmadığını, birikmiş yaşamların, anıların ve hikâyelerin taşıyıcısı olduğunu anlatmaktadır. Taşa açılan tutma alanı, insanın bu yükü taşıyan ilişkiyi fiziksel bir eyleme dönüştürmüştür. Bu alan, sadece bir taşıma işlevi sunmakla kalmamış, zamanda insanın geçmişi, aidiyetleri ve kayıplarıyla kurduğu bağı da metaforudur.



Resim 6. M. Hanifi Zengin, Hane 1, Kınalı Taşlar Sergisi, Bazalt, 2023

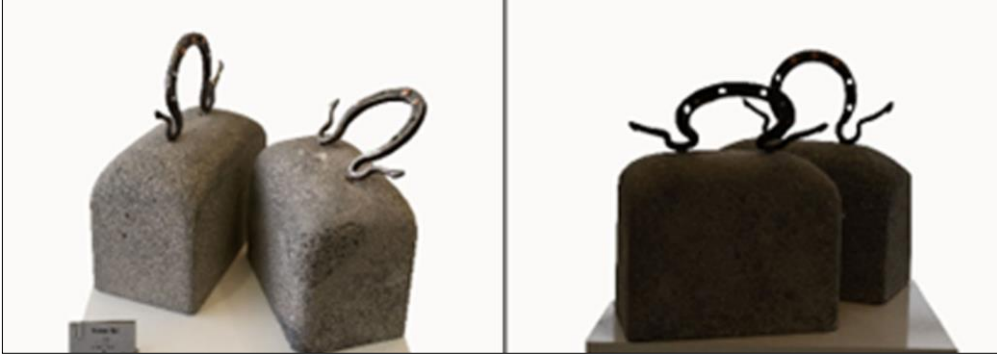
Çalışmada kullanılan taşın enerjik yapısı, taş olmanın ötesine taşınmıştır. O, zamanınve yaşamın taşıyıcısıdır. Her çatlak, her iz, bir zamanlar bu taşın bir duvarı ve o duvarın bir evi, o evin ise bir yaşamı koruduğunu hatırlatmaktadır. Şimdi çanta formuna bürünerek, göç olgusunun fiziksel ve ruhsal ağırlığını yansıtmıştır. Göç, bir yerden bir yere gitmekle sınırlı değildir, o zamanda anıları, kültürü ve kimliği taşımaktır. “Hane 1”, bir hane, yapının parçası olarak, orada yaşanmışlıkların, ilişkilerin ve dayanışmanın somutlaşmış halidir. Çalışma yıkıntılar arasından bir anlam çıkarma, geçmişi bugüne taşıma ve bir kimlik inşa etme çabasıdır. “Hane 1” bireyin ve toplumun, geçmişin yüküyle kurduğu bağın biçimsel ifadesidir. Göç, yıkım, dayanışma ve kimlik kavramlarını bir taş parçasının içinden çıkan evrensel bir dile dönüştürerek, izleyiciyi kendi hikâyelerine dokunmaya davet etmektedir.

Hane 2

Her sanatçı kişiliğinde tarihselliğin, coğrafyanın ve kültürün etkileri vardır. Sanatçı tasarımı, yaratımı ve yapının ortaya çıktığı süreçler incelendiğinde sanatçının da doğup yetiştiği coğrafya ve kültürün etkisinde olduğu eserlerindeki yansımalarından görmemiz mümkündür. Sanatçı kişiliğindeki her türlü etkinin yansımalarını, sanatçının yapıtlarında görmemiz gerekir. Sanatçılar yaşadığı ortak ulusal geçmişten ve kültürel coğrafyadan beslenir (Antmen, 2008).

Resim 7 “Hane 2” de bir çantanın içine sığan toplumun hafızasıdır. “Hane 2”, geçmişten bugüne taşınan bir hikâyeyi, göç ve toplumsal hafızayı çanta formuyla yorumlandığı bir çalışmadır. Bu çalışma, bir taşın şekillendirilmesi ile zamanda toplumun gelenekleri ile bir arada olma ritüelleri yansıtan, kolektif hafıza üzerine sanatsal meditasyondur. Eserin merkezinde yer alan taş, geçmişte sütün kaynadığı, peynirin yapıldığı ve toplumsal etkinliklerde yemeklerin piştiği kazanların kulpları ile simgesel bir anlatı oluşturmaktadır. Kazanlar, işlevsel birer araç olmakla beraber, paylaşımın, dayanışmanın ve ortak bir kültürün sembolüdür. “Hane 2”, kazanların hafızasını çanta formuna dönüştürerek, toplumsal belleğin fiziksel bir taşıyıcısı konumundadır. Kazanların etrafında şekillenen gelenekler ve ritüeller, aileyi ve toplumu bir araya getiren görünmez bağları somutlaştırmıştır. Bu bağlar, geçmişle geleceği şekillendiren kolektif hafızanın parçalarıdır.

Taş dayanıklılığı, sadeliği ve zamana meydan okuyan yapısıyla, geçmişin somut bir anlatıcısıdır. Kulplar, kazanların bir arada tuttuğu aileleri ve bu ailelerin oluşturduğu toplumsal bağları simgelemektedir. Çanta formuna dönüştürülen taş, göç olgusuyla birleşerek, bireysel hikâyelerden toplumsal anlatıya uzanan bir köprü oluşturmaktadır.



Resim 7. M. Hanifi Zengin, Hane 2, Kınalı Taşlar Sergisi, Bazalt, 2023

Göç çalışmalarının temel metaforlarından biridir, “Hane 2”, bir toplumun yaşam biçimini, dayanışmasını ve geleneklerini sanat yoluyla görünür kılan çalışmadır. Göç, bu bağlamda bir kopuş değil, geçmişin taşınması ve yeni yerlere kök salma çabası olarak anlam bulmaktadır. Çalışma bireyin ailesiyle, toplumuyla ve kültürel mirasıyla kurduğu bağın sanatsal temsili olarak, geçmişi bugüne taşıyan semboldür. Her kulp, her taş ve her çanta, bizi kendi köklerimizle yüzleşmeye ve toplumun hafızasındaki yerimizi yeniden düşünmeye yöneliktir.

SONUÇ

Yerel çevre, sanatçının kimlik oluşturma sürecinde derin ilham kaynağıdır. Çevresel unsurlar, bireysel ve toplumsal hafızayla birleşerek sanatın evrensel diline yeni anlamlar kazandırmaktadır. Çalışma içerisinde verilen Kars sergi örneğindeki eserler bu bağlamda yerel kültürün, toplumsal dayanışmanın ve geçmişten geleceğe taşınan mirasın birer yansımasıdır. Sergideki çalışmalar, taş gibi kadim bir malzemenin dönüşümü ile yapılmıştır. Eserler, sanatsal ifade ile toplumsal bağlam arasında güçlü bağı kurmaktadır. Yapılan araştırma, sanatçının doğup büyüdüğü çevresel ve kültürel ortamın sanatsal üretim sürecinde belirleyici bir etkiye sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Sanatçının kimliği, bireysel yetenek ve yaratıcılık ile yerel çevrenin sunduğu estetik, sosyal ve kültürel unsurların bütünlük etkisinden beslenmektedir. Yerel çevre, sanatçı için ilham kaynağı olmuştur. Eserlerin içerik ve biçim özelliklerini şekillendiren temel bir referans noktasıdır. Sanatçının kimlik oluşumunda çevresel ve kültürel faktörlerin etkisini somut bir şekilde gözlemlemek adına düzenlenen sergi, yerel çevrenin sanat eserlerine nasıl yansıdığını görsel bir dille ifade etmektedir. Sergi örneği, sanatçının bireysel dünyası ile içinde bulunduğu kültürel bağlam arasındaki etkileşimi ortaya koyarak, sanatçının kimliğini ve sanatsal söylemini anlamlandırma sürecine katkıda bulunmuştur. Bu bağlamda, yerel çevre ve kültürel unsurların sanatta kişilik oluşumundaki rolü, bireysel, toplumsal ve tarihsel bağlamda da değerlendirilmeli, sanatçının üretim süreci, çevresiyle kurduğu diyalog temelinde okunmalıdır.

KAYNAKÇA

Akkaya, Ş. (2013). Sanatçının kimliği olarak geçmişi bağlamında Nan Goldin ve Nobuyoshi Araki örnekleri. *Mediterranean Journal of Humanities*, 3(1), 15-28.

Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel.

Yerel Coğrafi Kodların Sanatsal Kimlik Oluşturma Üzerindeki Etkisi: Kars Sergi...

- Atalay, M.C. (2015). Alaybey Karoğlu resimlerine yansıyan sanatçı kişiliği. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(12), 55-65.
- Bastaban, Ü. (2024). Kolektif farkındalığın geliştirilmesinde sanatın rolü. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(11), 172-192.
- Beykal, C. (2004). Çevre ve olay sanatı. *Artist Dergisi*, 4(18), 44-47.
- Bulat, M., & Bulat, S. (2023). *Doğa ve sanat*. IV. Uluslararası Sürdürülebilir Gelişme Çerçevesinde Kırsal Alanlar Ve Ekoloji Kongresi, 220-236. Girne-Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti.
- Daşkesen, H. (2022). Çağdaş heykel sanatında kültürel kimliği konumlandırmak: Wolfgang Laib'in yapıtları üzerinden bir değerlendirme. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication -TOJDAC*, 11(4), 1285-1302.
- Düz, N. (2010). Çevrenin sanatçı yaratıcılığına etkileri ve sanat eğitimi. *Akademik bakış dergisi Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi*, (19), 7-8.
- Ersoy, A. (2002). *Sanat kavramlarına giriş*. Yorum Sanat Yayıncılık.
- Güney, M. (1999). Sanat, benlik nesnesi ve ilham. *Klinik Psikiyatri Dergisi*, 2(1), 42-45.
- Karayağmurlar, B. (1990). *Sanatta yaratıcılık ve eğitim* (Tez no: 9729). [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir]. Ulusal Tez Merkezi.
- Kaya, İ. (2023). Corten çeliğin heykeldeki avantajları ve pas estetiği. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*. 13(2), 368-378. <https://doi.org/10.7456/tojdac.1248214>
- Kılıç, U. (2021) Yiğitler diyarı Kars Kalesi'nin tarihi. <https://www.karspress.com/yigitler-diyari-kars-kalesi-nin-tarihi/1430/> . Erişim tarihi:17.11.2024
- Morkoç, M. (2013). *Sanat nesnesi ve mekân ilişkisi üzerine uygulamalar* (Tez no: 345216). [Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara]. Ulusal Tez Merkezi.
- Pektaş, H. (1987). Yaratıcı kişi olarak sanatçı. <http://www.hasippektas.com/Makale/Yaratici%20Kisi%20Olarak%20Sanatci.pdf> Erişim tarihi: 18.11.2024
- Şahiner, R. (2001). 1960 sonrası sanatın göstergesel karakteri. *Türkiye'de Plastik Sanatlar Dergisi*, 50, 56-65.
- Şengünalp, C. (2019). Çağdaş sanatta intihal ve sermaye ilişkisi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(88), 140-151. <http://dx.doi.org/10.16992/ASOS.14731>
- Tansuğ, S. (1983). *Karşıtı aramak*. Arkeoloji ve Sanat.
- Tezcan, M. (2011). *Sanat sosyolojisine giriş*. Anı.
- Uysal, A. (2006). Sanatçının kimlik arayışı. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19, 116-119.
- Yoshihara, J. (1996). The gutai manifesto. *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*, 695-698, Londra: University of California Press
- Zengin M. H. (2023). *Altın Çiçeği* [Fotoğraf]. Kınalı Taşlar Heykel Sergisi 2023 Kişisel arşiv.
- Zengin M. H. (2023). *Ambar Taşı* [Fotoğraf]. Kınalı Taşlar Heykel Sergisi 2023 Kişisel arşiv.
- Zengin M. H. (2023). *Hane 1* [Fotoğraf]. Kınalı Taşlar Heykel Sergisi 2023 Kişisel arşiv.
- Zengin M. H. (2023). *Hane 2* [Fotoğraf]. Kınalı Taşlar Heykel Sergisi 2023 Kişisel arşiv.

Yerel Coğrafi Kodların Sanatsal Kimlik Oluşturma Üzerindeki Etkisi: Kars Sergi...

- Zengin M. H. (2023). *Orta Kapı* [Fotoğraf]. Kınalı Taşlar Heykel Sergisi 2023 Kişisel arşiv.
- Zengin M. H. (2023). *Üç Lokma* [Fotoğraf]. Kınalı Taşlar Heykel Sergisi 2023 Kişisel arşiv.
- Zengin M. H. (2023). *Yanık Değirmen* [Fotoğraf]. Kınalı Taşlar Heykel Sergisi 2023 Kişisel arşiv.
- Ziss, A. (1984). *Estetik*. Çev. Y. Şahan. De Yayınları.

EXTENDED ABSTRACT

This study, which emphasizes the interaction between individual talents and the inner world and the local environment in artistic identity formation, offers an important analysis of how the geographical and cultural environment in which the artist lives shapes the artist's artistic creation process and the formation of his/her artistic identity. In particular, the role of references to the local environment in influencing the artist's sensory and aesthetic perception and how they shape the theme and form of the works produced are emphasized. The artist's identity is intertwined with the natural and cultural codes of her environment, and it is stated that these elements provide a unique creative process for the artist. The works in the exhibition "Stones with Henna" show how this theoretical framework gains meaning on a practical level. It is stated that the local elements of Kars play an important role in the artist's design process by providing connotations for the exhibition. The work is shaped as a reflection of the artist's artistic discourse, personal experiences and social influences. His creativity with his works offers a form of expression arising from the combination of individual identity with social realities. This form of expression reveals that art, as a means of individual expression, is a field of communication that carries meaning in a social context. The artist interprets the events in the outside world through his/her inner impulses, perception and comprehension abilities and blends them with his/her own creative process. In this process, the artist has established a dynamic relationship between objective reality and subjective experience. This interaction has enabled the artist to develop unique forms of expression. In this sense, the local environment has provided the artist with imaginative and formal guidance while forming his artistic identity.

Aim: The aim of artistic research is to examine the role of the local environment in art and artistic identity formation and to reveal how local elements affect artistic creativity. In the study, the relationship between the local environment and the artist was analyzed in depth, and in this context, an applied approach was presented through an exhibition example. While the effects of local culture, history, geography and sociocultural elements on artistic expression are evaluated, the processes of artists creating a universal language by taking inspiration from the local environment are discussed. In the study, the transformative effect of the local environment on artistic identity is emphasized, and the interaction between the local and the universal in art is concretized with theoretical findings in the example of the exhibition.

Method: In order to understand the impact of the local environment on artistic identity, literature in the fields of cultural studies and environmental aesthetics was examined. The artistic production process includes original artworks inspired by the local environment. This process was supported by observation of the local environment and creative practices. By examining the local elements, the cultural, historical, geographical and sociological elements of the environment were researched, and an aesthetic language was created by transforming these elements into works of art. The works produced with the Exhibition Sample were exhibited.

Conclusion: The local environment is a fundamental reference point that shapes the content and form of the works as a source of inspiration for the artist. The Kars exhibition example, organized to concretely observe the impact of environmental and cultural codes on the identity formation of the artist, expresses in a visual language how the local environment is reflected in the works of art. The

Yerel Coğrafi Kodların Sanatsal Kimlik Oluşturma Üzerindeki Etkisi: Kars Sergi...

exhibition example contributed to the process of making sense of the artist's identity and artistic discourse by revealing the interaction between the artist's individual world and the cultural context he is in.

Grafik Tasarımda Retro-Fütürizm ve Film Afişlerine Yansıması²

Özet

Retro-Fütürizm, teknolojinin hızlı gelişimi karşısında geçmişin geleceğe dair umutlarını ve beklentilerini yansıtmakta, aynı zamanda nostalji ile modern yaratıcılığı birleştirmektedir. Retro-Fütürizm, grafik tasarımda özellikle film afişlerinde kendine özgü, estetik ve tematik derinlik sunan bir stil olarak karşımıza çıkmaktadır. Retro-Fütürizm geçmişteki fütüristik vizyonları modern bir perspektifle birleştirerek, hem nostaljik hem de yenilik sunan bir tarz oluşturmaktadır. Retro-Fütürizm stiline kullanıldığı afişler, genellikle geçmişin geleceğe dair hayal gücünü, retro tasarım öğeleriyle birleştirerek benzersiz ve çarpıcı görseller sunmaya çalışmaktadır. Özellikle, Retro-Fütürizmin tasarımlarında belirli bir temanın vurgulanması, izleyicilere hem nostaljik hem de yenilikçi bir deneyim sunmaktadır.

Bu araştırma, Retro-Fütürizmin grafik tasarımındaki yeri, kullanılan tipografi ve görsel unsurları ele alarak, afiş sanatına nasıl uygulandığını incelemeyi amaçlamaktadır. Aynı zamanda, Retro-Fütürizmin grafik tasarımındaki rolünü, kullanılan tipografi ve görsel unsurları ele alarak afiş sanatına uygulama biçimini incelemek üzere yapılandırılmıştır. Nitel araştırma yöntemleri çerçevesinde, görsel (biçimsel) analiz yöntemi kullanılarak Retro-Fütüristik stili ile tasarlanmış afişlerin analizi yapılmıştır. Film afişlerinin seçiminde, bulunduğu döneme önemli etikleri bulunan filmler arasından rastgele seçilerek belirlenmiş ve kuramsal çerçeveyi destekleyici nitelikte incelenmiştir. İncelenen film afişleri üzerinden, Retro-Fütürizm ile ilgili temel unsurlar (renk paletleri, şekiller ve tipografi) hakkında veriler toplanmıştır. Bu veriler, Retro-Fütüristik stiline tasarımlara nasıl yansıdığını anlamak için analiz edilmiştir. İncelenen film afişleri aracılığıyla, izleyicilere geleceğin nasıl hayal edildiği gösterilirken, modern teknolojiyle harmanlanmış geçmişin, geleceğe dair düşünceleri yorumlanarak tasarımlara aktarılmaktadır. Retro-Fütüristik afişlerde, parlak renk paletleri, geometrik şekiller, vintage tipografi ve fütüristik bakış açılarının ön planda olduğu gözlemlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Grafik tasarım, retro-fütürizm, film afişleri, retro, fütürizm

Retro-Futurism in Graphic Design and Reflection in Movie Posters

Abstract

Retro-Futurism reflects the hopes and expectations of the past for the future in the face of rapid technological developments, while also combining nostalgia with modern creativity. Retro-Futurism stands out as a movement that offers a unique aesthetic and thematic depth in graphic design, especially in movie posters. This movement combines the visions of the past with modern design elements in the 1950s and

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Samsun Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, oyacansu.demirkale@samsun.edu.tr, Orcid: 0000-0001-6577-366X

²Bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

1980s. Retro-Futurism combines futuristic visions from the past with a modern perspective, creating an aesthetic that is both nostalgic and innovative. Posters using Retro-Futurism generally combine the imagination of the past for the future with retro design elements, trying to present unique and striking visuals. In particular, emphasizing a certain theme in Retro-Futurism designs offers viewers both a nostalgic and innovative experience.

This research aims to examine how this movement is applied in poster art by examining the place of Retro-Futurism in graphic design, the typography and visual elements used. At the same time, it aims to explain the concept of Retro-Futurism, reveal its relationship with graphic design and its contributions to design through movie posters with sample posters. The development of Retro-Futurism and the integration of movie posters into graphic design provide an original perspective to the research. While the audience is shown how the future is imagined through the movie posters examined, the thoughts of the past blended with modern technology about the future are interpreted and in this context, it is thought that the research will contribute to the literature. The research was created as a result of resource scans on the subject and evaluated within the framework of qualitative research methods. The movie posters selected within the scope of the research were randomly determined in order to clarify the subject and were examined in a way that supports the theoretical framework. It is observed that bright color palettes, geometric shapes, vintage typography and futuristic iconography are at the forefront in Retro-Futuristic posters.

Key words: Graphic design, retro-futurism, movie posters, retro, futurism

GİRİŞ

Teknolojinin hızla ilerleyen dünyasında, tasarım ve sanat her geçen gün daha fazla geçmişle geleceğin estetik unsurlarını harmanlayan bir dil geliştirmektedir. Geçmiş ve gelecek kavramı, retro tarzın nostaljik samimiyeti fütürizmin yenilikçi öngörüsü ile birlikte modern tasarımın vazgeçilmez unsurları haline gelmiştir. Bir yanda analog teknolojilerin sade çizgileri, klasik formlar ve geçmişin nostaljik dokusu, diğer yanda dijital dünyanın gelişen özellikleri, hem geçmişin romantik idealizmi hem de geleceğin bilim kurgu hayalleriyle şekillenmiştir. Teknoloji sadece bir araç değil, aynı zamanda insan algısına yön veren bir ifade biçimi olduğundan dolayı, tasarımcılar ve sanatçılar zamanın ötesine geçen görsel bir dil yaratmaktadırlar. Retro tarzı, tanıdık bir tasarım formu sunarken, fütüristik unsurlar bu tasarımı yeniden yorumlayarak izleyiciyi bilinmeyen bir geleceği göstermeye çalışmaktadır.

Geçmişin form ve renk paletleri, fütürist teknolojilerle buluştuğunda, tasarım dünyasında hem tanıdık hem de yabancı bir tasarım ortaya çıkmaktadır. Bu yenilikçi düşünce, teknolojiye olan iyimserlik ve avangart estetiğin bir araya geldiği Retro-Fütürizm, toplumun ütopyik bir geleceğe ulaşma hayallerini ve isteklerini yansıtmaktadır (Youvan, 2024).

Teknolojik ilerlemelerin hız kazandığı bir dönemde, bu iki farklı kavramın bir araya gelmesi, geleceğin estetik anlayışının temelini oluşturmaktadır. Grafik tasarımda Retro-Fütürizmin kökenleri, sanayi devrimi sonrası dönemde fütürist estetikle şekillenmiş, ancak zamanla bu kavram, daha nostaljik ve aynı zamanda ileriye dönük bir bakış açısıyla yeniden yorumlanmıştır. Bu bakımdan incelendiğinde, Retro-Fütürizm bir tasarım stili olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilim ve teknoloji, geçmişte sanatçılar, yazarlar ve film yapımcıları tarafından hayal edilen geleceği giderek daha fazla gerçeğe dönüştürmektedir. Özellikle uçan arabalar, robotlar, göğe yükselen binalar, bu anlayışın sembolü haline gelmiş ve genellikle afişlerde ya da sanat eserlerinde stilize edilmiş şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu kavram, afişlerde kullanılan parlak renk paletleri, geometrik şekiller, stilize tipografi ve fütüristik ikonlarla belirginleşmiştir.

Retro-Fütürizm, geçmişteki insanların geleceği nasıl hayal ettiklerini ifade eden bir kavramdır. Zamanla bu gelecek algısı değişmekte ve dönemin teknoloji anlayışına göre şekillenmektedir. Örneğin, Geleceğe Dönüş filminde uçan arabalar, kendiliğinden kuruyan kıyafetler ve holografik sinema gibi öğeler geleceği temsil ederken, TRON filminde ise dijital dünyaya girilebilen bir gelecek tasviri ön plana çıkmaktadır (Wikipedia).

1980'lerin başından beri popüler olan Retro-Fütürist terimi, günümüzde popüler kültürden teknolojiye, eğlenceden sosyal medyaya, sanattan tasarıma ve moda kadar pek çok farklı

sektörde trend haline gelmiştir. Bu tasarım stili, günümüzde en popüler tasarım trendlerinden olan retro tasarım ve fütüristik tasarımı bir araya getirmektedir (Rimmer, 2022).

Retro-Fütürizm, grafik tasarıma hem estetik hem de kavramsal zenginlik kazandırarak, geçmişin geleceğe dair hayal gücünü modern izleyiciye ulaştırmaya çalışmaktadır. Bu tasarım stili, film afişlerinde nostalji ve yeniliği birleştirerek, izleyicilere hem düşündürücü hem de görsel olarak bir deneyim sunmaktadır. Özellikle bilim kurgu, distopik ve fütüristik temalı filmler için ideal bir tasarım stili, filmlerin hem görsel çekiciliğini artırmakta hem de filmle ilgili belirli bir atmosfer ve beklenti yaratmaktadır (Özden, 2020). Bu afişler, hem sinema tarihi hem de popüler kültür açısından büyük bir öneme sahiptir. Bu nedenle, Retro-Fütüristik estetik, film afişlerinde kalıcı bir etki bırakmıştır.

Afişlerde Retro-Fütürist stilini uygulayan sanatçılar, tasarımlarında ve kurgularında geçmişin estetiğini fütüristik anlayışla birleştirerek, alternatif bir tarih kurgusu oluşturmaktadırlar. Bu süreçte, geçmiş dönemlerin estetiği fütürist tasarımlarla harmanlanarak, o dönemde var olması mümkün olmayan teknolojilerle buluşturmaktadırlar. Bu afiş tasarımlarında genellikle belirli dönemlere ait ikonlaşmış öğeler seçilip geleceğe taşınmaktadır. Tasarımcılar, bu öğeleri seçerken o dönemin hissini ve estetiğini tam olarak yansıtmaya özen göstermektedirler. Bu yüzden genellikle herkesin aşına olduğu ve dönemin karakterini net bir şekilde temsil eden simgesel öğeler tercih edilmektedir.

Film afişlerinde yer alan Retro-Fütürizm stilinin incelenmesi, belirli dönemlerin düşünsel yapısını yansıtarak toplumun geleceğe dair umutlarının nasıl tasvir edildiğini ortaya koymaktadır. Ayrıca Retro-Fütürizm, görsel anlatım açısından da dikkat çekmektedir. Film afişleri, izleyicilere film hakkında ilk izlenimi sunarak beklentilerini şekillendirmektedir. Retro-Fütürizm, geçmişin estetik anlayışlarını günümüz bağlamında yeniden yorumlayarak gelecekle olan etkileşimini ve zaman içindeki değişimleri anlamamıza yardımcı olmaktadır. Böylece tasarımın gelişimini takip etmek için önemli bir fırsat sunmaktadır. Bu nedenle, film afişleri Retro-Fütürizmin sunduğu anlamı keşfetmek için önemli bir örnek oluşturmaktadır.

YÖNTEM

Görsel özellikler tanımlanırken, biçimsel analiz, genellikle eserin izleyici üzerinde oluşturduğu genel etkiye katkıda bulunan belirli nitelikleri incelemektedir. Görsel analiz yöntemi temel olarak iki aşamadan oluşmaktadır. Bunlar, eserin görsel unsurlarının tanımlanması ve bu unsurların izleyici üzerindeki etkilerinin analiz edilmesidir (Glass, 2017).

Bu çalışmada, ilk olarak Retro-Fütürizm ve Retro-Fütürizmin görsel estetiği ve tipografik özellikleri ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Konuya ilişkin kaynaklar incelenmiş ve çalışma bu doğrultuda desteklenmiştir. Araştırma, nitel araştırma yöntemleri çerçevesinde yürütülmüş ve görsel (biçimsel) analiz yöntemi kullanılarak Retro-Fütürizmin grafik tasarımda, özellikle film afişlerinde nasıl uygulandığını incelemeyi amaçlamıştır. Retro-Fütüristik stili yansıtan film afişleri, bulunduğu dönemde etkileri bulunan filmler arasından rastgele seçilerek, film afişlerinde kullanılan renkler, geometrik şekiller, tipografi, ışık kullanımı gibi görsel öğeler incelenmiştir. Bu doğrultuda, her bir afişte, Retro-Fütüristik stili yansıtan unsurların tasarımlara nasıl yansıdığı analiz edilmiştir. Görsel analiz, görsel unsurların yapısını, anlamlarını, renk ve kompozisyonlarını değerlendirmeyi içermektedir. Aynı zamanda, yaratıcı sürecin, görsel öğelerinin etkisini ve izleyici üzerinde bıraktığı etkiyi anlamada önemli bir rol oynamaktadır.

1. Retro-Fütürizmin Tanımı ve Tarihçesi

Retro-Fütürizmin kökleri, 20. yüzyılın başlarında, teknolojik ilerlemelerin ve bilimsel keşiflerin geleceğe duyulan hayranlığı arttırdığı döneme dayanmaktadır. Bu dönemde yükselen Art Deco tarzı, zarif çizgiler ve geometrik şekillerle modernliği vurgulayarak Retro-Fütürizmin temelini atmıştır. Ancak Retro-Fütürizm asıl olarak 1940'lar ve 1950'lerde, Atom Çağı ve Uzay

Çağı'nda nükleer enerji ve uzay keşfi gibi bilimsel atılımlarla şekillenmiş ve fütüristik dünya vizyonlarına ilham vermiştir (Özelbiçer, 2023).

Retro-Fütürizm kavramı, zaman kavramıyla ilişkili olan "retro" ve "fütüristik" kelimelerinin birleşiminden oluşturulmuştur. Roselló'nun (2013) "retro" kelimesi Latince ve geçmiş zamanlardan nesnelere taklit etme veya yeniden üretme eylemini olarak ifade etmektedir. Öte yandan, "fütüristik" kelimesi gelecekteki bir bağlamı ifade etse bile, şimdiki zamanla ilgili hayal kırıklığı nedeniyle, geleceğin fikrini geçmiş bir bakış açısıyla yansıtmaktadır (Roselló, 2013). Bu iki kavramın birlikteliğinden doğan Retro-Fütürizm geçmişte geleceğin nasıl hayal edildiğine dair bir bakış sunmaktadır.

Retro kavramı, yalnızca geçmişe atıfta bulunmamakla birlikte geçmişin ve bugünün nasıl birbirine bağlı olduğunu açıklamaktadır. Retro, kelime kökeni itibarıyla "geriye doğru gitmek, geçmişe bakmak" gibi anlamlar taşımaktadır (Dictionary Cambridge). Retro kavramı, geçmişte popüler olan renklerin, tarzların ve tasarımların günümüz ürünlerinde kullanılarak yeniden öne çıkarılması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tasarım eğilimi, geçmişten gelen grafikler, renkler ve stilleri kullanarak benzersiz ve etkileyici tasarımlar üretmeyi hedeflemektedir. Retro, eski grafikler, renk paletleri ve tasarım stillerini modern trendlerle harmanlayarak, geçmişin güzelliklerini yeniden canlandırmaya çalışmaktadır. Bu yaklaşım, geçmiş ile günümüz arasında bir köprü kurmakta ve eski stilin modern bağlamda nasıl yeniden değerlendirilebileceğine dair yeni bir perspektif sunmaktadır.

20. yüzyılın başlarında İtalya'da ortaya çıkan Fütürizm ise, modern yaşamın getirdiği heyecanlardan doğan bir akımdır. Fütürizm akımı, geçmişi reddederek yeni olan her şeye hayranlık duyan bir sanatsal ve toplumsal hareket olarak ortaya çıkmıştır. Bu akım, özellikle geleceğe dair temaları ön plana çıkararak, teknolojinin hızını ve yeniliğini sanatın merkezine yerleştirmiştir (Grzymkowski, 2015). Fütüristler, geçmişin estetik değerlerini ve geleneklerini tamamen reddederek, dünyanın geleceğinin modernlikte yattığını savunmuşlardır. Sanatta sürekliliği, değişkenliği ve hareketliliği vurgulayan bu akım, yaşamın sürekli değişiminin sanat alanına da yansıması gerektiğini ileri sürmektedir. Geleneksel sanat anlayışına karşı çıkan Fütürizm, yeni anlatım yolları ve biçimlerin bulunması gerektiğini savunmaktadır.

Retro stili ve Fütürizm akımı, aslında sanatın zamanla olan ilişkisini derinlemesine keşfetmek için bir araya gelmektedir. Fütürizm akımı, geleceği savunurken, Retro stili geçmişin estetik değerlerini yeniden canlandırarak tarihsel bir bağ kurmayı amaçlamaktadır. Retro stili ve Fütürizm akımı, geçmişin etkilerini modern sanat ve tasarımla harmanlayarak, zamanlar arası bir iletişim oluşturmakta ve sanatın sürekli bir evrim içinde olduğunu göstermektedir. Davidson (2019)'a göre, geleceğin ve geçmişin bu birleşimi, Retro-Fütürist stilin veya geçmişin hayal kırıklığı yaratan öngörülerinin bilinçli olarak yeniden canlandırılmasının özüdür (Davidson akt. Barranco ve Yoo, 2023).

Retro-Fütürizm, 20. yüzyılın ortalarındaki hızlı teknolojik değişimlere ve uzay keşfine olan ilginin, özellikle bilim kurgu ve teknolojinin görsel estetiğinden ilham almaktadır. Sanatçılar ve yazarlar, uçan arabalar, robot hizmetçiler ve gezegenler arası seyahatlerle dolu bir gelecek hayal etmeye başlamış ve fütüristik unsurları zamanlarının tasarım duyarlılıklarıyla birleştiren belirgin bir estetik oluşturmuşlardır (Tiwari, 2024). Uçan arabalar, parlak metal yüzeyler, uzay kolonileri ve fütüristik şehir manzaraları gibi unsurlar bu stilin öne çıkan temaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Geçmişteki geleceğe dair beklentilerin ve teknolojik hayallerin nostaljik bir gözle ele alındığı tasarımlar, sanat eserleri, filmler ve mimari gibi farklı alanlarda kendini göstermektedir.

2. Retro-Fütürizmin Görsel Estetiği

Retro-Fütürizm, grafik tasarım dünyasında özellikle afişlerde güçlü bir estetik ve tematik anlatım sunmaktadır. Bu stil, 1950'ler ve 1980'lerin teknolojik hayal gücünden ortaya çıkmış ve dönemin geleceğe dair öngörülerini modern tasarım yaklaşımlarıyla harmanlayarak ilham verici bir sanat formu olarak varlığını sürdürmektedir. Retro-Fütürizm, teknolojinin hızlı gelişimi karşısında

geçmişin geleceğe dair umutlarını ve beklentilerini yansıtırken, aynı zamanda nostalji ile modern yaratıcılığı birleştirmiştir.

Retro-Fütürizm, grafik tasarımda hem tarihsel bir derinlik hem de yaratıcı bir özgünlük sunarak, izleyicilere geçmişin geleceğe dair umutlarını ve beklentilerini yeniden keşfetme fırsatı tanımaktadır. Bu tasarımlar, izleyiciye hem nostaljik bir his vermek hem de geleceğe dair yaratıcı bir bakış sunmaktadır.

Lozhko (2023)'e göre, Retro-Fütürizm stilinin özellikleri, birçok sanat eseri ve tasarımda aşağıdaki gibidir:

- Geçmişin tanınabilir estetiği
- Nostaljik bir hava
- Mühendislik, bilim ve teknolojiye vurgu
- Geleceğe dair radikal bakış açısı
- Geometrik ve yuvarlak hatlara sahip tipografiler
- Canlı renklerin, pastel tonlarla birleştiği görseller

Lozhko, Retro-Fütürizmin stillerini, kendilerine özgü temalar ve estetiklerle öne çıkardığını ifade etmektedir. Bu dönemin Retro-Fütüristik tasarımlar, sıcak ve canlı renk paletleriyle geleceğe dair pozitif bir atmosfer yaratmaktadır.

1950'lerin grafik tasarımından, 20. yüzyılın ortalarındaki illüstrasyonlardan ve 70'lerin eski grafik tasarımından ilham alan Retro-Fütürizm, uzay yolculuğuyla ilişkilendirilen nesnelerin gerçek tarihsel formunu abartarak, onları karikatürize bir görünüm yaratmak için soyutlamaktadır (Fussell, 2020).

Modern dönemde tipografi, yalnızca işlev ve estetikten ibaret olmamakla birlikte; içerikle güçlü bir bağ kurarak mesajın bir parçası haline gelmektedir. Yazılar, sadece metni iletmekle kalmayıp, aynı zamanda içeriğin duygusal ve biçimsel taşıyıcısı olarak önemli bir rol üstlenmektedir. Bu sayede tipografi, metnin biçimini, anlamını ve etkisini derinleştiren bir araç haline gelmektedir (Kurtcu, 2019).

Retro-Fütüristik tasarım, cesur geometrik şekiller, parlak renkler ve degradeler, metalik ve krom kaplamalar, piksel sanatı ile vintage tipografi gibi belirgin özelliklerle tanınmaktadır. Uçan arabalar, gökdelenler, robotlar ve uzay keşifleri gibi temalar, ütopyik ve distopik dünyaların görsel dilini oluşturmaktadır. Ayrıca, uzay ve kozmik keşif temaları, 20. yüzyıl ortalarındaki uzay yolculuğu heyecanından ilham almaktadırlar (Jamtion, 2024).

Retro-Fütüristik bir hava yaratmak isteyen markalar, nostaljik ve modern logolar tasarlarlarken genellikle etkili tipografiler, parlak renkler ve modern geometrik şekiller kullanmaya çalışmaktadır. Bu yaklaşım, markalara zamansızlık hissi veren akılda kalıcı ve göz alıcı bir kimlik sunarak öne çıkmalarını sağlamaktadır (Jamtion, 2024). Tipografiler, illüstrasyonlar ve görsel öğeler tasarımın yapıldığı dönemin atmosferini yansıtarak tüm bu unsurları bir araya getirmekte ve geçmişin fantastik, idealize edilmiş bir öngörüsünü sunmaktadır. Aynı zamanda, geçmişin geleceğe dair umutlarını ve hayallerini içeren bu öğeler, izleyiciye hem nostalji hem de zamanın ötesinde bir dünyaya götürmektedir.

Retro-Fütürizm, nostalji ile yeniliği bir araya getirerek hem duygusal hem de estetik açıdan güçlü bir tasarım dili oluşturmaktadır. Bu stilin etkisi, tipografiden renk paletlerine, dijital tasarımdan diğer tasarım türlerine kadar birçok alanda kendini göstermekte ve günümüz tasarımlarına zenginlik katmaktadır. Retro-Fütürizm, geçmişin umutlarını ve geleceğin yenilikçi potansiyelini birleştirerek, çağdaş tasarımın gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır.

3. Retro-Fütürizm Afişlerinde Tipografinin Kullanımı

Afiş tasarımı, grafik tasarımın temel unsurlarından biri olarak tarih boyunca sürekli gelişmiş ve her dönemde iletişimde güçlü bir araç olmuştur. Afişlerde kullanılan tipografi, düşüncelerin ve kavramların kitlelere aktarılmasında başlıca ifade aracı olarak öne çıkmaktadır. Mesajın net ve etkili bir şekilde iletilmesi için doğru tipografi seçimi önemli görülmektedir. Tipografi, yazı ve harflerin görsel düzenlenmesi olarak tanımlanırken, afişlerin etkili olabilmesi için iletişim amacını yansıtanın yanı sıra görsel düzenlemelerin de dikkatlice yapılması gerekmektedir.

Tipografik düzenlemeler, afişlerin biçimini şekillendiren ve yaratıcı tasarımlarda sıkça başvurulan yöntemlerdendir. Bu düzenlemeler, afişlerin mesajını daha etkili bir şekilde iletebilmesine yardımcı olmaktadır (Köksal, 2014). Afiş tasarımında kullanılacak renkler, yazı tipi, boyut ve görsellerin titizlikle seçilmesi gerekmektedir. Bu unsurlar, mesajın anlaşılmasını kolaylaştıracak şekilde düzenlenmelidir (Kara, 2015). Ayrıca, tasarımda yer alan görsel ve yazıların hedef kitleye uygunluğu, mesajın net bir şekilde iletilmesini sağlamalıdır (Doğan, 2017).

Retro-Fütüristik tasarımlarda kullanılan tipografi, geçmişin nostaljisi ile geleceğin yenilikçi unsurlarını birleştirerek aralarında bir köprü kurmaktadır. Bu tarz yazı tipleri, cesur ve deneysel harf formlarını retro bir dokunuşla bir araya getirmektedir. Böylece hem fütüristik hem de vintage estetik taşıyan tasarımlar için kullanılan yazı tipleri daha ideal hale gelmektedir. Retro-Fütüristik yazı tiplerinde, keskin geometrik şekillerin yanında yuvarlak ve düz eğriler kullanılmaktadır. Tasarımlarda sıkça tercih edilen kalın ve bloklu yazı tipleri, hem endüstriyel hem de bilimkurguya özgü bir hava taşımakta ve böylece güçlü bir görsel etki oluşturmaktadır. Bu durum, eski film afişlerinde veya kitap kapaklarında sıkça görülmektedir. Parlak ve metalik tonlardaki yazı tipleri, vintage esintili serif ve sans-serif fontlar, klasik bir hisle birlikte modern keskinlik sunarak Retro-Fütüristik stillerde modern bir görünüm sağlamaktadır (Ridhamalik 2024).



Resim 1 Futura Yazı Tipi (2017)

Örneğin, Futura yazı tipi, Alman tasarımcı Paul Renner tarafından 1927'de, geleceğin yazı tipi olarak tasarlanmış ve Bauhaus ile bağlantısı olan modernist bir font olarak karşımıza çıkmaktadır. Geometrik şekilleri, temiz çizgileri ve dengeli oranlarıyla tasarlanan Futura yazı tipi, film yapımcıları arasında çok sevilen bir yazı tipi haline gelmiştir Stanley Kubrick ve Wes Anderson gibi yönetmenler bu yazı tipini sıklıkla kullanmaktadırlar. Futura, geleceği güvenilir bir şekilde ifade eden bir estetik sağladığı için NASA, Volkswagen ve HP gibi kurumlar tarafından tercih edilmektedir. Modernizmin bir klasiği olarak kabul edilen Futura yazı tipi, retromodern ve Retro-Fütüristik yazı tiplerinin temelini oluşturmaktadır (Allen, 2017).

Adobe Fonts'un raporuna göre, Retro-Fütüristik yazı tiplerinin dijital medyada giderek daha fazla tercih edildiği ve özellikle teknoloji ile eğlence sektörlerinde %15'lik bir artış yaşandığını göstermektedir (Universitype, 2024). Bu artış, Retro-Fütürizmin tasarım dünyasında ne kadar etkili ve popüler bir trend haline geldiğini ortaya koymaktadır. Teknoloji ve eğlence sektörlerinde bu yazı tiplerinin artan kullanımı, geçmişin geleceğe dair hayallerine nostaljik bir ilgiyi ve aynı zamanda geleceği tasvir etmede yenilik arayışını yansıtmaktadır. Bu durum, özellikle genç kitleler

ve dijital medyanın hedef aldığı izleyiciler arasında, Retro-Fütüristik stilinin estetik ve kültürel çekiciliğini artırdığı düşünülebilir.

Bu bağlamda, Retro-Fütüristik tasarımların tipografik düzenlemeleri, hem geçmişin estetik unsurlarını hem de geleceğe dair yenilikçi fikirleri bir arada sunarak tasarımın mesajını güçlendiren bir rol oynamaktadır. Özellikle Retro-Fütüristik yazı tiplerinin cesur ve deneysel biçimleri, afişlerde kullanılan renk ve görsellerle uyum içinde çalışarak izleyiciye güçlü ve etkili bir görsel deneyim sunmaktadır. Bu yazı tiplerinin kullanımı, afişlerin görsel dilini daha anlamlı ve dikkat çekici hale getirirken, hedef kitleye hitap etme amacını da başarılı bir şekilde gerçekleştirmektedirler.

4. Grafik Tasarımda Retro-Fütüristik Afişler

Bu bölümde, farklı yıllarda tasarımcılar tarafından yapılan film afişleri, görsel, teknik ve estetik bağlamda incelenmiştir. İnceleme, yıllar içinde afiş tasarımındaki değişiklikleri ortaya koyarak, her dönemin estetik anlayışını, kullanılan teknikleri ve görsel dillerini değerlendirmektedir. Bu analiz, film afişlerinin zamanla nasıl bir değişim geçirdiğini ve tasarımcıların film temalarını ile birlikte izleyiciye iletmek istedikleri mesajları nasıl yansıttıklarını göstermeyi amaçlamaktadır.



Resim 2 Metropolis (1927)

Fritz Lang tarafından yönetilen ve bilim kurgu sinemasının önemli eserlerinden biri olan Metropolis (1927) film afişi, Retro-Fütürizm tarzını yansıtmaktadır. Fütüristik bir distopya ortamında geçen filmin afişi, dönemin teknolojik gelişmeleri ve geleceğe dair makineleşmeyi bir araya getirerek, Retro-Fütürizmin temel unsurlarını taşımaktadır.

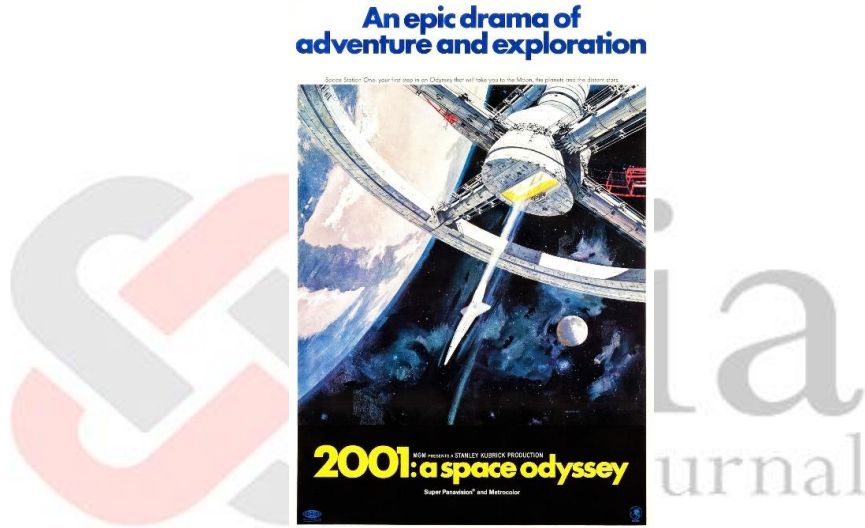
Afişte kullanılan keskin geometrik şekiller ve şehir manzaraları, geleceğin mimarisine dair öngörülerini yansıtmaktadır. Bu yapıların stilize edilmesi, fütüristik şehir tasarımlarının 1920'lerin teknolojiye olan ilişkisinin nasıl şekillendiğini göstermektedir. Yüksek gökdelenler, ışınlar ve makineleşmiş şehir teması, Retro-Fütürizmin sıklıkla kullandığı görsel öğeler arasında sayılmaktadır. Afişte yer alan robot karakter, Retro-Fütürizmin insan-makine ilişkisini vurgulayan önemli bir sembolüdür. Teknolojiye ve onun yaratabileceği potansiyel tehlikeler, hem filmde hem de afişte belirgin bir tema olduğundan dolayı afişte bu görsel unsurlara yer verilmiştir.

Afişte kullanılan tipografi düz ve köşeli hatlarıyla dikkat çekerken, dönemin fütürist ve art deco stiline uygun olarak tasarlanmış, Retro-Fütüristik bir yaklaşım sunmaktadır. Art Deco'nun düz, geometrik çizgileri ve 1930'larda popüler olan minimalist, sans serif yazı tiplerini içermektedir (Schenker, 2024). Art Deco'nun simetrik ve stilize edilmiş formları, filmin genel estetik yapısıyla

uyum içinde olduğu afiş tasarımı anlaşılmaktadır. Afişte kullanılan büyük ve belirgin harfler, filmin temasına uygun olarak güçlü ve dramatik bir etki yaratmaktadır. Aynı zamanda keskin hatlara sahip, geometrik ve mekanik görünümlü harfler, filmin teknolojik temasını desteklemektedir. Bu tipografi, geleceğe dair mekanik bir düzeni simgelerken, aynı zamanda dönemin modernleşme ve makineleşme vurgusunu görsel olarak pekiştirmektedir.

Afişte kullanılan renkler, sınırlı renk paletiyle dikkat çekmektedir. Afişte sarı ve altın tonları, robotik figürün parlak, metalik yapısını vurgulamaktadır. Bu renkler, teknolojik gelişmelerin, modernleşmenin ve makineleşmenin yüceltilmesini simgelerken, aynı zamanda geleceğin ışığını ve modern toplumun yüksek ideallerini de temsil etmektedir. Renklerin bu sembolik kullanımı, sade ama etkili renk paleti, izleyiciye hem geleceğin parlak ihtimallerini hem de karanlık sonuçlarını düşündürmektedir.

Sonuç olarak, Metropolis filminin afişi, Retro-Fütürizmin estetik ve tematik özelliklerini net bir şekilde yansıtmaktadır. Geometrik tasarımlar, fütüristik şehir manzaraları, insan-makine ilişkisini simgeleyen figürler ve ütopya, distopya zıtlığı, afişin Retro-Fütüristik bir eser olarak kabul edilmesine yol açmıştır.



Resim 3 2001: A Space Odyssey (1968)

Stanley Kubrick tarafından yönetilen, 2001: A Space Odyssey insanın evrimi, teknolojik ilerleme ve yapay zekâ alanlarını inceleyen orijinal bir bilim kurgu filmi olarak karşımıza çıkmaktadır. Film, çığır açan görsel yenilikler ve mekân ile yaşamın fütüristik bir tasvirine dayanmaktadır (Alp, 2023).

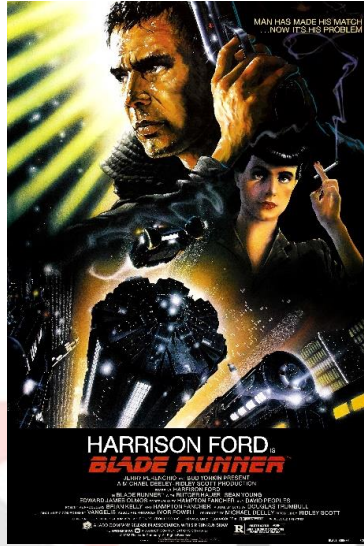
Film afişinde minimalizm önemli bir yer tutmaktadır. Uzay, gezegenler ve uzay araçları sade ama etkili bir şekilde betimlenmiştir. Retro-Fütürizmin sıklıkla başvurduğu sade ama güçlü görsel anlatım, bu afişte ortaya çıkmıştır. Afiş, insanın uzayda ve teknolojiyle olan ilişkisini Retro-Fütürizmin ana temalarından biri olan ütopya ve distopya arasında bir denge kurmaktadır. Afişte yer alan uzay araçları ve uzayın sonsuzluğu, 1960'ların teknolojik hayal gücünü yansıtmaya çalışmıştır. Aynı zamanda, geleceğin bilinmezliği ve Retro-Fütürizmin bu belirsizliği film afişinde vurgulanmaya çalışılmıştır.

Afişte kullanılan yazı tipleri sade ve modernist olup, Retro-Fütürist afişlerinde görülen geometrik ve fütüristik tipografi anlayışını taşımaktadır. Tipografi, filmin bilimsel ve fütüristik atmosferini desteklerken, aynı zamanda döneminin ileri teknolojisini simgelemektedir. Bu minimal yazı stili, teknolojinin ön plana çıktığı, insanın neredeyse arka plana itildiği bir geleceğin yansımasını görsel olarak sunmaktadır.

Grafik Tasarımda Retro-Fütürizm ve Film Afişlerine Yansıması

Afişte kullanılan renk paleti sade, uzayın derinliğini temsil eden koyu tonlar, özellikle de siyah ve mavi tonlar yer almıştır. Bu renkler, uzayın sonsuzluğu ve bilinmezliğini temsil ederken, aynı zamanda teknolojik bir soğukluğu ve uzaklığı da simgelemektedir. Bu renkler, 1960'ların fütüristik tasarım anlayışına uygun olarak, teknolojik ilerlemelerin basit ama güçlü bir şekilde betimlenmesi olarak gösterilmektedir.

Sonuç olarak, 2001: A Space Odyssey afişi, Retro-Fütürizmin temel estetik ve tematik unsurlarını taşıyan, sade ama etkili bir tasarımla, 1960'ların teknolojik hayal gücünü ve geleceğe dair umutlarını yansıtan bir örnektir. Geometrik hatlar, minimalist tasarım ve güçlü uzay teması, bu afişi Retro-Fütürizmin simgesi haline getirmiştir.



Resim 4 Blade Runner (1982)

Ridley Scott tarafından yönetilen Blade Runner (1982) filmi temsiller üzerinden, ekolojik problemlerin yer aldığı, egemen sisteme başkaldırının olduğu, insan olmanın anlamını sorgulama gibi olguları simgelerle aktarmaktadır (Uzun ve Arslan, 2023). Film afişinde kullanılan estetik unsurlar ve filmde ele alınan temalar, bu afişin Retro-Fütüristik bir eser olarak algılanmasını sağlamaktadır.

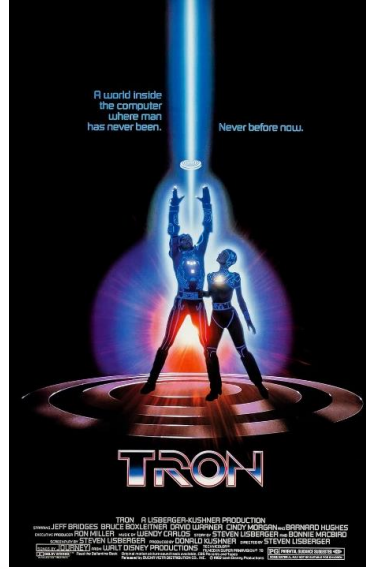
Afişteki devasa şehir manzarası, gökyüzüne uzanan binalar, uçan araçlar ve parlak ışıklar, 1980'lerin geleceğe dair öngörülerini temsil etmektedir. Şehrin tasvirinde karanlık, gölgeli bir atmosfer kullanılması, Retro-Fütürizmin distopya temasıyla da uyumlu olduğunu göstermektedir. Retro-Fütürizm, teknoloji ve insan arasındaki ilişkiyi sorgulayan bir stil olduğundan, afişte karakterlerin bu temaya uygun olarak tasvir edilmesi, izleyiciye fütüristik bir dünyada insanlığın varoluşunu düşündürmektedir.

Afişte kullanılan yazı tipi, sade ve fütüristik bir hava yaratmaktadır. Sans-serif yazı tipleri, minimalizm ve modernlikle ilişkilendirildiğinden dolayı, güçlü bir sanayi ve teknoloji estetiğinin yansıtılmasını sağlamaktadır. Bu nedenle, sert köşeleri ve keskin hatları ile distopik bir gelecek vurgusu yapmaktadır. Geometrik, keskin hatlar, tipografinin minimal ve temiz çizgileri, Retro-Fütürizmin sade ama güçlü görsel dilini ortaya koymaktadır.

Afişteki parlak renkler ve ışıklar, Retro-Fütürizmin estetik anlamda dikkat çeken unsurlarındandır. Özellikle 1980'lerin fütüristik öngörülerini yansıtan ışıklar, geleceğin parlak ışıklarla dolu olacağı fikrini ortaya koymaktadır. Bu ışıklar, şehirdeki yapaylığı ve teknolojiye olan bağımlılığı yansıtmaktadır. Canlı renkler ve gölgeler arasındaki kontrast, hem görsel olarak izleyicinin dikkatini çekmekte hem de fütüristik ve distopik bir atmosfer sunmaktadır. Karanlık atmosfer, gölgeli figürler ve soğuk renk paleti, noir tarzını yansıtırken, parlak ışıklar ve fütüristik şehir manzaraları bu karanlık dünyayı modern bir bilim kurgu estetiğiyle buluşturmaktadır.

Grafik Tasarımda Retro-Fütürizm ve Film Afişlerine Yansması

Sonuç olarak, Blade Runner film afişi, Retro-Fütürizmin hem estetik hem de tematik unsurlarını mükemmel bir şekilde bir araya getirdiği görülmektedir. Parlak ışıklar ışıklar, fütüristik şehir manzaraları, teknolojinin insan üzerindeki etkilerini vurgulayan karakterler ve noir havası, bu afişi Retro-Fütürizmin sinema tarihinin örneklerinden biri yapmaktadır.



Resim 5 Tron (1982)

Steven Lisberger'in yönetmenliğini yaptığı Tron (1982) filmi bilgisayar tarafından oluşturulmuş bir animasyon filmi olup, bilim kurgu filmleri tarihinde önemli bir yere sahiptir. Ancak film geleneksel makinelerin insanlara karşı çıktığı geleceğin dünyasını değil, alternatif bir dünyayı anlatmaktadır (Çalışkan, 2016). Filminin afişi, Retro-Fütürizmin hem estetik hem de tematik unsurlarını bünyesinde barındıran görsel bir yapı sunmaktadır. Afiş, filmin dijital dünyada geçen konusunu, fütüristik teknolojileri ve dönemin bilim kurgu anlayışını yansıtmaktadır. Afişte kullanılan fütüristik yapı, filmin konusunu yansıtmak için minimalist bir estetik kullanılmaktadır. Işıklı ve teknolojik dünyayı temsil eden afiş, Retro-Fütürizmin geçmişte geleceğe dair kurulan hayal gücünü modern bir biçimde izleyiciye aktarmaktadır.

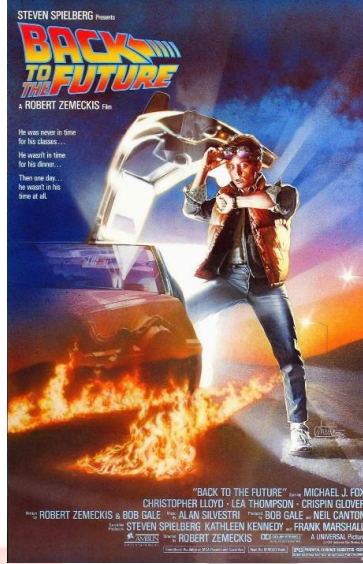
Afişin merkezinde, ana karakterlerin ellerinden çıkan parlak bir ışık süzmesi dikkat çekmektedir. Bu ışık, hem teknolojinin gücünü hem de gökyüzüne doğru yayılmasıyla birlikte dijital dünyanın sonsuzluğunu göstermektedir. Afişte gösterilen metaliksi renkler, Retro-Fütürizmin teknoloji ve insanın iç içe geçtiği bir geleceği nasıl betimlediğinin görsel bir yansımasıdır.

Afişte kullanılan tipografi, 1980'lerin fütüristik estetiğini net bir şekilde yansıtmaktadır. Geometrik, keskin hatlı ve sade bir yazı tipi tercih edilmiştir ve bu durum fütüristik dünyayı yansıtmak için oldukça uygundur. Yazı tipinin sade olması, teknolojik ve dijital bir dünyada geçen bir hikâyeye uygun bir vurgu yaratmıştır. Bu durum, Retro-Fütürizmin minimalist tipografik yaklaşımlarından biri olarak kabul edilebilir.

Afişte baskın olarak kullanılan mavi ve turuncu renkler, filmin dijital dünyasını ve ışık tabanlı teknolojisini simgelemektedir. Mavi, teknolojinin soğuk ama etkileyici doğasını, turuncu ise aksiyon ve enerjiyi temsil etmektedir. Bu kontrast renk kullanımı, Retro-Fütürizmin sıklıkla başvurduğu renk paletlerinden biri olup, neon ışıklarla birleşen bu renkler, izleyiciye teknolojik bir geleceğin sıcak ve soğuk yanlarını birlikte sunmaya çalışmaktadır. Parlak ışık efektleri ve neon tonları, 1980'lerin fütüristik hayal gücünü ve dijital dünyaya olan ilgiyi yansıtan Retro-Fütüristik bir dokunuş sağlamaktadır.

Grafik Tasarımda Retro-Fütürizm ve Film Afişlerine Yansıması

Tron afişi, Retro-Fütürizmin teknolojiye duyduğu hayranlık ve aynı zamanda filmin konusu olan dijital dünya, afişte kullanılan renkler, tipografi ve görsel unsurlar güçlü bir şekilde yansıtılmaya çalışılmıştır. Parlak ışıklar, fütüristik yapılar ve geometrik tipografi, Retro-Fütüristik bir estetik oluşturmakta ve afişi, dönemin teknolojik hayal gücünün bir simgesi haline getirmektedir.



Resim 6 Back to the Future (1985)

Robert Zemeckis tarafından yönetilen Back to the Future (1985) filmi, zaman yolculuğu temasını işleyerek hem geçmişin hem de geleceğin kesiştiği bir hikâye sunmaktadır. Film, 1980'lerden 1950'lere ve geleceğe yapılan zaman yolculuklarını konu edinmektedir.

Afişin merkezinde ana karakterin zaman makinesinin yanında duruşu, zaman yolculuğu temasını güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Afiş, hem geçmişe hem de geleceğe dair bir anlatı sunarak Retro-Fütürizmin insanın zaman ve teknoloji arasındaki karmaşık ilişkisini vurgulamaktadır. Ana karakterin kolundaki saate bakması, zamanın akışı ve zaman yolculuğuna dair bir vurgu yapmaktadır.

Afişte kullanılan tipografi, gradientli ve fütüristik bir tarza sahiptir. "Back to the Future" yazısı, büyük ve çarpıcı harflerle, hareketi ve hızı simgeleyen bir eğimde tasarlanmıştır. Bu tipografi, filmdeki zaman yolculuğu ve aksiyon dolu sahneleri ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Harflerin keskin ve modern hatları, fütüristik teknolojiyi çağrıştırırken, parlak renklerle bu teknolojiye dair iyimser bir bakış açısı sunmuştur.

Afişte kullanılan sıcak turuncu ve sarı tonlar, zaman yolculuğunun enerji ve dinamizmi simgelemeye çalışmıştır. Afişin arka planında yer alan parlak ışıklar ve mavi tonlar, fütüristik bir atmosfer yaratarak, filmdeki maceranın enerjisi ve heyecanı afişe yansıtılmıştır. Retro-Fütürizmin ışıklı, parlak renklerle dolu estetiği, filmin afişinde zaman yolculuğu temasına uygun olarak kullanıldığı görülmektedir. Film afişi, Retro-Fütürizmin estetik unsurlarını güçlü bir şekilde barındırmaktadır. Geçmiş ve geleceği aynı anda yansıtan bir anlatı sunan afiş, fütüristik temaların nostaljik bir bakış açısıyla harmanlandığı bir görsel sunmaktadır. Parlak renkler, ana karakterin fütüristik tasarımı ve yazı tipindeki hareket hissi, zaman yolculuğu temasını Retro-Fütürizmin estetik diliyle izleyiciye aktarmaktadır.



Resim 7 Brazil (1985)

Terry Gilliam tarafından yönetilen Brazil filmi insan ve makine arasındaki gerilimi kurmaca bir zaman ve mekânda geçen kara komedi türünde bir yapıttır. Filmde endüstrileşme, terör, devlet otoritesi, bürokrasi ve aşk gibi konular, karanlık ve ironik bir biçimde ele alınmıştır.

Afişin alt kısmında görülen karakter, mutlu bir yüz ifadesiyle dururken, başının içinden patlayan ışık ve enerji dalgaları, distopik bir dünyada sıkışmış bireyin zihnindeki kaos ve baskıyı temsil etmiştir. Karakterin etrafındaki kentsel yapıların soğuk ve sert çizgileri ise Retro-Fütürizmin sıkça kullandığı mükemmelleşmiş dünya algısını vurgulamıştır. Afişin üst kısmındaki kanatlı figür, özgürlüğe ve kaçışa dair bir metafor olarak öne çıkarken, figürün etrafında yer alan bulutlar ve gökyüzü, bir ütopya arayışını simgelemektedir.

Afişte kullanılan tipografi el yazısı bir tarza sahiptir. "Brazil" yazısı, ışıklı ve akıcı bir tipografi ile yazılmıştır. Bu, Retro-Fütürizmin renkli ve yapay ışıklarla dolu teknolojik hayallerini çağrıştırmaktadır.

Afişin genelinde soğuk, mor ve gri tonlar hâkimdir. Gökyüzündeki açık renkli bulutlar ve patlayan ışık, distopik kentin karanlık atmosferiyle zıtlık oluşturmaktadır. Karakterin kafasından çıkan ışık patlaması, Retro-Fütürizmin teknolojinin insan zihnindeki etkilerini yansıttığı bir imge olarak düşünülmektedir. Teknolojik gelişmelerin birey üzerindeki baskısını ve bu baskının sonucu olarak ortaya çıkan zihinsel karmaşa ön plana çıkarılmaktadır.



Resim 8 Beyond the Black Rainbow (2010)

Panos Cosmatos'un yönettiği bir psikolojik bilim kurgu filmidir. Film, 1983'te Arboria adlı bir araştırma tesisinde, psişik güçleri nedeniyle sıkı gözetim altında tutulan Elena adlı genç bir kızın özgürlüğe kaçma çabasını anlatmaktadır. Hikaye, psikolojik çatışmalar ve gerilimli olaylar çevresinde gelişmektedir.

Afişin merkezinde, karanlık bir figürün arkasında, güçlü bir ışık kaynağının içinden yürüyen bir kadın silüeti yer almaktadır. Oluşturulan kompozisyon, izleyicinin bakışını doğrudan ortadaki figüre yönlendirmektedir. Afişte figürü çevreleyen büyük ve tehditkâr bir karakter dikkat çekmektedir. Bu figür, kadına doğru uzanmaktadır ve elinde kesici bir nesne tutuyor gibi görünmektedir. Bu hiyerarşik yapı, merkezdeki ışık kaynağını ve kadını ön plana çıkarırken, gerilimli bir atmosfer yaratmaktadır.

Filmin başlığı, alt kısımda büyük ve köşeli bir yazı tipiyle yazılmıştır. Üst kısımda, "Beyond Science, Beyond Sanity, Beyond Control" ifadeleri daha küçük boyutlarda, ancak dikkat çekici bir kırmızı renkle ifade edilmiştir. Bu ifadeler, filmin ana temalarını özetlerken aynı zamanda bilinçaltında izleyiciye bir uyarı niteliği taşımıştır. Tipografinin bu seçimi, afişin Retro-Fütürist havasını desteklemektedir.

Afişte yer alan renkler kırmızı, siyah ve beyaz tonlarıyla sınırlıdır. Kırmızı renk, hem tehdit ve tehlike unsuru taşımakta hem de afişe bir sıcaklık ve gerilim katmaktadır. Bu durum, filmdeki psikolojik gerilim temasını da desteklemektedir. Beyaz parlak ışık, arka planda mistik bir güç olarak anlaşılmaktadır. Aydınlatma unsuru, afişteki derinliği ve figürlerin arasındaki zıtlığı vurgulamaya çalışmaktadır. Afişte yer alan dikkat çekici renk paleti, simgesel figürler ve güçlü tipografi kullanımıyla, Beyond the Black Rainbow afişi, izleyicide merak uyandırırken aynı zamanda filme dair karanlık ve gizemli bir hava yaratmaktadır.

Bu film afişleri, Retro-Fütürizmin estetik ve kavramsal unsurlarını yansıtan örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır ve sinema tarihinde önemli bir yer tutmaktadırlar. Bu filmler ve afişler, Retro-Fütürizmin hem nostaljik hem de yenilikçi doğasını ortaya koymaya çalışmaktadır.

SONUÇ

Retro-Fütürizm geçmişin geleceğe dair hayallerini nostalji ve modern yaratıcı unsurlarla harmanlayarak hem görsel hem de tematik olarak izleyiciye güçlü bir deneyim sunmaktadır. Geometrik şekiller, parlak ışıklar, vintage tipografi ve fütüristik ikonografi gibi belirgin unsurlar, Retro-Fütürizmin film afişlerinde baskın estetik özellikler olarak öne çıkmaktadır. Retro-Fütürizm,

teknolojinin insan üzerindeki etkilerini ele alarak izleyiciye hem nostaljik hem de yenilikçi bir bakış açısı kazandırmaktadır.

Retro-Fütürizmde, geleceği idealize etme zorunluluğu yoktur; bilim, teknoloji ve makineleşme gibi konular genellikle ironik veya nostaljik bir şekilde ele almaktadır. Bu, fütüristlerin geleceğe yönelik coşkusunu ve heyecanını sürdürürken, aynı zamanda geçmişin öngörülerine eleştirel bir gözle bakmayı sağlamaktadır. Retro-Fütüristik kurgular, geleceği göstermeye çalışırken mantıklı veya ideal olanı aramaktan ziyade, daha çok estetik ve duygusal yönleri ön plana çıkarmaktadır.

Çalışma kapsamında ele alınan film afişlerinde mimariyi göstermek için keskin geometrik şekiller ve gökdelenlerle dolu şehir manzaralarına yer verilmiştir. Bu görseller, makinelerin hâkim olduğu şehirlerin yanı sıra teknolojik gelişmeleri ve geleceğin dünyasını yansıtan görsellerin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. İnsan figürleri sıklıkla mekanik veya teknolojik unsurlarla iç içe geçirek insan ve makine ilişkisi bütünleştirilmiştir. Retro-Fütüristik afişlerde sıklıkla sans serif, köşeli ve geometrik yazı tipleri kullanıldığından dolayı, hem dönemin modernist tipografisine hem de fütüristik temaya uygun olacak şekilde tasarlanmıştır. Renk tercihlerine bakıldığında genellikle parlak ışıklar, canlı renkler ile geleceğin yapay ve teknolojiye bağımlı dünyasını izleyiciye aktarmaya çalışmaktadır.

Film afişlerinde de görüldüğü gibi Retro-Fütürizmin gelecekte nasıl şekilleneceği, teknolojinin gelişimi ve toplumsal ihtiyaçlara göre sürekli değişmektedir. Bu bakımdan, günümüz teknolojisinin getirdiği yeni araçlar ve malzemeler, bu akımın yeniden şekillendirilmesine imkân sunmaktadır. Bu nedenle, Retro-Fütürizm her dönemde, tasarımcılar için hem geçmişi hatırlatan hem de geleceği hayal etmeye teşvik eden bir ilham kaynağı olarak varlığını sürdürmesi düşünülmektedir.

Gelecekte yapılacak olan çalışmalarda, Retro-Fütürizm stiline farklı bir alanda kullanımını ele alınması önerilmektedir. Retro-Fütürizm stiline yer aldığı ambalaj, reklam filmleri vb. gibi alanlarda incelemeler yapılarak çalışmaların desteklenmesi sağlanabilir. Uygulamalı olarak artırılmış gerçeklik (AR) ve sanal gerçeklik (VR) gibi dijital teknolojilere aktarılan tasarımlar izleyicinin interaktif bir deneyim yaşamasını sağlayabilir. Aynı zamanda, Retro-Fütürist tasarımlarda sosyal ve ekolojik mesajların vurgulandığı çalışmalar tasarlanarak, modern sorunlara geçmişin perspektifiyle çözüm önerileri sunulabilir.

KAYNAKÇA

Alp, N. (2024). 1960'ların teknolojisi ve 2001: A Space Odyssey filminin mimarlık üzerindeki etkisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 14(1), 274-295.

Özelbiçer A. (2023). Retro Fütürizmin Modern Tasarıma Etkisi. <https://visualdesignjourney.com/the-influence-of-retro-futurism-on-modern-design/>, Erişim tarihi: 19.09.2024

Barranco, A. N. N., ve Yoo, Y. (2023). Analysis of the characteristics of retro-futuristic design: a case study of Alexander McQueen. *International Journal of Costume and Fashion*, 23(2), 58-72.

Çalışkan, Ö. (2016). Bilim-kurgu film türünde ideoloji örneği: Tron Efsanesi. *Kurgu Dergisi*, 24(1), 86-110.

Doğan, E. (2017). Afiş tasarımında görsel iletişim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(54), 59-71.

Grzymkowski, E. (2015), *Sanat 101*, Say Yayınları. Ankara.

Hernández Romero, Y. (2012). Persistencia del pasado a través de los objetos del presente. *Sociedad y Economía*, (23), 99-121.

- Glass, R. (2017). Introduction to art historical analysis. <https://smarthistory.org/introduction-to-art-historical-analysis/>, Erişim tarihi: 05.11.2024
- Fussell, G. (2020). A guide to vintage design styles. Envato tuts. <https://design.tutsplus.com/articles/the-potted-guide-to-vintage-design-styles--cms-26986>, Erişim tarihi:06.05.2024
- Jamtion, (2024). Retro-Futurism: Merging nostalgia with cutting-edge design. <https://www.linkedin.com/pulse/retro-futurism-merging-nostalgia-cutting-edge-design-jamtion-lwznc>, Erişim tarihi: 25.09.2024,
- Lozhko, M. (2023). What is Retro Futurism? Explore the Retro-Futuristic Art & Design trend. <https://blog.depositphotos.com/retro-futurism-art-design.html>, Erişim tarihi: 06.11.2024,
- Ridhamalik, A. (2024). The power of fonts in Retro Futurism: Combining vintage aesthetics with modern design. <https://zarmatype.com/the-power-of-fonts-in-retro-futurism-combining-vintage-aesthetics-with-modern-design/>, Erişim tarihi: 06.11.2024,
- Universitype. (2024). Anticipated typography trends for 2025: A designer's perspective. <https://universitype.com/anticipated-typography-trends-for-2025-a-designers-perspective/>, Erişim tarihi: 06.11.2024.
- Uzun, B., ve Arslan, A. A. (2023). Blade Runner (1982) filminin göstergebilimsel analizi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 88, 960–967.
- Schenker, M. (2024). Design trend report: Retro futurism. <https://creativemarket.com/blog/design-trend-report-retro-futurism>, Erişim tarihi: 08.06.2024
- Tiwari, A. (2024). Retrofuturism in design: Blending nostalgia and innovation. <https://www.appypie.com/blog/retrofuturism-in-design>, Erişim tarihi:25.08.2024
- Rimmer, K. (2022) What is retro futurism? Explore the retro-futuristic art & design trend. <https://elements.envato.com/learn/retro-futurism-design-trend>, Erişim tarihi: 09.07.2024
- Roselló, E. (2013). Retro y retrofuturismo" transcripción conferencia para curso" moda, antimoda y contraculturas. *URJC y Museo del traje*.
- Kara, M. (2015). Afiş tasarımında renklerin kullanımı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(17), 251-259.
- Köksal, K. (2014). *Türkiye'deki kültürel afişlerin tipografik açıdan incelenmesi* (358186) [Yüksek lisans tezi. İstanbul Arel Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Kurtcu, F. (2019). 20. yüzyıl modernizmi tipografi'de içerik ve biçim ilişkisi. *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi E-Dergisi*, 6(1), 89-110.
- Özden, V. (2020). *Uncanny and Retrofuturistic space in dystopian sci-fi cinema*. Master's thesis (611998) [Yüksek lisans tezi. Abdullah Gül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Youvan, D. C. (2024). Echoes of Utopia: The comprehensive guide to soviet Retro Futurism, Kazimir Malevich and El Lissitzky. https://www.researchgate.net/profile/Douglas-Youvan/publication/378299375_Echoes_of_Utopia_The_Comprehensive_Guide_to_Soviet_Retro_Futurism/links/65d2500c01325d465211a2e5/Echoes-of-Utopia-The-Comprehensive-Guide-to-Soviet-Retro-Futurism.pdf , Erişim tarihi: 20.09.2024
- Wikipedia (2024). Retrofütürizm. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Retrof%C3%BCt%C3%BCrizm>, Erişim tarihi: 29.09.2024

Görsel Kaynakçası

Resim 1. Futura Yazı Tipi (2017). <https://forwardslash.tech/2017/03/08/retrofuturistic-fonts/>

Resim 2 Metropolis (1927). <https://www.imdb.com/title/tt0017136/>

Resim 3 2001: A Space Odyssey (1968). <https://www.imdb.com/title/tt0062622/>

Resim 4 Blade Runner (1982) <https://www.imdb.com/title/tt0083658/>

Resim 5 Tron (1982). <https://www.imdb.com/title/tt0084827/>

Resim 6 Back to the Future (1985). <https://www.imdb.com/title/tt0088763/>

Resim 7 Brazil (1985). <https://www.imdb.com/title/tt0088846/>

EXTENDED ABSTRACT

Purpose: The purpose of this article is to examine the place of Retro-Futurism in graphic design and the effects of this style on movie posters. The research Retro-Futurism offers both a nostalgic and innovative aesthetic by interpreting the past's predictions and hopes for the future from a modern perspective. The Retro-Futurism style, which is especially encountered in movie posters, aims to create effective visuals by blending the futuristic visions of the past with retro design elements. In the research, the concept of Retro-Futurism is detailed, its relationship with graphic design and its contributions to movie posters are discussed through various sample movie posters.

Method: The research was created as a result of a literature review on the subject and evaluated within the framework of qualitative research methods. In order to examine how Retro-Futurism is used in graphic design and how it is integrated into movie posters, the selected posters were examined in a way that supports the theoretical framework. The aesthetic features of Retro-Futurism in movie posters, the typography used, color palettes and futuristic iconographies were analyzed. The movie posters selected within the scope of the research were randomly selected in order to clarify the subject and were examined in a way that supports the theoretical framework.

Findings: According to the findings obtained in the research, the world of the future was tried to be reflected in the movie posters with the cities dominated by machines and technological developments. Human figures were often combined with mechanical or technological elements and the human-machine relationship was emphasized. In the Retro-Futuristic posters, designs suitable for modernist and futuristic themes were created by using sans serif, angular and geometric fonts. In the color palette, lights and bright colors were preferred to depict a technological future. Retro-Futurism, as a style frequently used in movie posters, offers both nostalgic and modern aesthetics.

Result and Discussion: Retro-Futurism brings the imagination of the past to the audience by adding both aesthetic and conceptual richness to graphic design. Retro-Futurism in movie posters offers an ideal design style especially for science fiction and dystopian themed movies. While these posters provide the audience with both a nostalgic and innovative experience, they also show how the future is imagined. Retro-Futurism plays an important role in the development of contemporary design by bringing together both the aesthetic values of the past and the innovative visions of the future in graphic design. This research conducted on movie posters reveals how Retro-Futurism is applied in graphic design and how these applications affect the audience. In this context, it can be said that Retro-Futurism has a permanent effect both in the field of graphic design and today.

Retro-Futurism is used as an effective trend not only in movie posters but also in branding strategies. Using this style, brands create different and memorable brand identities by combining both nostalgic elements that appeal to older generations and innovative designs that attract the attention of young audiences. Expectations about the future are reshaped in both an aesthetic and emotional dimension through Retro-Futuristic designs.

29/10/2024

19/12/2024

<http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.79017>

Siyar KÖKSAL¹

Ömer ÜÇER²

Müziksel İşitme – Teori Eğitimi ve Yapay Zeka: Mevcut Dijital Uygulamaların İncelenmesi ve Geleceğe Yönelik Öneriler³

Özet

Müziksel işitme ve müzik teorisi müzik eğitiminin nitelik ve yeterlilik noktasında önemli bir boyut olarak görülmekte ve yapılan müziğin çözümlenmesi ve anlaşılmasında önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir. Ayrıca müzik eğitimi sürecinin sürekli çalışma gerektirmesi, ders dışı saatlerde öğrencinin hem bireysel hem de grupla çalışma etkinlikleriyle öğrenilenlerin pekiştirilmesi gerektiği düşünülmektedir. Bu noktada özellikle yapılan ders dışı çalışma etkinliklerinin doğruluğu, niteliği önemli bir durum olarak görülmektedir. Günümüzde yapay zekanın ve yapay zeka tabanlı uygulamaların gelişmesi, eğitim sürecine entegre edilmesi ve müzik eğitimine de yansımaları teori ve işitme eğitimi farklı bir boyuta taşıdığı fikrini oluşturmaktadır. Bu çalışmada müziksel işitme ve teori eğitimi yönelik uygulamalar işletim sistemi, yapay zeka desteği, bireyselleştirilmiş öğretim, adaptif öğrenmeyi sağlama, geribildirim ve ilerleme takibi yapılabilmesi, yaş grubu, bireysel ve sınıf içi kullanıma uygunluğu, bulut ve ödevlendirme sistemi yönlerinden incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırma uygulamaların incelenmesi yönünden nitel yöntemlerden içerik analizine dayanmakta ayrıca mevcut durumu ortaya koymasından betimsel özellikler taşımaktadır. Araştırmada sadece 3 uygulamanın kısmen yapay zeka desteğine sahip olduğu, uygulamaların hepsinin bireysel kullanıma, bazı programların sınıf için kullanıma da uygun olduğu görülmüştür. Ayrıca uygulamaların genel olarak iOS işletim sisteminde çalıştığı ve genel olarak genç – yetişkin yaş grubuna hitap ettiği tespit edilmiştir. Müziksel işitme ve teoriye yönelik derslerin sürekli çalışma gerektirmesi uygulamaların bu noktada faydalı olabileceği fikrini geliştirmiş ve yapılan araştırmalar dijital uygulamaların öğrenci motivasyonunun olumlu yönde etkilediğini göstermiştir. Bu uygulamaların maliyetleri de göz önünde alındığında kurumsal noktada mesleki müzik eğitimi veren kurumlarca satın alınabilir olduğu ve eğitimcilere yardımcı olabileceğine yönelik öneriler geliştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik teorisi, işitme eğitimi, yapay zeka, uygulamalar

¹ Dr. Öğrt. Üye. Hakkari Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, siyarkoksal@hakkari.edu.tr, Orcid: 0000-0001-7735-2918

² Arş. Gör. Kars Kafkas Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, omerucerr@gmail.com, Orcid: 0000-0001-6265-6468

³Makale yazımı yazar etki oranı: 1.yazar: %50, 2. yazar: %50. Bu makale 12-13 Ekim tarihlerinde düzenlenen 5. Uluslararası Sanat ve Estetik Sempozyumunda 1. yazar tarafından sözlü bildiri olarak sunulmuştur. Bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Musical Hearing – Theory and Artificial Intelligence: A Review of Existing Tools and Suggestion for the Future

Abstract

Musical hearing and music theory is seen as an important dimension in terms of the quality and competence of music education and it is thought to have an important place in analysing and understanding the music. In addition, it is thought that the music education process requires continuous study and that the student should be reinforced with both individual and group study activities during extracurricular hours. At this point, especially the accuracy and quality of extracurricular study activities are seen as an important situation. Today, the development of artificial intelligence and artificial intelligence-based applications, their integration into the education process and their reflection on music education create the idea that theory and hearing education have moved to a different dimension. In this study, it is aimed to examine the applications for musical hearing and theory education in terms of operating system, artificial intelligence support, individualised teaching, adaptive learning, feedback and progress tracking, age group, suitability for individual and classroom use, cloud and assignment system. The research is based on content analysis from qualitative methods in terms of examining the applications and has descriptive features in terms of revealing the current situation. In the research, it was seen that only 3 applications have partial artificial intelligence support, all of the applications are suitable for individual use, and some programmes are also suitable for classroom use. In addition, it was determined that the applications generally run on the iOS operating system and generally appeal to the young - adult age group. The fact that musical hearing and theory courses require continuous study has developed the idea that applications can be useful at this point, and studies have shown that digital applications have a positive effect on student motivation. Considering the costs of these applications, suggestions have been developed that these applications can be purchased by institutions providing vocational music education at the institutional point and can help educators.

Key words: Musical theory, hearing education, artificial intelligence, application

GİRİŞ

Müzik eğitimi sürecinde bireylere kazandırılması gereken yeterlilikler ve nitelikler noktasında birçok boyutun bulunduğu görülebilir. Müzik teorisi ve müziksel işitme eğitiminin bu boyutlar arasında önemli bir yere sahip olduğu ve icra edilen müziği anlama, çözümleme noktasında gerekli olduğu düşünülmektedir. Müziksel işitme dikey ve yatay ses kümelerini yükseklik, ritim, tempo ve nüans nitelikleriyle anlayabilme, sesleri algılama, anlama, çözümleme ve ayırma olarak tanımlanmaktadır (Özçelik, 2003; Özgür ve Aydoğan, 2012). Buna ek olarak müziksel işitme eğitimi art arda çalınan tek ses aralıklarını, iki, üç ses aralıklarını işitme; ezgi ve melodileri hatırlama, ses uzunluklarını, ritimleri fark etme, hafızada tutma olarak açıklanabileceği gibi sesleri algılama, tanıma, ayırt etme ve çözümleme gibi ana müzikal tutumların gelişimini destekleyen çalışmalardan oluşmaktadır (Teke ve Tanınmış, 2019).

Müzik kuramlarıyla benzer anlama gelen müzik teorisi, Uçan (2005) tarafından müziğe ilişkin soyut bilgiler bütünü olarak tanımlanmıştır. Bu bilgiler bütünü müziğin temel öğeleri olan ritim, melodi (tonalite, modal yapı), çok seslilik (armoni, kontrpuan, örgü – doku) gürlük ve anlatım olarak görülmektedir. Müzik teorisi ve işitme eğitimi, bu öğelerin hepsini içine alan temel bir eğitimidir (Özgür ve Aydoğan, 2012). Müziksel teori ve işitme eğitimi yönelik derslerin mesleki müzik eğitimi veren kurumların yapısına göre farklı isimler aldığı görülmektedir. Müzik eğitimi anabilim dalların ve Güzel Sanatlar Liselerinde Batı Müziği Teori ve Uygulama dersi olarak anılırken, konservatuarlarda ve Güzel Sanatlar Fakültelerinde Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi olarak isimlendirildiği gibi müzik teorisinin ve müziksel işitmenin ayrı olarak işlendiği de görülmektedir.

1960'lı yıllarda ABD ve İngiltere'de işitme eğitimi ile başlayan bilgisayar destekli müzik eğitimi, 1970'lerde Areson ve Hofstetter tarafından geliştirilen interaktif dikte ile işitme çalışmaları ve müzik teorisi öğretimi sunan GUIDO eğitim sistemi ile devam etmiştir (Kiraly, 2003). Günümüzde ise müzik teorisi ve işitme eğitimine yardımcı olacak ve öğretmenin işlevini yerine getirecek birçok uygulamanın olduğu ve bu uygulamaların çağdaş müzik eğitimi sürecinde önemli

bir yere sahip olduğu düşünülebilir. Bu uygulamalarda kulağın müziksel işitme kapasitesini artırma amacıyla kademeli olarak aralıklar, akorlar, diziler, ritim ve dikte gibi konuların ele alındığı, ayrıca bilgiye daha rahat erişme, öğrencinin düşünme yapısına ve sorunlara çözüm üretebilme yeteneğine katkı sunduğu düşünülmektedir. Buna ek olarak öğrenci ister tek başına ister sanal sınıfla aracılığıyla işitme çalışmalarını sürdürebilmektedir (Demirbatır ve Çeliktaş, 2021; Hardal ve Güdek, 2021; Levendoğlu, 2004).

Müziksel işitme ve teori eğitimi alan öğrencilerin yeteneklerini geliştirmesi, ders dışı zamanda konuyu kavramış olsa bile özel, doğru ve yeterli oranda pratik yapmaya ihtiyaç duyması nedeniyle çevrimiçi uygulamalardan faydalanması gerekebilir (Babacan, 2015). Bu bağlamda doğru uygulamanın kullanılması, uygulamanın öğrenci seviyesine göre alıştırmalar sunması, bireyselleştirilmiş adaptif bir program oluşturması önemli görülen bir husus olabilir. Bu nedenle içeriğinde öğrencinin düzeyini ve durumunu fark edebilecek bir algoritmanın olması ya da yapay zekâ eksensli uygulamaların kullanılması faydalı olabilir.

Son yarım yüzyıldır insan inovasyonu ve mühendislik gelişiminde hızla gelişen bir teknoloji olan yapay zeka, insan zekasını simüle etmek ve genişletmek için teori, yöntem ve uygulama sistemini araştırmak ve geliştirmek için yeni bir teknik bilimdir (Graili vd., 2021; Lv vd., 2020; Santos, 2019; Wei vd., 2022; Yu vd., 2023). Russell & Norvig (2016) tarafından bilgisayarın insan zekası gerektiren görevleri yerine getirmeye odaklanan bir bilgisayar bilim dalı olarak tanımlanan yapay zekanın ilk olarak 1956 yılında Dartmouth yaz projesi ile birlikte bir araştırma disiplini olarak ortaya çıktığı kabul edilmektedir (Moor, 2006). Yapay zeka disiplinler arası doğası ve gelişen yetenekleri nedeniyle uzmanlar tarafından tanımlanması zor bir terimdir (Russell ve Norvig, 2016). McCarthy'e (2007) göre yapay zeka, akıllı makineler ve programlar yapma bilimi veya mühendisliği, Gordon'a (2011) göre yaşamı taklit eden analitik sistemler, Obschonka ve Audretsch'a (2020) göre edindiği tecrübeleri kendisini geliştirmek için kullanan sistemler, Yao vd. (2018) göre makineler verilen algoritmaları kullanma kapasitesi olarak tanımlanmıştır.

Yeniçağda, yüksek teknolojinin hızlı gelişimi ve hayata hızlı entegrasyonu ile birlikte anlamı ve mevcut iletişim biçimleri yeni bir yoruma tabi tutulmuştur (Scruton, 1997). Teknolojik ilerleme ve küreselleşen dünyada toplumun işleyiş şeklini değiştirmesi, modern teknolojinin ve özellikle yapay zekanın, diğer alanlarda kullanıldığı gibi, eğitimde de kullanılmasını hayati hale getirmektedir (Bamigbola, 2021).

Eğitim süreci içerisinde yapay zeka; eğitim ve öğretim, adaptasyon, sentez, öz düzenleme ve kullanım gibi insan tarafından gerçekleştirilen süreçlere katılabilen bilgi işleme sistemi olarak tanımlanmaktadır (Güzey vd., 2023). Noe (2009) yapay zekanın kişisel beklentileri karşılması, etkili iletişimle öğrencinin sorularına yanıt vermesi, öğretim sürecini öğrenciye göre modelleyebilmesi, geçmiş performansına göre ihtiyaçlarını belirleyebilmesi, öğrencinin öğrenme düzeyine göre kararlar alabilmesi, eğitim sürecinin çıktılarını öğrenci özelinde sonuçlandırabilmesi noktasında diğer teknolojilerden farklılaşabileceğini ifade etmiştir. Buna ek olarak Luckin ve Holmes (2016) yapay zekanın kişiselleştirilmiş ve esnek bir eğitim süreci yaratabileceğini belirtmiştir.

Yapay zeka teknolojisinin gelişimi birçok alanda derin dönüşümlere yol açmıştır ve müzik bunlardan biridir (Yuan, 2020). Yapay zeka destekli müzik eğitimi, bireylere enstrüman çalmayı öğretirken aynı zamanda performanslarını ve müzikal yeteneklerini daha iyi kavramasına fırsat sunabilir. Yapay zeka destekli müzik eğitimi bireylere kişiselleştirilmiş bir eğitim süreci sağlayabildiğinden, bireylerin yetenek ve ihtiyaçlarına göre müzikal süreçlerinin hızlanması için bir öğretim programı tasarlayabilir. Ayrıca yapay zeka destekli müzik eğitimi, bireylerin performanslarını analiz ederek doğru teknik ve pratikler konusunda geri bildirimler verebilir (Arıcı, 2023).

Müziksel işitmeye ve müzik teorisine yönelik uygulamaları ve bu uygulamaların müziksel işitme eğitimine sağladığı katkılara yönelik araştırmaların yapıldığı görülmektedir. Babacan (2015)

çevrimiçi kulak eğitimi veren WEB sitelerini inceleyerek bu sitelerin avantajlarını ve dezavantajlarını ortaya çıkartmıştır. Demirbatır ve Çelikleş (2021) müzik teorisi ve müziksel işitme odaklı mobil uygulamaları işletim sistemi, amaç, içerik, kullanıcı istatistikleri, dil ve ücretli olup olmama durumuna göre değerlendirmiştir. Kalıver (2016) iOS tabanlı müziksel işitme eğitimi odaklı yazılımları incelemiştir. Bunlara ek olarak Lehimler (2018) işitme çalışmalarında kullanılan çevrimiçi programların müziksel işitme becerisine etkisini incelemiştir.

Müziksel işitme ve müzik teorisine yönelik İOS, Android, Windows tabanlı birçok uygulamanın olduğu ve bu uygulamaların çeşitli yönlerden farklılaştıkları görülebilir. Ayrıca uygulamaların çeşitli içerikler noktasında farklı yaş gruplarına da hitap ettiği, sınıf içerisinde ve bireysel kullanıma uygun olduğu ve bu nedenle öğretmenler ve öğrenciler tarafından tercih edilebilirliğinin yüksek olduğu düşünülmektedir. Bunlara ek olarak bazı programların kendi içerisinde bir algoritmaya sahip olduğu bu algoritmanın bir tür yapay zeka ile bağlantılı olabileceği, bu nedenle öğretim süreci sonunda öğrenciye bir dönüt verebileceği ve bu dönüte göre kendi algoritması veya yapay zeka desteği aracılığıyla bireyselleştirilmiş ve adaptif bir öğrenme süreci veya programı oluşturabileceği varsayılmaktadır.

Bu araştırmada müziksel işitme ve teori eğitimine yönelik uygulamaların işletim sistemi, yapay zeka desteği, algoritma yapısı, bireyselleştirilmiş öğretim, adaptif öğrenme, geribildirim ve ilerleme takibi, uygun yaş grubu, bireysel ve sınıf içi kullanım ve bulut sistemi – ödev gönderme parametrelerine göre incelenmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda uygulamalarda yapay zeka desteğinin görülebilmesi, algoritma yapısının nasıl oluştuğu, uygulamaların eğitimi sürecini bireyselleştirip öğrenciye göre adapte etmesi, geri bildirim sunabilmesi ve öğrenci ilerlemesinin takip edilmesi, yaş gurubu, bireysel ve sınıf içi kullanım durumları ile bulut sistemi – ödev gönderme noktalarında incelenmesi, öğrencilere ve eğitimcilere fikirler sunması, ilerleyen dönemlerde yapılacak araştırmalara ışık tutması ve geleceğe yönelik öneriler verebilmesi açısından önemli görülmektedir. Bu kapsamda araştırmanın amacına ve önemine uygun olarak aşağıda yer alan sorulara yanıtlar aranacaktır.

1. Müziksel işitme – teori eğitimine yönelik olarak ulaşılan uygulamaların özellikleri nelerdir?
2. Müziksel işitme – teori eğitimine yönelik olarak ulaşılan uygulamaların;
 - a) İşletim sistemi yönünden
 - b) Yapay zeka desteği yönünden
 - c) Bireyselleştirilmiş öğretim yönünden
 - d) Adaptif öğrenmeyi sağlama yönünden
 - e) Geribildirim ve ilerleme takibi yapabildiği yönünden
 - f) Yaş grubu yönünden
 - g) Bireysel ve sınıf içi kullanım yönünden
 - h) Bulut sistemi ve ödevlendirme sistemi yönünde dağılımı nasıldır?

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Araştırma verilerin toplanması ve analiz edilmesi noktasında nitel bir araştırma olup, doküman analizi yönteminden faydalanılmıştır. Doküman analizi basılı veya elektronik tüm belgeleri ve materyallerin içeriğini titizlikle sistematik bir şekilde incelemek, analiz etmek ve değerlendirmek için kullanılan bir nitel araştırma yöntemi olarak tanımlanmıştır (Corbin ve Strauss, 2008; Wach ve Ward, 2013).

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubu oluşturulurken müziksel işitme ve müzik teorisine yönelik uygulamalar tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda App Store, Google Play Store, Microsoft Store gibi dijital mağazalar ve Google üzerinden “ear training”, “hear training”, “musical theory”,

Müziksel İşitme – Teori Eğitimi ve Yapay Zeka: Mevcut Dijital Uygulamaların...

“musical ear training” gibi anahtar kelimelerle arama yapılmış ve bu şekilde toplam 58 uygulamaya ulaşılmıştır.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada veriler analiz edilirken içerik analizi yapılmıştır. İçerik analizi iletilerin nesnel, ölçülebilir, doğrulanabilir bir açıklamasının yapılabilmesi; tümdengelimle dayalı olarak önceden belirlenen kıstaslara göre kavramlardan, metinlerden, sözlü ve yazılı materyallerden anlamlar çıkarmayı amaçlayan, içeriğin yansız olarak sistematik sayısal tanımlamalarını yapan bir araştırma tekniğidir (Bilgin, 2006; Fiske, 1996; Tavşancıl ve Aslan, 2001).

Ulaşılan 58 uygulamanın birçoğu tablet ve telefonlara indirilerek incelenmiş bazı uygulamaların ise web siteleri üzerinden incelemeler gerçekleştirilmiştir. Uygulamalar incelenirken şu parametreler göz önünde bulundurulmuştur;

1. İşletim sistemi,
2. Yapay zeka desteği,
3. Bireyselleştirilmiş ve adaptif öğrenme sunma durumu,
4. Geribildirim ve ilerleme takibi,
5. Uygulamanın hitap ettiği düşünülen yaş grubu,
6. Bireysel ve sınıf içi kullanıma uygunluğu,
7. Bulut hafıza sistemine ve öğretmen tarafından ödev gönderme sistemine sahip olup olmaması.

Uygulamalar parametrelere göre incelendikten sonra Microsoft Excel programı üzerinden sınıflandırılmıştır. Sınıflandırılarak düzenli bir hale getirilen uygulamalar SPSS 22.0 programı üzerinde frekans ve yüzde olarak analiz edilmiş ve yorumlanmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Araştırma için ulaşılan toplam 58 uygulama, belirlenen parametrelere göre incelenmiş ve elde edilen bulgular nicel verilere dönüştürülerek alt problemlere göre tablolaştırılmış ve yorumlanmıştır.

Müziksel İşitme – Teori Eğitime Yönelik Uygulamaların Özellikleri

Müziksel işitme – teori eğitime yönelik uygulamaların işletim sistemi, yapay zeka desteği, algoritma yapısı yönlerinden özellikleri Tablo 1’de gösterilmiştir.

Tablo 1. Uygulamaların İşletim Sistemi, Yapay Zeka Desteği ve Algoritma Yapısı

Sıra No	Uygulama Adı	İşletim Sistemi	Yapay Zeka Desteği	Algoritma Yapısı
1	Absolute Ear Trainer	iOS, Android	Yok	Sabit egzersizler
2	Atonal Ear Trainer	iOS	Yok	Sabit egzersizler
3	Aurial	Windows, MacOS, iOS, Android	Kısmen	Performansa dayalı
4	Better Ears	iOS, Android, MacOS	Yok	Performansa dayalı
5	Complete Ear Trainer	iOS, Android	Yok	Performansa dayalı
6	Complete Rhythm Trainer	iOS, Android	Yok	Sabit egzersizler
7	Ear Beater	iOS	Yok	Sabit egzersizler
8	Ear Cat	iOS	Yok	Sabit egzersizler
9	Ear Fluent 2	iOS	Yok	Sabit egzersizler
10	Ear Forge	iOS	Yok	Sabit egzersizler
11	Ear Man	iOS	Yok	Sabit egzersizler

Müziksel İşitme – Teori Eğitimi ve Yapay Zeka: Mevcut Dijital Uygulamaların...

12	Ear Master	Windows, MacOS, iOS	Kısmen	Performansa dayalı
13	Ear Trainer (Android & iOS)	iOS, Android	Yok	Sabit egzersizler
14	Ear Trainer Aurora	iOS	Yok	Sabit egzersizler
15	Ear Training Cat	iOS, Android	Yok	Sabit egzersizler
16	Ear Training Game: Relative Pitch	iOS	Yok	Sabit egzersizler
17	Ear Training Pro	iOS	Yok	Sabit egzersizler
18	Ear Training Rhythm	iOS	Yok	Sabit egzersizler
19	Ear Training University	iOS	Yok	Performansa dayalı
20	Ear Wizard	iOS	Yok	Sabit egzersizler
21	Ear Worthy	iOS	Yok	Sabit egzersizler
22	Earpeggio	iOS	Yok	Sabit egzersizler
23	EarProg	iOS	Yok	Sabit egzersizler
24	Functional Ear Trainer	Android	Yok	Sabit egzersizler
25	GuiO's Ear Training – Beginner	iOS	Yok	Sabit egzersizler
26	Hands Free Ear Trainer	Android	Yok	Sabit egzersizler
27	Harmonious: Music Theory	iOS	Yok	Sabit egzersizler
28	Interval Ear Trainer (iOS)	iOS	Yok	Sabit egzersizler
29	Intervals Ear Trainer	iOS	Yok	Sabit egzersizler
30	Master Ear Training	WEB	Yok	Performansa dayalı
31	Meludia	WEB, iOS, Android	Kısmen	Performansa dayalı
32	Music Companion	iOS, Android	Yok	Sabit egzersizler
33	Music Note Trainer	iOS	Yok	Sabit egzersizler
34	Music Theory	iOS	Yok	Sabit egzersizler
35	Music Theory Alarm	iOS	Yok	Sabit egzersizler
36	Music Theory Basics	iOS	Yok	Sabit egzersizler
37	Music Theory Helper	iOS	Yok	Sabit egzersizler
38	Music Theory Master Class	WEB	Yok	Sabit egzersizler
39	Music Theory Puzzles 1	iOS	Yok	Sabit egzersizler
40	Music Trainer Professional Pro	iOS	Yok	Sabit egzersizler
41	Music Tutor	iOS, Android	Yok	Sabit egzersizler
42	My Ear Training	WEB	Yok	Performansa dayalı
43	My Music Theory	WEB	Yok	Sabit egzersizler
44	Note, Sight Reading, Ear Training – ChordIQ	iOS	Yok	Sabit egzersizler
45	Perfect Ear	iOS, Android	Yok	Performansa dayalı
46	Perfect Ear Training	iOS, Android	Yok	Sabit egzersizler
47	Perfect Pitch Practice	iOS	Yok	Sabit egzersizler
48	Piano Ear Training	iOS	Yok	Sabit egzersizler
49	Play by Ear	iOS	Yok	Sabit egzersizler
50	Solfej.io	WEB	Yok	Performansa dayalı
51	Solfej: Ear Trainer & Music Theory	iOS	Yok	Sabit egzersizler
52	Solfi Ear Trainer 3	iOS	Yok	Sabit egzersizler
53	TheoryMaster	iOS	Yok	Sabit egzersizler
54	Theta Music Trainer	Android	Yok	Sabit egzersizler

Müziksel İşitme – Teori Eğitimi ve Yapay Zeka: Mevcut Dijital Uygulamaların...

55	Tone Ear Trainer	Android	Yok	Sabit egzersizler
56	Toned Ear	Android	Yok	Sabit egzersizler
57	Ultimate Ear Trainer	Android	Yok	Performansa dayalı
58	Wolfram Music Theory	iOS	Yok	Sabit egzersizler

İncelenen uygulamaların Android, iOS, MacOS ve Windows işletim sistemlerinde çalıştığı, buna ek olarak bazı uygulamaların WEB tabanlı olduğu görülmüştür. Yapay zeka desteği noktasında incelendiğinde yapay zekâ desteğinin kısmen yer aldığı üç uygulamanın olduğu diğer uygulamalarda yapay zeka desteğinin olmadığı tespit edilmiştir. Birçok uygulamanın kendi içinde sabit egzersizlerin olduğu, seviye ilerledikçe zorluk düzeyinin sabit bir şekilde arttığı buna rağmen bazı uygulamaların kendi içinde özel bir algoritmaya sahip olduğu ve yapay zeka desteği olmamasına rağmen öğrencinin performansını analiz ederek performansa dayalı egzersizler geliştirebildiği gözlenmiştir.

Performansa dayalı egzersiz oluşturabilen uygulamaların yapay zekaya dayalı bir sistemi olmamasına rağmen bu sistemle yapay zekaya bir hazırlık oluşturmaya çalıştıkları, zaman içerisinde birçok uygulamanın kısmen veya tamamen yapay zekaya geçebileceği varsayılabilir.

Tablo 2. Uygulamaların Öğretim Durumu, Geri Bildirim – İlerleme ve Hitap Ettiği Yaş Grubu

Sıra No	Uygulama Adı	Bireyselleştirilmiş Öğretim	Adaptif Öğrenme	Geri Bildirim ve İlerleme Takibi	Yaş Grubu
1	Absolute Ear Trainer	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
2	Atonal Ear Trainer	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
3	Aurial	Evet	Evet	Evet	Genç – Yetişkin
4	Better Ears	Kısmen	Yok	Kısmen	Genç – Yetişkin
5	Complete Ear Trainer	Evet	Evet	Evet	Genç – Yetişkin
6	Complete Rhythm Trainer	Kısmen	Yok	Kısmen	Genç – Yetişkin
7	Ear Beater	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
8	Ear Cat	Yok	Yok	Yok	Çocuk – Genç
9	Ear Fluent 2	Kısmen	Yok	Kısmen	Genç – Yetişkin
10	Ear Forge	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
11	Ear Man	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
12	Ear Master	Evet	Evet	Evet	Genç – Yetişkin
13	Ear Trainer (Android ve iOS)	Kısmen	Yok	Kısmen	Genç – Yetişkin
14	Ear Trainer Aurora	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
15	Ear Training Cat	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
16	Ear Training Game: Relative Pitch	Kısmen	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
17	Ear Training Pro	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
18	Ear Training Rhythm	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
19	Ear Training University	Kısmen	Kısmen	Kısmen	Genç – Yetişkin
20	Ear Wizard	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
21	Ear Worthy	Kısmen	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
22	Earpeggio	Kısmen	Yok	Kısmen	Genç – Yetişkin
23	EarProg	Kısmen	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
24	Functional Ear Trainer	Kısmen	Yok	Kısmen	Genç – Yetişkin
25	GuiO's Ear Training – Beginner	Yok	Yok	Yok	Çocuk – Genç
26	Hands Free Ear Trainer	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
27	Harmonious: Music Theory	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
28	Interval Ear Trainer (iOS)	Kısmen	Yok	Kısmen	Genç – Yetişkin

Müziksel İşitme – Teori Eğitimi ve Yapay Zeka: Mevcut Dijital Uygulamaların...

29	Intervals Ear Trainer	Kısmen	Yok	Kısmen	Genç – Yetişkin
30	Master Ear Training	Evet	Kısmen	Evet	Genç – Yetişkin
31	Meludia	Evet	Evet	Evet	Genç – Yetişkin
32	Music Companion	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
33	Music Note Trainer	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
34	Music Theory	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
35	Music Theory Alarm	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
36	Music Theory Basics	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
37	Music Theory Helper	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
38	Music Theory Master Class	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
39	Music Theory Puzzles 1	Kısmen	Yok	Yok	Çocuk – Genç
40	Music Trainer Professional Pro	Kısmen	Yok	Kısmen	Genç – Yetişkin
41	Music Tutor	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
42	My Ear Training	Evet	Evet	Evet	Genç – Yetişkin
43	My Music Theory	Kısmen	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
44	Note, Sight Reading, Ear Training – ChordIQ	Kısmen	Yok	Kısmen	Genç – Yetişkin
45	Perfect Ear	Evet	Evet	Evet	Genç – Yetişkin
46	Perfect Ear Training	Kısmen	Yok	Kısmen	Genç – Yetişkin
47	Perfect Pitch Practice	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
48	Piano Ear Training	Kısmen	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
49	Play by Ear	Kısmen	Yok	Kısmen	Çocuk – Genç
50	Solfej.io	Evet	Evet	Evet	Genç – Yetişkin
51	Solfej: Ear Trainer ve Music Theory	Kısmen	Yok	Kısmen	Genç – Yetişkin
52	Solfi Ear Trainer 3	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
53	TheoryMaster	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
54	Theta Music Trainer	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
55	Tone Ear Trainer	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
56	Toned Ear	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin
57	Ultimate Ear Trainer	Evet	Evet	Evet	Genç – Yetişkin
58	Wolfram Music Theory	Yok	Yok	Yok	Genç – Yetişkin

Tamamen bireyselleştirilmiş öğretim ve adaptif öğrenme özelliğine sahip olan uygulamaların performansına dayalı bir algoritma yapısına sahip olduğu ve geribildirim – ilerleme takibi özelliklerinin olduğu görülebilir. Bazı uygulamaların algoritma yapısının sabit egzersiz temeli olmasına rağmen kısmen de bireyselleştirilmiş öğretim yapabildikleri, bu durumun aslında uygulamaların bireysel kullanıma uygun olmalarından kaynaklandığı düşünülmektedir. Uygulamaların büyük çoğunluğu genç – yetişkin kullanıcılara yönelik olduğu, sadece dört uygulamanın çocuk – genç kullanıcılara yönelik olduğu görülmüştür. Çocuk – genç kullanıcılara yönelik uygulamaların oyun temelli bir eğitim sistemine sahip oldukları, oyun yoluyla müzik teorisi öğretimi yapabilecekleri düşünülmektedir.

Tablo 3. Uygulamaların Bireysel – Sınıf İçi Kullanım Durumları ve Bulut – Ödev Sistemi

Sıra No	Uygulama Adı	Bireysel Kullanım	Sınıf İçi Kullanım	Bulut Sistemi/Ödev Gönderimi
1	Absolute Ear Trainer	Evet	Hayır	Hayır
2	Atonal Ear Trainer	Evet	Hayır	Hayır
3	Aurial	Evet	Evet	Evet
4	Better Ears	Evet	Evet	Evet
5	Complete Ear Trainer	Evet	Evet	Evet
6	Complete Rhythm Trainer	Evet	Evet	Evet
7	Ear Beater	Evet	Hayır	Hayır
8	Ear Cat	Evet	Hayır	Hayır
9	Ear Fluent 2	Evet	Hayır	Hayır
10	Ear Forge	Evet	Hayır	Hayır
11	Ear Man	Evet	Hayır	Hayır
12	Ear Master	Evet	Evet	Evet
13	Ear Trainer (Android ve iOS)	Evet	Hayır	Hayır
14	Ear Trainer Aurora	Evet	Hayır	Hayır
15	Ear Training Cat	Evet	Hayır	Hayır
16	Ear Training Game: Relative Pitch	Evet	Hayır	Hayır
17	Ear Training Pro	Evet	Evet	Hayır
18	Ear Training Rhythm	Evet	Evet	Hayır
19	Ear Training University	Evet	Hayır	Hayır
20	Ear Wizard	Evet	Hayır	Hayır
21	Ear Worthy	Evet	Hayır	Hayır
22	Earpeggio	Evet	Hayır	Hayır
23	EarProg	Evet	Hayır	Hayır
24	Functional Ear Trainer	Evet	Hayır	Hayır
25	GuiO's Ear Training – Beginner	Evet	Hayır	Hayır
26	Hands Free Ear Trainer	Evet	Hayır	Hayır
27	Harmonious: Music Theory	Evet	Evet	Evet
28	Interval Ear Trainer (iOS)	Evet	Hayır	Hayır
29	Intervals Ear Trainer	Evet	Hayır	Hayır
30	Master Ear Training	Evet	Evet	Evet
31	Meludia	Evet	Evet	Evet
32	Music Companion	Evet	Hayır	Hayır
33	Music Note Trainer	Evet	Hayır	Hayır
34	Music Theory	Evet	Evet	Evet
35	Music Theory Alarm	Evet	Hayır	Hayır
36	Music Theory Basics	Evet	Hayır	Hayır
37	Music Theory Helper	Evet	Evet	Evet
38	Music Theory Master Class	Evet	Hayır	Hayır
39	Music Theory Puzzles 1	Evet	Hayır	Hayır
40	Music Trainer Professional Pro	Evet	Evet	Evet
41	Music Tutor	Evet	Evet	Evet
42	My Ear Training	Evet	Evet	Evet
43	My Music Theory	Evet	Evet	Evet

Müziksel İşitme – Teori Eğitimi ve Yapay Zeka: Mevcut Dijital Uygulamaların...

44	Note, Sight Reading, Ear Training – ChordIQ	Evet	Evet	Evet
45	Perfect Ear	Evet	Evet	Evet
46	Perfect Ear Training	Evet	Hayır	Hayır
47	Perfect Pitch Practice	Evet	Hayır	Hayır
48	Piano Ear Training	Evet	Hayır	Hayır
49	Play by Ear	Evet	Hayır	Hayır
50	Solfej.io	Evet	Evet	Evet
51	Solfej: Ear Trainer ve Music Theory	Evet	Evet	Hayır
52	Solfi Ear Trainer 3	Evet	Evet	Evet
53	TheoryMaster	Evet	Hayır	Hayır
54	Theta Music Trainer	Evet	Evet	Evet
55	Tone Ear Trainer	Evet	Hayır	Hayır
56	Toned Ear	Evet	Hayır	Hayır
57	Ultimate Ear Trainer	Evet	Hayır	Hayır
58	Wolfram Music Theory	Evet	Evet	Evet

Uygulamaların hepsinin bireysel kullanıma uygun olduğu görülürken bazı programların hem sınıf içi kullanıma hem de bireysel kullanıma uygun olduğu görülmüştür. İçeriğinde bulut sistemi olan uygulamaların da sınıf içi kullanıma uygun olduğu bu uygulamaların öğretmen tarafından öğrencilere ödev gönderme, bireysel performans değerlendirme noktasında uygun uygulamalar olduğu düşünülmektedir. Buna karşın sınıfı içi kullanıma uygun olan bazı uygulamalarda bulut sisteminin olmadığı da görülmüştür.

Müziksel İşitme – Teori Eğitimine Yönelik Uygulamaların Parametrelere Göre Dağılımı

Araştırmanın bu alt probleminde uygulamalar işletim sistemi, yapay zeka desteği, bireyselleştirilmiş öğretim, adaptif öğrenmeyi sağlama, geribildirim ve ilerleme takibi, yaş grubu, bireysel ve sınıf içi kullanım, bulut sistemi ve ödevlendirme sistemi parametrelerine göre nasıl dağılım gösterdikleri incelenmiştir.

Uygulamaların İşletim Sistemi Yönünden Dağılımı

Araştırmada incelenen uygulamalar Android, iOS, MacOS, Windows işletim sistemlerinin WEB üzerinden çalışma durumları incelenmiştir. Elde edilen bulgular Tablo 4'te gösterilmiştir.

Tablo 4. Uygulamaların İşletim Sistemi Yönünden Dağılımı

Tema	Kod	f	%
İşletim Sistemi	iOS	34	58,6
	iOS, Android	9	15,5
	Android	6	10,3
	WEB	5	8,6
	iOS, Android, MacOS	1	1,7
	WEB, iOS, Android	1	1,7
	Windows, MacOS, iOS	1	1,7
	Windows, MacOS, iOS, Android	1	1,7
	Total		58

Uygulamaların %58,6'sının (f=34) sadece iOS işletim sisteminde çalıştığı, %15,5'inin (f=9) iOS ve Android işletim sistemlerine, %10,3'ünün (f=6) sadece Android işletim sistemlerinde çalıştığı, %8,6'sının (f=5) sadece WEB tabanlı olduğu görülmüştür. Uygulamaların %1,7'lik kesimi ise Android, iOS, MacOS, Windows ve WEB tabanlı oldukları tespit edilmiştir. Ortak işletim sistemlerinde çalışan uygulamalar düşünüldüğünde uygulamaların en çok iOS işletim yer aldığı tespit edilmiştir.

Uygulamaların Yapay Zeka Desteği Yönünden Dağılımı

Uygulamalar yapay zeka desteği yönünden incelendiğinde tamamen yapay zeka desteğinin olmadığı görülürken ya yapay zekayı kısmen kullandıkları ya da hiç kullanmadıkları görülmüştür. Yapay zeka desteği yönünden dağılım Tablo 5'te gösterilmiştir.

Tablo 5. Uygulamaların Yapay Zeka Desteği Yönünden Dağılımı

Tema	Kod	f	%
Yapay Zeka Desteği	Yok	55	94,8
	Kısmen	3	5,2
	Total	58	100,0

Uygulamaların %94,8'inin (f=55) yapay zeka tarafından desteklenmediği görülürken %5,2'sinin (f=3) yapay zeka tarafından kısmen desteklendiği görülmüştür. Bu noktada uygulamaların büyük çoğunluğunun henüz yapay zekaya yönelik bir çalışma yapmadığını ama bazı uygulamaların algoritmalarını oluşturma yönünde çeşitli uygulamalar yapmaya çalıştıkları düşünülmektedir.

Uygulamaların Algoritma Yapısı Yönünden Dağılımı

Algoritma yapısı uygulamanın öğrencinin seviyesine ve performansına göre egzersiz, alıştırma ve içerik sunabilmesine dayanmaktadır. Uygulamaların algoritma yapısı yönünden dağılımı Tablo 6'da gösterilmiştir.

Tablo 6. Uygulamaların Algoritma Yapısı Yönünden Dağılımı

Tema	Kod	f	%
Algoritma Yapısı	Performansa Dayalı	11	19
	Sabit Egzersizler	47	81
	Total	58	100,0

İncelenen uygulamaların %19'unun (f=11) öğrencinin performansına göre egzersiz, alıştırma ve içerik sunduğu görülürken, %47'sinin içeriğinde yer alan ve kademeli şekilde ilerleme sabit egzersizler sunduğu tespit edilmiştir.

Uygulamaların Bireyselleştirilmiş Öğretim Sunabilme Yönünden Dağılımı

Uygulamalar bireyselleştirilmiş öğretim sunabilme yönünden incelendiğinde, tamamen bireyselleştirilmiş bir öğretim süreci sundukları, bunu kısmen sağladıkları ya da bireyselleştirilmiş öğretim olmadığı görülmüştür. Bireyselleştirilmiş öğretim sunabilme yönünden dağılım Tablo 7'de gösterilmiştir.

Tablo 7. Uygulamaların Bireyselleştirilmiş Öğretim İmkânı Sunma Yönünden Dağılımı

Tema	Kod	f	%
Bireyselleştirilmiş Öğretim İmkânı	Mevcut	9	15,5
	Kısmen	20	34,5
	Yok	29	50,0
	Total	58	100,0

Uygulamaların %15,5'inin (f=9) bireyselleştirilmiş öğretim imkânı sunabildiği, %20'sinin (f=20) bunu kısmen sağlayabildiği görülmüştür. Uygulamaların %50'sinin (f=29) bireyselleştirilmiş bir öğretim süreci sunamadığı veya oluşturamadığı görülmüştür.

Uygulamaların Adaptif Öğrenmeyi Sağlayabilme Yönünden Dağılımı

Uygulamalar adaptif öğrenmeyi sağlayabilme yönünden incelendiğinde, tamamen adaptif öğrenme süreci sundukları, bunu kısmen sağladıkları ya da adaptif öğrenmenin olmadığı görülmüştür. Adaptif öğrenme yönünden dağılım Tablo 8'de gösterilmiştir.

Tablo 8. Uygulamaların Adaptif Öğrenmeyi Sağlayabilme Yönünden Dağılımı

Tema	Kod	f	%
Adaptif Öğrenmeyi Sağlayabilme	Mevcut	8	13,8
	Kısmen	2	3,4
	Yok	48	82,8
Total		58	100,0

Uygulamaların %13,8'inin (f=8) adaptif öğrenmeyi sağlayabildiği, %3,4'ünün (f=2) sunu kısmen sağlayabildiği görülmüştür. Uygulamaların %48'inin (f=48) adaptif öğrenme imkanı sunmadığı görülmüştür.

Uygulamaların Geri Bildirim ve İlerleme Takibi Sağlayabilme Yönünden Dağılımı

Uygulamalar geri bildirim ve ilerleme takibi sağlayabilme yönünden incelendiğinde, bu imkanı tamamen sağladıkları, bunu kısmen sağladıkları ya da geri bildirim ve ilerleme takibinin olmadığı görülmüştür. Geri bildirim ve ilerleme takibi yönünden dağılım Tablo 9'da gösterilmiştir.

Tablo 9. Uygulamaların Geri Bildirim ve İlerleme Takibi Sağlayabilme Yönünden Dağılımı

Tema	Geri Bildirim ve İlerleme Takibi	f	%
Geri Bildirim ve İlerleme Takibi Sağlayabilme	Evet	9	15,5
	Kısmen	14	24,1
	Yok	35	60,3
Total		58	100,0

Uygulamaların %15,5'inin (f=9) geri bildirim ve ilerleme takibi sağlayabildiği, %24,1'inin (f=14) bunu kısmen sağlayabildiği görülmüştür. Uygulamaların %60,3'ünün (f=35) geri bildirim ve ilerleme takibi imkanını sunmadığı görülmüştür.

Uygulamaların Uygun Yaş Grubu Yönünden Dağılımı

Uygulamaların hitap ettikleri uygun yaş grubuna yönelik dağılımları incelendiğinde çocuk – genç ve genç – yetişkin olmak üzere iki kategori üzerinde toplandıkları görülmüştür. Yaş grubuna yönelik dağılım Tablo 10'da gösterilmiştir.

Tablo 10. Uygulamaların Yaş Grubu Yönünden Dağılımı

Tema	Kod	f	%
Uygun Yaş Grubu	Çocuk – Genç	4	6,9
	Genç – Yetişkin	54	93,1
Total		58	100,0

Uygulamaların %6,9'unun (f=4) çocuk ve genç kesime hitap ettiği, %93,1'inin (f=54) ise genç ve yetişkin yaş gruplarına yönelik olduğu görülmektedir. Kategoriler incelendiğinde uygulamaların en çok genç yaş gruplarına hitap ettiği görülebilir.

Uygulamaların Bireysel ve Sınıf İçi Kullanıma Uygunluğu Yönünden Dağılımı

Uygulamalar bireysel ve sınıf içi kullanıma uygun olup olmadıklarına yönelik iki farklı kategori oluşturulmuştur. Bireysel ve sınıf içi kullanıma yönelik dağılım Tablo 11'de gösterilmiştir.

Tablo 11. Uygulamaların Bireysel ve Sınıf İçi Kullanım Yönünden Dağılımı

Tema	Alt Tema	Kod	f	%
Uygulamaların Kullanım Durumu	Bireysel Kullanım	Uygun	58	100,0
		Uygun	23	39,7
	Sınıf İçi Kullanım	Uygun Değil	35	60,3
		Toplam	58	100,0

Uygulamaların hepsinin bireysel kullanıma uygun olduğu görülürken, sınıf içi kullanım noktasında uygulamaların %39,7'sinin (f=23) sınıf içi kullanıma uygun olduğu, %60,3'ünün (f=35) sınıf içi kullanıma uygun olmadığı görülmüştür.

Uygulamaların Bulut ve Ödevlendirme Sistemi Yönlerinden Dağılımı

Uygulamaların bazılarında yer alan bulut sistemi öğrencilerin geçmiş ödev, sınav, ders içi ve ders dışı çalışmalara yönelik durumlarını saklayan, bunları yeniden inceleme imkanı veren bir sistemken ödevlendirme sistemi öğretmenin hem ders içinde hem de ders dışında online yollarla öğrencilere müziksel işitme, müziksel yazma ve solfeje yönelik ödev gönderme imkanı vermektedir. Uygulamaların bulut ve ödevlendirme sistemlerinin mevcut olma durumuna yönelik dağılımları Tablo 12'de gösterilmiştir.

Tablo 12. Uygulamaların Bulut ve Ödevlendirme Sistemi Yönünden Dağılımı

Tema	Kod	f	%
Bulut ve Ödevlendirme Sistemi	Mevcut	20	34,5
	Mevcut değil	38	65,5
	Total	58	100,0

Uygulamaların %35,5'inde (f=20) bulut ve ödevlendirme sisteminin mevcut olduğu görülürken %65,5'inde (f=38) bu sistemin mevcut olmadığı görülmüştür.

TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

Müziksel teori ve işitme eğitime yönelik uygulamaların incelendiği bu araştırmada toplam 58 uygulama hem özellikler yönünden hem de işletim sistemi, yapay zeka desteği, algoritma yapısı, bireyselleştirilmiş öğretim, adaptif öğrenme, geri bildirim ve ilerleme takibi, yaş grubu, bireysel ve sınıf içi kullanıma uygunluğu, bulut ve ödevlendirme sistemi parametrelerine göre incelenmiştir. Araştırmada ilk etapta uygulamaların özellikleri tablolaştırılmış ve sonraki süreçte incelenen parametrelere göre dağılımları frekans ve yüzde olarak hesaplanmıştır.

Müziksel işitme ve teori eğitime odaklanan uygulamaların yaygın şekilde iOS işletim sisteminde çalıştıkları görülmüştür. Bu sonuç Demirbatır ve Çelikleş (2021) ile Önder ve Yıldız (2015) araştırmalarıyla paralellik göstermiştir. Bunun nedenleri noktasında Önder ve Yıldız, (2015) seslerde yaşanan gecikmeden (latency) ötürü Android işletim sistemlerinin müzik çalışmaları için elverişli olmadığını ayrıca iOS işletim sistemi için daha fazla müzik yazılımı ve donanımı üretildiğini ifade etmiştir. Günümüzde teknolojinin gelişimi ve sistemlerde yaşanan güncellemeler düşünüldüğünde gecikme sorununu çözülebileceği ayrıca yaşanan sorunların cihazların kalitesiyle de alakalı olabileceği düşünülebilir. Uygulamaların genellikle iOS işletim sistemine uygun olması, iOS işletim sistemine sahip cihazların maliyetlerinin yüksek olması ve öğrencilerin görece biraz daha uygun olan Android işletim sistemine sahip cihazları tercih edebilecekleri düşünülmektedir. Özellikle bulut desteği ve ödevlendirme sistemi olan uygulamalarda problemlere neden olabileceği düşünülebilir. Bu durum olası sınıf içi uygulamalar ve ödevlendirmeler için kullanılacak ortak uygulama sayısını sınırlandırabileceği ön görülmekte ve ortak işletim sisteminde çalışabilecek uygulamalara ağırlık verilmesini gerektirmektedir (Demirbatır ve Çelikleş, 2021).

İncelenen uygulamaların çoğunda yapay zeka desteğinin olmadığı, sadece üç uygulamada yapay zeka desteğinin kısmen yer aldığı görülmesine rağmen 11 uygulamanın performansa dayalı algoritma yapısına sahip olduğu, 9 uygulamanın bireyselleştirilmiş öğretim imkanını tanıdığı ve 20 uygulamada bu imkanın kısmen yer aldığı; 8 uygulamanın tamamen, 2 uygulamanın ise kısmen adaptif öğrenme imkanını sağladığı görülmektedir.

Bireyselleştirilmiş eğitim, öğrencinin ilgi, istek ve gereksinimini göz önüne alarak tasarlanan; normal programdaki amaçların, izlenecek yolların, öğretim yöntemlerinin bireye göre planlanarak sunulduğu eğitim programlarıyken, adaptif öğrenme ise öğrencinin güçlü ve zayıf yönlerini belirlemek amacıyla tasarlanmış teknolojilerle bireyselleştirilmiş öğrenme deneyimi

sağlayan bir süreçtir (Baykan, 2021; March Mcgahee-Kovac,2002). Başka bir deyişle öğrencinin öğrenme hızı, stili ve ihtiyaçlarıyla özelleştirilmiş bir eğitim içeriği sunmaktadır.

İncelenen uygulamalar arasında kısmen yapay zeka tarafından desteklenen uygulamaların hepsinde ve yapay zeka tarafından desteklenmese bile kendi içerisinde yer alan algoritma ile bireyselleştirilmiş öğretim ve adaptif öğrenme süreci sunabilen uygulamaların olduğu görülmektedir. Bu uygulamaların yapay zekayla desteklenmemiş olması rağmen yapay zeka sürecine bir tür hazırlık sergileyebildikleri fikri akla gelmektedir.

Eğitimde yapay zekanın en önemli avantajları arasında oluşturulan algoritma modelleri ile öğrenen bireylerin ilgi, merak, öğrenme hızı değişkenleriyle bireyselleştirilmiş bir eğitim ortamı sunması, öğrenme hızını ayarlaması ve başarıya yönelik olarak öğrenciye ve öğretmene dönüt sunabilmesidir (Fahimirad ve Kotamjani, 2018; Kuprenko, 2020). Yapay zeka öğrencilerin performanslarını analiz ederek elde ettiği verilerle etkili çalışmalar oluşturabilir. Öğrenciler müzikal istek ve yapılarına göre özelleştirilmiş içeriklere erişebilirler (Arıcı, 2023). Bu noktada uygulamaların geri bildirim ve ilerleme takibi yapmaları da önemli görülmektedir.

İncelenen uygulamaların yarısından fazlasında geribildirim ve ilerleme takibi yapılamazken, 9 uygulamanın bu opsiyona tamamen sahip olduğu, 14 uygulamanın ise ya sadece geribildirim verdiği ya da sadece ilerlemeyi kaydettiği görülmüştür. Uygulamalarda çalışılan içeriğe yönelik olarak verilen dönütler kullanıcıların kendi durumunu tespit etmesine, eksiklerini görebilmesine, üzerinde durması gereken konularla ilgili bilgi alabilmesi yardımcı olabileceği gibi motivasyonun da sağlanması noktasında önemli görülmektedir (Demirbatır ve Çelikleş, 2021). Motivasyona yönelik olarak Lehimler, (2018) ders dışı işitme çalışmalarında çevrimiçi işitme eğitim programı kullanan öğrencilerin ses, aralık, akor, dizi işitme gibi konularda kendilerini geliştirdiğini, solfej ve dikte çözümlene de çevrimiçi işitme uygulamalarının etkisinin olduğunu ve bu programlarla çalışmanın motivasyonlarının artırarak öğrencilerin daha istekli şekilde derse geldiğini ifade etmiştir. Bu noktada geribildirim öğrencilerin hem bilişsel yönünü hem de derse yönelik duyuşsal yönünü desteklediği görülürken, öğrencinin ilerleme durumunu, zayıf ve güçlü yönlerini hem kendisine hem de öğretmene iletme noktasında önemli bir özellik olarak görülebilir.

Yaş grubu noktasında incelendiğinde 4 uygulamanın çocuk – genç yaş grubuna hitap ettiği, kalan 54 uygulamanın ise genç – yetişkin yaş gruplarına hitap ettiği görülmüştür. Uygulamaların tamamının gençlere hitap ettiği görülürken çocuklara yönelik uygulamaların oyun temelli olması, çocuklara yönelik uygulamaların farklı bir formasyon gerektiği ve maliyetin yüksek olacağı fikrinden yola çıkılarak uygulama tasarımcılarının genç ve yetişkin kesime hitap edecek uygulamalar yapmaya yönlendikleri düşünülebilir.

Uygulamaların tamamı bireysel kullanıma uygun olduğu görülürken 23 uygulamayı sınıf içi kullanıma uygun olduğu görülmüştür. Buna ek olarak sınıf içi kullanıma uygun 23 uygulamanın 20'sinde bulut ve ödevlendirme sisteminin yer aldığı görülmektedir. Uygulamaların öğretmen tarafından öğrenciye sunulabilir olması, zamandan tasarruf sağlaması, bireysel çalışmaya olanak vermesi, öğrencinin eksik yönlerini görebilmesi ve öğretmene fikir sunabilmesi ve ayrıca öğretmenin ders dışı çalışmalara yönelik olarak ödevler ve çalışmalar yollaması uygulamaların sınıf içi kullanıma ve bulut – ödevlendirme sisteminin işlevselliğine bağlı olarak değişebilmektedir.

Araştırmada uygulamalara yönelik sonuçlara bakıldığında Aural, Ear Master ve Meludia uygulamalarının kısmen yapay zeka destekli olduğu, performansa dayalı bir algoritmaya sahip olduğu, bireyselleştirilmiş, adaptif bir öğrenme süreci sağladıkları, geri bildirim ve ilerleme takibi yaptığı, genç ve yetişkin kitleye hitap ettiği, bireysel ve sınıf içi kullanıma uygun olduğu, bulut ve ödevlendirme sistemlerine sahip olduğu görülmüştür. Bu bağlamda yapay zeka destekli bu ilk nesil uygulamaların zaman içerisinde tamamen yapay zeka eksenine geçebileceği, diğer uygulamaların da bu uygulamaları takip edebileceği düşünülmektedir.

Gelişen teknolojiler ve bu teknolojilerin dijital yerli olarak adlandırılan; doğar doğmaz teknoloji ile tanışan yeni nesil öğrencilerin hayatlarının merkezine yerleşmiş durumda olması öğrencilerin öğrenme stillerini ve öğrenmeden dolayısıyla öğretenden ve öğretim ortamlarından

beklentilerini değiştirmiştir. Bu değişime paralel olarak gelişen bilgi ve iletişim teknolojileri ile beraber artan çevrimiçi öğrenme ortamları da eğitim öğretimi farklı bir yapıya doğru taşımıştır. Dolayısıyla çevrimiçi öğrenen profili de çevrimiçi öğrenme ortamlarının artmasıyla ve teknolojinin yeni nesil öğrencilerin hayatlarının merkezine yerleşmesiyle birlikte hızla değişmektedir (Bilgiç vd., 2011). Bu noktada eğitim öğretim ortamlarında çeşitli derslere yönelik dijitalleşme süreci başlamış ve her bireyi dijital okuryazar olmaya teşvik etmiştir.

Çağın gereksinimleri ve müzik teknolojilerinde yaşanan değişimler göz önüne alındığında artık her dersin sadece sınıf ortamında yüz yüze olması kadar ders dışında da öğrenme sürecinin devam ettiği görülmektedir. Bu noktada öğrencilerin konuları pekiştirmesi, öğrendiklerini geliştirmesi, yaptığı çalışmalara yönelik olarak anında dönüt alması eğitim kalitesinin belirleyici etmenleri arasında yerini aldığı görülmektedir.

Yapay zeka tabanlı uygulamalarının müzik eğitimi sürecine önemli katkılar sağlayabileceğini ifade eden Arıcı (2023) sanal öğretmenlerin eğitim sürecine rehberlik edebileceğini, öğrenci profilinin analiz edilerek ihtiyaçlar doğrultusunda kişiselleştirilmiş eğitim ortamı oluşturulabileceğini, eğitimciler için özel ders planı, test, öğrenme materyalleri yaratabileceğini, öğrencilerin ilerlemesini değerlendirerek bireysel ihtiyaçlara yönelik olarak geribildirimler sunabileceğini, sesli asistanlar ve Chat botlar aracılığıyla dolaylı bir iletişim kanalı sunabileceğini belirtmiştir. Bu bağlamda önümüzdeki yıllarda yapay zeka destekli uygulamaların derslerde bir asistan gibi öğretmene yardımcı olabileceği fikri gelişmektedir.

Müziksel teori ve işitme eğitime yönelik derslerin düzenli çalışma gerektirdiği bilinmektedir. Özellikle ders dışı süreçte öğrencilerin bireysel veya grup çalışmalarda yaptıkları değerlendirmelerin güvenilir olmayacağı fikrinden yola çıkılarak yapay zeka destekli müziksel işitme ve teori uygulamalarının birçok noktada katkı sunabileceği, öğrencilerin ders dışı çalışmalarını güvenilir şekilde değerlendirebileceği, doğru kaynaklar ve çalışma prensipleri sunarak bu derslere yönelik bilişsel ve duyuşsal yönden gelişime katkılar sunabileceği düşünülmektedir. Ancak uygulamaların bir maliyetinin olduğu ve kurumsal üyelik şartlarının gerektiği de göz önüne alınmalıdır. Bu noktada bu uygulamaların mesleki müzik eğitimi veren kurumlara tanıtılması, kapsamlarının araştırılması ve projelerle desteklenmesi hem kurumsal üyeliğin kolaylaştırılması hem de maliyetin karşılanması noktasında faydalı olabileceği düşünülmektedir.

Eğitimcilerin ya tamamen ya da kısmen yapay zeka destekli uygulamalara yönlendirilmesi özellikle sınıf içerisinde ders takibinin, öğrenci takibinin hatta öğrenci seviyesinin takip edilebilmesi noktasında faydalı olacaktır. Ayrıca ders dışı zamanlarda öğrenci çalışmalarının takip edilmesi, eğitimci tarafından öğrencilere ödev gönderilmesi, ders dışı süreçte pekiştirmenin sağlıklı şekilde yapılması amacıyla dijital uygulamalardan faydalanılabilir. Buna ek olarak öğrencilerin kendi ilerlemesini, eksikliklerini, üzerinde durması gereken konuları görmesi hem ders başarısını hem derse yönelik tutumunu ve eğitim sürecine yönelik motivasyonunun arttırması noktasında yararlı olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Arıcı, İ. (2023). Artificial intelligence and music education. *Sciences*, 13(3), 579-584.
- Babacan, D. (2015). Çevrimiçi işitme eğitimi uygulamalarının karşılaştırılmalı incelemesi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 4(3), 24-35.
- Bamigbola, A. A. (2021). Web 3.0 tools and knowledge conversion by distance learners. *Regional Journal of Information and Knowledge Management*, 6(2), 21-35.
- Baykan, Z. (2021). Adaptif Öğrenme (uyarlanabilir öğrenme). *Türkiye Klinikleri Medical Education-Special Topics*, 6(3), 12-16.

Müziksel İşitme – Teori Eğitimi ve Yapay Zeka: Mevcut Dijital Uygulamaların...

- Bilgiç, H. G., Duman, D., & Seferoğlu, S. S. (2011). Dijital yerlilerin özellikleri ve çevrim içi ortamların tasarlanmasındaki etkileri. *Akademik Bilişim*, 2(4), 1-7.
- Bilgin, N. (2006). *Sosyal bilimlerde içerik analizi teknikleri ve örnek çalışmalar*. Siyasal Kitapevi.
- Conbin, J. & Strauss, A. (2008) *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. Thousand Oaks: Sage.
- Demirbatır, R. E., & Çeliktaş, H. (2021). Müzik teorisi ve müziksel işitme eğitimi odaklı mobil uygulamaların içerikleri bakımından değerlendirilmesi. *Trakya Eğitim Dergisi*, 11(3), 1717-1734.
- Fahimirad, M., & Kotamjani, S. S. (2018). A review on application of artificial intelligence in teaching and learning in educational contexts. *International Journal of Learning and Development*, 8(4), 106-118.
- Fiske, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş* (Çev. S. İrvan). Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- Gordon, B. M. (2011). *Artificial intelligence: approaches, tools and applications*. Nova Science Publishers, Inc. <https://dl.acm.org/doi/abs/10.5555/2031365>
- Graili, P., Ieraci, L., Hosseinkhah, N., & Argent-Katwala, M. (2021). Artificial intelligence in outcomes research: A systematic scoping review. *Expert Review of Pharmacoeconomics & Outcomes Research*, 21(4), 601-623.
- Güzey, C., Çakır, O., Athar, M. H., & Yurdaöz, E. (2023). Eğitimde yapay zekâ üzerine gerçekleştirilmiş araştırmalardaki eğilimlerin incelenmesi. *Bilgi ve İletişim Teknolojileri Dergisi*, 5(1), 67-78.
- Hardal, B., & Güdek, B. (2021). Müziksel işitme okuma yazma dersi öğretiminde müzik teknolojileri uygulamalarının başarıya etkisi. *Pearson Journal*, 6(12), 41-56.
- Kaliver, O. (2016). IOS işletim sisteminde yer alan müziksel işitme eğitime yönelik yazılımların incelenmesi. 1. *Erzurum Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu*. Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 28-29.
- Kiraly, Z. (2003). *Solfeggio I: A vertical ear training instruction assisted by the computer*. *International Journal of Music Education*, 40(1), 41-58. <https://doi.org/10.1177/025576140304000105>
- Kuprenko, V. (2020). Artificial intelligence in education: Benefits, challenges, and use cases. <https://pub.towardsai.net/artificial-intelligence-in-education-benefits-challenges-and-use-cases-db52d8921f7a>
- Lehimler, E. (2018). The influence of online audition programs used in extracurricular auditory activities upon the musical auditory ability. *International Online Journal of Educational Sciences*, 10(3), 263-282.
- Levendoğlu, O. (2004). Teknoloji destekli çağdaş müzik eğitimi. *1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi*, 7-10.
- Luckin, R., & Holmes, W. (2016). *Intelligence unleashed: An argument for AI in education*. <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1475756/>
- Lv, Z., Han, Y., Singh, A. K., Manogaran, G., & Lv, H. (2020). Trustworthiness in industrial IoT systems based on artificial intelligence. *IEEE Transactions on Industrial Informatics*, 17(2), 1496-1504.
- McCarthy, J. (2007). *What is artificial intelligence*. <http://cse.unl.edu/~choueiry/S09-476-876/Documents/whatisai.pdf>

- Moor, J. (2006). The Dartmouth College artificial intelligence conference: The next fifty years. *AI Magazine*, 27(4), 87-87.
- Noe, R. A. (2009). İnsan kaynaklarının eğitimi ve geliştirilmesi (C. Çetin, Trans.). *İstanbul: Beta*.
- Obschonka, M., & Audretsch, D. B. (2020). Artificial intelligence and big data in entrepreneurship: A new era has begun. *Small Business Economics*, 55, 529-539.
- Önder, O., & Yıldız, G. (2015). Müzik uygulamalarında tablet bilgisayar (ipad) kullanımı. *Art-e Sanat Dergisi*, 8(15), 127-154.
- Özçelik, S. (2003). *Müzikal dikte ve solfej*. <https://avesis.gazi.edu.tr/yayin/c5a73598-5a77-47d6-85b0-dd3b0aa11482/muzikal-dikte-ve-solfej>
- Özgür, Ü., & Aydoğan, S. (2012). *Müziksel işitme okuma eğitimi ve kuramı* (1. bs). Gazi Kitabevi.
- Russell, S. J., & Norvig, P. (2016). *Artificial intelligence: A modern approach*. Pearson. <https://thuvienshoasen.edu.vn/handle/123456789/8967>
- Santos, O. C. (2019). Artificial intelligence in psychomotor learning: modeling human motion from inertial sensor data. *International Journal on Artificial Intelligence Tools*, 28(04), 1940006. <https://doi.org/10.1142/S0218213019400062>
- Scruton, R. (1997). *The aesthetics of music*. Oxford University Press. Oxford.
- Tavşancıl, E., & Aslan, A. E. (2001). *Sözel, yazılı ve diğer materyaller için içerik analizi ve uygulama örnekleri*. Epsilon.
- Teke, E., & Tanınmış, G. E. (2019). Müzik öğretmenliği lisans programlarındaki müziksel işitme okuma ve yazma derslerinin içerik bakımından karşılaştırılması. *Online Journal of Music Sciences*, 4(2), 139-165.
- Uçan, A. (2005). *Müzik eğitimi temel kavramlar ilkeler yaklaşımlar ve Türkiye'deki durum*. Ankara: Evrensel Müzik, 60.
- Wach, E. & Ward, R. (2013). *Learning about qualitative document analysis*. The Institute of Development Studies and Partner Organisations. Report. <https://hdl.handle.net/20.500.12413/2989>.
- Wei, J., Karupiah, M., & Prathik, A. (2022). College music education and teaching based on AI techniques. *Computers and Electrical Engineering*, 100, 107851.
- Yao, M., Zhou, A., & Jia, M. (2018). *Applied artificial intelligence: A handbook for business leaders*. Topbots Inc. <https://dl.acm.org/doi/abs/10.5555/3279651>
- Yu, X., Ma, N., Zheng, L., Wang, L., & Wang, K. (2023). Developments and applications of artificial intelligence in music education. *Technologies*, 11(2), 42.
- Yuan, S. (2020). Application and study of musical artificial intelligence in music education field. *Journal of Physics: Conference Series*, 1533(3), 032033. <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1742-6596/1533/3/032033/meta>.

EXTENDED ABSTRACT

Purpose: The fact that the musical theory and hearing education course requires constant repetition requires students to work outside of class time. Considering that this situation is a kind of evaluation difficulty for students and that students may make mistakes while evaluating each other, it is thought that it may be useful for them to work with a guide. In this study, it was aimed to examine the applications on digital platforms for musical theory and hearing education in terms of artificial intelligence support. For this purpose, it is aimed to examine the applications in terms of artificial intelligence support, operating system, individualized teaching, adaptive learning,

feedback and progress tracking, age group, suitability for individual and classroom use, cloud system and assignment system.

Method: The research is based on content analysis in terms of collecting and analyzing data. While forming the study group for the research, in order to identify the applications for musical hearing and music theory, a search was made on apple store, google play store, microsoft store and google with keywords such as “ear training”, “musical theory”, “musical ear training” and a total of 58 applications were reached. The majority of the applications were downloaded to phones and tablets and their demo versions or full versions were examined according to the parameters. After the applications were examined, they were classified and examined according to the parameters on the Microsoft Excel program and analyzed as frequency and percentage according to the parameters.

Findings: It has been observed that 58 applications run on iOS, Android, MacOS, Windows operating systems and the majority of the applications are more suitable for the iOS operating system. It was determined that the applications also provide adaptive learning, but the majority of them do not have this feature, but all applications are suitable for individual use. In terms of algorithm structure, most of them have fixed exercises, while a few of them have performance-based exercises. The possibility of individualized training, feedback and progress tracking was found to be present in most of the applications, but partially present or absent in most of them. The apps were mainly targeted at young and adult age groups and all of the apps were suitable for individual use. It was also found that almost less than half of the analyzed applications had cloud and assignment systems.

Conclusion: It was observed that the applications examined generally work on the iOS system, and this result is parallel to the results of the research conducted by Demirbatır & ve Çelikleş (2021) and Önder & ve Yıldız (2015). Önder & Yıldız (2015) stated that technical problems in the Android operating system prevent the efficient use of applications, while Demirbatır & Çelikleş (2021) stated that this situation may limit the number of possible common applications. Individualized education means providing customized educational content in line with learning speed, style and needs (Baykan 2021; March Mcgahee-Kovac 2022). While it was seen that very few of the applications examined had partial artificial intelligence support, it was determined that there were applications that offered individualized and adaptive learning content with their own algorithm even without artificial intelligence support. It is thought that this feature, which is an important advantage of artificial intelligence in education, can provide feedback to students and create a program according to interest, curiosity and learning speed. It was also seen that applications can provide feedback and progress tracking. At this point, Demirbatır & ve Çelikleş (2021) stated that the issues that need to be emphasized are the ability to see incomplete learning and to provide student motivation. It was concluded that Aural, Ear Master and Meludia applications, which provide all the parameters, were among the applications examined in the research.

Developing technologies and the fact that these technologies have become the center of the lives of the new generation of students, whom we call digital natives; who are introduced to technology as soon as they are born, have changed the learning styles of the students and their expectations from the teacher and teaching environments; online learning environments, which have increased with the developing information and communication technologies, have also carried education and training to a different structure. Therefore, the profile of the online learner is also changing rapidly with the increase in online learning environments and the placement of technology at the center of the lives of the new generation of students (Bilgiç et al., 2011). It is thought that the requirements of the age and the advances in technology can now be continued outside the classroom, and that the reinforcement of the subjects, the development of what has been learned and the instant feedback given to the out-of-class studies can be an indicator of the quality of education.

Necil Kazım Akses Flüt Sonatının Müzikal Özellikleri ve İcra Teknikleri Açısından Analizi*

Özet

Bu çalışma, Necil Kazım Akses'in bestelediği ve ilk bestelenen büyük formulu Türk flüt eseri olma özelliğine sahip "Flüt Sonatı" eserinin müzikal özellikleri olan tonalitesi, form yapısı, temposu, ölçü birimleri, nüans terimleri, ifade terimleri, ölçü sayısı ve sus sayısı ile flüt icra tekniklerinden dil/artikülasyon ve parmak/ajilite tekniklerinin analizini kapsamaktadır. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden yararlanılmıştır. Araştırma için literatür taranarak 10 adet büyük formulu Türk flüt eseri tespit edilmiştir. Tespit edilen bu eserlerden ilk bestelenen büyük formulu Türk flüt eseri olan Necil Kazım Akses'in "Flüt Sonatı" eseri analiz edilmek üzere seçilmiştir. Araştırmanın modeli, örnek eser durum çalışması olarak belirlenmiştir. Araştırmanın verileri ise, içerik analizi yoluyla derinlemesine analiz edilmiş ve bu süreçte içerik analizi çatısı altında müzikal analiz ve icra teknikleri analizleri de kullanılmıştır. Notalar üzerinden yapılan bu analizler sonucunda ise eserde hangi icra tekniklerinin ne sıklıkla kullanıldığı ve aynı zamanda eserde hangi müzikal özelliklerinin bulunduğu ortaya çıkarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk flüt eserleri, Türk besteciler, Necil Kazım Akses, flüt icra teknikleri, nitel araştırma

Analysis of Necil Kazım Akses Flute Sonata In Terms of Musical Features and Performance Techniques

Abstract

This study examines the musical features of the "Flute Sonata", which was composed by Necil Kazım Akses, one of the Turkish quintuplets, and is the first large-form Turkish flute piece composed, including its tonality, form structure, tempo, measurement units, nuance terms, expression terms, number of measures and sus. It covers the analysis of flute performance techniques such as language/articulation and finger/agility

¹ Arş. Gör. Dr. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, esgi_glkn@hotmail.com, Orcid: 0000-0003-0352-3651

² Prof. Dr. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, csengul25@hotmail.com, Orcid: 0000-0003-1855-6800

* Bu çalışma, 11.07.2024 tarihinde yayınlanan ve Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL danışmanlığında yürütülmüş olan doktora tezinden türetilmiştir. Bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmektedir.

techniques. Qualitative research methods were used in the research. For the research, 10 large-form Turkish flute works were identified by scanning the literature. Among these identified works, Necil Kazım Akses' "Flute Sonata", which is a large-form Turkish flute work composed before, was selected for analysis. The research was conducted with qualitative research methods. The model of the study was determined as a case study. The data of the research was analyzed in depth through content analysis, and in this process, musical analysis and performance techniques analyzes were also used under of content analysis.

Key words: Turkish flute works, Turkish composers, Necil Kazım Akses, flute performance techniques, Qualitative research

GİRİŞ

6 Mayıs 1908 tarihinde İstanbul'da doğan Necil Kazım Akses, aynı zamanda II. Meşrutiyet'in ilanına, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarına, sonrasında cumhuriyetin kuruluşuna tanık olan bestecilerdendir (Kalm, 2021). Akses, 6 yaşındayken okuma yazmayı öğrenmesiyle paralel olarak, dönemin yetenekli keman icracılarından Kevser Hanım'dan keman, Madam Refael'den ise piyano dersleri almış, fakat bir süre sonra icracılıktan ziyade bestecilik kısmının ağır bastığı fark edilerek kompozisyon okuması için viyolonsel hocası tarafından Darül-Elhan'a götürülerek Cemal Reşid Rey'in armoni sınıfına dahil olmuştur (Kalm, 2021). Bestecilik alanında o dönemde eğitim alabileceği bir kurum bulunmadığı için Avrupa'da eğitim almaya karar vererek 1926 yılında Viyana'ya gitmiş, 1931'de Viyana Müzik Akademisi'ndeki bestecilik bölümünden mezun olmuş, ustalık sınıfını bitirmiş ve kompozisyon hocası Joseph Marx'tan armoni, füg, kontrpuan konusunda dersler almıştır (Karabiber, 2017). Türk bestecilerinde gözlemlendiği gibi, müziğinde kendi kültürünün materyallerini fazlasıyla kullandığı görülmektedir. Akses'in 1940 senesine dek olan dönem içerisinde bestelemiş olduğu eserlerde çoğunlukla piyano ile piyano eşlikli solo eserlerinde atonal yazım metodu ortaya çıkarmak istediğini, bir taraftan da ilk eserinden bu yana makamları kullandığını, yurda dönüşünün sonrasında ise serbest formlar üstünde uzmanlaştığı bilinmektedir (Aydın, akt. Karabiber, 2017). Prelüd ve Fügler, Allegro Feroce, 5 Piyano Parçası, Piyano Sonatı, eserlerini bestelemiş, bu eserler öğrencilik yıllarında okulunda da icra edilip Universal Edition yayınevince basılmış, ilk tek perdelik operası olan "Mete" eserini bestelemiş ve Prag'taki eğitimini başarıyla tamamlayarak 1934 yılında İstanbul'a dönmüştür (Kalm, 2021). Akses'in farklı türde ve birçok çalgı için eserleri bulunmaktadır. Yurda dönmeden hemen önce, 1933 yılında bestelediği ve kayınpederine ithaf ettiği ve bu çalışmada analizi yapılan flüt sonatı da bu eserlerin arasında yer almaktadır.

Flütün Tarihsel Serüveni

İlkçağ uygarlıklarındaki kemik ve boynuzların üzerine açılan tek veya iki delikten oluşan çalgılar flütün atası sayılmakta, en eski çalgılardan biri olan flütün ortaya çıktığı tarihin ise M.Ö. 50.000 civarında olduğu tahmin edilmektedir (Koşar, 2019). Flüt, yapısal anlamda en köklü değişimini 18. yüzyılda yaşamış, gövdesinde 6 delikten oluşan perdeler açılmıştır. O dönemde flütün en pest sesinin "re" olduğu bilinmektedir (Koşar, 2019). Barok Dönem ile beraber flüt icracısı/ yapımcısı Jacques-Martin Hotteterre ile Quantz flütün delik yapısında birtakım değişiklikler gerçekleştirmiş, silindirik şeklinin orta ve alt bölümlerini koni biçiminde tasarlamışlardır. O döneme dek tek parça olarak kullanılan flüt Hotteterre'in sol ve sağ el şeklinde iki ayrı parçaya ayırması ile tekrardan şekil almış ve 4 parça halinde kullanılmaya başlanmıştır. (Şenol ve Demirbatır, 2011). Flütün yapısal gelişiminin dönüm noktası 1847 yılında Alman flütçü Theobald Boehm'ün tasarladığı Boehm mekanizmasıdır. Bu mekanizma, flüt çalgısının performansını büyük ölçüde geliştirmiş ve enstrümanın teknik yeteneklerini önemli ölçüde arttırmıştır (Arslan ve Sarıboğa, 2012). Boehm flütü, icracının bütün delikleri anahtarlar, miller ve yaylar vasıtasıyla kontrol etmesine olanak tanıyarak performansı daha esnek hale getirmiştir. Mekanizmanın en önemli özelliklerinden biri, parmaklar arasındaki mesafeleri ve tuşların yerleşimini optimize etmektir. Böylelikle flüt icrasını daha ergonomik hale getirmiş, icracıların daha hızlı ve hassas hareket etmelerine izin vermiştir (Yapalı, 2015). Boehm'in yarattığı bu

değişiklikle birlikte flüt popülerlik kazanmaya başlamış, solo eserlerin yanı sıra birçok orkestra eserinde de önemli roller üstlenmiştir.

Flüt İcra Teknikleri

İcra teknikleri temel olarak beş ana başlıkta toplanmaktadır. Bunlar;

- Nefes
- Ton
- Parmak / Ajilite
- Dil /Artikülasyon
- Vibrato teknikleridir.

Nefes Tekniği

Flüt eğitimi içerisinde nefes tekniği performansın en önemli koşullarındandır. Bu teknikte beden ve nefes dengesini sağlam kurabilmek gerekmektedir. Bunun için bedenin rahat ve doğal bir hal alması sağlanmalıdır. Flüte üflenen havanın çoğunun dışarıya gitmemesi için, diyafram kası devreye girerek, nefesin idareli kullanımı sağlanır. Yanlış nefes alma alışkanlığının önüne geçilmesi için diyafram kasının nasıl kullanılması gerektiği öğrenilmelidir. Doğru nefes ile icracının, eserlerde önüne çıkan uzun ve zor pasajları rahatlıkla çalabilmesi mümkündür.

Ton Tekniği

Flütün içine girmekte olan hava flütte bir titreşime neden olmakta; dil, dudak, çene, diyafram ile gırtlak birlikte kullanarak flütün pest seslerinden dolgun ve güçlü, tiz seslerindense daha parlak bir ton elde edilebilmesini sağlamaktadır. Flüt ağızlığının (emboşur) yan olmasından dolayı, üflenen havanın sadece bir kısmı çalgıya girmekte ve sesi ortaya çıkarmaktadır. İşte bu yüzden ağızlığa doğru açıda üflenmesi ve havanın dışarıya giderek kaybolmaması, böylelikle parlak ve yumuşak bir ton tekniğine sahip olunması anlamına gelmektedir.

Parmak/Ajilite Tekniği

Eserleri, etütleri güzel icra etmek için ajilite tekniğinin güçlü olması gerekmektedir. Eserlerde veya etütler parmak hareketlerinin yumuşak geçişleriyle icra edilmelidir. Parmaklar sert veya net olmayan hareketlerle kapanıp açılırsa eserlerde artikülasyon tekniği aksamakta bu da tonun kalitesini ve dolayısıyla da müzikaliteyi kötü etkilemektedir. Parmak/ajilite teknikleri trill, grubetto, acciaccaturas, appogiature, mordan, üçleme, beşleme, altılama, yedileme, sekizleme, dokuzlamalar ve kromatik dizilerden oluşmaktadır.

Dil/ Artikülasyon Tekniği

Artikülasyon, üfleli çalgı icracılarının birçoğu tarafından “ dil vuruşu” olarak tanımlanmakta, fakat aslında ‘müzikal cümleme’ anlamına gelmektedir. Bir eserin şekillenmesinde artikülasyon büyük bir rol oynamaktadır. Dil vuruşları ile notalar daha kısa, keskin ve de dinamik çalınabilmektedir Dil vurma, ağzın içinde gerçekleşen ve diyaframdan gelen havanın yumuşak dil darbeleriyle şekillendiği bir harekettir (Oray, 2006). Flüt çalarken kullanılan birçok artikülasyon tekniği mevcuttur. Bunlar, detache, legato, staccato, portato, tenuto, marcato, accent, tek dil, çift dil ve üç dil olarak sıralanabilir.

Vibrato Tekniği

Vibrato, uzun sesin dar bir alanda kalından inceye ve inceden kalına dalgalandırılmasına verilen isimdir. Bir anlamda sesin şiddet ile frekansında periyodik birtakım değişiklikleri yapmak anlamına gelmektedir. Eskiden vibratonun kaynağında solunum kaslarının olduğu düşünülürken, bilim insanları adına bir bilmeceye dönüşen vibratonun gırtlak ile alakalı olduğu artık açık bir şekilde bilinmektedir.

Sonat Formu

Sonat kelimesi, Latince'den gelmekte ve "sonare" yani icra etmek, çalmak anlamına gelmektedir. Sonat, çok bölümlü bir çalgı müziği türüdür. Bu yönüyle çok bölümlü diğer türler olan konçerto, süit ve senfoni türlerine benzemektedir. Sonatın tarihsel gelişimi değerlendirilecek olunursa; klasik dönemde genelde üç veya dört bölümden oluşmaktayken romantik dönem itibarıyla sonatlar stil, form ve bütünlük bağlamında değişmiş ve kendine özgü bazı özellikler geliştirmiştir (Cangal, 2011; Hodeir, 1967). 20. Yüzyıl ile birlikte ise çok daha serbest bir hale bürünmüşlerdir. Örnek olarak bu çalışmada analizi yapılan ve esnek bir formda bestelenen Necil Kazım Akses Flüt Sonatını göstermek mümkündür.

YÖNTEM

Araştırma Deseni

Bu çalışma nitel araştırma yöntemleri kullanılarak yürütülmüştür. Nitel araştırma, temelinde kuram oluşturmanın bulunduğu, sosyal olguların doğal ortamında gözlemlendiği ve gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, bir araştırma türüdür (Yıldırım ve Şimşek, 2011). Bu çalışmada, Türk bestecilerinden Necil Kazım Akses'in Flüt için bestelediği eseri doküman (nota) üzerinden incelendiği için nitel araştırma yöntemleri tercih edilmiştir.

Yapılan bu çalışmada model olarak durum çalışması (case study) modellerinden örnek eser durum çalışması kullanılmıştır. Örnek eser durum çalışması, müzik alanında sıklıkla kullanılan, bir kişi, olgu ya da kurumu alana özgü literatür, doküman ve kuramdan destek alarak, detaylarıyla inceleyen çalışmalardır (Paker, 2015). Necil Kazım Akses'in bestelediği Flüt Sonatı eseri örnek eser durum çalışması modelindedir. Eser, müzik literatürü ve müzik kuramları temel alınarak müzikal özellikleri ve icra teknikleri yönleriyle incelenerek analiz edildiğinden, araştırmanın modeli örnek eser durum çalışması olarak belirlenmiştir.

Eserdeki müzikal özellikler ve icra tekniklerini ortaya çıkarmak amacıyla içerik analizinden faydalanılmıştır. İçerik analizi; ölçülebilir ve aynı zamanda doğrulanabilir bilgiye ulaşmak amacıyla doküman, metin gibi farklı materyalleri örnekleme, kodlama, kategori v.b. gibi belli kurallar içinde ayrıntılı biçimde incelemeyi amaçlayan tekniklerdendir (Metin ve Ünal, 2022). İçerik analizinde literatür taraması yoluyla, çalışmaya dahil edilecek araştırmalardan bir havuz oluşturularak çalışmaların amaçlarına ait veriler temalar halinde sunulmaktadır. Bu çalışmada da büyük formulu türk flüt eserlerinden oluşmuş bir havuz oluşturulmuş ve bu havuzdan bir eser seçilerek içerik analizi yoluyla incelenmiştir.

Araştırmanın Çalışma Grubu

Çalışmanın evrenini büyük formulu Türk eserleri oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini ise flüt için yazılmış büyük formulu Türk eserleridir. Araştırmanın örneğini ise ilk bestelenen eser olması nedeniyle Necil Kazım Akses'in "Flüt Sonatı" eseri oluşturmaktadır. Araştırmada literatür taraması doğrultusunda müzikal analiz ve flüt icra tekniklerinin ortaya çıkarılması açısından içerik analizi yapılmıştır.

Araştırmanın Veri Toplama Araçları

Çalışma sırasında Türk bestecilerinin büyük formulu flüt eserlerinin tespit edilebilmesi için literatür taraması yapılmıştır. Literatür taraması yürütülen akademik çalışmalarda, yapılan çalışma ile ilgili daha önce yapılmış araştırmaların incelenmesi anlamına gelmektedir. Literatür taraması yapılan araştırma ile ilgili incelenen bu araştırmaların okunması, sınıflandırılması, özetlenmesi ve birleştirilmesi gibi çalışmaları kapsamakla birlikte, çalışmanın geldiği yeri ve literatürdeki boşlukları ortaya çıkarmayı da amaçlamaktadır (Demirci, 2014).

Verilerin Analizi

Araştırmada büyük formulu Türk flüt eserlerini tespit etmek amacıyla yapılan literatür taraması sonucunda 10 adet eser tespit edilmiştir. Tespit edilen bu eserlerden ilk bestelenen eser olan Necil Kazım Akses Flüt Sonatı müzikal özellikleri olan tonalitesi, form yapısı, ölçü birimleri, temposu, nüans terimleri, ifade terimleri, ölçü sayısı ve sus sayısı ile icra tekniklerinden dil/artikülasyon ve parmak/ajilite boyutlarını ortaya koymak amacıyla içerik analizi yoluyla incelenmiştir. İçerik analizi; ölçülebilir ve aynı zamanda doğrulanabilir bilgiye ulaşmak amacıyla doküman, metin gibi farklı materyalleri örnekleme, kodlama, kategori v.b. gibi belli kurallar içinde ayrıntılı biçimde incelemeyi amaçlayan tekniklerdendir (Metin ve Ünal, 2022). İçerik analizinde literatür taraması yoluyla, çalışmaya dahil edilecek araştırmalardan bir havuz oluşturularak çalışmaların amaçlarına ait veriler temalar halinde sunulmaktadır. Bu çalışmada da büyük formulu Türk flüt eserlerinden oluşmuş bir havuz oluşturulmuş ve bu havuzdan bir eser seçilerek içerik analizi yoluyla incelenmiştir.

Araştırma kapsamında ilk bestelenen büyük formulu Türk flüt eseri olduğu için seçilen Necil Kazım Akses'in Flüt Sonatı, içerik analizi çatısı altında müzikal analiz yoluyla derinlemesine incelenmiştir. Müzikal analiz, bir eserin parçasını ya da bütünü, hatta bir grup repertuar veya eseri analiz edebilir. Bu analiz türü yazılı veya sözlü haldeki müzikal yapıları teknik anlamda incelemektedir. Müzikteki estetik ve kompozisyon teorisi gibi kavramları içeren ve sadece bestelenmiş değil, aynı zamanda kaydedilmiş müzik materyallerini de kapsayan müzikal analizin iki temel yaklaşımı bulunmaktadır; tanımlama ve karşılaştırma. Bu yaklaşımlardan tanımlama, eserin ortaya çıkma sürecini araştırırken, karşılaştırma ise benzerlik ve farklılıkları incelemektedir. Böylelikle, müzikal analiz müziği yalnızca teknik anlamda değil, aynı zamanda estetik ve kültürel bağlamda da analiz etmektedir (Fıskın, 2018). Eserde flüt tekniklerinden dil/artikülasyon ve parmak/ajilite tekniklerinden hangilerinin bulunduğu ve nasıl icra edileceğini ortaya koymak amacıyla ise icra teknikleri analizi yapılmıştır.

Araştırma Etiği

11.07. 2024 tarihinde yayınlanan doktora tezinden türetilen bu çalışma için 04.05.2023 tarih ve 255 sayılı Etik Kurul Kararı mevcuttur. Çalışmada yapılan atıflar metin içi ve kaynakçada tam ve doğru bir şekilde verilmiştir.

BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın bu bölümünde elde edilen bulgular ve bu bulgulara ilişkin yorumlar yer almaktadır. Araştırma sonucunda analizleri yapılan bulgu ve yorumlar, çalışmanın problem durumu doğrultusunda aşağıda verilmiştir. Araştırma için seçilecek olan örnek esere ulaşmadan önce büyük formulu Türk flüt eserleri literatür taraması yoluyla tespit edilmiştir. Tespit edilen konçerto ve sonat formundaki 10 adet eser içinden ilk bestelenen eser olması nedeniyle seçilen Necil Kazım Akses'in bestelediği Flüt Sonatı'nın müzikal ve icra teknikleri analizine yer verilmiştir.

Necil Kazım Akses'in Bestelediği "Flüt Sonatı" Eserinin Müzikal Özellikler Açısından Analizi

Form Yapısı: Eser serbest biçimde inşa edilmiştir. Eser incelendiğinde; A-B-A yapısında ve esnek bir şarkı formunun izlerini taşısa da herhangi bir form yapısına bağlı kalmadan bestelendiği görülmektedir.

Tonalitesi: Eserin birinci, ikinci ve üçüncü bölümleri incelendiğinde, bestecinin atonal besteleme tekniklerini kullandığını ve herhangi bir sistemin kurallarına bağlı kalmaksızın ustalikle kendi üslubunu oluşturduğunu göstermektedir. Serbest bir tonalite anlayışının hakim olduğu yapıtta çoğu yerde muhtelif makam dizilerine gönderme bulunmakta ve temalar makamsal öğeler taşısa da genelde modal yapı hissedilmektedir.

Tempo: Eserin birinci bölümü incelendiğinde allegro moderato tempoda olduğu görülmüştür. Yani eserin canlı ve çevik icra edilmesi gerekmektedir. İkinci bölüm Allegro ma non troppo tempodadır. Yani canlı ama orta hızda icra edilmesi gerekmektedir. Üçüncü bölüm ise Allegro assai tempodadır. Yani eserin ikinci bölümden daha canlı, hareketli ve hızlı icra edilmesi beklenilmektedir. Eserin temposunun genel olarak birinci bölümde canlı ve çevik, ikinci bölümde orta hızda, üçüncü bölümde ise tekrar coşkulu ve hareketli bir yapıdadır.

Ölçü Birimleri: Eserin birinci bölümü incelendiğinde 5/4' lük, 6/4'lük, 4/4'lük, ikinci bölümde 7/8'lik ve 1/16'lük, üçüncü bölümde ise 9/8'lik ölçü birimlerinin kullanıldığı görülmektedir. Ölçü birimleri genel olarak incelendiğinde her bölümün kendi içerisinde birden fazla ritmik yapıda olduğu görülmektedir. Bestecinin, bölümlerin sürekli devinim içinde gelişimini sağlayan bu ritmik dokuyu eserinde ustalıklı kullandığını söylemek mümkündür.

Nüans Terimleri: Eserin birinci bölümü incelendiğinde sforzando (vurgulu), forte (güçlü), piano (hafifçe), poco a poco crescendo (fazlasıyla çoğalarak), mezzo forte (orta şiddette), molto ritardando (çok yavaşlayarak), mezzo piano (orta hafiflikte), fortissimo (çok güçlü), molto diminiendo (gittikçe azaltarak) ve crescendo (gittikçe çoğaltarak) terimleri kullanılmıştır. İkinci bölümde, forte (güçlü), sforzando (vurgulu), fortissimo (çok güçlü), mezzo forte (orta şiddette), piano (hafifçe), crescendo (gittikçe çoğaltarak), decrescendo (gittikçe azalarak, poco a poco accelerando (fazlasıyla hızlanarak) terimleri kullanılmıştır. Üçüncü bölümde, forte (güçlü), sforzando (vurgulu), fortissimo (çok güçlü), crescendo (gittikçe çoğaltarak), decrescendo (gittikçe azalarak) terimleri kullanılmıştır.

İfade Terimleri: Eserin birinci, ikinci ve üçüncü bölümleri incelendiğinde birinci bölümde subito (birdenbire), leggiero (tüy gibi hafif), meno mosso molto tranquillo (sakince), molto espressivo (çok tutkulu), sempre molto ritmico (daha da ritmik), poco cantabile (şarkı söyler gibi), molto accelerando (daha hızlı) poco allargando (genişleyerek), rubato (ritmik özgürlük) terimleri kullanılmıştır. Eserdeki nüans ve ifade terimleri incelendiğinde, kullanılan terimlerin birinci bölümde eseri önce hırçın bir yapıya sürüklediği daha sonra ise hafif ve sakin bir karaktere dönüştürdüğü ve dinamik bir yapıda sona erdiği söylenebilir. İkinci bölümün terimlerinin ise eseri tutkulu bir karaktere sürüklediği, üçüncü bölümde dingin bir karaktere dönüştürerek, yavaşça yok olan bir dokuda olduğu söylenebilir.

Ölçü Sayısı: Eser 129 ölçüden oluşmaktadır.

Sus Sayısı: Eserin birinci, ikinci ve üçüncü bölümleri incelendiğinde birinci bölümünde 112 sus, ikinci bölümünde 15 sus ve üçüncü bölümünde 32 sus bulunmaktadır.

Necil Kazım Akses'in Bestelediği "Flüt Sonatı" Eserinin Dil/Artikülasyon İcra Teknikleri Açısından Analizi

Birinci bölümün farklı kısımlarında toplamda 22 ölçüde accent tekniğinin bulunduğu görülmektedir. Özellikle üçüncü bölümde "ff" nüansı ile kullanılan accent tekniğinin eseri hırçın bir karaktere büründürdüğü söylenebilir. Bölümün 5 ölçüsünde staccato, 2 ölçüsünde ise tenuto tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Tenuto 13. ve 14. ölçülerde görülmekte, bölümün canlı ama sakin karakterine de uymaktadır.

54 ölçüden oluşan ikinci bölümün farklı kısımlarında toplamda 23 ölçüde legato tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Sekizlik veya dörtlük nota değerleriyle bezenmiş bu bölümde Legato tekniğinin kullanılması adeta bir sonraki bölümün asi havasına zıtlık oluşturmak için kullanılmıştır. Bölümün 21 ölçüsünde staccato tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Bu teknik bölümde sekizlik değerdeki notalarda kullanılmıştır. İkinci bölümün 2 ölçüsünde Tenuto kullanıldığı görülmektedir. Bölümün toplam 14 ölçüsünde staccato, 4 ölçüsünde ise Accent tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir.

42 ölçüden oluşan üçüncü bölümün 28 ölçüsünde legato, 14 ölçüsünde staccato, 4 ölçüsünde ise tenuto tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Bölümün 4 ölçüsünde ise Accent tekniğinin kullanıldığı görülmektedir.

Necil Kazım Akses'in Bestelediği "Flüt Sonatı" Eserinin Parmak/Ajilite İcra Teknikleri Açısından Analizi

Parmak/ajilite icra teknikleri dağılımı incelendiğinde 32 ölçüden oluşan birinci bölümün 9 ölçüsünde triole (üçleme) tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Özellikle bölümün 16. ölçüsündeki on altılık nota değerindeki trioleyi 17. ölçüde altmış dördlük nota değerindeki üçlemelerin takip ettiği görülmektedir. Birinci bölümün 5 ölçüsünde ana nota ve yardımcı notanın hızlı geçidinden oluşan bir süsleme olan trill tekniği görülmektedir. Bölümde genellikle başlangıç sesi ile arasında tam aralık bulunan triller görülmektedir. Özellikle 2. ölçüde dördlük ve sekizlik değerde, kromatik inici harekette görülen trillerin diyez ve natürel işareti almaları dikkat çekicidir.

Bölümün 2 ölçüsünde ait olduğu notadan önce çalınan, bazen bir bazen birkaç notadan oluşan bir süsleme olan acciaccaturas (çarpma) görülmektedir. Çarpmanın 2. ölçüde yarım ses yukarıdan, 16. ölçüde hem tam ses aşağıdan hem de yukarıdan ana sese atlayan çarpmaların bulunduğu, 24. ölçüde görülen üçüncü oktav re diyez çarpmasının ikinci oktav sol notasına bağlandığı görülmektedir. Birinci bölümün 2 ölçüsünde altılama görülmektedir. Bölümün 4. ölçüsünde altmış dördlük, 17. ölçüsünde ise altmış dördlük nota değerinde altılamalar yer almaktadır. Bölümün 1 ölçüsünde beşleme görülmektedir. Yalnızca bölümün 3. ölçüsünde on altılık nota değerinde bir beşleme yer almaktadır. Birinci bölümün 1 ölçüsünde ise onaltılık nota değerinde kullanılan dokuzlama tekniğinin kullanıldığı dokuzgörülme görülmektedir. Bölümün 16. ölçüsünde yer alan bu dokuzlamanın piano nüansından başlayıp ff nüansına kadar tırmanan bir hareket içinde olduğu görülmektedir.

54 ölçüden oluşan ikinci bölümün 9 ölçüsünde triole (üçleme) tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Bölümde sekizlik üçlemelerin "rubato" ifadesi ile görülen, ritmik bir serbestlik altında bulunduğu görülmektedir. Bestecilerin, incelenen üç eserdeki trioleleri ana ritmik materyal olarak sıklıkla kullanmalarının yanı sıra ajiliteyi göstermek amacıyla kullandıkları düşünülebilir. Bölümün 3 ölçüsünde sekizlik nota değerleriyle görülen yedileme tekniği yer almaktadır. Bölümün 45, 53 ve 54. ölçülerinde sekizlik nota değerlerinde ve kromatik çıkıcı bir hareketle kullanıldığı tespit edilmiştir. İkinci bölümün 2 ölçüsünde trill kullanıldığı görülmektedir. 47. ve 49. ölçülerde "molto ff" teriminin eşlik ettiği, bemol ve natürel değiştiricilerle beraber kullanılan trill görülmektedir.

42 ölçüden oluşan üçüncü bölümde ise 14 ölçüde altılama görülmektedir. Bu altılamalar 1,2, 3, 4, 5, 7, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 39. ölçülerde on altılık nota değerlerinde görülmektedir. Bölümün 6 ölçüsünde sekizlik değerde kullanılan triole teknikleri görülmektedir. Bölümün 3 ölçüsünde dördlük ve ikilik nota değerinde kullanılan trill kullanıldığı görülmektedir. Bölümün 13. ve 14. ölçülerindeki trillerde yine ilk bölümde yer alan trillere benzer şekilde kromatik, inici ve dördlük değerdeki ana notalar üstünde bemol, diyez ve natürel değiştiricilerle kullanıldığı görülmektedir. Üçüncü bölümün yalnızca 6. ölçüsünde yine on altılık nota değerinde beşlemelerin yer aldığı görülmektedir.

SONUÇ

Necil Kazım Akses Flüt Sonatı eserinin müzikal özellikleri açısından analizi yapıldığında; 129 ölçüden oluşan eserin form yapısının esnek bir şarkı formunda olduğu tespit edilmiştir. Tonalitesinin her ne kadar üçüncü ölçüde bestenigar makamı, artık ikililerin hicaz makamı etkisi ve yine dördüncü ölçüde kürdi de denebilecek frigyan modu kullanılmış olsa da atonal öğelerin ağırlıkta olduğu sonucuna varılmıştır. Bu çalışmaya paralel olarak Aybulus'un (2019) çalışmasında Necil Kazım Akses'in "Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü" eseri incelenmiş, ikinci bölümde Bestenigar makamı dizisinin kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Say'ın (1985) çalışmasında ise Akses'in Viyola Konçertosu'nun ikinci bölümünde Bestenigar makamı kullandığı ortaya çıkmıştır (Say, 1985). Böylelikle Akses'in Bestenigar makamını farklı tür ve çalgılar için bestelediği eserlerde kullanmayı tercih ettiği sonucuna varılmaktadır.

Tempo ve ölçü birimi açısından, ikinci bölüm olan Allegro ma non troppo bölümünde türkülerde, köçekçelerde ve oyun havalarında 7/8'lik mertebesi olarak kullanılan Devr-i turan'ın (mandıra usulü) hissedildiği, flüt partisinin yanı sıra aynı usulün piyano partisinde de hissedilerek adeta bir kudüm gibi eşliklendiği, üçüncü bölüm olan Allegro Assai'nin ise "Türk aksağı" olarak da geçen 9/8 usulünde olduğu tespit edilmiştir. Eserin Allegro ma non troppo bölümünde kullanılan ve türkülerde, köçekçelerde ve oyun havalarında sıkça kullanılan Devr-i turan (mandıra usulü), Necil Kazım Akses'in Piyano için bestelediği minyatürlerden ikincisinin de usulüdür.

Nüans ve ifade terimleri açısından, kullanılan terimlerin birinci bölümde eseri önce hırçın bir yapıya sürüklediği, sonrasında hafif ve sakin bir karaktere dönüştürdüğü ve son olarak da dinamik bir yapıda sona erdiği, ikinci bölümün terimlerinin ise eseri tutkulu bir karaktere sürüklediği, üçüncü bölümde dingin bir karaktere dönüştürerek, yavaşça yok olan bir dokuda olduğu sonucuna varılmıştır.

Eserin birinci, ikinci ve üçüncü bölümlerinin dil/artikülasyon icra teknikleri bir bütün olarak incelendiğinde üç bölümde de en çok "legato" tekniğinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bestecinin bu tekniği çoklukla kullanması eserin kesintisiz, akıcı bir yapıda devam etmesinin bir ifadesi olarak düşünülebilir. Eserde dil/artikülasyon tekniklerinden en çok kullanılan ikinci tekniğin staccato olduğu tespit edilmiştir. Bu teknik çoğunlukla eserin üçüncü bölümünde kullanılmıştır. Bestecinin ikinci bölümde sekizlik notalarda, üçüncü bölümde ise on altılık notalarda kullandığı staccatoyu hem eserde, ritmik, keskin, heyecanlı bir karakter yaratmak, hem de bağlama çalgısına, tavrına bir atıfta bulunmak için kullandığı düşünülebilir. Eserde dil/artikülasyon tekniklerinin kullanıldığı diğer bir tekniğin ise Accent tekniği olduğu tespit edilmiştir. Eserde bu tekniğin kullanılması, bestecinin eserin dinamiğini korumak ve heyecan duygusu yaratmak istemesi olarak yorumlanabilir. Özellikle üçüncü bölümde "ff" nüansı ile birlikte görülen accent tekniğinin, eseri hırçın bir karaktere büründürdüğü sonucuna varılmıştır. Eserde dil/artikülasyon tekniklerinden kullanılan diğer bir tekniğin tenuto tekniği olduğu tespit edilmiştir. Eserin üç bölümünde de görülen tenotonun o anın atmosferine uygun biçimde şarkılı, ilk notalar uzatılarak ve duygulu bir biçimde, ifadeye önem vererek icra edilmesi gerekmektedir. Dil/artikülasyon açısından bu çalışma ile paralellik gösteren Aydın'ın (2008) araştırmasında Necil Kâzım Akses'in piyano için bestelediği "Minyatürler" albümündeki "II Numaralı" eserde de en çok legato, staccato ve aksan tekniklerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Eserin birinci, ikinci ve üçüncü bölümlerinin parmak/ajilite icra teknikleri bir bütün olarak incelendiğinde en çok triole (üçleme) tekniğinin kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Eserde yavaş ve çıkıcı triolelerin aksine hızlı ve inici trioleler de kullanılmıştır. İlk bölümün 16. ölçüsündeki on altılık üçlemeyi 17. ölçüde altmış dördlük üçlemeler takip etmektedir. Özellikle üçüncü bölümdeki "rubato" ifadesi ile görülen sekizlik üçlemeler, ritmik bir serbestlik kapsamında icra edilmelidir. Eserde üçleme ve altılamalar ritmik motif olarak da kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu tekniklerde mp, sempre ff, crescendo ve decrescendo nüans ifadeleri kullanılmış ve böylelikle eser dinamik bir karaktere bürünmüştür. Eserde karşımıza çıkan bir diğer parmak/ajilite tekniği ise trill tekniğidir. Yardımcı nota genellikle yarım ya da tam ses aralıklı kullanılmıştır. Özellikle birinci ve üçüncü bölümlerde bu tekniğin çok fazla kullanıldığı tespit edilmiştir. Eserde triller genellikle başlangıç sesinin tam ses yukarisından başlamıştır. İlk bölümün ikinci ölçüsünde kromatik inen dördlük ve sekizlik değerdeki notalarda görülen trill diyez ve natürel işaretleri kullanılmıştır. İkinci bölümün sadece 46. ve 48. ölçülerinde yer almıştır. Üçüncü bölümün 13. ve 14. ölçülerindeki trillerde yine ilk bölümde yer alan trillere benzer bir hareket mevcuttur. Yine kromatik ve inici ve dördlük değerdeki ana notalar üstünde bemol, diyez ve natürel değiştiricilerin kullanıldığı bu trillere "sforzando" teriminin eşlik ettiği tespit edilmiştir.

Eserde karşımıza çıkan bir diğer parmak/ajilite tekniğinin ise altılama tekniği olduğu sonucuna varılmıştır. Bu tekniğin birinci bölümün dinamik atmosferinde, dördüncü ölçüde altmış dördlük 17. ölçüde ise altmış dördlük nota değerinde olduğu, üçüncü bölümde ise 1,2,3,4,5,7,30,31,32,33,34,36,38,39. ölçülerde on altılık nota değerlerinde yer aldığı tespit edilmiştir. Eserde karşımıza çıkan bir diğer parmak/ajilite tekniği ise yedileme tekniğidir. İkinci

bölümün 45, 53 ve 54. Ölçülerinde kullanılan yedileme tekniği sekizlik nota değerlerinde ve kromatik çıkıcı bir hareketle görülmektedir. Notasyonda yazan poco e poco accelerando terimi ile gitgide hızlanarak ilerlemekte ve bölüm sonunda ff nüansı ile sona ermektedir. Eserde sıklıkla kullanıldığı tespit edilen bir diğer parmak/ajilite tekniği ise acciaccaturas (çarpma)'dır. Eserde çarpmanın ikinci ölçüde yarım ses yukarıdan, on altıncı ölçüde ise hem tam ses aşağıdan hem de yukarıdan ana sese atladığı tespit edilmiştir. İlk bölümün yirmi dördüncü ölçüsünde görülen üçüncü oktav re diyez çarpmasının ikinci oktav sol notasına olan atlama dikkat çekicidir. Eserde kullanılan parmak/ajilite tekniklerden diğerlerinin beşleme ve dokuzlama teknikleri olduğu sonucuna varılmıştır. Eserde cümle bağlarında görülen beşleme teknik anlamda ajilitenin üst seviyede olması gerektiğine işaret etmektedir. Üç bölümün farklı yerlerinde kullanılmış olan beşlemenin, özellikle ilk bölümde sekizlik, onaltılık ve altmış dörtlük notalarda olduğu tespit edilmiştir. İlk bölümün üçüncü ölçüsünde altmış dörtlük değerinde ve üçüncü bölümün altıncı ölçüsünde yine on altılık nota değerinde beşlemeler yer almaktadır. Eserde sadece ilk bölümün 16. ölçüsünde piano nüansından başlayıp ff nüansına kadar tırmanan bir dokuzlama yer almaktadır. Birinci bölümde yedilemelerin altında yazan "diminendo" terimini gerçekleştirmek için nefes tekniğini etkin kullanmak ve aynı anda dudak açısını ayarlamak gerekmektedir. Bestecinin eserde üçleme, beşleme, yedileme ve sekizleme tekniklerini kullanması hem eserin dinamik karakterini hem de kullanıldıkları yerde temanın değişimini haber verdiği şeklinde yorumlanabilir.

Bu araştırmaya parmak/ajilite teknikleri bağlamında paralel olarak; Necil Kazım Akses'in eserlerinde üçlemeler kullandığı Aybuluş'un (2019) Necil Kazım Akses'in bestelediği "Birinci ve Dördüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsü"nü incelediği araştırmasından da anlaşılmaktadır. Araştırma içerisinde "Birinci ve Dördüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsü" No:1'in birinci ve üçüncü bölümlerinde sıklıkla üçleme kullanıldığı belirtilmektedir.

Araştırma sonucunda araştırmacılara ve bestecilere yönelik öneriler bulunmaktadır. Bu ve benzer araştırmalarda görüldüğü üzere, literatürde mevcut olan Türk flüt eserleri sayıca azdır. Bu yüzden bestecilerin büyük formulu Türk flüt eserleri yaratmalarına yönelik teşvikler artırılmalıdır. Buna yönelik flüt çalgısı için beste yarışmaları düzenlenebilir. Türk flüt eserlerinin Türkiye ve dünya çapında tanınabilmesi amacıyla konserler, yarışmalar, masterclasslar, festivaller düzenlenebilir. Araştırmacılar için ise bu çalışmada tespit edilen büyük formulu Türk flüt eserlerinin de hem müzikal ve icra teknikleri analizinin hem de form ve armonik analizlerinin yer aldığı araştırmaların yapılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Arslan, F., & Sarıboğa, B. (2012). Flüt tarihinde Theobald Boehm ve flüte getirdiği yenilikler. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(4), 133-140.
- Aybuluş, Ş. (2019). Necil Kazım Akses'in besteci ve eğitimci kimliği ile 1. ve 4. yaylı çalgılar dörtlüsü üzerine inceleme. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 1(2), 63-76.
- Aydiner, M. (2008). *Piyano eğitiminde makamsal yapıdaki eserlerin seslendirilmesinde karşılaşılan teknik güçlükler ve model önerileri* (Tez No. 227871) [Doktora tezi. Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Cangal, N. (2011). *Müzik formları*. Arkadaş Yayınevi.
- Demirci, A. (2014). Literatür taraması. Y, Arı ve İ, Kaya (Ed.), *Coğrafyada araştırma yöntemleri* (s. 73-107) içinde. Coğrafyacilar Derneği.
- Fışkın, Ü. (2018). Sistematik müzikolojide 20. yüzyıl analiz yöntemleri. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(12), 281-314.
- Hodeir, A. (1967). *The forms of music*. Walker and Company.

- Kalın, O. (2021). *Necil Kazım Akses'in keman konçertosunun yapısal analizi ve keman çalış teknikleri açısından incelenmesi* (Tez No. 684253) [Yüksek lisans tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Kara, Z. E., & Eyüpoğlu, E. B. (2020). Gaeatano Donizetti'nin flüt ve piyano sonatının form, teknik ve müzikal analizi. *Sanat Dergisi*, 36, 227-242.
- Karabiber, O. (2017). *Necil Kazım Akses ve Hasan Ferid Alnar'ı Viyana dönemi yapıtlarında Türk Müziği'ne özgü öğelerin tespiti ve karşılaştırması* (Tez No. 466238) [Yüksek lisans tezi. Kocaeli Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Koşar, G. (2019). *Wolfgang Amadeus Mozart'ın flüt konçertolarında icra ve teknik açısından karşılaşılan problemlerin incelenmesi* (Tez No. 590703) [Yüksek lisans tezi. Trakya Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Metin, O., & Ünal, Ş. (2022). İçerik analizi tekniği: İletişim bilimlerinde ve sosyolojide doktora tezlerinde kullanımı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(2), 273- 294.
- Oray, C. (2006). *Flüt tekniği ve flüt çalarken karşılaşılan problemler*. [Yüksek lisans tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Paker, T. (2015). Durum çalışması. F. N. Seggie ve Y. Bayyurt (Ed.), *Nitel araştırma: Yöntem, teknik, analiz ve yaklaşımları* (s. 119-135) içinde. Anı Yayıncılık.
- Say, A. (1985). Türk beşleri. *Müzik Ansiklopedisi* içinde (Cilt. 4). Müzik Ansiklopedisi.
- Şenol, A., & Demirbatır, E. (2011). Flütün tarihsel gelişimi ve romantik dönem özelliklerinin flüt eserlerine yansması. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(2), 585-604.
- Yapalı, Y. (2015). *Ülkemizde flüt ve flüt eğitimi alanlarında yapılan lisansüstü tezlerin incelenmesi (1987-2014)* (407629) [Yüksek lisans tezi. Cumhuriyet Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (8. Baskı). Seçkin.

EXTENDED ABSTRACT

This study examines the musical features of the "Flute Sonata", composed by Necil Kazım Akses and which is the first large-form Turkish flute piece, with its tonality, form structure, tempo, measurement units, nuance terms, expression terms, number of measures and number of silences. It covers the analysis of flute performance techniques such as language/articulation and finger/agility techniques. Qualitative research methods were used in the research. For the research, 10 large-form Turkish flute works were identified by scanning the literature. Among these identified works, Necil Kazım Akses' "Flute Sonata", which is a large-form Turkish flute work composed before, was selected for analysis. The research was conducted with qualitative research methods. The model of the study was determined as a case study. The data of the research was analyzed in depth through content analysis, and in this process, musical analysis and performance techniques analyzes were also used under of content analysis.

Purpose of Study: The aim of this study is to analyze the musical characteristics and performance techniques of Necil Kazım Akses' Flute Sonata, which is the first large-form Turkish flute piece composed.

Method: The study was designed using qualitative research methods. The design of the research was determined as a case study. The data was analyzed in depth by content analysis.

Findings: This section of the study includes the findings and comments on these findings. The findings and comments analyzed as a result of the research are given below, in line with the problem situation of the study. Before reaching the sample work to be selected for the research, large-form Turkish flute works were identified through literature review. In the findings related to

the problem of the research, the analysis of the musical and performance techniques of the Flute Sonata composed by Necil Kazım Akses, which was selected because it was the first piece composed among the 10 works determined to be in concerto and sonata forms, was included.

Conclusion and Recommendations: Necil Kazım Akses Flute Sonata is analyzed in terms of its musical characteristics; It has been determined that the form of the work, which consists of 129 measures, is in the form of a flexible song. It has been concluded that the tonality is dominated by atonal elements, even though the bestenigar mode in the third measure, the influence of the hicaz mode of the duos, and the phrygian mode, which can also be called kurdi, are used in the fourth measure. In terms of tempo and meter, in the Allegro ma non troppo section, which is the second section, Devr-i turan (mandira style), which is used as a 7/8 scale in folk songs, köçekçe and dance tunes, is felt, while the Piano part is accompanied like a kudüm, and the third section It has been determined that the allegro assai is in the 9/8 rhythm, also known as the "Turkish accent". In terms of nuance and expression, the terms used first drag the work into a combative structure in the first part, then transform it into a light and calm character, and finally end in a dynamic structure, while the terms used in the second part drag the work into a passionate character, transforming it into a serene character in the third part. It was concluded that it was in a slowly disappearing tissue.

When the articulation performance techniques of the first, second and third sections of the work are examined as a whole, the most common ones are legato, staccato, Accent and tenuto in all three sections, and when examined in terms of fingering/agilite performance techniques, the most common ones are triole, trill, hexameter, multiplication, pentagram, eighth. It was determined that techniques were used.



Arnold Böcklin, Karl Wilhelm Diefenbach ve Lucian Freud'un Eserlerindeki Dekadans (Çöküş) Kavramının İncelenmesi Makale³

Özet

Dekadan, Fransa'da ortaya çıkmış ve düşünleşmiş, bozulma anlamına gelen, sıradan düzen çerçevesinin dışına çıkmış sanatçılara verilen isimdir. Modern sanatla birlikte, sanat akımlarının ortaya çıkmasıyla sanatçının toplumdaki ve sanattaki yeri/görevi yeniden tanımlanmıştır. Bu durum, sanatçıların kendilerini yakın hissettikleri dünyanın içinde bulmalarını sağlamıştır. Bazı sanatçılar, sanat eserlerinde melankoli, korku, takıntı ve kaygı gibi dekadandan içeren kavramları artan bir şekilde yer vermişlerdir. Bu araştırmanın asıl amacı; Arnold Böcklin, Karl Wilhelm Diefenbach ve Lucian Freud'un üzer eserlerinde dekadans kavramını nasıl ele aldıklarını görmek, aynı zamanda bu kavramı renk, biçim ve kompozisyon açısından nasıl ifade ettiklerini değerlendirmek ve incelemektir. Bu araştırma, Arnold Böcklin'in "Ölümler Adası" (1886), "Keman Çalan Ölümle Otoportresi" (1872), "The Deposition" (1876); Karl Wilhelm Diefenbach'in "Monte Solaro'nun Gün Batımından Capri" (1913); "Öldürmeyeceksin" (1902), "Faraglioni Capri'de Fırtınalı Denizler" (1910), Lucian Freud'un "Francis Bacon'ın Portresi" (1956/57), "Ressamın Annesi Dinlenirken III" (1977) ve "Üçlü Portre" (1986/87) eserlerinden oluşup, üç sanatçı ve dokuz resim ile sınırlandırılmıştır. Bu makalede araştırma yöntemi olarak nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması, veri analizi olarak betimsel analiz yöntemi kullanılmış, ayrıca konuyla ilgili literatür taraması yapılmıştır. Araştırma sürecinde, üç sanatçının çalışmaya konu olan üzer eserinde dekadans kavramının etkisi görülmüştür. Bu eserlerin, dekadans kavramı açısından benzer ya da farklı yaklaşımları nasıl sergilediği araştırılmış ve konuyla ilgili makalede geçen bulgulara ulaşılmıştır. Bu eserlerin, dekadans kavramı açısından benzer ya da farklı yaklaşımları nasıl sergilediği anlaşılmıştır. Böcklin, Diefenbach ve Freud'un resimlerinde renk kullanımı (örneğin, koyu tonlar, soluk renkler), biçim ve kompozisyon (örneğin, figürlerin düzeni, yüz ifadeleri), konu seçimi (kişisel yaşamışlıklar, ölüm, melankoli, korku), semboller ve metaforlar (örneğin, iskeletler, çürüyen bitkiler, karanlık gökyüzü) açısından dekadans kavramını nasıl ifade ettiği analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Arnold Böcklin, Karl Wilhelm Diefenbach, Lucian Freud, dekadans, resim.

¹Yüksek Lisans Öğrencisi, Kırıkkale Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, yelincelik5@gmail.com, Orcid: 0000-0002-1440-9806

²Doç. Dr. Kırıkkale Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, hudasayin@kku.edu.tr, Orcid: 0000-0003-0914-08380000-0001

³"Arnold Böcklin, Karl Wilhelm Diefenbach ve Lucian Freud'un Eserlerindeki Dekadans (Çöküş) Kavramının İncelenmesi" isimli bu araştırma 5. Uluslararası Sanat ve Estetik Sempozyumunda sözlü bildiri olarak sunulmuştur. Bu çalışma, "Resim Sanatında Dekadans/Dekadan (Çöküş) Kavramı" isimli yüksek lisans tezinin kavramsal çerçevesinden üretilmiştir. Bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

An Analysis of the Concept of Decadence (Decline) in the Works of Arnold Böcklin, Karl Wilhelm Diefenbach, and Lucian Freud

Abstract

The term “decadent” emerged in France to describe artists who deviated from conventional frameworks, embodying the notions of decline and deterioration. With the advent of modern art, new art movements prompted a redefinition of the artist’s role and place in society and art. This allowed artists to situate themselves within worlds to which they felt connected. Some artists increasingly incorporated themes of melancholy, fear, obsession, and anxiety into their works, reflecting decadence. The main aim of this research is to explore how Arnold Böcklin, Karl Wilhelm Diefenbach, and Lucian Freud approached the concept of decadence in three of their respective works. It also seeks to evaluate and analyze how they express this concept through color, form, and composition. This study is limited to nine paintings: Arnold Böcklin’s “Isle of the Dead” (1886), “Self-Portrait with Death Playing the Fiddle” (1872), “The Deposition” (1876); Karl Wilhelm Diefenbach’s “Sunset on Monte Solaro in Capri” (1913), “Thou Shalt Not Kill” (1902), “Stormy Seas at Faraglioni in Capri” (1910); and Lucian Freud’s “Portrait of Francis Bacon” (1956/57), “The Painter’s Mother Resting III” (1977), and “Triple Portrait” (1986/87). The research employs a qualitative case study approach, with descriptive analysis used for data analysis, supplemented by a literature review. Throughout the research, the impact of decadence in the three selected works of each artist was observed. This study investigates how these works present similar or divergent approaches to the concept of decadence, as documented in the findings within the related article. The works’ expression of decadence was understood through their use of color (e.g., dark tones, pale hues), form and composition (e.g., arrangement of figures, facial expressions), choice of subject (personal experiences, death, melancholy, fear), and symbols and metaphors (e.g., skeletons, decaying plants, dark skies).

Key words: Arnold Böcklin, Karl Wilhelm Diefenbach, Lucian Freud, decadence, painting.

GİRİŞ

Dekadans (çöküş), “kavramsal düzeyde ilk olarak Roma İmparatorluğu’nun gerileme döneminde tarihsel gerileme, sosyal çürüme ve estetik bayağılık ekseninde; kültür, sanat ve politika gibi farklı alanlarda baş gösteren çok boyutlu çözülme, yozlaşma ve çöküşü açıklamak için kullanılmıştır” (Akmeşe, 2020, s.i). Dekadans (çöküş), kültür, sanat ve tarih gibi farklı alanlarda değişiklik gösteren bir kavramdır. Örneğin, kültürel bağlamda dekadans, politik ve sosyal krizlerin ortaya çıkardığı değerlerin toplumda değer kaybına yol açması ve alışagelmışin dışına çıkıp huzursuzluğun ve çöküşün ortaya çıkmasıyla oluşan bir kavramdır. Tarihte dekadans ise genellikle bir toplumun veya kültürün ekonomik çöküş ve bozulma yaşamasını ifade etmek için kullanılır. Sanatta dekadans, toplumun alışagelmış davranışlarının veya durumlarının sorgulanmasıyla, sanatçıların yaşadıkları medeniyetin kavramlarını kendi benlikleriyle tanımlayıp alışılmadık eserler üretmeleridir. Bu durumda, çöküş olarak adlandırılan dekadansın tek bir anlamı yoktur. Genellikle çürüme, bozulma, zayıflama, gerileme ve düşkünleşme gibi anlamlar taşıyan dekadans kavramı, genel olarak toplum ve sanat yapıtlarının değer kaybını ifade etmektedir.

Jean-Jacques Rousseau'nun kültür eleştirilerinde dekadans, doğa ve kültür arasındaki bir çatışma olarak değerlendirilir. Kültür, insanların kendi düşünce ve yaşam tarzlarına göre yaşam sürmelerine engel olmaktadır. Çünkü kültürün kendi yaşam biçimi, insanların duygularını bastırıp kendi benliklerinin dışına çıkmasını sağlamaktadır. Bu nedenle Rousseau, insanın kendi doğal ve hakiki kişiliğine dönmesinin gerekliliğini savunmuştur (Pekacar, 2020). “Rousseau insanın ve içinde bulunduğu toplumsal, tarihsel koşulların doğal hale tekrar geri dönülemeyecek kadar köklü bir biçimde değişmiş olduğunun farkındadır. Bu bakımdan doğal bir zorunluluğun sonucu olan bağımsızlık halinden daha değerli bulduğu ahlaki özgürlüğe insanın bilinçli bir biçimde yönelmesini arzulamaktadır” (Akan, 2016, s.159). Rousseau’nun görüşüne göre, insanların kendi öz benliklerine dönme durumu, ilkel yani gelişmekte olan toplumların yaşam biçimlerinin benzerinin yapılması anlamına gelmez. Bu durumu, insanların kavramsal bir düşünce ile, yani öğrenilen bir konuyu kendi zihninde ilişkilendirerek, yapmaları gerektiğini savunmuştur. Dolayısıyla Rousseau, kalbin hakikatini yüceltip, insanların öz benliklerinin önemini vurgulamıştır.

“O, insan anlayışına yönelik ifadelerde bulunurken kimi yerlerde “eşitsizlik,” kimi yerlerde ise “farklılık” kelimesini kullanır. Bu konuda bir çelişki yaratıyormuş gibi gözükse de eserlerini ayrıntılı incelediğimizde, onun kastettiği; doğanın sunduğu olanaklar bakımından insanların eşitliği iken, insanların kendi aralarındaki güçlülük, zayıflık gibi ayrıştıkları nitelikleri ise farklılık olarak değerlendirmesidir” (Pekacar, 2020, s.65). Rousseau, insan türünde iki tür eşitsizlik gördüğünü söyler: “Biri, doğa tarafından meydana getirildiği ve yaş, sağlık, bedendeki güçler ve zekâ ya da ruh nitelikleri arasındaki farklardan oluştuğu için buna doğal ya da fiziksel eşitsizlik diyorum. Öteki, bir çeşit uzlaşmaya dayandığı ve insanların onaması ile kurulmuş, ya da hiç değilse onlarca kabul edilmiş olduğu için, buna manevi veya politik eşitsizlik adı verilebilir. Bu ikincisi, kimilerinin başkaları zararına yararlandığı, örneğin onlardan daha zengin, daha itibarlı olmak ya da onlara boyun eğdirmiş olmak gibi ayrıcalıklardan ibarettir” (Rousseau, 1990, s.101).



Resim 1 Thomas Couture, “Romalıların Çöküşü” (Decadence of the Romans), 1847, Tuval Üzerine Yağlıboya, 472 x 772 cm. Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

19. yüzyıl Fransız ressamı Thomas Couture tarafından 1847 yılında tamamlanan Romalıların Çöküşü” (Decadence of the Romans) (Resim 1) adlı tuval üzerine yağlı boya resim, Roma İmparatorluğu'nun son dönemlerindeki ahlaki ve toplumsal çöküşü tasvir eder. Sanatsal olarak bir açıklama yapma kararlılığı adı altında Couture, sosyal bir eleştirisi içinde “Decadence of the Romans” eserini yapmayı tercih etmiştir. Thomas Couture, çalışmasını yozlaşmış imparatorluğun çöküşünü bir ders niteliği taşıması adına yapmış olabilir. Fransa'nın kültürel gerilemesi, Roma'nın düşüşünü yansıtmaktadır. Couture'un tablosu, çöküşün bazı kritik boyutlarını gösteriyor. Resme bakıldığında hem politik hem de kültürel bir alegori görülmektedir. Eser, yozlaşmış Romalıların yerini anlatmaktadır. Çökmekte olan imparatorların eylemleri ile onların eylemleri arasındaki karşıtlığı anlatmaktadır. “Couture'un resminde merkezi figür olan Germanicus, sade kuzeydeki Roma kuvvetlerinin komutanı ve ahlaksızların babası Caligula, bu karşıtlığı net bir şekilde ortaya koyuyor. Aynı zamanda eserde bulunan diğer figürlerin heykelimsi sert yüzleri, insan olarak tanımlanan figürün çehresine tamamen zıttır (Moneyang, 2018). Thomas Couture'un “Romalıların Çöküşü” eseri, sadece Roma İmparatorluğu'nun değil, aynı zamanda çağdaşı olan Fransa'nın ahlaki ve toplumsal yozlaşmasını da eleştirerek, sanat aracılığıyla toplumsal ve politik mesajlar verme çabasının bir örneğini oluşturmaktadır.

Jean-Jacques Rousseau'nun da eleştirdiği bir kavram olarak dekadans, Thomas Couture'nin yapmış olduğu “Decadence of the Romans” adlı çalışması üzerinden incelenip pekiştirmek mümkün gibi görülmektedir. Bu doğrultuda, resimdeki sahne Roma İmparatorluğu'nun son dönemlerindeki aşırılık ve ahlaki çöküşü yansıtmaktadır. Rousseau'ya göre, uygarlık ve kültürel gelişim, insanları doğal hallerinden uzaklaştırarak dekadansa sürükler. Doğanın saf ve yalın gerçeğini yücelten Rousseau, medeniyetin insanları yapay ve yozlaşmış bir yaşama yönlendirdiğini savunur. Bu resimde de görüldüğü gibi, Roma İmparatorluğu'nun son dönemlerinde insanların aşırı lüks ve ahlaki çöküşe kapılması, Rousseau'nun dekadans eleştirisini görsel olarak doğrular niteliktedir. İnsanların doğadan koparak yapay bir hayat sürmeleri, onları öz benliklerinden uzaklaştırmış ve toplumsal çöküşe neden olmuştur. “Romalıların Çöküşü” adlı bu tablo, dekadans

kavramını görsel olarak somutlaştıran önemli bir eserdir. Aynı zamanda bu resim, tarihteki büyük bir uygarlığın çöküşünü tasvir ederken, modern toplumlar için de bir uyarı niteliğindedir.

Dekadan bakış açısına sahip sanatçılar, tanık oldukları pek çok olay, olgu ve bedende bir çöküş ve yozlaşmanın yarattığı çürüme, bozulma, zayıflama, gerileme ve düşkünleşme gibi anlamları görmektedirler. “Fenomenlerin onlara bu denli çirkin olarak belirmesinin ana nedeni, varoluş karşısındaki konumlanma noktalarıdır. Bu açıdan, dekadansın varoluş ekseninde tanımlanması ve bunun sanatsal olarak yeniden yaratılması noktasında Nietzsche'nin düşüncelerinin, dekadansın sanatçıların bakış açılarını ve konumlanma noktalarını belirleyen en önemli unsur olduğu ifade edilmelidir” (Ulutaş, 2016, s.62). Nietzsche, dekadansın yaşamın bir parçası olduğunu ve aynı zamanda insanın yaşamı boyunca da peşinden geldiğini söylemektedir. Hayatın tamamında var olan bu dekadans kavramı, insanın kendi yaşantısında da görmezden gelmesi mümkün olmayan bir olgudur. İnsanlar genellikle kendilerini dekadansa yöneltip dekadans olmayı seçerler, çünkü bunun bir kaçış yolu olacağını düşünmektedirler. Örneğin, bir kişinin hasta olduğu durumda tedavi görmesiyle görmemesi arasındaki durum bunu özetlemektedir. Tedavi olunmadığı sürece bu kişi bir süreliğine hasta olmaya devam edecektir, buradaki hasta olma durumu dekadans olma durumuyla eşdeğer bir durumdur. Kişi eğer tedavi olursa yaşadığı bu çöküş durumundan da kurtulabilmektedir. Dolayısıyla hayatın tamamında var olan bu dekadans durumuna insan, kendisini iterek daha fazla dekadans olabilmektedir. İnsanlar buradaki ayrımı kendileri seçmektedirler. Bu durum, “dekadan kişinin olumsuzluğa meyletmesi ile ilişkilidir. Çünkü dekadansın etkisine giren kişi, zihnen yaşam yerine hiçliğe yönelerek, istencini olumsuzluğa yöneltebilmektedir” (Akmeşe, 2020, s.59). Bu doğrultuda, dekadans durumunun halkın yapısı üzerindeki etkisi ve bu kavramdan kaçışın olmadığını dile getiren Nietzsche, bu kavramla yaşamın ve ona karşı mücadelenin hiç bitmeyip devamlılığı olacağını ve bu durumun yaşamın bir parçası olduğunu savunmaktadır.

Dekadans kavramının bugüne kadar yaşamış tüm toplumlar tarafından kabul edilmiş asıl anlamı, çökmekte olanıdır. Bunun sonucunda çöküş eğilimi ortaya çıkan değer kaybı, geleneğin küçümsemesine, genel rastlantısallığa, ahlakın gerilemesine ve yönelim kaybına neden olur (Landgraf, 2014). Aynı zamanda Nietzsche de, bir toplumun veya kültürün çöküşünü, kendi özünden uzaklaşıp bozulmasıyla açıklar. Bir kültürün zayıflaması, o toplumu çöküşe itmektir. Nietzsche, dekadans, yani bu tür güçsüzlüğü, soysuzlaşmanın bir sonucu olarak görmektedir. Soysuzlaşma ise toplumun gerilemesi, zayıflaması ve çökmesine yol açmaktadır. Nietzsche, dekadansın insanın hayatının tamamında var olduğunu söylemektedir. Bir kültürün zayıflaması veya çökmesiyle birlikte, o toplumda yaşayan insanların da gerileme ve kendilerini geliştirememeye durumuyla karşılaştığını söyler. Bu durum, Nietzsche'nin “Putların Alacakaranlığı” kitabındaki “Biri yaşama gücünü ötekenden alır, diğeri ise ötekinin sırtından geçinir” (Nietzsche, 2009, s.68) sözüyle açıklanmaktadır. Nietzsche, dekadans, zayıflık, toplumun kendi değerlerinden kopma durumu ve soysuzlaşma olarak görmektedir. “Soysuzlaşmış insandan daha iğrenç yoktur; estetik yargının varlığı bununla sınırlıdır. Her düşüklük, fizyolojik olarak, insanı yanıltır, aşındırır, yeniden kendi kendini gözden geçirmesine yol açar. Bu düşüklük insana çöküşü, sakıncayı, güçsüzlüğü anımsatır” (Nietzsche, 2009, s.86).

Nietzsche'ye göre, dekadans durumu, insanın yarattığı değerlerin zaman içinde dejenere olarak değişip çöküş belirtileri oluşturduğunu savunur ve bu durumun hayat boyunca insanoğlunun peşinden geldiğini söyler. Aynı zamanda Nietzsche, dekadansa yönelmenin başlıca insanın kendisinden geçtiğini “Ahlakın Soykütüğü Bir Polemik” adlı kitabında da “İnsanların en büyük tehlikesi yırtıcı hayvanlar veya kötü insanlar değil, insan için en büyük tehlike kendini ezik, kaybetmiş ve yıkılmış hissetme durumudur” (Nietzsche, 2011, s.126) sözlerine yer vererek açıklamıştır. Sanatçılar da sanat yapıtlarını üretirken kendi hayatları boyunca yaşadıkları duygu durumlarını sanat eserlerine yansıtır. Bu duygu durumları zaman içinde dekadansın olumsuzluğa meyletmesi ile dekadansın etkisine giren sanatçı, zihnen yaşam yerine hiçliğe yönelerek, istencini olumsuzluğa yöneltebilecektir. Bu durumda eserlerinde bazen melankolik, korkulu bazen ise takıntılı, kaygılı duygu durumlarının yansımalarına neden olacaktır.

Dekadans (çöküş) yaşayan bir insan, başka bir hayatın var olabileceğini unuttur ve bu kavramın içerisinde boğularak, hayatının geneline bu duyguları taşır. Bu durum, sanatçılar için de geçerlidir; onların sanat eserlerinde melankoli, korku, takıntı ve kaygı gibi sendromların ortaya çıkması mümkündür. Sanatçılar, içgüdüsel olarak dekadans fenomenini (çöküş) görsel bir ifade ile sanat eserine dönüştürürler. Çöküş anlarında yaşanan değer kaybı, ahlaki gerileme, kendinden uzaklaşma ve soysuzlaşma karşısında ortaya çıkan endişe, korku ve takıntı gibi eğilimler, dekadansın birer görünümü olarak sanat eserlerine yansır. Bu bağlamda, bu araştırmanın temel amacı, Arnold Böcklin'in "Ölümler Adası" (1886), "Keman Çalan Ölümle Otoportresi" (1872), "The Deposition" (1876); Karl Wilhelm Diefenbach'in "Monte Solaro'nun Gün Batımından Capri" (1913); "Öldürmeyeceksin" (1902), "Faraglioni Capri'de Fırtınalı Denizler" (1910); Lucian Freud'un "Francis Bacon'ın Portresi" (1956/57), "Ressamın Annesi Dinlenirken III" (1977) ve "Üçlü Portre" (1986/87) resimleri üzerinden dekadans kavramını incelemektir. Bu inceleme, üç sanatçı ve dokuz eser üzerinden değerlendirilerek, dekadans kavramının bu sanatçılara ve eserlerine nasıl etki ettiğini, aynı zamanda sanatçıların dekadans durumunu renk, biçim ve kompozisyon açısından nasıl ele aldıklarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, melankoli, korku, takıntı ve kaygı gibi kavramların bu dokuz eserde nasıl ifade edildiğine odaklanılmıştır.

YÖNTEM

Bu makalede araştırma yöntemi olarak nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması ve veri analizi olarak betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Aynı zamanda araştırmada literatür taraması yapılmıştır.

"Nitel durum çalışmasının en temel özelliği bir ya da birkaç durumun derinliğine araştırılmasıdır. Yani bir duruma ilişkin etkenler (ortam, bireyler, olaylar, süreçler, vb.) bütüncül bir yaklaşımla araştırılır ve ilgili durumu nasıl etkiledikleri ve ilgili durumdan nasıl etkilendikleri üzerine odaklanılır" (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s.77). "Betimsel analiz, görüşülen ya da gözlenen bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verilir. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır. Ortaya çıkan temaların ilişkilendirilmesi, anlamlandırılması ve ileriye yönelik tahminlerde bulunulması da araştırmacının yapacağı yorumların boyutları arasında yer alabilir" (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s.224).

Bu araştırmanın kapsamı Arnold Böcklin'in "Ölümler Adası" (1886), "Keman Çalan Ölümle Otoportresi" (1872), "The Deposition" (1876); Karl Wilhelm Diefenbach'in "Monte Solaro'nun Gün Batımından Capri" (1913); "Öldürmeyeceksin" (1902), "Faraglioni Capri'de Fırtınalı Denizler" (1910), Lucian Freud'un "Francis Bacon'ın Portresi" (1956/57), "Ressamın Annesi Dinlenirken III" (1977) ve "Üçlü Portre" (1986/87) üçer eseri ile sınırlandırılmıştır.

DEKADANS VE SANAT

Latince kökenli dekadans teriminin genel anlamı, İtalyanca "cadere" kelimesi yani düşüş, gerileme ve çürüme anlamına gelmektedir (Landgraf, 2014). Dekadans durumu, "değerleri yaratan insanlığın zaman içinde oluşturduğu bir çöküş belirtisidir. İnsan, sürekli oluşun ve akışın alanında yaşama tutunabilmek için çeşitli yapılar ve kurumlar oluşturur. Bunlar ilkin insanın yarattığı değerlerdir. Yaşamda, yaşamın akışkanlığında olmayan değerler kurgulardır" (Akdeniz, 2013, s.113). İnsanlar, yaşadıkları tüm hayat boyunca birçok dekadans durumu ile karşılaşmaktadır. Bu durumun en karmaşık çöküş halleri melankoli, takıntı ve kaygıdır. Bu kavramlar, insanın hayatına tekabül ettiği an kurtulmak çok da kolay değildir. Çünkü hayatın tüm benliği içerisine dahil olup, insanın sürekli hayattan bıkmaya ve çöküş durumu yaşamasına sebep olmaktadır.

“Çöküş veya düşüş sadece bir alanla sınırlı değil, yaşamın birçok alanında karşımıza çıkmaktadır. Nereye bakarsanız bakın, insana dair her faaliyet alanında açık veya örtük olarak dekadans kendini hissettirmektedir” (Evre, 2019, s.2). Resim sanatında da birçok sanatçının, farkında olarak ya da olmayarak ruh halini eserlerine yansıttığı görülmüştür. Bu yansıtma renk, biçim, kurgu, ışık veya kompozisyon gibi unsurların farklılık gösterdiğini görebiliriz. Sanatçı, yaşadığı hayatın tüm akışında, yaşama dekadans (çöküş) kavramı çerçevesinde yaklaşabilir. Bu araştırmada Arnold Böcklin, Karl Wilhelm Diefenbach ve Lucian Freud arasında da bu yaklaşım farklı şekillerde oluşturulmuştur. Örneğin, Arnold Böcklin'in eserlerinde, hayatındaki olağan güzelliklerin içinde bile karamsar, umutsuz ve yaşam sevincinin yokluğu ile hayatın yok oluşunu hissettirmiştir. Karl Wilhelm Diefenbach ise iç dünyasındaki fikirleri ve dayatmaları soğuk renkleri kullanarak hüznü ve ütopyik bir dille savunmuştur. Bu savunma bazen bir isyan, bazen bir haykırış olmuştur. Bu hislerini eserlerinde kasvetli bir hava katarak betimlemiştir. Lucian Freud'a baktığımızda ise eserlerine başlamadan önce modellerini haftalarca gözlemlemiştir. Çünkü sanatçı, modelin hayatının oluş ve akış alanındaki iç dünyasını yansıtmak istemiştir. Bunu yaparken soğuk ve mat renkleri kullanarak kaygılı ve düşünceli atmosferi eserlerine net bir şekilde aktarmıştır. Bu durumda bu üç sanatçının, kendine has yaklaşımlarıyla dekadans kavramını güçlendirdikleri görülmüştür.

Araştırmada, Arnold Böcklin, Karl Wilhelm Diefenbach ve Lucian Freud'un bu alanda (dekadans-çöküş) sanat eserlerindeki yaklaşım biçimlerine bakılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Arnold Böcklin “1827 yılında İsviçre’de doğmuştur. Üslubunda alman romantizmi büyük yer tutar. Her eserinde ölüm kuşkusunu görmek mümkündür. İç karartıcı melankolik görüntüler, bunların anlamını çağrıştıran renkler ve koyu karanlık çaresiz insan figürleri eserlerinde çokça yer almaktadır” (Öztürk, 2019, s.54). 19. yüzyılda romantizm ve empresyonizmin ardından gelişen sembolizm, en belirgin özelliklerinden biri olan melankoliyle dikkat çeker. Bu akımda, sanatçılar iç dünyayı, düşleri, hayalleri, yalnızlığı, düşünceleri, gerçek dışını, uykuyu ve ölümü sanatlarına konu edinirler. Sembolizmin bu tematik zenginliği, eserlerinde anlam derinliği ve duygusal yoğunluk arayan sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur. Diğer Sembolist ressam gibi Arnold Böcklin de doğanın ruhunu melankolik bir biçimde aktarırken semboller ve çağrışımlardan ustalıkla faydalanır. Böcklin, gördüklerini, yaşadıklarını ve edebiyatla efsanelerden aldığı unsurları, güçlü bir imgelem ve hayal gücüyle harmanlar. Bu yaklaşım, eserlerine hem bireysel hem de evrensel bir boyut katar. Sanatçının simgesel ve mitolojik resimleri, ruhsal durumların yansımalarına özel bir önem verir. Böcklin, yalnızca fantastik unsurlarla dolu sahneler yaratmakla kalmaz, aynı zamanda ilk dönemlerinde yoğunlukla yaptığı manzaralarına da gizemli bir atmosfer ekler. Bu manzaralarda, doğa ile klasik mimariyi, deniz ve antik figürlerle bir araya getirerek düşsel düzenlemeler oluşturur. Böcklin'in eserleri, izleyicinin duygularına dokunan ve güçlü etkiler yaratan kompozisyonlardır. Sanatçı, manzaralarında romantik resamlara özgü bir biçimde insanın doğa karşısındaki güçsüzlüğünü ve hüznünü işler. Bununla birlikte, bu duygusal temaları ele alırken realistlik bir teknik benimser ve resimlerine hem gerçekçilik hem de sembolik bir derinlik kazandırır. Böcklin'in doğayı yorumlama biçimi, sadece bir görsellik değil, aynı zamanda insana dair felsefi ve ruhsal sorgulamaları da içerir. Bu nedenle eserleri, hem romantizmin hem de sembolizmin güçlü bir birleşimi olarak sanat tarihinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir (Yılmaz, 2007). Arnold Böcklin, “doğayı yorumlayışı, renk kullanımındaki ustalığı, lirik anlatım tarzıyla resme farklı bir bakış açısı getirmiştir. Arnold Böcklin, yapmış olduğu eserlerinde renklerin gücünden de yararlanarak hüznü bir atmosfer örneği sergilemektedir. Böcklin, üretmiş olduğu çalışmalarında etkilendiği akımlar çerçevesinde mesafe kat ederken ölüm, yalnızlık ve sıklıkla mitolojik etkilerin olduğu temalar seçerek melankolik bir ruh hali yansıtmıştır” (Dartar ve Kaplanoğlu, 2020, s.392).

Arnold Böcklin'nin eserlerine bakıldığında izleyiciye melankoli ve içsel bir çatışmanın olduğu hissiyatını sezdirmektedir. Sanatçı eserlerindeki melankolik havayı kullandığı karanlık tonlar ile betimlemektedir. Aynı zamanda, eserlerindeki figürlerin karamsarlık ve çaresizlik

duygularıyla baktıklarını ve bu bakışların figürlerin kendi iç dünyasındaki yaşadığı çöküşün olduğunu görebiliriz. Bu dekadans kavramının insan üzerindeki etkisine işaret etmektedir. Eserlerinde çoğunlukla karşılaşılan imgeler ve resimlerin kompoze edilmiş şekillerinde dekadansın izlerine rastlanmaktadır. Örneğin; ölüm, mezarlar, karanlık ve ıssız yerler gibi unsurların olduğu bu resimlerde yaşamın geçiciliğini ve bir sonun olabileceğini anlatmaktadır. Böcklin'in bazı eserlerinde bulunan insan figürlerinin beden dillerindeki ve yüz ifadelerinde bulunan melankoli ve içsel kaygı gibi durumları görebiliriz. Böcklin'in eserlerinde bulunan bu imgeler, dekadans kavramını ilişkilendirip yorumlamamıza olanak sağlamaktadır.



Resim 2 Arnold Böcklin, Ölüler Adası, (The Isle of the Dead), 1886, Panel Üzerine Yağlıboya, 80.7 x 150 cm, Leipzig Güzel Sanatlar Müzesi, Saksonya, Almanya.

Sanatçının tüm eserlerindeki hayal gücü ve ölüm düşüncesi, “1880 yılında yaptığı “Ölümler Adası” (Resim 2) isimli eserinde çok açık bir şekilde görülmektedir. “Zaman dilimi olarak akşam vaktini, alacakaranlık bir zamanı işaret eden arka plan önünde, açık tonlarda boyanmış yüksek kayalıkların oluşturduğu bir ada bulunmaktadır. Bu ada, sakin ve durgun bir denizin ortasındadır ve bu durgunluk, izleyiciye sessizlikle birlikte bir ürperti hissi verir. Adanın kayalık kısımları yer yer oyulmuş ve mimari öğeler eklenmiştir. Kayalıklardaki bu oyuklar, mezar odalarını çağrıştırmaktadır. Kayalıkların çevrelediği alanın ortasında, sık ve oldukça yüksek servi/selvi ağaçları yer alır. Bilindiği üzere, servi/selvi ağaçları ölümü çağrıştıran ağaçlardır” (Topçu, 2019, s.56). “Eserde, yüksek kayalıklarla kaplı ve kayalıklara oranla biraz daha yüksek olan ağaçların bulunduğu adaya doğru ilerleyen bir kayık görünmektedir. Eserdeki karanlık atmosferi, bulutların griliği destekler niteliktedir. İssızlığa doğru yapılan bir yolculuğun yansıdığı resimde, melankolinin ve yalnızlığın etkili bir biçimde yansımaları ile karşılaşılmaktadır” (Dartar ve Kaplanoğlu, 2020, s.393). Resmin ön planında, karanlığın içinden ada gibi aydınlatılmış bir küçük kayık dikkat çeker. Küreklerini çeken bir kayıkçının ilerlettiği bu kayığın içinde, beyaz bir örtüyle kaplanmış bir tabut yer alır. Tabutun hemen önünde, beyazlar içinde bir kadını andıran figür ayakta durmaktadır. Kayık, suyun karanlık yüzeyinde ağır ve sakin bir şekilde adaya doğru yol alırken, içindeki ölünün adadaki kaya mezarlarından birine defnedilmek üzere taşındığı izlenimini verir. Bu sahne, yaşam ve ölüm arasındaki geçişi sembolize eden derin bir metafor olarak izleyiciyi etkiler. Eserde, düşük seviyede yerleştirilen ufuk çizgisi, sınırsızlık ve sonsuzluk hissini kuvvetlendiren bir düzenleme oluşturur. Gökyüzü ve suyun koyu tonlarının arasında, güneşin batışından kalan son ışıkların aydınlattığı parlayan kayalar, dramatik ve çarpıcı bir kontrast yaratır. Bu ışık oyunları, esere hem huzurlu hem de melankolik bir atmosfer kazandırır. Kayığın yöneldiği adada, koyu yeşil tonlarla resmedilen servi/selvi ağaçları yer alır. Gökyüzünün ve karanlık suyun derin tonlarıyla uyum içinde olan bu ağaçlar, eserin gizemli havasını pekiştirir. Servi ağaçları, mezarlıklarla ilişkilendirilen ve genellikle yas tutmayı simgeleyen bir semboldür. Burada, yaşamın geçiciliğini ve ölümün kaçınılmazlığını anımsatan bir metafor olarak dikkat çekerler. Bu unsurların bir araya gelişi, eserin derin ruhsal ve duygusal etkisini güçlendirirken, izleyiciyi hayat, ölüm ve sonsuzluk üzerine düşünmeye davet eder. (Sanata Başla, 2016).

Böcklin'in "Ölümler Adası" resminde hissedilen o dramatik etkiyi, aydınlığın ve karanlığın arasındaki güçlü kontrast sağlamaktadır. Aynı zamanda resmin ortasında bulunan yüksek servi/selvi ağaçları bulunmaktadır. Mezarlık çamı da denilen serviler, Anadolu'da Hayat Ağacı olarak da bilinir ve betimlenir. Bu ağaç, made dünyası ve diğer dünya arasında bir geçiş sembolü gibidir. Bu ağaçla, Böcklin izleyicinin tüm dikkatini ölüm temasına çekmek istiyor olabilir. Eserde bulunan güçlü kontrast, hayatın bir gün yok olacağını kaygılı bir şekilde resminde net olarak hissettirmektedir. Resimde bulunan adanın bulunduğu yer kıyıya oldukça uzak ve insanlardan izole edilmiş gibi görülmektedir. Bütün bu imgeler ölümlerin dinlendiği ve insanların terk ettiği bir yer olarak tasvir edilmesine yardımcı olmuştur. Adanın yalnızlığı ve ıssızlığı resmin genel atmosferinde melankoli ve yalnızlık duygusunu pekiştirmektedir. Ölümleri adaya taşıyan kayık ve beyaz kıyafetli figür, ölüme yapılan yolculuğu simgelemektedir. Bu yolculuk, bilinmeyene duyulan korkuyu ve kaygıyı sembolize eder. Eserin kompozisyonundaki simetri, takıntıyı ve kısır döngüyü ifade eder. Bu düzen, izleyicinin bilinçaltındaki sürekli tekrar eden düşünceleri çağırır. Dekadans, genellikle toplumların veya medeniyetlerin gerilemesi ya da kişisel çöküş temalarıyla ilişkilidir. Arnold Böcklin'in "Ölümler Adası" eseri engin bir manzaranın büyüleyici güzelliği, ufukta batan güneşin kızılığında ölümün kaçınılmazlığını ve bu güzellikte saklı olan dekadansın hiçliğini fısıldıyordu. Yani yaşamın kaçınılmaz sonunu ve bu sonun getirdiği çöküşü vurgular.



Resim 3 Arnold Böcklin, "Keman Çalan Ölümle Otoportresi" (Self-Portrait with Death Playing the Fiddle), 1872, Tuval Üzerine Yağlıboya, 75 x 61 cm Leipzig Güzel Sanatlar Müzesi, Saksonya Almanya.

Arnold Böcklin'in melankoliyle ilişkilenen bir diğer resmi, "Keman Çalan Ölümle Otoportresi"dir (Resim 3). Ressam, kendi portresini yaptığı bu çalışmada, hemen arkasında keman çalan bir iskelet göstermektedir. "Sanatçı, ölüm temasını işlediği resminde fantastik bir dünyayı yansıtırken, kullandığı koyu ağırlıklı tonlarla karamsar ve melankolik bir etki de yaratmıştır" (Dartar ve Kaplanoğlu, 2020, s.395). Otoportrelerde genellikle sanatçının aynaya bakarak kendini gözlemlediğini görürüz. Ancak Böcklin'in "Keman Çalan Ölümle Otoportresi" adlı eserinde sanatçı, bakmaktan ziyade dinlemeye odaklanmıştır. Resimdeki ölüm figürü yalnızca keman çalmakla kalmaz, aynı zamanda Böcklin'in kulağına bir şeyler fısıldıyormuş gibi görünür. İskelet formunda tasvir edilen ölüm figürü hareketsizdir; çıplak kemik yapısı tüm ayrıntılarıyla gözler önüne serilir. Pençeye benzeyen eliyle kemanın arşesini tutar ve kemanda yalnızca bir tel kalmıştır. Bu tek tel, Böcklin'i hayata bağlayan ince bir iplik gibi durur. Telin kopacağı an ise hem müziğin hem de yaşamın sona ereceği anı simgeler. Ancak sanat, her zaman sanatçının ömründen daha uzun sürer ve varlığını sürdürür. Bu otoportrede ölüm hissi yalnızca ima edilmez, aynı zamanda tüm kompozisyona derin bir şekilde nüfuz eder. Ölümün etkisi Böcklin'in yalnızca bu eserinde değil, diğer portrelerinde de belirgin bir şekilde hissedilir. Portreler, ölen kişileri canlıymış gibi hatırlamamıza olanak tanır ve bazen geçmişe duyulan pişmanlıkları veya ölüm korkusunu tetikler. Onlara baktığımızda geçmişte yaşamış insanları hatırlarız; bu anımsamalar, varoluşun

kaçınılmaz çöküşünü ve zamanın her şeyi yutan gücünü simgeleyen dekadans kavramıyla örtüşür. Ancak Böcklin'in bu otoportresinde ölüm, diğer portrelerden çok daha güçlü ve etkili bir şekilde hissedilir. Ölüm figürü, sanatçıya öylesine yakındır ki neredeyse nefesini hissederiz. Böcklin, bu yakınlığı bize daha da hissettirmek için otoportrede kendisini izleyiciye yaklaştırmıştır. Sanatçıyı, elindeki boya paletiyle görürüz; paletin bir kısmı izleyicinin tarafına uzanmıştır ve üzerinde boyaların ham maddesi açıkça görünür. Bu detay, hayatın temel gerçekliğini ve özünü sorgulamaya yöneltir. Böcklin, kendisini o dönemin moda giysileri içinde kanlı canlı tasvir ederken, yanında bir iskeleti de resmetmiştir. Bu, insanın canlılığının temelinde ölüme dönüşen bir gerçeklik olduğunu anlatır; eninde sonunda hepimizin iskelete dönüşeceğini hatırlatır. Sanatçı, ustalıklı tasarımlarıyla bu imgelerle insanın topraktan gelip yeniden toprağa döneceğini gözler önüne serer. Ayrıca ressamın elindeki paletin altında bir bez tuttuğunu görürüz. Bu bezle muhtemelen hem fırçasını hem de resmin yüzeyini silmektedir. Bu silme eylemi, ölümün insanları ve yaşamı silmesiyle metaforik bir bağ kurar. Böcklin, resim yapma sürecindeki bu eylemi ölümün kaçınılmaz gücüyle ilişkilendirerek, yaşamın geçiciliği ve sanatın kalıcılığı üzerine derin bir düşünce sunar (Khan Academy, 2013).

Ressam, dünyaya gelen on bir çocuğundan beşinin henüz bebeklik dönemindeyken kolera salgını nedeniyle hayatını kaybetmesine tanıklık etmiştir. Bu trajik kayıplar, onun yaşamında derin izler bırakmış ve ölüm temasını bir takıntı haline getirmesine yol açmıştır. Hayatı boyunca ölümlerle iç içe olan ressam, bu acıyı sanatına yansıtarak eserlerinde ölümün melankolik ve çarpıcı yönlerini işlemeyi sürdürmüştür. (Yılmaz, 2008). Arnold Böcklin, "Keman Çalan Ölümle Otoportresi" adlı bu eserinde renk paletinin koyu tonlardan oluştuğunu görebilmekteyiz. Siyahlar, koyu kahverengiler, koyu yeşilimsi sarılar ve derin kırmızılar, esere genel olarak kaygılı ve melankolik bir hava katmaktadır. Bu renkler, ölümün kaçınılmaz bir son olacağı temasını destekler. Otoportredeki yüzün ve kemanın aydınlatılması, eserde dramatik bir etki yaratmış, izleyicinin dikkatini ve tüm odağını doğrudan bu noktalara çekmiştir. Bu aydınlatma, yüz ifadesinin kaygılı temasını ön plana çıkarır. Böcklin'in eser isminde de açıkça görüldüğü gibi "Keman Çalan Ölümle Otoportresi", bu tema adı altında yapılan resmin öznesi kendisinin olması ve sanatçının yüzündeki hüznün ve ciddiyet, izleyiciye sanatçının derin bir şekilde kaygı yaşadığını ve kendi ölüm düşüncesine olan takıntısını gösterir. Bu durum, melankolik bir hava ile sanatçı tarafından açıkça izleyiciye sunulmaktadır. Eserde kemanın bir iskelet tarafından çalınıyor olması, zamanın tükenişine ve kaçınılmaz bir son olduğuna işaret etmektedir. Dekadans kavramının özelliklerinden biri olan içsel çöküş, kaygı, melankoli ve takıntı bu eserde net bir şekilde hissedilmektedir. Arnold Böcklin'in "Keman Çalan Ölümle Otoportresi" adlı eseri, sanatçının kişisel kaygılarını ve ölüm temasına olan takıntısını güçlü bir melankoli ve dramatik etkiyle izleyiciye aktarmakta, dekadans kavramının özünü yansıtmaktadır.



Resim 4 Arnold Böcklin, "İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi" (The Deposition), 1876, Panel Üzerine Tempera ve Renkli Vernik, 160 x 250 cm. Nationalgalerie, Berlin, Almanya.

Böcklin'in "The Deposition" (İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi) (Resim 4), isimli eserinde toplam sekiz figür yer almaktadır. Sağ tarafta, biri erkek diğeri kadın olmak üzere ayakta duran iki

figür dikkat çeker. Kadın, bir koluyla yüzünü kapatırken diğer kolunu aşağı doğru sarkıtmaktadır. Yanındaki erkek figür, sakinleştirici bir tavırla kadının bileğini tutmakta ve yüzünü ona çevirmiştir. Kompozisyonun merkezinde yer alan erkek figürü, cansız bir şekilde yere yığılmış gibi görünmekte, bu da onun öldüğü izlenimini uyandırmaktadır. Ortadaki figürün sağında duran, yeşil giysili yaşlı bir figür, nazik bir hareketle bu kişinin omzundan tutarak destek olmaya çalışmaktadır. Figürlerin arka planında, iki elini yüzüne götürmüş başka bir kadın figürü görülmektedir. Onun solundaki figür, merkezdeki kişinin bacaklarının altından geçirdiği beyaz bir örtüyü dikkatlice üzerine sermeye hazırlanmaktadır. Resmin üst sağ köşesinde ise sadece başı ve belden aşağısı görünen iki erkek figürü çarmıha gerilmiş olarak tasvir edilmiştir. Sıcak ve soğuk renk tonlarının bir arada kullanılması, esere hem görsel bir denge hem de dinamik bir enerji kazandırmıştır. Karanlık bir gökyüzü arka planı oluştururken, figürlerin duruşları ve yüz ifadeleri ölüm temasının melankolik bir atmosferle işlendiğini ortaya koymaktadır. Özellikle figürlerin beden dilleri, bu hüznü ve duygusal etkiyi daha da güçlendirmektedir (Elmas ve Acar, 2021).

Böcklin, "The Deposition" adlı eserinde kullandığı koyu kahverengiler, yeşiller, maviler, griler ve soluk tondaki renkler ile çöküş, melankoli ve yas duygusunu yansıtmaktadır. Bu koyu ve pastel renkler, ölümün soğukluğunu, ümitlerin kayboluşunu ve yaşamın elbet bir sonu olduğunu vurgular. Korku, sınımlanacak bir yerin/kişinin yokluğu, melankoli ve kaygı temalarının eserde bulunan figürlerin yüz ifadelerine işlendiği açık bir şekilde hissedilmektedir. Eserdeki ana tema/konu, bir figürün ölümünden sonra o ölüye yas tutanlar olarak yorumlanabilir. Bu tema, yaşamın bir gün son bulacağı ve herkesin bu gerçekle yüzleşeceği süreci anlatır. Eserin içeriğinde ise; arka planda bulunan doğa manzarası, yaşam döngüselliğini ve doğanın kaçınılmaz akışına vurgu yapmaktadır. Bu durum, ölümün de hayatın doğal bir parçası olduğu fikrini pekiştirmektedir. Bütün bu imgeler, ölüm düşüncesine olan takıntıyı ve bu düşüncelerle devamlı olarak yüzleşmeyi simgelemektedir.

Arnold Böcklin'in genel olarak eserlerine baktığımızda, melankoliyi, kaygıyı ve yaşam sevincinin yokluğunu takıntılı bir şekilde anlattığını görebiliriz. Böcklin'in eserlerinin genelinde bulunan soğuk, karanlık ve soluk renklerin kullanımı, kompozisyonların genelinde loş mekan tasvirinin karamsarlık içinde oluşu, hayatın son demlerine gelmesine karşın kendisini çaresiz ve kaygılı hisseden melankolik bir insanın yaşadığı dekadansı (çöküşü) betimlemektedir. Bu bağlamda Böcklin'in eserleri, konu ve biçim içeriği açısından dekadans kavramı anlayışıyla kurulmuştur.

Karl Wilhelm Diefenbach, 21 Şubat 1851'de Hessen (Almanya) Hadamar'da, ilk sanat derslerini aldığı ressam ve çizim öğretmeni Leonhard Diefenbach'ın oğlu olarak dünyaya gelmiştir. 1868'de Karl Wilhelm'in ilk sanatsal eğitiminden sorumlu olan babası felç geçirdiği için 1870 yılında emekliye ayrılmıştır. Diefenbach'ın babasının hayali, oğlunun Münih Üniversitesi'nde resim ve heykel eğitimi bölümünü okumasıydı. Diefenbach, babasının isteği üzerine ve aynı zamanda ailesine destek olmak için Münih Sanat Akademisi'ne kaydolup orada okumuştur (Wagner, 2007). Eğitimi boyunca Diefenbach, Franz von Stuck ve Arnold Böcklin'in eserlerinden etkilenmiştir. Karl Wilhelm Diefenbach'ın resimleri, erken dönemde ilgi görüp tanınmıştır. Daha sonra ciddi bir tifo hastalığına yakalanan Diefenbach, ameliyattan sonra bir kolu sakat kalmıştır ve resim yapmaya bir süre ara vermiştir (Lempertz, 1845). Yıllar sonra annesini, babasını kaybetmiş ve derin bir üzüntüye kapılmıştır. Diefenbach'ın kendisinin yazmış olduğu "Diefenbach Ausstellung" adlı kitabında bu kayıp ile ilgili şu sözlerine yer vermiştir. "Annem ve babamın ölümü korkunç bir kaderin başlangıcıydı. Artık hayatımı etkileyen, asil insanlar, güçlü ruhumu diri ve yumuşak tutan iki insan yoktu" (Diefenbach, 1898, s.11). Bu durumda Diefenbach tam anlamıyla bitkin ve çalışamaz hale gelmiştir. Diefenbach'ın yazmış olduğu kitapta bu duygusal çöküşünü şöyle ifade etmiştir;

"Bir gece ter içindeyken uyumaya çabaladım. Islak göz yaşları. Ayağa fırlayıp açık havada nefes alıyorum. İçimdeki fırtına sessiz, doğanın huzuruyla evcilleşiyor. Kalbim duyulacak şekilde çarpıyor. Alacakaranlık karanlığı korkutup uzaklaştırırken, yıldızlar solup altın rengine dönüyor. Gün ışığı yakınlığı duyururken, anlatılmaz derecede derin bir ürperti adımlarımı durduruyor. Heyecandan uzuvlarım titriyor.

Uzun, çok uzun bir süre orada yatıp annemin kalbinde ağlayan bir çocuk gibi ağladım. “Anne, anne” sessizce inledim. Yumuşak kollar beni kucakladı, sevgiyle kalbime bastırdı. Şefkat fişkıırken şöyle bir ses duyuldu: “Zavallı, zavallı oğlum!”. Artık etrafım aydınlanıyor. Annemin ve benim hayatımı ışık sarıyor. Yalnızca büyük bir sevgi kurbanı, insan egemenliğinin bir imgesi olarak her zaman önümde duruyor. Artık hayatımın kutsama vakti. Zamanımın tüm iğrenç vahşet zincirlerine rağmen artık özgürüm. Özgür, zincirsiz, ruhum yükseliyor. Sessizce evime döndüm ve zaferin huzuru bana tatlı bir uyku verdi. Rüya görürken, acımın acı doğduğu yerden fişkıran sessiz melankoliyi hissettim” (Diefenbach, 1898, s.50).



Resim 5 Karl Wilhelm Diefenbach, “Monte Solaro'nun Gün Batımından Capri” (Capri At Sunset From Monte Solaro), 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 66 x 138 cm. Pixels Müzesi. Brüksel, Belçika.

Diefenbach, bu duygusal çöküşün içerisinde, uzun bir aradan sonra tekrar resim yapmaya başlamıştır. Diefenbach'ın “Monte Solaro'nun Gün Batımında Capri” (Resim 5) adlı eseri, Alman sanatçının Capri Adası manzaralarını içeren kataloğundaki önemli bir girişi temsil ediyor. Ada, Monte Solaro'nun tepesinden tasvir edilmiştir. Ön plandaki birkaç dikenli çalı ve iki deniz çamının ötesinde, yükselen Monte di Tiberio, Castiglione ve iki Faraglioni'yi ayırt etmek mümkündür. Bütün bu doğa, kaygılı ama aynı zamanda sakin bir denizden çıkmış gibi görünür. Burada ada, genellikle huzursuz bir atmosfer olarak kabul edilebilecek bir ortama yerleştirilip “gece” olarak tasvir edilmiştir. Capri Adası, Diefenbach için tükenmez bir ilham kaynağı ve aynı zamanda hayatının son yıllarında içine sığındığı bir yuva olmuştur. Sanatçı, adadan ilham alan tuvallerinde daima duygu yaşamını, insan ve doğa ilişkisini, bireysel yalnızlığı ve evrenle bütünleşmeyi temel alan kendi sanatını ifade etmiştir (Paolo Antonacci Roma, 2021).

Diefenbach, “Monte Solaro'nun Gün Batımında Capri” eserinde doğanın kendisinde gördüğümüz zengin tonları kullanmıştır. Gün batımının sıcak turuncu, sarı ve kırmızı tonları, gökyüzündeki morlar, pembeler ve mavi geçişlerle birleşir. Bu renkler, günün sonunun geldiğini, güneşin battığını ve gecenin yaklaştığını ifade eder; bu durum, ölümün kaçınılmaz oluşunu simgelemektedir. Capri'nin doğal güzelliği ve renkleri, insan yaşamının geçiciliğine kontrast oluşturur. Doğanın kendiliğinden akışı, insan yaşamının kısa süresine dair melankoli ve takıntıyı ifade eder. Eser, oldukça geniş bir manzara perspektifiyle kompoze edilmiştir. Bu genişlik, insanın doğa karşısındaki küçüklüğünü ve var olan kaygıyı vurgular. Manzaranın ön planında yer alan ayrıntılar ve fırça dokunuşları, izleyicinin dikkatini çeker ve manzaranın derinliğini artırır. Bu durum, izleyicinin kendisiyle ve doğayla iç içe olup kendi varoluşuyla ilgili düşüncelere dalmasını sağlar. Eserde gün batımının kullanımı, yaşamın geçiciliğini ve zamanın hızla akışını hatırlatır; aynı zamanda bir günün sonunu ve yeni bir günün doğuşunu sembolize eder. Bu durum, hayatın akışının sürekli bir değişim ve yenilenme döngüsü içinde olduğunu anlatır. Bu resimdeki gün batımı, insan yaşamının kısa süresine olan takıntının ve bu süreye duyulan çaresizliğin ifadesi olarak da görülebilir. Yaşamın geçiciliği ve kaçınılmaz sonu karşısındaki acizlik, bireyin bu geçici

hayata olan düşkünlüğünü ve çöküşün getirdiği melankoliyi derinleştirir. Eserde gün batımının kullanımı, sadece bir günün sonunu değil, aynı zamanda insan hayatının sınırlılığını ve bu sınırlılık karşısında hissedilen kaygıyı ve çaresizliği de vurgulamaktadır.



Resim 6 Karl Wilhelm Diefenbach, “Öldürmeyeceksin” (Thou Shalt Not Kill), 1902, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90 x 45 cm. Stäadel Müzesi, Frankfurt, Almanya.

Karl Wilhelm Diefenbach'ın “Thou Shalt Not Kill” (Öldürmeyeceksin) (Resim 6) adlı eseri de ise İncil'deki On Emir'den biri olan “Öldürmeyeceksin” anlamına gelen bu temayı ele almıştır. Sanat eserlerinde, bu ifade genellikle barış, şiddetten kaçınma veya yaşamın kutsallığını koruma gibi temaları vurgulamak için kullanılır. İnsanın içsel çatışmalarını ve şiddet eğilimlerini sorgulayan bir yaklaşımı yansıtmaktadır. Eser hem ahlaki bir öğreti sunmakta hem de izleyiciyi yaşamın değerini ve insanlık onurunu korumaya davet etmektedir. Diefenbach'ın resimlerine baktığınızda ilk göze çarpan şey onların bitmemişliğidir. Neredeyse hiçbiri bitmiş değil ve çoğunlukla yarım yamalak bir karaktere sahiptirler. Ustanın kendisi tarafından da kabul edilen, ancak yeterince mazur görülmeyen bu eksikliklere rağmen resimler, öncelikle form ustalığında ve üstün bir yaratıcı güce tanıklık eder gibi amaçlanan duygusallığın her birinin özelliğini gösterir (Diefenbach, 1898).

Diefenbach'ın “Thou Shalt Not Kill” (Öldürmeyeceksin) (Resim 6) adlı eseri de bir geyik başlı av köpeği tarafından kovalanan erkek figürünü “Tanrı bakışıyla” korumaktadır. Diefenbach, yoluna çıkan engellere karşı verdiği mücadeleyi betimlemiştir. Resimlerinde cesur bir hayal gücü hakimdir (Diefenbach, 1898). Resim, güçlü bir ahlaki ve felsefi mesaj içeren bir tablo olarak bilinir. Eser, şiddetin ve öldürmenin karşısında durmanın önemini vurgulayan derin bir anlam taşır. Resmin merkezi bir figür öne çıkar. Bu figür genellikle elini havaya kaldırmış bir şekilde tasvir edilir, bu hareketiyle şiddeti reddetme veya bir uyarı işareti yapma anlamını taşır. Figür, adeta insanlığa hitap eden bir peygamber veya manevi lider gibidir. Duruşu ve yüz ifadesi, ciddiyet ve kararlılık yansıtır, sanki bir mesaj iletme ister gibidir. Arka plan, genellikle karanlık ve dramatik tonlar kullanılarak oluşturulmuştur. Bu karanlık arka plan, eserdeki merkezi figürü daha da vurgulamakta ve dikkati figüre yönlendirmektedir. Karanlık, aynı zamanda insanoğlunun içinde bulunduğu çatışma ve şiddet dolu dünyayı temsil eder. Arka planın bu kasvetli havası, eserdeki mesajın ağırlığını ve ciddiyetini pekiştirir. Resimdeki hayvan ve insan figürü keder, acı ve içsel çatışma hallerini ifade eden duruş ve ifadeler sergiler. Diefenbach'ın, eserlerinde doğa ve insan arasındaki ilişkileri sıkça vurguladığı düşünüldüğünde, bu eserde de doğayla bağlantılı unsurlar veya semboller yer alabilir. Örneğin, ağaçlar, bitkiler veya hayvanlar gibi unsurlar, yaşamın ve doğanın kutsallığını vurgulamak için kullanılmış olabilir. Tablodaki ışık kullanımı, genellikle

figürün yüzünü ve ellerini aydınlatmak için odaklanmıştır, bu da onun mesajını ve varlığını daha etkili kılar. Işık, adeta ilahi bir kaynaktan geliyormuş gibi, figürün üzerine düşerek onun kutsallığını ve mesajının önemini vurgular. Resmin genelinde siyah ve grinin hâkim olduğu görülmektedir. Bu koyu renk paleti, insan doğasındaki karanlık eğilimlere olan takıntısını ifade etmektedir. Figürlerin yüzleri sanatçının kendisine benzediğini gözlenmektedir. Yüzlerdeki ifadelerle dikkatli bakıldığında kaygının ve korkusunun betimlendiği açıkça görülmektedir. Diefenbach, figürleri kendine benzetererek ve bu figürlerdeki melankolik ifadelerle muhtemelen kendi yaşantısının ve hüznünün bir yansımasını sunmaktadır. Eserde bulunan figürlerin yüz ifadeleri aynı zamanda beden dilleri, derin bir kaygı ve endişe duygusunu yansıtmaktadır. Bu resimde yer alan figürler ve doğal unsurlar, insanın doğayla ve diğer canlılarla olan ilişkisini sorgulamaktadır. “Öldürmeyeceksin” emri, bir çağrı niteliği taşımaktadır. Bu konu seçimi insan doğasındaki şiddet eğilimlerine karşı duruş sergileyen bir mesaj vermektedir. Bu durum, insan doğasındaki karanlık eğilimlere olan takıntıyı anlatmaktadır. Diefenbach'ın bu çalışmasında ki figür ve genel diğer manzara çalışmaları, insanın saf ve doğal haline dönüşüne olan özlemi ve toplumsal normların altında yatan çürümeyi ve bozulmayı sembolize edebilir. Dolayısıyla Diefenbach'ın sanatı dekadans kavramıyla ilişkilendirilerek, o dönemin toplumsal değişim ve çöküşün bir yansıması olarak yorumlanabilir.



Resim 7 Karl Wilhelm Diefenbach, “Faraglioni Capri'de Fırtınalı Denizler” (Stürmische See bei den Faraglioni Capri) 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100.5 x 150.5 cm. Artnet Worldwide Corporation, Berlin Almanya.

Diefenbach'ın bir diğer en ünlü eserlerinden olan “Faraglioni Capri'de Fırtınalı Denizler” (Resim 7) adlı eser, Karl Wilhelm Diefenbach'ın Capri adasındaki döneminin önemli bir örneğidir. Bu tablo, yoğun sembolizmi ve mistik atmosferiyle dikkat çeker. Ancak, resmin tam anlamını anlamak için sanatçının dönemine ve kişisel yaklaşımına dair bazı bilgiler gereklidir. Diefenbach, Alman sanatının belki de en ünlü tablosu olan Arnold Böcklin'in “Ölümler Adası”nı, yirminci yüzyılın son günü olan 31 Aralık 1899'da Capri Adası'nda keşfeder. Diefenbach, bu ölümler adasında yeni bir hayatın başlayacağını sezer (Puttkamer, 2018).

Diefenbach'ın “Faraglioni Capri'de Fırtınalı Denizler” adlı resminde kullanılan koyu yeşil, kirli kahve, grinin birçok tonu ve beyaz renkler, şiddetli ve dalgalı denizin vahşiliğini ve doğanın kontrol edilemez gücünü anlatmaktadır. Esere dikkatle baktığımızda, fırtınalı denizin tam ortasında sanki dalgalara kapılıp boğulacak ve yardım çığlıkları duyulmayacakmış gibi bir his uyandırıyor. Doğanın vahşiliği ve kontrol edilemezliği, eserde kullanılan renkler ve kompozisyon aracılığıyla açıkça yansıtılmaktadır. Koyu tonlardan oluşan renk paletinin oluşturduğu kasvetli hava, çaresizlik ve kaygı hisleri uyandırarak melankoli ve karamsarlık duygusunu pekiştirmektedir. Eserdeki karanlık ve kasvetli deniz, yaşanan olumsuzlukları temsil ederken, dalgalardaki beyaz köpükler saflığı ve temizliği simgeliyor. Ayrıca, denizin dalgalarının kayalara çarpması sonucu oluşan beyaz köpük, her yaşanan zorluğun deneyimle olumlu bir şeye dönüşebileceğine dair bir mesaj da veriyor

olabilir. Eserde bulunan kayalıklar, dayanıklılığı ve değişmezliği simgeler; bu durum, denizin sürekli değişen doğasıyla zıtlık oluşturur. Bu zıtlık, yaşamın ve doğanın kontrol edilemediğini anlatır. Kayalıklar ve deniz arasındaki sürekli çatışma, doğanın sürekli değişen ve yenilenen döngüsüne olan takıntıyı simgeler. Bu döngü, izleyicinin dikkatini tekrar tekrar doğanın gücüne ve insanın bu güç karşısındaki çaresizliğine çeker. Diefenbach, doğanın güzelliklerini ve bu güzelliklerin dışında da tehlikelerin olduğunu estetik bir şekilde sunmaktadır. Dekadansın estetik ve melankoliyi bir arada sunma eğilimi, bu resimde net bir şekilde hissedilmektedir.

Diefenbach'i ve onun resimleri anlamak için onun yazdığı bir mektuba bakmak doğru olacaktır. Diefenbach şöyle yazar:

“Tüm resimlerimin yarım kalmasını yeterince mazur görmediğinizi söylüyorsunuz. Benim için ölümcül olan bu hatayı düzeltmek için, size genel olarak kaderimi gösteren basılı bir beyanı ve ayrıca bir sağlık raporunu iletiyorum. Benim durumumda olan dünyanın en yetenekli ve en çalışkan hiçbir ressam, bir sanat eseri tamamlayamazdı. Ancak, benim durumum hakkında bilgisi olmayan en çalışkan sanatçının bile anlaşılabilir bulacağı muazzam miktardaki aşırı eforla mümkün olabilirdi. Böyle bir durumda ve inanılmaz kısa bir zaman diliminde, doğanın özünü ve isteklerini aklı başında ve iyi düşünen her insana ortaya koyacak, böylece beni haklı çıkaracak ve önyargılara karşı savunacak bir dizi resim yaratmayı başardım ve bana karşı hala yaygın olan önyargılar var ne yazık ki. Sergimi ziyaret eden her ziyaretçi, resimlerimi daha yakından inceleyip, yaratıldıkları koşullara dikkat ettiğinde, resimlerimin yarım kalmasının nedenini, yarım kalmasına rağmen hemen sergilenmesinin amacını ve gerekliliğini görecektir. O günden bu yana bana yapılan haksızlıklar, sanat eserlerimin tamamlanmasını imkânsız hale getirdiği gibi, halen bana karşı yapılan haksızlığın vahşeti de beni, hayatımı kurtarmak için, resimlerimi en doğal halleriyle dahi olsa hemen sergilemeye zorluyor. Bununla çağdaş, tüm iyi düşünen insanların yargısına başvuruyorum ve bu yargının bir imha kararı olmayacağına inanıyorum. Sergimi ziyaret eden her ziyaretçi, “Ne genel olarak dünya görüşüm, ne de bunu hayatın ayrıntılarına uygulamam beni sanatsal olarak aktif olmaktan alıkoymuyor ve hiçbir zaman da bunu yapmadım”. Mektubumun son satırlarına şunu eklemek isterim. Bunu asla yapmayacaksınız. Size geleceğe yönelik bir perspektif olarak geleceğin bir tiyatrosunun inşasını ve aynı zamanda bir çift aslanın hayvan beslenmesinden vazgeçirilmesini önerdim. Sadece bu planları ve diğer birçok planı doğrulayabilirim. Tüm gücümü öncelikle resimlerimin tamamlanmasına yoğunlaştırarak gerçekleştirmeyi sağlayabilirim. Resim mesleğimi sadece sanat adına değil, aynı zamanda mesleğim adına da ihmal ettim. Uğruna parçalayıp tüketiyorum, bu bana karşı yapılan birçok önyargıdan biridir” (Minot, 1895, s. 31-32).

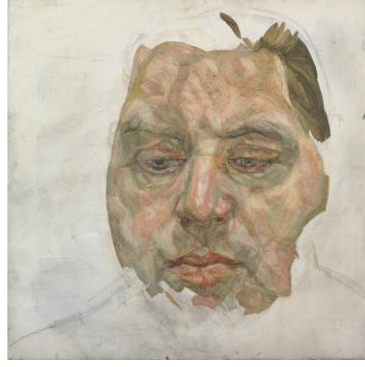
Bu mektupta ifade edildiği gibi, ressamın yarım kalan eserleri ve yaşadığı kişisel zorluklar, dekadans kavramının etkilerini açıkça ortaya koymaktadır. Sanatçının tamamlanmamış resimlerinin ardında yatan içsel mücadele ve aşırı çaba, çöküş ve içsel bir kaybın ifadesi olarak görülebilir. Sanatsal yaratım sürecinde hissettiği yetersizlik duygusu ve dış dünya tarafından anlaşılma korkusu, sanatçının eserlerinde dekadansın melankoli ve takıntı temalarıyla derin bir bağ kurduğunu gösterir. Dekadans, genellikle tamamlanmamışlık hissi, kişisel zorluklar, aşırı efor, önyargılar ve anlaşılma, melankoli ve takıntı gibi unsurlarla ilişkilendirilen bir kavramdır. Sanatçının resimlerinin yarım kalması, dekadansın karakteristik özelliklerinden biri olan, kendini tam olarak ifade edememe ve bu durumun yarattığı içsel gerilimi yansıtır. Mektupta sanatçının sağlığı, aşırı çabası ve karşılaştığı haksızlıklar nedeniyle eserlerini tamamlayamadığını belirtmesi, içsel çöküş ve tükenmişlik duygularını ortaya koyar. Dekadans, sıklıkla bireyin dış dünyayla olan çatışmaları, kendi içsel mücadelesi ve hayatın zorlukları karşısında duyduğu çaresizlik hissi ile ilişkilendirilir. Sanatçının eserlerinde bu çöküşü ve yıpranmayı hissetmesi, dekadansın temel unsurlarını yansıtır.

Sanatçının önyargılar ve anlaşılma korkusuna dikkat çekmesi, dekadansın bireyin sosyal ve toplumsal ilişkilerde yaşadığı yabancılaşma ve kopukluk hissini ifade eder. Bu bağlamda, sanatçının mektubunda ve eserlerinde, yaşadığı melankoli, üzüntü ve düzelme takıntısı, dekadansın temel psikolojik temalarından biri olarak öne çıkar. Genel olarak, sanatçının ifadeleri ve resimleri, dekadansın içsel çöküş, yaşamın anlamsızlığı ve bireysel çaresizlik gibi unsurlarını yansıtarak, bu kavramın sanatçının iç dünyası ve resimleri üzerindeki derin etkilerini açıkça ortaya koymaktadır.

Lucian Freud'a baktığımızda, 8 Aralık 1922'de Almanya'nın Berlin şehrinde dünyaya geldi ve ünlü psikanalist Sigmund Freud'un torunu olarak tanınır. Yahudi kökenli ailesiyle birlikte, 1930'lu yıllarda Almanya'dan kaçarak İngiltere'ye yerleşmiştir. Özellikle portre ve nü çalışmalarıyla tanınan Freud'un eserleri, kimi zaman izleyiciler tarafından rahatsız edici olarak nitelendirilmiştir. (BBC News, 2011). "Freud'un neredeyse tüm tabloları uzun soluklu sanat serüveni içerisinde, aşına olduğu ya da daha yakından tanımak arzusunda olduğu insanların portrelerini resmetmeyi tercih etmiştir" (Karakeçili, 2021, s.54). Sanatçı "Görmediğim bir şeyi çizmem" diyerek eserlerinin çoğunluğunun neden yakın çevresi ve ailesinden oluştuğunu açık bir dille bizlere anlatmaktadır. Freud büyükbabasına ilgi duymadığını ifade etse de Sigmund Freud'un psikanaliz teorileri Freud'a ilham olmuştur. Modellerinin psikolojik doğasına inerek haftalarca belki de aylarca eserlerinin üzerinde çalışmıştır. Bunun sebebi modelinin dış görüntüsünden ziyade iç dünyasını da resmetmek olmasıdır. Freud, her zaman modellerinin dış dünyadan görüldüğü gibi değil, her zaman ne düşündüğünü ne hissettiğini ve içinde yaşadığı içsel çöküşü anlatmıştır (Irish Museum of Modern Art, 2016). Bu anlatımı, Freud'un eserlerinde ki figürlerin yüz ifadelerinde renk ve fırça dokunuşlarıyla bariz bir şekilde izleyiciye hissettirmektedir.

Lucian Freud resmetmiş olduğu modellerinin ifade biçimlerini izleyiciye açık bir şekilde hissettirmektedir. Freud modelin dış dünyasından ziyade iç dünyasına inerek duygu durumlarını tuvalin üzerine aktarır. Bu aktarım Freud'un kullanmış olduğu silik pembeler sarılar ve kahverengi gibi renklerle kompozisyonun içerisine dahil ederek o kaygılı görüntüyü net bir ifadeyle sunmaktadır. "Sanatçı, bir sanat eserini yaratma sürecinde hiçbir zaman mutlak anlamda bir mutluluk anı yaşamaz. Gerçi yaratma sürecinde buna benzer bir duygu vardır içinde; ama eserin tamamlanma anı yaklaştıkça bu duygu da uçup gider. Çünkü sanatçı o zaman yarattığının yalnızca bir resim olduğunun bilincine varır. Oysa o ana değin neredeyse canlanacağını umut etmiştir" (Gombrich, 1992, s.102-103) diyerek Lucian Freud kendi sanat anlayışını çok açık bir şekilde anlatmaktadır.

Freud'un eserlerinde çoğunlukla insan bedeninin gerçekçi ve çıplak portreleri yer alır. Bu portrelerde, bedenin yaşlanma, çürüme ve acı çekme gibi doğal süreçlerini açıkça gözler önüne serer. Freud eserlerinde ki figürlerin bedenlerini ve yüz ifadelerini modelin iç dünyasını yansıtarak yapmaktadır. Dekadans kavramı çürüme ve bozulma gibi olumsuz kavramlarla ilişkilendirilirken, Freud'un portrelerindeki gerçekçilik, bu temaları izleyiciye daha açık bir şekilde sunar. Freud'un eserlerindeki insan bedeni, zamanın akışında değişen ve yaşlanan bir varlık olarak tasvir edilmektedir. Bu durum dekadans kavramıyla örtüşen imge olarak ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda Freud'un eserlerindeki gerçekçilik ve bedeninin çıplaklığı, insan doğasının kırılabilirliğini da yansıtmaktadır. Dolayısıyla Freud modellerinin iç dünyasına, zayıflıklarına ve kırılabilirliklerine odaklanmaktadır. Bu bağlamda dekadans kavramı, Freud'un eserlerinde, insan bedeninin ruhsal ve fiziksel olarak değişime uğrayan doğasıyla ilişkilendirilip pekiştirilebilir.



Resim 8 Lucian Freud, “Francis Bacon’ın Portresi” (Portrait of Francis Bacon), 1956/57, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Kömür, 35,5 x 35,5 cm. Artnet Worldwide Corporation, Berlin Almanya.

Freud kendisinden yaşça büyük olan ve öykündüğü Francis Bacon’ın portresini (Resim 8) resimlemiştir. Freud portre sanatı üzerine yoğunlaşmasına rağmen, sanatçının ilk çalışmaları naif ve saf bir hava taşımaktadır. Erken dönem eserlerinde pürüzsüz yüzeyler ve geniş gözler dikkat çeker; bu özellikler, sonraki yıllarda geliştirdiği, yoğun boya dokularıyla dolu, güçlü ve dolgun portrelerden oldukça farklıdır. Bacon’ın cesur, özgür ve iç içe geçmiş kompozisyonları ile modelin çevresindeki boşluğu ele alış biçimi, Freud’un sanatsal yaklaşımını derinden etkilemiştir. Freud “Sanırım Francis Bacon’un serbest çizim tarzı, daha cesur olmam için bana yardımcı oldu,” diyerek Bacon’ın etkisini kendine özgü tarz değişiminin desteklediğini ifade etmiştir (Cain, 2016). Freud, eserlerinde genellikle mat, soğuk tonlar ve doğal tende bulunan pembe ve sarı tonları kullanmaktadır. Freud, ‘Francis Bacon’ın Portresi’ adlı çalışmasında da bu renkleri kullanarak portrede dramatik ve içsel bir etki yaratmaktadır. Freud, Bacon’un portresindeki ifadeyle iç dünyasında yaşadığı kaygıyı, karmaşıklığı, çatışmalarını ve melankolik durumunu izleyiciye açık bir şekilde hissettirmektedir. Dekadans kavramı, genel olarak insanın toplumsal veya kendi içsel dürtüleri arasında yaşadığı çatışmalar, çöküş ve takıntıları ifade etmektedir. Freud’un Bacon’un portresindeki yaklaşımı da bu kavramla örtüşmektedir. Portredeki ifadenin bir yandan kendi iç dünyasıyla çatışırken diğer yandan ise dış dünyaya duyduğu kaygıları ve melankoliyi yüzünde net bir şekilde görülmektedir. Bu durum, ‘Francis Bacon’ın Portresi’nde, Bacon’ın var olan kaygılarını ve melankolik ruh halini betimleyerek dekadans kavramının sanattaki yansıması olarak nasıl vücut bulabileceğinin güzel bir örneği olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda Bacon’ın ifadesinde hissedilen kaygı ve melankoli temaları, Freud’un kendi iç dünyasındaki takıntıların yansıması olarak da yorumlanabilir.



Resim 9 Lucian Freud, “Ressamın Annesi Dinlenirken III” (The Painter's Mother Resting III), 1977, Tuval Üzerine Yağlıboya, 59.1x69.2 cm, Private Collection, Köln, Almanya.

Ressamın Annesi Dinlenirken III" (Resim 9) adlı bu çalışmada Freud annesini dinlenirken resmetmiştir. Sanatçı bu resimde, "annesinin kendi kaygıları ve düşünceleri içinde kayboluşunu gözlemleyip resmetmiştir. Annesi Lucie, Freud'un babası vefat ettikten sonra depresyona girip intihara kalkışmıştır. Bu durum, Freud'u hem endişelendirmiş hem de çok üzmüştür. Annesini yalnız bırakmak istemeyen Freud sürekli olarak annesini atölyesine oturmaya davet etmiş ve sürekli olarak annesinin resmini yapmıştır (Irish Museum of Modern Art, 2016).

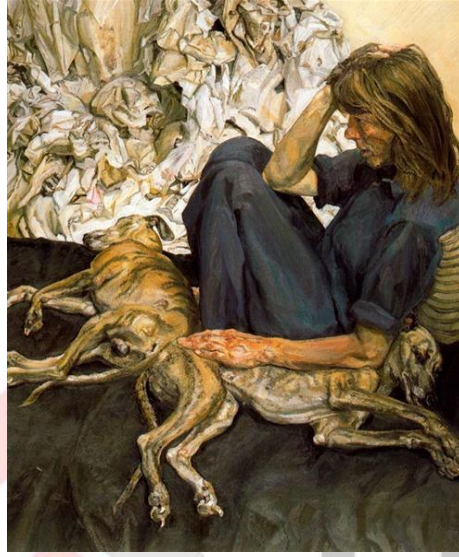
"Ressamın Annesi Dinlenirken III" isimli resimde Lucie bir yataкта uzanırken görülür. Freud onun sadece şal desenli bir elbiseyle örtülü üst gövdesini, yıpranmış ve dikkatli yüzünü ve en dikkat çekici şekilde ellerini gösterir. Freud bir keresinde, bakıcılarının yorgunluğunun ona enerji verdiğini itiraf etmiştir. Burada doğru gibi görünüyör: Lucie'nin teslimiyetçi havası, sanatçının konsantrasyonunu incelemesi, kararlı nöbeti ile ters bir ilişki içinde gibi görünüyör. Onun dikkat sadece bedenine değil, elbisesinin ve yatak örtüsünün titizlikle tekrarlanan desenlerine de eşit olarak dağılmıştır; bu desenler neredeyse bedeni yerinde tutuyor gibidir. Çoğu baş simetrisiyle dikkat çeken bir tasarıma uygundur: bir burnun iki yanında iki göz ve kaş, ortalanmış bir ağız, simetrik olarak hizalanmış diş sıraları ve yan yana iki kulak. Yine de elbette, gerçek yüzlerin uyum sağlamayı reddettiği sayısız özel, tekrarlanamaz ve unutulmaz yol vardır. Lucian Freud yüzün ideal simetrisini reddeder, bunun yerine gerçek yüzlerin ve kafaların başına buyruk ayrıntılarla dolu olmasından zevk alır. Freud, annesinin sarkık, sarkık çene hattının iki katına çıkmış hatlarını, şiddetle boş bakışlarını ve seyrelmiş gri saçlarını duygusallıktan uzak bir şekilde betimler. Annesinin yanağındaki kırık kılcal damarlar için, fırçanın arkasıyla geriye doğru sürülmüş bir tür gri üst toprak kullanır. Bu portre, babasının ölümünün ardından annesini resmettiği uzun bir seriden biridir (Smee, 2013).

Freud'a göre insanın dış görünüşünden onu anlamak mümkün değildir. Bu yüzden Freud modellerinin resmini yapmaya başlamadan önce onlarla saatlerce sohbet etmiştir. Bunun sebebi ise; Freud modellerinin iç dünyasına inerek onların tüm yaşantısını, kaygılarını, korkularını, çatışmalarını, endişelerini ve gerilimlerini tablosunda betimleyerek anlatmak istemiştir. Dolayısıyla modellerini saatlerce, günlerce, haftalarca gözlemleyen ve her fiziksel ve zihinsel değişimi tuvaline aktarmak isteyen Freud, dedesinin hastasıyla kurduğu ilişki gibi modellerini en ince ayrıntısına kadar takıntılı bir şekilde gözlemlemeye çalışmıştır.

Freud bu tabloda annesini resmetmesi, zamanın kayboluşunu ve yaşamın geçiciliğini vurgulamaktadır. Belki de Freud annesinin resmine odaklanarak kendi çocukluğunu bile özleyebilir. Annesinin yaşlanması ve fiziksel zayıflığa uğraması dekadans kavramının bozulma, çürüme ve dejenere olma temasıyla ilişkilendirilebilir. Freud'un burada kullanmış olduğu renkler, fırça dokunuşları ve hatta resmin kompozisyonu, izleyiciye eserdeki figürün ruhsal durumunun kaygılı ve düşünceli olduğunu derinlemesine hissettirir. Annesinin yüzündeki her kırışıklık ve her detayın, geçmişte veya o dönemde yaşadığı sıkıntı ve zorlukları yansıttığını izleyiciye açık bir şekilde göstermektedir. Böylelikle sanatçı, izleyiciyi modelin iç dünyasına çekmektedir. Bu kırışıklıklar annesinin sadece fiziksel değil ruhsal çöküş yaşadığını da göstermektedir. Freud burada annesini bir imge olarak kullanarak izleyiciye yaşamın sona yaklaştığını ve zamanın akışını melankolik bir dille anlatmaktadır. Bu eserde Freud, annesinin yaşlılığı üzerinden kendi ölüm takıntısını bile yansıtırabilir.

Freud, konularını genellikle uykuda veya öyleymiş gibi resmetmesiyle bilinir. "Üçlü Portre" (Resim 10) adlı çalışmasında köpekler uyur pozisyonda resmedilmiş olduğu görülmektedir. Köpeklerin uzun süre hareketsiz kalma şansına sahip olduğu tek zaman olduğu söylenebilir. Bu şekilde, bir kişinin kendisine bakan birinin önünde uyuyacak kadar rahat olmasıyla ilişkili bir güven seviyesi olduğu için artan bir yakınlık seviyesi var gibi görünmektedir (Perring, 2014). Eserde yataкта oturan, alnını eline dayamış giyimli aynı zamanda düşüncelere dalmış bir kadın bulunmaktadır. Kadına, iki uyuyan köpek eşlik etmektedir. Bir köpek uykulu gözlerle izleyiciye doğru bakmaktadır. Köpeğin duygulu bakışına, izleyici hangi duygu ve özellikleri atfedeceğini gerçekten bilmemektedir. İster dalmış olsun ister olmasın, uyusuk mu, yoksa harekete geçmek için güç mü topluyor, yorgun mu, düşüncelere mi dalmış, boyun eğmiş mi yoksa odaklanmış mı? Bunu

yalnızca yalnızlıkta görebilmekteyiz. Melankoliyi bir köpek eşliğinde tasvir eden ilk kişi, Freud'dur. Yaşlı köpekler, figürün ayaklarının dibinde kıvrılmış uyuyor pozisyonda resmedilmiş bu durum dünyaya bağlılığı simgelemektedir. Eserde ki köpekler sessiz gözükür ama aslında sessiz olmayan bir arkadaş olarak betimlenmiştir. Köpeğin bir insanın yerini almasına rağmen onunla olan ilişkisinin daha fakir ya da daha basit bir versiyonu olmamaktadır (Schollenberger, 2019). “İnsanı hayvandan ayıran şey, hayvanın dilsizliğidir, bu aynı zamanda duyumsadığı ancak ifade edemediği şey için yas tutan bir dilsizlik veya donukluktur” (Kuzniar, 2006, s.25). Freud'un köpekleri insanın çıplaklığını ve güçsüzlüğünü umursamadan yanında dururlar. İnsana utanç verici bir gözle bakmazlar. Sadece orada onunla birlikte kalırlar. Kendi dünyalarına gömülmüş, izole edilmiş insan ve insan olmayan kişiler arasındaki bu sessiz anlaşma, hiçbir beklentinin olmadığı gösterir (Schollenberger, 2019).



Resim 10 Lucian Freud, “Üçlü Portre” (Triple Portrait), 1986/87, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x100 cm, Private Collection, Köln, Almanya.

Lucian Freud'un “Üçlü Portre” adlı çalışmasında kullanılan kahverengi, kırmızı, ten rengi pembeler ve sarılar, gri ve siyah gibi renkler, portredeki kaygı ve mutsuz ifadeyi net bir şekilde tasvir etmektedir. Figürün iki bacağını da kendisine doğru çekip oturması, başını bir eline yaslayıp karşıya kaygılı ve düşünceli bir şekilde bakması bir tür içsel veya dışsal çöküşün olduğunu izleyiciye net bir şekilde hissettirmektedir. Kadının ve köpeklerin ifadeleri bir tür endişe duygusu, bıkkınlık, yaşamın anlamsızlığı ve hayattan vazgeçme hissi yaratmaktadır. Aynı zamanda köpeklerin ve kadının beden dilinin bitkin ve yorgun olması melankoli hissini izleyiciye açıkça hissettirmektedir.

Lucian Freud'un “Üçlü Portre” adlı çalışmasında görülen kaygı, melankoli ve içsel çöküş temaları, dekadans kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Sanatçının seçtiği renk paleti ve figürlerin duruşu, insanın içsel kırılmasını ve yaşamın getirdiği yüklerin altında ezilişini yansıtarak, varoluşsal bir çöküşü simgeler. Kadının ve köpeklerin ifadelerinde ve beden dilinde görülen bıkkınlık ve yorgunluk, modern hayattaki anlamsızlık hissini ve bireyin toplumsal beklentiler karşısında yaşadığı içsel çatışmayı gözler önüne serer. Bu içsel mücadele, dekadansın temel unsurlarından biri olan, bireyin kendi varoluşu ile çevresi arasındaki uyumsuzluğu ve kendini gerçekleştirememeye duygusunu yansıtır. Bu bağlamda, Freud'un “Üçlü Portre” eseri, dekadansın estetik ve psikolojik boyutlarını, sanatsal bir ifade aracılığıyla izleyiciye derin bir şekilde hissettirir.

SONUÇ

Bu makalede, 19. yüzyıl sonlarında Batı Avrupa'da ortaya çıkan ve bir grup yazar, şair ve sanatçı tarafından benimsenen dekadans (çöküş) kavramının, Arnold Böcklin, Karl Wilhelm Diefenbach ve Lucian Freud gibi sanatçıların eserlerinde nasıl ifadesini bulduğu incelenmiştir. Bu sanatçılar, yaşamın getirdiği melankoli, kaygı, ölüm ve içsel çöküş gibi temaları eserlerinde işlemiş, böylece dekadansın estetik ve duygusal boyutlarını sanat yoluyla izleyiciye aktarmışlardır.

Arnold Böcklin'in eserlerinde, özellikle ölüm ve yalnızlık temalarının öne çıktığı görülmüştür. Böcklin'in kişisel kayıpları, özellikle de dünyaya gelen çocuklarından beşini kaybetmiş olması, onun ölüm kavramına olan takıntısını güçlendirmiştir. Bu takıntı, eserlerinde derin bir melankoli ve varoluşsal bir kaygı olarak yansımıştır. Sanatçının kullandığı soğuk ve mat renk paleti, eserlerinde hissedilen bu yoğun duygusal atmosferi güçlendirmiştir.

Karl Wilhelm Diefenbach, resimlerinde dekadans kavramını işleyen bir diğer sanatçı olarak dikkat çekmiştir. Diefenbach ise, hayatında karşılaştığı kişisel zorlukları ve haksızlıkları eserlerine yansıtarak dekadans kavramını derinleştirmiştir. Diefenbach, resimlerinde nötr renkler ve kasvetli kompozisyonlar kullanarak, melankoli ve karamsarlığı izleyiciye açıkça hissettirmiştir. Onun mektubunda dile getirdiği zorluklar, sanatçının yaratıcı sürecinin bir parçası olarak içsel çöküşü nasıl deneyimlediğini gözler önüne sermektedir.

Lucian Freud, modellerinin iç dünyalarını derinlemesine gözlemleyerek onların kaygı ve endişe dolu duygularını resimlerine yansıtmıştır. Freud'un eserlerinde tercih ettiği soğuk ve mat renkler, melankolik ve düşünceli bir atmosfer yaratmıştır. Freud'un bu yaklaşımı, dekadansın psikolojik temalarını -özellikle bireyin içsel çatışmaları ve yaşamın anlamsızlığı karşısındaki kaygıyı- güçlü bir şekilde ifade etmiştir.

"1980'li yıllardaki iyi sanat yapıtlarının en belirgin özellikleri, renk ve biçim olgunluğu, sunuş zenginliği, bazı durumlarda da dramatik etki sağlamak için başvurulan anlatım yalınlığıdır. Bazen bu özellik, sanatla ilgili önemsiz, kendine dönük düşünceleri, bazen de çok karmaşık ve önemli insan sorunlarını dile getirmek için kullanılır" (Lynton, 1991, s.351). Norbert Lynton'un bu analizi, belki de Lucian Freud, Arnold Böcklin ve Karl Wilhelm Diefenbach gibi sanatçıları kapsayarak değerlendirmiştir. Bu değerlendirme, dekadans kavramını kuvvetlendirerek sanatçıların yapmış olduğu sanat eserlerinin kendine dönük düşüncelerini ve kendine has anlatım tarzını ifade ettiklerini göstermektedir. Sanatçıların eserlerinde kullanılan renk paletleri, kompozisyonlar ve konu/temalar, dekadans kavramının estetik bir araç olarak nasıl işlediğini göstermektedir. Melankoli, kaygı, ölüm ve yalnızlık gibi duygular, bu sanatçılar aracılığıyla sanatın özüne derinlemesine işlenmiş ve izleyiciye bu duyguları güçlü bir şekilde hissettirmeyi başarmıştır.

Genel olarak, bu üç sanatçının eserlerinde dekadans kavramının yoğun bir şekilde işlendiği görülmüştür. Sanatçılar, kendi yaşam deneyimlerinden beslenerek, toplumsal ve bireysel çöküşü, estetik bir biçimde eserlerine aktarmışlardır. Bu bağlamda, dekadansın hem bireysel hem de toplumsal düzeyde yaşanan zorlukların ve içsel mücadelelerin sanatsal bir ifade aracı haline geldiği sonucuna varılabilir.

KAYNAKÇA

- Akan, A. (2016). Rousseau'nun "eleştirel" ahlak düşüncesi. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (21), 141-160.
- Akdeniz, E. (2013). Nietzsche'de dekadans ve kültür eleştirisi olarak trajik bilgiler. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (15), 111-126.
- Akmeşe, E. (2020). *Nuri Bilge Ceylan filmlerinde dekadans*. Doktora tezi. Ege Üniversitesi. YÖK Tez Merkezi.

- BBC News. (2011, Temmuz). İngiliz ressam Lucian Freud hayatını kaybetti. *BBC News Türkçe*. https://www.bbc.com/turkce/haberler/2011/07/110722_lucian_freud#:~:text=Almanya'n%C4%B1n%20Berlin%20kentinde%20do%C4%9Fan,rahats%C4%B1z%20edici%20olarak%20da%20tan%C4%B1mlan%C4%B1yordu
- Dartar, S., & Kaplıanoğlu, L. (2020). Arnold Böcklin resimlerinde melankolik yansımalar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13(73).
- Diefenbach, K.W. (1898). *Diefenbach austellung*. Verlag Der Ehren -Vereinigung Zur Rettung Wien XIII Himmelhof.
- Elmas, H., & Acar, B. (2021). Arnold Böcklin'in resimlerinde fantastik gerçekçilik bağlamında melankolik izdüşümler. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 65, 1289-1298. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-09-65-07>
- Erkal, O. (2020). Jean Delville'in resimlerinde ezoterik sembollerin kullanımı. *Aydın Sanat Yılı*, (6), 151-165. https://doi.org/10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v06i12006
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve yanılısama* (A. Cemal, Çev.). Remzi Kitabevi Yayınları (Orijinal eser 1960'da yayımlandı).
- Irish Museum of Modern Art. (2016). *Lucian Freud: Student and teacher resources*. IMMA Collection Freud Project.
- Karakeçili, E. (2021). Lucian freud resimlerinde beden yorumlamaları. *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi*, (6), 53-63. <https://doi.org/10.29228/jiajournal.51269>
- Khanacademy. (2013). *Böcklin'in "Keman çalan ölümle otoportresi"* [http://www.khanacademy.org.tr/sosyal-bilimler-ve-sanat/sanat-tarihi/avrupa'da-sanat-\(1800-1900\)/sembolizm-ve-art-nouveau/bocklinin-keman-calani-olumle-otoportresi/12957](http://www.khanacademy.org.tr/sosyal-bilimler-ve-sanat/sanat-tarihi/avrupa'da-sanat-(1800-1900)/sembolizm-ve-art-nouveau/bocklinin-keman-calani-olumle-otoportresi/12957)
- Kuzniar, A. (2006). *Melancholia's dog: Reflections on our animal kinship*. University of Chicago Press.
- Landgraf, D. (2014). *Decadence in literature and intellectual debate since 1945*. Palgrave Macmillan.
- Lempertz. (1845). *Karl Wilhelm Diefenbach*, Lempertz. Sanat Evi, <https://www.lempertz.com/de/kataloge/kuenstlerverzeichnis/detail/diefenbach-karl-wilhelm.html>
- Lynton, N. (1991). *Modern sanatın öyküsü* (C. Çapan ve S. Öziş, Çev.; 2. Baskı). Remzi Kitabevi Yayınları (Orijinal eser 1980'de yayımlandı).
- Minot, C. (1895). *Eine beitrage zur geschichte der zeitgenössischen gunstpflge / KW Diefenbach*. Harvard College Library.
- Moneyang, P. (2018). Decadence: A very short introduction, by David Weir. *Studies in 20th & 21st Century Literature*. New Prairie Press. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.2108>
- Nietzsche, F. W. (2009). *Putların alacakaranlığı* (İ. Z. Eyüboğlu, Çev.; 3. Baskı). Say Yayınları (Orijinal eser 1888'de yayımlandı).
- Nietzsche, F. W. (2011). *Ahlakın soykütüğü bir polemik* (Z. Alangoya, Çev.; 1. Baskı). Kabcacı Yayınevi (Orijinal eser 1887'de yayımlandı).
- Öztürk, D. (2019). *Günümüz sanatında yaşam ve ölüm sembolü olarak kafatası*. Yüksek lisans tezi. Işık Üniversitesi.
- Paolo Antonacci Roma. (2021). *Karl Wilhelm Diefenbach*, Paolo Antonacci Sanat Galerisi, <https://paoloantonacci.com/artworks/categories/5/9451-karl-wilhelm-diefenbach-capri-at-sunset-from-monte-solaro/>

- Pekacar, R. H. (2020). *Jean jacques rousseau'nun insan ve toplum anlayışı üzerine bir inceleme*. Yüksek lisans tezi. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, YÖK Tez Merkezi.
- Perring, E. (2014). *Lucian Freud's Dogs*, Emma Hunt Blogu, <https://huntemmalogblog.wordpress.com/2014/09/10/lucian-frueds-dogs/>
- Cain, A. (2016, Ağustos). From picasso and matisse to bacon and freud, artists' rivals are also their greatest assets. *Artsy*, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-from-picasso-to-matisse-bacon-to-freud-artists-rivals-are-also-their-greatest-assets>.
- Puttkamer, J. V. (2018). *Kunst des 19. Jahrhunderts*, Grisebach.
- Rousseau, J. J. (1990). *J. J. Rousseau insanlar arasındaki eşitsizliğin kaynağı* (R. N. İleri, Çev.; 2. baskı). Say Yayınları (Orijinal eser 1755'te yayımlandı).
- Sanata Başla. (2016). *Ölümler adası (The Isle of the Dead) Böcklin*. <https://sanatabasla.com/2016/04/oluler-adasi-the-isle-of-the-dead-bocklin/>
- Schollenberger, J. (2019). Sen, śmierć i chart. Doświadczenie pasywności w obrazach Luciana Freuda. *Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies*, (5), 333-341. <https://doi.org/10.31261/ZOOPHILOLOGICA.2019.05.27>
- Smee, S. (2013). *Lucian Freud*. Taschen.
- Topçu, C. (2019). *19. Yüzyıl Avrupa sanatında ölüm olgusuna simbolist bakış: Arnold Böcklin ve ölüm*. Yüksek lisans tezi. Kocaeli Üniversitesi. YÖK Tez Merkezi.
- Ulutaş, S. (2016). Sinemada gerçeklik ve estetik ilişkisi bağlamında dekadans bakış açısı ve çirkin. *SineFilozofi Dergisi*, 1(2).
- Wagner, C. (2007). *Der künstler Karl Wilhelm Diefenbach (1851–1913) – meister und mission*. Doktora tezi. Freien Universität Berlin.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, N. (2007, Temmuz 27). Arnold Böcklin. *Lebriz Sanal Dergi*, <http://www.lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=135&bhcp=1>
- Yılmaz, N. (2008, Eylül 20). Hiçlikte bir an: Arnold Böcklin'in mitolojik resimleri, Blogspot. <https://nalanyilmaz.blogspot.com/2007/07/arnold-bcklin.html>

Görsel Kaynakçası

- Couture, T. (1847). *Decadence Of The Romans* [Tablo]. Orsay Müzesi, France. Erişim adresi: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/romains-de-la-decadence-9493> Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2024.
- Böcklin, A. (1886). *The Isle of the Dead* [Tablo]. Museum Der Bildenden Künste Leipzig, Germany. Erişim adresi: <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Arnold-B%3%B6cklin/296877/%C3%96%C3%BCler-Adas%C4%B1.html> Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2024.
- Böcklin, A. (1872). *Self-Portrait with Death Playing the Fiddle* [Tablo]. Museum Der Bildenden Künste Leipzig, Germany. Erişim adresi: <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Arnold-B%3%B6cklin/757981/%C3%96%C3%BCm%C3%BCn-Keman%C4%B1-%C3%87ald%C4%B1%C4%9F%C4%B1-Otoportre%2C-1872.html> Erişim Tarihi: 5 Haziran 2024.
- Böcklin, A. (1876). *The Deposition* [Tablo]. Dark Gloomy Art. Erişim adresi: <https://www.darkgloomyart.com/products/the-deposition-arnold-bocklin-1876-fine-art-print> Erişim Tarihi: 10 Haziran 2024.

- Diefenbach, K. W. (1913). *Capri from Monte Solaro* [Tablo]. Pixels Museum, Belgium. Erişim adresi: <https://pixels.com/featured/capri-from-monte-solaro-karl-wilhelm-diefenbach.html> Erişim Tarihi: 1 Temmuz 2024.
- Diefenbach, K. W. (1902). *Thou Shalt Not Kill* [Tablo]. Städel Museum, Germany. Erişim adresi: <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/search?q=Karl+wilhelm+diefenbach> Erişim Tarihi: 25 Haziran 2024.
- Diefenbach, K. W. (1910). *Stürmische See bei den Faraglioni, Capri* [Tablo]. Artnet Worldwide Corporation, Germany. Erişim adresi: <https://www.artnet.com/artists/karl-wilhelm-diefenbach/st%C3%BCrmische-see-bei-den-faraglioni-capri-0bvkvdYsJdjPD7jwWwnV5A2> Erişim Tarihi: 20 Haziran 2024.
- Freud, L. (1956-57). *Francis Bacon 'in Portresi* [Tablo]. Artnet Worldwide Corporation., Germany. Erişim adresi: <https://news.artnet.com/art-world/lucian-freud-biography-excerpt-1716354> Erişim Tarihi: 8 Temmuz 2024.
- Freud, L. (1973). *The Painter's Mother IV* [Tablo]. Smee, S. (2013). *Lucian Freud*. Taschen, Germany. s. 44.
- Freud, L. *Triple Portrait* [Tablo]. Smee, S. (2013). *Lucian Freud*. Taschen, Germany. s. 69.

EXTENDED ABSTRACT

Objective: This research aims to explore how the concept of decadence is portrayed through the themes of emotions, personal experiences, and the imagery of human nature's degradation and societal collapse in the works of Arnold Böcklin, Karl Wilhelm Diefenbach, and Lucian Freud. By analyzing three works from each artist, the study examines how these artists use themes such as melancholy, fear, obsession, and anxiety in relation to their personal lives and how these intersect with their artistic styles through the lens of decadence in terms of subject matter, content, color, and composition.

Methodology: This research predominantly employs a literature review as the primary method. Qualitative research methods are used, specifically the case study approach and descriptive analysis for data interpretation. By focusing on relevant literature and visual analysis, the study aims to uncover the use of decadence as a conceptual tool within the selected works of these artists.

Findings: Arnold Böcklin's art is a strong representation of the Symbolist movement, with the recurring themes of death, loneliness, and melancholy. In his works, he evokes the soul of nature in a melancholic manner and conveys these ideas through symbolic imagery. His landscapes and mythological figures often represent inner conflict, despair, and the inevitability of death. Particularly in his works *"The Isle of the Dead"* and *"Self-Portrait with Death Playing the Fiddle"*, Böcklin profoundly illustrates the inevitability of death and the transient nature of life. His use of dark tones and stark contrasts intensifies the melancholy emotions conveyed to the viewer. Böcklin's deep fascination with the theme of death aligns with the concept of decadence, which reflects the internal collapse and societal decline. His frequent depictions of death, isolation, and despair in his works serve as critical elements of this sense of decay.

Similarly, Karl Wilhelm Diefenbach exhibits a strong interest in symbolism and decadence. His works reflect the wildness of nature and humanity's helplessness against it. In paintings like *"Capri at Sunset from Monte Solaro"*, Diefenbach presents a mystical atmosphere that emphasizes nature's overwhelming power. His themes of melancholy, anxiety, and internal collapse further align his works with the concept of decadence.

Lucian Freud, on the other hand, delves deeply into the human psyche and body in his portraits. Freud's works focus on exploring the inner emotional world of his subjects. His painting *"The Painter's Mother Resting III"* highlights the inevitability of time's passage and life's

impermanence, as reflected in his mother's aging and physical decline. Freud's portrayal of his figures, through expressions and body language, evokes themes of anxiety, melancholy, and internal conflict. His approach to depicting the decaying body and the psychological tensions involved with it serves as an aesthetic reflection of decadence.

Freud's *"Triple Portrait"*, for instance, portrays figures in a state of internal collapse, struggling with the meaningless of life. The woman's pensive, exhausted posture conveys the emotional weight that modern life places on individuals. This work aligns with the themes of decadence as it reflects both individual decline and societal disillusionment.

The themes of melancholy, death, and internal conflict found in the works of Arnold Böcklin, Karl Wilhelm Diefenbach, and Lucian Freud are closely linked to the concept of decadence. These artists vividly capture the personal collapse, inner struggles, and existential anxieties in their works. Böcklin's obsession with death, Diefenbach's confrontation with nature's indifference, and Freud's meticulous observations of the human body all exemplify powerful reflections of decadence in art. Each artist employs this concept as a lens through which personal life experiences and societal challenges are expressed in an aesthetic form.

Conclusion: This article examines how the concept of decadence, which emerged in Western Europe at the end of the 19th century and was adopted by a group of writers, poets, and artists, is expressed in the works of artists like Arnold Böcklin, Karl Wilhelm Diefenbach, and Lucian Freud. These artists dealt with themes such as melancholy, anxiety, death, and inner decay in their works, thereby conveying the aesthetic and emotional dimensions of decadence through their art. In Arnold Böcklin's works, the themes of death and loneliness are particularly prominent. Böcklin's personal losses, especially the death of five of his children, strengthened his obsession with the concept of death. This obsession is reflected in his works as profound melancholy and existential anxiety. The artist's use of cold and matte color palettes enhances the intense emotional atmosphere felt in his works.

Karl Wilhelm Diefenbach is another artist who extensively dealt with the concept of decadence in his paintings. Diefenbach reflected the personal challenges and injustices he faced in life in his works, deepening the concept of decadence. He employed neutral colors and somber compositions to clearly convey melancholy and pessimism to the viewer. The challenges described in his letters reveal how the artist experienced internal collapse as part of his creative process.

Lucian Freud, by meticulously observing the inner worlds of his models, portrayed their feelings of anxiety and fear in his paintings. The cold and matte colors Freud preferred in his works created a melancholic and contemplative atmosphere. Freud's approach strongly expressed the psychological themes of decadence—particularly the inner conflicts of the individual and the anxiety faced in the meaninglessness of life.

Norbert Lynton's analysis may well apply to artists like Lucian Freud, Arnold Böcklin, and Karl Wilhelm Diefenbach, stating: "The most prominent features of good artworks from the 1980s are the maturity of color and form, richness of presentation, and in some cases, the simplicity of expression employed to create a dramatic effect. Sometimes these features are used to express trivial, self-reflective thoughts related to art, and at other times, to address complex and significant human issues" (Lynton, 1991, p.351). This evaluation strengthens the concept of decadence, showing how these artists' works reflect their self-reflective thoughts and unique narrative styles. The color palettes, compositions, and themes used in the artists' works demonstrate how decadence functions as an aesthetic tool. Emotions such as melancholy, anxiety, death, and loneliness have been deeply embedded in the essence of art through these artists, and they have succeeded in making the viewer feel these emotions powerfully. Overall, it is evident that the concept of decadence is intensely present in the works of these three artists. Drawing from their life experiences, the artists aesthetically portrayed societal and personal decay in their works. In this context, it can be concluded that decadence became a means of artistic expression for both individual and societal challenges and internal struggles.

Görsel Sanatlar Öğretmenlerinin Çağdaş Sanat Yaklaşımlarını Derslerinde Kullanım Durumları (Tokat Merkez İl Örneği)³

Özet

Bu araştırmada, görsel sanatlar öğretmenlerinin dersleri kapsamında çağdaş sanat yaklaşımlarına nasıl yer verdiklerinin ve eğitim programları içerisinde çağdaş sanata ayrılan bölümün araştırılması amaçlanmıştır. Günümüz sanatını postmodern durum tanımlar. Postmodern durum kendi içerisinde bir çok kavram ve medyumunu barındırmaktadır. Araştırmada çağdaş sanata yön veren postmodern kavramlar ve çağdaş sanatı etkileyen akımlar üzerinde durulmuş, modernist sanat, postmodern sanat, güncel sanat ve görsel sanatlar eğitimine yer verilmiştir. Araştırmanın yöntem başlığı altında, araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, ölçme araçları, veri toplama süreci ve toplanan bu verilerin çözümlenmesinden elde edilen bulgular, sonuç ve öneriler yer almaktadır. Bu çalışma betimsel özellik taşıyan nitel bir araştırmadır. Araştırmanın çalışma grubunu, Tokat İli merkezindeki resmi okullarda görev alan 24 görsel sanatlar öğretmeninden ulaşılan 11 ortaokul görsel sanatlar öğretmeni oluşturmaktadır. Araştırmada 14 sorudan oluşan yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Araştırmada öğretmenlerle yapılan görüşmelerden elde edilen veriler betimsel veri analizi kullanılarak değerlendirilmiştir. Bu araştırma sonucunda ülkemizde eğitim veren ortaokul kademesindeki kurumlarda, görsel sanatlar dersi kapsamında çağdaş sanat yaklaşımlarına yeterince yer verilmediği görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Görsel sanatlar, çağdaş sanat, sanat eğitimi, postmodernite.

The Case Of Applying Contemporary Art Approaches In Lessons By Visual Art Teachers (A Sample Of Tokat Province)

Abstract

The aim of this work is that analysing how teacher of visual arts adopt modern arts in their education programs. Today's art is a reflection of the postmodern art. The situation of the postmodernism involves much terms in it. Second part of this study includes the art of modernism, postmodern art, living art and education of visual arts and analysing how these terms effect the modern arts. According to the third part of the study, under chapter method. We can find the model of the study, universe and its examples, measuring

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sınıf Eğitimi, zeyneptubacakir@hotmail.com, Orcid: 0009-0007-0305-4329

²Doç. Dr. Özlem GÖK. Kayseri Erciyes Üniversitesi, Resim Bölümü, ozlemgok@gmail.com, Orcid: 0000-0002-2589-8369

³Bu çalışma, Zeynep Tuba Çakır tarafından hazırlanan "Görsel Sanatlar Öğretmenlerinin Çağdaş Sanat Yaklaşımlarını Derslerinde Kullanım Durumları (Tokat Merkez İl Örneği)" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir. Bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

instruments, process of getting datas. Under the method heading of the research, the research model, population and sample, measurement tools, data collection process and findings obtained from the analysis of these collected data are included. This study is a qualitative research which includes depictive character. This study has a team, 24 visual arts teachers from 11 different official secondary school in center of province of Tokat. A half-confirugated interviem form contains 14 questions has been used in the study. Datas getting from interviews which have been made with teachers, are depictive analyses. Considering of these study, the education about visual arts in secondary school in our country doesn't contain approaching visual arts decently.

Key words: Visual art, contemporary art, art education, postmodernity.art.

GİRİŞ

Onsekizinci yüzyılın ortalarına kadar sanat mimesisten ibarettir ve görüngenü dünyasını yansıtmaktadır (Ötgün, 2008). Ancak yirminci yüzyıla gelindiğinde yerini düşünce ve fikre dayalı bir anlayışa bırakmıştır. Çünkü sanat ile ilgili yargı ve fikirler, kültürel koşullarla birlikte tarihsel dönemlere göre değişir. Dolayısıyla geçmiş sanat biçimlerinin hem karşıtı hem de devamı niteliğinde olan çağdaş sanat, tüketim ve popüler kültür ile alışveriş içerisinde. Çağdaş sanatın ne olduğu ve hangi dönemi kapsadığı konusu dönemin sanat anlayışına bağlı olarak sürekli bir değişim gösterir. Örneğin; Whitham ve Pooke'a göre, çağdaş sanat daha yeni olan sanatı ayırt etmek için kullanılan bir terimdir. 'Geç modernizm' ve 'postmodernizm' gibi terimleri kullanmak yerine, son dönemi ima etmek için Whitham ve Pooke (2018) çağdaş kelimesini kullanmanın daha doğru olduğu görüşündedirler. Çağdaş sanata yön veren postmodern sanat 1960'lı yıllara dayanmaktadır. 1960'lı yıllar sanat da olduğu gibi, sanat eğitiminde de büyük değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemin görüşüne göre sanatsal öğrenme ancak öğretimle gerçekleşir ve büyümenin bir sonucu değildir. Sanat da diğer alanlar gibi bir düşünme ürünü, çizme ise başlı başına bir yaratıcılıktır. Barkan, sanatı öğrenmek için, kişinin bir sanatçı, bir sanat eleştirmeni ve bir sanat tarihçisi gibi davranması gerektiği görüşündedir. Bu görüşlerden hareketle sanat eğitimi öğrenci merkezli görüşten, disiplin merkezli görüşe kaymıştır. Dolayısıyla bu yaklaşımın istediği öğretmen tipi öncelikle eğitimci/sanatçıdır (Altinkurt, 2005).

Serap Buyurgan ve Ufuk Buyurgan'a (2012) göre nitelikli bir sanat eğitimi için; sanat eğitiminin öneminin farkında olan bir bakış açısı, değişen ve gelişen çağın şartlarına göre yenilenen bir öğretim programı, yeterli ders saati, nitelikli bir sanat eğitimcisi, uygun fiziki donanım ve araç-gereç ile gerçekleşir. Bu noktada çağdaş sanatın, sanat eğitimine yansımaları adeta bir zorunluluk, ayrılmaz bir bütün olarak düşünülebilir.

Çağdaş sanatı etkileyen akımlar, 20. yüzyılın ortalarından itibaren ortaya çıkan farklı sanat hareketlerini içerir. Bu akımlar, sanatçıların yaratıcı ifade biçimlerini dönüştürmüş ve sanat dünyasında yeni yaklaşımlar geliştirmiştir. Bu akımlara geçmeden önce bazı kavramların açıklamasını yapmak gerekir.

Modern kelimesi, kökeni itibarıyla "hemen şimdi" anlamına gelirken, çağdaş kelimesinin yerine de kullanıldığı görülmektedir (Whitham ve Pooke, 2018). Modern kelimesi Türk Dil Kurumu'na göre ise *çağdaş*, *çağcıl* anlamlarına gelmektedir. Bu iki kelimeye bakıldığında anlam olarak birbirini karşıladığı görülsede, sanat alanında "modern" ve "çağdaş" terimleri arasında anlam farkı vardır. Danto'ya göre (2014), modern nasıl en yakın tarihli anlamına gelen salt zamansal bir kavram değilse, çağdaş da şu anda cereyan eden her şey demek değildir. Modernin belirli bir dönemi yansıttığı, çağdaş kavramının postmodern diye nitelendirdiğimiz ve günceli de içerisine alan dönemi ifade etmek için kullanıldığını görürüz. Güncel kelimesinin bu sözlükteki karşılığı ise; günün konusu olan, şimdiki, bugünkü gibi anlamlara gelmektedir.

Osman Erden'e göre, 20. yüzyılın ilk yarısına kadar modern ve çağdaş sanat terimleri örtüşmektedir (Erden, 2012). Ancak 1948'de hakim sanat anlayışına tepki olarak ortaya çıkan Cobra Grubu ve aynı dönemde The Black Mountain College sanat okulu, farklı sanatsal üretim alanının ilk örnekleriyle birlikte. estetikten öte kavramın ve hazdan öte düşüncenin değerli olduğu

sanat anlayışı yerine, hayatı kapsamaya yönelik kaygılar güden sanat anlayışının belirgin hale getirmiş bu noktada modern sanat ve çağdaş sanat ayrışmaya başlamıştır. Modern sanat, 1860'lardan 1960'lara kadar uzanan ve geleneksel sanat kurallarına karşı çıkan bir dönemi ifade eder. Postmodern sanat ise 1960'lardan sonra modernizme bir tepki olarak ortaya çıkmıştır (Kavrakoğlu, 2014; Şahin, 2011). Bu sanat özgünlük yerine çoğulculuğu ve eklettizmi benimsemiştir (Fırıncı, 2012). Modern Sanatın başka bir türü de fabrikanın üretim bandından geldiği haliyle kullanılan hazır veya buluntu nesnelere dir. Bu türün en bilinen ismi ise Marcel Duchamp'dır (Carroll, 2016). "...Duchamp'ın yakın dönem sanatın öncüsü olarak görülen hazır nesnelere yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde yapıyordu. Benzer şekilde son dönemin performansa dayalı ve kısa ömürlü sanatı da daha eski döneme denk gelen Dada ile bağdaştırılabilir." (Whitham ve Pooke, 2018, s. 35). Dadaizm, İsviçre'de ortaya çıkan ve 1920'lerde Paris'te yayılan, savaş karşıtı bir sanat akımıdır. Bu akım, dönemin acılarına tepki olarak sanatı protesto aracı olarak kullanmış ve geleneksel sanat anlayışlarını sorgulamıştır. Dadaizm, Marcel Duchamp'ın "anti sanat" kavramıyla da ilişkilendirilir ve 1920'lerde yerini Gerçeküstücülük'e bırakmıştır (Antmen, 2016). Dadaizmin yerini bıraktığı Gerçeküstücülük, bilinçaltından çıkanları ifade etmeye çalışarak, nesnelere doğal bağlarından koparıp düşsel dünyalara taşımıştır (Akarsu, 2010; Little, 2016).

19. yüzyılda ortaya çıkan ve İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde yoğunlaşan Toplumsal Gerçekçilik, politik mücadelenin ön planda olduğu bir sanat akımıdır. İkinci Dünya Savaşı ardından ortaya çıkan Uzamsalcılık akımı ise, teknolojiyi kullanarak zaman ve mekanı sanata dahil etmiş, performans ve çevreci sanat gibi alanlarda etkili olmuştur (Little, 2016). İkinci dünya savaşı öncesi ve sonrasını kapsayan bir başka sanat akımı olan Soyut Dışavurumculuk, 1940-50 yıllarında şekillenmiş, evrensel duyguları betimlemeyi ve resmin fiziksel yapım sürecine odaklanmayı amaçlamıştır (Antmen, 2016). İkinci Dünya Savaşı öncesinde daha çok figüratif ve yerel temalara odaklanan Amerikan sanatı, savaş yıllarında ve sonrasında gelişme göstererek soyut ve dışavurumcu bir hâl almıştır. Soyut dışavurumculuktan uzaklaşma eğiliminde olan genç sanatçılar 1960'lara gelindiğinde popüler kültür imgelerine yönelerek Pop Sanat'ı ortaya çıkarmışlardır (Antmen, 2016; Karabaş ve Polat, 2016; Little, 2016). Soyut Dışavurumculuk'tan uzaklaşmanın yanı sıra bu akıma tepki olarak Minimalizm akımı doğmuştur. 1960'larda doğan Minimalizm, endüstriyel materyalleri ve tekrarlayan öğeleri kullanarak sanat dünyasında uluslararası öneme sahip ilk akım haline gelmiştir (Antmen, 2016; Barrett, 2014). Tekrar Pop Sanat'a dönecek olursak, 1950'lerde başlayan toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtan ve çağdaş sanatın başlangıcını simgeleyen bir akımdır (Antmen, 2016). 1950'lerden 1970'lere kadar süren Pop Sanat'ın derinliklerinde çağdaş sanatın başladığı düşünülmektedir ve 1980'lere gelindiğinde ise Neo-Pop Sanatı olarak yeniden doğmuştur (Aykut, 2018). Pop Sanat'ın bir uzantısı olarak 1960'ta Fransa'da bir grup genç sanatçıyla ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik, atık ve buluntu nesnelere kullanarak modern dünyanın değişmezliğine karşı bir duruş sergileyen bir sanat hareketidir (Antmen, 2016).

1960'larda ortaya çıkan ve 1970'lerde yaygınlaşan Postmodernizm ise, kelime anlamı olarak "modern sonrası" anlamına gelir ve modernizmin sonunu ifade eden bir terimdir; bir akım değil, bir dönemi anlatır (Antmen, 2016). Postmodernizm, kesin ve sınırlı ilkelere uzaklaşmış, klasik sanat uygulamalarının yanı sıra parodi, pastij, kolaj gibi uygulamalara da yer vermiştir (Burunsuz, 2020). Postmodernizm, modernizme eleştirel bir tepki niteliği taşır ve modernizmin hem devamı hem de sona erdiği bir süreç olarak değerlendirilir. Modernizm bireysel üslup ve sanatçı özneye değer verirken, postmodernizm özgünlük ve orijinallik gibi modernist ilkelere karşı çıkar. Disiplinlerarası ve çoğulcu bir yaklaşım benimseyen postmodernizm, resim, heykel, fotoğraf ve enstalasyon gibi farklı sanat dallarını bir arada kullanarak tek bir dalın diğerleri üzerinde egemen olmasını reddeder (Antmen, 2016).

Duyumculuk, 1980'lerin sonunda ün kazanan ve kavramsalcılıktan etkilenen Genç Britanyalı Sanatçılar'ı (Young British Artists - YBA) anlatır. Bu sanatçılar, kitle iletişim araçlarını ustalıklarla kullanmalarıyla tanınırlar. Yapıtlarında ironi, malzeme çeşitliliği ve çağdaş yaşam deneyimini arayışları öne çıkar (Little, 2016). Ayrıca, Happening, Eat Art, Süreç Sanatı, Posta Sanatı ve Vücut Sanatı gibi farklı sanat akımları da bu dönemlerde gelişmiştir. Özellikle Dada

hareketiyle başlayan kavramsal sanat anlayışı, sanatın tanımını genişleterek bu akımların yolunu açmıştır. Happening yani Oluşum Sanatı, 1950'lerin sonunda yaygınlaşmaya başlamış, yüzyıllardır süre gelen geleneksel yargı ve kuralları yok saymış, sınırlanan özgürlüklere tepki olarak ortaya çıkmıştır. İzleyici ile sanatçı arasındaki mesafeyi yok etmeye çalışır (Yorgancıoğlu, 2015). Dada'nın etkili olduğu bir başka akım olan ve "Sanat yemek" anlamına gelen Eat Art, seyircinin işe dahil olmasıyla yapıtın tamamlanması ve sanatçının yaratıcılığının gizemini ortadan kaldırma düşüncesine dayanmaktadır. Sanatın değerlerini yıkmak ve bundan zevk almak anlayışını güder (Kavrakoğlu, 2014). 1960-70'li yıllarda etkin olan Süreç Sanatı, çok çeşitli malzeme ile gerçekleştirilen ve yapıtın fiziksel evrelerini göstermeye yönelik çalışmaları tanımlayan sanatsal harekettir (Kavrakoğlu, 2015). Yine aynı dönemlerde ortaya çıkan Posta Sanatı (Mail Art), posta kurumunun tüm ürünlerini kapsamaktadır. 1964 yılı sonrası ortaya çıkan Vücut Sanatı, 1970'li yıllardan itibaren Performans Sanatı'nın içinde erimeye başlamıştır. Vücut Sanatı'nın bir türü seyirci önünde gerçekleştirilirken, diğer bir türünde fotoğraftan faydalanılmaktadır (Şahin, 2011). 1960'ların sonlarında bazı sanatçıların fotoğrafın görsel mesajı üzerinde yoğunlaşmasıyla Foto Gerçekçilik ortaya çıkmıştır. Fotoğrafa sadık kalınarak, gerçeğin kopyasını yapmayı amaç edinen bu akım, Dadaizm'in yanı sıra Empresyonizm, Fütürizm gibi akımlardan etkilenmiştir (Kavrakoğlu, 2016; Şahin, 2011). Minimalizmle ortak noktaları bulunan Kavramsal Sanatın da oluşumunda en önemli adım, Dada hareketidir. Hızla yaygınlaşan, yetenek yerine sınırsız yaratıcılık düşüncesini savunan Kavramsal Sanat, çok çeşitli teknikler kullanmaları sebebiyle klasik sanat akımları içinde değerlendirilmez, ancak 1960'tan sonra gelişen bütün akımların yolunu açmıştır (Antmen, 2016; Sürmeli, 2012).

Sanat eserleri, geçmişte kilise ve saraylar gibi toplumsal veya mimari bağlamlarda sergilenirken, modern sanatla birlikte bu sergileme alanları beyaz küp olarak adlandırılan galerilere taşınmıştır. 1960'lardan itibaren sanat dünyası, eserleri bu geleneksel mekanların dışına çıkarmaya başlamış ve sanatın sunumuna dair yeni yaklaşımlar geliştirmiştir. O'Doherty (2013), bu tür galerileri teşhir mekanizması olarak eleştirir, sanatı bu alanlarda sergilemenin onu yapay bir olguya dönüştürdüğünü savunur.

Kavramsal sanatın öncülerinden Marcel Duchamp, sanatı düşünsel bir süreç olarak ele almıştır. Bu konu ile ilgili Arthur C. Danto'nun görüşü, 1960'ların en güzel yanı, herhangi bir şeyin sanat eseri olabileceğinin fark edilmesi şeklindedir. Danto'ya (2015) göre bir dönemin başlıca akımları olan Pop Art, Minimalizm, Fluxus, ve Kavramsal Sanat'ta bu durum açıkça görülmüş, sanat kavramıyla ilgili herşey ise Duchamp ve Warhol'la değişmiştir. Fluxus hareketi gibi akımlar, sanatın kalıcı bir meta olmaması gerektiğini öne sürmüştür. Fluxus, sanatta devrimci bir akım başlatma düşüncesiyle 1960'lı yıllarda ortaya çıkan radikal bir oluşumdur. Yaşamdaki sürekliliği ve değişimi ifade eden bir terimdir. 1950'lerde ve 60'lardaki baskın sanat akımlarına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmış yeni bir dil arayışıdır ve avangard yapısı itibariyle Dadayla benzerlik taşımaktadır. Yine 1960'larda ortaya çıkan Feminist Sanat ise, kadın sanatçıların temsiliyetine odaklanırken, Arazi Sanatı doğaya müdahaleyi temel alır ve galeri mekanlarına bir tepki olarak doğar (Antmen, 2016).

Yeni Medya Sanatı'nın kökleri de 1920'lere yani Dadaizm akımına dayanmaktadır (Belgesay ve Erkayhan, 2014). Teknoloji ile sanatı birleştirerek disiplinlerarası bir yaklaşımla çağdaş sanatın önemli bir parçası haline gelmiştir. 21. yüzyılda, dijital sanatçılar bilgisayar ve teknolojiyi kullanarak yeni anlatım biçimleri geliştirmiştir. Dijital sanat, sadece bir araç değil, aynı zamanda çağdaş sanatın önemli bir ortamı ve medyası haline gelmiştir. Dijitalleşmenin etkisiyle, sanatın geleneksel yapısı değişmiş, sanatçılar farklı malzemeler ve tekniklerle çalışmaya başlamıştır (Sağlamtimur, 2010). Bu noktada Kavramsal Sanatın da dijitalleşme ile bir adım ileri gittiği söylenebilir.

Dijital Sanatlar, kendi içerisinde Dijital Enstalasyon-Dijital Performans, Multimedya Sanatı, İnternet Sanatı, Yazılım Sanatı, Dijital Heykel, Robotik Sanat gibi başlıklara ayrılmaktadır. Dijital Enstalasyon ve Dijital Performans bir çok sanatı kapsamaması sebebiyle multidisipliner bir yapı sergiler. Bu nedenle Multimedya Sanatı olarak da değerlendirilebilmektedir. Multimedya

Sanatı, geleneksel ve yeni medya formları gibi birden fazla aracın bir arada kullanımını gerektirir. Dijital sanatların içerisinde bulunan Yazılım Sanatı, özgünlüğünü sanatçı tarafından yazılan kodlardan alırken, Robotik Sanat ise kamera, bilgisayar ve sensör gibi donanımlarla birlikte yazılımların kullanıldığı robotik çalışmalardır (Güney, 2014).

Post-endüstriyel süreçte teknoloji ve teknolojik aygıtların gelişmesi, bu gelişimin sanata yansımaları medyumların ve çoklu ortamların kullanılması şeklinde kendini göstermiştir. Sanat düşünsel bir tasarımla birlikte dönüşmeye başlamış, malzemenin mekana göre konumlanabildiği çalışmalar artmıştır. Geleneksel malzemeler yapıbozumuna uğramıştır. Sanatta malzemenin sınırları genişletilmiştir. Güncel Sanat her türlü malzemeyi hiyerarşi gözetmeden kullanmıştır (Irmak, 2015; Hiçyılmaz, 2020). Her türlü malzemeyi kullanan sanatçılar, sanat üretimlerinde bedenlerini de kullanarak performanslar sergilemişlerdir.

1960'larda yaygınlık kazanan, 70'li yıllarda ise fikirlerin ön plana çıktığı ve Kavramsal sanatla bağlantılı olarak sürdürülen bir sanat hareketi olan Performans sanatı izleyiciyle doğrudan etkileşime girerek, tekrarı olmayan ve geçici deneyimler sunan bir sanat biçimidir (Antmen, 2016).

20. yüzyılın başlarına gelindiğinde Enstalasyon (Yerleştirme) Sanatı karşımıza çıkar. Nesnelere mekan içerisinde konularak görsel sanat disiplininin destek alan melez bir tarzıdır (Süzen, 2010). 1960'ların sonunda ise Fluxus'un gelişimiyle ortaya çıkan Video Sanatı'nda izleyici, bazen sadece görüntüye bakmak yerine bir deneyim yaşama fırsatı bulur ki bu Enstalasyon Sanatı'nda da mümkün olabilir (Kavrakoğlu, 2016). Yine aynı dönemlerde ortaya çıkan ve Yoksul Sanat olarak da bilinen Art Povera, hem geleneksel sanat malzemelerini hem de teknolojiyi reddeden sanat akımıdır (Antmen, 2016). Ekolojik Sanat ise çevresel sanat hareketlerinden, özellikle yeryüzü ve arazi çalışmalarından etkilenerek 1960'lardan 1980'lere kadar uzanmaktadır (Mamur, 2017).

Danto, 1960'lı yılların en güzel yanının herhangi bir şeyin sanat eseri olabilmesi şeklinde değerlendirmiştir. Sanat kavramıyla ilgili her şey değişmiş, sanatın yaygın olarak kabul edilen tarihinin ikinci aşamasına girilmiştir (Danto, 2013). Günümüzde sanat hem bireysel hem de toplumsal düzeyde çok çeşitli ve dinamik bir ifade biçimi olarak kendini göstermektedir. 21. yüzyıla gelindiğinde birçok alana etki eden teknolojinin sanatsal süreci önceki dönemlerden daha fazla etkilediği söylenebilir. Özellikle hayatımızın her alanına giren teknolojiler, toplumsal değişimlere kadar pek çok faktör, sanatın evrimini ve çeşitliliğini şekillendirmektedir.

1960'lı yıllarda sanat alanında olduğu gibi, sanat eğitiminde de büyük değişimler yaşanmıştır. Bu dönemin görüşüne göre; sanatsal öğrenme, büyümenin doğal bir sonucu değildir ve öğretimle gerçekleşmektedir (Altınkurt, 2005). Ertürk'ün tanımına göre eğitim "bireyin davranışında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istedik değişme meydana getirme süreci" şeklindedir. Çilenti ise eğitimi öğrenme ile bağlantılı olarak tanımlamaktadır. Çilenti'ye göre "öğrenme, ya bir davranış değişikliğinin veya bir davranışın oluşması; eğitim ise içinde yaşanan toplumca arzu edilen davranışların bireyde oluşturulması sürecidir" (Seferoğlu, 2006). Eğitimin tanımındaki istedik davranış geliştirme süreci sanat eğitimini olumsuz etkiler. Sanat eğitiminde öğretmenlerin görevi çocuklara nasıl resim çizmeleri gerektiğini göstermek yerine, onların fikir ve duygularını özgür bir biçimde, sınırsız teknik ve malzemeyle dışa aktarmasını sağlamaktır (Bulut, 2014). Son yıllarda sanat eğitimi oldukça önem kazanmış, çocuklara verilen bir ders olmaktan öte bir gereksinim haline gelmiştir. "Telli, 'Sanat eğitimi, hiçbir zaman içinde yaşadığımız, çağdaş sanat döneminde olduğu kadar, insan ve toplum için bir sorun olmamıştır', diyerek sanat eğitiminin herkes için gerekli olduğunu belirtmiştir" (Bilirdönmez ve Karabulut, 2016).

Okullarda Resim-İş dersi olarak verilen sanat eğitimi, 2005 yılında Görsel Sanatlar olarak değiştirilmiştir. Öğrenci merkezli bir yaklaşımla yeniden yapılandırılmış olan Görsel Sanatlar dersi, resim, heykel, seramik, geleneksel sanatlar gibi görsel sanatların ve tasarım alanlarının örgün ve yaygın eğitim ve öğretimini içermektedir (Akhun ve Oğuz, 2015).

2006 yılında Görsel Sanatlar dersi programı öğrenme alanları "Görsel Sanatlarda Biçimlendirme, Görsel Sanat Kültürü ve Müze Bilinci" olarak kategorilendirilirken, 2018 yılı Görsel Sanatlar dersi programı öğrenme alanları "Görsel İletişim ve Biçimlendirme, Kültürel

Miras, Sanat Eleştirisi ve Estetik” olarak değiştirilmiştir. Değişen bu öğrenme alanlarının içeriğinin de geliştirilerek, güncel sanat, dijital teknoloji, farklı teknik ve materyal kullanımı türünden eklenen kazanımlarla birlikte öğretim programı çağdaş sanat anlayışını da kapsayarak günümüze daha uygun hale getirilmiştir. Teknolojik gelişmeler ve toplumsal değişimlerle sanat ve sanat eğitimi de dönüşüme uğramıştır. 2005'te "Resim-İş" dersi "Görsel Sanatlar" olarak değiştirilmiş, 2017'de ise ders kazanımları güncellenmiştir (MEB, 2018). 2018 eğitim programında, 2006'ya kıyasla kazanımların daha çağdaş ve güncel olduğu, teknik bilgi yerine düşünsel beceri, materyal kullanımı ve yaratıcı fikirlerin öne çıktığı görülmektedir.

Eğitim bütünlüğü içerisinde öğrenme alanlarının yanı sıra materyal kullanımı önemli bir yere sahiptir. Sanat eğitimi içinde araç gereç ve materyalin önemi büyüktür. Sürmeli'ye göre, ilk kez Kübizmle geleneksel malzemelerin dışına çıkmış, günlük hayatta kullanılan sıradan malzemeler sanat nesnesine dönüşmüştür. Nesnelerin var olan anlamlarından sıyrılıp kavramsal boyuta taşınarak yeni anlamlar kazanması Dada hareketiyle çok daha belirgin bir hal almıştır (Sürmeli, 2012).

Problem Durumu

Sanat anlayışı, içinde bulunduğumuz yüzyıla kadar uzanan süreç içerisinde birçok değişime uğramıştır. Günümüzde neredeyse her alanda aktif olarak kullandığımız teknoloji, sanat alanına da materyal, araç gereç ve teknik anlamında birçok yönden etki etmiştir. Farklı malzemelerin ve yeni tekniklerin kullanımı sanatçılara sınırsız ifade biçimi sunmuştur. Ancak sanat alanında görülen bu yeniliklerin, eğitim kurumlarında verilen sanat eğitimine genel anlamda yansımada düşünülmemektedir. Geçmişten günümüze kadar uzanan sanat anlayışını ele alırsak, her türlü teknik ve materyalin kullanıldığını görmek mümkün iken, eğitim kurumlarında görsel sanatlar adı altında verilen sanat eğitiminin kısıtlı kaldığı görülmektedir.

Bu araştırmanın problem cümlesi “Görsel sanatlar öğretmenleri sürdürdükleri dersler kapsamında çağdaş sanat yaklaşımlarına nasıl yer vermektedirler?” olarak belirlenmiştir.

Alt Problemler

1. Öğretmenler görsel sanatlar dersi öğrenme-öğretme sürecinde çağdaş sanat yaklaşımlarına yönelik etkinlikler yaptırmakta mıdır?
2. Görsel sanatlar öğretmenleri derslerinde çağdaş sanat yaklaşımları bağlamında alternatif malzemelere yer vermekte midir?
3. Görsel sanatlar öğretmenleri dersleri ile ilgili programdaki konuları işlerken çağdaş sanatlarla ilişkilendirmekte midir?
4. Görsel Sanatlar öğretmenleri güncel sanatı takip etmekte midir?

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada, ortaokul görsel sanatlar öğretmenlerinin dersleri kapsamında çağdaş sanat yaklaşımlarına nasıl yer verdiklerinin ve öğretim programı içerisinde nasıl uygulamaya geçirdiklerinin araştırılması amaçlanmaktadır. Sanatın değişken yapısından dolayı farklılık göstermesi ve görsel sanatlar öğretmenlerinin bu bağlamda günceli takip ederek ders içeriklerinde çağdaş sanata nasıl yer verdiği araştırılacaktır. Eğitim kurumlarında verilen görsel sanatlar dersinde, teorik ve uygulama anlamında sadece geçmişe yönelik değil günümüzü de kapsayan sanat anlayışının benimsenmesi gerektiği savunulmaktadır. Görsel sanatlar dersinde, öğrencilerle farklı şekillerde hazır malzemelerin de kullanabileceği gibi, sanatın sadece eseri değil, fikirleri ve tasarımı da kapsadığı düşüncesi desteklenmektedir.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışmada görsel sanatlar öğretmenlerinin dersleri kapsamında çağdaş sanat yaklaşımlarını kullanımına nasıl yer verdiklerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Bu çalışmaya en yakın çalışma İnci Bulut (2014) tarafından yapılan “21. Yüzyılda Yeni Teknolojilerin Yarattığı

Sanat Anlayışları ve Görsel Sanatlar Öğretmeni Yetiştiren Kurumların Eğitim Programlarındaki Yeri” isimli makaledir. Fakat sözü edilen makalede görsel sanatlar öğretmeni yetiştiren kurumlar ele alınmıştır. Benzer bir başka çalışma ise Elif Bakırlı ve Enver Yolcu (2024) tarafından yapılan “Güncel Sanatın Görsel Sanatlar Dersi Öğretim programındaki Yeri” isimli makaledir ve bu makalede ortaöğretim (9-12. sınıflar) kademesi görsel sanatlar dersi öğretim programları ele alınmıştır.

Bu araştırma ortaokul kademesinde görev alan görsel sanatlar öğretmenlerinin dersleri kapsamında çağdaş sanat yaklaşımlarını kullanımı üzerine yapılan bir çalışma olması nedeniyle literatüre katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Bu araştırma, betimsel özellik taşıyan nitel bir araştırmadır. Ortaokul görsel sanatlar dersi öğretmenlerinin görüşlerinin elde edilmesi amacıyla hazırlanacak yarı yapılandırılmış görüşme formlarından elde edilen veriler betimsel analiz yaklaşımıyla yorumlanacaktır. Betimsel analizde, görüşülenlerden elde edilen veriler, belirlenen temalara göre özetlenerek yorumlanır. Görüşülen veya gözlemlenen bireylerin görüşlerini yansıtmak için sık sık doğrudan alıntılara yer verilir (Yıldırım ve Şimşek, 2011).

Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı bir araştırma türüdür. Bu araştırma türünde olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik bir süreç izlenir (Aydın, 2018). Nitel araştırmalarda araştırmacı ele aldığı konu ile ilgili derin bir kavrayışa ulaşma çabası içerisinde, dolayısıyla alt sorularla görüşmecilerin öznel bakış açılarını ortaya çıkarmaya çalışır (Karataş, 2015).

Çalışmada görüşme tekniği kullanılmıştır. Kontrollü ve amaçlı sözel iletişim biçimi olan görüşme tekniği, araştırmacı ve araştırmamanın öznesi konumunda yer alan kişi arasında geçer. Farklı nitelikte ve derinlikte veri sağlayacak bir araştırma biçimidir.

Bu araştırmada, yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Yapılandırılmış görüşme tekniğine göre daha esnek olan yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinde, araştırmacı sormayı planladığı sorular için önceden bir görüşme formu hazırlar, ancak görüşmenin akışına bağlı olarak ve görüşmecinin yanıtlarını açması için yan ya da alt sorular sorabilir. Görüşmeci bazı soruların yanıtlarını başka sorular içerisinde cevaplayabilir, böyle bir durumda ise bu sorular sorulmayabilir (Türnüklü, 2000).

Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, 2018 - 2019 öğretim yılı Tokat ili merkezinden seçilen 11 ortaokul ile bu okulların ortaokul kademesinde görev yapmakta olan görsel sanatlar öğretmenleri oluşturmaktadır. Bu araştırmada çalışma grubu uygun örnekleme yöntemi ile oluşturulmuştur. Uygun örnekleme yöntemi, ulaşılabilirlik ve elverişlilik esasına dayalıdır. Araştırma konularında bilgilerin toplanmasına hız kazandırmak amacıyla tercih edilen bir yöntemdir (Aypay, 2011). Evrenden örneklem seçilirken Tokat İli Milli Eğitim Müdürlüğü İstatistik Modülünden elde edilen okullar listesi ve öğretmen sayısı dağılım çizelgesinden yararlanılmıştır. Merkeze bağlı okullarda bulunan 24 görsel sanatlar öğretmenlerinden ulaşılabilen 11 görsel sanatlar öğretmenleriyle görüşme yapılmıştır.

Ölçme Araçları

Bu araştırmada veri toplama aracı olarak demografik bilgi formu ve görüşme formu kullanılmıştır. Demografik bilgi formu, cinsiyet, yaş, öğretmenlikteki kıdemi, alanı ve mezun olunan üniversite ve fakülteye ilişkin soruları içermektedir. Görüşme formu, araştırmacı tarafından görsel sanatlar ders programı da baz alınarak hazırlanan soruları içermektedir. Görüşme formu, görsel sanatlar öğretmenlerini derslerinde kullandıkları araç gereç ve materyal seçimine ilişkin

bilgiler ve görsel sanatlar öğretmenlerinin derslerinde çağdaş sanat yaklaşımlarını kullanım durumlarına dair bulgular şeklinde iki kategoriden oluşmaktadır. Ölçme aracı oluşturulurken kapsam geçerliliğini sağlamak için ilgili alandan 4 uzmanın görüşü alınmıştır. Alınan uzman görüşleri doğrultusunda görüşme sorularının son hali oluşturulmuştur. Daha sonrasında uygulamaya geçilmiştir. Görüşme sürecinde bazı görüşmecilerden ses kaydı alınarak raporlaştırılmış, zaman problemi yaşayan görüşmecilerden ise yanıtlar yazılı olarak alınmıştır.24

Veri Toplama Süreci

Görsel sanatlar öğretmenlerinin sürdürdükleri dersler kapsamında çağdaş sanat yaklaşımlarını kullanım durumlarını araştırmak ve buna yönelik bir değerlendirme yapabilmek amacıyla, verilerin toplanmasında görüşme yöntemi benimsenmiştir. Tokat İli merkeze bağlı okullardaki ulaşılabilen görsel sanatlar öğretmenleri ile görüşülmüş, toplam 11 görsel sanatlar öğretmeni araştırmaya katılmayı kabul etmiştir. Görsel sanatlar öğretmenleri ile yapılan görüşmeler 30 günlük bir süreci kapsamıştır.

Verilerin Çözümlemesi

Araştırmada görsel sanatlar öğretmeni ile yapılan görüşme kayıtları araştırmacı tarafından çözümlenerek görüşme metinlerine dönüştürülmüştür. Öğretmenlerle yapılan görüşmeler betimsel veri analizi kullanılarak değerlendirilmiştir. Görüşme sorularında güvenilirliği sağlamak amacıyla görüşme sürecinde ses cihazına kaydedilen konuşmalar raporlaştırılırken, zaman sıkıntısı yaşayan görüşmecilerden de yazılı olarak alınan cevaplarla tutarlılığı sağlanmıştır. Araştırmaya katılan görüşmecilerin konuşmalarında herhangi bir düzeltme yapılmamış, olduğu gibi yansıtılmıştır, dolayısıyla cümlelerde eksiklik ve düşüklük bulunmaktadır.

BULGULAR VE YORUM

Araştırmaya katılan görsel sanatlar öğretmenleri Ek-1'deki formu cevaplayarak derslerinde kullandıkları araç gereç ve materyal seçimine ilişkin bilgiler vermişlerdir. Katılımcılardan kadın görsel sanatlar öğretmenleri KGSO şeklinde isimlendirilirken, erkek görsel sanatlar öğretmenleri ise EGSO şeklinde belirtilmiştir.

Görsel sanatlar öğretmenlerinin derslerinde kullandıkları araç gereç ve materyal seçimine ilişkin bilgiler şöyle ifade edilmektedir: Görsel sanatlar öğretmenleri derslerinde genellikle kuru boya, sulu boya ve pastel boya kullanırken, bazı öğretmenler guaj boya, keçeli kalem ve atık malzemeleri de tercih etmektedir. Öğretmenler, atölye eksikliği ve öğrencilerin sosyo-ekonomik durumları nedeniyle materyal seçiminde zorluklar yaşadıklarını belirtmektedir. 40 yaşındaki KGSO2, ailelerin ucuz malzeme tercihlerinin çocukların sanata ilgisini olumsuz etkilediğini, kaliteli boyalarla çalışmanın daha zevkli ve verimli olduğunu ifade etmiştir. Katılımcıların çoğu, malzeme seçiminde yaşadıkları olumsuzlukları malzeme kalitesinin düşüklüğü ile ilişkilendirmiştir. Bazıları ise öğrencilerin sosyo-ekonomik durumları nedeniyle gerekli malzemeleri temin edememesini bir sorun olarak dile getirmiştir. 37 yaşındaki EGSO1, bu durumu maliyetlerin yüksek olması ve kırsal kesimdeki öğrencilerin araç gereç alımında yaşadığı zorluklar şeklinde açıklamıştır.

Katılımcıların çoğu, kullandıkları teknikleri resimsel bir ifade aracı olarak tanımlamıştır, bazıları ise bu teknikleri plastik bir öge olarak görse de derslerinde resimsel ifade için kullandıklarını belirtmiştir. Çoğunlukla sulu boya ve pastel boya gibi teknikler derslerde gösterilmektedir. 40 yaşındaki KGSO1, karakalem, lavi, guaj, sulu boya, akrilik gibi çeşitli teknikleri kullandığını ve ayrıca filografi, ebru, origami gibi el sanatları ve atık malzemelerle de çalışmalar yaptığını açıklamıştır. 25 yaşındaki KGSO3, baskı, boyama, kesip yapıştırma, desen, guaj, pastel, kuru boya, sulu boya, akrilik ve kolaj tekniklerini kullandığını belirtmiştir. 42 yaşındaki EGSO5 ise en çok sulu boya tekniğini tercih ettiğini, mozaik, yaprak çalışmaları ve pop art tarzı resimler yaptığını; akrilik ve keçeli boya kullandığını, ancak yağlı boya için atölye eksikliği yaşadığını ifade etmiştir. Ayrıca linol ve şablon baskı, lavi tekniği gibi çalışmalara da

derslerinde yer verdiğini söylemiştir. Görsel sanatlar öğretmenleri, genellikle kolay ulaşılabilir malzemeler ve bilinen teknikleri tercih ettiği görülmektedir. Katılımcıların çoğu, derslerinde teknik seçiminde öğrencilerin hazırbulunuşluğu ve çevresel koşulların önemine dikkat çekmiştir. 40 yaşındaki KGSO2, öğrencilerin derse hazırlıklı olmasının çok önemli olduğunu, malzemelerini getirmeyen öğrencilerle dersin verimli geçmediğini ve bu durumda öğretmenlerin de sınırlı yaptırım gücüne sahip olduğunu ifade etmiştir. 42 yaşındaki EGSO5, çevresel şartların önemli bir sorun olduğunu belirtmiş, özellikle atölye eksikliğinin büyük bir sıkıntı yarattığını vurgulamıştır. Ayrıca, birçok ailenin resim dersini ciddiye almadığını, bu durumun öğrencilerin hazırbulunuşluğunu olumsuz etkilediğini ve yetenekli öğrencilerin bile ailelerinin bu derse karşı olduğunu ifade etmiştir. 40 yaşındaki KGSO1, öğrencilerin yaş gruplarına göre farklı eğilimler gösterdiğini vurgulamıştır. 5. ve 6. sınıf öğrencilerinin renkli çalışmalarla ilgilendiğini, ancak 7. ve 8. sınıf öğrencilerinin daha çok karakaleme yönelip bireyselleşmeye başladıklarını belirtmiştir. Ayrıca, öğrencilerin derslerdeki başarı ve ilgilerinin, hazırbulunuşluk seviyeleriyle yakından ilgili olduğunu ifade etmiştir. 37 yaşındaki EGSO1, genellikle pastel, sulu ve kuru boya tekniklerini tercih ettiğini, bu tekniklerin özellikle ortaokulun ilk seviyesindeki çocukların psikomotor becerilerine uygun ve pratik olduğunu belirtmiştir. Ayrıca kırsal kesimdeki öğrencilerin doğal ortamlarla daha iç içe olması nedeniyle, bu boyaların çevre çalışmalarında daha uygulanabilir olduğunu ifade etmiştir.

Katılımcıların büyük çoğunluğu, derslerinde grup çalışmasına imkan veren sanatsal ifade araçlarını kullandıklarını belirtmiştir. Bazı öğretmenler, maddi durumu yetersiz öğrencileri bu çalışmalara dahil ederken, diğerleri sınıfta pasif kalan öğrencileri aktif hale getirmek için grup çalışmalarını etkili bulmuştur. 28 yaşındaki KGSO6, özellikle atık malzemelerle yapılan çalışmalarda pasif öğrencilerin daha aktif olduğunu vurgulamıştır. 36 yaşındaki KGSO4 ise mozaik çalışmalarında grup çalışması uyguladığını belirtmiştir. Farklı bir bakış açısına sahip olan 44 yaşındaki EGSO2 ise bireysel çalışmalara odaklandığı için grup çalışması yapmadığını ifade etmiştir.

Katılımcıların çoğunun, sınıf ortamında yapılabilecek çalışmaları tercih ettiği görülmüştür. Ancak, drama ve performans sanatını birbirine karıştırdıkları anlaşılmaktadır. 25 yaşındaki KGSO3, drama ile sanatçı eserlerini yorumladıklarını ve performans sanatını derslerde güncel konuları işlemek için kullandığını belirtirken, bazı sanat dallarını uygulamak için daha uygun koşullar gerektiğini vurgulamıştır. 40 yaşındaki KGSO1, performans dramalarının, öğrencilerin yüz ifadeleri ve kıyafetleriyle eserleri yansıtılmalarını içerdiğini ifade etmiştir. 40 yaşındaki KGSO2 ise arazi sanatı gibi projelerin şu an yapılamadığını ancak okul çevresinde ekolojik sanat projeleri yapmayı düşündüğünü belirtmiştir.

Katılımcılardan bazıları derslerinde güncel teknikler ve malzemeler kullanarak akıllı tahta gibi teknolojilerden faydalandıklarını belirtmiştir. (KGSO2, EGSO4, KGSO6). Bazıları ise velilerin maddi durumu nedeniyle kolay ulaşılabilir malzemeler tercih ettiklerini ifade etmiştir (KGSO4, EGSO2). 36 yaşındaki KGSO4, öğrencilerin sosyo-ekonomik düzeyi düşük olduğu için fazla malzeme aldırmadığını söylerken, 58 yaşındaki EGSO4, akıllı tahta ve cep telefonlarını güncel teknik olarak kullandığını belirtmiştir. 40 yaşındaki EGSO2 ise sanatın sürekli değiştiğini vurgulayarak yeni teknikleri takip edip derslerinde uygulamaya çalıştığını ve teknolojiyi de bu süreçte kullandıklarını ifade etmiştir.

Görüşülen görsel sanatlar öğretmenlerinin çoğunluğu, akıllı tahtayı güncel bir teknik ve malzeme olarak algılayıp, derslerinde genellikle bilinen yöntemleri kullandıkları ve alternatif yöntemlere fazla başvurmadıkları anlaşılmaktadır. 44 yaşındaki EGSO2, daha çok öğrenci ve velilerin kolay ulaşabileceği malzemeleri tercih ettiklerini, geleneksel çizim ve boyama tekniklerini kullandıklarını belirtmiştir. Öğretmenler, öğrencilerin teknolojiye ilgili olduğunu düşünmelerine rağmen, dijital teknolojiyi ders içeriğinde sınırlı bir şekilde kullandıklarını; çoğunlukla sunum ve video gösterimi için akıllı tahtayı aktif olarak kullandıklarını ifade etmişlerdir. 40 yaşındaki KGSO1 de akıllı tahtayı sunum amaçlı kullandıklarını belirtmiştir. 32 yaşındaki EGSO3, derslerinde röprodüksiyonları akıllı tahta üzerinden yaptığını, öğrencilerin beğendikleri resimleri seçip uyguladıklarını belirtmiştir. 25 yaşındaki KGSO3 ise akıllı tahtayı sanatçı ve eser tanıtımları

için kullandıklarını ve bilgisayar üzerinden çizim programlarıyla çalışmalar yaptıklarını ifade etmiştir. Ortaokul öğrencilerinin teknolojiyi yakından takip ettiğini söylerken, teknolojinin bazen olumsuz etkileri de olabileceğini, özellikle oyunsal düşüncenin öğrencilerin yaratıcı düşünce kabiliyetini sınırlayabileceğini vurgulamıştır. Ancak teknoloji sayesinde dünya sanatından haberdar olmanın ve güvenilir bilgilere ulaşmanın da mümkün olduğunu belirtmiştir. 51 yaşındaki KGSO5, dijital araç olarak akıllı tahtayı kullandığını ve sunumlar yaptığını belirtmiştir. EBA üzerinden akıllı tahtada ebru sanatını uyguladıklarını, öğrencilerin dijital ortamda renkleri seçerek ebru yapabildiklerini anlatmıştır. Ancak, sınırlı süre nedeniyle öğrencilerin somut sonuçlar elde etmesi gerektiğini düşündüğünden, genellikle teknoloji yerine geleneksel yöntemlere öncelik verdiğini ifade etmiştir. 44 yaşındaki EGSO2, dijital teknolojilerle uygulama yapmadıklarını, çizim ve boyama tekniklerine dayalı yıllık planlarla çalıştıklarını belirtmiştir. Teknolojinin gelişimiyle grafik tablet ve bilgisayarlar gibi araçlar kullanılsa da, öğrencilerin bu teknolojileri daha çok oyunlar için kullandığını gözlemlemiştir. 44 yaşındaki EGSO4 ise gelecekte görsel sanatlar derslerinin grafik tabletlerle yapılacağı günlerin çok yakında olduğunu düşündüğünü ifade etmiştir.

Görsel sanatlar öğretmenlerinin derslerinde çağdaş sanat yaklaşımlarını kullanım durumlarına dair bilgiler de dikkat çekicidir. Görsel sanatlar öğretmenlerinin sanatın sürekli değişimini takip edip ders içeriklerine entegre etmeleri önemlidir. Ancak, katılımcıların çoğu çağdaş sanata yönelik çalışmalar yapmadıklarını belirtmiştir. EGSO4, günümüz sanat anlayışının öğretmenlere tam olarak ulaşmadığını ve zümre toplantılarının yetersiz olduğunu ifade etmiştir. EGSO3, çağdaş sanata yönelik çalışmalar yapmadığını söylerken, EGSO2, görsel sanatlar ders saatlerinin azlığı ve Milli Eğitim programlarının çağdaş sanata yönelik yeterli içeriği barındırmaması nedeniyle bu alanın derslerde çok fazla yer bulamadığını vurgulamıştır.

Katılımcılardan EGSO5, çağdaş sanata yönelik çalışmalar yaptırmış olabileceğini belirtmiştir, ancak bunun farkında olmadan gerçekleşmiş olabileceğini ifade etmiştir. Bazı öğretmenler, derslerinde çağdaş sanat uygulaması olarak asamblyaya yer verdiklerini söylemiştir. 40 yaşındaki KGSO2, 7. sınıf öğrencilerine asamblya yaptırdığını ve öğrencilerin farklı malzemelerle sanat yapmayı öğrendiklerini anlatmıştır. Bazı katılımcılar, görsel sanatlar ders programında çağdaş sanata yeterince yer verilmediğini, ancak öğretmenlerin esneklik göstererek bunu derslere entegre edebileceğini söylemiştir. 42 yaşındaki EGSO5, programın kazanımlarının çağdaş sanat yönünde şekillendirilebileceğini belirtirken, 40 yaşındaki KGSO1 de programda öğretmenlerin müdahale edebileceği bir alan olduğunu vurgulamıştır. 28 yaşındaki KGSO6 ise ders programında çağdaş sanatlara yeterince yer verildiğini, ancak ders saatlerinin artırılması durumunda bu alanın yetersiz kalabileceğini ifade etmiştir.

Görsel sanatlar öğretmenlerinin bazıları derslerinde günümüz çağdaş sanatçıları ve eserlerini tanıttıklarını belirtmişlerdir. Ancak görüşmelerden, katılımcıların genellikle 1960'lar öncesi sanatçılara ve eserlerine yer verdikleri anlaşılmaktadır. 25 yaşındaki KGSO3, Leonardo Da Vinci, Vermeer, Picasso, Van Gogh ve Monet gibi sanatçıları tanıttıklarını, ardından drama ile öğrencilerin bu sanatçıların eserlerini yorumladıklarını ifade etmiştir. 40 yaşındaki KGSO2 ise derslerinde Matisse, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ara Güler gibi hem yabancı hem de Türk sanatçılara yer verdiklerini, çağdaş sanatın farklı teknikleri bir arada kullanmayı gerektirdiğini ve sınırlı kalmadıklarını vurgulamıştır.

Görsel sanatlar öğretmenlerinin çoğu, derslerinde günümüz çağdaş sanatçılarına yeterince yer veremediklerini belirtmiştir. 36 yaşındaki KGSO4, çağdaş sanatçıların ortaokul seviyesine uygun olmadığını düşündüğünü söylemiştir. 37 yaşındaki EGSO1, derslerinde öncelikle Anadolu uygarlıkları ve Türk sanatçılarına yer verdiğini, çocukların önce milli sanat çerçevesini öğrenmeleri gerektiğini vurgulamıştır. 28 yaşındaki KGSO6, sanat akımlarına odaklandığını ve öğrencilerin bildik sanatçılara daha fazla ilgi gösterdiğini belirtmiştir. 44 yaşındaki EGSO2, haftada sadece 40 dakikalık ders saatinin çağdaş sanatçılar ve sanat akımlarına yeterince yer vermeyi zorlaştırdığını ifade etmiştir. 32 yaşındaki EGSO3, Picasso ve Kandinsky gibi sanatçılardan bahsettiğini ancak ders planlarında çağdaş sanatçılara yer olmadığını belirtmiştir. 58 yaşındaki EGSO4 ise öğretmenler için yeterli bilgilendirme yapılmadığı için bu konuları işleyemediğini dile getirmiştir.

42 yaşındaki EGSO5, ders saatinin yetersizliği ve küçük bir yerde çalışmanın etkisiyle çağdaş sanatçılara yer veremediklerini belirtmiştir. 51 yaşındaki KGSO5 ise derslerinde Ömer Uluç gibi modern dönemin sanatçılarından örnekler verdiğini, ancak günümüz çağdaş sanatçıları hakkında çok fazla bilgi sahibi olmadığını ifade etmiştir. Picasso gibi sanatçılardan da bahsettiğini, ancak daha güncel ve popüler sanatçılara dair fazla bilgisi olmadığını dile getirmiştir.

Görsel sanatlar öğretmenlerinin büyük çoğunluğu, öğrencilerin günümüz çağdaş sanatçılarıyla tanışmasının ve diyalog kurmasının önemli olduğunu inandıklarını belirtmiştir. EGSO3, öğrencilerin çağdaş ressamaları tanımalarının ve takip etmelerinin, dünyadaki hızlı değişime ayak uydurmaları açısından kritik olduğunu vurgulamıştır. Sanatsal yeniliklere uyum sağlama ve bunları anlama konusunda çağdaş sanatçıların önemli bir rol oynadığını ifade etmiştir. Görsel sanatlar öğretmenleri, öğrencilerin çağdaş sanatçılarla tanışmasının önemli olduğunu ve sanatın sadece geçmişteki ünlü isimlerle sınırlı kalmaması gerektiğini vurgulamaktadır. 28 yaşındaki KGSO6, sanatçıların çalışmalarının sadece öğrencilere değil, herkese ulaşması gerektiğini belirtirken, 37 yaşındaki EGSO1, sanatın her dönemde kendine özgü bir yapısı olduğunu ve öğrencilerin bunu bilmesi gerektiğini ifade etmiştir. 44 yaşındaki EGSO2 ise geleneksel sanat eğitiminin çağdaş anlayışlarla dönüşmesi gerektiğine inanmakta, ancak bunun için sanatsal kültürün daha üst düzeyde olması gerektiğini vurgulamaktadır. Ayrıca, öğretmenlerin çoğu derslerinde postmodern sanatın parodi, pastiş, temellük ve yapıçözülük gibi yöntemlerini kullandıklarını belirtmişlerdir. Araştırmaya katılan öğretmenlerin çoğu, görsel sanatlar dersine yönelik eleştirilerini ders saatinin azlığı, fiziki şartların yetersizliği, dersin önemsiz görülmesi ve malzeme sıkıntısı olarak dile getirmiştir. 32 yaşındaki EGSO3, ders saatinin yetersiz olduğunu ve haftada bir saatlik dersin, öğrencilerin konudan kopmasına neden olduğunu vurgulamıştır. Ayrıca, görsel sanatlar dersinin veliler, öğrenciler ve okul yönetimi tarafından yeterince değer görmediğini, bu nedenle dersin öneminin artırılması gerektiğini ifade etmiştir.

37 yaşındaki EGSO1, eğitimde fırsat eşitliği kapsamında, görsel sanatlar dersinin araç gereçlerinin diğer dersler gibi ücretsiz sunulması gerektiğini vurgulamaktadır. 44 yaşındaki EGSO4, sanat eğitiminin zorunlu değil seçmeli olması gerektiğini, atölye ortamında verilmesinin daha uygun olduğunu ve ortaokul düzeyinde ders saatinin artırılması gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca, sanat eğitiminin günlük hayatla ilişkilendirilerek toplumda sanat kültürünün geliştirilmesine katkı sağlaması gerektiğini savunmuştur. 40 yaşındaki KGSO2 ise haftada bir saatlik dersin yetersiz olduğunu, en az iki saat olması gerektiğini ve her okulda bir resim atölyesinin zorunlu olması gerektiğini ifade etmiştir. Devletin eğitim politikalarında görsel sanatlar dersine daha fazla önem vermesi gerektiğini dile getirmiştir.

TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma, öğretmenlerin malzeme kalitesi ve öğrencilerin sosyo-ekonomik yetersizliklerinden kaynaklanan zorluklarıyla birlikte çağdaş sanatın sunduğu alternatif çözümleri ele almaktadır. Katılımcı 10 öğretmen, derslerinde kolay ulaşılabilir malzemeleri tercih ettiklerini, kırsal bölgelerdeki öğrencilerin malzeme temininde zorluk yaşadığını, ancak doğal çevreyle uyumlu teknikleri daha uygun bulduklarını ifade etmiştir. Ayrıca, grup çalışmalarının sosyo-ekonomik zorlukları aşmada etkili olduğu ve çağdaş sanatın çeşitli dallarının bu süreçte kullanılabileceği vurgulanmıştır. Öğretmenler, çağdaş sanata dair çalışmaların yetersiz olduğunu belirtirken, günümüz sanatçılarıyla diyalog kurmanın önemini de dile getirmiştir. Genel olarak, modernist sanat anlayışına bağlı kalındığı ve tanınmış sanatçılara ağırlık verildiği görülmüştür, sanat eğitimindeki mevcut durum, yaklaşık yüzyıllık bir geriliği işaret etmektedir.

Bulut (2014) da sanat eğitiminde çağdaş sanatın Türkiye'de 1990'larda kendini göstermeye başladığını, 1994'te üniversite müfredatına çağdaş sanat dersinin eklendiğini belirtmiştir. Bulut, sanat eğitiminin sadece sanat üretimi değil, farklı düşünme yetileri kazandırması gerektiğini vurgulamış ve sanat eğitimcilerinin hala geleneksel yöntemlerle eğitim almasının doğru olmadığını savunmuştur.

Bakır ve Yolcu (2024), 2018 Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı'nda (9-12) çağdaş sanata belli başlıklar altında az da olsa yer verildiğini, ancak güncel sanat yaklaşımlarının yeterince dikkate alınmadığı sonucuna varmışlardır. Sanat eğitiminin çağın gerisinde kalmaması ve öğretim programlarının bu yaklaşımla yapılandırılması gerektiği sonucuna varmışlardır

Katılımcıların demografik özelliklerine ilişkin sonuçlar, Tokat İlindeki görsel sanatlar öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun 35 yaş ve üzeri olduğunu göstermektedir. 37 yaş ve üzeri öğretmenlerin, farklı araç-gereç ve teknik kullanımı konusunda daha fazla özen gösterdikleri söylenebilir. Ayrıca, kadın öğretmenlerin, çağdaş sanata yönelik etkinlikleri erkek öğretmenlere oranla daha fazla uygulama eğiliminde olduğu gözlemlenmektedir.

Görsel sanatlar öğretmenlerinin araç-gereç ve materyal seçiminde genellikle kolay ulaşılabilir ve temel eğitim için uygun malzemeleri tercih ettikleri, kuru boya, sulu boya ve pastel boya gibi malzemelerin yaygın olarak kullanıldığı, ancak çeşitli malzeme ve tekniklere yönelimin az olduğu belirlenmiştir. Öğrencilerin sosyo-ekonomik durumları malzeme erişimini etkileyerek kaliteyi düşürmekte; öğretmenler, grup çalışmasıyla malzeme temin edemeyen öğrencileri derse dahil etmeye çalışmaktadır. Teknolojiye olan ilgiye rağmen, dijital teknolojinin sınıf içinde sınırlı kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Görsel sanatlar öğretmenlerinin derslerinde çağdaş sanat yaklaşımlarını kullanım durumuna ilişkin yapılan araştırmanın sonuçlarına göre, katılımcıların büyük çoğunluğunun derslerinde çağdaş sanata yönelik çalışmalar yapmadığı görülmüştür. Bazı öğretmenler, çağdaş sanata yönelik olarak asamblaj gibi uygulamalara yer verdiklerini belirtmiştir. Ancak genel görüş, görsel sanatlar dersi programında çağdaş sanat yaklaşımlarına yeterince yer verilmediği yönündedir. Öğretmenlerin bazıları derslerinde günümüz çağdaş sanatçılarına ve eserlerine de yer verdiklerini ifade etse de yapılan görüşmeler sonucunda, rönesans döneminden modern döneme kadar yaşamış sanatçılara odaklandıkları anlaşılmaktadır.

Araştırmanın sonuçları, postmodern sanatın görsel sanatlar dersine dahil olabilmesi için öncelikle sanat eğitimcilerine ulaşılması gerektiğini göstermektedir. Sanat eğitimcileri, çağdaş sanat çalışmalarını yerinde görme imkanına sahip olmasalar bile medya aracılığıyla takip edebilmelidir. Bu bağlamda, sanat eğitimcilerinin sanatın değişen yapısına uyum sağlaması ve 21. yüzyıl sanatını derslerinde yer vermesi önemlidir.

Sonuç olarak, görsel sanatlar dersi kapsamında çağdaş sanatın sunduğu olanakların kullanımı, mevcut durumu geliştirmek ve paylaşımları artırmak açısından kritik öneme sahiptir. Türkiye'de sanat eğitiminin, yerel değerleri gözetenek, global dünyaya uyum sağlayan sanat tüketicileri ve üreticileri yetiştirmesi gerekmektedir. Bu çalışma sonucunda, görsel sanatlar öğretmeni yetiştiren eğitim kurumlarında çağdaş sanat dersinin daha fazla süreyle verilmesi, ortaokul ve liselerdeki sanat eğitiminin kapsamının genişletilmesi ve teorik bilgilerin yanı sıra uygulamaların da yapılması önerilmektedir. Ayrıca, öğretmenlerin güncel sanat bilgilerini artırmaları için hizmet içi eğitim almaları da önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Akarsu, P. (2010). *Sürrealizm ve rüya* (Tez No. 261483) [Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Akhun, B., & Oğuz, A. (2015). İki ulusal programın karşılaştırılmasıyla ilgili bir araştırma: 1992 resim-iş ve 2006 görsel sanatlar programları. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (38), 207-218.
- Altınkurt, L. (2005). Türkiye'de sanat eğitiminin gelişimi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (12). 125-136.
- Antmen, A. (2016). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.

- Aydın, N. (2018). Nitel araştırma yöntemleri: Etnoloji. *Uluslararası Beşeri ve Sosyal Bilimler İnceleme Dergisi*, 2(2), 60-71.
- Aykut, A. (2018). *Eстетik paradigmlar ışığında sanat ve eğitimi*. Pegem Akademi.
- Aypay, A. (2011). Epistemolojik inançlar ölçeğinin Türkiye uyarlaması ve öğretmen adaylarının epistemolojik inançlarının incelenmesi. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(1), 1-15.
- Bakırlı, E., & Yolcu, E. (2024). Güncel sanatın görsel sanatlar dersi öğretim programındaki yeri. *Akdeniz Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 18(47), 20-40.
- Barrett T. (2015). *Neden bu sanat?*. Hayalperest Yayınevi.
- Belgesay, M. ve Erkayhan, Ş. (2014). Teknoloji ve sanatın etkileşimi: yeni medya sanatı türkiye’de güncel durum ve öneriler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (14), 45-62.
- Bilirdönmez, K., & Karabulut, N. (2016). Sanat eğitimi süreç ve kuramları. *Ekev Akademi Dergisi*, (65), 343-356.
- Bulut, İ. (2014). 21. yüzyılda yeni teknolojilerin yarattığı sanat anlayışları ve görsel sanatlar öğretmeni yetiştiren kurumların eğitim programlarındaki yeri. *Eğitim Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 117-132.
- Burunsuz, M. (2020). Postmodern sanatta eser ve kavram bileşenleri üzerine bir değerlendirme. *Yıldız Journal of Art and Design*, 7(2), 100-120.
- Buyurgan, S., & Buyurgan, U. (2012). *Sanat eğitimi ve öğretimi*. Pegem Akademi.
- Carroll, N. (2016). *Sanat felsefesi çağdaş bir giriş*. Ütopya Yayınevi.
- Çakır, Z.T. (2019). Görsel Sanatlar Öğretmenlerinin Çağdaş Sanat Yaklaşımlarını Derslerinde Kullanım Durumları (Tokat Merkez İl Örneği) Ek-1. (Tez No. 591595) [Yüksek lisans tezi. Gaziosmanpaşa Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Danto, C. A. (2013). *Sanat nedir?*. Sel Yayıncılık.
- Danto, C. A. (2014). *Sanatın sonundan sonra*. Ayrıntı Yayınları.
- Erden. O. (2012). Peki bugün güncel sanat?. *Genç Sanat Dergisi*, 201.
- Fırıncı, M. (2012). Postmodern süreçte sanatın değişen anlamı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(10), 25-38.
- Güney, E. (2014). *Dijital görsel kültür ve yeni medya ekseninde sanatın değişen rolü*. [Doktora tezi. Ondokuzmayıs Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Hiçyılmaz, Y. (2020). İlkokul öğrencilerinin empresyonizme yönelik görüşlerinin görsel okuryazarlık bağlamında incelenmesi. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(4), 1145-1152.
- İrmak, E. (2015). Güncel sanatta medyum: Kuramsal bir değerlendirme. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 1(1), 137-146.
- Karabaş, A. P. ve Polat, A. (2016). Yükselişi ve öncü sanatçılarıyla soyut dışavurumculuk. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 4(1), 37-53.
- Karataş, Z. (2015). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 62-80.
- Kavrakoğlu, F. (2014). Çağdaş sanata varış eat art. <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-108-eat-art>
- Kavrakoğlu, F. (2015). Sanatta zaman kavramı süreç sanatı. <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-187-sanatta-zaman-kavrami-surec-sanati/>

- Kavrakoğlu, F. (2016). <http://blog.kavrakoglu.com/tag/nam-june-paik>
- Little, S. (2016). ...*İZMLER Sanatı Anlamak*. Yem Yayın.
- Mamur, N. (2017). Ekolojik sanat: çevre eğitimi ile sanatın kesişme noktası. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13(3), 1000-1016.
- O'Doherty, B. (2013). *Beyaz Küpün İçinde*. Sel Yayıncılık.
- Ötğün, C. (2008). Sanat yapıtına yaklaşım biçimleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2), 159-178.
- Sağlamtimur, Z. Ö. (2010). Dijital Sanat. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(3), 213-238.
- Seferoğlu, S. S. (2006). *Öğretim teknolojileri ve materyal tasarımı*. Pegem Akademi Yayıncılık.
- Sürmeli, K. (2012). Dada Hareketinden kavramsal sanata. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(6). 337-345.
- Süzen, H. N. (2010). Sanata Disiplinlerarası bir yaklaşım: enstalasyon sanatı ve Genco Gülan örnelemi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(6), 147-162.
- Şahin, H. (2011). *Postmodern sanatta eklektik nesnelere* (Tez No. 274527) [Yayımlanmış Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Türnüklü, A. (2000). Eğitimbilim araştırmalarında etkin olarak kullanılabilir nitel bir araştırma tekniği: Görüşme. *Kuram ve uygulamada eğitim yönetimi*, 24(24), 543-559.
- Whitham, G. ve Pooke, G. (2018). *Çağdaş sanatı anlamak*. Hayalperest Yayınevi.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayınevi.
- Yorgancıoğlu, P. E. (2015). Alternatif bir sanat arayışı: Happening (Oluşum). *Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 28, 77-94.

EXTENDED ABSTRACT

Purpose: This study aims to investigate how secondary school visual arts teachers include contemporary art approaches in their courses and how they put them into practice within the curriculum. It will be investigated how art varies due to its variable nature and how visual arts teachers include contemporary art in their course content by following the current situation. It is argued that in visual arts courses given in educational institutions, an understanding of art that is not only theoretical and practical but also encompasses the present should be adopted. In visual arts courses, students can use ready-made materials in different ways, and the idea that art encompasses not only the work but also ideas and design is supported.

Method: his research is a descriptive qualitative research aiming to obtain the opinions of secondary school visual arts teachers. The data collected using semi-structured interview forms were interpreted using descriptive analysis. A demographic information form and an interview form were used to collect data in the research. The interview form includes two categories investigating the teachers' choice of tools and materials and their use of contemporary art approaches. While creating the tool, opinions were obtained from field experts in order to ensure content validity and then the interview questions were determined. During the interviews, audio recordings were taken from some participants and written responses were received from those who had time constraints. The research was conducted with 11 visual arts teachers in the city center of Tokat and the interview process lasted 30 days. The collected data was evaluated using descriptive data analysis.

The universe of the research consists of visual arts teachers working in the city center of Tokat in the 2018-2019 academic year. Interviews were conducted with 11 teachers determined using the appropriate sampling method, and data were collected by taking into account the list of

schools and the distribution of the number of teachers obtained from the Statistics Module of the Tokat Provincial Directorate of National Education.

In this study, demographic information form and interview form were used as data collection tools. Demographic information form includes questions about gender, age, seniority in teaching, field and graduated university and faculty. Interview form includes questions prepared by the researcher based on visual arts curriculum. Interview form consists of two categories as information about the selection of tools and materials used by visual arts teachers in their lessons and findings about the use of contemporary art approaches by visual arts teachers in their lessons. While creating the measurement tool, opinions of four experts from the relevant field were taken to ensure content validity. The final version of the interview questions was formed in line with the expert opinions received. Then, implementation was started. During the interview process, audio recordings were taken from some interviewees and reported; responses were taken in writing from interviewees who had time problems.

In the study, the interview records with visual arts teachers were analyzed by the researcher and converted into interview texts. The interviews with the teachers were evaluated using descriptive data analysis. In order to ensure reliability in the interview questions, the conversations recorded with the audio device during the interview process were reported; consistency was ensured with the written answers received from the interviewees who had time constraints. No corrections were made to the conversations of the interviewees participating in the study, they were reflected as they were; therefore, there are deficiencies and weaknesses in the sentences.

Findings: This research examines the opinions of secondary school visual arts teachers regarding the selection of tools and materials they use in their classes. Participants generally prefer materials such as dry paint, watercolor and pastel, but they experience difficulties due to the lack of workshops and the socio-economic status of students. Teachers generally use familiar techniques in their classes, while they state that they integrate technology in a limited way. Teachers, who emphasize that contemporary art practices are inadequate, experience deficiencies in the promotion of contemporary artists and cannot integrate the ever-changing nature of art into their classes. Participants criticize problems such as the lack of class hours, material shortages and the unimportance of art. It is thought that the visual arts class should be given more importance and that students' exposure to contemporary art should be increased.

Conclusion and Discussion: With technological developments and social changes, art and art education have also undergone a transformation. The change of the "Painting and Crafts" course to "Visual Arts" in 2005 and the update of course outcomes in 2017 have provided a more contemporary structure to the curriculum. In the 2018 program, intellectual skills, material use and creative ideas have come to the forefront. The research reveals that teachers generally prefer easily accessible materials by focusing on the quality of materials and the socio-economic difficulties of students, and that group work is effective in overcoming these difficulties. In addition, teachers state that studies on contemporary art are insufficient and that the modernist understanding of art is dominant. It was observed that most of the participants were 35 years old and above, and that female teachers were more active in contemporary art activities. It was determined that teachers generally used basic materials such as dry, watercolour and pastel paints, but there was little tendency towards various techniques. It is also emphasized that digital technology is used limitedly in the classroom. As a result, it is seen that teachers do not give enough place to contemporary art in their lessons, and focus more on historical artists. It is emphasized that art educators should follow contemporary art and include 21st century art in their lessons. In this context, it is suggested that contemporary art should be included more in education and that teachers should receive in-service training to increase their current knowledge.