

2023
Aralık

Güzel Sanatlarda Araştırma ve **DEĞERLENDİRMELER**

EDİTÖRLER

Prof. Dr. Arzu UYSAL
Doç. Dr. Şefika TOPALAK
Doç. Dr. Rüçhan BUBUR

İmtiyaz Sahibi • Yaşar Hız
Genel Yayın Yönetmeni • Eda Altunel
Yayına Hazırlayan • Gece Kitaplığı
Editörler • Prof. Dr. Arzu UYSAL
Doç. Dr. Şefika TOPALAK
Doç. Dr. Rüçhan BUBUR

Birinci Basım • Aralık 2023 / ANKARA

ISBN • 978-625-425-415-4

© copyright
Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir.
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Gece Kitaplığı
Adres: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak Ümit Apt
No: 22/A Çankaya/ANKARA Tel: 0312 384 80 40

www.gecekitapligi.com
gecekitapligi@gmail.com

Baskı & Cilt
Bizim Buro

Güzel Sanatlarda Araştırma ve Değerlendirmeler

Aralık 2023

Editörler:

Prof. Dr. Arzu UYSAL

Doç. Dr. Şefika TOPALAK

Doç. Dr. Rüçhan BUBUR

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

SON ZÂKİRBAŞI ALBAY SELAHATTİN GÜRER

Meriç DÜZBAŞ1

BÖLÜM 2

GERİ DÖNÜŞTÜRÜLEBİLİR MALZEMELERLE BÜSTİYER TASARIMI VE DENEYSEL ÜRETİM SÜRECİ

Ebru ÇORUH, Ayşe KUMRAL.....21

BÖLÜM 3

BEZ BEBEK, KORKULUK VE KUKLA FİGÜRLERİNİN ÜRETİM TEKNİKLERİ VE EKONOMİYE KATKISI

Nalan OKAN AKIN.....37

BÖLÜM 4

ALAEDDİN YAVAŞÇA'YA AİT DİNİ FORMDAKİ ESERLERİN MEŞ SİLSİLESİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Ömer Faruk BAYRAKÇI51

BÖLÜM 5

KÜLTÜR-SANAT MERKEZLERİNDE "SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK" KAVRAMI VE DÜŞÜK KARBON UYGULAMALARI

Esin De THORPE MILLARD, Eylem ATALAY.....71

BÖLÜM 6

BEDENİN TEMSİLİNDE HAYSİYET VE ZİLLET: MİTHAT ŞEN'İN BEDEN RESİMLERİ ÜZERİNE

Emrah UYSAL, Arzu Uysal.....87

BÖLÜM 7

GÖRÜNMEYEN DÜNYALAR: RENE MAGRITTE'İN SÜRREAL DÜNYASININ 'THE TRUMAN SHOW' FILMİNDEKİ YANSIMALARI ÜZERİNDEN İMGE OKUMALARI

Arzu UYSAL, Emrah UYSAL, Selinay ÖZKALE 99

BÖLÜM 8

MÜZİK ÖĞRETMENLERİNİN TEKNOLOJİYİ KULLANIMINA YÖNELİK HİZMET İÇİ EĞİTİM GEREKSİNİMLERİ

Faruk CAYLAN, Ersin TURHAL 125

BÖLÜM 9

18. YÜZYILDA BESTELENEEN BESTENİĞÂR, IRAK, SUZİDİLARA VE HİCAZ AYİNİ ŞERİFLERİNİN USUL ARUZ İLİŞKİSİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Şirin KARADENİZ..... 149

BÖLÜM 10

BİMEN ŞEN'İN REMEL BAHRİNDEN SEÇİLMİŞ 33 AĞIR AKSAK ŞARKISININ ARUZ-USUL İLİŞKİSİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Neşe Yeşim ALTINEL ÇOBAN 175

BÖLÜM 11

HALKLA İLİŞKİLER BAĞLAMINDA GSM OPERATÖRLERİNİN SÜRDÜRÜLEBİLİRLİĞE İLİŞKİN ÇALIŞMALARINA YÖNELİK BİR DEĞERLENDİRME

Ahmet AYDIN 193

BÖLÜM 12

ÇAĞDAŞ JAPON MODASININ YARATICI TASARIM ANLAYIŞINDA BUNKA KOLEJİ EĞİTİMİNİN ETKİSİ

S. Çiğdem KOÇAK 221

BÖLÜM 13

EL SANATLARI EĞİTİMİNDE ETKİLİ ÖĞRETİM YÖNTEMLERİ

Nuray GÖKDOĞAN237

BÖLÜM 14

**GELENEKSEL EL SANATLARININ MODERN SANATLARLA
KARŞILAŞTIRILMASI**

Nuray GÖKDOĞAN257

BÖLÜM 15

**MAKAMSAL VİYOLONSEL EĞİTİMİ İÇİN SİSTEMATİK BİR
MODEL ÖNERİSİ: UYGULAMA PRATİKLERİNE YÖNELİK
UZMAN GÖRÜŞLERİ**

Levent DEĞİRMENCİOĞLU275

BÖLÜM 16

**SELAHATTİN İÇLİ'NİN NİHAVEND MAKAMINDAKİ 18 ADET
ŞARKISININ BİÇİMSEL ANALİZİ**

Neşe Yeşim ALTINEL ÇOBAN311



BÖLÜM 1

**SON ZÂKİRBAŞI ALBAY SELAHATTİN
GÜRER¹**

Meriç DÜZBAŞ²

1 Bu çalışma Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Müzik Sanat Dalı Programında Prof. Dr. Çağhan Adar danışmanlığında Meriç Düzbaş tarafından hazırlanan “Türk Müziğinde Zâkirbaşılık ve Son Zâkirbaşı Albay Selahattin Gürer’in Türk Müziğindeki Yeri” isimli Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

2 Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, Eskişehir, Türkiye. E-mail: mericduzbas@anadolu.edu.tr, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6594-2507>

1. GİRİŞ

Her biri bir tasavvuf ekolü olan tarikatların mûsikîyle olan münasebetleri birbirlerinden farklılık göstermektedir. Bazı tarikatlarda mûsikî yoğun bir şekilde kullanılmaktayken bazılarında ise mûsikî daha geri planda bırakılmış ya da hiç kullanılmamıştır.

Tarikat âyinleri müzik ve raksın estetik bir şekilde birlikte kullanıldığı dinî törenler olarak karşımıza çıkmaktadır. Selçuklu ve Osmanlı döneminde de tarikat âyinleri; âyin, semâ, tevhîd ve mukabele kelimeleriyle adlandırılmış, âyinlerin icrâ edildiği alanlara da meydan kelimesinin yanında genellikle semâhâne veya tevhîdhâne denilmiştir.

Bir âyin esasen baştan sona; zikrin, mûsikînin, edebiyatın ve raksın beraber kullanıldığı geniş hacimli bir icrâ olarak karşımıza çıkar.

Âyinler; “Şeyh”, “Sertarîk”, “Pişkâdem”, “Zâkirbaşı”, “Meydancı”, “Reis” gibi unvan ve vazifeleri bulunan kimseler tarafından idare edilir. Tarikatların farklı hususi özelliklerine göre musikî kısmı zâkirbaşı tarafından idare edilen âyinler, âyinin gidiş hattına, temposuna ve raksın şekline uygun ilâhiler, duraklar, naatler, kasideler vb. okunarak icrâ edilir. Bu sebepten de zâkirbaşılık vazifesi hem Türk musikîsine hem âyin rakslarına hem de zikir şekillerine üst düzeyde hâkim olmak ve şeyh (post-nişin), kıyâm reisi gibi âyin sırasında vazifeli bulunan kişilerle de her an anlaşma halinde olabilmek gibi özellikleri içinde barındıran özel yetenekli musikîşinaslara verilmiş ve bu kimseler tarafından üstlenilmiştir (İnançer, 1999:465).

Tarikat âyinlerinde zâkirlerin musikî bakımından yöneticisi durumundaki kişiye, “zâkirbaşı” denir. Zâkirbaşı âyinlerin icrâ edilmesinde son derece önemli bir role sahiptir. Görev sıfatından da anlaşıldığı gibi, âyin sırasında zikri, musikî ve ritim bakımından idare eden kimsedir. Âyin sırasında icrâ edilen dini musikî formlarının seçimi ve icrâsı onun tasarrufuna ve takdirine bağlıdır. Zâkirbaşının âyin esnasındaki vazifesini tarif edebilmek için, kuûdî, kıyâmî ve devrânî âyinlerin iyi bilinmesi gereklidir.

Zâkirbaşılık görevini tam mânâsı ile yerine getirebilmenin temel şartları; çok iyi bir müzik kulağına, oktav aralığı geniş bir ses yapısına ve gücüne, Türk Müziği makam ve usûl bilgisine, çok geniş bir dinî mûsikî repertuarına, âyin esnasında icrâ edilen eserlerin güftesini, veznini mevzuunu; hangi çeşit zikre uygun olacağını tayin edecek kadar edebiyat bilgisine vakıf olmayı ve esaslı bir yöneticilik kabiliyetine sahip olmayı gerektirir (Özcan, 2011:385).

Bütün bunlar, Türk musikîsinde zâkirbaşılığın ne kadar meşakkatli bir vazife ve her mûsikîşinasın yerine getiremeyeceği üst düzey bir mûsikî yeteneğine sahip olmak gerektiğini göstermektedir (Hasipek, 2018:116).

Bu doğrultuda araştırmanın amacı, son zâkirbaşı olan Albay Selahattin Gürer'in müzik kültürümüzdeki yerinin bilimsel bir bakış açısı ve yöntemle tespit edilmesidir.

Literatür taraması yapıldığında, Albay Selahattin Gürer hakkında ulaşılan bilgilerin eksik ve derlenmemiş olduğu görülmüştür. Halen onun bazı talebelerinin ve onu tanıyan bazı kimselerin hayatta olması ve ona ait ses kayıtlarına ulaşabiliyor olunması, Albay Selahattin Gürer için daha kapsamlı bir çalışma yapılabilme imkânı sunmaktadır. Bu bağlamda Gürer'in Türk Müziği alanında daha ayrıntılı bir biçimde tanınması ve bu sayede Türk müziği tarihi için farklı bir bakış açısıyla ele alınmış ilave bir kaynak oluşturulması amaçlanmaktadır.

Araştırma, konusu ve içeriği itibarıyla; Albay Selahattin hakkında detaylı araştırma yaparak ortaya özgün bir çalışma koyup, müzik literatürüne katkı sağlamak bakımından önem taşımaktadır.

Araştırmaya veri sağlamadaki ilk adım ansiklopediler, sözlükler, yayımlanmış kitaplar, makaleler, süreli yayımlar, tezler, anılar, resimler, kişisel dokümanlar, web siteleri, sesli ve görsel kayıtlardan yararlanmak olmuştur.

Albay Selahattin Gürer hakkında literatür ve arşiv tarama yönteminin yanı sıra ikinci adım olarak görüşme yöntemi de kullanılmış olup, araştırmanın konuları hakkında uzman olan ve konular hakkında bilgilerin doğru olduğu varsayılan kişilerle yapılandırılmamış görüşme tekniği kullanılarak veri elde edilmeye çalışılmıştır.

2. SON ZÂKİRBAŞI ALBAY SELAHATTİN GÜRER

2.1. HAYATI VE KİŞİLİĞİ

Selahaddin Gürer Beyefendi, 1896'da İstanbul'un Şehremini semtinde doğdu. Babası Hasan Efendi, annesi Şâhinde Hanımefendi'dir. Küçük yaşta babasının ölümü üzerine dayıları Kadiriyye'den Remlî Tekkesi Şeyhi ve Evkaf Mahkemesi mümeyyizlerinden, bestekar, zâkirbaşı Hafız Hüseyin Halis Efendi (ö. 1338/1919) ile devrinin en ünlü kıyâmi ve devrânî zâkirbaşısı Yorgancı Şeyh Raşid Efendi (d. 1302/1884)'lerin yanında tekke muhitinde büyüdü ve tahsilini tamamladı (Serin, 1997:36).

Genç yaşında zâkirbaşılığa başladı. İstanbul'un bütün kıyâmi ve devrânî tekkelerinde zâkirbaşılık yaptı (Serin, 1997:38).

Zâkirbaşılığı yanında Remlî ve Kılıçcı Baba Tekkelerinde iyi bir tasavvuf terbiyesi alarak Kadiri ve Rifâî tarikatlarından hilafet aldı (Serin, 1997:38).

1915 yılında Harbiye Mektebi'nin son sınıfında iken I. Ordu muhabere makinisti olarak mülâzım-ı sâni rütbesiyle Çanakkale muharebelerine katıldı. 1918 yılında mülâzım-ı evvel rütbesiyle İstanbul Maslak'taki muhabere deposunda vazifelendirildi. (Serin, 1996:316).

1921 yılında İstanbul'un Şehremini semtinde bulunan Kılıççı Baba Rifâi Tekkesi şeyhi Ârif Hulûsi Efendi'nin kızı Ruhsar Hanım'la evlendi (Serin, 1996:316). Şeyh Arif Efendi'nin arzusu üzerine ailesiyle beraber tekkeye yerleşti. Ruhsar Hanım'la evliliklerinden Müzehher ve Sermet adında iki kızı ile Erdoğan adında bir oğulları dünyaya geldi (Serin, 1997:38).

23 Eylül 1920-23 Ağustos 1923 tarihleri arasında, yani başından sonuna kadar Kurtuluş Savaşı'nda bulundu. Savaştan sonra yüzbaşı rütbesiyle İstanbul 8. Muharbeye taburunda telgraf makinisti olarak görevlendirildi. 1928 yılında savaş esnasında gösterdiği başarı ve hizmetlerinden dolayı 12611 nolu kırmızı şeritli İstiklal Madalyası ile ödüllendirildi (Serin, 1997:38).

1935 yılından itibaren binbaşı rütbesiyle Erzurum, Tokat, Kırıkkale ve Mudanya'da telgraf makinisti olarak çalıştı. 1957 yılında rütbesi albaylığa yükseldi ve tekrar İstanbul Maslak muhabere deposuna tâyin oldu. Burada altı ay kadar çalıştı ve aynı yıl içinde emekli olduktan sonra ömrünü Türk musikisine adadı (Serin, 1996:316).

2 Ocak 1978 günü İstanbul'da vefat etti. Albay Selahattin Gürer'in vefatı üzerine Prof. Dr. Muhittin Serin, Şeyh Raşit Er'in şu sözlerini naklediyor: “Evladım, yeri doldurulamayacak bir insanı kaybettik. İşte tekkeler asıl şimdi sır oldu” (Serin, 1997:36).

Cenazesi Merkez Efendi Camii'nde (eskiden dergâh) Muzaffer Özak'ın kıldırıldığı cenaze namazından sonra kendisini seven tarikat mensubu kimselerin, adeta asumanı dolduran salat, kelime-i tevhid ve ism-i celal zikrinin lahuti ihtişamı içinde, Şeyh Raşit Er'in orada bulunanları teshir eden ârifane ve âşıkane duası ile Merkez Efendi kabristanına defnedildi (Serin, 1997:36).

Şahsiyet olarak yumuşak tabiatlı ve tevazû sahibi bir insandı. Fakat âyin meydanında tâbiri câizse devleşen bir zâttı. Derviş olan bir insanın şahsiyeti ne olabilir? Evvelâ derviş olmadan zâkirbaşı olmak mümkün değildir. Derviş demek insan demektir. Selahattin Bey de beşerlikten insanlığa terfi etme şerefini kazanmış, gerçek insan olmuş, bestelediği ilâhîlere dahî kendi imzasını atmaya çekinmiş bir insandı. Ahlâkî bakımından, mûsikî bakımından, usûl-erkân bakımından hâsılı insanlığı bakımından emsaline az rastlanır bir şahsiyetti. 1925'e kadar devam eden dergâhların, o irfan

ocaklarının, aşk ocaklarının, tevhid ocaklarının yetiştirdiği son zâkirbaşı olarak târihe geçmiştir (Uğurel, Kişisel görüşme, 2021).

2.2. ZÂKİRBAŞILIĞI VE TÜRK MÜZİĞİNE KATKILARI

Selahaddin Gürer Beyefendi, askeri hizmetlerinin yanında tekke musikîsinin zâkirbaşı olarak son temsilcisi idi (Serin, 1997:38).

Remlî Dergâhı'ndaki musikî muhitinde yetişen Selâhattin Bey şugul, ilâhi, durak vb. formlarda binlerce eseri hâfızasında bulundurarak tekke musikîsinin icrâsı, neşri ve öğretilmesi yoluyla canlı kalması ve gelecek nesillere aktarılması hususunda önemli hizmetlerde bulunmuştur (Serin, 1997:36).

Hocaları; Şeyh Hüseyin Halis Efendi, Şeyh Yorgancı Raşid Efendi, Hüseyin Sadeddin Arel ve Ali Rıza Şengel'dir.

Selahaddin Gürer Beyefendi, mektep tahsili esnasında musikîye merakı, kabiliyeti ve sesinin güzelliği sebebiyle, dayıları Şeyh Hüseyin Halis Efendi ile bilhassa Zâkirbaşı Raşid Efendi'den ilâhi ve şugul meşk etti. Kıyâm, devrân ve kuud zikirlerinin bütün adap, usûl ve inceliklerini öğrendi. Genç yaşında zâkirbaşılığa başladı. İstanbul'un bütün kıyâmi ve devrânî tekkelerinde zâkirbaşılık yaptı. Tekke de yapılan mukabelenin evrad, münacat, na't, dua ve zikiri idare gibi hususlarını layıkıyla bilir, icrâ ederdi (Serin, 1997:38).

Kâdirî ve Rifâî tarikatlarından hilâfeti olan Albay Selâhattin Gürer dini musikî alanında pek çok talebe yetiştirmiş, bildiğini esirgmeden hizmet aşkıyla öğretmiştir. Mütevazı, iddiasız ve ihlaslı şahsiyetiyle, bilhassa zikrin adap ve erkanına uygun disiplinli ve ahenkli bir şekilde seyrinde, evradın hatasız okunması, kıyâmda zikre başlamadan okunan rast, nihavend, hüzzam ve segâh münacatın ve duaların okunmasında, zikre ağır ve ahenkli geçişte, kademeli bir şekilde hızlanan zikir esnasında, büyük bir ustalık ve musikî bilgisi isteyen makamdan makama geçiş ve ritme göre ilâhilerin seçilmesinde, arada kaside ve durakların okunmasında, perde kaldırma ve indirmede gösterdiği dirayeti, hakimiyeti sayesinde zâkirbaşılık yapmak üzere İstanbul'daki Rifai, Kadiri, Sa'di ve Cerrahi tekkelerinde vefatına kadar aranan ve sevilen bir zat olmuştur (Serin, 1997:39).

İstanbul'da Rifâî, Kadirî, Cerrahî ve Halvetî gibi tarikatların dergahlarında Selahaddin Hoca hazır olmadan âyin yapılmazdı. Davet edildiği meclislere büyük bir şevkle hizmet ederdi. Bu vazifesini herhangi bir menfaat gözetmeksizin ihlasla, mahviyet içinde ömrünün sonuna kadar aksatmadan yerine getirdi (Serin, 1997:36).

Husûsen mevlîdhan olarak bir toplantıya çağrıldığında, asla ücretine mukâbil okumazdı. Yani Hak rızâsı için okurdu. Hatta kızı Müzehher

Hanım da “Başkaları alacağına, vereceğine, miktârına göre okur, babam ise Allah ne verdiyse öyle okur” derdi (Erhan, Kişisel görüşme, 2021).

1925 sonrası Ekrem Hakkı Ayverdi’in evinde aralıksız olarak yıllarca devam eden, çarşamba akşamları saat 21:00’de başlayan Samiha Ayverdi’nin Mesnevi’ sohbetlerinde, ihya gecelerinde ve ardından açılan meydana zâkirbaşı olarak, Şeyh İzzi Efendi ve Şeyh Mehmet Raşit Er gibi meşayıhten kimselerin bulunduğu Halil Can, Ulvi Erguner, Niyazi Sâyin, Cahit Gözkan, Sabahattin Volkan ve Hopçuzâde Şakir Çetiner gibi sanat-kârlar ile bir kültür ve sanat çevresinde bulunmuş ve her zaman aranan ve saygı duyulan bir şahsiyet olmuştur. Hayli zengin olan musikî mahfûzatını öğretecek talebe arardı. Ömrünün son zamanlarına doğru zayıflayan gözleri sebebiyle bu ihyâ gecelerinden sonra kendisine evine kadar refakat eden talebeleri Rıza Tekin Uğurel, Muhittin Serin ve Zafer Öztürk’e yol boyunca iltifâtlarının ve dualarının yanında musikî de meşk ederdi (Serin, 1997:36; Uğurel, Kişisel Görüşme, 2021).

Bursa’da Nûmâniye Dergâhı’nda gelenek olarak her yıl aksatılmadan icrâ edilen, mâlum Kutb’ün Nâyî Osman Dede’nin eseri olan mîrâciyeyi okumak için İstanbul’dan meşhur Hopçuzâde Şakir Efendi’nin torunları mîrâciyehan Şâkir Çetiner ile birlikte 1976 senesine kadar katıldılar. Sonraki yıllar yaşları ilerlediği için bu icrâlarda bulunamadılar. Bu icrâlardan 1974 senesinde okunan mîrâciyenin ise band kaydı mevcuttur ve sonraki nesillere hiç şüphesiz en doğru ağızlardan bir kaynak teşkil etmektedir. Bu bakımdan da hizmetleri çok büyüktür (Erhan, Kişisel görüşme, 2021). Ayrıca yine mîrâciyehan Hopçuzâde Şâkir Çetiner ile beraber İstanbul’da Tophane Kâdirî Âsitânesi, Aziz Mahmud Hüdâyî, Sünbül Efendi ve Nasûhî Efendi, camileriyle Bursa’da Mahkeme camisinde de her sene miraç kandilleri geceleri mîrâciye okumak suretiyle bu geleneğin günümüze kadar sürdürülmesini sağlayanlar arasında son temsilcilerdendir. (Serin, 1996:317).

Albay Selahattin Gürer, Ali Rıza Şengel’in 1906 yılında şahsi gayretleri ve çalışmaları sonucunda tespit ettiği sayısı altı yüzü bulan, dinî musikîmizin çeşitli formlardaki eserini ihtiva eden iki ciltlik defterini muhafaza edip, kaybolmaktan kurtarmış, Kubbealtı Akademisi Kültür ve San’at Vakfı tarafından neşredilmesine izin vermiş, bu defterlerin birinci cildi talebesi Y. Mimar Yusuf Ömürlü tarafından neşre hazırlanmış, dört cilt halinde 1979-1982 yılları arasında yayımlanmıştır (Serin, 1997:39).

Albay Selahattin Gürer, hangi dergâha giderse gitsin, o tarîkin evrâdına vâkıf olan, aşağı yukarı yirmi dakika süren bir evrâd-ı şerîfi ezberinde tutabilen, farklı tariklerin evrâdlarını birbirinden ayırabilen, vazifesini layıkıyla yerine getiren ve bunları aktarıp öğreten bir zâkirbaşı idi. Türünün son temsilcisi olan bir şahsiyetti (Uğurel, Kişisel görüşme, 2021).

Albay Selahattin Bey'in o mahareti, sesi, seslerindeki fark, bütün semâhâneyi kaplaması, hatta bununla alâkalı Bursa'da Mısırî Âsithânesi'nin şeyhi Şemseddin Ulusoy Beyefendi'nin mahdûmu Fahreddin Bey'in aktardığına göre âyin icrâ ederken ağzını gâyet kuvvetli, büyük açarak, yüksek sesle, gâyet rûhâniyetli bir şekilde, çok husûsî bir âyin yaptıklarını bilmekteyiz. Selahattin Bey için; Kadirî Tevhîdi'ni kendisinden semâhânede dinleyen sesine âşık olur, bir hafta sonra geri gelirlerdi diye aktarmışlardır (Erhan, Kişisel görüşme, 2021).

Kalabalık zâkirlerin her birinin zikrettiği âyin esnasında anlık olarak makam değiştirmeleri, perde kaldırmada ve indirmedeki mahareti zâkir-başılığındaki ustalığının bir göstergesiydi. Örneğin âyinde düğâh perdesinde Uşşak makamında karar etmişken aynı perde üzerinde yani sesi değiştirmeden hemen Nihavend makamında bir ilâhîyi okuyabilmesi veya çargâh perdesi üzerinde Rast makamında bir ilâhî okuduktan sonra perdeyi nevâ perdesine kaldırıp bu perde üzerinde hiç beklemeden Bayati makamında bir ilâhî okuyabilmesi yüksek musikî kabiliyeti ve bilgisi sayesinde (Uğurel, Kişisel görüşme, 2021).

Bir ilâhîden başka bir ilâhî ye geçerken bir öncesinin makâm ve usûlünü âniden daha sonra gelen bambaşka bir ilâhîye giydirip aynen okur, devam ettirirlerdi. Bu çok husûsî bir yetenektir. Kabiliyetleri çok ileri derecede ve mahfuzâtı çok geniş bir zâtı (Erhan, Kişisel görüşme, 2021).

Albay Selahattin Bey, bulunduğu meclislerde bazen kendisine yardım edecek yani peyrevlik edecek kimsenin olmadığı zamanlarda, tek başına kendi sesleri, fedâkarlıkları ve gayretleri ile bir âyini baştan sona idare ederlerdi (Erhan, Kişisel görüşme, 2021).

Hiçbir zaman Albay Selahattin Bey'in başkaları gibi bir ses sanatâkarı olarak şöhrat bulmak gibi bir gayesi olmamıştır. Zira kendileri yetiştirildiği anlayış sebebiyle ve tevazu sahibi bir insan olarak bu bakımdan öne çıkmayı istemeyen ve adeta bu bakımdan yok olmaya çalışan birisiydi (Uğurel, Kişisel görüşme, 2021).

Kendi banda aldığı kıyâm âyinleri, devrânlar, tulûb-i nevbeler ve dinî musikî formlarından eserler ile bulunduğu meclislerde bir başkaları tarafından banda alınan ses kayıtları mevcuttur. Her biri bugün bunların kullanıldığı yerleri merak eden kimseler için birer kaynak mahiyetindedir (Uğurel, Kişisel görüşme, 2021).

Selahattin Bey olmasaydı kültür ve musikîmizin bu sahasındaki güzelliklerin bizim îman hayâtımızda, kültür hayâtımızda olduğunu bilmeyecektik. Onun hıfzettiği ve yayımlayıp meşk ettiği eserler bugüne kalmayacaktı. Yâni tekke mûsikîmize ait repertuvarın önemli bir kısmına bugün ulaşamıyor olacaktık. Albay Selahattin Bey'in sayesinde bu repertuvar ve

bunların icrâ şekli bugüne intikal etmiştir. Bu büyük bir hizmettir. Albay Selahattin Gürer ve onun gibi niceleri sayesinde bu debdebeli, mutantan ve muazzam medeniyetimiz ancak böyle kurulmuştur (Uğurel, Kişisel görüşme, 2021).

Bugün, Selahattin Gürer'in zâkirbaşğını tarif etmek, eteklerinden Himalayaları tarif etmeye çalışmak gibidir (Uğurel, Kişisel görüşme, 2021).

Albay Selahattin Gürer'in aşağıda listesi verilen üç tanesi giydirme olmak üzere toplam on adet bestesi bulunmaktadır. Bunlardan dokuzu ilâhî formunda, bir tanesi de şuğul formundadır.

Tablo 1. *Albay Selahattin Gürer'in Besteleri*

Eser Adı	Güftekâr	Makam	Usûl	Form
“Âlemler Nûra Gark Oldu” (Dolap Niçin’e Giydirme)	Yunus Emre Hz.	Segâh	Curcuna	Îlâhî
“Cem-i Enbiyalar-dan Muhammed Cümle-nin Şâhı”	Eşrefoğlu Rumi Hz.	Segâh	Aksak Semâî	Îlâhî
“Dil Beytini Pâk Eden”	Nureddin Cerrahi Hz.	Hüzzam	Düyek	Îlâhî
“Dolap Niçin İnilersin”	Yunus Emre Hz.	Nevâ	Sofyan	Îlâhî
“Dolap Niçin İnilersin”	Yunus Emre Hz.	Uşşak	Sofyan	Îlâhî
“Dolap Niçin İnilersin”	Yunus Emre Hz.	Segâh	Curcuna	Îlâhî
“Kâne Fi Fevkal Ukûl”	Belirsiz	Sûzinak	Düyek	Şuğul
“Şehidlerin Ser Çeşmesi” (Dolap Niçin’e Giydirme)	Yunus Emre Hz.	Segâh	Curcuna	Îlâhî
“Yazılır Halkın Beratı Gelince Berat Gecesi”	Yunus Emre Hz.	Segâh	Aksak Semâî	Îlâhî
“Yazılır Halkın Beratı Gelince Berat Gecesi” (Giydirmeye)	Yunus Emre Hz.	Sabâ	Raks Ak-sağı	Îlâhî

Albay Selahattin Gürer'in icrâ edilip kendi imkanlarıyla kaydettiği ve bulunduğu meclislerde bir başkaları tarafından kaydedilen yüz üç adet eserin listesi alfabetik olarak aşağıda verilmiştir.

Tablo 2. *Albay Selahattin Gürer'in Ses Kayıtları*

Eser Adı	Bestekâr	Güftekâr	Makam	Usûl	Form
“Abdullah’ıl Atik ve Fil Garir Refik”	Belirsiz	Belirsiz	Uşşak	Sofyan	Şuğul
“ A b - ü Tevhid ile Masivadan Nakşını Yû”	Belirsiz	Yahyâ Efendi	Irak	Düyek	Şuğul
“ A c e b Hayrân Oldum Aşka Uyalıdan”	Belirsiz	E l m a l l l Sinân Ümmî Hz.	Dügâh	Devr-i Hindi	İlâhî
“Açıldı Çün B e z m - i Elest”	Aziz Mahmûd Hüdâyî Hz.	Aziz Mahmûd Hüdâyî Hz.	Nevâ	Sofyan	İlâhî
“ A l l a h u Rabbi Lâ-Yezâl Yâ Vâhid ü Yâ Ze'l-Celâl”	Ali Şîrûganî Dede	Sultan II. Mustafa (İk-bâli)	Eviç	Düyek	Şuğul
“ Â l e m Y ü z ü n e Saldı Zıyâ Âl-i Muhammed”	Karaağaç Şeyhi Hüseyin Baba	S e y y i d Nesîmî	Neveser	Y ü r ü k Semâi	İlâhî
“Arric Ya Hadi Nahvel Hima”	Belirsiz	Belirsiz	Sabâ	Düyek	Şuğul
“Aşık Olan C i ğ e r - in Ateşe D a ğ l a r Ağlar”	B o l a h e n k Nuri Bey	İsmâil Hakkı Bursevî	Dügâh	Evsat	Tevşih
“Aşkın ile Â ş ı k l a r Yansın Yâ Resûlallâh”	Belirsiz	Yunus Emre Hz.	Hüseyini	Sofyan	İlâhî
“Ben Dost H e v a s ı n a Düştüm”	Şeyh Hâfız Hüseyin Hâlis Efendi	E ş r e f o ğ l u Rumi Hz.	Rast	Düyek	İlâhî
“ B e n S a n ı r d ı m Âlem İçre Bana Hiç Yâr Kal-madı”	Şeyh Hâfız Hüseyin Hâlis Efendi	Niyâzî Mısrî Hz.	Mâhur	Düyek	İlâhî

“ B e n Y ü r ü r e m Yâne Yâne”	Şeyh Hâfız Hüseyin Hâ- lis Efendi	Yunus Emre Hz.	Segâh	Sofyan	İlâhî
“ B e n e m Mecnûn Sı- fat Leylâ'sı Aşkın”	H a m - mâmîzâde İsmail Dede Efendi	İ b r a h i m Gülşeni Hz.	Rahatü'l	Çenber	Tevşih
“Benem Ol Aşk Bahri- si Denizler H a y r a n Bana”	Belirsiz	Yunus Emre Hz.	ervah	Düyek	İlâhî
“Bihâmdil- lah Derim Allah”	Belirsiz	Şems-İ Te- brizî Hz.	Irak	Raks Aksağı	İlâhî
“ B i l i r e m Bende Sen- sin Allahım”	Dellâlzâde İsmail Dede Efendi	Hasan Sezâî Hz.	Sabâ	Sofyan	İlâhî
“Bu Can Teşne Visâl-i Hazretine”	Ali Şîrûganî Dede	Recai Efendi	Rast	Evsat	Tevşih
“Bu Dünya Yalandır”	Belirsiz	Belirsiz	Uşşak	Düyek	İlâhî
“ C a n d a n Aşık Old- um Vechin Gülüne”	Kenzî Hasan Efendi	Kenzî Hasan Efendi	Hüzzam	Evsat	Tevşih
“ C e m ' O l m u ş Dervîşleri Pîrim Ab- dülkâdir'in”	Şeyh Hâfız Hüseyin Hâ- lis Efendi	Eşrefoğlu Rûmî Hz.	Bestenigar	Sofyan	İlâhî
“ C e m ' O l m u ş Dervîşleri Pîrim Ab- dülkâdir'in”	Şeyh Hâfız Hüseyin Hâ- lis Efendi	Eşrefoğlu Rûmî Hz.	Uşşak	Düyek	İlâhî
“ C e m ' O l m u ş Dervîşleri Sultan Ab- dülkâdir'in”	Belirsiz	Eşrefoğlu Rûmî Hz.	Hicaz	Düyek	İlâhî
“Cemâlin Gülşen-İ Feyz Ü Atâdır Yâ Resûlallah”	Na'lî	Şerîfî	Hüseyinî	Evsat	Tevşih

“Çün Doğup Tuttu Cihan Yüzünü H ü s n ü n Güneşi”	Belirsiz	Ömer Ruşeni Dede	Nühüft	Düyek	Tevşih
“Derdimin D e r m â n ı Sensin Yâ Muhammed Mustafâ”	İbrahim Ağa	Muhammed N a s û h î Ü s k ü d â r î Hz.	Irak	Devr-i Hindi	İlâhî
“Derdimin D e r m â n ı Sensin Yüce S u l t â n ı m Meded”	Ş e y h M e h m e d Rüşen Efendi	Üftâde Hz.	Segâh	Sofyan	İlâhî
“Dil Hâne- si Pür-Nûr Olur Envâr-ı Z i k r u l l â h ile”	H a m m â m î Hacı Osman Bey	Sultan I. A h m e d (Bahtî)	Sabâ	Düyek	İlâhî
“ D o ğ d u Ol "Sadr-ı R i s â l e t " B a s d ı Arş Üzre Kadem”	Şeyh Ahmed E f e n d i (Vefkî)	Niyâzî Mısrî Hz.	Hicaz	Düyek	İlâhî
“Dostlar Bi- lin Şimden Gerû Nâm u Nişân Ol- maz Bana”	Ş e y h M e h m e d Kutbî Efendi	Seyyid Sey- fullah Hz.	Rast	Düyek	İlâhî
“ D u r m a z Y a n a r V ü c ü d u m Âh İtmeyüp Nideyim”	Z â k i r b a ş ı Arap Sâlih Dede	Yûnus Emre Hz.	Hüzzam	Sofyan	İlâhî
“Erenler- in Sohbeti Ele Giresi Değil”	Belirsiz	Ümmi Sinan Hz.	Mâhur	Sofyan	Tevhid
“Erenler- in Sohbeti Ele Giresi Değil”	Ali Şîrûganî Dede	Ümmî Sinân Hz.	Hüzzam	Düyek	İlâhî
“Esmâ-yı İlâhiyyede B î - H a d H ü n e r i m Var”	Belirsiz	Niyâzî Mısrî Hz.	Hüseynî	Devr-i Hindi	İlâhî

“Ey Acep Kudret Beni K ı l m ı ş t ı r Alim ü Aşî- na”	Şeyh Hâfız Hüseyin Hâ- lis Efendi	Şeyh Sırrî	Hicaz	Düyek	İlâhî
“Ey Allahım Beni Senden Ayırma”	Belirsiz	Eşrefoğlu Rûmî Hz.	Segâh	Evsat	C u m h u r İlâhî
“Ey Âşık-ı Dildâde Gel Nûş İdelim Bâde”	Belirsiz	Hasan Sezâî Hz.	Irak	Düyek	İlâhî
“Ey Cemâlin Pertev-En- daz-ı Sema- vatî'l Ulâ”	Kırımlı Os- man Meh- met Molla	Kırımlı Os- man Meh- met Molla	Segâh	Evsat	Tevşih
“Ey Derdlîl- erin Derdine D e r m â n İden Allah”	Hacı Fâik Bey	Azîz Mah- mûd Hüdâyî Hz.	Çargâh	Düyek	İlâhî
“Ey Gönül Gel Gay- riden Geç Aşka Eyle İktidâ”	Hopçuzade Mehmet Şa- kir Efendi	Niyazi Mısrî Hz.	Hüzzam	Düyek	İlâhî
“Eya Nah- vel Hani Eyyühel İh- vani”	Belirsiz	Belirsiz	Bayâtî	Sofyan	Şuğul
“E z e l d e n Aşk Oduna Yâne Geld- im”	Belirsiz	S ü n b ü l Sinân Hz.	Uşşak	Sofyan	İlâhî
“Firkat Ce- hennemden Eşed”	Belirsiz	Azîz Mah- mûd Hüdâyî Hz.	Uşşak	Düyek	İlâhî
“Gelmişem Vahdet Elin- den Aşk İle Cihâne Ben”	D e r v î ş Sadâyî	S ü n b ü l Sinân Hz.	Bestenigar	Evsat	Tevşih
“ G e r ç e k Â ş ı k l a r a Salâ Denil- di”	Hayrullah Taceddin Efendi	Emir Sultan Hz.	Sabâ	Sofyan	İlâhî
“Gönüld e B u l d u m E s r â r - ı Üveys'i”	Hammâmî Hacı Osman Bey	O s m a n Şems Efendi Hz.	Rast	Düyek	İlâhî

“Göster Cermalin Şemini Yansın Oda Pervaneler”	Belirsiz	Şemsettin Sivasî Hz.	Bayâtî	Sofyan	İlâhî
“Güneş Gibi Eğerci Serseriyem”	Şikarizâde Ahmed Efendi	Sultan II. Mahmud	Uşşak	Düyek	İlâhî
“Hâte Yâ Bârikul Yemen”	Belirsiz	Belirsiz	Segâh	Düyek	Şuğul
“Hayra Makdem Ey Gürüh-i Enbiyanın Akdemi”	Nayî Osman Dede	Lebib	Nevâ	Darbeyn	Tevşih
“Hay Ya Hu”	Belirsiz	Belirsiz	Dügâh-Buselik	Sofyan	Şuğul
“Hay Ya Hu”	Belirsiz	Belirsiz	Nihavend	Sofyan	Şuğul
“Hubbu Alin Nebiyyi Halleti Kalbi”	Belirsiz	Belirsiz	Hicaz	Düyek	Şuğul
“İdelim Cevlân Kılalım Seyrân”	Çalakzâde Mustafa Efendi	Yûnus Emre Hz.?	Uşşak	Nim Evsat	Cumhur İlâhî
“İlim Bahr-i Vücûd Asdâfının Dürdânesi-yem Ben”	Ali Şîrûganî Dede	Niyâzî Mısırî Hz.	Hüseynî	Evsat	Tevşih
“İzzun Celalin Hakkiçün”	Belirsiz	Belirsiz	Eviç	Düyek	İlâhî
“Hakk'dan Özge Nesne Yokdur Gayrıdan Ümmîdi Kes”	Hâfız Post	Aziz Mahmud Hüdâyî Hz.	Bestenigar	Nim Evsat	İlâhî
“Kapına Geldiler Ümmet Muhammed”	Edirneli Salihzâde Efendi	Hasan Sezai Hz.	Hüseynî	Düyek	İlâhî

“ K a p ı n a G e l d i l e r Ü m m e t M u - h a m m e d ”	Belirsiz	Hasan Sezai Hz.	Bayâtî	Düyek	İlâhî
“ K ı b l e - İ E h l - İ S a f â O l d u C e n â b - ı M u s t a f â ”	Belirsiz	Neccârzâde M u s t a f a R ı z â E f e n d i	Zirgüle	Düyek	Tevşih
“Kim Ki Dost Yol- unda Terk-i Cân İder”	Hopçuzâde M e h m e d Ş â k i r E f e n d i	E ş r e f o ğ l u R û m î H z.	Uşşak	Düyek	İlâhî
“ K u l d a n S a n a L â y ık N o l a ”	Zekâî Dede	Belirsiz	Uşşak	Sofyan	İlâhî
“Lutfet Bana Ey Gaffar Beni Affeyle Allahım”	Şeyh Hâfız Hüseyin Hâ- lis E f e n d i	Halit Bey	Uşşak	Düyek	İlâhî
“Mâlîl Hevâ Mâlî Kad Zâde Bil Bâlî	Belirsiz	Belirsiz	Uşşak	Düyek	Şuğul
“ M e d e d M e d e d Y a R i f a i ”	Belirsiz	Belirsiz	Uşşak	Düyek	Şuğul
“ M e d e d A l l a h S a n a S u n d u m E l i m i ”	Eyüp Hatîbî Âşık Ahmed E f e n d i	Ümmî Sinân H z.	Sabâ	Düyek	İlâhî
“ M e d e d A l l a h S a n a S u n d u m E l i m i ”	Belirsiz	Ümmî Sinân H z.	Bayâtî	Sofyan	İlâhî
“Mefhar-i Cümle Ci- hânsın Ey Ş e f â ' a t M a ' d e n i ”	Hacı Fâik Bey	Şeyh Vefâ Türbedârı O s m a n E f e n d i	Hüseyinî	Evsat	Tevşih
“Melektün Fuadi Fe- Saral Heva”	Belirsiz	Belirsiz	Eviç	Sofyan	Şuğul
“Merhabâ Ey "Fahr-i 'Âlem" Mer- habâ”	Hacı Faik Bey	Âdile Sultan	Nevâ	Düyek	İlâhî

“Mûsâ'nın Tûr'u Hak- kîyçün”	Belirsiz	Belirsiz	Hüzzam	Düyek	İlâhî
“M ü s a h - har Emrine Hep Cümle Eşyâ”	Ali Şîrûganî Dede	Azîz Mah- mûd Hüdâî Hz.	Rast	Evsat	Tevşih
“N e f s e Uyup Râh-ı H a k k ' d a n Taşra Çık- mak Yol mudur?”	Hacı Faîk Bey	Azîz Mah- mûd Hüdâî Hz.	Hicaz	Evsat	Tevşih
“Ö m ü r Bahçesinin Gülü Sol- madan”	K ü ç ü k Ahmed Ağa	Belirsiz	Uşşak	Sofyan	İlâhî
“R u m d a A c e m d e Âşık Old- uğum”	K a z a s k - er Mustafa İzzet Efendi	Yûnus Emre Hz.	Rast	Evsat	Tevşih
“Salli Ya Rabb-i Ala C e d d e ' l Hüseyn”	Belirsiz	Belirsiz	Hicaz	Sofyan	Salât
“Sivâdan Kalbini Pâk Et Gönül M i r ' â t - ı Rahman'dır”	Hacı Faik Bey	H i m m e t Efendi	Uşşak		
“Ş e m ' - i A ş k ı n Zâhidâ Per- vânesidir Gönlümüz”	Mutafzâde A h m e d Efendi	Kasımpaşalı Hâşim Efen- di	Hüzzam	Düyek	Şuğul
“Ş e r i b t ü l Âne Min Hamri”	Belirsiz	Belirsiz	Uşşak		
“S e v d i m Seni Hep V â r ı m Yağmadır Alan Alsın”	Şeyh Ab- durrahman Nesîb	Niyâzî Mısrî Hz.	Uşşak	Düyek	İlâhî
“Serây-I Lî- Me'allâhî Gönlüdür”	Belirsiz	Hasan Sezâî Hz.	Şehnâz	Evsat	Tevşih

“Söylemem Râz-I Derû- num Sırr-ı Mübhemdir Gönül”	Hacı Fâik Bey	Şeyh Zekâî Efendi	Hicaz	Sofyan	Şuğul
“Sultânü'l E v l i y â Ahmed-Er- Rıfâî”	Belirsiz	Belirsiz	Rast		
	Şeyh Mesud Efendi	Sâfi		Düyek	İlâhî
“Şâm Ü Se- her Zikrey- lerem”	Belirsiz	Sâfi	Uşşak	Düyek	İlâhî
“Şâm Ü Se- her Zikrey- lerem”	Suyolcuzade Salih Efendi	Belirsiz	Dügâh	Hafif	Şuğul
“Ş e f î u 'l Halki Fi'l Mahşer Mu- h a m m e d S â h i b ü 'l Minber”	H a m - m â m î z â d e İsmail Dede Efendi	Sultan II. Mustafa	Rast	Nim Evsat	İlâhî
“Ş e r m s â r E t m e H u d â y â R û z - i Mahşerde Beni”	Belirsiz	Belirsiz	Nevruz	Düyek	Şuğul
“Şey'en Lil- lah”	Belirsiz	Yunus Emre Hz.	Uşşak	Sofyan	İlâhî
“Ş û r î d e vü Şeydâ Kılan Yârin Cemâlidir Beni”	Çalakzâde M u s t a f a Efendi	S û n b ü l î Fahrî Efendi	Hicaz	Düyek	İlâhî
“Tâ Dil Verelden Sünbül'e “	Belirsiz	Âşık Yûnus	Acemaşiran	Sofyan	İlâhî
“T a ş d ı R a h m e t Deryâsı”	Nâzikîzâde H ü s e y i n Hüsnü Efen- di	E l m a l ı l ı V â h i b Ümmî	Uşşak	Düyek	İlâhî
“Terk ü Te- crîd Âşıkam Seyrân Dil- er Gölüm Benim”			Uşşak		

	Zekâî Dede	Şeyh Kâmil Efendi		Düyek	İlâhî
“Tevbe Ede- lim Zenbi- mize Tübtü İllallah”	Belirsiz	Belirsiz	Rast	Sofyan	İlâhî
“Te v h î d H o ş ç a Nesne Olur”	Sermüezzîn Baha Bey	Rıfât Efendi	Uşşak	Düyek	İlâhî
“Te v h i - di Azam Zikirleri Ci- hadü Ekber Fikirleri”	Ebul Hamîs Efendi	Belirsiz	Uşşak	Düyek	Şuğul
“Ve İn Se'elü 'Anir-Ricâli Fe Nisbeti”	Zekâîzâde H â f ı z Ahmed Ir- soy	Fenâî Cen- net Mehmed Efendi	Uşşak	Evsat	Tevşih
“Yâ İlâhî Â s i t â n ı n H a s t e y e Dârü'ş Şifâ”	H a m - m â m î z â d e İsmail Dede Efendi	Seyyid Ni- zamoğlu Hz.	Dügâh	Çenber	Tevşih
“Yâ İlâhî Cümle Sen- sin Cümle Sen”	Belirsiz	Belirsiz	Bestenigar	Serbest	Münacaat
“ Y â Mevlânâ Yâ Hannân Yâ Recânâ Yâ Deyyân”	Belirsiz	Belirsiz	Nihavend	Sofyan	Şuğul
“Ya Sâki- yel Nüd- man İmlâ Veskinâ”	Hacı Nâfız Bey	S ü n b ü l Sinân Hz.	Uşşak	Düyek	İlâhî
“Yine Dost- dan Haber Geldi”	Hopçuzâde M e h m e d Şâkir Efendi	Belirsiz	Mâhur	Düyek	İlâhî
“Yuvamdan Uçalı Ey- lerem Sey- rân”	Hüsâm Dede	Bezcizâde Ş e y h M e h m e d Muhyiddin Efendi	Şevkutarâb	Sofyan	İlâhî
“Zâhid Bize Ta'n Eyleme Hakk İsmin Okur Dilim- iz”	Sultan III. Selim Han	Mısri Niyâzî Hz.	Yegâh	Düyek	İlâhî

“ Z â h i d â S û r e t G ö z e t m e İçeru Gel Câna Bak”			Irak		
---	--	--	------	--	--

2.3. TELİF ETTİĞİ KİTABI

Dinî musikî alanında pek çok talebe yetiştirmiş olan Albay Selahattin Gürer, hafızasındaki binlerce dinî formdaki eseri olabildiğince banda kaydetmiş ve bunların tamamının notaya alınıp neşredilmesini düşünmüşse de ancak çeşitli makamlardan, güfteleri Yûnus Emre Hz.’ne ait olan doksan iki tanesini “Mütefekkir, Mutasavvıf, Halk Şâiri Âşık Yunus Emre’nin Bestelenmiş Şiirleri” adıyla yayımlayabilmiştir (İstanbul 1961; Serin, 1996:317).

SONUÇ

Albay Selahaddin Gürer, küçük yaşta babasının ölümü üzerine dayıları Hafız Hüseyin Halis Efendi ile Yorgancı Şeyh Raşid Efendi’lerin yanında büyümüş ve tahsilini tamamlamıştır. Mekteb-i Harbiyye’nin son sınıfında iken Çanakkale muharebelerine katılmış, Kurtuluş Savaşına iştirak etmiş ve İstiklal Madalyası ile ödüllendirilmiştir. 1957’de albaylığa terfi ederek tekrar İstanbul’a tâyin edilmiş ve aynı yıl emekliye ayrıldıktan sonra hayatını Türk musikisine adanmıştır.

Musikîye merakı, kabiliyeti ve sesinin güzelliği sebebiyle dayıları bestekar, zâkirbaşı Hafız Hüseyin Halis Efendi ile devrinin en ünlü kıyâmi ve devrânî zâkirbaşı Yorgancı Şeyh Raşid Efendi’lerin talebesi olmuş, ilâhi ve şuğul meşk etmenin yanında kıyâm, devrân ve kuud zikirlerinin bütün adap, usûl ve inceliklerini öğrenmiş, evrad, münacaât, na’t, dua ve zikri idare gibi hususları layıkıyla öğrenip icrâ etmiştir. Kadirî ve Rifâî tarikatlarından hilafet almış, İstanbul’un neredeyse bütün kıyâmi ve devrânî tekkelerinde zâkirbaşılık yapmıştır.

Selâhattin Gürer dini musikî sahasında pek çok talebe yetiştirmiş, bildiğini esirgemenen hizmet aşkıyla öğretmiştir. Mütevazı, iddiasız ve ihlaslı şahsiyetiyle, bilhassa zikrin adap ve erkanına uygun disiplinli ve ahenkli bir şekilde zâkirbaşılık yapması sebebiyle İstanbul’daki Rifaî, Kadirî, Sa’dî ve Cerrahî tekkelerinde vefatına kadar aranan bir zâkirbaşı olmuştur.

Bursa’da Nûmâniye Dergâhı’nda, İstanbul’da Tophane Kâdirî Âsitânesi, Aziz Mahmud Hüdâyî, Sünbül Efendi ve Nasûhî Efendi camileriyle Bursa’da Mahkeme camisinde de her sene miraç kandilleri geceleri mîrâ-

ciye okumak suretiyle bu geleneğin günümüze kadar sürdürülmesini sağlayanlar arasında son temsilcilerdendir.

Kalabalık zâkirlerin her birinin zikrettiği âyin esnasında anlık olarak makam değiştirmeleri, perde kaldırmada ve indirmedeki mahareti zâkir-başılığındaki ustalığının ve yüksek musikî kabiliyeti ve bilgisinin bir göstergesidir. Kabiliyetleri çok ileri derecede ve mahfuzâtı çok geniş olan Albay Selahattin Gürer, bazı zamanlarda bulunduğu meclislerde kendisine peyrevlik edecek kimse olmadığında, tek başına kendi sesleri, fedâkarlıkları ve gayretleri ile bir âyini baştan sona idare edebilen bir zâkir-başıdır.

Selahaddin Beyefendi, Eyyubi Ali Rıza Şengel'in şahsi gayret ve çalışması neticesinde tespit ettiği tarihi dini musikîmizin altı yüz eserini ihtiva eden iki ciltlik ilâhi defterini muhafaza ederek, kaybolmaktan kurtarmış, Kubbealtı Akademisi Kültür ve San'at Vakfı tarafından bu defterlerin birinci cildini dört cilt halinde yayımlanmasına vesile olmuştur.

Selâhaddin Gürer hâfızasındaki binlerce dinî eserden doksan iki tanesini 1961 yılında "Mütefekkir, Mutasavvıf, Halk Şâiri Âşık Yunus Emre'nin Bestelenmiş Şiirler" adıyla yayımlamıştır. Dokuzu ilâhi formunda, bir tanesi de şuşul formunda toplam on adet bestesi bulunmaktadır.

Albay Selahattin Gürer'in icrâ edip kendi imkanlarıyla kaydettiği ve bulunduğu meclislerde bir başkaları tarafından kaydedilen yüz üç adet eser on iki adet rifai ayını, iki adet tulub-i nevbe ve bir adet miraciyye kaydı bulunmaktadır. Bu kayıtlar en doğru ağızdan kültürün ve mûsikînin aktarımı konusunda birer kaynak teşkil etmektedir.

Selahattin Bey olmasaydı kültür ve musikîmizin bu sahasındaki güzelliklerin bizim îman hayâtımızda, kültür hayâtımızda olduğunu bilmeyecektik. Onun hıfzettiği ve yayımlayıp meşk ettiği eserler bugüne kalmayacaktı. Yâni tekke mûsikîmize ait repertuarın önemli bir kısmına bugün ulaşamıyor olacaktık. Albay Selahattin Bey'in sayesinde bu repertuar ve bunların icrâ şekli bugüne intikal etmiştir.

1925'e kadar devam eden dergâhların yetiştirdiği son icâzetli zâkir-başlı olarak târihe geçmiştir.

KAYNAKÇA

- Gürer, S. (1961). *Mütefekkir, Mutasavvıf, Halk Şâiri Âşık Yunus Emre'nin Bestelenmiş Şiirleri*. İstanbul: İsmail Akgün Matbaası.
- Hasipek, A. (2018). Beyoğlu Ağa Camii'nin Mûsikîşinas Müezzini; Hafız Kemal Tezergil. *Online Journal of Music Sciences*, 3(1), 109-124.
- İnançer, Ö. T. (1999). Osmanlı Tarihinde Dini Musikî. *Musikî Mecmuası*, s, 465, İstanbul:
- Özcan, N. (2011). Tekke Musikîsi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, 40, 384-385.
- Rıza Tekin Uğurel, Kütahya, Görüşme tarihi:08.05.2021.
- Safiyyüddin Erhan, Bursa, Görüşme tarihi:01.10.2021.
- Serin, M. (1996). Gürer, Selahattin. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, 14, 316-317.
- Serin, M. (1997). Son Osmanlı Zâkirbaşlarından Selahaddin Gürer Beyefendi. *Akademi Mecmuası*. İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve San'at Vakfı.



BÖLÜM 2

GERİ DÖNÜŞTÜRÜLEBİLİR MALZEMELERLE BÜSTİYER TASARIMI VE DENEYSEL ÜRETİM SÜRECİ

Ebru ÇORUH¹

Ayşe KUMRAL²

1 Prof. Dr. Ebru Çoruh, Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Gaziantep, Türkiye. E-posta: ecoruh@gan-
tep.edu.tr ORCID: 0000-0001-8039-828X

2 Ayşe KUMRAL Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat
ve Tasarım Ana Bilim Dalı, ayse907@gmail.com,

ORCID: 0009-0009-0841-9387

GİRİŞ

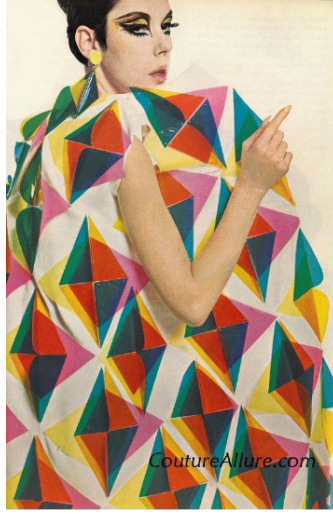
Yaşam süreci içerisinde kişiyi doğrudan temsil eden giysiler, bireysel ve kültürel kimlikler taşır. Böylelikle giysiler estetik ve felsefi mesajlar ileten, sembolik anlamlandırmalara sahip olduğu görülür. Bu anlamları vurgulamak, karşı çıkmak ve değiştirmek giysinin formunu veya görünümünü değiştirmek farklı giysi tasarımlarının ortaya çıkmasını sağlar. Giysi tasarımında, geçmişten günümüze farklı ve yeni olana ulaşabilmek için arayışlar her zaman var olmaktadır. 20. Yüzyıldan itibaren giysi işlevselliğinin yanı sıra sanatsal alanlara yönelmesi ile giysi alanındaki arayış ve değişim dikkat çekici boyutlara ulaşmıştır. Yeninin sorgulanması ve farklı anlatım biçimlerinin etkisi ile çağdaş tasarım anlayışı hâkimiyet kurmaya başlamıştır. Giysi tasarımında yenilikçi arayış, sanatsal hareketlerin ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle 20. yüzyılda ortaya çıkan deneysel tasarımlar 21.yüzyılda gelişerek giysi tasarımında deneyselliği arayış olmaktan çıkarp anlatım biçimi olarak şekillenmesini sağlamıştır. 21. yüzyıla kadar yaşanan gelişmeler sanat akımları ve giyim tasarımı arasındaki ilişkiye farklı bir boyut kazandırmıştır.

Geçmişte üretim faaliyetlerinin çoğu ihtiyaçlar doğrultusunda şekillenirken, günümüzde üretim faaliyetleri ihtiyacın çok ötesine geçmiştir. Gelişen toplum konforlu, estetik ve biricik olan ürüne sahip olma arzusunu içimizde yaratmıştır. Toplumun sahip olma arzusu moda tasarım alanında da önemli bir ilke olmuştur. Tasarım kavramı, anlam olarak biçim verme şeklinde tanımlanırken, tasarımcının tasarlama eylemi ele alınan malzeme ve nesneyi şekillendirerek yeni bir işlev ve kimlik kazandırma amacı olarak ifade edilebilir (Ağaç ve Kaya, 2022). Günümüzde tasarlama eylemi, tasarımcının bile hakim olamayacağı kadar çok genişlemiş ve gelişmiştir. Tasarlanacak ürünün elde edilebilmesi için göz önünde bulundurulacak teknik, ekonomik ve sosyal faktörler sürekli gelişmektedir. Sanayi devrimi ile gelişen toplumlarda var olan tasarım kültürü tüm sektörleri etkilediği gibi tekstil sektörünü de etkilemiştir. Tekstil sektöründe üretim tekniklerinin gelişmesine ve yenilenmesine sebep olmuştur (Bulat ve Başaran, 2018). Tasarımcı teknolojinin gelişmesiyle birlikte yenilik arayışı içine girmiştir. Tasarım ürünü oluşturmada deneysel tasarım, süreç tasarımları, sanat akımları, kavramsal tasarımlar ve benzeri yaklaşımlar yenilikler kazandırmaktadır. 20.yüzyılın başlarında alışla gelmiş anlatım biçimlerini dışlayan yeni bir sanatsal anlatım oluşturmak isteyen sanatçılar deneysel sözcüğünü tasarım alanına kazandırmıştır. Deneysel kelimesi çoğunlukla toplumda ve kültürde değişim yaşayan ve bu konularda farkındalık sağlayıp vurgu yapan sanatçıların çalışmalarını ifade edebilmek için kullanılır. Giysi tasarımının tarihsel ilerleyişinde yeniyi ve farklı olana ulaşma arzusu konusundaki araştırmalar, 20.yüzyıldan itibaren sanatsal anlatım diliyle önem kazanıp başkalaşım göstermiştir. Yeni sorgulanma-

ya ve anlatılanın dışına çıkılmaya başlanmıştır. 20.yüzyılda öncesinde var olan kalıp teknikleri malzeme ve stiller ile ilgili değişim yenilikçi yaklaşım olarak kabul edilirken, 20.yüzyıl sonrasında sanatsal ve kavramsal anlatımlar, giysi oluşturma ve malzeme kullanımı konusunda yeni arayışlar ön plana çıkmaktadır. Günümüzde ise giysi tasarımı yenilikçi yaklaşım, gelişerek bir arayış olmaktan çıkıp bir anlatım biçimi olarak şekillenmektedir(Sabanuç Gönül & Bağrıışen, 2016).

Tasarımcı teknolojinin gelişmesiyle birlikte yenilik arayışı içine girmiştir. Tasarım ürünü oluşturmada deneysel tasarım, süreç tasarımları, sanat akımları, kavramsal tasarımlar ve benzeri yaklaşımlar yenilikler kazandırmaktadır. Moda ve tekstil tasarımı yenilikçi arayışı etkileyen faktörler; teknolojik gelişmeler, tasarımcının sanat ile olan ilişkisi ve tasarımcıların bulunduğu dönem akımlarıdır. Tasarımcı tasarımında yenilikçiliği sorgularken, ürünün işlevselliğini bir kenara bırakıp bir sanat ürünü olarak ele almaktadır. Altmışlı yıllarda uzay çağı teması ile Fütürizm sanat akımı giyim tasarımı etki göstermiştir. Tasarımcılar sanat akımının ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle tekstil dışı malzemeler kullanmıştır(Sabanuç & Bağrıışen, 2016). Fütürist tasarımcılar giysi kalıpları malzeme seçimleri tasarımda kullanılan renkler ve aksesuarlar ile Fütürist akımı giyim modasında yorumlamışlardır. Paco Rabanne çılgın tasarımlarıyla döneminin dikkat çeken bir tasarımcısıdır. Tasarladığı gece elbisesinde plastik diskler, zincirler ve alüminyum elmasları Fütüristik bir tasarım biçiminde kullanmıştır. İnsanoğlunun Ay'a gitmesi ile Rabanne, metali bir kumaş gibi düşünerek kumaşın sardığı bedeni metal plakalar ile sarmıştır. Elbiseleri alışılmışın dışında metal, kağıt, alüminyum, plastik gibi malzemeler ile üretilmiştir. Rabanne, giyim tasarımı doğal olmayan malzemeler kullanarak geleneksel yöntemlerin dışına çıkıp oluşturduğu bu giysiler ile deneysel tasarım ürünleri ortaya çıkarmıştır (Yenidoğan, 2013). Bu yenilikçi arayışlarla giyim tasarımı deneyselliğin belirginleştiği görülmektedir.

Görsel 1'de görülen giysi 1966 yılında tasarladığı kolsuz ceketin üzerindeki renkli plastik üçgenler Paco Rabanne tarafından tek tek dikiştir. Ceketin üçgenlerin kenarlarında beyaz dikiş izleri görülmektedir(Yenidoğan, 2013).



Görsel 1: *Paco Rabanne, 1966 (URL-1)*

Giysi tasarımında malzeme tercihinde deneysel arayışlar, yaratıcılık, özgünlük ve yenilik gibi kavramlar göz önünde bulundurularak farklı olana ulaşılmaya çalışılmıştır. Disiplinler arası çalışmalar ile tekstil dışı malzemeler giysi tasarımında kullanılmıştır. Bu çalışmada Fütürizm sanat akımından ve Cyber punk modasından esinlenilerek deneysel tasarım ürünü ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır. Tasarımın yöntemi hakkında verilen genel bilginin akabinde plastik malzemeler ile ve deneysel çalışmalar yapılarak büstiyer tasarımı ortaya çıkmaktadır.

Fütürizmin yön verdiği moda dünyası günümüzde Cyber punk modası olarak geri dönmüştür. Tasarımcıların temel amacı, yüksek teknolojileri bünyelerinde somutlaştırmaktır (Suoranta, 2020). Cyber punk modasında, farklılıkları vurgulamak için karakteristik renkler, şekiller ve aksesuarlar tercih edilmiştir. Günümüzde cyber punk modasından beklenen kıyafetlerin yüksek kalitede ve teknolojik olmasıdır. Cyber punk spekülative bir uygulama olarak modada, geleceğe yönelik, sürekli değişen ve gelecek hakkında spekülative varsayımlar ifade etmektedir.

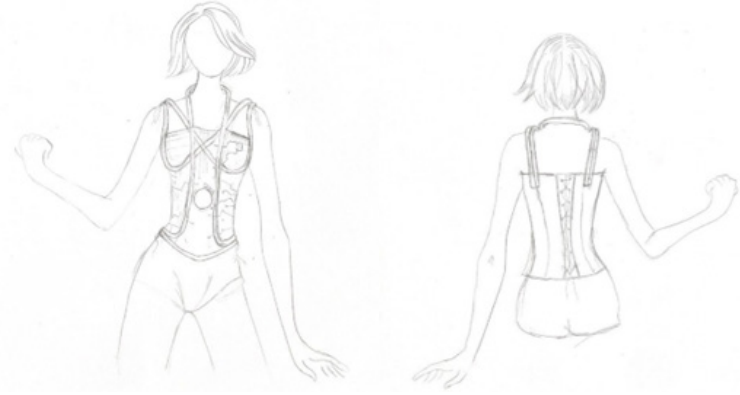
Cyber punk teması, son yıllarda tasarım trendlerinde yaygınlaşmaya başlamıştır. Modada Cyber punk meydan okuyan ve modern görünen bir alt kültürdür. Cyber punk tarzı giyim için lateks, vinil ve ince lamine kumaşlar, neon veya flüoresan yamalar, plastik veya metalden yapılmış dizlikler kullanılır. Renk seçimi ise parlak renkler ile gösteriş yapılırken ağırlıklı olarak siyah kullanılmaktadır. Aksesuar olarak gölgenin kullanıldığı tek moda Cyber punk modasıdır. Cyber punk, teknolojinin gelişmeye devam etmesiyle geleceğin tarzı olarak adlandırılır (Mamedova et al., 2021).

YÖNTEM

Araştırmada literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Araştırmadaki veriler yerli ve yabancı kaynaklardan tarama yolu ile toplanmıştır. Fütürizm, cyber punk modası ve deneysel tasarım hakkında dergi, film, ve makale gibi kaynaklardan yararlanılmıştır. Araştırma çerçevesinde sanat ve moda akımlarından esinlenilmiştir. Deneysel tasarım kapsamında büstiyer tasarımı yapıp üretilmesi amaçlanmıştır. Sanat akımında kullanılan malzeme ve düşünce yapısı deneysel tasarım ile bütünleşerek tasarım ürününe dönüştürülmüştür.

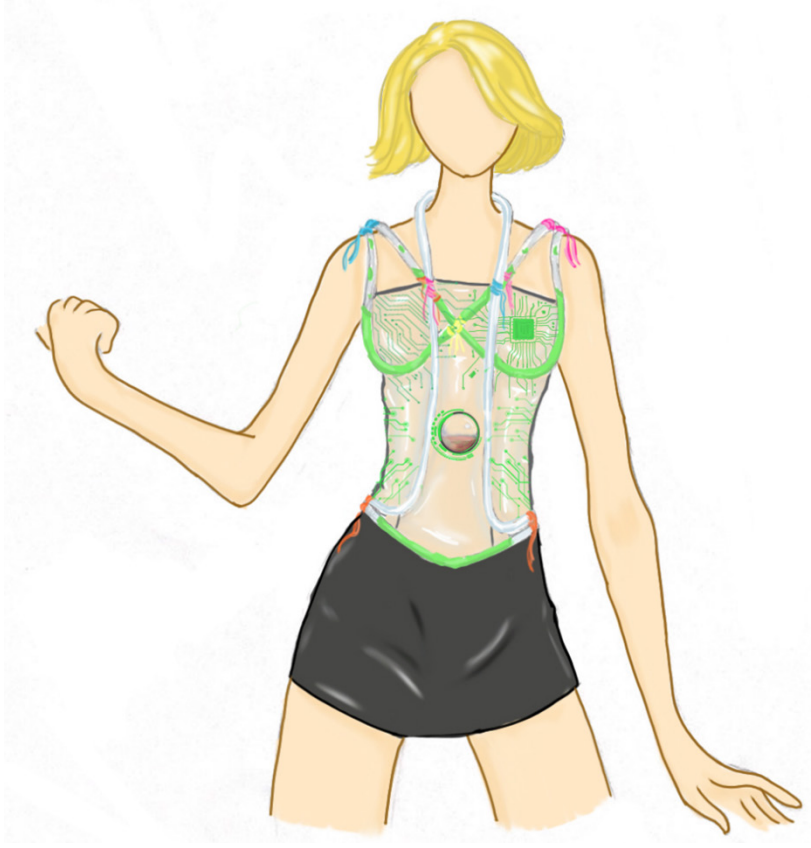
TASARIM AŞAMALARI

Bu çalışmada Fütürizm sanat akımından ve cyber punk modasından izler taşıyan büstiyer tasarlanması amaçlanmıştır. Deneysel tasarım sürecinde geleneksel malzemelerin dışına çıkılıp farklı materyaller kullanılmıştır. Büstiyer tasarlanırken gelecek ve teknolojik gelişmeler göz önünde bulundurularak tasarlanmıştır.



Görsel 2: *Eskiz Çizim (Ebru Çoruh, Ayşe Kumral)*

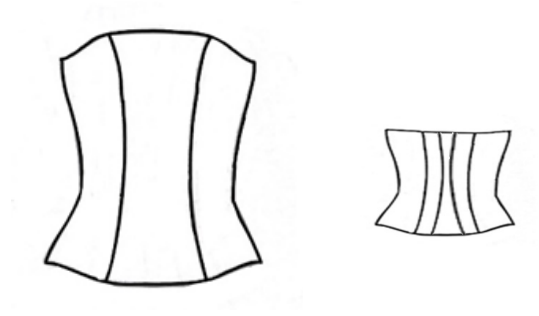
Tasarlanıp üretilmesi planlanan ürünün ilk aşaması olan eskiz çizim Görsel 2’de verilmektedir. Sanat, moda akımı ve deneysellik göz önünde bulundurularak tasarım eskizi çizilmiştir. Büstiyer tasarımının görünümünde malzemeden kaynaklı farklılıklar oluşabilmektedir. Büstiyer 6 parçadan oluşmakta, arkadan ip ile birleştirilmektedir.



Görsel 3: Artistik Çizim (Ebru Çoruh, Ayşe Kumral)

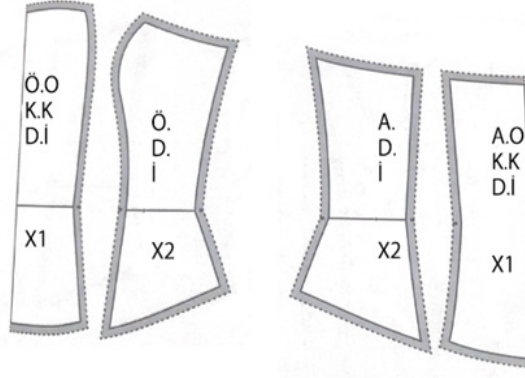
Büstiyein dijital ortamda ayrıntılar eklenerek renklendirilmiş artistik çizimi Görsel 3’ te verilmektedir.

Büstiyein ana kalıbı şeffaf plastik kumaştan üretilmektedir. Büstiyein orta gövdesinde bulunan ve galaksi görünümü verilmek istenilen yuvarlak parça büstiyeye sonradan eklenmektedir. Daire içerisinde iksiri andıran sıvı ve karanlıkta parlayan pullar bulunmaktadır. Büstiye üzerindeki neon yeşil detaylar bilgisayar sisteminde kullanılan vektörlerden esinlenilerek çizilmiştir. Büstiyein orta kısmından aşağıya doğru yönelen hortum, led şıklar ile bezenmektedir. Led ışıklar, neon sıvı ve pullara ışık vermekte ve yanmalarını sağlamaktadır. Led yardımı ile ışık ve gölge ilişkisi kurularak aksesuar modasındaki tek istisna olan gölge aksesuar görünümü verilmesi amaçlanmıştır. Büstiyein göğüs ve karın bölgesinden dolanan hortumda ise neon bir sıvı bulunmaktadır. Neon sıvı karanlıkta parlayan, akışkan bir yapıya sahiptir. Hortumların üzerindeki iplikler ile hortumları birbirine bağlanmış ve estetik görünüm sağlanmıştır. Materyal ve renk seçimlerinde araştırılması yapılan sanat ve moda akımlarından esinlenilmiştir.



Görsel 4: Teknik Çizim (Ebru Çoruh, Ayşe Kumral)

Görsel 3’de büstiyerin ön ve arka kısmının teknik çizimi verilmektedir. Büstiyer 6 parçadan oluşmaktadır. Arka şeritler korse mantığı ile delinip ip ile ayarlanmaktadır.



Görsel 5: Büstiyer kalıbı (Ebru Çoruh, Ayşe Kumral)

Görsel 5’te büstiyer kalıbının ön ve arka kısmı 1cm dikiş payı ile verilmektedir. Üretilen büstiyer bu kalıptan yararlanılarak dikilmiştir.

ÜRETİM AŞAMASI

Üretimin başlangıcında ‘Premium Prey’ adlı büstiyerin kalıbı çıkartılmaktadır. Deneysel Tasarımın kalıp ve üretim aşamasında 0,18mm kalınlığında şeffaf plastik kumaş kullanılmaktadır. 38 beden ölçülerine ait kalıp hazırlanıp kumaş üzerine yerleştirilerek kesilmiştir. Büstiyer kalıpları dikiş makinası ile dikilerek birleştirilmiştir.



Görsel 6: *Büstiye kalıbının hazırlanıp kesilmesi*



Görsel 7: *Büstiye dikimi*



Görsel 8: *Büstiye'nin arka kısım üretimi*

Büstiye'nin arka kısmında korse bağlama görölmektedir. Korse görünümü elde etmek için perçin, perçin makası ve delik açma aleti kullanılmaktadır.



Görsel 9: *Büstiye üzerinde vektör çizimi*

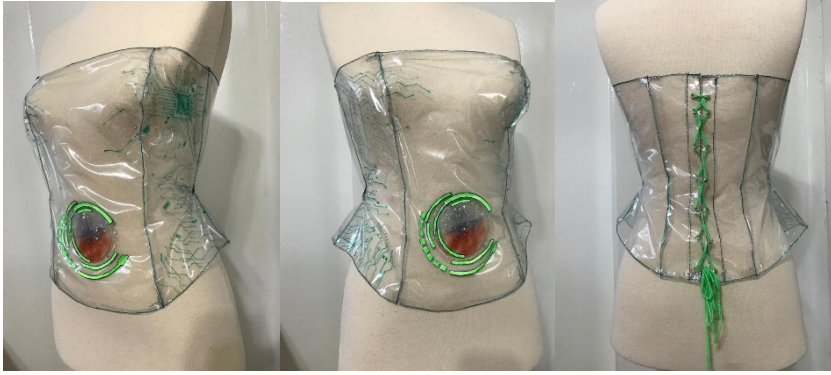
Büstiyein orta kısmında bulunan iksire benzeyen yuvarlak parça için oluşturulmuş yuvarlak vektör çizilmektedir. Beyaz astar atıldıktan sonra karanlıkta parlayan boya ile boyanmaktadır.



Görsel 10: *Büstiye üzerine vektör çizilmesi*

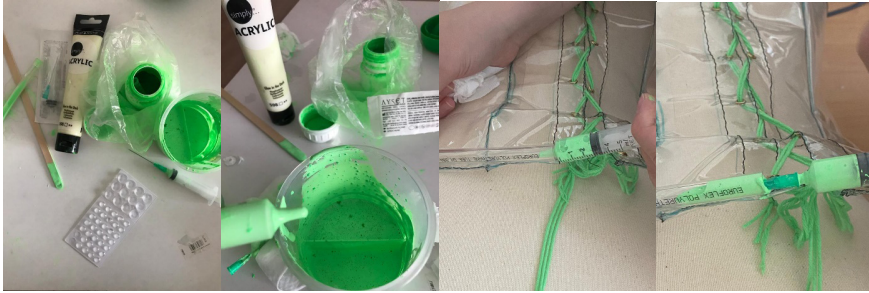


Görsel 11: *Büstiyein ortasındaki yuvarlak parçanın üretimi*



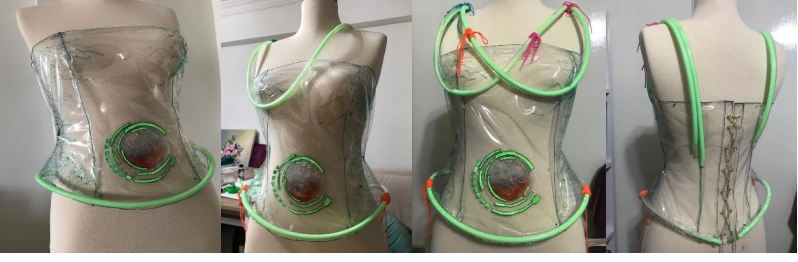
Görsel 12. Büstiyer üzerine parça yerleştirilmesi

Görsel 11’de yuvarlak kesme aleti ile büstiyerin ortasında bulunan ayrıntının tabanı kesilmektedir. İksir görünümündeki yuvarlak parçanın içerisinde çeşitli gilitterlar ve karanlıkta parlayan pullar bulunmaktadır. Görsel 12’de ise büstiyerin üzerinde yuvarlak parça için hazırlanan vektöre monte edildiği görülmektedir.

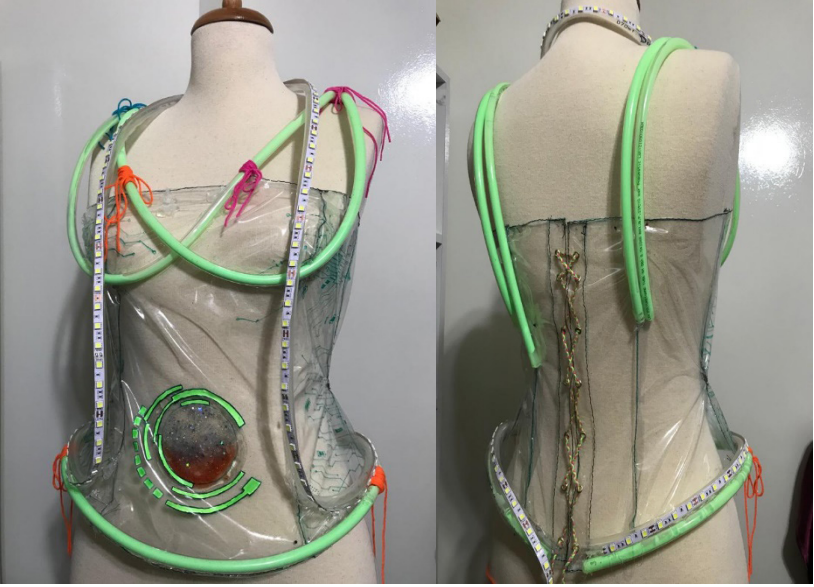


Görsel 13: Hortum içerisine hazırlanan sıvının enjekte edilmesi

Büstiyerin göğüs ve karın bölgesinden dolanan hortumda ise neon bir sıvı bulunmaktadır. Neon sıvı karanlıkta parlayan, akışkan bir yapıya sahiptir. 10mm çapında hortum içerisinde, karanlıkta parlayan akrilik boya, floresanlı yeşil neon toz pigment ve su bulunmaktadır. Hortumlar silikon yardımı ile büstiyere sabitlenmektedir.



Görsel 14: Büstiyer üzerine hortumun monte edilmesi



Görsel 15: Led ışıkların monte edilmesi

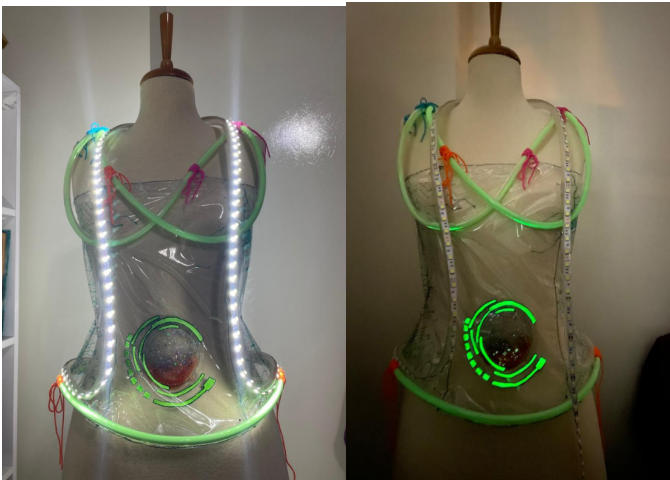
ÜRÜN TASARIMI

“Premium Huntress” yani bir numaralı avcı anlamına gelen bu büstiyer tasarımı, gelecekte gelen bir oyun karakterinin kostümü olarak düşünülüp tasarlanmıştır. Büstiyer tasarımı yapılırken Fütürizm sanat akımından esinlenilmiştir. Fütürist moda tasarımcıların kullanmış olduğu malzeme tercihlerinden esinlenilerek malzemeler seçilmiştir. Ürün dikiş aşamasında Görsel 1’ de verilen Paco Rabanne imzalı plastik ceketten esinlenilerek ürünün hammaddesi tercih edilmiş ürün üzerinde siyah dikiş izlerinin görünmesi tercih edilmiştir. Fütürist sanatçıların uzay temalı tasarımlarına ithafen büstiyerin karın bölgesine galaksi görünümlü iksiri andıran sıvı bir parça bulunmaktadır. Büstiyerin üzerinde kullanılan desen-

ler bilgisayar sisteminde kullanılan vektörlerden esinlenilerek çizilmiştir. Büstiyerin üzerine monte edilen ve parçası haline gelen sıvı dolu hortumlar cyber punk modasından esinlenilmiştir. Neon sıvı karanlıkta parlayan, akışkan bir yapıya sahiptir. Karanlıkta parlayan neon yeşil boya ortaya çıkarmak için led ışıklar kullanılmıştır. Ayrıca led ışık yardımı ile ışık ve gölge ilişkisi kurularak aksesuar modasındaki tek istisna olan gölge aksesuar görünümü verilmiştir. Kullanılan renkler Cyber punk modasında var olan parlak ve canlı görünüm sağlayan renklerdir. Büstiyer tasarımında farklı malzeme ve renk tercihleri ile deneysel arayışlar, yaratıcılık, özgünlük ve yenilik gibi kavramlar göz önünde bulundurularak farklı olana ulaşılmaya çalışılmıştır.



Görsel 16: *Tasarlanan ürün*



Görsel 17: *Tasarlanan ürünün karanlıkta görünümü*

önemli bir faktör olan teknoloji, tasarımın ana fikrini oluşturmuştur. Geleceğin ve teknolojinin modası olan Cyberpunk moda akımından da etkilenilerek farklı ve özgün bir büstiyer tasarlanıp üretilmiştir.

KAYNAKÇA

- Ağaç, S., & Kaya, R. (2022). Deneyisel Giysi Tasarımı. *International Journal of Contemporary Educational Studies (IntJCES)*, 8. <https://orcid.org/0000-0003-2507-2361>
- Bulat, F., & Başaran, F. (2018). *Tekstil Tasarımında Yenilikçi Yaklaşımlar: 3B Yazıcılarla Deneyisel Çalışmalar*.
- Mamedova, L., Gasumova, E., & Salehzadeh, G. (2021). *The Futurist Direction in Fashion Industry-Cyberpunk Style*. <https://www.freak-butik.ru/articles/cyberpunk/>
- Sabanuç Gönül, I., & Bağrıışen, Y. (2016). 20.yy'dan Günümüze Giyim Tasarımında Deneyisel Yaklaşımlar. *Idil Journal of Art and Language*, 6(28), 91–105. <https://doi.org/10.7816/idil-06-28-07>
- Suoranta, E. (2020). Pants Scientists and Bona Fide Cyber Ninjas: Tracing the Poetics of Cyberpunk Menswear. In *SFRA Review* (Vol. 50).
- Yenidoğan, A. E. (2013). *Kadın Giyim Tasarımının Fütürizm Sanat Akımı İle Olan İlişkisinin İncelenmesi*.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel1(URL-1): <https://4.bp.blogspot.com/-YbcSWvFbR6w/Taq-BXcXu2I/AAAAAAAAJoM/M9XN6PcI4lg/s1600/66rabanne.jpg>



BÖLÜM 3

BEZ BEBEK, KORKULUK VE KUKLA FİGÜRLERİNİN ÜRETİM TEKNİKLERİ VE EKONOMİYE KATKISI

Nalan OKAN AKIN¹

¹ Doç.Dr.Giresun Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Türkiye/ Giresun University, Faculty of Education, Department of Fine Arts Education, Department of Art Education, Turkey. nalanokan@gmail.com ORCID ID: 0000-0003-2553-7229

1.Giriş

Bez bebek ve kukla çocukların oyun dünyasının içinde öğelerdir. Bireysel oyunlarında oyun arkadaşları bez bebeklerdir. Kuklalar da çocukları eğlendirmek için yapılan yetişkinler tarafından oynatılan sahne oyuncaklarıdır. 19.yy’a kadar kukla bir tür bebek ya da dinsel figür olarak görülmekteydi. 19 yy. dan sonra tiyatral özelliği ön plana çıkmaktadır (Temuçin, & Sağlam, 2007). Kukla bebeğin bireysel biçimidir. Çocukların eline geçmeden önce tapınma nesnesi olarak kullanılmıştır (Niemann, 1991, Çev.Onur). Korkuluk da bahçeleri korumak amacıyla yapılan figürdür. Bu figürlerin bu amacının dışında da kullanımı vardır. Özellikle resimlerde simge olarak kullanıldığı görülmektedir. Neşet Günel’in resimlerinde “korkuluk” imgesi yer almaktadır (Arda, 2015). Bazen resimde korku anlamında simge olarak kullanılsa da Ressam Neşet Günel “Yaşantı 1’ adlı resminde de korkuluk oyuncak olarak kullanılmıştır (Büyükkol,2015) (Arda,2015).

Bu her üç ürün de geçmiş tarihlerden beri insanlar tarafından üretilmektedirler. Her kültürde de kültürün özelliklerini taşıyır şekilde farklılıklarla oluşturulmuşlardır. Özellikle ait olduğu kültürün giyim tarzlarını yansıtan figürlerdir. Yapım teknikleri açısından da farklılıklar göstermektedirler. Geçmişten günümüze kadar farklı malzemelerle üretilmişlerdir. Ancak bu araştırmada bez bebek esas alınarak tekstil ürünleri kullanılarak yapılanlar çerçevesinde ele alınmaktadır.

Bez bebek, korkuluk ve kukla aslında birbirinden ayrı ele alınan el yapımı ürünlerdir. Her biri kendi içinde farklı özellikler barındırmaktadır. Farklı amaçlarla üretilmişlerdir ya da orta çıkmışlardır. Ancak birbirine benzer estetik ya da tasarım özellikleri de bulunmaktadır. Bu araştırma Okan Akın’ın (2022) araştırmasında elde edilen verilerden yola çıkılmıştır. İlgili araştırmada görsel sanatlar öğretmen adaylarının yaratıcılık farkındalıklarının incelenmesi için bu üç kavram kullanılmıştır. Araştırma öğretmen adaylarının bu üç kavrama ait yanıtlarının değerlendirilmesi şeklinde düzenlenmiştir. Özellikle o araştırmadan örnek olarak alınan tablo bu üç ürünün ortak özelliklerinin incelenmesi gereğini ortaya çıkartmaktadır.

bezbebek	korkuluk	kukla	
malzeme	malzeme	malzeme	➡ teknik
fiziksel özellik	fiziksel özellik	fiziksel özellik	
işlev	işlev	işlev	➡ amaç
-	kullanılan yer	-	
-	-	kullanım şekli	➡ yaratıcılık
yaratıcılık	-	yaratıcılık	

Şekil 1: Bez bebek, korkuluk, kukla farkındalıkları (Okan Akın, 2022)

Bu araştırmada, Okan Akın'ın (2022) araştırmasında tespit edilen teknik, amaç ve yaratıcılık özelliklerinden ikisi ele alınacaktır. Ortak yapım teknikleri ve kullanım amaçları açısından değerlendirilecektir. Günümüzde kullanım amaçlarındaki dönüşüm dolayısıyla da ekonomik katkıları da değerlendirilecektir. Araştırmanın iki grup başlığı;

1. Ortak yapım teknikleri,
2. Kullanım amaçları ve ekonomik katkısı şeklinde oluşturulmuştur.

2. Bez Bebek, Korkuluk ve Kuklanın Ortak Yapım Teknikleri

Bez bebek, kukla ve korkuluk yapım teknikleri birbiriyle benzerlik göstermektedir. Yapılış teknikleri malzemeleri açısından ortaklıklar bulunmaktadır. Fiziksel özellikleri de figür oluşturma bakımından da benzerlik oluşturmaktadır (Okan Akın, 2023). Şekil 2'deki gruplandırmada kullanılan malzemelere göre sınıflandırılmıştır.



Şekil 2: Bez bebek, Korkuluk ve Kuklanın yapımında kullanılan malzemeler

Bez bebekler sadece tekstil ürünleri ile yapıldığı gibi yardımcı malzemeler kullanılarak da yapılabilmektedirler (Okan Akın, 2023). Kuklalar da sadece tekstil ürünleri ile, tekstil ürünleri ve yardımcı malzemeler ile, kâğıt ile ve ağaç vb. malzemelerle yapılabilmektedir. Korkuluk ise tek yöntem tekstil ürünleri ve yardımcı malzemeler ile yapılabilmektedir. Her üçünün yapım tekniği açısından benzerliği tekstil ürünleri ve yardımcı malzemeler ile yapılabilir olmalarıdır. Aslında kukla ve korkuluk birer bez bebek şeklinde de değerlendirilebilir. Bez bebek ve kuklalar görsel 1 ve 2'deki gibi sadece tekstil ürünleri ile de yapılabilmektedir.



Görsel 1: *Sadece Tekstil ürünleriyle yapılmış Bez Bebek*

Görsel 2: *Sadece Tekstil ürünleriyle yapılmış Kukla*

Tekstil ürünleri ve yardımcı elemanlar ile yapılanlar bez bebek, kukla ve korkuluk ana gövdeleri genelde ağaç ya da ahşap ile yapılmaktadır. Bu ana gövde üzerine de tekstil ürünleri sarılarak ya da dikilip giydirilerek oluşturulurlar (görsel 3,4,5,6).



Görsel 3: *Tekstil ürünleri ve yardımcı malzemelerle yapılmış bez bebek*



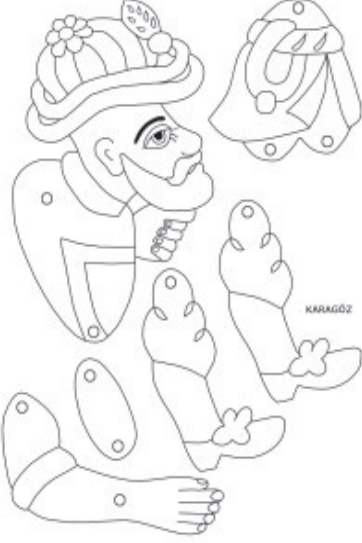
Görsel 4: *Tekstil ürünleri ve yardımcı malzemelerle yapılmış korkuluk çizimi*

Görsel 5: *Tekstil ürünleri ve yardımcı malzemelerle yapılmış korkuluk*



Görsel 6: *Tekstil ürünleri ve yardımcı malzemelerle yapılmış kukla*

Kuklalar ayrıca kâğıttan da yapılmaktadırlar. Hareketli figürler oldukları için parçalar halinde tasarlanarak oluşturulurlar (görsel 7,8).



Görsel 7: Kâğıt malzemelerle yapılmış kukla

Görsel 8: Kâğıt malzemelerle yapılmış kukla

Bunlara ek olarak tekstil ürünleri kullanmadan sadece ahşap kullanılarak da kukla figürler yapılmaktadır (görsel 9).



Görsel 9: Ağaç malzemelerle yapılmış kukla

Görölmektedir ki üçü de aslında bebek figürleridir. Malzeme açısından da ortak yapıım özelliği bulunmaktadır. Ağaç gövde üzerine ilave edilen tekstil parçaları ile yapılmaktadırlar. Yapım tekniğinin de benzerliği dolayısıyla birlikte ele alınabilir ürünlerdir. Aynı zamanda kullanım amaçları açısından da incelemek yerinde olacaktır. İşlevleri açısından da ortak özellikler içermektedirler.

3.Bez Bebek, Korkuluk ve Kuklanın Kullanım Amacı ve Ekonomik Katkısı

Bez bebek, korkuluk ve kuklanın ilk üretim amacı birbirinden farklı olsa da zaman içinde ortak figürlere dönüşmüşlerdir (Okan Akın, 2022). İlk amaçları dinsel anlamlar yüklense de sonrasında oyuncak olarak kullanılmışlardır. Bez bebek ve kukla oyuncak figürleri olmuştur. Oyuncak bebek kız çocuklarının eğlenme, hayal dünyasını geliştirme, gelecekte alacağı annelik rolüne hazırlama amaçları vardır (Begiç, 2016). Kız çocuklarının oynaması için evde bulunan basit ve maliyeti düşük tekstil malzemelerle oluşturulmuşlardır.

Bu üç ürün günümüzde ise turizm amaçlı üretilip satılan hatıra objesi ya da süs eşyasına dönüşmüştür. Her biri kültürel değerlerin aktarım işini yapmaktadır. Bunun yanı sıra ekonomiye de katkı sunmaktadırlar. Kültürel değerlerin aktarımı açısından bakıldığında özellikle bez bebekler folklorik bebekler diye ifade edilmektedirler. Türkiye’de bez bebek özelliği de gösteren iki folklorik bebek dikkat çekmektedir. Bunlar Kapadokya bebekleri ve Çomakdağ bebekleridir (Görsel 10, 11).



Görsel 10: *Kapadokya Bebek*

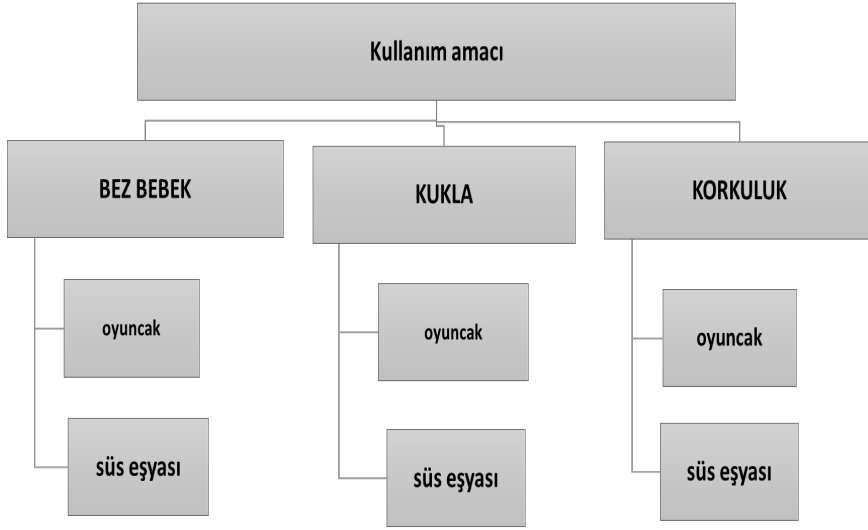
Görsel 11: *Çomakdağ bebek*

Kukla anlam iletme amacıyla kullanıldığında imgeye dönüşerek çağdaş oyunlara hizmet eden figür bebeklerdir (Ersan, 2019). Bez bebek de kukla da farklı yollarla çocuğu eğlendirerek öğretmektedir. Öğretim işinde güncel yaşam değerlerinin yanı sıra estetik değerlerin aktarımı da yer almaktadır. Kültürel açıdan ele alındığında çocukları eğlendirmek, oynamak, eğitmek amacıyla ortaya çıkan oyuncak, yapıldığı döneme ilişkin önemli ipuçları veren bir nesnedir (Onur, 2002).

Bu iki oyun aracından farklı olarak korkuluklar başka bir işlevi üstlenmektedirler. Tarla ya da bahçelerde kuşları korkutup arazideki ürünlere zarar vermesini engellemektir. Ancak edebiyat hikayelerine de konu olan korkuluk figürleri zaman zaman oyun arkadaşı ya da duyguları olan figürler şeklinde de ele alınmaktadır. Korkuluklar da sanat eserleri yoluyla oyuncağa dönüşmüştür. Ancak günümüzde dönüştüğü duruma da bakmak gerekir. Bunun yanı sıra bez bebek ya da kuklalar da yüklendiği anlam dolayısıyla korkunç hale dönüştürülebilmektedir.

Nesnenin anlamı zamanla estetik oluşumlara dönüşmüştür. Kimi zaman da kullanım eşyalarının sanat nesnesi olarak değerlendirilmektedirler (Köksal, 2013). Dolayısıyla direk sanat nesnesi olmasa da el sanatı ürününe dönüşen korkuluk figürleri de vardır. El sanatı ürünleri oyuncak olarak kullanımın dışında kültürel değerlerin yaşatıldığı süs eşyalarına dönüşmüştür. Aslında dini amaçlı türetilen bu ürünler zamanla oyuncak figürlere ve günümüzde de süs eşyasına dönüşmüştür.

Bu araştırmaya konu olan üç kültürel ürün ortak kullanım amaçları şekil 3'te sunulmaktadır.



Şekil 3: Bez bebek, Korkuluk ve Kuklanın kullanım amaçları

Şekil 3'te ki gruplandırma oyuncak ve süs eşyası kullanımı ortaya koyulmaktadır. Kullanılan malzemeler ve yapım tekniklerinde de ifade edildiği gibi son derece ekonomik malzemelerle ve herhangi endüstriyel tekniğe gerek kalmadan üretilmektedirler. Genelde el yapımı olarak üretilmektedirler. Dolayısıyla bireysel üretilen geleneksel oyuncak figürleri olarak ifade edilebilir. Folklorik bebeklerin malzeme fiyatları, el işçiliği, düşük fiyatlandırmalar etkenleri önemlidir (Çetin, 2022). Satın alınması bakımından düşük ücretli olması tercih edilmektedir.

Aynı şekilde kukla ve korkuluk ürünleri de birer bebek figürü oldukları için kültürel değerleri taşımaktadırlar. Bez bebek ya da kuklaların yaygın olarak geleneksel figürlere dönüşmüş halleri turistik olarak satılmaktadır. Korkulukların da satış amaçlı figürlere dönüşmesinin örnekleri bulunmaktadır. Özellikle Urla Barbaros köyünde kuklalarla yapılan festival ve etkinlikler örnek olarak verilebilir. Köyü süslemekte kullanılan bu oyuklar (kuklalar) büyük bir kısmı bir sonraki festivale kadar köye gelen ziyaretçilere sergilenmeye devam etmektedir (Şahin, 2019). Yine küçük korkuluk bebekler şeklinde de satışa sunulmaktadır.

Turistik anı nesnesi olan ürünler, her zaman bir kültürel malzemenin sonucu olarak üretilmemektedir (Güven, 2018). Anadolu'nun birçok yerinde el yapımı bebekler yöresel giysiler giydirilerek hediyeelik eşya olarak turistik amaçla pazarlanmaktadır (Begiç, 2016). Özellikle onları üreten kadınlar için aile için önemli bir ekonomik kaynaktır. Günümüzde geleneksel bebek yapımı kırsal yerleşim alanlarında sürmektedir (Begiç,

2021). Dolayısıyla kırsalda yaşayan insanlar için de önemli bir kazançtır. Başka yönü ile de kültürümüzün zenginliğini dünyaya tanıtmakta ve onu üreten kadınları iş hayatına kazandırmaktadır (Begiç, 2015). Turist bir yöreyi ya da ülkeyi ziyaret eden turistler için de gelenek yansıtan turistik hediyelik eşya kavramına uyan objelerdir (Yanar, 2012).

Ancak popüler kültürün de etkisi ile geleneksel değerler sadece kırsalda kadınların üretimini turizme katkısı şeklinde ilerlemektedir. Toplumların kültürel değer taşıyan materyaller üretebilmek önemlidir (Çetin, 2022). Mevcut olan bez bebek, korkuluk kukla gibi figürlere alternatif üretimler de geliştirilebilir. Kuşkusuz ülkemizin sahip olduğu pek çok somut olmayan kültürel miras ögesi için pek çok farklı ürün geliştirme alternatifleri sunmak mümkündür (Türker, & Çelik, 2012).

Nasreddin Hoca, Türk mizah belleğini ve bilgeliliğini, yeni coğrafyalara ve medeniyetlere taşıyarak ölümsüzleşmiştir (Özdemir, 2008). Nasreddin hocanın figürü üzerinden figürler geliştirilebilir. Karagöz gibi yerel kültürel ürünlerin tanıtımı süs eşyaları aracılığı ile yapılabilir. (Türkyılmaz, 2013). Ancak bu yeni tasarlanacak üretimler konusunda yerel halkın kültürel değerlerin korunması hakkında bilgilendirilmesi ve hatta bu değerlerin yaşatılması için gerekli kursların ve eğitimlerin verilmesi gerekmektedir (Altınay, & Dinçer, 2017). Çekicilik hale gelmesi için de tanıtım ve pazarlama çalışmaları da yapılmalıdır (Uygur, Göral, & Bozkurt, 2015). Hatta geleneksel oyuncaklar, turizm sektörüne hizmet etmenin yanında günümüz oyuncak endüstrisi için önemli kaynaklardan birini oluşturarak endüstriyel üretime uyarlanmalıdır (Akbulut, 2009).

Sonuç

Her üç ürün de ilk üretim amaçları dinsel figürlerden oyuncağa ve süs eşyasına dönüşmüştür. Günümüzde kullanım amaçları da kültür aktarımını sağlayan süs eşyası şeklindedir. Bu üç ürünün birleştikleri nokta yapım teknikleridir. İlk bölümde de değinildiği gibi hepsi de ortak tekstil ürünleri ve yardımcı malzemeler ile oluşturulabilmektedirler. Farklı gibi görünseler de yapım teknikleri açısından benzerlikler olduğu ortaya çıkmaktadır. Ucuz maliyetleri ve üretim tekniklerinin yapılabilirliği açısından da kadınların el üretimine de uygun olduklarıdır.

Her üçü de benzer ve maliyeti düşük malzemeler ile yapılabilir. Dolayısıyla geleneksel figürlerin üretilip kadınların ekonomiye katkısı açısından önemlidir. Kullanım amaçları yerel üreticinin katkısı şeklinde olsa da endüstri üretimine de tasarım açısından katkı olmaktadır.

Günümüzde sadece süs eşyası olarak algılsalar da popüler kültür kahramanlarının yerine yerel kahraman figürler yapılabilir. Yine yerel halkın üretimleri boyutunda düşünülerek sadece süs eşyası gibi değil

oyuncak gibi tasarımlar da geliştirilebilir. Tasarım açısından da üreticileri bilinçlendirilebilir.

Kaynaklar

- Akbulut, D. (2009). Günümüzde geleneksel oyuncaklar. *Milli Folklor Dergisi*, 11(84), 182-191.
- Altınay, M., & Dinçer, F. İ. (2017). Geleneksel El Sanatlarının Yaratıcı Turizm Kapsamında Değerlendirilmesi. *Journal Of Recreation And Tourism Research*, 4(Special Issue 1), 343-352.
- Arda, Z. (2015). Türk Halk Kültüründe” Korkuluk” İmgesi Ve Neşet Günel’in Resimlerine Yansımaları. *Milli Folklor*, 27(108).
- Begic, H. N. (2015). Kadın Girişimciliğinde Alternatif Bir Üretim: Geleneksel Giysili Keles Yöresi Yapma Bebekleri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 4(16), 107-124.
- Begic, H. N. (2016). Türk Kültüründe Geleneksel Bez Bebekler. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 9(18), 217-228.
- Begic, H. N. (2021). Geleneksel El Yapımı Anadolu Bebekleri. *Culture Academy* 1 (1), 17, 25.
- Büyükkol, S. (2015). Neşet Günel’in Resimlerindeki “Korkuluk” İmgesine Estetik Bir Bakış. *Kalemşi-Türk Sanatları Dergisi*, 3(5), 111-120.
- Çetin, N. (2022). Efsanelerin Ekonomik Kaynağa Dönüştürülmesi: Şahmeran Örneği. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, (12), 18-29.
- Ersan, İ. (2019). Çağdaş Gösteri Sanatlarında Bir Anlatım Aracı Olarak Kukla. *Journal Of Arts*, 2(2), 113-128.
- Güven, F. (2018). Oyunağın endüstrileşmesi sürecinde kimlik ve aidiyetin sürdürülebilirlik simgesi olarak “Damal bebeği”. IV. *Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu (18-20 Ekim 2018 Ankara) Bildiriler Kitabı*, 655-666.
- Köksal, M. (2013). Sanat Nesnesinin Estetik Değeri ve Başkalaşımı. *Sanat Dergisi*, (22), 123-134.
- Özdemir, N. (2008). Kültürel ekonomik imge olarak Nasreddin Hoca. *Milli Folklor*, 77(10), 11-20.
- Niemann, Helmut. (1991). “Oyunağın Gelişim Tarihi”, (Çev.Bekir Onur). Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi. Ankara. Sayı: 1.Cilt: 24. S: 55-61.
- Okan Akın, N. (2022). Görsel Sanatlar Öğretmen Adaylarının Bez Bebek, Korkuluk Ve Kukla Çizimleri Üzerinden Yaratıcılık Farkındalıklarının İncelenmesi, *International Journal Of Eurasia Social Sciences (Ijoess)*, 13(49), 1092-1109.
- Okan Akın, N. (2023). Evaluation Of Rag Doll Making Methods With Designs For Visual Arts Education. *International Journal Of Education Technology & Scientific Researches*, 8(21), 660-692.

Onur, Bekir, 2002, Oyuncaklı Dünya, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları

Şahin, E. (2019). Gastronomi Turizminde Alternatif Bir Ürün: Barbaros Köyü» Çat Kapı Evleri» Uygulaması Örneği (Master's Thesis, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Temuçin, E. Y., & Sağlam, T. T. D. (2007). Çocuk Tiyatrosunda Sanatsal Bir Anlatım Aracı Olarak Kukla (Doctoral Dissertation, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çocuk Tiyatrosu Oyun-Tiyatro-Drama Anabilim Dalı).

Türker, A., & Çelik, İ. (2012). Somut Olmayan Kültürel Miras Unsurlarının Turistik Ürün Olarak Geliştirilmesine Yönelik Alternatif Öneriler. Yeni Fikir Dergisi, 4(9), 86-98.

Türkyılmaz, D. (2013). Karagözü Yeniden Hayata Katmak Üzerine Bazı Öneriler. Gazi Türkiyat, 1(12), 51-58.

Uygur, A., Göral, R., & Bozkurt, İ. (2015). Muğla İli Milas İlçesinin Kültür Turizmi Açısından İncelenmesi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (34), 95-105.

Yanar, A. (2012). Türkiye’de Geleneksel Turistik Hediyeelik Eşyanın Sürdürülebilirliği.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: Bez Bebek

Görsel 2: Kukla <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/susam-sokagi-film-oluyor-1292189>

Görsel 3: Okan Akın, N. (2022)

Görsel 4: <https://boyamaonline.com/korkulugu/korkuluk-cizimi/>

Görsel 5: <https://www.trthaber.com/haber/yasam/300-korkuluk-gorucuye-cikmaya-hazirlaniyor-252953.html>

Görsel 6: <https://dergio.com/20220821/kukla-turleri>

Görsel 7: <https://www.kagitvs.com/projedenizi/2019/09/18/kukla-sablonlari/>

Görsel 8: <https://www.dergibursa.com.tr/18-uluslararasi-bursa-karagoz-kukla-ve-golge-oyunlari-festivali/>

Görsel 9: <https://www.birgun.net/haber/19-uluslararasi-istanbul-kukla-festivali-basliyor-124073>

Görsel 10,11: Nalan Okan Akın Arşivi



BÖLÜM 4

ALAEDDİN YAVAŞCA'YA AIT DİNİ FORMDAKİ ESERLERİN MEŞK SILSİLESİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

ANALYSING ALAEDDİN YAVAŞCA'S COMPOSITIONS IN RELIGIOUS FORM IN THE CONTEXT OF THE MEŞK SEQUENCE

Ömer Faruk Bayrakçı¹

1- Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk Din
Mûsikîsi Anabilim Dalı

Dr., Eskişehir Osmangazi University, Faculty of Theology, Department
of Turkish Religion Music

Eskişehir/Türkiye

o.farukbayrakci@hotmail.com

[orcid.org/ 0000-0002-1779-2206](https://orcid.org/0000-0002-1779-2206)

Giriş

Mûsikî kültürümüzün yüzyıllar boyunca kuşaktan kuşağa aktarımında meşk adı verilen eğitim sistemi uygulanmıştır. Mûsikî dışında bazı İslam sanatlarında da kullanılan meşk sözcüğü genel olarak hoca tarafından talebeye verilen örneği ifade eder. Hocanın yaptığı icra talebe tarafından hocanın onayı alınana kadar devam eder ki yapılan bu çalışmaya da “meşk etmek” denmektedir (Özönder, 2003: 126-127).

Bugün daha çok icracılığı ilgilendiren bir kavram gibi düşünülse de meşk yöntemi aracılığıyla makam, usûl, tavır, repertuar gibi pek çok konu öğretilmektedir. Hocadan talebeye aktarılan nazari ve pratik uygulamalar talebenin mûsikî anlayışını şekillendiren en önemli etkidir. Meşk yöntemiyle hoca-talebe arasındaki etkileşimin izleri gerek icra gerekse bestecilik teknik ve tavırlarında kendini göstermektedir. XX. Yüzyılın başlarında kullanılmaya başlanan ses kayıt imkanları dönemin icra tarzının ve meşkin icra üzerindeki etkisinin anlaşılmasında önemli bir rol oynar. Bu sayede hoca-talebe etkileşiminin icracılıktaki izleri rahatlıkla görülebilmektedir. Ses kayıt teknolojisi ve bugün yaygın olarak kullandığımız uzaktan eğitim metotlarıyla da gelenekteki yüz yüze uygulanan meşk yönteminin bambaşka bir yöne evrildiğini söylemek mümkündür.

Meşk yöntemiyle kazanılan birikimin ortaya koyulduğu diğer bir alan ise besteciliktir. Meşkte geçilen eserlerin seçimi, bu eserlerin formu, güftesi, makamı ve usulü talebenin eser bestelerken yaptığı tercihleri etkileyen önemli faktörlerdir. Şüphesiz eser bestelenirken yapılan her tercihi meşkle ilişkilendirmek doğru değildir. Bir sanat eseri ortaya çıkarken sanatçı toplumsal, psikolojik, ekonomik, kültürel pek çok değişkenin etkisi altındadır. Sanatçının bu değişkinlerle birlikte zihin dünyasında geliştirdiği eserler estetik yönüyle insanların ruh dünyalarını yüceltirken aynı zamanda eser sahibi ve yaşadığı döneme ait birtakım bilgilere ulaşmak için de önemli bir araçtır.

Bu çalışmada 2021’de kaybettiğimiz hanende ve besteci Prof. Dr. Aladdin Yavaşca’nın dini mûsikî formlarındaki eserlerinin meşk ettiği aynı zamanda dönemin en önemli bestecileri olan Sadettin Kaynak, Münir Nurettin Selçuk, Zeki Arif Ataergin, Nuri Halil Poyraz ve Hüseyin Sadettin Arel’a ait dini eserlerle karşılaştırması yapılarak Yavaşca’nın dini mûsikî besteciliği üzerine genel bir sonuç elde edilmesi amaçlanmıştır.

1. XX. Yüzyılda Türk Din Mûsikîsi Besteciliği

XX. Yüzyıl pek çok alanda büyük değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuş ve doğal olarak Türk müzik kültürü de bu değişimden etkilenmiştir. Cumhuriyetin ilanı ile beraber doğulu kimliğinden uzaklaşarak batılılaşma gayretiyle birçok alanda değişiklikler yapılmış, batı müziğiyle uyumlu olmadığı düşüncesiyle Türk-Osmanlı müziği de bu reformlar içerisinde ilk sıralarda yerini almıştır.

1926'da Darüelhan'ın Türk müziği bölümünün kapatılması ve müzik eğitiminin yalnızca batı müziği ile sınırlandırılması, 1934'de radyoda Türk müziği yayınlarının yasaklanması bu değişim sürecinde uygulanan en sert müzik politikaları içerisinde yer almaktadır (Ayas, 2015: 274). 1923-1930 yılları arasında okunan Ali Rıfat Çağatay'ın bestesi İstiklal Marşı'nın mükemmel olması, marş formuna benzememesi gibi farklı gerekçelerle değiştirilerek Osman Zeki Üngör'ün bestesinin resmi marş olarak kabul edilmesi de yine bu dönemin önemli kararları arasındadır (Doğrusöz, 2021: 37-38). 1925'de tekke ve zaviyelerin kapatılması doğrudan müzikle ilgili olmasa da dönemin müzik eğitimi ve faaliyetlerini etkileyen bir karar olmuştur. Mûsikî kültürümüzün aktarımında çok önemli görev yapan birçok dergâh ve özellikle mûsikî tarihimizde günümüzün konservatuarları gibi bir işleve sahip olan Mevlevihaneler bu kararlarla birlikte işlevini kaybetmiştir.

Yüzyıllar boyunca varlığını sürdüren ve sonraki kuşaklara bu büyük mirası aktararak gelen mûsikîmiz bu zorlu sürece rağmen ayakta kalmayı başarmıştır. XX. Yüzyıl Türk Mûsikîsi bu bağlamda çok önemli bestecilerin yetiştiği ve gerek dini gerekse dindışı mûsikî repertuvarımızın zenginleştiği bir dönem olmuştur. Ali Rıfat Çağatay, Zekaizâde Hafız Ahmed Irsoy, Bimen Şen, Rakım Elkutlu, Tanburi Cemil Bey, Nuri Halil Poyraz, Sedat Öztoprak, Şerif Muhittin Targan, Refik Fersan, Sadettin Kaynak, Zeki Arif Ataergin, Sadi Işıl, Şerif İçli, Münir Nurettin Selçuk, Haydar Tatlıyay, Kemal Batanay, Yesari Asım Arsoy, Cevdet Çağla, Yorgo Bacanos, Mesut Cemil Bey, Selahattin Pınar, Osman Nihat Akın, Avni Anıl ve Alaeddin Yavaşca gibi birçok besteci, icracı, müzikolog bu dönemde önemli eserler ortaya koymuştur. Ayrıca teknolojik gelişmelerle elde edilen ses kayıt imkanları döneme ait pek çok icra örneklerinin günümüze ulaşmasını sağlamıştır.

Yüzyıllar boyunca meşk sistemi adı verilen hoca ve talebenin karşılıklı uygulamalarıyla işleyen eğitim modeliyle mûsikî kültürü nesilden nesile aktarılmıştır. Daha çok icracılıkla ilgili olduğu düşünülse de meşk sistemiyle hocadan talebeye nazari konuların yanı sıra icra tekniği, yorumculuk, tavır, mûsikî zevki, repertuar gibi birçok konu aktarılmaktadır. Bu bakımdan hoca-talebe ilişkisi dönemin mûsikî kültürüne yön veren önemli bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

Çalışmada Alaeddin Yavaşca'nın dini mûsikî formlarındaki eserleri üzerine odaklanılmıştır. Aşağıdaki tabloda Alaeddin Yavaşca'nın kendi yazdığı meşk silsilesindeki XX. yüzyılda yaşamış hakkında bilgiye ve eserlerine ulaşabildiğimiz bazı besteciler yer almaktadır. Aşağıda verilen bestecilerin eser sayıları ulaşabildiğimiz kaynaklarla sınırlıdır. Tabloda bestecinin adı, ulaşılabilen toplam eser sayısı, diğer sütunda ise yalnızca dini formlardaki eser sayısı verilmiş ve dini eser sayısının toplam eser sayısına oranı da yüzdelik biçimde gösterilmiştir.

Bestekâr	Toplam Eser Sayısı	Dini Eser Sayısı	Dini Eserlerin Toplam Eser Sayısına Oranı
Alaeddin Yavaşca (1926-2021)	654	23	3,52%
Sadettin Kaynak (1895-1961)	555	21	3,78%
M.Nureddin Selçuk (1900-1981)	88	3	3,41%
Z. Arif Ataergin (1886-1964)	157	7	4,46%
Nuri Halil Poyraz (1885-1956)	83	1	1,20%
Suphi Ezgi (1869-1962)	52	1	1,92%
Sadeddin Heper (1899-1980)	10	3	30,00%
Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955)	438	184	42%
Refik Fersan (1893-1965)	168	7	4,17%
Kemal Batanay (1893-1981)	23	7	30,43%
Kazım Uz (1873-1943)	83	15	18,07%
Rakım Elkutlu (1869-1948)	116	10	8,62%
A.Avni Konuk (1871-1938)	23	3	13,04%
Rauf Yekta Bey (1871-1935)	20	4	20,00%
Z.Ahmet Irsoy (1869-1943)	43	26	60,47%
M.İsmail Hakkı Bey (1865-1927)	971	110	11,33%

Tablo 1. XX. Yüzyılda Dini-Dindışı Eser Besteciliği

Tabloda en çok eserine ulaşılabilen besteci Muallim İsmail Hakkı Bey, ikinci sırada ise Alaeddin Yavaşca olduğu görülmektedir. Dini eser sayısı dindışı eserden daha fazla olan tek bestecinin Zekâi Dede'in oğlu Zekâizâde Hafız Ahmed Irsoy olduğu, dini formlarda en çok eser besteleyen besteci ise Sadettin Arel olduğu görülmektedir. Dini eserleri oransal olarak daha fazla olan bestecilerin kronolojik olarak diğerlerine göre daha önce yaşamış ve dini çevrede yetişmiş olmaları dikkat çekicidir. Bu kapsamın dışında olan Sadettin Arel'in ise hemen her formda çok sayıda eser bestelemiş olması müzikolog yönüyle ilişkilendirilebilir. Özellikle az kullanılan makam, form ve usullerin üzerine çalışması aynı zamanda mûsikî lûteratüründe elli bir ayınle en fazla Mevlevî Ayini bestelemiş olmasına rağmen bu eserlerin mûsikîşinaslar tarafından icra edilmemesi bu tespiti destekler niteliktedir.

1.1. Makam Tercihleri

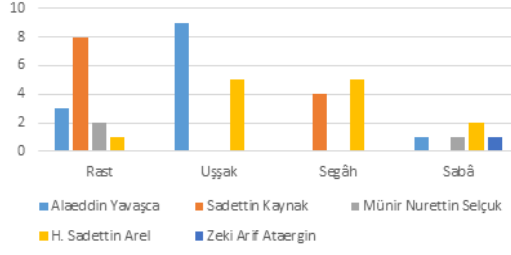
Türk din mûsikîsi formlarında altmış iki farklı makam kullanıldığı görülmektedir. Bunlardan en çok tercih edilen makam on dört eserle Rast'tır. Makam tercihi konusunda Hüseyin Sadettin Arel'in nazariyatçı kimliğinin

den dolayı az kullanılan birçok makamın örneklemesi için eser bestelediği görülmektedir. Alaeddin Yavaşca'nın en çok Uşşak makamını, Sadettin Kaynak ve Münir Nurettin Selçuk'un ise Rast makamını tercih ettiği tespit edilmiştir. Segâh makamı ise yalnızca Sadettin Kaynak ve Sadettin Arel tarafından kullanılmıştır. Bestecilerin tamamının kullandığı bir makam görülmezken Sabâ makamı Rast makamından sonra dört bestecinin de kullandığı makam olarak ikinci sırada yer almaktadır.

MAKAM	Alaeddin Yavaşca	Sadettin Kaynak	Münir Nurettin Selçuk	Zeki Arif Ataerğın	Nuri Halil Poyraz	Suphi Ezgi	H. Sadettin Arel
Acem	1						
Acemaşiran	2						2
Acemkürdi							1
Aşkefza							1
Bayati							2
Bayatiaraban		1					
Bestenigar							4
Beste Isfahan							3
Buselik							4
Dilkeşhaveran							1
Dügah	1	2		1			
Evcara							2
Eviç				1			3
Ferahfeza							3
Ferahnak							1
Ferahnüma							1
Gerdaniye	1						
Heftgah							1
Hicaz	5						5
Hicazaşiran							2
Hicazkâr							1
Hicaz Humayun							3
Hisarbuselik							4
Hüseyini				1	1		2
Hüzzam		3					5
Hüzzam-ı Cedid							2
Irak							3
Isfahan							3

Karcıgar		1					1
Kürdi				1			2
Kürdilihicazkar							2
Lalegül							1
Müstear				1			2
Neva							2
Neveser							2
Nihavend							3
Nikriz							3
Nişaburek							2
Nişabur							4
Rast	3	8	2				1
Rahatül Ervah							1
Reng-i Dil							2
Revnaknûma							1
Ruhnevaz							1
Ruy-i Irak							2
Pençgah							1
Saba	1		1	1			2
Sabazemzeme							2
Segah		4					5
Sultan-i Irak							2
Sultan-i Yegah							3
Suzidil							1
Suzinak							3
Şedaraban						1	1
Şehnaz		1					2
Şerefnûma							1
Şevkefza							5
Şivenûma							2
Tahir				1			
Uşşak	9						5
Yegah							4
Z.Hicaz		1					2
TOPLAM	23	21	3	7	1	1	132

Tablo 2. Kullanılan Makamlar



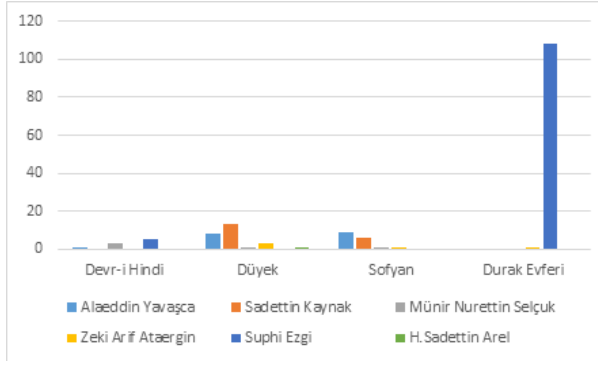
Grafik 1. *En Fazla Tercih Edilen Makamlar*

1.2. Usûl Tercihleri

Türk din mûsikîsi formlarında toplam on altı usûl kullanıldığı görülmektedir. Durak formunda eser besteleyen yalnızca Suphi Ezgi ve Sadettin Arel olduğu ve bu forma ait bir form olarak Durak Evferi usulü yalnızca kendileri tarafından kullanılmıştır. Nuri Halil Poyraz ve Suphi Ezgi dışında tüm bestecilerin kullandığı usûl Düyek'tir ve bu usulde yirmi altı eser tespit edilebilmiştir. İkinci sırada ise on yedi eserle Sofyan usulünün kullanıldığı görülmektedir. Usûl değişmeli eser olarak Alaeddin Yavaşca ve Münir Nurettin Selçuk'un birer eseri vardır. Hüseyin Sadettin Arel'in yüz sekiz Durak Evferi, Evsat, Yürük Semai, Aksak Semai, Fahte, Semai, Evfer ve Devr-i Kebir usûl tercihleri deneysel bestecilik anlayışının bir sonucu olduğunu düşündürmektedir.

USÛL	Alaeddin Yavaşca	Sadettin Kaynak	Münir Nurettin Selçuk	Zeki Arif Ataerğın	Nuri Halil Poyraz	Suphi Ezgi	H. Sadettin Arel
Curcuna	1						1
Devr-i Hindi		1		3			5
Durak Evferi						1	108
Düyek	8	13	1	3			1
Müsemmen	2						
Nim Evsat		1					
Nim Sofyan	1						
Raks Aksağı					1		
Sofyan	9	6	1	1			
Evsat							6
Yürük Semai							4
Aksak Semai							3
Fahte							1
Semai							1
Evfer							1
Devr-i Kebir							1
iki usûllü eser	1		1				
TOPLAM	22	21	3	7	1	1	132

Tablo 3. *Kullanılan Usuller*



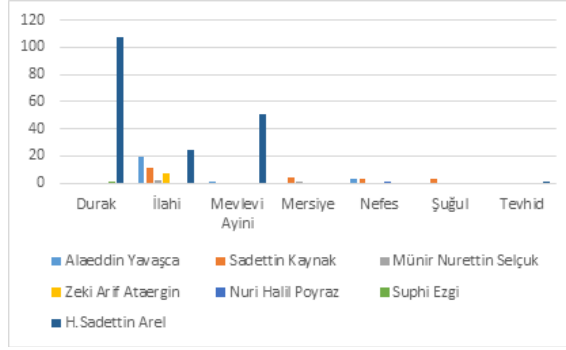
Grafik 2. *En Fazla Tercih Edilen Usüller*

1.3. Form Tercihleri

Dini mûsikî formları içerisinde Durak, İlahi, Mevlevi Ayini, Mersiye, Nefes, Şuğul ve Tevhid formlarının kullanıldığı görülmektedir. Bunların içerisinde yalnızca Sadettin Arel tarafından Bestenigar makamında bestelenmiş olan Tevhid formu mûsikî literatüründe bir form olarak karşımıza çıkmamakla birlikte eser bestecinin kendisi tarafından bu form adıyla isimlendirilmiştir. Dergahlarda zikir aralarında icra edilen Durak formu ve Mevlevi dergahlarında icra edilen Mevlevi Ayini formu Arel tarafından çok kez bestelenmiş ancak bunların hiçbirinin icrasına rastlanamamıştır. Arel'in makam ve usûl tercihlerinde de karşımıza çıkan az kullanılan makam-usûl yapılarını örnekleme anlayışı, form tercihlerinde de Durak ve Mevlevi Ayini üzerine yoğunlaşmasıyla kendini göstermektedir. Arel'in yüz sekiz Durak ve elli bir Mevlevi Ayini bestelediği görülmektedir. Bestecilerin en çok tercih ettiği formun İlahi olduğu görülmektedir. Alaeddin Yavaşca'nın on dokuz, Sadettin Kaynak'ın on bir, Münir Nurettin Selçuk'un iki, Zeki Arif Ataergin'in yedi ve Sadettin Arel'in yirmi dört İlahi eserine ulaşılabilmektedir.

FORM	Alaeddin Yavaşca	Sadettin Kaynak	Münir Nurettin Selçuk	Zeki Arif Ataergin	Nuri Halil Poyraz	Suphi Ezgi	H. Sadettin Arel
Durak						1	108
İlahi	19	11	2	7			24
Mevlevi Ayini	1						51
Mersiye		4	1				
Nefes	3	3			1		
Şuğul		3					
Tevhid							1
TOPLAM	23	21	3	7	1	1	184

Tablo 4. *Kullanılan Formlar*



Grafik 3. En Fazla Tercih Edilen Formlar

2. Alaeddin Yavaşca'nın Meşk Ettiği XX. Yüzyıl Bestecileri

2.1. Alaeddin Yavaşca (1926-2021)

Asıl mesleği hekimlik olan Alaeddin Yavaşca, Türk mûsikîsine hem ses icracısı hem de besteciliğiyle çok önemli katkılar sunmuştur. Her iki sahada da pek çok nitelikli eseri olan Yavaşca için Mutlu Torun; “Solistliği besteciliğindeki ustalığını ikinci plana atmış (Münir Nureddin gibi) görünmektedir” diyerek Yavaşca'nın solist kimliğini öne çıkartmış ve hocası Münir Nureddin Selçuk ile bu konudaki benzerliğe dikkat çekmiştir (Sipahi, 2011: 263).

Alaeddin Yavaşca'nın besteciliğinde Sadettin Kaynak'ın etkisi büyüktür. Tanrıkörur, Sadettin Kaynak'ın Yavaşca'ya imzaladığı bir eserinde Yavaşca için “İstikbalin büyük sanatkarına” ibaresine dikkat çekerek, Kaynak gibi usta bir hocanın talebesine böyle bir iltifatta bulunmasının ne kadar kıymetli olduğunu vurgulamaktadır (Sipahi, 2011: 258). Kaynak Alaeddin Yavaşca'ya klasik repertuvarın yanı sıra geleneksel beste tavrı ve form anlayışı üzerine yaptığı değişiklikleri de meşk etmiştir. Sadettin Kaynak talebesine kendisindeki bu yenilikçi tarzı da aşılamaaya çalışmış ancak Alaeddin Yavaşca'nın geleneğe olan bağlılığı bu anlayışla kısmen çelişmiştir. Alaeddin Yavaşca ilk bestesini hocası Sadettin Kaynak'a okuduğunda Sadettin Kaynak çok beğenmesine rağmen “biraz eski çerçevenin içinde kalmış, şöyle birazcık silkinsen” diyerek kendi bestecilik anlayışına yaklaştırmaya çalışmıştır (Ayas, 2015: 355) (ilk bestesi 03.05.1950 Saba Şarkı “Gözlerin çün gözlerim nuru tükettim). İlahi formunda çok tercih edilmeyen usûl değişimi Alaeddin Yavaşca'nın 1985 yılında bestelediği Uşşak ilahisinde uygulanmıştır. Yavaşca'nın hocalarından Münir Nureddin Selçuk'un bir ilahisinde de usûl değişimi vardır. Sadettin Kaynak dini eserlerinde usûl değişimi hiç kullanmamış olsa da dindışı eserlerde usûl değişikliğini en çok kullanan bestekâr olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Yavaşca'nın Uşşak ilahisinde Kaynak'ın yenilikçi bakış açısının etkisi olduğu

düşünülebilir. Ayrıca usûl tercihi konusunda İlahi, Tevşih, Nefes, Mersiye gibi dini formlarda tercih edilmeyen müsemmen usulünü Yavaşca'nın iki ilahide kullandığı görülmektedir.

Yavaşca dini eserleri ve özellikle Mevlevi Ayinlerini Özbekler Tekkesi'nde Süleyman Erguner'den meşk etmiştir (Ayas, 2015:355). Bestekârlıkta etkisinde kaldığı diğer bir isim olan Zeki Arif Ataergin aynı zamanda Yavaşca'nın müzik felsefesinin oluşmasında da etkili olmuştur (Sipahi, 2011: 153-154). Yavaşca'nın eserlerinde Kaynak ve Ataergin'in üslubunun çok belirgin olduğunu belirten Çolakoğlu, bunların dışında M.Nureddin Selçuk, Nuri Halil Poyraz, Fehmi Tokay ve İ.Hakkı Nebioğlu'nun etkisinde kaldığı eserleri de olduğuna dikkat çekmiştir (Çolakoğlu, 2018: 1-18).

Yavaşca bestecilik ve meşk sistemi hakkındaki düşüncelerini şöyle ifade etmektedir:

“Beste bir birikimdir. Birikim dediğim bir aylık mesele değil. Her beste bir birikimin mahsulüdür. Nasıl sevdiğimiz bir asma üzüm veriyorsa bu birikimde bu düşünceleri ve hisleri yan yana getirmek suretiyle bir şarkıya dönüşür.”¹

“Bugün nota daha yaygınlaştı. Eskiden meşk, sadece meşkti. Meşkte tarz ve tavır esas alınır. Bu hoca, bu konuda çok ustadır denilir. Bütün yeni yetişenler o hocadan meşk etme imkanını aramaya başlarlar. Bunların hepsi hoca-talebe sistemidir. Bir tarz ve tavır. Kimin tarzı ve tavrı olduğudur. Eski büyük bestekârlardan birisini söylersiniz ki bunun tarz ve tavrı daha makbuldür. Ama bunları hepsi bir fikir takdiridir. Yerli yerine oturmayabilir. Ama yerli yerine oturduğu takdirde bunu sarsamazsınız. Olduğu gibi oturur. Yetiştirilen kişi de o hocanın, o ustanın anlayışı, zevki hakedir. Bir de alabilme gücü ortaya çıkar. Böyledir... Tarz, tavır, meşk.”²

Alaeddin Yavaşca'nın eserlerine bakıldığında daha önceki Mevlevi Ayinleri'nde hiç kullanılmamış bir makam olan Acem makamını tercih ettiği görülmektedir. Mevlevi Ayinleri'nin en önemli özelliklerinden biri Farsça güfteli olmasıdır. Yavaşca'nın Acem Mevlevi Ayini Süleyman Naifi Efendi'nin Mesnevî Tercümesi'nden alınmış Türkçe bir ayindir. Benzer bir örnek 19. yy.'da Haşim Bey'in Suzinak Mevlevi Ayini'nde görülmektedir. Yenişehirli Nazif Dede'nin güftesinden bestelenmiş bu ayin o dönem eleştirilmiş hatta Mevlevihanelerde okunması yasaklanmıştır (Ergun, 1943: 405).

1 Seher Höcek Yeşilyurt, “Alaeddin Yavaşca 2. Bölüm” Youtube, (07.12.2017), <https://www.youtube.com/watch?v=tBjrCfDzMdQ>

00:01:49 E.T. 02/12/2023.

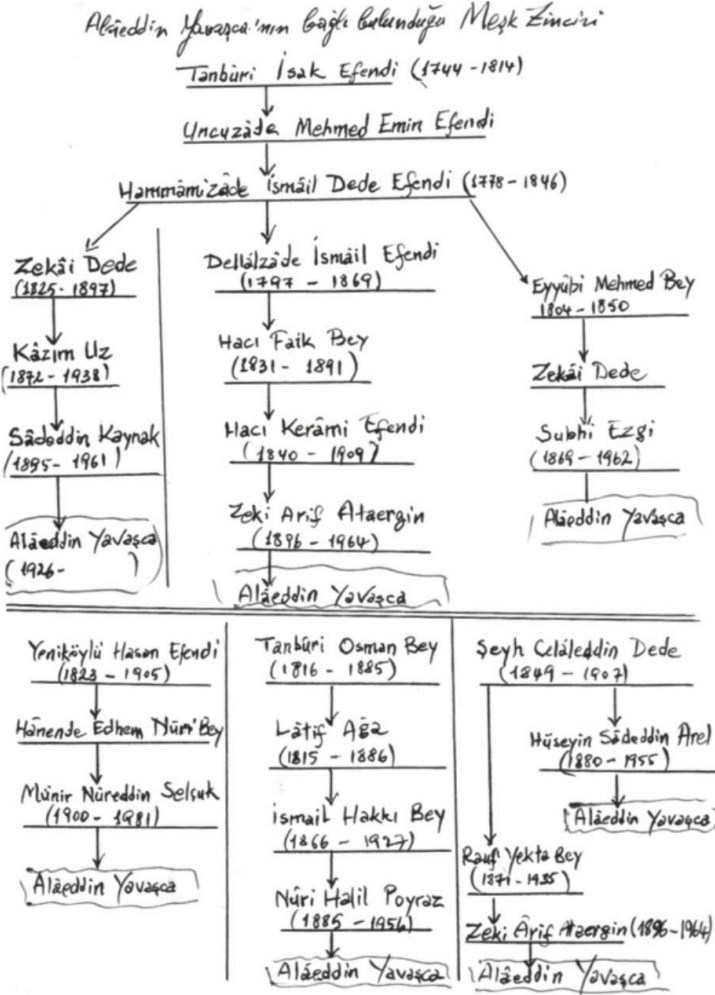
2 Yeşilyurt, “Alaeddin Yavaşca 2. Bölüm” <https://www.youtube.com/watch?v=tBjrCfDzMdQ>

00:20:21 E.T. 02/12/2023.

Kendi eserleri haricinde pek çok esere aranağme yazmış olan Yavaşça'nın aranağmelerdeki ustalığı kendi eserlerinde de oldukça belirgindir. Başlı başına bir eser gibi özenle yazılmış aranağmeleri ile hocası Saadetin Kaynak'ın uzun ve gösterişli aranağmeleri hoca-talebe etkileşimine örnek sayılabilecek niteliktedir.

Eserlerinde ve icracılığında klasik tavrı belirgin şekilde hissedilen ve günümüz müzikşinasları tarafından geleneğin son temsilcisi olarak gösterilen Yavaşça'nın eserlerindeki bu yenilikçi yaklaşımlar Sadettin Kaynak'ın etkisi olduğunu düşündürmektedir.

Alaeddin Yavaşça'nın toplam 654 eserine ulaşılabilmektedir. Bu eserlerden 23'ünün dini formlarda olduğu tespit edilmiştir.



Şekil 1: Alaeddin Yavaşça'nın kendi el yazısıyla bağlı olduğu meşk silsilesi (Ayas, 2015: 363).

2.2. Sadettin Kaynak (1895-1961)

Sadettin Kaynak, Hafız Melek Efendi ile başladığı mûsikî çalışmalarının kendisini tatmin etmediğini ve Hafız Cemal Efendi ile devam ettiğini belirtmektedir. Kendisinden durak, ilahi ve çeşitli fasıllar meşk etmiştir. Hafız Cemal Efendi ile ilk meşk ettiği eser Tab'î Mustafa Efendi'nin “Çıkmaz derûni dilden efendim muhabbetin” mısraı ile başlayan Bayati Ağırsemâîsidir.³ Aradığını tam olarak burada da bulamayan Kaynak, Kazım Uz'la meşke devam etmiştir. Kazım Uz'dan pek çok nadide eser meşk ettiğini ifade eden Kaynak, Uz ile ilk meşk ettiği eserin Sabâ Kâr-ı Nâtık olduğunu belirtmektedir (İnal, 2019: 276). Mevlevî Ayini, mîraciye, ilahi gibi dini eserleri meşk ettiği hocası ise Neyzen Emin Dede'dir (Özcan, 2002: 85-87).

Sadettin Kaynak'ın dini mûsikîdeki en önemli vasfının Kur'an kârîliği olduğu düşünülmektedir (Özer, 2011: 16). Hafız ve aynı zamanda din görevlisi olan Kaynak'ın ses icracılığındaki ustalığı da herkes tarafından bilinmektedir. Ergun, Sadettin Kaynak'ın mevlevihanelerde ayin de okuduğunu bildirmektedir (Ergun, 1943: 6654). Özalp ise Kaynak'ı bir ses sanatkarı olarak düşünmenin doğru olmadığını, mûsikîmizdeki yerinin bestekârlığı olduğuna dikkat çekmektedir (Özalp, 1986: 120).

Böylesine dini bir ortamdan gelen Kaynak'ın besteciliğinde dini eser sayısının azlığı dikkat çekicidir. Cüneyt Kosal bu durumun Sadettin Kaynak'ın yaşadığı dönemle ilişkili olduğuna dikkat çekmektedir. Mevlevî Ayini icralarında bulunmasına rağmen hiç bu formda eser bestelememiş olmasını da buna bağlayan Kosal, Kaynak için dini mûsikîye çok daha fazla talebin olduğu günümüzde, ya da III. Selim, II. Mahmud dönemlerinde yaşasaydı bu formda da şaheserler yaratacağını belirtmektedir (Şen, 2003: 142). Atatürk'e duyduğu hayranlık ve bağlılık, Atatürk'ün de kendisini, fikirlerine değer verdiği bir din adamı ve mûsikîşinas olarak gördüğü ve sık sık bir araya geldikleri bilinmektedir (Şen, 2003: 369). Türkçe hutbe, Türkçe ezan gibi radikal reformların öne çıkan ismi olarak Kaynak, aynı zamanda eleştirilerin de odağında olmuştur. Kaynak için bir diğer eleştiri ise, Arap filmleri için bestelediği müziklerle Türk müziğinde kalitesizleşme, yozlaşmaya sebep olduğu ve arabesk müziğe öncülük ettiği yönündedir. Öztuna, Kaynak'ın film müzikleri sayesinde iyi bir gelir elde ettiğini, halk tarafından tanındığını ve sevildiğini belirtirken, yüksek mûsikî çevresinde ise bu durumun tersi yönde bir etkisi olduğuna işaret etmektedir (Öztuna, 2006: 442).

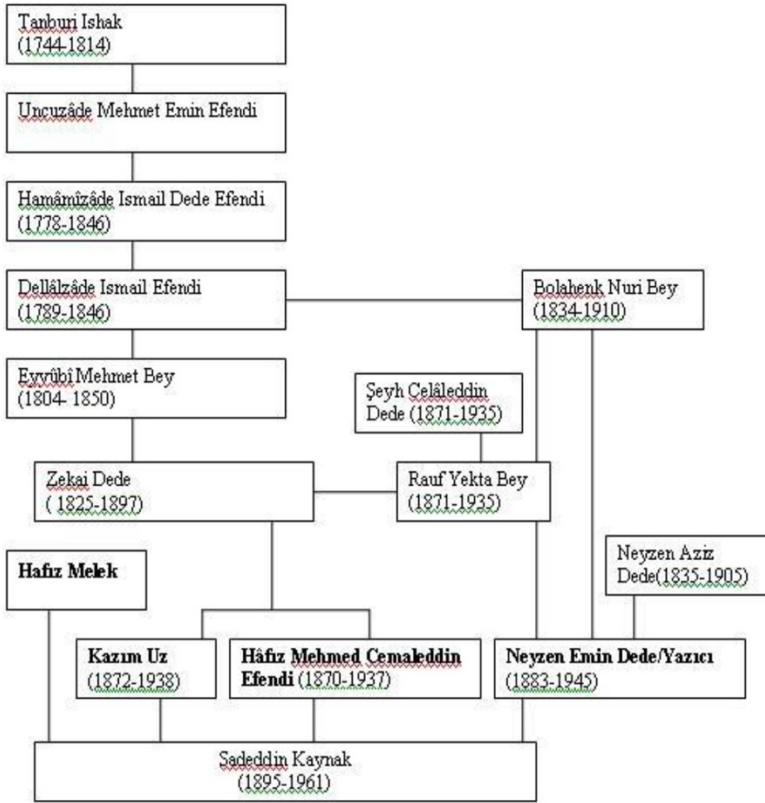
Sadettin Kaynak'ın dini eserleri meşk ettiği ve bu konuda istifade et-

3 16 Haziran 1937'de vefat eden Hafız Cemal Efendi'nin Kasımpaşa'daki Kulaksız kabristanına defnedildiği esnada Sadettin Kaynak ve Sadi Hoşses İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın ifadesiyle lâhni hazin bir tavır ile bu eseri terennüm etmişlerdir (İnal, 2019: 111).

tiği hocaları belli ise de dini eser besteciliği konusunda belli bir hocası ya da etkilendiği bir isim olduğunu söylemek mümkün değildir. Ancak şunu söyleyebiliriz ki Kaynak'ın bestecilik kariyerine dolaylı olarak yön veren en önemli isim Atatürk olmuştur. Atatürk'ün Safiye Ayla'dan dinlediği “Yanık Ömer” isimli şarkıyı çok beğenmesi üzerine eserin bestekârını sormuş ve Sadettin Kaynak cevabını almıştır. Kendisi de orada olan Kaynak'a dönerek, “*Sizden böyle şarkılar bekliyorum, çok güzel. Yeni Türk müziği böyle doğacak*” demiştir. Daha sonra Safiye Ayla'ya dönerek, “*Bu şarkıyı dünyanın her köşesinde beğendirebilirsin. Her gelişinde bana bu şarkıyı oku, e mi!*” demiştir (Şen, 2003: 375). Atatürk'ün mûsikîmizi bütün dünyaya anlatabilmek ve kendini yenileyen medeni dünyanın seviyesine yükseltmek gayesi bu sözlerinden de anlaşılmaktadır. Sadettin Kaynak'ın Atatürk'e olan bağlılığı şüphesiz besteciliğini de bu yönde etkilemiş ve eserlerinde kendinden öncekilerle keskin bir farklılık ortaya koymuştur. Kaynak'ın besteciliğinde Atatürk'ün etkisinin en somut örneği ise vefatı üzerine bestelediği “Ufuklar kara bağladı” mısraı ile başlayan Segâh Mer-siye'dir.

Talebesi Alaeddin Yavaşca, Sadettin Kaynak besteciliği için şunları paylaşmıştır: “*Sadeddin Kaynak'ı diğerlerinden ayıran özelliklerden biri, yaptığı eserlerle her tabakadan insanı kucaklamış olmasıdır. Herkesin hoşlanabileceği, çeşitli kültüre ve müzik zevkine sahip her tabakadan insanın içerisinde kendisini bulabileceği eserler ortaya koymuştur. Ayrıca yöreler itibarıyla da her kesime hitap etmiş, her yöreni musikiyle kucaklamıştır. O, musikiyi iyi ve estetik özelliği olacak şekilde bina edebilen bir musiki mimarıdır. Binayı öyle bir güzellikle inşa ediyor ki, neresinden bakarsan bak, ayrı bir güzellik görebiliyorsun. Onun için ben Kaynak'ı başkaları ile mukayese etmem, etmemek de lazım diye düşünüyorum. Zira Kaynak dehâ tarifine uyan bir sanatkâr. Bu tarifin içine girebilecek insan sayısı da çok az. Yaptıklarına baktığımızda, rahat rahat üstün meziyetlerini ve dehâ özelliklerini görebiliyoruz. Klâsik Musikimizin ölçüsü ve usûlü içerisinde giderken bir bakıyorsunuz, çok yakışan bir şekilde bir tangoya girebiliyor. Batı Müziği anlayışını ortaya çıkarıyor ama bunu Türk Musikisi kurallarıyla ve lezzetiyle yapıyor. Dini Musiki'deki ilahileri, onlar da bir başka türdür. Biraz da alışlagelmişin dışındadır*” (Şen, 2003: 114).

Sadettin Kaynak'ın hocaları içerisinde meşk silsilesi içerisinde yer alan ve eserlerine ulaşabildiğimiz tek besteci Kazım Uz'dur. Ayrıca Sadettin Kaynak'ın toplam 555 eserine ulaşılabilmiştir. Bu eserlerden yalnızca 21'inin dini formlarda olduğu görülmüştür.



Şekil 2: Sadettin Kaynak'ın bağlı olduğu meşk silsilesi (Özdemir, 2009: 98).

2.3. Münir Nureddin Selçuk (1900-1981)

1915'de Kadıköy'deki Ali Şamil Paşa konağındaki Dârü'l-Feyz-ı Mûsikî cemiyetine hanende ve talebe olarak katılmış ve Yeniköylü Hasan Efendi'nin talebesi başhanende Edhem Nuri Bey'den fasıl meşk etmiştir. 1917'de Dârülelhân'a girmiş ve Hafız Ahmed Irsoy'un talebesi olmuştur. Ali Rıfat Çağatay'ın başkanlığını yaptığı Şark Mûsikîsi Cemiyetinin kurucuları arasında yer almıştır (Öztuna, 2006: 274).

Besteciliğe 1920 yılında Tefik Fikret'in "Bu bir teranedir" şiirine yaptığı beste ile başlamış ardından "Sensiz ey suh..." güfteli şarkısını bestelemiştir. Uzun süre besteciliğe ara veren Selçuk eserlerinin çoğunu 1940'lardan sonra bestelemiştir. Geleneksel kurallara bağlı kaldığı eserlerinin yanında ses icracılığında olduğu gibi bestecilikte de yenilikçi yaklaşımlarının olduğu eserleri bulunmaktadır. "Atatürk'e Ağıt" ve "Mehter Marşı" eserleri gerek form gerekse melodik yapı itibarıyla ayrı bir yere sahiptir (Özalp, 1986: 134).

Selçuk'un kendi ağzından besteciliği:

“Efendim, eserlerimin evvela güftelerinin ifade ettiği mânâyı nazar-ı itibara alırım. Sonra o güfte hangi usûlle bestelenmek, hangi makamla bestelenmek lazım gelir, bilhassa onu tayin ederim. Bu eserlerin iyi olmasındaki muvaffakiyet tahmin ederim ki dörtte üçü burada toplanabilir. İlk bunları nazar-ı itibara alırım. Aynı zamanda o besteyi yaptığım zaman iyi bir atmosfer içinde olmam ve iyi hissetmem, kafamın iyi işlemesi anında yapmak cihetine giderim. Esas şeyler bence bunlardır... Bestelenen eser bir klasik eserse o mevzu dahilinde gerek usûl bakımından gerek makam bakımından ve üslup bakımından bilhassa. Klasik üsluba riayet etmek şartıyla, öyle eser bestelemeli. Bugün gündelik eserleri yahut bugünün daha kolay anlaşılan eserlerini tabi onun atmosferi içinde, onun havası içinde bestelemek lazım. Bu cihetle riayet ederim ve edilmesini arzu ederim.

İyi bir bestecide aranan vasıflar şunlar olsa gerek: evvela Allah vergisi bir istidat. Yani ilham kaynağı olmak, musikiyi iyi bilmek ve beste anında da küçük hislerini hiçbir vakit kafasından geçirmemek. Bunuda ticari mahiyette bir kazanç temin ederim, şöyle yaparım, böyle yaparım düşünmeksiz musikinin içinde ne icab ediyorsa onu yapmak ve onu vücuda getirmek birinci planda gelir. Bazı son devirlerin bestekârları aralarında bakarsınız büyük eserler hakkında büyük bilgileri olmayanlar vardır ki Allah vergisi bestekârlıkta büyük merhaleler aşmışlardır. Mesela bunlardan Şevki Bey gibi. Nota dahi bilmeyen bir insan. Leon Hancıyan ismindeki üstat çok şarkılarını yazmıştır. Nota bilmez. Makam yahut klasik musikinin formlarını da bilmeyen bir zat olduğu halde ne şaheserler yaratmış. Bilgiyle beraber Allah vergisi bir istidat, ilham kaynağı bir akış olursa muvaffakiyetin sırrı hemen hemen burada toplanabilir....”⁴

Bu çalışma için yapılan araştırmada Münir Nurettin Selçuk'un bestelediği toplam eser sayısının 88 olduğu ve yalnızca 3 eserin dini formlarda olduğu tespit edilmiştir.

2.4. Zeki Arif Ataergin (1886-1964)

İlk mûsikî derslerini babası Kanuni Hacı Arif Bey'den almış daha sonra Hacı Kirami Efendi'den fasıl mûsikîsi, Lâmekani Mustafa Efendi ve diğer hocalarından ise ağırlıklı olarak dini mûsikîyi meşk etmiştir. Mûsikîde biraz ilerleme kaydettikten sonra, Kanuni Hacı Arif Bey, Tanburi Cemil Bey, Santuri Edhem Efendi, Kemani Aleksan Ağa, Hacı Kirami Efendi, Hafız İsmail ve Karcıgar Mazhar Bey'lerin fasıllarına katılarak repertuvarını zenginleştirmiştir. Besteciliğe Hoca Ziya Bey ve Abdülkadir Töre'nin

4 Kaynak Gültekin, “Bir Bestecimiz Var” Youtube, (14.05.2017), <https://www.youtube.com/watch?v=dUddrcZJHDU> 00:22:32 E.T. 02/12/2023.

teşviki, Rauf Yekta Bey ve Hafız Ahmed Irsoy'un yardımıyla başlamıştır (Özalp, 1986: 122). “Âleme rahmet için geldin sen” Hüseyini İlahi ve “Ey gönül niçin perişansın” Şeddiaraban Durak eserleri Öztuna tarafından listelenmiş ancak notalarına ulaşılammıştır (Öztuna, 2006: 124). Şeddiaraban Durak için Cansevdi'nin yüksek lisans tezinde eserin Sadettin Arel'e ait olabileceği ihtimali vurgulanmıştır (Cansevdi, 2014: 33).

Bu çalışma için Zeki Arif Ataerğın'ın toplam 157 eserine ulaşılabilmiştir. Bu eserlerden yalnızca 7'sinin dini formlarda olduğu görülmüştür.

2.5. Suphi Ezgi (1869-1962)

Mızıka-ı Hümâyün kolağası Vefalı Tahsin Efendi'den keman ve mûsikî dersleri almıştır. Babasının kanun hocası olan Kanuni Hacı Arif Bey'den batı notası öğrenmiştir. Babasının yakın arkadaşlarından olan Medeni Aziz Efendi'den fasıl meşk etmiştir. Hüseyin Fahreddin Dede'den repertuar, ney ve nazariyat dersleri, arkadaşı olan Rauf Yekta Bey'den hamparsum notası öğrenmiştir. Rauf Yekta Bey ve Ahmed Avni Beylerden daha önce Zekai Dede'nin talebesi olmuş, kendisinden 35 fasıl meşk etmiştir. Zekai Dede'nin yönlendirmesiyle Kozyatağı Rifâi tekkesi şeyhi Tanburi ve Neyzen Halîm Efendi'den sinekemanı ve tanbur dersleri almış ve kendisinden saz eserleri meşk etmiştir. Öztuna ayrıca Subhi Ezgi'nin hocaları olan Zekai Dede ve Hâlim Efendi'ye de nota öğrettiğini belirtmektedir (Öztuna, 2006: 280). Belediye Konservatuvarı Tasnif Heyetini'nde Rauf Yekta Bey, Ali Rifat Çağatay, Ahmed Irsoy ve Mesud Cemil Bey ile uzun yıllar çalışmıştır. Hanendeliğinin yanı sıra ney, tanbur, keman ve sinekemanı çalan Ezgi'nin özellikle klasik tanbur icrasının son temsilcilerinden olduğuna vurgu yapan Özalp, kendisinin bir icracı olmaktan ziyade müzikolog kimliğiyle öne çıktığına vurgu yapmaktadır (Özalp, 1986: 30). Ezgi'nin mûsikî birikimini ortaya koyduğu ve topladığı vesikalardan meydana getirdiği beş ciltlik “Türk mûsikîsi Nazariyatı” ve diğer yayınladığı eserlerin literatüre katkısına vurgu yapan İnal, bu çalışmalarda Ezgi'nin yakın arkadaşı Sadettin Arel'in önemli ölçüde payı olduğuna vurgu yapmaktadır (İnal, 2019: 293). Dini formlardan yalnızca iki durak bestesi olduğu belirtilse de bunlardan yalnızca bir tanesine ulaşılmıştır. Öztuna ve Özalp toplam 165 bes-telenmiş eseri olduğunu, bunlardan dini formda olanların yalnızca 2 Durak olduğunu belirtmiştir. Ancak notasına ulaşılabilen toplam eser sayısı 52, dini eser olarak ise yalnızca 1 Durak'a ulaşılabilmiştir.

2.6. Nuri Halil Poyraz (1885-1956)

Muallim İsmail Hakkı Bey'in talebesidir. Ankara ve İstanbul Radyolarında çeşitli görevlerde bulunmuş, kurduğu kadınlar topluluğunun şefliğini yapmış ve vefatına yakın Konservatuvar Tasnif Heyeti üyeliği yapmıştır (Öztuna, 2006: 196). Özalp (1986: 99), dini eserlerden bir nefes ve beş ila-

hisinin olduğunu söylemektedir ancak sadece nefes formunda eserine ulaşılabilmiştir. Toplam 83 eserine ulaşılabilmiştir. Bu eserlerden dini formlarda olan yalnızca Hüseyini makamında ve Rask Aksağı usûlünde yazılmış Nefes formunda 1 eserine ulaşılabilmiştir.

2.7. Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955)

Mûsikîye on yaşında mandolinle başlamış daha sonra ud ve piyano dersleri almıştır. Edgar Manas'tan armoni, kontrpuan ve fûg dersleri alan Arel, kompozisyon, orkestrasyon ve prozodi üzerine çalışmıştır. Türk mûsikîsini çok sesli getirmek ve modernize etmek istemiş aynı zamanda mûsikîmizin hemen her makam, usûl ve formlarında eser bestelemiştir (İnal, 2019: 274).

Rauf Yekta Bey, Dr. Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek'le birlikte pek çok nazari çalışmalar yapmışlardır. Fizik ve matematik profesörü olan Salih Murat Uzdilek'le birlikte Türk mûsikîsi ses sistemini fizik bakımından incelemiştir. Bugün kullanılan sistem ve nota yazısına kendi isimleri olan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi adı verilmiştir (Öztuna, 2006: 84).

Hüseyin Sadettin Arel'in 438 eserine ulaşılabilmiştir. Bu eserlerden 184'ünün dini formlarda olduğu tespit edilmiştir.

Sonuç

Çalışmada Alaeddin Yavaşca ve meşk ettiği Sadettin Kaynak, Münir Nurettin Selçuk, Zeki Arif Ataergin, Nuri Halil Poyraz ve Hüseyin Sadettin Arel'in dini formlardaki eserleri incelenmiştir. Bestecilerin makam, usûl ve form tercihleri tablo ve grafikler üzerinden verilerek değerlendirilmiş aynı zamanda besteciler hakkında bilgi verilmiş ve ulaşılabilen eserleri dini ve dindışı olarak ayrılarak rakamlar ve oranlarla gösterilmiştir. Buna göre;

Alaeddin Yavaşca'nın meşk silsilesinde yer alan XX. yüzyılda yaşamış bestecilerin çoğunlukla dindışı eserler besteledikleri görülmektedir. Dini eserlerinin oransal olarak fazla olduğu görülen bestecilerin diğer bestecilere göre daha önce yaşamış olması ve dini çevrede yetişmiş olmalarının dini formlara yönelimlerinde etkili olduğu düşünülmektedir. Hayatının büyük kısmını 19. yüzyılda yaşamış ve çocukluk yıllarını cami mûsikîsi icralarıyla geçirmiş olan Muallim İsmail Hakkı Bey bu durum için güzel bir örnektir. Bir diğer örnek ise Zekai Dede'nin oğlu Ahmed Irsoy'dur. Aldığı dini eğitim ve hafızlığın yanı sıra mevlevihanelerdeki icralarda bulunması ve bir dönem yaptığı din görevliliği Irsoy'un dini mûsikî besteciliğine yönelişinde önemli etkenler olarak düşünülebilir. Irsoy'un talebelerinden ve Mevlevi mûsikîsiyle yakından ilgilenen Sadettin Heper de bu durum için önemli bir örnek olarak sayılabilir. Bunun yanında aslında dini çevrede yetişmiş hatta imam-hatiplik görevlerinde bulunmuş Hafız Sadettin Kaynak'ın az

sayıda dini eser bestelemiş olması dikkat çekicidir. Bu durum Kaynak'ın tanınmış bir besteci olarak yaşadığı dönemde uygulanan reformlar ve kendisine getirilen farklı eleştirilerin etkisi olduğu söylenebilir. Kaynak'ın tam tersi yönde bir örnek olarak ise Sadettin Arel karşımıza çıkmaktadır. Besteci kimliğinden ziyade müzikolog kimliğiyle tanınan Arel, dini bir çevrede yetişmemiş, batı müziği eğitimi almış biri olarak dini formlarda ve az kullanılmış makam ve usullerde pek çok eser bestelemiştir. Özellikle tekke mûsikîsi formlarından Mevlevî Ayini ve Durak formlarında çok sayıda eser bestelemiş olması dikkat çekicidir. Bu eserlerin gerek yaşadığı dönem gerekse günümüz mûsikîşinasları tarafından icralarına rastlanamamıştır. Bu durum Arel'in müzikolog yönünün etkisiyle form, makam, usul konularını ele alarak örnekleme amacıyla eser bestelediği ihtimalini öne çıkartmaktadır. Münir Nurettin Selçuk, Zeki Arif Ataergin, Subhi Ezgi ve Nuri Halil Poyraz'ın dini formlarda az sayıda eser bestelemiş olmaları da yine dönemselle ve yetiştiği çevre ile ilişkilendirilebilir.

Dini eserlerde en çok tercih edilen makamların Uşşak, Rast, Segâh ve Sabâ, usullerde Düyek, Sofyan ve Devr-i Hindî, formlarda ise İlahî, Nefes, Mersiye ve Şuğul görülmektedir. Bu değerlendirme yapılırken yukarıda açıklanan gerekçelere bağlı olarak Arel'in kapsam dışında tutulması çalışmanın sonucunun anlaşılmasında daha yararlı olacaktır. Bu bağlamda XX. yüzyıl dini mûsikî eserlerinde gerek makam gerekse usul tercihlerinin geleneksel mûsikî anlayışına bağlı kalarak devam ettiğini söylemek mümkündür. Türk din mûsikîsi formları içerisinde ise cami mûsikîsi formlarının tercih edilmediği görülmektedir. Tekke mûsikîsi formlarından, aynı zamanda Türk mûsikîsinin en büyük formlarından biri olan Mevlevî Ayini'nin bestecilerimiz tarafından ilgi görmediği görülmektedir. Aynı durum Durak formu için de söylenebilir. Geçmişte bu formların dergahlarda icra edildiği ve bestecilerimizin bu formlara olan ilgisinin azalmasının tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla ilgili olabileceğini düşündürmektedir. En çok bilinen dini mûsikî formlarından olan İlahî için bu dönemde de birinci sırada yer aldığı görülmektedir.

Alaeddin Yavaşca'nın dini mûsikî formlarındaki eserlerinin ele alındığı bu çalışma aynı yüzyıl içerisinde farklı meşk silsileleri üzerine yapılacak diğer çalışmalarla, aynı zamanda geçmiş yüzyıllardaki dini mûsikî anlayışlarıyla yapılacak karşılaştırmalı çalışmalarla genişletilmesi konunun daha iyi anlaşılması için önemlidir. Bu bağlamda çalışma bundan sonraki çalışmalara ışık tutması ve teşvik edici olması bakımından literatüre önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Ayas, Güneş. Müzik Sosyolojisi. İstanbul, 2015.
- Cansevdi, İsmail İlker. Bestekâr Zeki Ârif Ataergin Hayatı Ve Eserleri. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2014.
- Çolakoglu Sarı, Gözde “Meşk Silsilesi 200 Yıla Dayanan Bir Besteci: Alâeddin Yavaşca”. Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi / 25 (Temmuz 2018), 1-17. <https://sobider.com/DergiTamDetay.aspx?ID=4294>
- Doğrusöz, Nilgün. Ali Rıfat Çağatay Mûsikî Yazıları. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, 2021.
- Gültekin, Kaynak. “Bir Bestecimiz Var” Youtube. 14.05.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=dUddrcZJH DU>
- İnal, İblülemin Mahmut Kemal. Hoş Sadâ, Son Asır Türk Musikişinasları. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2019.
- Özalp, Mehmet Nazmi. Türk Musikisi Tarihi. Ankara: TRT Yayınları, 1986.
- Özcan, Nuri – Kaynak, Günaydın “Sadettin Kaynak”, TDV İslam Ansiklopedisi. 25/85-87. İstanbul: TDV Yayınları, 2002.
- Özdemir, Selin. Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekâr: Sadettin Kaynak. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2009.
- Özer, Murat. “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Bir Müzik Adamı Sâdetdin Kaynak”, Son Yüzyıl Türk Dini Musiki Tarihinde Sadettin Kaynak’ın Yeri ve Önemi. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2011.
- Özönder, Hasan. Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü. Konya: Sebat Ofset Yayınevi, 2003.
- Öztuna, Yılmaz. Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi. Ankara: Orient Yayınları, 2006.
- Sipahi, Sinan. Alâeddin Yavaşca. Ankara: TRT Yayınları, 2011.
- Şen, Hasan Oral. Sadeddin Kaynak. Ankara: TRT Yayınları, 2003.
- Yeşilyurt Höcek, Seher. “Alaeddin Yavaşca 2. Bölüm” Youtube. 07.12.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=tBjrCfDzMdQ>
- URL 1: <http://www.alaeddinyavasca.com/index.php/biyografi> E.T. 10.12.2023



BÖLÜM 5

KÜLTÜR-SANAT MERKEZLERİNDE “SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK” KAVRAMI VE DÜŞÜK KARBON UYGULAMALARI

Esin De THORPE MILLARD¹

Eylem ATALAY²

1 Esin De THORPE MILLARD, Doç. Dr., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü,

Orcid ID: 0000-0002-8247-778X

2 Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü Doktora Öğrencisi. Orcid ID: 0000-0003-3988-9356

GİRİŞ

Günümüz güzel sanatlar alanlarında disiplinler-arası sanat üretimi ve tüketimi olguları, oldukça yükselen, kavramlar ve alanlar arasında geçirgenlikle harmanlanmış, dahası, birbirinden bağımsız düşünülemez kadar iç-içe geçmiş iki değerdir. Bu değerler derinlemesine incelendiğinde, resim ve müzik, müzik ile mimarlık gibi güzel sanatlar arasında yapılan, belki de ideoloji ve düşünce akımları temelli alış-veriş ve üretimin de ötesine geçilerek, sosyoloji, psikoloji, estetik, halkla ilişkiler, eğitim bilimleri, idari ve iktisadi alanların da kapılarının aralandığı; nihayetinde belirtilen başlıkların ve bu başlıkların-günümüzde bilim ve araştırma alanlarının-alt kollarının da sanat ürününün üretim ve tüketim aşamalarında başat birer rol aldıkları görülmektedir. Elbette bu durumun doğal bir sonucu olarak da sanat-dışı disiplinlerle sanatı açıklama-yorumlama alanının doğduğunu gözlemlemek, bu gözleme dayanarak alanlar arası geçirgenliği açıklayabilecek tanımlar oluşturmak mümkündür. (San İnci, 2019: 177)

Tüm bu tanımlarla birlikte, bu metinde yer alacak ve ön plana çıkacak olan kavram/olgu, sürdürülebilirlik olgusudur. Bu kavram, soyut olarak kültürel bir sürdürülebilirliği—ve hatta müzik endüstrisi içerisinde de bu başlık altında birçok konunun tartışıldığı/yer aldığı görülmektedir—ifade edebilmekle birlikte, metnin asıl konusunu oluşturmakta olan, somut, çevresel/fiziki koşulları daha ekolojiye katkı sağlar bir hale dönüştürmeyi de temsil eder. Bu bağlamda, çevresel etkilerin en aza indirgenmiş olduğu tüm müzik/festival faaliyetleri ve/veya konserler akla gelebilmektedir. Bu etkinliklerin dışında bir de müzik ürünlerinin dağıtımı, tüketimi; müzik gruplarının “*merchandising*” olarak isimlendirilen logo/isim baskılı t-shirt, çanta, anahtarlık vb. fiziki ürünlerin satışı da geri dönüşümden üretilmeleri koşuluyla, ekoloji dostu bir sistemin parçası olabilir. Bütün bunlarla birlikte, elbette fiziki müzik ürünü dağıtımına koşut geliştirilmiş ve çok daha çevreci olarak görülebilmekte olan dijital müzik dağıtımı da bu çerçeveye dahil edilebilmektedir. Dolayısıyla bir müzik üretimi ve dağıtımı operasyonu sürecine, çevreci ve sürdürülebilir ürünlerin/üretim ve tüketimlerin dahil edilebilir; bu ürünler, günümüz koşullarında var olan bilişim-teknoloji iş birliğinde geliştirilebilir. Metin içerisinde ise günümüzde yer alan sürdürülebilir eylemlerden, kâr amacı gütmeyen kurum ve kuruluşlardan ve bu organizasyonların eylemlerinden bahsedilecektir. Son zamanlarda bu konuya gösterilen ilginin artmasının sebebi olarak ise iklim krizleri, küresel ısınma ve global kaynakların entropisi¹ gösterilebilmektedir. Global kaynakların korunmasına ve iklim krizlerinin

1 Entropi: Kaos Teorisi başlığı altında incelenebilecek olan; kaosu içerisindeki düzensizliği anlatan, bir maddenin/cismin faydalı enerji miktarının azaldığını; faydasız enerji miktarının arttığını ifade eden bir kavramdır. Daha çok evren, madde ve fizik bilgileri ile bağlantılı olan bu kavram hakkında daha fazla bilgi için bkz.: Öner, Timur., Özön, Eliz. (2018) “Entropi: Termodinamik ile ilişkisi ve işleyişi” İTÜ Astronomi Kulübü, Erişim Tarihi: 30.11.2023. <https://astronomi.itu.edu.tr/fizik/entropi/>

önlenmesine yönelik çalışmaların yapılma arzusu/aranışı, mevcut sistemdeki fiziki koşulların ekoloji, iklim, çevre pozitifliğini sağlamasının gerekliliğini doğurmaktadır. Bu sebeple her alanda olduğu gibi müzik endüstrisinde de bir sürdürülebilirlik arayışına girilmiş ve bu arayış ile fiziki birçok çalışma/proje/organizasyon gerçekleştirilmiştir, demek mümkündür. Dolayısıyla, bozulmaya doğru giden bir sistemin düzeltilmesi üzerine yapılabilecek tüm çalışmaların ve eylemlerin müzik endüstrisindeki yansımaları, bu metnin konusunu oluşturmaktadır.

Sürdürülebilirlik ve Sanat İlişkisine Tanım ve Örnekler Yoluyla Bir Bakış

Son zamanlarda disiplinler arası kavram kullanımında yerini sıklıkla alan, olumlu tınlayan ancak sağlanması ve içinin doldurulması birçok dinamiğe bağlı kavramlardan biri olarak sürdürülebilirlik işaret edilebilir. Sürdürülebilirlik, sanat-toplum ilişkisini oldukça aktif bir şekilde inceleyen sosyoloji alanının içerisinde görülmekte ancak işletme, ekonomi, teknoloji gibi bilim yapılarının yanı sıra, eğitim, moda, yemek, turizm gibi sektörlerin de içerisine yoğun bir şekilde işlemiş olan, göz ardı edilemeyecek kadar önemli, değerlendirilmesi ve ele alınması oldukça gerekli bir kavramdır (Titon, Todd, 2009: 119). Kitabı bir tanım yapmak gerekirse:

“Sürdürülebilirlik, çevresel, sosyal ve ekonomik faktörleri içeren geniş bir kavramdır. Bu bağlamda, sürdürülebilirliği, toplumun gelecekte de var olmasını sağlamak amacıyla, doğal kaynakların korunması, çevrenin bozulmaması, sosyal adaletin sağlanması ve ekonomik kalkınmanın sürdürülmesi olarak tanımlanabilmektedir”. (San İ, 2019:177)

Sürdürülebilirlik kavramı, insanların faaliyetlerinin global-ekolojik kaynaklar ve çevre üzerindeki etkilerini azaltmak, doğal bir sistemin uzun vadede korunmasını amaçlamak, Dünya çapında ekonomik, ekolojik ve sosyal adaleti sağlamak; dahası, gelecek nesillerin-ekonomi, ekoloji ve sosyal adalet kavramları temelinde-ihtiyaçlarını göz önünde bulundurmamak ve bu ihtiyaçları karşılamak; toplamda ise tüm bu eylemlerin sürekliliğini kapsayan bir sosyal çevre yaratmak için tasarlanmıştır, demek mümkündür. Bu nedenle sürdürülebilirlik, toplumun gelecekte de var olmasını sağlamak amacıyla doğal kaynakların korunması, ekolojik dengenin/çevrenin bozulmadan korunması, sosyal adaletin sağlanması ve ekonomik kalkınmanın sürdürülmesi olarak da tanımlanabilir. Tüm bu değerleri ve bu değerlerin devamlılığını içerdiği için de sürdürülebilirlik kavramının, insan merkezî bir bilim olan sosyoloji-bir diğer deyişle toplum bilimi-içerisinde yer almaktadır. Başka bir deyişle, insanın sosyal gereksinimlerinin de baz alındığı; çevresel, sosyo-ekonomik, toplumsal yelpazede sıklıkla rastlanan sürdürülebilirlik kavramının, toplumsal yapıların, kültürlerin, normların ve

değerlerin incelendiği bir alan olan sosyolojinin konusu olması kaçınılmazdır (Marlene, 1998: 185).

İsmisayesinde amacı açıkça okunabilir bir kavram olan sürdürülebilirlik, başat hedef olarak toplumun ekonomik, sosyal ve çevresel çerçevede adalet ve verimini idealize eden bir yaklaşım sunarken, ikinci bir hedefi de işaret etmektedir. Birinci hedeften hiç de bağımsız olmayan, aksine uzantısı olan bu amaç, toplumda var olan, elde edilmiş veya ulaşılabilecek en adaletli ve verimli yapının sürekli hale getirilmesi ve mümkün olduğu kadar korunmasıdır. Bu sürekliliğin/devamlılığın sağlanması için toplumun da bu kavramı özümsemesi/sindirmesi ve bizatihi içinde bulundurulması/görevlendirilmesi gerekmektedir. Sürdürülebilirliğin sürekliliği/devamlılığı toplumun kabulünü ve dahası, iş birliğini gerektirdiği için ise toplumsal yapıların, kültürlerin, normların ve değerlerin göz önünde bulundurulması, analiz edilmesi, bu analizler doğrultusunda bir sürdürülebilirlik projesinin/organizasyonunun haritalandırılması büyük önem arz etmektedir. Bu planlamada öncelik, mevcut kaynakların dengeli ve adil bir şekilde kullanılması; daha sonra...Sürdürülebilirlik, toplumun gelecekteki ihtiyaçlarını karşılamak için mevcut kaynakları dengeli ve adil bir şekilde kullanmayı hedeflemektedir. Bu nedenle, sürdürülebilirlik kavramı, toplumsal ve kültürel faktörlerin ekonomik ve çevresel faktörlerle birlikte ele alınmasını gerektirir.

Sürdürülebilirlik kavramını sanat alanında ve sanat eğitiminde değerlendirmeye yoluna gidildiğinde ve sanat üretiminde hangi yollardan bir sürdürülebilirlik aranmalıdır? sorusu sorulduğunda; küresel dünyada teknolojik yeniliklere, yine aynı çerçevedeki değişimlere ve buluşlara; dahası, bu oluşumların yeni bilim dalları ile iç içe geçmişlerine rastlanmaktadır. Elbette tüm sistemlerde olduğu gibi bu yol ve yöntemlere/değişim ve dönüşümlere bizatihi toplumların, yabancılaşıma/başkalaşıma—mümkün olduğu ölçüde—düşmeden, uyum sağlama ihtiyacı bulunmaktadır. Bu noktada önemli bir konuya değinerek, metni beslemek, dahası, dayandığı temellere işaret etmek yerinde ve uygun olacaktır: Canlıların tümü, hayatta kalma mücadelesi ile karşı karşıyadır ve güncel çevreye/sisteme/koşullara uyum sağlayamazlarsa—bir nevi doğal seleksiyon ile—yaşayamazlar. Dolayısıyla canlıların uyumlanmaya; daha bilimsel bir kavramla uyarlanmaya ihtiyacı vardır, demek mümkündür. Bu kavram ise, günümüz sosyal bilimler dersleri bağlamında en temel kaynaklardan biri olan “*Kültürel Antropoloji*” kitabında şu şekilde açıklanmaktadır:

“Uyarlanma, bir organizmanın, çevreyi kendi çıkarı doğrultusunda kullanmasına yardımcı olacak biçimde (yiyecek bulma, tehlikelerden kaçınma gibi) davranışlar geliştirmesini ve türünün devamı için üremesini gerektirir. (Haviland, Prins, Walrath, McBride, 2008: 204).”

Bu metin çerçevesinde toplumların, küresel antropoloji perspektifinde hareket ederek kendirlerini bu döngüye uyarladıklarını, dahası, bu adaptasyona bir bakıma mahkûm olduklarını söylemek mümkündür. Toplumların global düzendeki sürdürülebilirlik sistematiğine adaptasyon sürecindeki en önemli misyon sanat kurumlarının olmaktadır.²

Müzik ve Sürdürülebilirlik Üzerine Çalışan Organizasyon/ Kuruluş Örnekleri ve Bu Kuruluşların Amaçları

Müzikte sürdürülebilirlik kavramı, müziğin üretiminden, kaynağını oluşturan materyallerin kullanımına ve müzik endüstrisini oluşturan ve bu endüstriyle ilişkili tüm faktörlere kadar bir dizi alanı kapsar. Bu kavram, müzik endüstrisi ve müzisyenlerin/müzik gruplarının ve bu bireylerin/grupların etrafında toplanan tüm çalışanların, dahası, *musicking*³ kavramı içerisine dahil edilebilecek tüm çalışan ve dinamiklerin, çevresel—eko-sisteme taşınacak olan—ve sosyal etkilerini minimize etme amacını taşımaktadır. Bu noktada, özellikle günümüzde, Avrupa’da birçok kâr amacı gütmeyen kuruluşun, müzikte sürdürülebilirlik konseptine özel olarak çalıştığı görülebilmektedir. Bunlardan birkaçı:

REVERB (reverb.org): 2004 yılında, müzisyen Adam Gardner ve onun amiyane tabirle çevreci eşi Lauren Sullivan tarafından, Lauren’in müzisyenlerin çevreci eylemler üzerindeki etkilerini görmesiyle ve aynı konuları çözümlmek isteyen yakın müzisyen arkadaşları ile bir araya gelmeleri ile kurulmuştur. Rezerv kuruluşunun ilk zaman/erken dönem artist partnerleri arasında Marion 5, John Mayer gibi medyatik grup ve isimler de yer almaktadır. Bu noktada elbette bu isimler ile yapılan işbirliğinin, kuruluşun eylemlerinin hitap ettiği kitleleri genişletmek amacına hizmet ettiğini söylemek mümkündür; dahası, bir pazarlama stratejisi olan *AIDA* tekniğinin de bu noktada kullanıldığı belirtilebilmektedir (*AIDA*: “*Attention*” (dikkat çekme aşaması), “*Interest*” (konuya ilgi duyulması), “*Desire*” (istek aşaması), “*Action*” (hizmetin/ürünün alınması) olarak ifade edilen; hedef kitlelerin, sunulan ürün veya hizmeti kabulüne ve nihayetinde alımı gerçekleştirerek kullanması veya yaymasına yardımcı olan bir strateji

2 Kenan Çağan’ın Sanat Sosyolojisinin İmkânına ve İnşasına Dair adlı makalesinde de söz ettiği gibi sanat hem toplumsal ve dolayısıyla kültürel bir üründür. Bu sebeple sosyolojik bir bilgi kaynağı/hazinesi olarak sanatı görmek mümkündür. Üretildiği/içinde bulunduğu/içinden var olduğu toplumun yapısıyla doğrudan ilişkili olması kaçınılmaz olan sanatın, disiplinler arası ve toplumsal tüm kurumlarla organik bir bağı vardır. Bütün bu yapıların da desteğiyle, sanat da kendi içerisinde kurumsallaşmış; çeşitli kurumların ortaya çıkmasına, içerdiği çeşitli dallardan ötürü yol açmıştır (Çağan, 2006: 11). Dolayısıyla sanat ve sanat kurumları, toplumdan ve bu toplumun gerekliliklerinden/getirilerinden bağımsız düşünülemez, demek mümkündür.

3 Musicking: Müzik yapma eyleminin—güncel tanımıyla—ortacı/ulacı olarak kabul edilmektedir. Musicking, herhangi bir kapasitede, herhangi bir performansın gösterimiyle, prova/pratik süreçleri ile, performans için—besteleme unsurlarının tümü dahil olacak şekilde—gerekli malzemelerin sağlanması ya da dans aracılığıyla bir müzik performansında yer almak olarak tanımlanabilir. (Atalay, 2022:9).

olarak belirtilmektedir). Kendilerini kâr amacı gütmeyen kuruluş olarak adlandırmaktadırlar. Hedefleri, milyonlarca bireyi daha iyi bir geleceğe doğru önlem almaya yöneltmektir. Müzik festival festivallerinde, çevresel ve sosyal önlemlerin alınmasına yönelik, müzisyenlerin/müzik gruplarının hayranlarıyla iş birliği içerisinde çalışmaktadırlar. Konser ve tur karbon ayak izini en aza indirmek için programlar oluşturmakta ve bu programları yönetmektedirler. Bu programların içeriklerinden biri olarak da tek kullanımlık su şişelerinin kullanımından kaçınmak, yerel çiftlik ürünlerinin kullanımı ile hazır yiyecek tüketiminin oluşturacağı çöpü elimine etmek; bütün bunları kapsayan “*fan*”ların karşılandığı çiftliklerin kurulması ve bu çiftlikler bünyesinde katılımcıların broşürler ve tanıtımlar aracılığıyla bilinçlendirilmesi örnek olarak gösterilebilmektedir.

Sustain Music and Nature (sustainmusicandnature.org): Müzik endüstrisi ile çevresel ve dolayısıyla sosyal sorumluluk organizasyonlarının ortaklığını sağlamak bu kuruluşun misyonu olarak belirtilmektedir. Kısaca “*Sustain*” olarak isimlendirilmektedir. Amaçları hem müzik endüstrisi çalışanlarının hem de doğa/çevre temelli organizasyonların, sürdürülebilirlik konusundaki görevlerini hatırlatmak ve bu konuda bu iki kolun farkındalığını arttırarak iş birliği içerisinde çalışmalarını sağlamaktır. Ek olarak, müzik endüstrisinin tüm yönlerden çevreye duyarlı uygulamalarını takip ederek, projelerle desteklemektedirler. Müzik yoluyla çevresel amaçlar için kamu desteklerinin teşvik edilmesini başarmayı, daha çok kamusal arazinin oluşturulmasının teşvikini—elbette müzisyenler ve müzik organizasyonları ile iş birliği içerisinde—sağlamayı da hedeflemektedirler. REVERB.org’a benzer bir kuruluş hikayesine sahip olan Sustain organizasyonu da şu anda, çevreci ve müzik öğretmeni Elizabeth Betsy Mortensen tarafından yönetilmektedir.

Music Sustainability Alliance (MSA): Kolektif karbon ayak izini azaltmaya yönelik yeniliklerin, eylemlerin yapılmasını desteklemek amacıyla küresel birtakım ölçütlerin belirlenmesi adına, ilgili endüstri liderleri tarafından kurulduğu belirtilmektedir. Yine *Sustain*’de olduğu gibi, sektörler arası iş birliğinin geliştirilmesi hedeflenmektedir; dolayısıyla bu noktada sürdürülebilirlik için gerekli olan süreçlerin, aslında sektörlerin bir arada çalışması ile sağlanabileceği sonucuna varılabilmektedir. MSA, yakın çevremizin ötesine uzanan, muazzam bir kültürel etkiye sahip olduğumuzu; bu etkinin sorumluluğunu alarak gereken önlem ve çabanın sunulması gerektiğini belirtmektedir ki bu da MSA’nın “ahlaki zorunluluk” başlığı altında dile getirdiği bir cümledir. Ek olarak, geleceği şekillendirmekte ön planda rol oynayacağı düşünülen iklim değişikliğine ve müzik sektörünün de bu değişikliğin getirdiği özellikle ekonomik süreçlere uyum sağlanmasının gerekliliğinden bahsedilmektedir. Bu harekete yardımcı olması planlanan başlıklar: endüstri katılımı, miktar ve ölçüm, bilgi tabanı için ortaklıkların kurulması ve uzmanlarla çalışılması, kaynakların genişletilmesi ve eğitimlerin gerçekleştirilmesidir.

EarthPercent olarak sıralanabilmektedir. EarthPercent de tıpkı diğer organizasyonlar gibi, kâr amacı gütmeyen bir kuruluş olarak; “gezegenin hizmetinde müziğin gücünü açığa çıkaran” bir kurum olarak tanımlanmaktadır. EarthPercent’in yukarıda bahsedilen üç kâr amacı güden kuruluştan farkı, *Vinyl* üretimlerinin internet üzerinden satılması ve buradan gelen paranın EarthPercent hareketi çerçevesinde, fon olarak kullanılmasıdır. Bu sanal mağazadan alınan ürünlerden gelen fon/maddi destek sayesinde “iklim-pozitif” çözümler desteklenmekte, finanse edilmektedir. Ek olarak, bu *vinyl*ler, polivinil klorür üzerine basılan geleneksel kayıtların aksine, müzik endüstrisini daha sürdürülebilir hale getirmeyi amaçlayan Evolution Music tarafından geliştirilen biyo-plastik (bitki bazlı, yüksek performanslı bir doğal polimer) üzerine bastırılmaktadır. Bu girişimin dikkat çekmesi için ise ürünlerin “Dünya Günü” olarak bilinen ve tabii ki de kuruluşun amacına hizmet eden bir günde piyasaya sürülmesi de etkili bulunan bir farkındalık artırma yöntemidir, demek mümkündür.

Müzik Endüstrisi Çerçevesinde Geri Dönüşümü ve Fiziki Sürdürülebilirliği Destekleyen Yaklaşımlar

Müzikte sürdürülebilirlik kavramı, müzik endüstrisi ve müzik yapan bireylerin çevresel ve sosyal etkilerini azaltmaya yönelik bir yaklaşımdır. Bu, müzik üretiminden kaynak materyallerin kullanımına ve müzik ekipmanlarının üretimi, kullanımı ve atık yönetimine kadar birçok alanda uygulanabilir. Sürdürülebilirlik, müzik sektöründe atılacak adımlar ve uygulanacak politikalar ile mümkün görülebilmektedir.

Günden güne, müzik endüstrisinin sürdürülebilirlik ilkelerine uygun hareket etmeyi amaçlayarak çevresel/ekosisteme dayalı ve sosyal sorumluluklarının bilincine/farkına vardığını ve bu sorumlulukları yerine getirme çabasını geliştirdiğini söylemek mümkündür. Enstrüman yapımında kullanılan, dahası, sahnede ve sahne dışında—yine musicking eylemi içerisinde— kullanılabilecek tüm ekipmanların/malzemelerin ise bu bilinç çerçevesinde seçildiği gözlemlenmektedir. Böylelikle müzik etkinliklerinin, konserlerin, festivallerin, çevresel etkilerinin azaltılmasının sağlandığı; üstelik geri dönüşüm, atık yönetimi, tedarik zinciri organizasyonu gibi birden çok kola/alana doğrudan veya dolaylı katkılarda bulunduğu görülebilmektedir.

Müzik yapımında, sürdürülebilirlik kavramı, müzik aletlerinin üretiminde kullanılan malzemelerin seçiminde de etkilidir. Bazı müzik aletleri, ormansızlaşma ve çevre kirliliği gibi çevresel sorunlara neden olan malzemelerden üretilir. Sürdürülebilirlik kavramı, bu tür malzemelerin kullanımını en aza indirmek için alternatif seçenekleri araştırmayı hedefler.

Müzik endüstrisi, birçok farklı etkinliği ve faaliyeti içeren geniş bir kapsama sahip bir alandır. Konserler, turneler, albüm üretimi, kayıt stüdyoları, müzik aletleri ve ekipmanları gibi birçok farklı alan müzik

endüstrisinin faaliyetleri arasında yer alır. Bu nedenle, müzik endüstrisi sürdürülebilirlik kavramını benimsemek ve uygulamak için birçok farklı alanda çalışmalar yapabilmektedir.

Bu çalışmalar arasında, çevre dostu ve geri dönüştürülebilir malzemelerin kullanımı, enerji tasarrufu önlemleri, düşük karbon ayak izli ulaşım araçları kullanımı, atık yönetimi, sürdürülebilir turizm uygulamaları, sosyal sorumluluk projeleri ve diğer benzer adımlar sayılabilir. Ayrıca, müzik endüstrisi, müzikal etkinliklerde çevresel ve sosyal sorumluluk bilincini artırmak için müzikseverlere yönelik kampanyalar düzenleyebilir.

Müzik endüstrisinin sürdürülebilirlik kavramını benimsemesi, toplumun gelecekteki ihtiyaçlarını göz önünde bulundurmak ve müzikal etkinlikleri çevreye zarar vermeksizin, sosyal ve ekonomik açıdan sürdürülebilir hale getirmek açısından oldukça önemlidir.

Müzikte inovatif sürdürülebilirlik hareketleri, müzik endüstrisinin faaliyetlerini doğal kaynaklar ve çevre üzerindeki olumsuz etkilerini azaltmak ve müzikal etkinliklerin sosyal ve ekonomik açıdan sürdürülebilir olmasını sağlamak için çeşitli inovasyonlar ve yenilikçi adımlar içerir. Bazı örnekler şunlardır:

1.Yeşil tur teknolojisi: Müzikal etkinliklerde yeşil tur teknolojisi, sanatçıların tur sırasında kullandıkları ulaşım araçlarının karbon ayak izlerini azaltmak için kullanılır. Bu teknoloji, sanatçıların konser tarihlerine uygun olarak yakıt tasarrufu sağlamalarına yardımcı olabilir. Yeşil Turne Hareketi, müzikal turnelerin çevresel etkisini azaltmak ve turne organizasyonlarının sürdürülebilirliğini artırmak için oluşturulmuştur. Bu hareket, müzisyenlerin, organizatörlerin ve müzik endüstrisi çalışanlarının çevre dostu uygulamaları benimsemelerini teşvik eder.

2.Geri dönüştürülebilir malzemelerin kullanımı: Müzik endüstrisi, konserlerde kullanılan malzemelerin çoğunu geri dönüştürülebilir materyallerden yaparak çevre dostu bir yaklaşım benimseyebilir. Örneğin, geri dönüştürülebilir kâğıt ve karton gibi malzemelerle hazırlanan konser biletleri, posterler ve promosyon malzemeleri kullanılabilir. Birçok müzik aleti ve ekipmanı geri dönüştürülebilir malzemeler kullanılarak üretilir. Geri dönüştürülmüş malzemelerden yapılan müzik ekipmanları, doğal kaynakların tükenmesine karşı mücadelede yardımcı olur.

3.Dijital müzik platformları: Dijital müzik platformları, müzik endüstrisi için sürdürülebilir bir alternatif sunar. CD veya plak üretiminde kullanılan plastik ve diğer malzemelerin tüketimini azaltarak, dijital müzik platformları çevresel etkiyi azaltabilir. Ayrıca, dijital müzik platformları aracılığıyla, müzikseverlerin müziğe daha sürdürülebilir bir şekilde erişimleri sağlanabilir.

4.Geri dönüşüm programları: Müzik endüstrisi, çeşitli geri dönüşüm programları yürüterek atıkların yönetimini sürdürülebilir bir şekilde gerçekleştirebilir. Örneğin, konserlerde kullanılan malzemelerin geri dönüştürülmesi ve tekrar kullanılması, atıkların azaltılmasına ve çevre dostu bir yaklaşım benimsenmesine yardımcı olabilir.

Bu programlara bir örnek olarak verilebilecek “Sıfır Atık Konserleri”, atık üretimini minimuma indirmek ve çevre dostu uygulamaları teşvik etmek amacıyla oluşturulmuştur. Bu konserlerde, geri dönüştürülebilir malzemeler kullanılarak atık üretimi azaltılır. Başka bir örnek olarak ise, “Sürdürülebilir Caz” (Akbank Caz Festivali, 2021) kapsamında elektrikli araç markalarının sponsor olduğu—böylelikle karbon ayak izinin minimuma indirilmesinin hedeflendiği; en azından sürdürülebilirlik hedefinin yayılmasının amaçlandığı—ve izleyici/dinleyici kitlenin bilinçli enerji tüketimine teşvik edildiği konser ve etkinliklerin düzenlenmesi işaret edilebilmektedir. Dahası, bu minvaldeki etkinliklerin sayıca artması ile sürdürülebilirlik bilincinin daha geniş kitlelerde aktive edilmesinin hedeflendiğini gözlemek mümkündür.

5.Sürdürülebilir tedarik zinciri: Müzik endüstrisi, tedarik zincirinde sürdürülebilirlik hedeflerini benimseyerek, malzeme tedarikinden üretim sürecine kadar her aşamada çevre dostu uygulamaları benimseyebilir. Bu, müzik endüstrisinin doğal kaynakları daha az tüketmesine ve çevre dostu uygulamaları benimsemesine yardımcı olabilir. Bu girişimin hem sürdürülebilirlik hem de inovasyon kavramlarına odaklanarak gerçekleştirildiğini söylemek de mümkündür.

Elektrikli Müzik Festivalleri, çevre dostu bir müzik deneyimi sunmayı hedefleyen festivallerdir. Bu festivallerde, sıfır emisyonlu enerji kaynakları kullanılır ve çevre dostu ulaşım seçenekleri teşvik edilir. Dijital müzik üretimi, doğal kaynakların tükenmesini önlemek için önemli bir adımdır. Bu sayede, müzik endüstrisi dijital platformlarda üretilen müzikleri daha sık kullanarak, fiziksel kaynakları daha az kullanabilir.

Yukarıda da bir girizgahı yapılmış olan inovatif sürdürülebilirlik hareketlerinin, müzik endüstrisinin doğal kaynakları daha sürdürülebilir bir şekilde kullanmasını ve müzikal etkinliklerin çevreye zarar vermeksizin/minimum hasarla, sosyal ve ekonomik açıdan sürdürülebilir hale getirilmesini içerdiği/kapsadığı açıkça söylenebilmektedir.

Sanatın Somut Bağlamdaki Sürdürülebilirliği için Uygulanan Yaklaşımlar

Sanat dünyası da sürdürülebilirlik konusunda gün geçtikçe öncü bir endüstri olmaya başlamıştır. Sanat alanında sürdürülebilirlik kavramı, çevresel, sosyal ve ekonomik sürdürülebilirlikle —tıpkı müzik endüstrisinde olduğu gibi— doğrudan ilişkilidir. Sanat alanında sürdürülebilirlik kavramının uygulanabileceği birçok alan vardır. Bu alanlara birer örnek olarak aşağıdaki başlıklara değinmek mümkündür:

1. Geri Dönüştürülmüş Sanat Eserleri: Geri dönüştürülmüş malzemelerden yapılan sanat eserleri, doğal kaynakların tükenmesine karşı mücadelede yardımcı olur. Sanatçılar, geri dönüştürülebilir malzemeleri kullanarak, eserlerini çevre dostu hale getirebilirler.

2. Sıfır Atık Sanat Etkinlikleri: Sıfır Atık Sanat Etkinlikleri, atık üretimini minimuma indirmek ve çevre dostu uygulamaları teşvik etmek amacıyla oluşturulmuştur. Bu etkinliklerde, geri dönüştürülebilir malzemeler kullanılarak atık üretimi azaltılır.

3. Sosyal Sorumluluk Projeleri: Sanatçılar, sosyal sorumluluk projeleriyle toplumsal sorunlara dikkat çekerek sürdürülebilirliği artırabilirler. Bu tür projeler, çevre, eğitim, sağlık ve benzeri konularda farkındalık yaratmayı ve çözüm üretmeyi hedefler.

4. Sıfır Karbon Sanat Etkinlikleri: Sıfır Karbon Sanat Etkinlikleri, çevre dostu bir sanat deneyimi sunmayı hedefleyen etkinliklerdir. Bu etkinliklerde, sıfır emisyonlu enerji kaynakları kullanılır ve çevre dostu ulaşım seçenekleri teşvik edilir.

5. Sürdürülebilir Sanat Malzemeleri: Sanat malzemeleri de sürdürülebilir olabilir. Örneğin, geri dönüştürülebilir kâğıt, organik boya ve doğal pigmentler gibi malzemeler kullanarak, sanatçılar doğal kaynakların tükenmesini önleyebilirler.

Dolayısıyla, sanatın resim, heykel, sinema vb. birçok alanında sürdürülebilirlik çabasının yoğun varlığından bahsetmek mümkündür. Elbette metnin ana fikrini oluşturan “müzikte sürdürülebilirlik” konusuna dönecek olursak, bahsettiğimiz sürdürülebilirlik kavramının fiziksel amaç ve arayışlarının, dahası, getirilerinin yanı sıra, soyut bir kavram olarak “müziğin sürdürülebilirliği” tamlamasına da değinmek mümkündür. Müzik endüstrisi içinde de hemen hemen tüm organizasyonlarda/işletmelerde olduğu gibi, “müziğin sürdürülebilirliği” kavramını yöneticiler üstlenmektedir. 90’lı yılların tek-elinde olan müzik yöneticiliği/müzik yöneticileri, sayıca, 2000’li yılların başından itibaren gizli bir ivmelenme ile artmaya başlamış; 2020’lerde dijital platformların kullanımının müzik marketini neredeyse

tamamen ele geçirmesiyle apaçık bir çeşitlilik ve rekabetle kayda değer bir miktara ulaşmıştır⁴.

Müzik yöneticiliği, müzik sanatçıları veya müzik grupları için birçok farklı alanda faaliyet gösteren, müzik alanında yıldızı parlamakta olan bir alandır. Müzik yöneticileri, sanatçıların kariyerlerini yönetmek, konser ve turne organizasyonlarını planlamak, kayıt stüdyoları ve müzik prodüksiyon şirketleriyle iş birliği yapmak vb. işlerle ilgili konularda sanatçılara yardımcı olmak için çalışmakta; sanatçıların kayıt sözleşmeleri, menajerlik sözleşmeleri, sponsorluk anlaşmaları ve konser tarihleri gibi konuları yönetmektedirler. Ayrıca, sanatçıların kariyerlerinin gidişatını takip ederek, onların pazarlanabilirliğini ve daha geniş bir kitleye ulaşmalarını sağlamak için çalışırlar.

Müzik yöneticileri, genellikle müzik endüstrisi içinde birçok bağlantıya—ki “networking”⁵ olarak tabir edilen, günümüz plaza çalışanlarının entegresine nail olabilecek bir tanım ile de bu durumdan bahsetmek mümkündür—sahip olan kişilerdir ve sanatçıların müzik endüstrisi içinde başarılı olmalarını sağlamak için bu bağlantıları kullanırlar. Bu nedenle, müzik yöneticileri için güçlü iletişim becerileri ve iyi bir ağ oluşturma yeteneği önemlidir.

Müzik yöneticiliği, müzik endüstrisinde başarılı olmak için önemli bir rol oynar ve müzisyene/gruba, hedef-kitle belirleme ve bu belirlenen kitle doğrultusunda doğru kanallarla iletişim kurma ve “networking” becerileri ile birçok farklı kariyer fırsatları sunmaktadır. Müzik yöneticileri, sanatçıların kariyerlerine yön vermek suretiyle, müzik endüstrisinde başarılı bir kariyer yapabilirler.

Müzik yöneticiliğinde sürdürülebilirlik, müzik endüstrisinde çevre, ekonomi ve sosyal adaletle ilgili sorunların ele alınması ve hatta bu sorunlara değinilen, dahası, belki de çözüm önerisi getiren etkinliklerin organizasyonu ile gerçekleştirilebilmektedir. Sürdürülebilir müzik yöneticiliği, müzik sektöründe faaliyet gösteren şirketlerin, organizasyonların ve bireylerin, müzik faaliyetlerinin çevresel etkilerini azaltmak, toplumsal sorumluluklarını yerine getirmek ve

4 Dijitalleşme süreci ile ilgili bkz.: Prof. Dr. H. Alper Maral’ın danışmanlığını yapmış olduğu ve Uğur Baloğlu tarafından yazılmış olan “Dijital Teknolojilerdeki Dönüşümlerin, Müzik Üretim, Tüketim ve Paylaşım Pratiklerine Yansımaları: Sosyal Medya Ve Mobil Müzik Platformları Üzerinden Bir Değerlendirme Denemesi”. Belirtilmiş olan dijitalleşme sürecini ve dahası; müzik piyasasındaki değişim, dönüşüm, 1980’lerde Hard Disk ile başlayan ve bu başlangıçtan itibaren ilerleyen sürecin bir anlatımını tam da bu çalışmada bulabilmek ve daha derinlemesine bu süreci okuyabilmek mümkündür.

5 Burada tam olarak bir iletişim/alış-veriş veya iş birliği veya her ikisinin birden yapılabileceği potansiyeldeki toplam ile bağlantıda olunma durumuna network demek mümkündür; nitekim MIDEM’in 2020 yılında yaptığı “Music Networking Week” bu duruma öncü olmak ve ağda hali hazırda var olan iletişimlerin/ilişkilerin pekişmesi için yapılmış/planlanmış bir organizasyondur. Detaylar için bkz.: <https://muzikanaliz.com/midemden-yeni-etkinlik-music-networking-week/> Erişim: 31.10.2023

ekonomik olarak sürdürülebilir bir yapı oluşturmak için çalışmasıdır.

Müzik yöneticileri, sürdürülebilir müzik faaliyetlerini sağlamak için çeşitli stratejiler kullanabilir. Bunlar arasında aşağıda yer alan başlıklar bulunmaktadır:

1.Enerji tasarrufu: Bu madde kapsamına, müzik etkinliklerinde kullanılan elektrik enerjisini azaltmak/minimuma indirmek; enerji tasarrufu ekipmanlar kullanmak ve enerji verimliliği yüksek sistemleri tercih etmek gibi önlemler almak dahil edilebilmektedir.

2.Geri dönüşüm: Müzik etkinliklerinde geri dönüşüm uygulamaları yapmak, geri dönüştürülebilir malzemeler kullanmak ve çevre dostu ürünler tercih etmek, müzik yöneticiliği ve müzik etkinliği organizasyonları çerçevesinde bu madde kapsamına girmektedir.

3.Ulaşım: Ulaşım maddesi kapsamına, müzik etkinliklerinde ulaşımı azaltmak ve çevre dostu ulaşım seçeneklerine yönelmek (örneğin bisiklet, toplu taşıma, vb.), karbon ayak izi gibi olumsuz-çevresel çıktıları olabilecek tüm ulaşım yöntemlerini elemek/elimine etmek dahil edilebilmektedir.

4.Toplumsal sorumluluk: Müzik faaliyetleriyle ilgili olarak toplumsal sorumlulukları yerine getirmek, örneğin sosyal etkinlikler düzenlemek, yerel toplulukları desteklemek, dahası, yerel toplulukların ve popüler kültürün taleplerine uyumlu etkinliklerin düzenlenmesini sağlamak, bu maddenin kapsamındadır, demek mümkündür.

5.Sürdürülebilir tedarik zinciri: Müzik organizasyonuna bağlı ekipman ve malzemelerin üretiminde kullanılan kaynakları ve tedarik zincirlerini gözlemlemek ve müzik yöneticisi tarafından, sorumlu olduğu müzisyen/gruplar için sürdürülebilir malzemelerin kullanımının sağlanması, bu maddenin tamamen kapsadığı bir süreçtir.

SONUÇ

Sürdürülebilir müzik yöneticiliği, çevresel etkileri azaltmanın yanı sıra, müzik faaliyetleri için ekonomik olarak sürdürülebilir bir yapı oluşturmayı da hedefler. Bunun için, müzik yöneticileri, bütçe yönetimi, finansal planlama, gelir kaynakları ve diğer ekonomik stratejileri de göz önünde bulundurarak sürdürülebilir bir müzik faaliyeti sağlamak için çalışabilir. Üstelik bu çalışma, hem kâr amacı güden bir sistem olan müzik endüstrisine ve musicking içerisinde yer alan tüm çalışanlara gelir olarak dönecek, hem de olumlu bir çevresel dönüşüm amacına hizmet edecektir.

Bu konu hakkında daha detaylı bir araştırmadan, bilgi ve iletişim teknolojisi çerçevesinde de bahsetmek mümkündür. Sürdürülebilirlik kavramının/olgusunun, disiplinler arası bir kavram olması, metin içerisinde de sıklıkla

vurgulanmaktadır. Bir örnek olarak, bilgi ve iletişim teknolojisi çerçevesinde, nihai/en son tüketici hedef alınarak üretilen müziklerin ve bu ürünlerin sunulmasının operasyon zincirindeki enerjisini ve dolayısıyla çevreye verdiği zararların etkilerini/zararları azaltma yoluna gidilmesi verilebilmektedir. Dijital müzik dağıtımı—metin içerisinde bahsedilmektedir—bu operasyon zincirinde, çevresel etkisi minimumda olan bir yöntemdir. Bu yöntem, fiziksel müzik ürünlerinin (CD, Vinyl vb.) dağıtımı ile dijital müzik dağıtımı arasındaki CO2 emisyonlarının farkını kıyaslama yolu ile de somutlaştırılabilir; matematiksel verilerle çevreye verilen zararın oran/rakam farkı görülebilmektedir. Örneğin, internet veri akışlarıyla ilişkili artan enerji ve emisyonlara rağmen, dijital olarak müzik satın almanın, müşterilere müzik teslim etmekle ilişkili enerji ve karbondioksit (CO2) emisyonlarını, bir müşterinin dosyaları CD'ye yazmasına bağlı olarak en iyi durumdaki fiziksel CD dağıtımından % 40 % 80 arasında azalttığı gözlemlenebilmektedir. Bununla birlikte, dijital müzik dağıtım yönteminin hakimiyetine rağmen, dijital müziğin daha az iyi performans gösterdiği senaryolar vardır ve bu senaryolar araştırılır. İnternet enerji kullanımının doğrudan indirmelerden daha büyük olabileceği abonelik ve akış sistemleri gibi alternatif dijital medya hizmetleri de dahil olmak üzere, konu ile ilgili gelecekteki araştırma alanlarını oldukça açtır.

Geçmişin tipik tedarik zincirinin aksine, dijital olarak müzik sunmaktan kaynaklanan açık potansiyel enerji ve sera gazı tasarrufları vardır: CD'yi üretmek ve paketlemekle ilişkili enerji ve emisyonlar ile bu ürünü teslim etmek için gerekli nakliye zinciri, aslında hiç de azımsanamayacak bir iş akışı, planlaması, hesaplaması ve enerji kullanımı gerektirmektedir. Ancak hem CD'ye müzik basımının (bir müzikal medya depolama aracı olarak CD kullanımının) hem de dijital müzik dağıtımının farklarının araştırıldığı çalışmalar mevcuttur.⁶

Sonuç olarak, müzik yöneticiliğinde sürdürülebilirlik, müzik faaliyetlerinin çevresel, ekonomik ve sosyal etkilerini azaltmayı ve müzik faaliyetlerinin sürdürülebilir bir yapıya kavuşmasını hedefleyen bir yaklaşımdır.⁷

6 Daha detaylı bilgi için bkz.: Weber, Christopher L., Koomey, Jonathan G., Matthews, H. Scott (2010) "The Energy and Climate Change Implications of Different Music Delivery Methods". *Journal of Industrial Ecology*, Vol.14, Issue 5, pg: 754-769.

7 Müzik endüstrisi dahilindeki tüm bu faaliyetlerin yanı sıra bir kültürel sürdürülebilirlik kavramı da—metnin giriş kısmında kısaca değinildiği gibi—mevcuttur; ancak kültürel sürdürülebilirlik kavramı/olgusu, fiziksel sürdürülebilirlik kavramından oldukça farklı bir perspektif gerektirmektedir. Dolayısıyla farklı bir metnin konusunu tek başına oluşturabilecek bu olgunun, yabancı kaynaklarda, kültürlere özel olarak incelenerek yer aldığı görülebilmektedir. Tıpkı diğer kültürlerde de olduğu gibi Türk müziğinin sürdürülebilirliği veya Türkiye Cumhuriyeti içerisinde üretilen müziklerin kültürel sürdürülebilirliği konusu, ayrı bir çalışma konusunu oluşturacaktır ve bu metinde yer alan fiziki sürdürülebilirlik dışındadır, demek mümkündür.

KAYNAKÇA

- “About EarthPercent”. (Erişim Tarihi: 30.11.2023). <https://earthpercent.ochre.store>
- Atalay, E. (2002). *World Jazz İmgesi Çerçevesinde Türkiye’den Yerel Ürün Olarak Tanımlanması Makamsal Öğelerin Caz Üretimlerinde Pazarlama ve Promosyon Yolunda Araçsallaştırılması*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi. [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=RsTBl6RWK25OBMIKtIgYYR7fX2mrA_5EEfKbKO-4mENwIXyG4QPEbbv03tGKhO9kn] (https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=RsTBl6RWK25OBMIKtIgYYR7fX2mrA_5EEfKbKO-4mENwIXyG4QPEbbv03tGKhO9kn)
- Baloğlu, U. (2018). *Dijital Teknolojilerdeki Dönüşümlerin, Müzik Üretim, Tüketim ve Paylaşım Pratiklerine Yansımaları: Sosyal Medya Ve Mobil Müzik Platformları Üzerinden Bir Değerlendirme Denemesi*. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- “Change Only Happens When Enough People Come Together to Make It Happen”. (Erişim Tarihi: 29.11.2023). <https://reverb.org/about/>
- Çağan, K. (2006). *Sanat Sosyolojisinin İmkânına ve İnşasına Dair: Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, (2), 11-31. <https://dergipark.org.tr/en/pub/bilgisosyal/issue/29118/311506>
- “Driving Change to Address Future Realities”. (Erişim Tarihi: 30.11.2023). <https://www.musicsustainability.org/>
- Haviland, W. A., Prins, H. E., Walrath, D., & McBride, B. (2008). *Kültürel Antropoloji*. Kaknüs Yayınları: İstanbul.
- Müzik Analiz. (2020). *MIDEM’den Yeni Etkinlik: Music Networking Week*. <https://muzikanaliz.com/midemden-yeni-etkinlik-music-networking-week/>
- Öner, T., & Özön, E. (2018). *Entropi: Termodinamik İlişkisi ve İşleyişi*. İTÜ Astronomi Kulübü. <https://astronomi.itu.edu.tr/fizik/entropi/>
- San İnci. (2019). *Sanatlar, Eğitim ve Kültür*. Yeni İnsan Yayınevi: İstanbul.
- Schneider, M. (1998). *Schlüsselwerke Der Sozialwissenschaftlichen Klimaforschung*. In *Kültürel Antropoloji*, edited by Y. Ibrahim and S. Rödder, 1st ed., transcript Verlag, 2022, pp. 185–88. [JSTOR](<http://www.jstor.org/stable/j.ctv371c317.33>)

- Titon, J. T. (2009). Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint. *The World of Music*, 51 (1), 119–37. [JSTOR](<http://www.jstor.org/stable/41699866>)
- Uluslararası Ankara Caz Festivali. (2021). Ankara Caz: 25. *Uluslararası Ankara Caz Festivali*. Ankara: Caz Derneği.
- “We Envision the Music Community as A Leader in Promoting Environmental Responsibility and Awareness”. (Erişim Tarihi: 30.11.2023). <https://www.sustainmusicandnature.org/what-we-do>
- Weber, C. L., Koomey, J. G., & Matthews, H. S. (2010). *The Energy and Climate Change Implications of Different Music Delivery Methods*. *Journal of Industrial Ecology*, 14 (5), 754-769. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1530-9290.2010.00269.x>



BÖLÜM 6

BEDENİN TEMSİLİNDE HAYSİYET VE ZİLLET: MİTHAT ŞEN'İN BEDEN RESİMLERİ ÜZERİNE

*Emrah UYSAL*¹

*Arzu UYSAL*²

1 Doç. Dr. Emrah UYSAL, Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, emrah.33@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2565-9533

2 Prof. Dr. Arzu UYSAL, Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, arzu.guldali@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2124-7902

GİRİŞ

İnsanlar, bedenleri aracılığıyla dünyayla etkileşimde bulunur, onunla bütünleşir ve mekânlarla ilişki kurarlar. Bu ilişki, insanların dünya ile etkileşimini şekillendirir ve bu etkileşim, mekânlara olan yaklaşımlarını belirler. Beden, bireysel varoluşumuzun yanı sıra sosyal hayatımızın temelini de oluşturan bir unsurdur. Bu bağlamda, beden tarihsel ve kültürel bir alan olarak da önem taşır. En temelde, bizi diğer insanlar tarafından görülebilen varlıklar haline getiren şey, bedensel varlığımızdır. Bedensellik, bizi ortak bir yaşam dünyasına bağlar ve toplumsal hayatın temelinde bedenler arası varoluşumuz yer alır. Mekânlar, içinde yaşayan veya varlığını sürdüren bedenleri düşünerek tasarlanır ve inşa edilir. Mekânın kendisi, insan bedeni veya bedenleri için bir çerçeve oluşturur. Fransız felsefeci Maurice Merleau-Ponty'nin bedene yönelik açıklamalarında “bedenim olmasaydı, benim için mekân da olmazdı” ifadesi bu durumu güçlendiriyor. Ponty'nin açıklamasından hareketle beden; mekânı algılayan, hareket eden ve mekânı yeniden biçimleyen önemli bir unsurdur. Beden ve mekânın bu etkileşimi, sanatçı için önemli bir yere sahiptir. Bu etkileşim sadece sanatın üreticisinin rolünü belirlemekle kalmaz aynı zamanda izleyicinin de rolünü belirler. Bu sayede sanat eseri bakarak anlayan bir izleyici kitlesinden çok sürece katılan ve etkileşim kuran bir izleyici kitlesi oluşturmaya başlamıştır. (Merleau-Ponty, 2005).

Dünya ile kurulan ilk temel bağ beden aracılığı ile kurulmuştur. Gösterenin gösterilenden daha fazlasını anlamamıza yol açtığı, bu nedenle bir anlam fazlasına sahip olduğu iddia edilebilecek olan bir göstergedir “beden”. Araştırmada, varlığın temsil sorununa özel bir boyut katan beden imgesinin ve bedenın kendi teninde taşıdığı temsillerden yola çıkılarak, beden üzerinde oluşan imge kavramının göstergeler yoluyla metaforik ilişkisi Mithat Şen'in beden resimleri üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Bunun öncesinde bir alt başlıkta Mithat Şen'in beden resimlerine temel oluşturan haysiyet ve zillet kavramlarına yer verilmiştir.

1. Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet

Sanatta figür temsillerinde kadın ve erkeğin varlığı beden kavramına atıfla ele alınarak her iki cinsiyetin farklılığına yönelik ayrımlar günümüzde yeniden tanımlanmaktadır. Bu bağlamda insanın dünya ile ilişkisi ve öznenin dünyanın içinde etkileşime açık varlığı üzerinden kavramlar karşımıza çıkmaktadır. Bu kavramlar temsil edilen beden imgesinin yok sayılan mevcudiyetinin gösterilme çabası olarak değerlendirilebilir. Bedenin tiksinti verici gibi görünüp görmezden gelinen organik yapısına artı anlamlar kazandırma girişimi olarak da düşünülebilir.

Beden imgesi gösterenlerin sürekli içerik değiştirerek gezindiği, gösterilenin doğada aynı kalmasına karşın her seferinde yeni anlamlar

yüklendiği bir göstergedir. Dilsel benzeşimler nedeniyle yeniden üretilen ve asıllarıyla örtüşmeyen imgenin, gösterge ile arasındaki ortak özelliğini yazınbilimci ve sanat kuramcısı Zeynep Sayın şöyle açıklar: "... her ikisi de nesnelere gönderme yaparlar ve nasıl gösterileniyle özdeşleşmek ve onunla bir olmak istiyorsa gösteren, nesneleriyle benzeşmek ve onların yerine geçmek ister imgeler" (Sayın, 2003: 25). İmge, nesnesini temsil etmeyi amaçlarken öte yandan ona benzediğini ima eder. Böylelikle bir yandan nesnesine vücut kazandırır, onu mevcut eder ve aşkınlaştırırken, öte yandan onun ikizi olma iddiasında bulunur. Bu ikizlik iddiası, beden göstereni gibi kimi gösterenler içinde geçerlidir.

İmgelerin taşıyıcı özelliği, anlam dışsallığına bağlıdır. Bu yüzden aşkın bir önem bahşedilir imgelere; onlar temsil ettikleri mevcudiyete varlık kazandırır. İmge varlığın anlamına ve özüne özgü bir özdeşlik ve benzeşim ilkesidir. Benzeşim ilkesine uygun olarak bütün nesnelerin nedenleri aynı değil midir ki? Yani buradan bir çıkarımda bulunacak olursak; iki şeyin belli noktalardaki benzerlik ya da uyuşmalarından, başka yönleri ile de benzer ya da eşit oldukları sonucuna varabiliriz. Zeynep Sayın'ın Laclau'dan yaptığı alıntıyla şöyle tanımlanır beden; "... bir gezici gösterendir "beden", biyolojik bir kategori olarak bedeni ikisine ve daha fazla sayıda benzerine katlayarak ona zaman zaman anlambilimsel "artı-ürün" yükleyen, zaman zamansa içini boşaltan bir gösterendir: böyle bakınca gezici gösterenlerin art arda sıralanışından başka bir şey değildir bedenin kültürel tarihi" (Sayın, 2003: 26). Bedenden giysi mankeni olarak (Richard Sennet) ve sanal bir simulacruma (Baudrillard) değin çeşitli gösterenlerin ve imgelerin artı anlamlar yüklediği ve hiçbir zaman kendi özdeş yapısına kavuşmayacak olan bir şey olarak da bahsedilmektedir.

Modernizm sonrası denen söylemde, imge artık dilin tek bir anlam üretme göstergesi olmaktan uzaklaşıp dilsel bir eğretilmeye dönüşmüştür. Beden de dilin bu eğretilmesinden nasibini almış bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır. Yüzyıllar boyunca aslında ölümlü olduğu için kendi dışında bir mevcudiyete hizmet etmiş ve onun taşıyıcısına indirgenmiş olan beden, yirminci yüzyılın başında Batı dünyasında bu kez ölümsüz değil, tersine ölümlü ve sonlu olduğu için anlamını kendi içkinliğinden türetmiştir. Varoluşçu felsefenin isimlerinden olan Alman filozof Martin Heidegger, varlığı ölüme doğru bir varlık olarak tanımlayarak yaşamın ve insanın anlamını, onun sonsuza değin yinelenebilmesinden değil sonluluğundan ve biricikliğinden çıkarmıştır (Sayın, 2003). Bu da bedeni ulvi bir mevcudiyete işaret etmek ve onun taşıyıcısı olmak zorunda bırakmıştır. Batı felsefe geleneğinde yüzyılın başlangıcından bu yana değişmekte olan beden, kendi dışında bir şeye gönderme yaptığı için değil, tersine yapmadığı ve kendi içine kapalı olduğu için anlamlıdır. Sayın bunu Heidegger'den hareketle şöyle yorumlar:

... bu bağlamda ölüm, her insana bir kere bahşedilen bir özellik olarak, yaşama anlamını veren ve ona biricikliğini gösteren bir armağandır. Demek ki Heidegger'in ölüm bilim Kopernik devrimi diye adlandırılan devrimi ile bedeninin de özgürleşerek kendi anlamını ve temsilini kendi içinde araması, kendi dışında bir şeye işaret etmemesi, kendi gövdesine ilişkin anlamlandırmaları kendi içselliklerinden türetmesi gerekir. (Sayın,2003: 90-91)

Bedenin haysiyetliliği yine kendisinin duyusallığıdır. Çünkü tanrı suretinde yaratılan ve tanrının insan suretinde yeniden yarattığı şey insan bedendir ve insan bedeni kutsal bir emanettir. Oysa zillet ve tiksinti, bu duyusallığa meydan okumaktadır. Çünkü kişi gördüğü şeyin yakınlığından tedirgin olarak onu kendinden fırlatıp atmak istemektedir. Yani duygudaşığa yol açmayan bir duyusallık, insanlar arası estetik bir uzlaşım sağlamak yerine insan kendinin olan bu şey'i kendi zilletini korumak uğruna yok saymakta görsel olan imgeyi görmezden gelmektedir. Tahammül edilmesi ve istenmez yakınlığın kaldırılması olanaksız olan duyusallıktır diye tanımlanan zillet, sanat söz konusu olduğunda, toplumsal ve kamusal bir duygudaşlık olarak nitelenmektedir. Duygudaşlık; gerek kişinin kendi öz bilincine varmasına yol açan gerekse diğer bir insanı, daha doğrusu insanlığın kendini anlamasını sağlayan duygu diye tanımlanmıştır (Direk, 2003).

Zilletin birincil özelliği, onun kokuşan cesette olduğu gibi yüzleşmek istenmeyen bir yakınlığı dile getirmesidir. Kişiyi tüm duyularıyla esir alan ve midesini bulandıran bir yakınlıktır bu. Böylesine mide bulandırıcı bir yakınlık, sadece insan bedenine ilişkin olmasa da kaçışsızlığı sadece insan bedenine aittir. Öte yandan mide bulandırmayan, sonsuza değin iç içe kalmayı arzulayan yakınlık da yine diğer organik nesnelere değil sadece insan bedenine aittir. Dolayısıyla zillet, arzu ve tiksinti arasında gidip gelen, beden bedenselliğin altını çizen şeydir. Arzu duymak en yüce ve haysiyetli şey olan insan bedenini zevk alınabilir bir imgeye dönüştürmek isterken aynı zamanda zevk alma özelliğiyle de doğaya aykırı bir şeye, yani tiksinti verici bir nesneye dönüştürmek istemektedir. Beden ve sanatsal beden imgesinin haysiyetini tehdit eden şey, onun bedensel bütünlüğünü yitirmesidir. Kant bunu şöyle açıklar; "... bir nesnenin form olarak algılanabilmesi için, onun birbirinden bağımsız algılanan öğelerinin parça-bütün ilişkisi içinde birleştirilebilmesi gerekir. İnsan bedeni de ancak organik bütünlüğü korunduğu sürece güzeldir" (Sayın, 2000: 175). Hristiyanlıkla Antik Yunan'ı harmanlayan 18. yüzyıl tasavvurunda sanat yapıtı "tam şeklini almış bir şey, bir organizma" olduğu sürece güzel ve haysiyetli olarak gösterilmiştir. Böyle bir talep, yalnızca parça bütün ilişkisini korumanın değil, bir merkez etrafında dönen ve ne bir eklemenin ne de bir eksiltmenin mümkün olduğu organik bir bütünlük yaratmanın peşindedir. 18. yüzyılda ilke olarak benimsenen güzellik ve haysiyet örneği Hristiyanlık geleneği yerine eski Yunan'ı tercih etmiş, insan bedenini bu türden kusursuz bir organizma olarak sergileyen örneklerin bu dönemde bulunduğu düşüncesi benimsenmiştir.

Sonuç olarak beden içerisiyle dışarısının ayırt edilebileceği; yüzeyle dışarısının kusursuzluğunu tehdit eden çukurlar, girintiler ve çıkıntılar oluşturmadığı, kendi içinden çözülmediği, dağılmadığı ve çürümediği sürece haysiyetlidir. Aynı önerme sadece beden için değil, beden bir arada tuttuğu kişisel ve haysiyetli içsel bütünlük içinde geçerlidir. Zillet ise, bedeni haysiyetinden eden, içerisi ile dışarısının geçirgenleştiği yaralardan çıkan irinlerin dışa vurduğu andır. Aynı zillet, utanmazca dışa vurulan ölüme sürüklenme ya da acı anı içinde geçerlidir. Güzelliği ve haysiyeti inkâr eden zillet, bedensel bütünlüğe dışsal ve ölümlü bir eklemidir. Bu nedenle güzelliğe meydan okuyan bir durumdur. Zillet, o sonsuzluğu değil sonluluğu imlemektedir. Ne var ki insan bedeni hem haysiyetli hem zelim olduğu için haysiyetlilik onun pürüzsüz dış yüzeyine, kusursuzluğuna ve gençliğine, zillet ise onun derinlerde saklı ve her an dışarı çıkma tehlikesi gösteren organik ölümlülüğüne bahşedilir (Direk, 2003).

Araştırmanın bir alt başlığında, sanatın yüce ve haysiyetli nesnesi olarak nitelendirdiği beden imgesi, Mithat Şen'in beden çalışmaları odağında incelenmiştir.

2. Mithat Şen'in Beden Resimleri Üzerine



Şekil 1. İsimsiz, 2008 Şasiye gerilmiş kumaş ve parşömen, 100x200 cm.

Mithat Şen'in 1987 yılından sonra **günümüze kadar sürdürdüğü ısrarcı beden temsillerinde**, gelenekten gelerek imgenin kırılımını, imgeden ve özellikle beden imgesinden kurtulma çabasının, içinden çıktığı coğrafyayla olan ilintisini sorgulamak gerekmektedir. Bedeni gerek organik yapısından, gerekse imgesinden soyutlayan ve ardından, beden imgesinin göstereni ve gösterilenini üçüncü bir uzamda (yarıkta) konumlandıran sanatçı, bedenin temsilinden sıyrılarak öykünmeyi gerçekleştirdiği süreci eserlerine ritmik bir düzen içerisinde yansıtmıştır. Bu düzen karmaşık gibi görünse de manipüle edilmiş bir görüntü evreni olarak tanımlanabilir. Mithat Şen'in beden resimlerinde verilmeye çalışılan imge örüntüsünün, cinsiyetsiz beden imgesinden ziyade özellikle eril ve dişil bedene gönderme yapan haysiyet ve zillet kavramları üzerinden biçimlendiği düşünülmektedir. **Şen'in resimlerinde zillet kavramının**, dişî vücutta biyolojik bir ritmin, doğanın

döngüsü gibi kendini tekrar eden yapısıyla yani parçalılık etkisiyle anlamlı bir bütün olarak karşımıza çıktığı görülür (Kadın bedenine ait bozulma olarak da adlandırılan bu dizilim erkek bedeninin temsili için kullanılan haysiyet kavramının tam karşısına konumlanır). Parça-bütün ilkesine dayalı bu kurgu son kertede erkek bedenine atıflı haysiyet kavramının kendisini oluşturur.

Çalışmaların kurgusu bu tür bir anlatım yolu ile lirik ve lekesele formlarla soyutlamacı arayışlarla sürdürülmektedir. **Yüzey ve boya ilişkisinde düğümlenen bu görsel yapıda, içerik mantıksal bir dizge ile geliştirilip zamanı yakalama ve aktarma uğraşı olarak görülmektedir. Eril ve dişil karakterlerini koruyan bu formlar kendi içindeki nesne-imge formuna dönüşmektedir.** Böylece somut gerçeklikten yola çıkarak manipüle edilmiş hakikatin bir kurgu yoluyla haz nesnesinden uzak bedene ait form biçimlerinin taşıdıkları içsel bir enerjiyle izleyiciye sunuldukları görülmektedir. Farklı kalınlık ve incelikteki renk lekeleri, resmin içerisinde kurgusal bir yapıyla kuşatılmıştır.

Boyanın zaman zaman ince bir tabaka şeklinde resim yüzeyine sürülmesi ile oluşan dinamizmin, rastlantısal değil kurgulanarak yapılmaya **çalışıldığı düşünülmektedir.** Bazı çalışmalarda ise resim yüzeyinin belli belirsiz geometrik planlara ayrıldıktan sonra onların yüzeylerini yer yer dinamik fırça vuruşları ile yer yerde durağan renk lekeleriyle boyandığı **görülmektedir.** **Bedenin parçalanmadan bir arada duran organlarını simgeleyen, keskin, köşeli dikdörtgen ve farklı şekillerdeki parçalarla inşa edildiği, buradan da haysiyet kavramına gönderme yapılmaya çalışıldığı düşünülmektedir.** Kompozisyonlarda kullanılacak olan dikdörtgen formunun deforme edilmiş halinin, diğer resimlerinde de kullanıldığı, bedenin haysiyet ve zillet kavramlarına göndermelerin **sürdürüldüğü** gözlenmektedir.



Şekil 2. İsimsiz, 2007 Şasiye gerilmiş boyanmış parşömen, 123x123 cm.

Performatif bir süreçte biçimlenen görsel alan, **yüzey üzerinde belirlenmiş parçalarla kodlanmaktadır. Beden parçalarının oluşturduğu bu tematik yapı kültürel ve toplumsal çağrışımların** göstergelerini oyunlaştırarak yeniden imge üretme, değiştirme ve çoğaltma gibi alternatif olasılıklarla konumlandırmayı anlamlı kılmaktadır. “Resme Bakan Yazılar” kitabında Beral Madra, Mithat Şen resimleri için şu tespitlerde bulunur;

Resimlerdeki soyut motiflerin renklerinin ve biçimlerinin yapısal gerekliliğinin oluşturduğu bağımsızlığı anlamak için, temsili olmayan öğelere başvurmak ve temsili olanla temsili olmayanın yanyanalığındaki dinamik bağımsızlığın zevkine varmak gerekir. Bu resimlerde, insan figürünün(temsili olan) yinelenen motiflere (temsili olmayan) dönüşmesini, öznellik ve nesnelliğin yanyanalığını, anlatımın imgelerin yalınlığında eritilmesi deneyimini yaşarız (Madra, 2009, 130-132).

Bedeni, kendi sahipliğinden yoksun bir varlık olarak düşünebiliriz. İçinde bulunduğu ortamı süregiden bir hareketlilikle tanımlamaya çalışırsak, beden formunun ivmelenmesi ve buna bağlı olarak dönüşmesinden söz edilebilir. Ayrıca içinde bulunduğu mekânı kaplama ve kendini ifade etme arzusuyla birlikte, bedenin bu isteğine karşın belirli bir sınıra ve mekâna sahip olduğu da söylenebilir (Sayın, 1998). Mithat Şen resimlerinin temel yapısını “fark” ve “tekrar” kavram çiftine atıflı üretimler olarak da değerlendirebiliriz. Bedeni hegemonik yapısından uzaklaştırarak bu kavram çiftine yeniden anlamlar ve görevler yüklemek, **yüzey üzerindeki dolaşımı daha anlamlı hale getirmektedir.** Bedenin parçalarının hareketini fark ve tekrar eyleminin sonsuz sürebileceği bir gönderme ile tanımlarsak, bu hareketin belirli olasılıklar çerçevesinde gerçekleştiğine vurgu yapabiliriz. Bedenin hareketliliği, olasılıkların çizdiği bir çerçeve içinde şekillenir ve bu durum, sanki bedeni bir arada tutan görünmez bir uyumu işaret eder gibidir. **Çoklu birleşmelere olanak tanıyan bu yapısal dizilim oyuklar, çıkıntılar ve katlardan meydana gelirken, bir yandan da kendi üstüne açılan ve aynı zamanda da kendi üstüne kapanan bir yapıdadır.** “Beden” bile denilemeyecek bütünselliğinden ayrılmış onu bir arada tutan gövdesinden yoksun bir şekilde yalınlığa giden, indirgenmiş, **sürekli hareket halinde bir dizilim içindedir.**

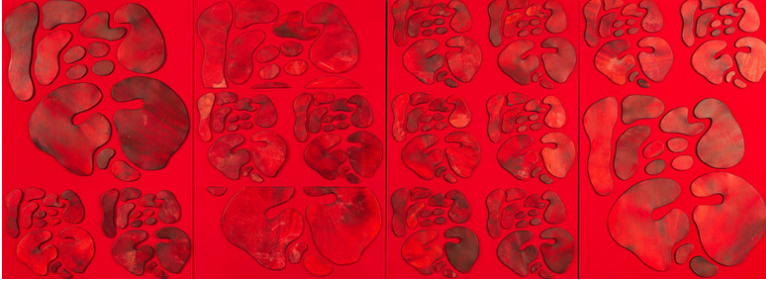


Şekil 3. *İsimsiz*, 2005, Birbiri üzerine monte edilmiş üç kat tuval, 70x240 cm.

Teni, cinselliği, kokusu ve rengi yoktur. Bedenin hareketliliği, zamanın farklı bir şekilde algılanmasına neden olacak kadar karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu hareketlilik, sürekli olarak devam ederken, aynı anda bir tür zaman yarığı içinde meydana gelir. Bu yarığın içinde beden, bir şekilde aynı anda iki farklı zaman diliminde bulunur gibi algılanır. Bu nedenle bu bedeni “resim” olarak tanımlamak imkânsızdır. Zamanı böylece yaran bir beden, sadece bir pencereyle sınırlı kalmaz, aynı zamanda içinde bulunduğu sayfaların uzayında da değişen bir hareketlilikle başkalaşır. Burada bedenin temsili, cinsiyetten ve bedenin geleneksel özelliklerinden tamamen soyutlanmış bir varlıkla karşılaştırır bizi. Varlık olarak beden artık öznenin sahip olduğu bir nesne değil, aynı zamanda bu nesnenin öznesi konumunda da değildir. Beden, kendisini kaçınılmaz bir eşikte bulur. İzleyicinin bu bedeni gördüğü yüzeyde beden parçalarını ayırma yapmanın ötesinde bir düzlemde birleştirmeye çalışması gerekmektedir. Ancak bu birleştirme, sadece herhangi bir insanın bedenini birleştirmek değil, bedenin kendisini tanımlamak gibi görünmektedir. Mithat Şen; bedeni, varlığın belirsizliğini ve ilkelikliğini geri verme arzusu içinde bulur, bu ilkelik özne ve nesne öncesinde bir noktada yer alır gibi görünür. (Sayın,1998).

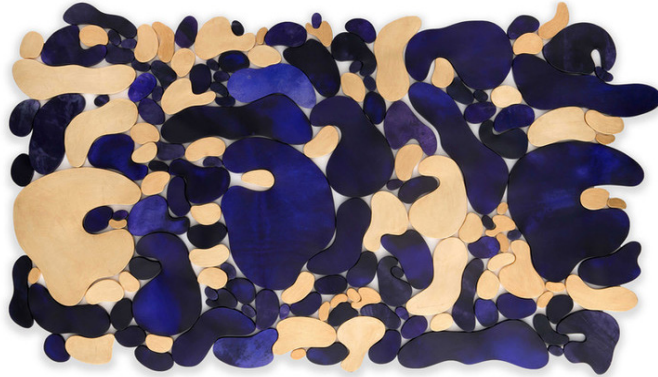
Mithat Şen’in bedenleri, bedeni en saf haliyle soyutlayarak minimalist biçime indirgeme arayışıyla tanımlanabilir. Bu dönüşüm, bedenin özüne geri dönme sürecini yansıtır. Beden, kendi özelliğinden yoksun olduğu bir an, tüm bedensel özellikleri içinde barındıran bir varlığa dönüşmeyi amaçlar. Yeniden dönüştürülen bedeni, bir anlamda bedene öykünme gibi açıklarsak, yüzey üzerindeki parçalar pasif hale geldikten sonra, varlığını kendi bedeninin sınırlarını aşan ve özünden ayrılmadan bir önceki maddeye geri dönmeyi arzulayan sistemli bir kurgu olarak tanımlayabiliriz. Bu, aslında öykünme eylemiyle yeniden var etme isteğinden kaynaklanır.

Şen’in resimlerinde bedeni edilgenleştirmeyi isteyen bir soyutlamadan söz edilebilir. Bu soyutlama, bedeni kendi varlığından soyutlayarak onu görünür kılmaktadır. İsimsiz, sahipsiz ve cinsiyetsiz bir varlığın ilkeselliğiyle bedeni yeniden sergilemektedir. Bu soyut öykünmede sanatçının görünmeyen saydam bir bedeni görünür kılmayı amaçladığı düşünülmektedir. Şen, görünen ile görünmeyen arasında bir denge oluştururken, dişillik ve erilliği, öznellik ile nesnellik arasında bir noktada konumlandırılmaktadır. Bu durum bedeni, izleyici için de belirsiz ve isimsiz bir varlığa dönüştürerek, bedenin bulunduğu konumu izleyicinin belirlemesini ister gibidir. Beden parçaları da sessiz, isimsiz ve sahipsiz olarak varlığın gelip kendini görünür kılmasını arzulamaktadırlar. Şen’in izleyiciye sunduğu beden tenin sınırlılıklarını aşarak bulunduğu dünyaya dâhil olma çabasıdadır.



Şekil 4. İsimlendirilmemiş, 2011 Şasiye gerilmiş kumaş ve parşömen Tetraptik Her biri, 150 x 100 cm.

Yüzeydeki beden parçalarının dizilimi ile birbirini takip eden halkaların ardışıklığı içinde eril ya da dişi bedene öykünme görünür kılınmaktadır. Bu nedenle organik olan bedenin kendi mevcudiyeti elinden alınmaktadır. Şen, resimlerinde başkalaşım yoluyla sonsuz bir beden döngüsü oluşturmaktadır. Yüzeydeki akışkanlık özne ve nesne arasındaki ilişkiyi sınırlılıkların ötesine taşımaktadır. Temsil edilen imgelerin tekrarı ve bu imgelerin anlık bir hareketle yüzeyde izlenebilmeleri bir çeşit oyun gibi görünmektedir. Kimi zaman üst üste kimi zaman da yan yana gelen bir oyunun parçaları gibi dizilmektedirler. Kendini tekrar eden bu dizilimin izleyicisine her seferinde yeni bir başlangıç ve başkalaşım olanağı verdiği gözlenmektedir. Formlar üzerindeki oyuklar ve çıkıntılar birbirleriyle yer değiştirmekte bedenin gövdesiz organları sürekli dönüşmektedirler. Sayın bu dönüşümü Coue, Labarhe'den alıntı yaparak şöyle tanımlar: "...benzeştikçe kendinden farklılaşmakta, kendiliğindenliği başka bir kendiliğindenlik oluşturmaktadır" (Sayın, 1998: 35). Bedene ait parçaların eril ve dişi olma hali birbirlerini etkileyerek bütünlüğü oluştursa da birbirlerinin içine geçerek bu bütünlüğü oluşturmamaktadırlar. Zamanla cinsiyetsiz bedene dönüşen bu imgeler sonsuzluk ile sonlu olma arasında bir ikilemde konumlanmaktadır.



Şekil 5. "Âlem" Serisinden 5, 2020 Şasiye gerilmiş boyanmış parşömen ve altın varak, 120x210 cm

Mithat Şen resimleri bedeninin geleneksel temsilinden uzak keşfedici deneylerle kendi varlığını ayrıksı bir alana konumlandıran uygulamalar dizisi halindedir. Burada psişik yüzey oluşturma vurgusu dış dünyadan gelen verilerle oluşturulmuş cinsel temsil unsurlarından uzaklaşmış, aşındırılmış imgeler, sanki her resimde farklı bir karakter yaratılarak yüzey üzerinde yeniden boyutlandırılmıştır.

SONUÇ

İnsan bedeni, varoluşunun temel bir parçası olarak birçok alanda tartışmaların odak noktası olmuştur. İnsanlar bedenleri aracılığı ile dünya ile etkileşimde bulunarak sosyal hayatlarının temellerini oluştururlar. Bu etkileşim, mekânlara olan yaklaşımımızı belirler. Beden ve mekân ilişkisi birlikte düşünüldüğünde bedeninin mekânı algılayan, hareket eden ve biçimlendiren bir unsur olduğu gerçeği yadsınamaz. Haysiyet ve zillet kavram ikilisi insan bedeninin nasıl algılandığına ve toplum içinde hangi değerlere sahip olduğuna ilişkin anlamlar taşır. Bu bağlamda bedeninin temsilinde ele alınan haysiyet ve zillet kavramlarının insan bedeni üzerinden toplumsal normlar, kültürel değerler ve bireysel algılar bağlamında şekillenen temsil pratiklerinde önemli roller oynadığı görülmüştür. Bu dil ve temsil düzeni içerisinde Mithat Şen, kadınların toplum içerisinde kendilerine özgü araçlarla kendi bedenlerini temsil edebilmelerinin olanaklarını, zillet kavramı aracılığıyla yani beden parçalarına atıflı parçalı biçimlerle oluşturmaya çalışmıştır. Bunu yaparken de erkek bedeninin bütünsel yapısını tanımlayan haysiyet kavramının oluşturduğu imgesel düzen içerisinde, hayali bir kurgudan reel bir birlikteliğe dönüş ilişkisi kurmaya çalıştığı görülür. Buradaki cinsiyeti, sonu gelmez bir biçimde kendisini çoğaltan ve bu çoğalma sırasında kendinden farklılaşmayla birbirine dolanmış oluşlara, etken ve edilgen temsillere giden bir süreç olarak görmektedir. Sanatçı burada kadın bedeninin zilletinin ötekileştirildiği düşünülen cinsiyetli bedeninin kabulünü önceleyerek, o bedeninin sınırlarının sürekli bir dönüşüm içinde bulunabileceğini anlamayı, ötekini cinsiyetini de dışlamadan bütünlüklü bir yapı kurmayı amaçlamaktadır. Beden, sadece fiziksel bir varlık olmanın ötesinde, insanın varoluşunu ve toplumsal ilişkilerini şekillendiren önemli bir metafor ve sembol haline gelmiştir.

Mithat Şen, resmin yüzeyini temizleyerek bedeni diğer imgelerden izole etmekle kalmamış, aynı zamanda “eril” ve “dişil” gibi zıtlıkların da ötesine geçen bir imgeler evreni yaratmıştır. Sanatını varlıkbilimle karşılaştırarak, her iki kavramın ötesinde anonim bir düşünceyi keşfetmeye çalışan bir dil geliştirmiştir. Bedeni aslında bir başka bedenle değil, kendi benliğindeki anlamıyla oluşturmuştur. Figür ile soyutlama arasında kalarak bu yarıktan içeri girmeyi amaçlamıştır. Bir döngü içinde olan bedeninin benzerlik özelliklerini ele geçirmeyi ve bu benzerliği kendi içinde dönüştürmeyi tasarlamıştır. Dolayısıyla Şen, bedeninin özgün dilini kendi hâline bırakarak, bedeninin sessiz anlamını kendi kendine ifade etmesini

sağlamaya çalışmıştır. Bu nedenle, bedeni temsil etmekten ziyade, aslında bedene olan tüm benzerliklerin dışına çıkarak bedenin özündeki gizli anlamları ve dilini keşfetmeye odaklanmaktadır. Temsil ettikleri beden formlarını açık etmeden, aynı zamanda birbirinin aynısı olmadan kendi içinde tekrara dayalı bir düzen oluşturmaktadır. Bedenin tek bir cinselliğe atıfta bulunmadığı bu kurgularda kendi içinde göçebe bir yapı oluşturduğu görülmektedir.

Kaynakça

- Direk, Z. (2003). Adet Kanaması Tecrübesi: Sınırlar ve Ufuklar. *Cogito Dergisi*, 37, 250-261.
- Madra, B. (2009). Mithat Şen, Deniz Artun (Ed.), *Resme Bakan Yazılar II* (s. 130-132). İstanbul: Galeri Nev.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of Perception*. London and Newyork: Taylor and Francis e-Library.
- Sayın, Z. (1998). Öykünme ve Temsil-İmge ve Benzeşim: Beden, Kesintisiz Metin, *Defter Dergisi*, 34, 15-45.
- Sayın, Z. (2000). Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet, *Defter Dergisi*, 39, 158-204.
- Sayın, Z. (2003). *Mithat Şen ve Beden Yazısı I*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Görsel Kaynakçası

- Şekil 1. <https://www.mithatsen.com/2008>
- Şekil 2. <https://www.mithatsen.com/2007>
- Şekil 3. <https://www.mithatsen.com/2005>
- Şekil 4. <https://www.mithatsen.com/2011>
- Şekil 5. <https://www.mithatsen.com/2020>



BÖLÜM 7

GÖRÜNMEYEN DÜNYALAR: RENÉ MAGRITTE’IN SÜRREAL DÜNYASININ ‘THE TRUMAN SHOW’ FILMINDEKİ YANSIMALARI ÜZERİNDEN İMGE OKUMALARI

Arzu UYSAL¹

Emrah UYSAL²

Selinay ÖZKALE³

1 Prof. Dr. Arzu UYSAL, Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, arzu.guldali@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2124-7902

2 Doç. Dr. Emrah UYSAL, Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, emrah.33@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2565-9533

3 Selinay ÖZKALE, Bilfen Eğitim Kurumları, Gaziantep, ozkaleselinay@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-8013-9237

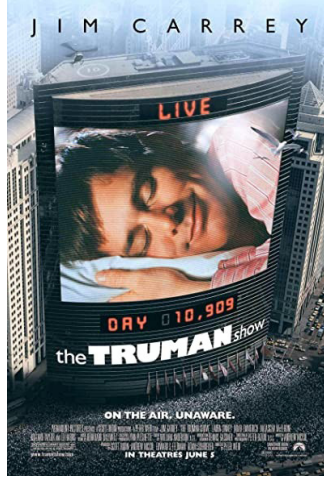
GİRİŞ

Belçikalı sürrealist sanatçı René Magritte'in (1898–1967) yapıtları ve Peter Weir'in yönettiği, Andrew Niccol tarafından yazılan, 1998 yapımı olan “The Truman Show” filminin, farklı disiplinlerde olmalarına rağmen birçok benzerlik paylaştığı düşünülmektedir. Bu çalışmada, bu iki farklı sanatsal ifade biçimi arasındaki benzerlikleri ve ortak temaları incelemektedir. Magritte'in sürrealist yapıtları ve “The Truman Show” filmi arasındaki ilginç ilişkiler, imgeler ve olgular üzerinden keşfedilmeye çalışılacaktır.

Öncelikle, her iki sanat formunda da sürrealizm akımının etkilerinden bahsetmek gerekmektedir. René Magritte, bu akımın önde gelen isimlerinden biri olarak bilinmektedir. Filmde ise yine bu akımın etkilerini izleriz. Sürrealizm 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmış ve özellikle resim, edebiyat ve sinema gibi sanat dallarında etkili olmuştur. Sürrealizm, rasyonel düşüncüyü ve mantığı reddeden bir yaklaşımı benimser ve bilinçaltının derinliklerine inmeyi hedefler. Sürrealist sanatçılar, rüyalar, bilinçaltı düşünceler, irrasyonel düşünceler ve sıra dışı imgelerle dolu yapıtlar üretirler. Bu yapıtlarda, gerçeklik ve rüya, bilinçli ve bilinçsiz arasındaki sınırlar bulanıklaşır. Salvador Dalí'nin eriyen saatleri veya René Magritte'in gökyüzünde uçan taşları imgeleyen resimleri, sürrealizmin örneklerindendir. Sürrealizmin temel fikri, toplumsal normlardan ve gerçeklik algısından saparak, insanların iç dünyalarına ve hayal güçlerine daha derinlemesine bir bakış sunmaktır. Bu akım, düşünce özgürlüğünün ve yaratıcılığın sınırlarını zorlar. Sürrealistler, bilinçaltını keşfetmek ve rüyaların tuhaf dünyasını ifade etmek için imgelerin gücünü kullanırlar.

Sürrealizm akımının önemli figürlerinden biri olan René Magritte, yapıtlarında sıradan nesneleri alışılmadık bağlamlarda sunar ve özellikle de gerçeklik ile semboller arasındaki ilişkiyi sık sık irdeleyerek izleyiciyi olağan dışı bir düşünme sürecine yönlendirir. Örneğin, “La Trahison des Images” (İmgelerin İhaneti) adlı ünlü yapıtında pipo imgesinin altına “Bu bir pipo değildir” yazan bir metin yerleştirmesiyle izleyicinin gördükleri ve düşündükleri arasındaki farkı sorgulamasına neden olur. Resimlerinde metin kullanarak, sembollerin ve sözcüklerin kavramsal karmaşıklığını vurgulayan ve bu bağlamda dilsel oyunlara ilgi gösteren sanatçı, görsel imgeler ile yazılı metinleri çelişkilendirir veya uyumsuz bir şekilde bir araya getirir. Bu yaklaşım, sürrealistlerin sıklıkla kullandığı bir tekniktir ve gerçeklikle oynama, düşünsel paradokslar yaratma amacını taşır. Sürrealizmin temel prensiplerine önemli katkıları olan sanatçının, irrasyonel ve sıra dışı imgelerin yaratılmasında öne çıktığı görülür. Onun sanatsal üretimlerinde, gerçekliğin doğası ve insanların algıladığı dünya ile gerçeküstü dünyalar arasındaki çelişkileri araştırdığı izlenir. Aynı zamanda da sıklıkla mizahi ve ironik bir yaklaşım kullandığı görülür.

Jim Carrey'nin (Truman Burbank) başrol oyuncusu olduğu "The Truman Show" filminde, Laura Linney (Meryl Burbank-Truman'ın eşi), Noah Emmerich (Marlon-Truman'ın yakın arkadaşı), Natascha McElhone (Lauren/Sylvia-Truman'ın âşık olduğu kadın) ve Ed Harris (Seahaven'in-Kurmaca düzenin yönetmeni Christof) gibi oyuncuların yer aldığı görülür (Şekil 1). "The Truman Show", dünyanın her yerinde gösterimde olan ve birçok kameranın devrede olduğu bir televizyon programıdır. Truman'ın doğumu ile yayına başlayan programın, karakter büyüdükçe kamera sayısının da artmasıyla izlediği alan ve alanlar da genişler. Programda gördüğümüz tüm ürünler, bütün nesneler satılıktır. Ayrıca modern yaşamın yansıması olarak düzenlenen sette gördüğümüz her birey sözleşmeli oyuncu olarak çalışmaktadır. Truman'ın hayatından (doğumu, okul yılları gibi) ara ara kısa kesitlerin verildiği filmde, Truman'ın mutlu bir evliliğe, bir eve ve sigortacı olarak çalıştığı düzenli bir işe sahip olduğu izlenir. Ancak film ilerledikçe her şeye sahip gibi görünen Truman'ın hayatında önemli bir eksiklik olduğu gözlenir ve o da "gerçeklik"tir. Sete oyuncu olarak giren ve Truman'ın okul yıllarında âşık olduğu Lauren Garland diğer adıyla Sylvia, filmde gerçekliği temsil etmektedir. Lauren'in ortadan kayboluşu ve sette birtakım başka aksaklıklar Truman'ın uyanışını sağlar ve gerçekliği arama sürecini başlatır.



Şekil 1. "The Truman Show" Film Afişi, 16 Ekim 1998, 103dk, Yönetmen: [Peter Weir](#), Senarist: [Andrew Niccol](#), Yapımı: [ABD](#)

Film, yukarıda da bahsedildiği üzere sürrealist bir çalışma olarak kabul edilebilecek bir dizi özelliğe sahiptir. Örneğe, gökyüzünden düşen sahne aydınlatması, Ay'ın gerçek anlamından saparak programın bir parçası olması, Truman'ın kullandığı tekneyi çarpmasıyla gökyüzü görüntüsünün bir sahne dekoru olduğunu anlaması gibi... Truman, kendisini her gün izleyen televizyon kameralarının farkına vardığında ve yaşadığı kasabanın

bir stüdyo sahnesi olduğunu anladığında yaşadığı yapay ile gerçek dünya arasındaki sınırları sorgulamaya başlar. Sürrealizmde de sıklıkla gerçeklik ve rüya arasındaki sınırların sorgulanması durumu gibi. Truman’ın yaşadığı dünya-Seahaven rüya benzeri bir atmosfere sahiptir. Bu atmosfer-filmin gerçek dünya ile düşsel dünya arasındaki belirsiz sınırları zorlayan havası, kasaba sakinlerinin davranışlarıyla iyice belirginleştirilir. Truman’ın yaşamını izlemek için onun etrafında dolaşır ve sahnede gibi davranırlar. Sürrealizmin, sıradan dünyayı terk edip bilinçaltına inmeyi ve farklı bir gerçekliği arama fikrini içermesi gibi, Truman’ın da kendisinin bir televizyon programının parçası olduğunu anladıktan sonra bu yapay dünyadan kaçma ve gerçek dünyayı keşfetme isteği akımla ilişkilendirilebilir. Öte yandan Truman’ın film boyunca birçok insan tarafından izlenmesi ya da gözetlenmesi durumu, modern toplumun insanlar üzerindeki gözetleme ve kontrolünü eleştirmektedir. Sürrealist sanatçılar da toplumun normlarına ve baskısına karşı çıkma fikri ile yapıtlar üretmişlerdir. Ayrıca film, görsel imge ve sembollerle dolu bir içerikle sunulmuştur. Özellikle deniz ve gökyüzü gibi doğal unsurlar, Truman’ın özgürlüğünü ve bilinçaltındaki özlemlerini temsil eden semboller haline gelir. Sürrealizmde de semboller ve imgeler önemli bir rol oynarlar.

René Magritte’in sürrealist resimleri ve “The Truman Show” filmi, sıradanlığın ötesindeki gerçekliği keşfetme temasıyla öne çıkarlar. Bu araştırmanın öncelikli amacı iki farklı sanatsal ifadenin benzeyen imge ve olgularını keşfetmektir. Bu amaçtan hareketle yapılan araştırma ile resim sanatı ve sinemanın birbirini nasıl etkilediğine de vurgu yapılmış olacağı düşünülmektedir. Aynı zamanda iki farklı sanatsal ifadenin gerçeklik kavramını sorgulamadaki benzer rolleri de gözler önüne serilmeye çalışılacaktır.

1. René Magritte Yapıtları ile “The Truman Show” Filminde Gerçeklik Kavramı Üzerinden Bağlantılar

Magritte’in yapıtları, göz aldatmacaları ve gerçeklik algısını şaşırtan izlerle doludur. İzleyiciye gerçeklik ile görünüş arasındaki farkı sorgulattır ve resmin yalnızca bir temsil olduğunu ve gerçek bir temsili içermediğini düşündürür. Filmde de Truman, hayatının bir illüzyonun parçası olduğunu keşfederken, Magritte’in yapıtlarını izleyen bireyler gibi kısa süreli şoklar ile sarsılır. Şovun yapımcıları, onun hayatını ve çevresini kontrol ederken, ona dünyanın dışında bir şeyin olmadığını düşündürerek gerçek dünyayı gizlerler.

Magritte’in birçok yapıtında aynalar ve yansımalar önemli bir rol oynar. Gerçekliğin yansımalar aracılığıyla nasıl değiştirilebileceği fikri benzer şekilde filmde de dikkat çeker. Truman karakteri de kendi yansımalarını ve ipuçlarını takip ederek kendi gerçeğini keşfetmeye çalışır.

Magritte'in resimleri, resmin yüzeyinin ötesine geçmeye çağırırken (burası her koşulda temsili dünyadır), Truman'da yaşadığı yapay dünyanın ötesindeki gerçeğe ulaşmaya çalışır. Hem Magritte'in yapıtları hem de "The Truman Show" filminde, gerçeklik ve sahici olan arasındaki bağlantı ironi ile izleyiciye aktarılır. Her iki sanat formu da insanların doğal olarak kabul ettiği gerçeklik kavramını sarsarak, sıra dışı ve düşündürücü yollarla gerçeklikle oynar ve insanların yaşadıkları dünyayı daha fazla araştırmalarına yol açar. Gerçeklik ile temsil arasındaki ince çizgiyi sorgulama konusunda izleyicinin algısını ve anlayışını yönlendirip, manipüle ettikleri gözlenir.

René Magritte resimleri, sürrealist bir anlatıyı takip eder. Olağan nesneler ve sahneler, beklenmedik bağlamlarda bir araya getirilir, bu da izleyiciye gerçeklik algısının kırılmasını hatırlatır. Yapıtlarında gökyüzünden düşen kaya parçaları gibi olağandışı olaylar ve nesneler sıkça bulunur. Bazı yapıtlarında yüzleri kapatan maskeler veya yüzler yerine kuş kafaları kullanır. "The Truman Show" filmi de sürrealist bir yaklaşımla sıradan bir yaşamın içindeki tuhaflıkları ve absürtlüğü vurgular. Truman'ın dünyası da, mantıksızlıklar ve beklenmedik olaylarla doludur.

Magritte yapıtları ve film, izleyicileri düşündüren ve daha fazlasına yönlendiren birçok felsefi ve toplumsal tema içerir. Bir alt başlıkta gerçeklik kavramı üzerinden her iki sanat formunda da benzeyen felsefi yapılara dikkat çekilecektir.

2. Gerçekliğin Kaybı ve İkinci Dereceden Temsili

"Gerçeklik" kavramı yüzyıllardır felsefenin tartıştığı kavramlardan biri olmuştur. Gerçekliği tanımlamak ve anlamak, insanın düşünsel ve ontolojik merakının bir sonucudur. Farklı filozoflar, farklı dönemlerde, çeşitli perspektiflerden gerçekliği ele almışlardır. Ontoloji, varlık felsefesi olarak bilinir ve gerçekliği varlıkla ilişkilendirir. Bu perspektife göre, gerçeklik, nesnelerin ve varlıkların temel özüne dayanır. İlk filozoflardan Parmenides, varlık ve gerçeklik arasındaki bağı vurgulayarak "Gerçeklik, yani varlık, mutlak anlamda birdir, kalıcıdır, süreklidir, yaratılmamıştır, yok edilemez; o ezeli ve ebedidir; onda hareket ve değişme yoktur" (Yıldırım, 2019: p. 2) demiştir. Bu yaklaşım, gerçekliği varlıkla özdeşleştirir. Epistemoloji, bilgi felsefesi olarak bilinir ve gerçekliği bilgi ile ilişkilendirir. Bu perspektife göre, gerçeklik, insan bilgisinin bir ürünüdür. İdealist filozoflar, gerçekliği düşünsel kavramlar ve bilinçle inşa edilmiş bir yapı olarak görürler. Örneğin, Immanuel Kant, gerçekliğin fenomenler (görünüş) ve numenler (kendi içinde olan şey) arasındaki bir denge olduğunu savunmuştur. Empiristler, (Deneyselciler), gerçekliği duyuşal deneyimlerle ilişkilendirir. Bu perspektife göre, gerçeklik, insanların gözlem ve deneyimlediği şeylere dayanır. Deneyselciler, bilgi ve gerçekliği doğrudan gözlem ve deneyim-

lere bağlarlar ve bu nedenle bilgi, deneyimlerin sonucudur. Yapısalcılar ve postmodernistler, gerçekliği dil, semboller ve toplumsal yapılar aracılığıyla inşa edilen bir yapı olarak ele alırlar. Bu perspektife göre, gerçeklik, kültürel ve toplumsal normlara dayalıdır ve çoklu ve görelidir. Bazı filozoflar, gerçekliği kişisel bir deneyim olarak ele alır. Friedrich Nietzsche ve Jean-Paul Sartre gibi varoluşçular, her bireyin kendi gerçeğini yaratma sorumluluğuna sahip olduğunu savunurlar. Onlara göre, gerçeklik kişisel bir perspektife ve iradeye dayanır.

Gerçekliğin tanımı ve doğası konusundaki bu farklı felsefi yaklaşımlar, felsefenin zenginliğini ve çeşitliliğini yansıtır. Gerçeklik kavramı, hem ontolojik hem de epistemolojik açıdan derinlemesine düşünce gerektiren bir konudur ve filozoflar arasında hala devam eden tartışmaların kaynağıdır. Bu nedenle, gerçekliğin ne olduğu ve nasıl anlaşılması gerektiği konusundaki felsefi araştırmalar devam etmektedir. Örnekte, Jean Baudrillard 20. yüzyılın önde gelen Fransız düşünürlerinden biri olarak bilinir ve onun düşüncesi, özellikle gerçeklik ve hipergerçeklik kavramları üzerinde yoğunlaşır. Baudrillard, bu kavramlar aracılığıyla modern toplumun karmaşıklığını ve medyanın rolünü eleştirir. Baudrillard'ın temel tezi, modern toplumun artık gerçekliği kendisiyle doğrudan ilişkilendiremediğidir. “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir” (Baudrillard, 2022: 15-16). Ona göre, gerçeklik artık “simülasyon” yani hipergerçek tarafından kaplanmıştır. Baudrillard, bu taklitlerin zamanla gerçekliği ezmeye ve gerçeklikle simülasyon arasındaki sınırları bulanıklaştırmaya başladığını öne sürer.

Baudrillard'a göre, modern medya ve teknoloji, gerçekliğin hipergerçeklik adını verdiği bir aşamaya taşınmasına yol açar. Hipergerçeklik, gerçekliğin simülasyonlarla o kadar doldurulduğu bir aşamadır ki, insanlar artık gerçekliği simülasyonlardan ayırt edemez hale gelirler. Hipergerçeklikte, gerçeklik ve taklit arasındaki ayrım neredeyse kaybolur. Baudrillard, hipergerçeklik kavramını birçok farklı bağlamda uygular. Örneğin, medya aracılığıyla sunulan olaylar ve haberler, izleyicileri gerçeklikle değil, bir tür simülasyonla yüzleştirir ya da televizyondaki bir savaş görüntüsü, olayın gerçekliği yerine medya tarafından sunulan simülasyonunu yayar. Baudrillard'a göre, hipergerçeklik çağı, insanların düşünce, algı ve kültürel deneyimlerini derinden etkiler. Gerçekliğin bu kaybı, insanların kendi kimliklerini ve dünyayı algılama biçimlerini sorgulamalarına neden olur. Ayrıca, insanlar artık gerçekliği deneyimleme arzusu yerine simülasyonları tüketme eğilimindedir.

Baudrillard'a göre, Postmodern topluma dair olan bu hipergerçeklik evresine geçişin belirli evreleri vardır. Ona göre beşeri kültürde göstergeler, dört evrede gelişir. Birinci evre, göstergelerin, yani sözcüklerle imgeler-

in gerçekliğin yansımaları olarak geliştirildiği evreye karşılık gelir. İkinci evrede, göstergeler artık hakikati süslemeye, abartmaya ve hatta çarpıtmaya başlarlar ama buna rağmen gerçeklikten mutlak bir kopuş söz konusu olmadığı için göstergeler gerçekliği yansıtmaya ve sembolleştirmeye bir şekilde devam ederler. Fakat üçüncü ve dördüncü evrelere geçildiğinde, göstergeler ve simülasyon bundan böyle gerçekliğin yerini alır ve en nihayetinde sembolik bir topluma geçilir. Bu toplum, sembollerle göstergelerin gerçek olan şeylerle hiçbir ilişkisinin kalmadığı, insan ilişkilerinin bile sadece sembolik ilişkiler olup çıktığı bir simülakrum ya da taklitler toplumdur. Onun bahsettiği bu toplumda epistemolojik bir hakikat veya gerçeklikten bahsetmek artık mümkün değildir. “Ele geçirilebilecek” tek gerçeklik biçimi artık hiper-gerçekliktir (hyperreality) (Güzel, 2015: 69).

“The Truman Show” filminde Truman karakterinin, gerçek dünyanın simülasyonunun bir parçası olduğunu keşfetmesiyle, filmin Baudrillard’ın hipergerçeklik kavramını dramatik bir şekilde yansıttığı görülür. Baudrillard’ın “gerçek” ve “simülasyon” arasındaki ayrımı yaparken öne sürdüğü “gerçekliğin kaybı” fikri, bu filmde somut bir şekilde işlenir. Seahaven evreni, Baudrillard’ın simülasyon evrenindeki gibidir. Truman Burbank, hayatının bir televizyon şovunun bir parçası olduğunu fark ettiğinde, kendi yaşamı ile sunulan sahte gerçeklik arasındaki sınırlar silinir. Truman’ın yaşamı, kameralar ve seyirciler için bir oyun alanıdır ve bu, gerçeğin nasıl yapılandırıldığını ve sunulduğunu sorgulamamıza neden olur. Baudrillard’ın dediği gibi, medya ve izleme araçları gerçekliği temsil eden imgelerle dolu bir dünyanın içinde gerçeği kaybeder. Seahaven adlı yapay dünya, gerçeklikten uzaklaşan bir medyanın yaratığıdır.

Baudrillard’ın hipergerçeklik kavramında tartıştığı öz René Magritte’in yapıtlarında ise özellikle de “La Trahison des Images” (İmgelerin İhaneti) (Şekil 2) yapıtına bakıldığında hissedilir. Yapıt, bir nesnenin görüntüsü ile o nesneyi temsil ettiği düşünülen yazılı metin arasındaki çelişkiyi ele alır. Baudrillard’ın görüşlerinden hareketle, imgelerin gerçeği nasıl değiştirebileceği ve sınırlarını nasıl zorlayabileceği konusunda fıkırlar verir. Gerçeklik ile simülasyon arasındaki sınırların bulanıklaştı andır bu. Yine Magritte’in “İmgelerin İhaneti” adlı yapıtından hareketle, Fransız filozof ve edebiyat eleştirmeni Michel Foucault’nun “Kelimeler ve Şeyler” kitabında Velasquez’in “Las Meninas” (Nedimeler) adlı yapıtına dair yazılan bir pasaj dikkat çeker. Editör James Harkness, Foucault’nun “Bu Bir Pipo Değildir” adlı denemesi için yazdığı önsözde, bu pasajın Magritte’le yakından ve şaşırtıcı bir ilişkisi olduğunu vurgular (Foucault, 2022).



Şekil 2. Rene Magritte, de “La Trahison des Images” (İmgelerin İhaneti), 1929, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x81 cm. Los Angeles County Sanat Müzesi. Los Angeles, CA.

... dilin resimle olan bağlantısı sonsuz bir ilişkidir. Bunun nedeni sözün yetersizliği ve görünenin karşısında kapatmaya boşuna uğraşacağı bir açığının olması değildir. Bunlar birbirine indirgenemez niteliktedirler: gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatalım, görünen şey hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmekte olan şey imgeler, eğretilemeler, kıyaslamalar aracılığıyla istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtıkları yer gözlerin gördüğü değil de, sentaksın ardışıklığının tanımladığı yerdir (Foucault, 2001: 35-36).

Harkness (2022: 14), bu pasaj sonrasında Rene Magritte’in yapıtı üzerinden, Foucault’nun şu düşünceleri ile devam eder:

Foucault, Magritte’in görüntülerinin, aynı zamanda hem bildik hem de canlandırıcı olmayan niteliğini, *benzeyiş* ile *andırış*’ı birbirinden ayırarak açıklamaya çalışır. Foucault, benzeyişin, kopyaları, benzeme ilişkisinin sağlam temeli üzerinde “düzene koyan ve sınıflandıran bir ilk gönderim temelini varsaydığını” söyler. Benzeyiş, canlandırmaya hizmet eder ve onun egemenliği altındadır. Buna karşılık andırıştta, gönderim “çapa”sı ortadan kaybolmuştur. Böylece birbirlerine az çok benzeyen şeyler akıntıya kapılmış başıboş dolaşıyor gibidirler ve bunlardan hiçbir, ötekilerin “örneği” (modeli) olma statüsüne sahip olduğunu iddia edememektedir.

Hem Veleasquez’in hem de René Magritte’in yapıtları üzerinden Foucault’nun sanat, sembolizm, dil ve gerçeklik kavramları üzerine düşünceleri dikkat çekicidir. Bir şeyin resmini çizmek veya onu tanımlamak ile o şeyin kendisi arasındaki ayrımı, bu ayrımın insanların bilgiyi ve gerçekliği

algılama biçimini nasıl etkilediğini araştırır ve dilin, sembollerin gerçekliği nasıl inşa ettiği üzerine odaklanır.

Özetle, Baudrillard ve Foucault, her ikisi de dilin ve sembollerin gerçeklikle nasıl ilişkilendiğini inceler, ancak bunu farklı yollarla yaparlar. Baudrillard, modern toplumun simülasyonlarla dolu olduğunu ve gerçekliğin sembolik bir yapıya dönüştüğünü savunurken, Foucault tarihsel ve epistemik dönüşümlerle gerçekliği inşa eder. Her iki düşünür de dilin ve sembollerin gerçekliği nasıl etkilediğine dair göreceli ve karmaşık bir bakış açısına sahiptir. Baudrillard’a göre, modern toplumda dil ve semboller, gerçekliğin yerine geçmiş ve “simülasyon” adını verdiği bir kavrama dönüşmüştür. Bu, gerçekliğin artık doğrudan deneyimlenmediği ve yerine medya, reklam, tüketim kültürü gibi simüle edilen gerçekliklerin geldiği bir süreci ifade eder. Foucault ise dilin iktidarla yakından ilişkili olduğunu, dil ve iktidarın gerçekliği birlikte inşa ettiğini savunur. Dil, iktidarın bir aracıdır ve gerçeklik üzerinde etkisi vardır. İktidarın farklı biçimleri, toplumun hangi gerçeklikleri kabul ettiğini ve hangilerini reddettiğini şekillendirir.

“The Truman Show” filmine Foucault’nun gerçeklik üzerine metinlerinden hareketle bakıldığında ortak noktaların olduğu göze çarpar. Foucault’nun eserlerinde ele aldığı gibi, “The Truman Show” filmi de güç ilişkileri ve gözetleme ile gerçekliğin inşasını yansıtır. Truman’ın hayatı daha önce bahsedildiği gibi, set üzerinde izlendiği ve yönlendirildiği bir yapay gerçeklik içinde geçer. Baudrillard’ın (2022: 54) dediği gibi “... gerçek ya da hipergerçek estetiğin yol açtığı bir tür ürpertidir” yaşanan durum. Truman’ın, gerçek dünyanın dışında, kontrol edilen bir ortamda yaşaması Foucault’nun “panoptikon” [bütünüyle gözetlemek anlamına gelir] kavramıyla bağlantılı olarak tartışılabilir. Panoptikon, İngiliz filozof ve toplum kuramcısı Jeremy Bentham tarafından 1785 yılında tasarlanan bir hapishane modelidir.

Bentham’ın tasarımında temel alınan düşünce, dönemin geniş kitleleri kontrol altına alma felsefesidir. Yapının tasarımıyla ilgili olarak yazılan mektuplarda yapının nezaret altında tutma, hapis, tecrit, zorla çalıştırma, eğitim gibi pek çok amaçla kullanılabileceğinden bahsedilir. Jeremy Bentham yapının yerine getireceği işlevlerde, ana temanın otorite odaklılık olduğunu sürekli olarak hatırlatır. Ancak burada ilerde Foucault’nun etkileneceği fikir, kontrol edecek otoritenin yani otoritenin sağlayıcısı olacak iktidarın disiplini sağlayış şeklidir (Özdel, 2012: 23).

Film, gerçeklik kavramının nasıl oluşturulduğunu, kontrol edildiğini ve nasıl yıkılabileceğini gösterir. Truman’ın gerçeği keşfetmesi, Foucault’nun iktidar ve bilgi arasındaki ilişkiyi vurguladığı gibi, gerçeklik kavramının da manipüle edilebilir olduğunu vurgular.

3. René Magritte'in Sürreal Dünyasının 'The Truman Show' Filmindeki Yansımaları Üzerinden İmge Okumaları

René Magritte'in yapıtları ile "The Truman Show" filmi arasında felsefelerinden (yukarıda bahsedildiği üzere), sanatçının ve başrol karakterinin biyografisine ve filmde yer görsel düzenlemelere kadar birçok noktada benzerlik olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmada dikkat çeken kısımlardan biri René Magritte ve Truman karakterinin yaşam deneyimlerinde de ortak noktalarının olmasıdır. Magritte'in çocukluk travması olan annesinin suda boğularak ölümü ile Truman karakterinin sette var olan suni denize babası ile birlikte yelkenliyle açılırken ekip tarafından çıkarılan suni fırtına sebebiyle babasını kaybettiğini düşünmesi, benzer bir kaderi paylaştıklarının göstergesi gibidir. Her ikisinin kaybı da su ile ilişkilidir. Farklı olan birinin anne diğerinin de baba figürünü kaybetmiş olmalarıdır. "The Truman Show" filminde bu değişimin sebebinin izleyicide Christof karakterinin yaratıcı ve Truman'ın tanrının oğlu olduğu algısını güçlendirmek olduğu düşünülebilir.

Bir başka yaşam deneyimi ortaklığı örneği de sevdikleri kadınlarla ilgilidir. Magritte daha sonra ilk eşi olacak Georgette Berger ile 15 yaşında tanışmıştır. Uzun bir aradan sonra 1922 yılında onunla tekrar karşılaşır ve evlenirler. Bu durum tıpkı Truman ve Lauren ilişki sürecine benzemektedir. Natascha McElhone'un hayat verdiği karakter olan Lauren Garland diğer adıyla Sylvia, Truman'ın kolej yıllarından arkadaşıdır. Televizyon programının kurgusuna göre Lauren sadece figürandır ve ötesi olmamalıdır. Lauren, gerçekliğin tek temsilidir aynı zamanda Truman'ın gerçek aşkı olacaktır. Truman'a gerçeklikten ulaşmaya çalışan mesaj niteliğinde bir karakterdir. Truman ile göz teması kurarak tanışan Lauren kırmızı bir kazak ile kadrja girer ve Truman'ı son gördüğü sahnede yakasında "HOW IT GOING THE END?" (Nasıl sona erecek?) yazan bir rozet bulunmaktadır. Büyük harfler ile yazılan cümle Truman'a ve izleyiciye yönelik dikkat çekici bir uyarıcıdır. Truman'la kurgu dışı aralarında romantik bir bağ oluşur ve adeta gerçekliğin temsili olan Lauren, izleyicinin Truman'a söylemek istediği şeyleri ve Truman evreninde kimsenin söylemeye cesaret edemediği düşünceleri dışa vurmaktadır. Gerçeği ona açıklamaya çalışırken set ekibi Lauren'e engel olur ve setten zorla çıkarılır. Bu şova karşı protest bir tavır alan Lauren, Christof'a ve izleyicilere bunun yanlış olduğunu anlatmaya çalışan tek kişidir. Lauren ayrıca Truman'ın tek gerçekçidir ve yaşadığı yerin dışına çıkma arzusunun kaynağıdır.

Hem filmde hem de Magritte'in "Shéhérazade" (Şehrazat) serilerinde gizemli ve tam görüntüsüne sahip olunmayan bir kadın teması işlenir. Magritte'in "Şehrazat" adlı serilerinde kısmen görünen, kasıtlı olarak eksik ve dolayısıyla daha da baştan çıkarıcı bir görüntü olarak kadın kurguları üretmesi gibi, Lauren'i tekrar görme arzusu ve onun bir fotoğrafına

sahip olmaması dürtüsü ile yaşayan Truman'ın da her gün aldığı kadın dergilerinden kestiği kadın portrelerinden bir kolaj (Şekil 3) ürettiği gözlenir. Magritte'in Şehrazat serilerinin ilki olarak bilinen "Şehrazat" (Şekil 4) yapıtındaki portre bilineni gizleyen, Truman'ın yarattığı kolajdaki gözler ve dudak odağı ile oluşturulan portre ise bilinmeyi bulma girişimi olarak değerlendirilebilir. Her ikisinde de gözler ve dudak imgeleri öne çıkar. Çünkü bir bedeni kimlik olarak tanımlamak için gözler önemlidir. Göz, içe bakışı sağlar ve ruhun derinliklerine inebilmenin yoludur. Dudak ise iletişim kurmanın yolunu açar. Birinde göz ve dudak var olan kimliği "maske" gibi bir aracın ardına gizlerken, diğerinde o kimliği hayal etmenin yolu olmuştur. Birinde gerçeğin "şey" ardındaki "gizemi", diğerinde parçalar tamamlanınca ulaşılabilecek olan "gerçek" vardır.



Şekil 3. Truman'ın Lauren kolajı



Şekil 4. René Magritte,

Shéhérazade (Şehrazat), 1947, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60,3x42,2 cm. Özel Koleksiyon, İzegem, Belçika.

Magritte "Şehrazat" adlı yapıtında, bulutlu bir gökyüzü arka planında anıtsal, iç içe geçmiş mavi kemerlerden oluşturulmuş yapılar önünde, bir masa üzerinde ağzı ve gözleri gizemli bir inci dizisiyle çevrelenmiş, bir biblo gibi gösterilen kadın temsilini solunda iki piramit nesne, sağında ise içi su dolu bir bardak eşliğinde bize sunar. Ayrıca soldaki piramit nesnelerin ardında bordo renkli kalın bir perde görülmektedir.

Şehrazat, ilk olarak 1700'lerin başında İngilizce olarak derlenen Orta Doğu halk masalları koleksiyonundaki bir karakterdir. Her gece bir bakireyle yatma ve ertesi sabah onun kafasını kesme geleneği olan bir padişahı kandırmaya çalışan genç bir kadındır. Krala büyüleyici bir hikâye anlatarak ve her sabah hikâye bitmeden durarak kendi ölümünün önüne geçer. Zamanının tüm büyük edebiyatını ve tarihlerini özümseyerek bu

zorlu mücadeleye kendini hazırladı. 1001 gece boyunca kralın ilgisini elinde tutuyor ki bu 3 yıldan fazla demek oluyor ve bu sırada kral ona âşık oluyor. Onunla evlenir ve onu kraliçesi yapar. Bu, hikâye anlatmanın ve hayal gücünün değeri hakkında çok şey söylüyor. Magritte bu büyülü kişiyi mücevherlerle süslenmiş bir karnaval maskesi olarak temsil ediyor; o nihai gizemdir çünkü sonsuz bilgelik içerir (Smith, 2018: p.17).

Truman'ın kolajında yarattığı kadın da onun hayatının gizemidir. Hikâyenin sonunu belirleyecek bilge kişidir.

Magritte resimleri ile “The Truman Show” filminde üzerine tartışılması gereken bir başka benzer imge “bulut” imgesidir. René Magritte'in bu imgeyi çoğu resminde kullandığı bilinmektedir. Bulut imgesi, yaşamın sürekli değişen doğasını temsil eden bir imgedir. Ayrıca bilinmeyi ve ulaşılamaz olanı içinde barındırır. “Magritte, herkes için gökyüzünde var olan bu imgeyi bazen dört duvar arasına sığdırmış, bazen de bir kadehin içine yerleştirmiştir” (Yücel, 2019:451). Örneğin 1932 tarihli “L’Avenir des statues” (Heykellerin Geleceği) (Şekil 6) yapıtındaki gökyüzünde görünen bir dizi tuhaf ve büyülü bulut, Fransız İmparatoru Napolyon'un ölüm maskesinin alçı kopyası üzerine resmedilmiştir. Bu yapıt, rüya ve gerçeklik arasındaki sınırları sorgulayan sürrealist bir çalışmadır. 1928 tarihli “Les amoureux” (Âşıklar) yapıtında, bir çift sevgili bulutlu bir gökyüzü altında öpüşürken resmedilmiştir. Magritte, bulutların altında gizlenmiş sevgiyi ve tutkuyu temsil etmek için bu sembolü kullanır. Magritte'in yapıtlarında bulutlar ve diğer semboller, sürrealist akımın temel özelliklerinden biri olan gerçeküstü dünya ile gerçek dünya arasındaki sınırın bulanıklaştığı bir atmosfer yaratmada kullanılır. Bu semboller, izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya teşvik eden, karmaşık ve özgün bir sanatsal ifade biçiminin parçasıdır.



Şekil 5. Filmden bir kare.



Şekil 6. René Magritte, *L’Avenir des statues*” (Heykellerin Geleceği), 1932, Alçı üzeri yağlıboya, 33x16x19 cm. Lehmbruck Müzesi, Duisburg, Almanya.

“The Truman Show” filminde ise bulutlar (Şekil 5), filmin görsel anlatısında ve sembolizminde önemli bir rol oynar. Truman, hayatının çoğunu Seahaven adlı sahte bir şehirde geçirir ve bu şehirdeki hava durumu her zaman mükemmel gibidir. Bulutlar nadiren görünür, çünkü şovun yapımcıları mükemmel bir dünya görüntüsünü sürdürmek istemektedirler. Ancak Truman’ın şüpheleri arttıkça, bu mükemmel dünyanın gerçek olmadığını fark eder. Bulutlar, gerçek dünyanın belirtisi olarak kullanılır. Çünkü gerçek dünyada hava koşulları değişken ve karmaşıktır. Truman, bulutların nadiren görünmesini ve her şeyin sahte olduğunu fark ettiğinde, bu sembol onun gerçek dünyayı arayışının bir parçası haline gelir. Sonuç olarak, “The Truman Show” filminde bulutlar, Truman’ın sahte dünyadan kaçma isteğini ve gerçekliği arama çabasını sembolize eden önemli bir imge olarak kullanılır. Bu imge, filmin temasına derinlik katar.

René Magritte’in yapıtlarında ve filmde tartışılması gereken bir diğer benzer imge “göz” imgesidir. “Göz” imgesi, sanatın her alanında tartışma konusu olmuş ve farklı düşünme biçimlerinin aktarımını sağlamıştır. Filmin başlangıç sahnesinde, Truman evreninin yöneticisi Christof’un gözüne (Şekil 7), Magritte’in “The False Mirror” (Sahte Ayna) (Şekil 8) adlı yapıtında da içinde bulutlu bir gökyüzünün olduğu iri bir göze odaklanılır. Christof, tasarladığı gösterinin yönetmenidir. Bir bakıma kendi yarattığı dünyanın tanrısıdır. Truman da kadrja ilk gözleri ile girer ve izleyici ile ilk gözleri ile tanışır. Ardından kamera yakın çekimden uzaklaşır ve bütün olarak Truman’ı izleyiciye aktarır. Christof’un gözlerinden neyi izlediğini yansıtabilecek kadar detaylı bir çekim gerçekleştirilmiştir. Ayrıca Christof’un gözleri çarpıcı derecede parlak bir mavidir. “Sahte Ayna” resminde de mavi renge odaklanılır. Mavi, gökyüzü ve denize bir gönderme olarak düşünüldüğünde huzur, dinginlik, sakinlik gibi kavramları çağırıştırır. Aynı zamanda dönemlere göre anlamı değişen mavi renk, örnekte Ortaçağda, Hristiyanlık dinine göndermedir. Rönesans’ta ise gerçekliği yansıtan bir renk olmasının yanı sıra (yani doğaya atıf yapar), kimi zaman da sembolik olarak öbür dünyaya atıf yapar. Şekil 5 ve Şekil 6’da mavi renk, hem sonsuzluğu hem de öte dünyayı temsilen odaklanılması gereken bir renk gibi görünüyor. Christof’un gözü ve Magritte’in Sahte Ayna’sı, mavi renkli bu gözler sayesinde sonsuzluğu çağırıştıran etkisiyle ile tanrısal bir bakış izlenimi yaratıyor.



Şekil 7. *Christof'un gözü (Peter Weir)*



Şekil 8. *René Magritte, Le Faux Miroir (Sahte Ayna), 1928, Tuval üzerine yağlıboya, 54x80,9 cm. Modern Sanat Müzesi, New York, NY.*

Öte yandan, “The Truman Show” filmi ve Magritte’in “Sahte Ayna” adlı yapıtından hareketle “göz” imgesi gözetleme kavramını çağırıştırıyor. Bir önceki bölümde bahsedilen filozof Jeremy Bentham’ın “Panoptikon” kavramı gözetleme kavramını tartışmak için ilginç bir başlangıç noktası olabilir. “Panoptikon”, gözetim ve izlemenin sürekli bir durumunu temsil eder. Michel Foucault, batılı toplumların dönüşümünü, monarşiden disiplinci iktidara geçişi “Panoptikon” adlı mimari aygıttan hareketle betimlemiştir. “Daire biçiminde inşa edilmiş bu hücrelerde mahkûmlar merkezi gözetleme kulelerinden izlenip izlenmediklerinden asla emin olamazlar, dolayısıyla da mahkûmlar kendi davranışlarının polisi olmaya başlarlar” (Sarup, 2004: 103-104). Truman, doğduğundan beri kameraların gözetiminde yaşamaktadır. Bu gözetlenme durumunu anlamaması için tüm koşullar sağlanmıştır. “Foucault’a göre, *Panoptikon* kendisine herkesin yakalandığı ama hiç kimsenin bunu bilmediği bir makinedir” (Sarup, 2004: 104). Christof’un bütün kontrolleri sağladığı Panoptikon’undaki gözetleme kulesi yapay ‘Ay’dır. Truman uzun yıllar boyunca bu gözetlemeden habersiz yaşamıştır.

Christof, tıpkı Bentham’ın “Panoptik Hapishanesi”ndeki gardiyan gibi, görebilen erktir. Bentham, 1785 yılında tasarladığı mimari planda, mahkûmların kaldığı silindirik hapishaneyi ve hapishanenin tam ortasında yükselen bir gözetleme kulesini betimler. Gözetleyen gardiyan tüm hücrelere eşit mesafededir ve hepsini aynı anda ve netlikle görebilme olanağına sahiptir. Fakat kendisi mahkûmlarca hiçbir biçimde görülemez. Görünmeden gören erkin etkisi bir süre sonra insanlar üzerinde kalıcı hale gelir. Kulenin içinde artık gözleyen kimse olmasa da, insanlar izlendikleri bilinciyle hareket ederek bambaşka bireylere dönüşürler. Orwell’in 1984 isimli distopik romanında, her yere yerleştirilen ve kapatılması yasak olan

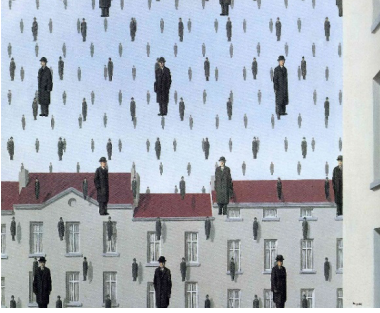
tele-ekranlar, insanları izleyen erkin gözleridir ve kulaklarıdır. İnsanlar her dakika izlendiklerini bildikleri için hiçbir zaman doğal davranışlar sergileyemezler; içlerindeki duygu ve düşünceleri bastırmaları olanaklı olmadığı için, rol yapmaya ve “çift düşün” gibi mekanizmalar geliştirmeye başlarlar. Truman izlendiğini anladığı andan itibaren, “her zamankinden daha doğal” davranarak, normların dışına çıkmayarak ve rutinlerini mükemmellikle sürdürerek erkin kendisinden kuşulanmasını önler. Kendine özgü bir tür “çift düşün”ü yürürlüğe koyar (Köseoğlu, 2022: p.9)

Magritte’de ise “Sahte Ayna” yani göz, gözetleyen mi gözlenen mi tartışmak gerekir. Her ikisi de gibi görünüyor. Bakan göz, içindeki yansımadan anlaşılan üzere görendir/gözetleyendir/bakışı ile bakanı izleyendir (yani bir tür panoptikon durumu). Ama aynı zamanda görülen/izlenen/gözetlenendir. Sahte Ayna’da filmdeki gibi ikircikli bir durum söz konusu. Gözetlenme ve görülme aynı anda gerçekleşir ve hem içine alınır hem de içeri alırsız. Öte yandan Altaş, yapıtın adında geçen ayna kavramı üzerine düşünür ve şöyle bir yorum yapar: “Peki, Rene Magritte’in “Sahte Ayna” söylemiyle kastettiği şey nedir? Bu söylem dış gerçekliğin sahte dünyasını asimetrik olarak zihne yansıtan ve ayna görevi gören göze ilişkindir. Bu nedenle göz ve ona koridor açan bakış sahte birer aynadan başka bir şey değildir. Çünkü gözün yansıttığı tüm görüntüler aslımı tekrar eden kopyalardır” (Altaş, 2019: 36). Fransız filozof Maurice Merleau-Ponty’e ayna ile ilgili yorumu şöyledir:

O, tenimizin metafizik yapısını figürleştirir ve genişletir. Ayna belirir, çünkü ben gören-görünür’ümdür, çünkü hissedilirin bir yansımaları vardır; ayna onu tercüme eder ve iki kat yapar. Onun aracılığıyla, dışım tamamlanır, bende en gizli olan her şey bu yüze geçer, daha önce suda yansımam bana sezdiği bu düz ve kapalı varlığa. Schilder5 şunu gözlemler: Ayna karşısında pipo içerken, tahtanın düz ve yanan yüzeyini yalnızca parmaklarımın olduğu yerde değil, o şanlı parmaklarda da, aynanın dibindeki o yalnız görünür parmaklarda da hissetmekteyimdir. Aynanın hayaleti, tenimi dışarı sürükler ve böylece vücudumun bütün görünmezi, gördüğüm öteki vücutları sarabilir. Bundan böyle, vücudum başkalarının vücutlarından alınmış parçalar taşıyabilir; aynı şekilde, benim tözüm onlara geçer; insan, insan için aynadır. Ayna ise, şeyleri gösterilere, gösterileri şeylere, beni başkasına ve başkasını bana dönüştüren bir evrensel bir büyüün aletidir. Ressamlar çoğu kez aynalar üzerinde düş kurmuşlardır, çünkü bu “mekanik zimbirtı”nın altında (perspektifin altında olduğu gibi)6 görenin ve görünürün dönüşümünü tanımaktaydılar - ki bu, tenimizin ve onların istidadının tanımıdır.

Magritte’in “Sahte Ayna” adlı yapıtı için Sürrealist yazar Paul Nougé ise şu yorumu yapar: “İzleyici hem bir pencere gibi gözle bakıyor, hem de onun tarafından bakılıyor, dolayısıyla etkileşim hem görmek hem de

görölmek oluyor” (Delacare, 2016: p. 12). Sahte Ayna’da, gördüklerimizi ve bildiğimizi sandığımız şeyleri sorgulamaya davet eden Magritte, özünde dünyaya farklı bakmanın yolunu açıyor. Gökyüzü gözün gördüğünün bir yansıması mı yoksa göz aslında başka bir gerçekliğe açılan kapı mı?



Şekil 9. Filmin fragmanından-
“havada asılı gibi duran figür” sahnesi.



Şekil 10. René Magritte, *Golconde*,
1953, Tuval üzerine yağlıboya,
81x100 cm. Menil Koleksiyonu.
Houston, ABD.

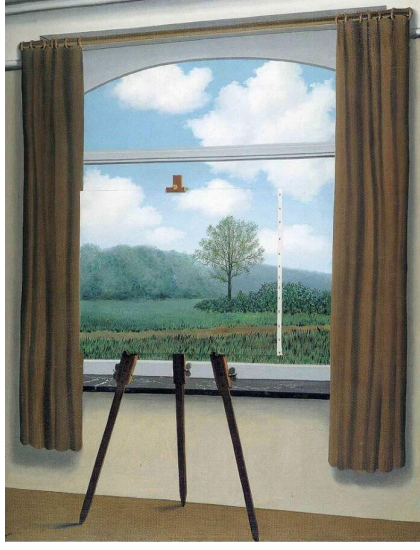
Filmde ve René Magritte yapıtlarında tartışılması gereken bir diğer benzer imge “havada asılı gibi duran figür” (Şekil 9) ve “figürler”dir (Şekil 10). Magritte’in 1953’te tamamlanan “Golconde” adlı yapıtında, siyah paltolu ve melon şapkalı gökyüzünden düşen adamlar sıra dışı bir şekilde yerçekimine meydan okurken ya da havada süzölen yağmur damlları gibi düşen birkaç özdeş adam gösterilir. Erkeklerin bir kısmı izleyiciye dönükken diğerleri başka tarafa dönük görünöyor. Ayrıca arka planda mavi bulutlu gökyüzünün önünde kırmızı çatılı ve bir sürü pencerele birkaç ev görölmektedir. Golconde, güney Hindistan’da şu anda yıkılmış olan bir şehirdir. Ülkenin elmas endüstrisinin merkezi olarak bilinen ve bir zamanlar zengin bir şehir olan Golconde kazandığı ün ile İngilizceye “Golconde” kelimesinin geçmesini sağlar ve “zenginlik madeni” ile eş anlamlı olarak kullanılır. Bu resme Belçikalı sürrealist şair Louis Scutenaire “Golconde” adını vermiştir. “Resimde Magritte’in bu melon şapkalı adamları elmas gibi kusursuz bir şekilde dizmesi, şaire Golconde ismini çağırıştırır. Hepsı farklı yönle dönlük resmedilen bu adamların kanvas üzerindeki konumları, ressam tarafından milimetrik hesaplanarak çizimde bir elmas kusursuzluğu sağlanır” (Subaşı, 2022: p.9).

Yakınlıklarına rağmen erkekler birbirlerine ilgi göstermezler. Yalıtılmışlardır, kimlik ve bireysellikleri kaybolmuştur. Tekrar ve alay, gündelik varoluşlarının sıradanlığını ve neşesiz ve arkadaşsız çalışma hayatlarının sıkıcı rutinini vurguluyor. Her penceredeki kapalı perdeler, ev sakinlerinin hala uyuduğunu, önemsiz ve ilgisiz işlerine giden bu depresif

asalakların kaderinden habersiz ya da kayıtsız olduklarını gösteriyor olabilir - bu da anonim, burjuva işadamları için bir metafordur ve resmin adı Golconda (bir zamanlar efsanevi olarak zengin ve gösterişli bir Hint şehri) ile birlikte dolaylı bir kapitalizm eleştirisi haline gelir. Ancak sanatçı bu yorumu tamamen reddederek ‘insanlar çalışmalarında sembolizm arıyor. Hiçbiri yok’ (McKiernan, 2014: 76)

Magritte’in yapıtında yer alan tekrarlanan döngü, Truman’ın Seahaven’deki yaşadığı tekrarlardan oluşan yaşam döngüsü ile ilişkilendirilebilir. Bu durum çok da çarpıcı bir benzerlik olarak düşünülebilir. Hatta film-in fragmanının girişinde “Golconde” yapıtındaki görüntüye benzer bir ana denk geliriz. Zamanının tek tip görünümlü insanı, bir anda bir katman olarak kasaba görüntüsü üzerinde yer alır. Filmde belli bir rutin ve tekrarlar izleyeni de o rutinin bir parçası yapar. Hiçbir izleyen bu durumu sorgulamaz ve şüphe etmez. Ancak Truman’ın şüpheleri onu bu düzenin dışına çıkmaya zorlar. Magritte’in resminde de tekrar eden ve belli bir düzenin parçası olan melon şapkalı memur tipli erkek figürleri olup biteni kabul etmiş görünürler. Hatta bu düzenin tekrarını sorgulamadan yaşayan Magritte’in kendisidir belki de. Gerçek yaşamında resmindeki gibi takım elbiseli ve melon şapkalı bir görünümde dolaşır. Resimlerinde örüntülediği yaşamın somut görüntüsüdür. Gerçekte bu düzene karşı çıkan o değil de resimlerinde yarattığı şaşırtmalı imge düzenleri gibidir. Bu durumda Magritte ve Truman arasındaki fark, gerçek hayatta fiziksel görünümüyle düzeni eleştiren ve resimlerindeki figürler gibi görünen Magritte yerine düzeni bozma ve o kabağın dışına çıkma girişiminde bulunan ‘cesaretli’ Truman olabilir mi?

Başka bir benzerlik olarak düşünülen ve Magritte’in yapıtlarında sıkça görülen “pencere” ve “kapı” imgelerinin “The Truman Show” filminde de önemli rol oynadıkları söylenebilir. Magritte’in kapıları ve pencereleri gerçeklik ve sahtelik veya iç ve dış dünya arasındaki sınırları sorgular. Benzer şekilde, “The Truman Show” filmi içinde kapılar ve pencereler, Truman’ın yapay dünyadan gerçek dünyaya geçişini temsil eder. Truman, bu sınırları aşarak gerçekliği keşfetmeye çalışır. Truman, yaşamının yapay bir dünyada geçtiğini keşfetmeye başladığında, pencereden bakarak gerçek dünyayı gözlemlemeye çalışır. Bu, Magritte’in “La condition humaine” (İnsanlık Durumu) (Şekil 11) adlı yapıtındaki bir pencereyi ve tuvaldeki gerçekle, pencereden görünen gerçeği izleyen görünmeyen karakteri hatırlatır. İzleyen olarak biz ikisinin de gerçek olmadığı gerçeğiyle yüzleşiriz.



Şekil 11. René Magritte, *La condition humaine* (İnsanlık Durumu), 1933, Tuval üzerine yağlıboya, 100x81 cm. Ulusal Sanat Galerisi, Washington, DC.

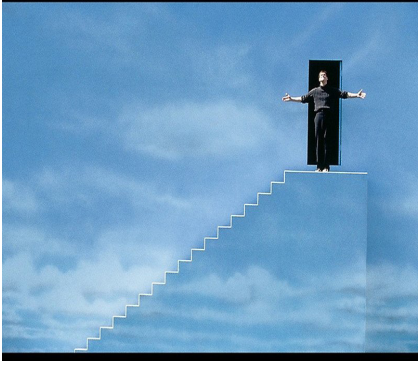
Truman kameralar tarafından izlendiği yapay bir dünyanın esiridir. Televizyon programı, bir “pencere” gibi düşünülebilecek televizyon ekranı aracılığıyla izleyicilere sunulur. Truman’ın iç ve dış dünyası arasındaki sınır, izleme cihazları ve kameralarla belirginleştirilir. Hatta çoğu zaman kamera objektifinden yansıyan görüntünün mercekten ayrıntılarla sunulduğu izlenir ve mercek tıpkı izleyen bir göz gibi belirginleştirilir (Şekil 12 ve 13). Baktığımız görüntü mü yoksa bakanın bakışının gerisindeki mi gerçek? sorusu akla geliyor. Magritte’in “İnsanlık Durumu” adlı yapıtı, benzer bir tavrı izlendiğinde “gerçek” dediğimiz şey “temsil”den öteye gidemiyor.



Şekil 12. - Şekil 13. Filmden kameranın pencere gibi görünen odağından kareler.

Magritte’in “Ay Işığında Mimari” adlı yapıtındaki “kapı” imgesi, Şekil 14’te yer alan filmin karesindeki “kapı” imgesiyle çok benzer. Resimdeki “Ay” imgesi de, filmin yönetim merkezinin nesnesi ile ilişkilendirilebilir. “Kapı” imgesi giriş ve çıkışı sağlayan bir araçtır. Girenin gerisinde bıraktığı şeyler bilinirken, çıkarken ki dünya bilinmezdir. Kapının ardında olacak olanlar henüz olmamıştır. Sanırım bu noktada asıl “gerçek”, “ola-

cak olan” olabilir. Geçmişte yani geride kalan “bilinen gerçek” Truman’ın yaşadığı kadarıyla aslında “gerçek olmayan”dır ya da filmdeki gibi temsili olan yani kurgusal olan, kapıdan çıkışta olacak olan ise “saf gerçek” belki de “tanrısal olan”dır. Yani aklın da ötesindeki gerçektir.



Şekil 14. Truman’a Veda



Şekil 15. René Magritte, Architecture au clair de luna (Ay Işığında Mimari), 1956, Tuval üzerine yağlıboya, 65x50 cm. Özel Koleksiyon.

Magritte’in, gölgeleri ve yansımaları resimlerinde sıkça kullandığı görülür. The Truman Show” filminde de Truman, kendisini izleyen kameraların ve izleyicilerin gölgelerini ve yansımalarını fark eder ve bu izleyicilere gerçek dünya ile gözetlenme arasındaki bağlantıyı gösterir. Aynı zamanda izlenme hissini vurgular. Truman’ın babasıyla karşılaşma sahnesinden (Şekil 16) alınan görüntü, Magritte’in “Professeur” (Öğretmen) (Şekil 17) adlı yapıtındaki görüntüye benzer bir etkidedir. Gölgeler içindeki figürün kim olduğu sahne ışığı yüzüne vuruncaya kadar belli değildir. Magritte’in yapıtlarında olduğu gibi karanlık ve gölge kimliği etkili bir şekilde gizler. Magritte’in genel olarak figürleri ya sırtı dönük ya da yüzü herhangi bir şeyle gizlenen “anonim” tiplerdir. Filmde de “gölge” herhangi bir baba figürünün yerine geçer ve sonra aydınlansa bile o yüz gerçek baba figürü değildir. Gerçek baba figürü Truman’ın dışında gelişen örgünün yani onun bilinmezinin içindedir.



Şekil 16. Filmde Truman'ın babasıyla karşılaşma anından bir kare.

Şekil 17. René Magritte, *Professeur (Öğretmen)*, 1954, Tuval üzerine yağlıboya, 90x65 cm.

Filmin yapım tasarımı ve sahne dekorlarında, Magritte'in gerçek dışı resimlerinden ilham alınarak tasarlandığı düşünülen iki çarpıcı sahne benzerlikler açısından önemlidir. Biri az önce kapı imgesini tartışmak üzere değinilen final sahnesi (Truman'ın yaşadığı evrenden merdiven aracılığıyla çıkış sahnesi-merdivenle yukarıya doğru çıkıp kapıya ya da gerçek dünyaya ulaştığı sahne) (Şekil 14), diğeri ise Truman'ın denizde yelkenli ile özgürlüğe doğru yol aldığı ama bir sahne dekoruna çarparak durduğu anlardır. Bu sahneler, Magritte'in tuvallerindeki atmosfer ve imgeleri andıran bir estetikle düzenlenmiştir. Görüntüler tıpkı Magritte'in sürreal dünyasındaki gibi izleyiciye Truman'ın da yaşadığı dünyanın sıra dışı ve gerçeküstü bir yer olduğunu hissettirir.



Şekil 18. Truman'ın denizde yelkenli ile yol aldığı görüntü.



Şekil 19. *Le Séducteur (Baştan Çıkarıcı)*, 1953, Tuval üzerine yağlıboya, 38x46 cm.

Magritte resimlerinde ve “The Truman Show” filminde dikkat çeken bir başka benzer imge ise “kartal” imgesidir. Magritte’in “Arnheim Alanı” resmindeki (başka resimlerinde de görülmektedir) kartal figüründen hareketle bu imgeye odaklanıldığında; resmin adı, aslında ünlü Amerikalı şair ve yazar Edgar Allan Poe’nun 1847’de yayımlanan kısa öykülerinden birinin adıdır. “Poe’nun Arnheim Alanı, “şiirsel duygunun yüce görkemini ve asaletini” yansıtan bir manzara yaratmaya çalışan Ellison adında bir adamın hikâyesini anlatıyor. Hikâyenin büyük bir kısmı Arnheim’in manzarasını anlatmaya ve onun üstün güzelliğini aktarmaya adanmıştır” (Gurney, 2020: p.2). Poe, öyküsünde dünyadaki en mükemmel yeri bulmaya ve orayı en güzel manzaraya sahip bir yere dönüştürmeye odaklanır. Magritte ise öyküdeki Arnheim’dan esinlenerek kendi Arnheim’ını yaratır ve dokuz versiyonunu yapar. Şekil 18’de bir kartal figürüne dönüşen dağ görüntüsü neredeyse manzaranın tamamını oluşturur.

Magritte en çok gerçeküstü imgeleriyle tanınır, ancak Arnheim Alanı onun en temelli, gerçekçi resimlerinden biridir. Magritte’in Arnheim yorumunda diğer pek çok eserinden farklı olarak herhangi bir fiziksel imkansızlık ya da şaşırtıcı estetik süslemeler yer almıyor. Güzelliği görsel bir deneyden ziyade sanatsal ve şiirsel bir ideal olarak ifade etme girişimidir. Yine de ince bir sürrealist dokunuş içeriyor: Tablonun arka planındaki dağlardan biri kartal şeklinde. Bu hassas, incelikli ve eğlenceli dokunuş Magritte’e özgüdür. ‘Arnheim’ kelimesi Almanca’da ‘kartalın evi’ anlamına gelir ve Magritte açıkça bunu resminde kabul etmek istemiştir (Gurney, 2020: p. 4).



Şekil 20. René Magritte, *Le domaine d'Arnheim* (Arnheim Alanı), 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72,8x100 cm. Özel Koleksiyon.

Kartalın evi-kartal görünümlü dağ ve toplamında manzara görüntüsü mükemmel olanın kendisidir. Filmde kullanılan kartal figürünü Mag-

ritte'in kartal imgeleriyle ilişkilendirdiğimizde ise şöyle diyebiliriz: Seahaven Christof'un Arnheim'idir. Mükemmel yer, mükemmel manzara ve mükemmel insan ve insanlarla dolu sorunsuz bir alan. Truman'ın yaşadığı evin bodrum duvarında asılı olan "kartal" ise "mükemmel ev" ve özgürlüğe giden yolda kullandığı teknenin baş kısmında yer alan "kartal" figürü ise "mükemmel gelecek" ya da artık "ulaşılacak olan gerçekle mükemmel olan" olarak betimlenebilir.



Şekil 21. Truman'ın evinin bodrumundaki kartal figürü.



Şekil 22. Truman'ın teknesinin baş kısmında yer alan kartal figürü

Bu görüntüler ve ilişkiler açısından hareketle filmdeki birçok unsurun Magritte'nin yapıtları ile benzerlik ve uyum içinde olduğu görülmektedir. Bunlar ilk bakışta tesadüf gibi görünse de daha dikkatli ve detaylı bir incelemede bunların bilinçli benzerlikler olabileceğini söylemek mümkün.

SONUÇ

İnsanlar, gerçekliği algılamada ve yorumlamada sınırları zorlamaya ve daha fazlasını öğrenmeye her zaman eğilimli olmuşlardır. René Magritte yapıtları ve "The Truman Show" filmi de aynı türden bir içerikle bizi sarsan deneyimler yaşatırlar. Araştırmada, hem René Magritte yapıtları hem de filmin, izleyicileri algıladıkları dünyayı sorgulamaya ve imgelerin gücünü anlamaya yönlendirmeleri sırasında kullandıkları benzer imge ve olgulara dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Bu benzerlikler, resim sanatının sinema sanatını nasıl etkilediğini de keşfetmemize olanak sağlar ve aynı zamanda bu iki sanat formundan hareketle, izleyicilere gerçeklik kavramını sorgulamadaki benzer rolleri ile gerçekliğin çok katmanlı ve karmaşık olduğunu hatırlatırlar. İki sanat formunda da gerçeklik kavramı üzerine kurulan ilişkilerden hareketle benzerlikler ağı üzerine yazılan bu metin, belki de gerçekliği yansıtmıyor ya da belki de apaçık gerçeği sunuyor da olabilir.

Magritte'in sürrealist dünyası ile "The Truman Show" filminin metaforik dünyası arasındaki bu bağlantılar, benzerlikler, insan algısını nasıl şekillendirebileceğimizi anlamamıza da yardımcı olmaktadır. Magritte

yapıtları sadece sinema dünyasını değil, “... reklam dünyasını, ciltsiz kitap tasarımlarını, albüm kapaklarını, plak şirketlerini, ... şarkıların yanı sıra Warhol, Lichtenstein ve Blake gibi pop sanatçıları da büyük ölçüde etkilemiştir” (McKiernan, 2014: 76). Yapılan bu araştırma, René Magritte’in yapıtlarını ve “The Truman Show” filmini yeniden keşfetmeye olanak sağlamıştır. Her iki sanat formu arasındaki benzerliklerden yola çıkılarak tartışılan imgeler bütününe yarattığı kavramlar örüntüsün, başka çalışmalara odak noktası oluşturabileceği düşünülmektedir.

Kaynakça

- Altaş, Ş. (2019). René Magritte'nin 'Sahte Ayna' Eserindeki Bakışın Bakışı. *Sanat Yazıları*, (40), 29-38.
- Baudrillard, J. (2022). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Foucault, M. (2001). *Kelimler ve Şeyler- İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitapevi.
- Güzel, M. (2015). Gerçeklik İlkesinin Yitimi: Baudrillard'ın Simülasyon Teorisinin Temel Kavramları. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (19), 65-84.
- Köseoğlu, E. (2022). Truman Show ve Mekânda Algısal Gerçeklikler. *Yapı Dergisi*, (481), 40-44.
- Özdel, G. (2012). Foucault Bağlamında İktidarın Görünmezliği ve "Panoptikon" ile "İktidarın Gözü" Göstergeleri. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 2 (1), 22-29.
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev. Abdülbaki Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Yücel, B. (2019). Rönesans Döneminden Günümüze Bulut İmgesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (23), 441-462.

İnternet Kaynakçası

- Delacare, E. (2016). *The Lasting Influence of René Magritte*. Erişim tarihi: 10.10.2023.
<https://canvas.saatchiart.com/art/art-history-101/the-lasting-influence-of-rene-magritte>
- McKiernan, M. (2014). René Magritte, *Golconda 1953*. *Occupational Medicine*, 64 (2), 76-77, <https://doi.org/10.1093/occmed/kqu006>.
- Gurney, T. (2020). *The Domain Of Arnheim*. Erişim tarihi: 30.10.2023. <https://www.thehistoryofart.org/rene-magritte/domain-of-arnheim/>
- Smith, J. L. (2018). *René Magritte: The Fifth Season*. Erişim tarihi: 11.10.2023. <https://intheloop888.blogspot.com/2018/07/rene-magritte-fifth-season.html>
- Subaşı, G. (2022). *Bunlar birer adam değil: Golconde*. Erişim tarihi: 26.10.2023. <https://www.gazettedurum.com.tr/kultur-sanat/bunlar-birer-adam-degil-golconde-13196>
- Yıldırım, Ö. (2019). *Parmenides Kimdir?* Erişim tarihi: 06.11.2023. <https://www.felsefe.gen.tr/parmenides-kimdir/>

Görsel Kaynakçası

Şekil 1. <https://www.sinemalar.com/film/904/truman-show>

Şekil 2. <https://www.learner.org/series/art-through-time-a-global-view/writing/la-trahison-des-images-cecil-nest-pas-une-pipe/>

Şekil 3. <https://www.netflix.com/tr/title/11819086>

Şekil 4. <https://www.christies.com/en/lot/lot-5584763>

Şekil 5. <https://www.netflix.com/tr/title/11819086>

Şekil 6. <https://www.napoleon.org/en/history-of-the-two-empires/objects/the-future-of-statues/>

Şekil 7. <https://www.netflix.com/tr/title/11819086>

Şekil 8. <https://www.moma.org/audio/playlist/180/2384>

Şekil 9. <https://www.netflix.com/tr/title/11819086>

Şekil 10. <https://www.artchive.com/artwork/golconde-rene-magritte-1953/>

Şekil 11. <https://www.renemagritte.org/the-human-condition.jsp>

Şekil 12, 13 ve 14. <https://www.netflix.com/tr/title/11819086>

Şekil 15. <https://arthive.com/fr/renemagritte/works/307936~Prof#show-work://307936>

Şekil 16. <https://www.netflix.com/tr/title/11819086>

Şekil 17. <https://www.renemagritte.org/seducer.jsp>

Şekil 18. <https://www.netflix.com/tr/title/11819086>

Şekil 19. https://www.artnet.com/artists/ren%C3%A9-magritte/architecture-au-clair-de-lune-zX1TQWo_OR4BEXZlhGNR3w2

Şekil 20. <https://artvee.com/dl/le-domaine-darnheim/>

Şekil 21 ve 22. <https://www.netflix.com/tr/title/11819086>



BÖLÜM 8

MÜZİK ÖĞRETMENLERİNİN TEKNOLOJİYİ KULLANIMINA YÖNELİK HİZMET İÇİ EĞİTİM GEREKSİNİMLERİ

FARUK CAYLAN¹

Ersin TURHAL²

1 Öğretmen, Milli Eğitim Bakanlığı ORCID ID: 0000-0002-0786-9759

2 Dr. Öğr. Üyesi, Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi ORCID ID: 0000-0002-3140-592X

1. GİRİŞ

Teknoloji günümüz koşullarını geliştiren ve hatta değiştiren, insanların ihtiyaçlarını karşılamak ve hedefe ulaşmak için kolaylıklar sağlayan bilgi, beceri, yöntem ve süreçlerin tamamı olarak tanımlanır. Teknolojinin gün geçtikçe sürekli kendini güncellemesi ve toplumun her alanına yayılması yadsınamaz bir gerçektir. Bu kadar hızlı ilerleyen bir teknoloji de toplumun kendini güncellemesi ve gelişen teknolojiye ayak uydurmasını gerektirmektedir. Toplumun her alanında olduğu gibi eğitimde de teknolojiyi yakalamalı ve eğitimciler bu yönde geliştirilmelidir. Yüzyılımızda eleştirel düşünme ve yaratıcılık eğitim ve öğretimin standartı haline gelmektedir. Yaşam koşullarında fikir üretmek ve yaratmak için daha fazla insana ihtiyaç duyulmaktadır. Bu fikirleri üretirken teknolojiden yararlanmak sosyo-ekonomik açıdan önemli olduğu kadar toplumsal sorunların çözümünde de teknolojiden yararlanmak önemlidir(Tor ve Erden, 2004).

Günümüz eğitiminde teknoloji ve eğitim birlikteliği önem kazanmaktadır. Her ikisinin de temel amacı insan kaynaklarının gelişimine etkin bir **şekilde** katkıda bulunmaktır. Bu birliktelik etkili ve kalıcı **öğrenme** ortamlarına odaklanmaktadır. Teknolojinin en **önemli** faydası **öğrencilerin öğrenme** etkinliklerine katılmasını sağlamasıdır. Teknoloji ve eğitim ayrı bilim alanlarıdır. Bu alanlarda teori ve teknikler tamamen farklı olsa da **öğrenme** ve **öğretme** ortamlarının kalitesini artırmak için birlikte kullanılmaktadır. Bu kullanım eğitim teknolojisinin yeni alanını ortaya **çıkarmıştır** (İşman, 2003). Birçok bilim alanında eğitim ve teknoloji birlikteliği sürmektedir. Bu alanlardan biri de müzik eğitimidir. Fakat Gürgen'e (2009) göre ülkemizdeki müzik eğitimi süreçlerinde geleneksel bir yaklaşım izlemektedir. Dersler de kullanılan yöntemler genel olarak ezberci yaklaşım izlemektedir. Müzik dersleri çocuğa birlikte müzik yapılmasını sağlamak sosyalliğe açık hale getirme ve özgüven katması gerekirken teknolojinin bu kadar geliştiği dönem de hala geleneksel yöntemler kullanmak müzik eğitiminin amacına ulaşmasını engellemektedir.

Araştırmalar sonucunda teknolojinin müzik eğitiminde uygulanması sayesinde müzik derslerinin öğrenciler için daha ilgi çekici hale geldiği, **özgüvenlerinin** arttığı, daha verimli ve etkili öğrenmenin sağlandığı, grup **çalışmasının** güçlendirildiği, eleştirel düşünmenin geliştirildiği ortaya **çıkmıştır**. **Öğrencilerin** teknoloji sayesinde aktif katılımıyla müzik derslerinin daha keyifli geçtiği gözlemlenmiştir(Arapgirlioğlu, 2003). Sürekli değişen ve gelişen teknolojiler eğitim ve öğretim ortamını etkiler. Teknolojik değişimlerin öğretmenlerin derslerinde beklenen performansı artırmak için teknolojiyi takip etmeleri önem arz etmektedir. Okullarda görev yapan öğretmenler ile üniversitelerde eğitim gören geleceğin öğretmenlerinin yeni teknolojilerle ilgili bilgi ve beceri kazanmaları gerekmektedir(Leh, 1998).

Bu bakış açısıyla teknolojinin eğitim sistemine katkısı oldukça büyük olabilmektedir. Eğitimcilerin de bu teknolojiyi kullanımına yönelik gerekli altyapı-

ya sahip olmaları gerekmektedir. Öğretmenlerin teknoloji konusunda gelişimleri gerek lisans eğitiminde gerekse hizmet içi eğitimler ile karşılanmaya çalışsa bile her gün gelişen teknoloji ve yaşam şartları nedeniyle de sürekli değişmekte ve yeterli olmayabilmektedir. Yaşar'a (2000) göre öğretmenlerin derslerini etkili bir biçimde işlemeleri ve kendilerini güncellemeleri sürekli bir eğitim ile mümkün olmaktadır. Öğretmenlerinde meslek başında iken kendini geliştirmesi söz konusu olduğunda, hizmet içi eğitim önem arz etmektedir. Türker (1996) hizmet içi eğitimi, herhangi bir meslekte çalışmaya devam ederken hizmete paralel olarak yapılan eğitim olarak tanımlamaktadır. Hizmet içi eğitim, herhangi bir meslek sahibinin, mesleğe başladığı günlerden mesleği bıraktığı güne kadar kendini alanında yetiştirme veya yetiştirilme sürecidir (Öztürk & Sancak, 2007). Öğretmenlerin yaşam boyu öğrenen bireyler olmaları, kendi branşlarına ilişkin güncellenen bilgileri, gelişen teknolojik değişimlere ayak uydurup kendilerini güncellemeleri hizmet içi eğitimle olmaktadır.

Bu yönüyle bakıldığında hizmet içi eğitim yeni bilgi ve becerileri kazanmanın ve daha önce aldığı eğitimin eksiklerini gidermek için önemli bir rol oynamaktadır. (Gültekin ve Çubukçu, 2008). Müzik Öğretmenlerinin derslerinde teknolojiyi kullanmaları başka bir değişle müzik programlarını ve yazılımlarını kullanmaları öğrencilerin öğrenme süreçlerini, yaratıcılıklarını ortaya çıkarmaya, özgüven duygularını ve derse odaklanmalarını daha etkin hale getireceği birçok araştırmada karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu veriler ışığında bu araştırmada müzik öğretmenlerinin, müzik derslerinde teknoloji kullanımına yönelik hizmet içi eğitim gereksinimlerine ilişkin görüşlerinin belirlenmesi amacıyla yapılmıştır. Araştırma bilişim teknolojilerinin müzik derslerinde kullanılmasına ilişkin görüş ve yaklaşımların tespit edilmesi, dijital eğitim uygulamalarının müzik derslerinde kullanılmasına yönelik görüş ve yaklaşımların tespit edilmesi, hizmet içi ile ilgili diğer çalışmalara basamak teşkil etmesi bakımından önemlidir.

Problem Cümlesi ve Alt Problemler

Araştırmanın problemin cümlesi, “Müzik öğretmenlerinin, derslerinde teknoloji kullanıma yönelik hizmet içi eğitime gereksinimleri nelerdir?” olarak belirlenmiştir. Alt problemler ise aşağıda sunulmuştur.

Alt problemler

1. Müzik Öğretmenlerinin lisans eğitimlerinde ya da hizmet içi eğitim olarak teknoloji kullanımına yönelik, eğitim alma durumunun mesleki yaşantısına katkısı var mıdır?
2. Müzik öğretmenlerinin teknolojiye yönelik hizmet içi eğitim gereksinimleri nelerdir?
3. Müzik öğretmenlerinin derslerine yönelik dijital eğitim uygulamaları kullanmalarının derslerine katkısı olmakta mıdır?

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, nitel araştırma yöntem ve tekniklerine dayalı olarak yapılmış betimsel bir çalışma olup, anket formu kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Betimsel araştırmalar, bir durumu, olayı ve problemi derinlemesine tanımlamak, yorumlamak ve irdelemek için kullanılır. Kriterleri belirleyerek incelenen olaylar ve değişkenler arasında ilişkinin varlığı ve derecesini sorgular. (Aydoğdu vd., 2007) Betimsel yaklaşımda amaç çeşitli yöntemler ile elde edilen verilerin düzenlenmiş ve yorumlanmış bir şekilde okuyucuya sunulmasıdır. Bu yöntemde veriler belirlenmiş temalara göre sınıflandırılır, özetlenir, tablolar oluşturulabilir ve yorumlanır (Yıldırım ve Şimşek, 2006).

Çalışma Gurubu

Araştırmanın çalışma gurubu, 2020–2021 eğitim ve öğretim yılı Türkiye’de bulunan ilkökul, ilköğretim, ortaöğretim ve halk eğitim merkezlerinde görev yapmakta olan müzik öğretmenlerinden oluşmaktadır. Katılımcılar (Adana (%1,9) Ağrı (%3,7), Amasya (%1,9), Ankara (%1,9), Ardahan (%1,9), Bartın (%1,9), Bitlis (%1,9), Diyarbakır (%5,9), Elazığ (%1,9), Erzincan (%1,9), Erzurum (%5,6), Hatay (%1,9), Iğdır (%1,9), Isparta (%1,9), İzmir (%1,9), Kahramanmaraş (%11,1), Kocaeli (%1,9), Mersin (%7,4), Muğla (%1,9), Muş (%1,9), Sakarya (%1,9), Samsun (%33,3), Şanlıurfa (%1,9), Van (%1,9)) illerinde; ilköğretim (%35,2), Ortaöğretim (%62,9), Halk eğitim (%1,9) merkezinde görev yapan (n=54) müzik öğretmeninden oluşmaktadır. Katılımcılara ait diğer değişkenler aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 1. Araştırmaya katılanların demografik özellikleri

Özellik	Grup	Frekans(F)	Yüzde (%)
Cinsiyet	Kadın	24	44,4%
	Erkek	30	55,6%
Mesleki Kıdem	0-5 Yıl	22	40,7%
	6-10Yıl	14	25,5%
	11-15 Yıl	6	11,1%
	16-20 Yıl	3	5,6%
	20 Yıl ve üzeri	9	16,7%
Göreve Gelme Biçimi	Sözleşmeli	23	44,4%
	Kadrolu	31	55,6%
Eğitim Durumu	Lisans	42	77,8%
	Yüksek Lisans	12	22,2%
Daha Önce Hizmet içi Eğitim Alma Durumu	Hizmet içi Eğitim Alanlar	22	40,7%
	Hizmet içi Eğitim Almayanlar	32	59,3%
Toplam		54	100%

Tablo1’de yer alan öğretmenlerin 24’ü (%44.4) kadın, 30’u (%55.6) erkeklerden oluşmaktadır. Katılımcıların 22’i (%40,7) 0-5 Yıl, 14’ü (%25,5) 6-10 yıl, 6’sı (%11,1) 11-15 yıl, 3’ü (%5,6) 16-20 yıl ve 9’u (%16,7) 20 yıl ve üzeri mesleki kıdeme sahip öğretmenlerden oluşmaktadır. Araştırmaya katılan öğretmenlerin eğitim durumuna göre dağılımlarına bakıldığında, 42’sinin (%77,8) lisans mezunu, 12’sinin (%22,2) ise yüksek lisans mezunu olduğu görülmektedir. Göreve gelme biçimi bakımından, sözleşmeli ile göreve gelen öğretmenlerin oranı %44.4 iken kadrolu görevi olanların oranı ise %55.6’dır. Öte yandan öğretmenlerin %40.7’si daha önce bir hizmet içi eğitim aldığını belirtirken %59.3’ü almadığını belirtmiştir.

Veri Toplama Aracı

Araştırma verileri anket formu ile elde edilmiştir. Bu form geliştirilirken önce ilgili literatür taraması yapılmış ve bilgi toplanmıştır. Hazırlanan taslak form için uzman görüşü alınmış son haline getirilmiştir. Daha sonra anket formları öğretmenlere Google form aracılığıyla dağıtılmış ve öğretmenlerin görüşleri dijital ortamda alınmıştır.

Veri Analizi

Bu araştırmada öğretmenlerin görüşleri anket formu ile yazılı olarak alınmıştır. Bu verilerin “betimsel analiz” yöntemi ile analiz edilip ortaya çıkaran temalar nicel araştırma tekniklerinden olan yüzde (%) ve frekanslar ile tablolastırılmıştır.

Anket formlarından elde edilen veriler öncelikli olarak birkaç kez okunmuş ve sonrasında her katılımcı ve her soruya yönelik hazırlanmış olan kodlama tablosuna, verilerden ortaya çıkan kodlar yerleştirilerek ve bu kodlar doğrultusunda temalar oluşturularak içerik analizleri yapılmıştır. Öğretmenlerin ifadeleri doğrultusunda oluşan tüm veriler SPSS 26 paket programı ile katılımcıların cinsiyet, eğitim durumu ve mesleki kıdem durumlarına göre Ki kare analizi yürütülmüş, frekans ve yüzde değerleri göz önüne alınarak, bulgular kısmında raporlandırılmıştır.

BULGULAR

Araştırmada anket formu aracılığıyla elde edilen veriler içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiş olup frekans ve yüzde değerleri hesaplanıp 3 başlık altında tablolar halinde sunulmuştur.

Müzik Öğretmenlerinin lisansta ve hizmet içi eğitimde teknolojiye yönelik eğitim alma durumunun değerlendirilmesi

Tablo 2. Katılımcıların lisans eğitiminde bilişim teknolojilerine yönelik aldığı eğitimin, mesleki yaşantısına etkisi hakkında düşüncelerinin cinsiyet ve eğitim

durumuna göre dağılımı.

FARUK CAYLAN		Cinsiyet			Eğitim Durumu		
Ersin TURHAL		Erkek	Kadın	Toplam	Lisans	Yüksek lisans	Toplam
Eğitimin İçeriği Yetersiz	F	3	5	8	7	1	8
	%	12,5%	16,7%	14,8%	16,7%	8,3%	14,8%
Branşa Yönelik Eğitim Verilmemekte	F	2	6	8	7	1	8
	%	8,3%	20,0%	14,8%	16,7%	8,3%	14,8%
Materyal Kullanımını Desteklemekte	F	7	3	10	6	4	10
	%	29,2%	10,0%	18,5%	14,3%	33,3%	18,5%
Güncelliğini Yitirmekte	F	2	0	2	1	1	2
	%	8,3%	0,0%	3,7%	2,4%	8,3%	3,7%
Uygulama Yönü Bulunmamakta	F	0	4	4	4	0	4
	%	0,0%	13,3%	7,4%	9,5%	0,0%	7,4%
Eğitim Almadım	F	10	12	22	17	5	22
	%	41,7%	40,0%	40,7%	40,5%	41,7%	40,7%
Toplam	F	24	30	54	42	12	54
	%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Katılımcıların Lisans Eğitiminde bilişim Teknolojilerine yönelik aldığı eğitimin mesleki yaşantısına etkisi hakkında düşüncelerinin Cinsiyete göre dağılımına ilişkin “Eğitimin içeriği Yetersiz” kategorisinde kadın öğretmenler erkeklerden daha çok bildirmiştir. Bu Kategoriyi kullanan 8 Öğretmenin 5’i (%16.7) kadındır. “Branşa Yönelik Eğitim Verilmemekte” Kategorisini Kadın öğretmenlerin daha çok bildirildiği bulunmuştur, bu kategori toplam 8 öğretmen tarafından kullanılmıştır ve bu öğretmenlerin 6’sı (%20.0) kadındır. Materyal Kullanımını Desteklemekte Kategorisinde ise erkekler arasında daha sık kullanıldığı görülmektedir, Materyal Kullanımını Desteklemekte Kategorisini kullanan 10 öğretmenin 7’si (%29.42) erkektir. Güncelliğini Yitirmekte kategorisi yalnızca 2 (%8,3) erkek öğretmen tarafından kullanılmıştır. Uygulama Yönü Bulunmamakta Kategorisinde ise erkek öğretmenler bildiride bulunmamışken bu kategoriyi kullanan 4 (%13.13) öğretmen kadındır. “Eğitim Almadım” kategorisinde ise kadınlar arasında daha sık kullanıldığı görülmektedir. Bu kategori toplam 22 öğretmen tarafından kullanılmıştır ve bu öğretmenlerin 12’si (%40.0) kadındır. Eğitim Durumlarına göre dağılımda ise bütün kategorilerde lisans eğitimi alan öğretmenler daha sıklıktadır. Lisans eğitimi alan öğretmenler 42 kişi iken yüksek lisans olan öğretmenler 12 kişidir.

Tablo 3. Katılımcıların lisans eğitiminde bilişim teknolojilerine yönelik aldığı eğitimin, mesleki yaşantısına etkisi hakkında düşüncelerinin mesleki kıdem durumuna göre dağılımı.

		Mesleki Kıdemi				21 yıl ve üzeri	Toplam
		0-5 Yıl	6-10 Yıl	11-15 Yıl	16-20 Yıl		
Eğitimin İçeriği Yetersiz	F	4	2	1	0	1	8
	%	18,2%	14,3%	16,7%	0,0%	11,1%	14,8%
Branşa Yönelik Eğitim Verilmemekte	F	4	1	1	1	1	8
	%	18,2%	7,1%	16,7%	33,3%	11,1%	14,8%
Materyal Kullanımını Desteklemekte	F	4	5	1	0	0	10
	%	18,2%	35,7%	16,7%	0,0%	0,0%	18,5%
Güncelliğini Yitirmekte	F	0	0	1	1	0	2
	%	0,0%	0,0%	16,7%	33,3%	0,0%	3,7%
Uygulama Yönü Bulunmamakta	F	3	0	1	0	0	4
	%	13,6%	0,0%	16,7%	0,0%	0,0%	7,4%
Eğitim Almadım	F	7	6	1	1	7	22
	%	31,8%	42,9%	16,7%	33,3%	77,8%	40,7%
Toplam	F	22	14	6	3	9	54
	%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Katılımcıların Lisans Eğitiminde bilişim Teknolojilerine yönelik aldığı eğitimin mesleki yaşantısına etkisi hakkında düşüncelerinin Mesleki kıdemlerine dağılımında 0-5 Yıl kıdeme sahip öğretmenler “Eğitim Almadım” kategorisini daha çok bildirmişken güncelliğini yitirmekte kategorisini hiçbir öğretmen bildirmemiştir. 0-5 yıl kıdeme sahip 22 öğretmen arasında eğitim almadım kategorisini kullanan 7 (%31.8) öğretmen bulunmaktadır. 6-10 Yıl kıdeme sahip öğretmenler “Eğitim Almadım” kategorisini daha sık kullanıldığı görülürken “Güncelliğini Yitirmekte ve Uygulama yönü Bulunmamakta” kategorisini hiç kullanmadıkları görülmüştür. 6-10 yıl kıdeme sahip 14 öğretmen arasında “Eğitim Almadım” kategorisini kullanan 6 (%42.9) öğretmen bulunmaktadır. 11-15 yıl kıdeme sahip öğretmenler bütün kategorileri eşit değerde kullanmıştır. 11-15 yıl kıdeme sahip 6 (%100.0) öğretmen bulunmaktadır. 16-20 yıl kıdeme sahip öğretmenlerin “Branşa Yönelik Eğitim Verilmemekte”, “Güncelliğini Yitirmekte” ve “Eğitim Almadım” kategorisini eşit sayıda kullanırken diğer kategoriler hiç kullanılmamıştır. 16-20 yıl kıdeme sahip 3 öğretmen bulunmaktadır. 21 yıl ve üzeri kıdeme sahip öğretmenler “Eğitim Almadım” kategorisini

daha sık kullandığını görülürken; “Materyal Kullanımı Desteklemekte”, “Güncelliğini Yitirmekte” ve “Uygulama Yönü Bulunmamakta” kategorilerini kimsenin kullanmadığı görülmektedir. 21 yıl üzeri kıdeme sahip 9 öğretmen arasında “Eğitim Almadım” kategorisini kullanan 7 (%77.8) öğretmen bulunmaktadır.

Tablo 4. Katılımcıların Milli Eğitim Bakanlığı tarafından bilişim teknolojilerine yönelik aldığı hizmet içi eğitimin, mesleki yaşantısına etkisi hakkında düşüncelerinin cinsiyet ve eğitim durumuna göre dağılımı.

		Cinsiyet			Eğitim Durumu		
		Erkek	Kadın	Toplam	Lisans	Yüksek Lisans	Toplam
Branşa Yönelik Eğitim Arttırılmalı	F	8	8	16	12	4	16
	%	33,3%	26,7%	29,6%	28,6%	33,3%	29,6%
Eğitimler Sürekli ve Düzenli Değil	F	0	1	1	1	0	1
	%	0,0%	3,3%	1,9%	2,4%	0,0%	1,9%
Eğitimin Uygulama Yönü Ağırlıkta Olmalı	F	0	1	1	1	0	1
	%	0,0%	3,3%	1,9%	2,4%	0,0%	1,9%
Materyal Kullanımı Açısından Faydalı	F	1	0	1	1	0	1
	%	4,2%	0,0%	1,9%	2,4%	0,0%	1,9%
Açıklayıcı Eğitimler Verilmekte	F	1	0	1	1	0	1
	%	4,2%	0,0%	1,9%	2,4%	0,0%	1,9%
Eğitim İçeriği Seviye Olarak Basit	F	0	4	4	3	1	4
	%	0,0%	13,3%	7,4%	7,1%	8,3%	7,4%
Eğitim Almadım	F	14	16	30	23	7	30
	%	58,3%	53,3%	55,6%	54,8%	58,3%	55,6%
Toplam	F	24	30	54	42	12	54
	%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Katılımcıların Bilişim Teknolojilerine Yönelik Aldığınız Hizmet içi Eğitimin hakkında düşüncelerinin Cinsiyete göre dağılımına ilişkin eğitim almayan 30 öğretmenden 14(%58,3)kadın ve 16(%53,3) erkektir. Eğitim alanlar arasında ise “Branşa Yönelik Eğitim Arttırılmalı” kategorisini kadın ve erkek öğretmenler eşit sayıda bildirilmiştir. Bu Kategoriyi kullanan 16 Öğretmenin 8’i (%26.7) kadın, 8’i (%33.3) erkektir. “Eğitimler Sürekli ve Düzenli Değil” ve “Eğitimin Uygulama Yönü Ağırlıkta Olmalı” kategorilerini yalnızca 1’er Kadın öğretmen kullanırken; “Materyal Kullanımı Açısından Faydalı” ve “Açıklayıcı Eğitimler Verilmekte” kategorilerini 1’er erkek öğretmen kullanmıştır. Eğitim

İçeriği Seviye Olarak Basit kategorisini ise yalnızca 4 (%13,3) kadın öğretmen kullanmıştır. Eğitim Durumlarına göre dağılımda ise eğitim almayan 30 öğretmen 23'ü (%54,8) lisans, 7'si (58,3) ise yüksek lisans mezunudur. Bütün kategorilerde lisans eğitimi alan öğretmenler daha sıklıktaadır.

Tablo 5. Katılımcıların Milli Eğitim Bakanlığı tarafından bilişim teknolojilerine yönelik aldığı hizmeti içi eğitimin, mesleki yaşantısına etkisi hakkında düşüncelerinin mesleki kıdem durumuna göre dağılımı.

		Mesleki Kıdemi				21 Yıl ve Üzeri	Toplam
		0-5 Yıl	6-10 Yıl	11-15 Yıl	16-20 Yıl		
Branşa Yönelik Eğitim Arttırılmalı	F %	5 22,7%	4 28,6%	1 16,7%	2 66,7%	4 44,4%	16 29,6%
Eğitimler Sürekli ve Düzenli Değil	F %	1 4,5%	0 0,0%	0 0,0%	0 0,0%	0 0,0%	1 1,9%
Eğitimin Uygulama Yönü Ağırlıkta Olmalı	F %	0 0,0%	0 0,0%	1 16,7%	0 0,0%	0 0,0%	1 1,9%
Materyal Kullanımı Açısından Faydalı	F %	1 4,5%	0 0,0%	0 0,0%	0 0,0%	0 0,0%	1 1,9%
Açıklayıcı Eğitimler Verilmekte	F %	1 4,5%	0 0,0%	0 0,0%	0 0,0%	0 0,0%	1 1,9%
Eğitim İçeriği Seviye Olarak Basit	F %	2 9,1%	1 7,1%	0 0,0%	0 0,0%	1 11,1%	4 7,4%
Eğitim Almadım	F %	12 54,5%	9 64,3%	4 66,7%	1 33,3%	4 44,4%	30 55,6%
Toplam	F %	22 100,0%	14 100,0%	6 100,0%	3 100,0%	9 100,0%	54 100,0%

Katılımcıların Bilişim Teknolojilerine Yönelik Aldığınız Hizmet içi Eğitimin hakkında düşüncelerinin Mesleki kıdemlerine göre dağılımında; 0-5 Yıl kıdeme sahip öğretmenler “Eğitim Almadım” kategorisini daha çok bildirmişken “Eğitimin Uygulama Yönü Ağırlıkta Olmalı” kategorisini hiçbir öğretmen bildirmemiştir. 0-5 yıl kıdeme sahip 22 öğretmen arasında “Eğitim Almadım” kategorisini kullanan 12 (%54,5) öğretmen bulunmaktadır. 6-10 Yıl kıdeme sahip öğretmenler “Eğitim Almadım” kategorisini daha sık kullanıldığı görülürken “Eğitimler Sürekli ve Düzenli Değil”, “Eğitimin Uygulama Yönü Ağırlıkta Olmalı”, “Materyal Kullanımı Açısından Faydalı” ve “Açıklayıcı Eğitimler Verilmekte” kategorisini hiç kullanmadıkları görülmüştür. 6-10 yıl kıdeme sahip 14 öğretmen arasında eğitim almadım kategorisini kullanan 9 (%64,3) öğ-

retmen bulunmaktadır. 11-15Yıl kıdeme sahip öğretmenler eğitim almadım kategorisini daha çok bildirmişken “Eğitimin Uygulama Yönü Ağırlıkta Olmalı”, “Materyal Kullanımı Açısından Faydalı”, “Açıklayıcı Eğitimler Verilmekte” ve “Eğitim İçeriği Seviye Olarak Basit” kategorisini hiçbir öğretmen bildirmemiştir. 11-55 yıl kıdeme sahip 6 öğretmen arasında “Eğitim Almadım” kategorisini kullanan 4 (%66,7) öğretmen bulunmaktadır. 16-20 yıl kıdeme sahip öğretmenlerin “Branşa Yönelik Eğitim Arttırılmalı” kategorisi daha çok kullanırken “Eğitimin Uygulama Yönü Ağırlıkta Olmalı”, “Materyal Kullanımı Açısından Faydalı”, “Açıklayıcı Eğitimler Verilmekte” ve “Eğitim İçeriği Seviye Olarak Basit” kategorisini hiçbir öğretmen bildirmemiştir. 16-20 yıl kıdeme sahip 3 öğretmen arasında “Branşa Yönelik Eğitim Arttırılmalı” kategorisini kullanan 2 (66,7) öğretmen bulunmaktadır. 21 yıl ve üzeri kıdeme sahip öğretmenler ise “Branşa Yönelik Eğitim Arttırılmalı” ve “Eğitim Almadım” kategorilerini eşit sayıda kullanmıştır. 21 yıl üzeri kıdeme sahip 9 öğretmen arasında “Branşa Yönelik Eğitim Arttırılmalı” kategorisini kullanan 4 (%44,4), “Eğitim Almadım” kategorisini kullanan 4 (%44,4) öğretmen bulunmaktadır.

Müzik öğretmenlerinin hizmet içi eğitim gereksinimleri

Tablo 6. Katılımcıların, hizmet içi eğitimde gereksinim duydukları içeriler hakkında düşüncelerinin cinsiyet ve eğitim durumuna göre dağılımı.

		Cinsiyet			Eğitim Durumu		
		Erkek	Kadın	Toplam	Lisans	Yüksek Lisans	Toplam
Bilgisayar Donanımları	F	0	2	2	2	0	2
	%	0,0%	6,7%	3,7%	4,8%	0,0%	3,7%
Stüdyo ve Nota Yazım Programları	F	11	11	22	15	7	22
	%	45,8%	36,7%	40,7%	35,7%	58,3%	40,7%
Bilgisayar, Tablet ve Akıllı Tahta Kullanımı	F	1	1	2	1	1	2
	%	4,2%	3,3%	3,7%	2,4%	8,3%	3,7%
Online Veri Tabanı Tanıtımı	F	2	2	4	1	3	4
	%	8,3%	6,7%	7,4%	2,4%	25,0%	7,4%
İçerik Üretme	F	1	2	3	3	0	3
	%	4,2%	6,7%	5,6%	7,1%	0,0%	5,6%
Derse Hazırlık Programları	F	2	1	3	3	0	3
	%	8,3%	3,3%	5,6%	7,1%	0,0%	5,6%
Yeni Teknolojik Gelişmeler	F	0	1	1	1	0	1
	%	0,0%	3,3%	1,9%	2,4%	0,0%	1,9%
Hizmet içi Eğitime İhtiyaç Yok	F	7	10	17	16	1	17
	%	29,2%	33,3%	31,5%	38,1%	8,3%	31,5%
Toplam	F	24	30	54	42	12	54
	%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Katılımcıların Bilişim Teknolojilerine Yönelik Hizmet içi Eğitimin içeriği neler olmalı hakkında düşüncelerinin Cinsiyete göre dağılımında; “Hizmet içi Eğitime İhtiyaç Yok” kategorisindeki 17 öğretmenden 10’u (%33,3) kadın ve 7’si(%29,2) erkektir. “Bilgisayar Donanımları” kategorisini yalnızca 2 (%6,7) kadın öğretmen bildirilmiştir. “Stüdyo ve Nota Yazım Programları” kategorisini erkek ve kadın öğretmenler eşit sayıda kullanmıştır. Bu kategoriyi kullanan 22 öğretmenden 11’i(%45,8) erkek, 11’i (%36.7) kadındır. “Bilgisayar, Tablet ve Akıllı Tahta Kullanımı” ve “Online Veri Tabanı Tanıtımı” kategorilerini kadın ve erkekler eşit sayıda kullanmıştır. “İçerik Üretme” kategorisini incelediğimizde kadın öğretmenler daha çok kullanmıştır. Bu kategoriyi kullanan 3 öğretmenden 2’si (%6.7) kadındır. “Derse Hazırlık Programları” kategorisini ise erkek öğretmenler kadın öğretmenlerden daha çok kullanmıştır. Bu kategoriyi kullanan 3 öğretmenden 2’si (8.3) erkektir. “Yeni Teknolojik Gelişmeler” Kategorisini yalnızca 1 (%3.3) kadın öğretmen kullanmıştır. Eğitim Durumlarına göre dağılımda ise lisans mezunu öğretmenleri “Bilgisayar Donanımları Stüdyo ve Nota Yazım Programları”, “İçerik Üretme”, “ Derse Hazırlık Programları”, “Yeni Teknolojik Gelişmeler” ve “Hizmet içi Eğitime Gerek Yok” kategorilerinde çoğunlukta; “Bilgisayar, Tablet ve Akıllı Tahta Kullanımı” kategorisini eşit sayıda kişi kullanmıştır. “İçerik Üretme” kategorisini ise yüksek lisans mezunu öğretmenlerin daha çok kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 7. Katılımcıların, hizmet içi eğitimde gereksinim duydukları içeriler hakkında düşüncelerinin mesleki kıdem durumuna göre dağılımı.

		Mesleki Kıdemi					Toplam
		0-5 Yıl	6-10 Yıl	11-15 Yıl	16-20 Yıl	21 yıl ve üzeri	
Bilgisayar Donanımları	F	1	0	0	0	1	2
	%	4,5%	0,0%	0,0%	0,0%	11,1%	3,7%
Stüdyo ve Nota Yazım Programları	F	6	7	2	1	6	22
	%	27,3%	50,0%	33,3%	33,3%	66,7%	40,7%
Bilgisayar, Tablet ve Akıllı Tahta Kullanımı	F	2	0	0	0	0	2
	%	9,1%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	3,7%
Online Veri Tabanı Tanıtımı	F	2	0	0	0	2	4
	%	9,1%	0,0%	0,0%	0,0%	22,2%	7,4%
İçerik Üretme	F	1	0	2	0	0	3
	%	4,5%	0,0%	33,3%	0,0%	0,0%	5,6%
Derse Hazırlık Programları	F	1	1	1	0	0	3
	%	4,5%	7,1%	16,7%	0,0%	0,0%	5,6%
Yeni Teknolojik Gelişmeler	F	0	0	1	0	0	1
	%	0,0%	0,0%	16,7%	0,0%	0,0%	1,9%
Hizmet içi Eğitime İhtiyaç Yok	F	9	6	0	2	0	17
	%	40,9%	42,9%	0,0%	66,7%	0,0%	31,5%
Toplam	F	22	14	6	3	9	54
	%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Katılımcıların Bilişim Teknolojilerine Yönelik Hizmet içi Eğitimin içeriği neler olmalı hakkında düşüncelerinin Mesleki kıdemlerine göre dağılımında; 0-5 Yıl kıdeme sahip öğretmenler “Hizmet içi Eğitime İhtiyaç Yok” kategorisini daha çok bildirmişken “Yeni Teknolojik Gelişmeler” kategorisini hiçbir öğretmen bildirmemiştir. 0-5 yıl kıdeme sahip 22 öğretmen arasında “Hizmet içi Eğitime İhtiyaç Yok” kategorisini kullanan 9 (%40.9) öğretmen bulunmaktadır. 6-10 Yıl kıdeme sahip öğretmenler “Stüdyo ve Nota Yazım Programları” kategorisini daha sık kullanıldığı görülürken “Bilgisayar Donanımları”, “Bilgisayar, Tablet ve Akıllı Tahta Kullanımı”, “Online Veri Tabanı Tanıtımı” “İçerik Üretme” ve “Yeni Teknolojik Gelişmeler” kategorilerini hiç kullanmadıkları görülmüştür. 6-10 yıl kıdeme sahip 14 öğretmen arasında “Stüdyo ve Nota Yazım Programları” kategorisini kullanan 7 (%50.0) öğretmen bulunmaktadır. 11-15 Yıl kıdeme sahip öğretmenler “Stüdyo ve Nota Yazım Programları” ve “İçerik Üretme” kategorisini daha çok bildirmişken “Bilgisayar Donanımları”, “Bilgisayar, Tablet ve Akıllı Tahta Kullanımı” ve “Online Veri Tabanı Tanıtımı” kategorilerini hiçbir öğretmen bildirmemiştir. 11-55 yıl kıdeme sahip 6 öğretmen arasında “Stüdyo ve Nota Yazım Programları” kategorisini 2 (%33.3) “İçerik Üretme” kategorisini kullanan 2 (%33.3) öğretmen bulunmaktadır. 16-20 yıl kıdeme sahip öğretmenlerin “Hizmet içi Eğitime İhtiyaç Yok” kategorisi daha çok kullanılmıştır. 16-20 yıl kıdeme sahip 3 öğretmen arasında “Hizmet içi Eğitime İhtiyaç Yok” kategorisini kullanan 2 (%66,7) öğretmen bulunmaktadır. 21 yıl ve üzeri kıdeme sahip öğretmenler ise “Stüdyo ve Nota Yazım Programları” kategorisini daha çok kullanmıştır. 21 yıl üzeri kıdeme sahip 9 öğretmen arasında “Stüdyo ve Nota Yazım Programları” kategorisini kullanan 6 (%66.7) öğretmen bulunmaktadır.

Müzik öğretmenlerinin derslerinde farklı dijital eğitim uygulamalarının kullanıma yönelik düşünceleri

Tablo 8. Katılımcıları, derslerinde nota yazım uygulamalarını kullanma gerekliliği hakkında düşüncelerinin cinsiyet ve eğitim durumuna göre dağılımı.

		Cinsiyet			Eğitim Durumu		
		Erkek	Kadın	Toplam	Lisans	Yüksek lisans	Toplam
Pratik, Zaman Tasarrufu, Kalıcı ve Etkili Öğretim Sağlamakta	F	6	15	21	16	5	21
	%	25,0%	50,0%	38,9%	38,1%	41,7%	38,9%
Çalgı Eğitimi İçin Fayda Sağlamakta	F	0	1	1	1	0	1
	%	0,0%	3,3%	1,9%	2,4%	0,0%	1,9%
Mesleki Okullar Dışında Gerekli Olduğunu Düşünmüyorum	F	3	3	6	5	1	6
	%	12,5%	10,0%	11,1%	11,9%	8,3%	11,1%
Gereksiz Olduğunu Düşünüyorum	F	2	2	4	4	0	4
	%	8,3%	6,7%	7,4%	9,5%	0,0%	7,4%
Gerekli Olduğunu Düşünüyorum	F	13	9	22	16	6	22
	%	54,2%	30,0%	40,7%	38,1%	50,0%	40,7%
Toplam	F	24	30	54	42	12	54
	%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Katılımcıların Derslerinizde Nota Yazım Uygulamalarını Kullanma Gerekliliği hakkında düşüncelerinin Cinsiyete göre dağılımında; “Pratik, Zaman Tasarrufu, Kalıcı ve Etkili Öğretim Sağlamakta” kategorisini kadın öğretmenler daha çok bildirmiştir. Bu kategoriye kullanan 21 öğretmenden 15’i (%50,0) kadındır. “Çalgı Eğitimi İçin Fayda Sağlamakta” kategorisini yalnızca 1 kadın öğretmen kullanmıştır. “Gerekli Olduğunu Düşünüyorum” kategorisini ise erkek öğretmenler daha çok kullanmıştır. Bu kategoriye kullanan 22 öğretmenden 13’ü (%54,2) erkektir. “Mesleki Okullar Dışında Gerekli Olduğunu Düşünmüyorum” ve “Gereksiz Olduğunu Düşünüyorum” kategorilerini erkek ve kadın öğretmenler eşit sayıda kullanmıştır. “Mesleki Okullar Dışında Gerekli Olduğunu Düşünmüyorum” kategorisini kullanan öğretmenlerden 3’ü (%10,0) kadın, 3’ü (%12,5) erkektir, “Gereksiz Olduğunu Düşünüyorum” kategorisini ise 2 (%8,3) erkek, 2 (%6,7) kadın öğretmen kullanmıştır. Eğitim Durumlarına göre dağılımda ise lisans mezunu öğretmenlerinin bütün kategorilerde çoğunlukta olduğu görülürken yüksek lisans mezunu öğretmenlerin “Çalgı Eğitimi İçin Fayda Sağlamakta” ve “Gereksiz Olduğunu Düşünüyorum” kategorilerini hiç kullanmadıkları görülmektedir.

Tablo 9. Katılımcıları, derslerinde nota yazım uygulamalarını kullanma gerekliliği hakkında düşüncelerinin mesleki kıdem durumuna göre dağılımı.

		Mesleki Kıdemi					Toplam
		0-5 Yıl	6-10 Yıl	11-15 Yıl	16-20 Yıl	21 yıl ve üzeri	
Pratik, Zaman Tasarrufu, Kalıcı ve Etkili Öğretim Sağlamakta	F	11	4	4	0	2	21
	%	50,0%	28,6%	66,7%	0,0%	22,2%	38,9%
Çalgı Eğitimi İçin Fayda Sağlamakta	F	1	0	0	0	0	1
	%	4,5%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	1,9%
Mesleki Okullar Dışında Gerekli Olduğunu Düşünmüyorum	F	2	4	0	0	0	6
	%	9,1%	28,6%	0,0%	0,0%	0,0%	11,1%
Gereksiz Olduğunu Düşünüyorum	F	3	0	1	0	0	4
	%	13,6%	0,0%	16,7%	0,0%	0,0%	7,4%
Gerekli Olduğunu Düşünüyorum	F	5	6	1	3	7	22
	%	22,7%	42,9%	16,7%	100,0%	77,8%	40,7%
Toplam	F	22	14	6	3	9	54
	%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Katılımcıların derslerinizde nota yazım uygulamalarını kullanma

gerekliliği hakkında düşüncelerinin Mesleki kıdemlerine göre dağılımında; 0-5 Yıl kıdeme sahip öğretmenler “Pratik, Zaman Tasarrufu, Kalıcı ve Etkili Öğretim Sağlamakta” kategorisini daha çok bildirmiştir. 0-5 yıl kıdeme sahip 22 öğretmen arasında “Pratik, Zaman Tasarrufu, Kalıcı ve Etkili Öğretim Sağlamakta” kategorisini kullanan 11 (%50.0) öğretmen bulunmaktadır. 6-10 Yıl kıdeme sahip öğretmenler “Gerekli Olduğunu Düşünüyorum” kategorisini daha sık kullanıldığı görülmektedir. 6-10 yıl kıdeme sahip 14 öğretmen arasında “Gerekli Olduğunu Düşünüyorum” kategorisini kullanan 6 (%42.9) öğretmen bulunmaktadır. 11-15 Yıl kıdeme sahip öğretmenler “Pratik, Zaman Tasarrufu, Kalıcı ve Etkili Öğretim Sağlamakta” kategorisini daha çok bildirilmiştir. 11-15 yıl kıdeme sahip 6 öğretmen arasında “Pratik, Zaman Tasarrufu, Kalıcı ve Etkili Öğretim Sağlamakta” kategorisini 4 (%66.7) öğretmen bulunmaktadır. 16-20 yıl kıdeme sahip 3 (%100,0) öğretmen “Gerekli Olduğunu Düşünüyorum” kategorisini bildirmiştir. 21 yıl ve üzeri kıdeme sahip öğretmenler ise “Gerekli Olduğunu Düşünüyorum” kategorisini daha çok kullanmıştır. 21 yıl üzeri kıdeme sahip 9 öğretmen arasında “Gerekli Olduğunu Düşünüyorum” kategorisini kullanan 7 (%77,8) öğretmen bulunmaktadır.

Tablo 10. Katılımcıları, derslerinde sunum uygulamalarını kullanma gerekliliği hakkında düşüncelerinin cinsiyet ve eğitim durumuna göre dağılımı.

		Cinsiyet			Eğitim Durumu		
		Erkek	Kadın	Toplam	Lisans	Yüksek lisans	Toplam
Ürün ve Kaynak Eksikliği	F	0	1	1	1	0	1
	%	0,0%	3,3%	1,9%	2,4%	0,0%	1,9%
Birden Çok Duyu Organına Hitap Ettiği İçin Kalıcı ve Etkili Öğretim Sağlamakta	F	11	6	17	10	7	17
	%	45,8%	20,0%	31,5%	23,8%	58,3%	31,5%
Günümüz Şartlarında Gerekli	F	8	13	21	17	4	21
	%	33,3%	43,3%	38,9%	40,5%	33,3%	38,9%
Konu ve Koşullara Göre Değişiklik Gösterebilir	F	2	6	8	7	1	8
	%	8,3%	20,0%	14,8%	16,7%	8,3%	14,8%
Derse Hazırlık	F	2	2	4	4	0	4
	%	8,3%	6,7%	7,4%	9,5%	0,0%	7,4%
Dersleri Eğlenceli ve İlgi Çekici Hale Getirme	F	1	2	3	3	0	3
	%	4,2%	6,7%	5,6%	7,1%	0,0%	5,6%
Toplam	F	24	30	54	42	12	54
	%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Katılımcıların Derslerinizde sunum uygulamalarını kullanımı hakkında düşüncelerinin Cinsiyete göre dağılımında; “Ürün ve Kaynak Eksikliği” kategorisini yalnızca 1 (%3,3) kadın öğretmen bildirmiştir. “Birden Çok Duyu Organına Hitap Ettiği İçin Kalıcı ve Etkili Öğretim Sağlamakta” kategorisini ise erkek öğretmenler daha çok bildirmiştir. Bu kategoriye kullanan 17 öğretmenden 11’i (%45,8) erkektir. “Günümüz şartlarında Gerekli” kategorisini kadın öğretmenlerin daha çok kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu kategoriye kullanan 21 öğretmenden 13’ü (%43,3) kadındır. “Konu ve Koşullara Göre Değişiklik Gösterebilir” kategorisini kadın öğretmenler daha çok kullanmıştır. Bu kategoriye kullanan 8 öğretmenden 6’sı (%20,0) kadındır. “Derse Hazırlık” kategorisini ise kadın ve erkek öğretmenler eşit sayıda kullanmışlardır. Bu kategoriye kullanan 4 öğretmenden 2’si (%8,3) erkek diğer 2’si(%6,7) ise kadındır. “Dersleri Eğlenceli ve İlgi Çekici Hale Getirme” kategorisini ise kadın öğretmenler daha çok kullanmışlardır. Bu kategoriye kullanan 3 öğretmenden 2’si (%6,7) kadındır. “Eğitim Durumlarına göre dağılımda ise lisans mezunu öğretmenlerinin bütün kategorilerde çoğunlukta olduğu görülürken yüksek lisans mezunu öğretmenlerin “Ürün ve Kaynak Eksikliği”, “Derse Hazırlık” ve “Dersleri Eğlenceli ve İlgi Çekici Hale Getirme” kategorilerini hiç kullanmadıkları görülmektedir.

Tablo 11. Katılımcıların, derslerinde sunum uygulamalarını kullanma gerekliliği hakkında düşüncelerinin mesleki kıdem durumuna göre dağılımı.

		Mesleki Kıdemi					Toplam
		0-5 Yıl	6-10 Yıl	11-15 Yıl	16-20 Yıl	21 yıl ve üzeri	
Ürün ve Kaynak Eksikliği	F	1	0	0	0	0	1
	%	4,5%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	1,9%
Birden Çok Duyu Organına Hitap Ettiği İçin Kalıcı ve Etkili Öğretim Sağlamakta	F	7	6	2	0	2	17
	%	31,8%	42,9%	33,3%	0,0%	22,2%	31,5%
Günümüz şartlarında Gerekli	F	5	7	2	2	5	21
	%	22,7%	50,0%	33,3%	66,7%	55,6%	38,9%
Konu ve Koşullara göre değişiklik gösterebilir	F	5	1	1	0	1	8
	%	22,7%	7,1%	16,7%	0,0%	11,1%	14,8%
Derse Hazırlık	F	3	0	0	0	1	4
	%	13,6%	0,0%	0,0%	0,0%	11,1%	7,4%
Dersleri eğlenceli ve ilgi çekici hale getirme	F	1	0	1	1	0	3
	%	4,5%	0,0%	16,7%	33,3%	0,0%	5,6%
Toplam	F	22	14	6	3	9	54
	%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Katılımcıların Derslerinizde sunum uygulamalarını kullanımı hakkında düşüncelerinin Mesleki kıdemlerine göre dağılımında; 0-5 Yıl kıdeme sahip öğretmenler “Birden Çok Duyu Organına Hitap Ettiği İçin Kalıcı ve Etkili Öğretim Sağlamakta” kategorisini daha çok bildirmişlerdir. 0-5 yıl kıdeme sahip 22 öğretmen arasında “Birden Çok Duyu Organına Hitap Ettiği İçin Kalıcı ve Etkili Öğretim Sağlamakta” kategorisini kullanan 7 (%31.8) öğretmen bulunmaktadır. 6-10 Yıl kıdeme sahip öğretmenler “Günümüz Şartlarında Gerekli” kategorisini daha sık kullanıldığı görülmektedir. 6-10 yıl kıdeme sahip 14 öğretmen arasında “Günümüz şartlarında Gerekli” kategorisini kullanan 7 (%50.0) öğretmen bulunmaktadır. 11-15 Yıl kıdeme sahip öğretmenler “Birden Çok Duyu Organına Hitap Ettiği İçin Kalıcı ve Etkili Öğretim Sağlamakta” ve “Günümüz şartlarında Gerekli” kategorilerini eşit sayıda bildirilmiştir. 11-15 yıl kıdeme sahip 6 öğretmen arasında “Birden Çok Duyu Organına Hitap Ettiği İçin Kalıcı ve Etkili Öğretim Sağlamakta” kategorisini 2 (%33,3) “Günümüz şartlarında Gerekli” kategorisini kullanan 2 (%33,3) öğretmen bulunmaktadır. 16-20 yıl kıdeme sahip öğretmenler “Günümüz Şartlarında Gerekli” kategorisini daha çok bildirmiştir. 16-20 yıl kıdeme sahip 3 öğretmenlerden 2’si (%66,2) bu kategoriye kullanmıştır. 21 yıl ve üzeri kıdeme sahip öğretmenler ise “Günümüz şartlarında Gerekli” kategorisini daha çok kullanmıştır. 21 yıl üzeri kıdeme sahip 9 öğretmen arasında “Günümüz şartlarında Gerekli” kategorisini kullanan 5 (%55.6) öğretmen bulunmaktadır.

Tablo 12. Katılımcıların, e-kitap kullanımı hakkında düşüncelerinin cinsiyet ve eğitim durumuna göre dağılımı.

		Cinsiyet			Eğitim Durumu		
		Erkek	Kadın	Toplam	Lisans	Yüksek lisans	Toplam
Pratik ve Zamandan Tasarruf	F	6	6	12	6	6	12
	%	25,0%	20,0%	22,2%	14,3%	50,0%	22,2%
Ürün ve Kaynak Yetersizliği	F	1	5	6	4	2	6
	%	4,2%	16,7%	11,1%	9,5%	16,7%	11,1%
Derslere Görsellik Katma	F	0	1	1	0	1	1
	%	0,0%	3,3%	1,9%	0,0%	8,3%	1,9%
İhtiyaç Duymama	F	12	11	23	21	2	23
	%	50,0%	36,7%	42,6%	50,0%	16,7%	42,6%
Bilgi Yetersizliği	F	1	1	2	1	1	2
	%	4,2%	3,3%	3,7%	2,4%	8,3%	3,7%
Uzaktan Eğitim	F	1	2	3	3	0	3
	%	4,2%	6,7%	5,6%	7,1%	0,0%	5,6%
Alışkanlık	F	2	0	2	2	0	2
	%	8,3%	0,0%	3,7%	4,8%	0,0%	3,7%
Faydalı	F	1	4	5	5	0	5
	%	4,2%	13,3%	9,3%	11,9%	0,0%	9,3%
Toplam	F	24	30	54	42	12	54
	%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Katılımcıların e-kitap kullanımı hakkında düşüncelerinin Cinsiyete göre dağılımında; “Pratik ve Zamandan Tasarruf” kategorisini kadın ve erkek öğretmenler eşit sayıda kullanmıştır. Bu kategoriye kullanan 12 öğretmenden 6’sı (%20,0) kadın, 6’sı (%25,0) erkektir. “Ürün ve Kaynak Yetersizliği” kategorisini ise kadın öğretmenler daha çok bildirmiştir. Bu kategoriye kullanan 6 öğretmenden 5’i (%16,7) kadındır. “Derslere Görsellik Katma” kategorisini yalnızca 1 (%3,3) kadın öğretmen kullanmıştır. “Faydalı” kategorisini kadın öğretmenler daha çok bildirmiştir. Bu kategoriye kullanan 5 öğretmenden 4’ü (%13,3) kadındır. “Uzaktan Eğitim” kategorisini yine kadın öğretmenlerin daha çok kullanıldığı görülmektedir. Bu kategoriye kullanan 3 öğretmenden 2’si (6,7) kadındır. Eğitim Durumlarına göre dağılımda ise lisans ve yüksek lisans mezunlarının “Pratik ve Zamandan Tasarruf” ve “Bilgi Yetersizliğinden Kullanamama” kategorilerini eşit sayıda kullandıkları gözlemlenirken; lisans mezunu öğretmenlerinin diğer kategorilerde çoğunlukta olduğu görülmektedir.

Tablo 13. Katılımcıların, e-kitap kullanımı hakkında düşüncelerinin mesleki kıdem durumuna göre dağılımı.

		Mesleki Kıdemi					
		0-5 Yıl	6-10 Yıl	11-15 Yıl	16-20 Yıl	21 yıl ve üzeri	Toplam
Pratik ve Zamandan Tasarruf	F	5	3	0	1	3	12
	%	22,7%	21,4%	0,0%	33,3%	33,3%	22,2%
Ürün ve Kaynak Yetersizliği	F	4	1	0	0	1	6
	%	18,2%	7,1%	0,0%	0,0%	11,1%	11,1%
Derslere Görsellik Katma	F	0	0	1	0	0	1
	%	0,0%	0,0%	16,7%	0,0%	0,0%	1,9%
İhtiyaç Duymama	F	7	6	4	2	4	23
	%	31,8%	42,9%	66,7%	66,7%	44,4%	42,6%
Bilgi Yetersizliği	F	1	0	1	0	0	2
	%	4,5%	0,0%	16,7%	0,0%	0,0%	3,7%
Uzaktan Eğitim	F	2	0	0	0	1	3
	%	9,1%	0,0%	0,0%	0,0%	11,1%	5,6%
Alışkanlık	F	1	1	0	0	0	2
	%	4,5%	7,1%	0,0%	0,0%	0,0%	3,7%
Faydalı	F	2	3	0	0	0	5
	%	9,1%	21,4%	0,0%	0,0%	0,0%	9,3%
Toplam	F	22	14	6	3	9	54
	%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Katılımcıların e-kitap kullanımı hakkında düşüncelerinin Mesleki kıdemlerine göre dağılımına bakıldığında; Bütün kıdemlerde çoğunlukla “İhtiyaç Duymama” kategorisi daha çok kullanılmıştır. 0-5 yıl kıdeme sahip 22 öğretmenden 7’si (%31,8), 6-11 yıl kıdeme sahip 14 öğretmenden 6’sı (%42,9), 11-15 yıl kıdeme sahip 6 öğretmenden 4’ü (%66,7), 16-20 yıl kıdeme sahip 3 öğretmenden 2’si (%66,7) ve 21 yıl ve üzeri kıdeme sahip 9 öğretmenden 4’ü (%44,4) “İhtiyaç Duymama” kategorisini kullanmıştır.

Tablo 14. Katılımcıları, derslerinde stüdyo uygulamalarını kullanma gerekliliği hakkında düşüncelerinin cinsiyet ve eğitim durumuna göre dağılımı.

		Cinsiyet			Eğitim Durumu		
		Erkek	Kadın	Toplam	Lisans	Yüksek lisans	Toplam
Derse Olan ilgi, Yaratıcılık ve Etkili Öğretim	F	6	7	13	11	2	13
	%	25,0%	23,3%	24,1%	26,2%	16,7%	24,1%
Belirli Gün ve Haftalar	F	0	6	6	5	1	6
	%	0,0%	20,0%	11,1%	11,9%	8,3%	11,1%
Uygulamaların Yüksek Ücreti	F	1	2	3	2	1	3
	%	4,2%	6,7%	5,6%	4,8%	8,3%	5,6%
Koro, Altyapı ve Ton Değişimleri	F	3	6	9	8	1	9
	%	12,5%	20,0%	16,7%	19,0%	8,3%	16,7%
Gerekli Olduğunu Düşünmüyorum	F	3	1	4	2	2	4
	%	12,5%	3,3%	7,4%	4,8%	16,7%	7,4%
Gerekli Olduğunu Düşünüyorum	F	10	6	16	11	5	16
	%	41,7%	20,0%	29,6%	26,2%	41,7%	29,6%
Okula göre değişiklik gösterebilir	F	0	1	1	1	0	1
	%	0,0%	3,3%	1,9%	2,4%	0,0%	1,9%
Teknolojik Bilgi Eksikliği	F	1	1	2	2	0	2
	%	4,2%	3,3%	3,7%	4,8%	0,0%	3,7%
Toplam	F	24	30	54	42	12	54
	%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Katılımcıların derslerinde stüdyo uygulamaları kullanımı hakkında düşüncelerinin Cinsiyete göre dağılımında; “Derse Olan İlgi, Yaratıcılık ve Etkili

Öğretim” kategorisini kadın öğretmenler daha çok kullanmıştır. Bu kategoriyi kullanan 13 öğretmenden 7’si (%23.3) kadındır. “Belirli Gün ve Haftalar” kategorisini yalnızca 6 (%20,0) kadın öğretmen kullanmıştır. “Uygulamaların Yüksek Ücreti” kategorisini kullanan 3 öğretmenden 2’si (%6.7) kadın, “Koro, Altyapı ve Ton Değişimleri” kategorisini kullanan 9 öğretmenden 6’sı (%20.0) kadındır. “Gerekli Olduğunu Düşünmüyorum” kategorisini kullanan 4 öğretmenden 3’ü (%12,5) erkektir. “Gerekli Olduğunu Düşünüyorum” kategorisini kullanan 16 öğretmenden 10’u (%41.7) erkektir. “Okula göre Değişiklik Gösterebilir” kategorisini ise yalnızca 1 (%3,3) kadın öğretmen kullanmıştır. “Teknolojik Bilgi Eksikliği” kategorisine baktığımızda kadın ve erkek öğretmenlerin eşit sayıda kullandıkları görülür. Bu kategoriye kullanan 1(%4,2) kadın, 1 (%3,3) erkek öğretmen vardır. Eğitim Durumlarına göre dağılımda ise lisans mezunu öğretmenleri “Derse Olan İlgi, Yaratıcılık ve Etkili Öğretim”, “Belirli Gün ve Haftalar”, “ Uygulamaların Yüksek Ücreti”, “Koro, Altyapı ve Ton Değişimleri”, “Gerekli Olduğunu Düşünüyorum”, “Okula Göre Değişiklik Gösterebilir” ve “Teknolojik Bilgi Eksikliği” kategorilerinde çoğunlukta; “Gerekli Olduğunu Düşünmüyorum” kategorisini, lisans ve yüksek lisans mezunu olan eşit sayıda öğretmen kullanmıştır.

Tablo 15. Katılımcıları, derslerinde stüdyo uygulamalarını kullanma gerekliliği hakkında düşüncelerinin mesleki kıdem durumuna göre dağılımı.

		Mesleki Kıdemi					
		0-5 Yıl	6-10 Yıl	11-15 Yıl	16-20 Yıl	21 yıl ve üzeri	Toplam
Derse olan ilgi, Yaratıcılık ve Etkili Öğretim	F	7	1	1	0	4	13
	%	31,8%	7,1%	16,7%	0,0%	44,4%	24,1%
Belirli Gün ve Haftalar	F	3	0	1	1	1	6
	%	13,6%	0,0%	16,7%	33,3%	11,1%	11,1%
Uygulamaların Yüksek Ücreti	F	1	1	1	0	0	3
	%	4,5%	7,1%	16,7%	0,0%	0,0%	5,6%
Koro, Altyapı ve Ton Değişimleri	F	1	3	2	1	2	9
	%	4,5%	21,4%	33,3%	33,3%	22,2%	16,7%
Gerekli Olduğunu Düşünmüyorum	F	3	1	0	0	0	4
	%	13,6%	7,1%	0,0%	0,0%	0,0%	7,4%
Gerekli Olduğunu Düşünüyorum	F	4	8	1	1	2	16
	%	18,2%	57,1%	16,7%	33,3%	22,2%	29,6%
Okula göre değişiklik gösterebilir	F	1	0	0	0	0	1
	%	4,5%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	1,9%
Teknolojik Bilgi Eksikliği	F	2	0	0	0	0	2
	%	9,1%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	3,7%
Toplam	F	22	14	6	3	9	54
	%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Katılımcıların derslerinde stüdyo uygulamaları kullanımı hakkında düşüncelerinin Mesleki kıdemlerine göre dağılımında ise 0-5 Yıl kıdeme sahip öğretmenler “Derse olan ilgi, Yaratıcılık ve Etkili Öğretim” kategorisini daha çok bildirmiştir. 0-5 yıl kıdeme sahip 22 öğretmen arasında “Derse olan ilgi, Yaratıcılık ve Etkili Öğretim” kategorisini kullanan 7 (%31,8) öğretmen bulunmaktadır. 6-10 Yıl kıdeme sahip öğretmenler “Gerekli Olduğunu Düşünüyorum” kategorisini daha sık kullanıldığı gözlenmektedir. 6-10 yıl kıdeme sahip 14 öğretmen arasında “Gerekli Olduğunu Düşünüyorum” kategorisini kullanan 8 (%57,1) öğretmen bulunmaktadır. 11-15 yıl kıdeme sahip öğretmenler “Koro, Altyapı ve Ton Değişimleri” kategorisini daha çok kullanmıştır. 11-15 yıl kıdeme sahip 6 öğretmenden 2’si(%33,3) bu kategoriyi kullanmıştır. 16-20 yıl kıdeme sahip 3 öğretmen “Belirli Gün ve Haftalar”, “Koro, Altyapı ve Ton Değişimleri” ve “Gerekli Olduğunu Düşünüyorum” kategorisini eşit sayıda kullanmıştır. 21 yıl ve üzeri kıdeme sahip öğretmenler “Derse olan ilgi, Yaratıcılık ve Etkili Öğretim” kategorisini daha sık kullanmıştır. 21 yıl üzeri kıdeme sahip 9 öğretmen arasında “Derse olan ilgi, Yaratıcılık ve Etkili Öğretim” kategorisini kullanan 4 (%44,4) öğretmen bulunmaktadır.

SONUÇLAR VE TARTIŞMA

Müzik öğretmenlerinin lisansta ve hizmet içi eğitimde teknolojiye yönelik eğitim alma durumunun değerlendirilmesi

Araştırmada öğretmenlerin lisans eğitimi durumu boyutunda, katılımcıların çoğunun mesleki eğitimlerinde (lisans-lisansüstü) bilişim teknolojilerine yönelik eğitim aldıkları sonucu ortaya çıkmaktadır. Katılımcılar yoğunlukla, aldıkları eğitimin Materyal Kullanımını Desteklemekte (%38,8) olduğuna vurgu yapmakta, diğer çoğunluk ise eğitimin içeriğinin yetersizliği(14,8) ve bransa yönelik eğitim verilmediği (%14,8) noktasında birleşmektedir. Verilen eğitimin zamanla güncelliğini yitirdiği(%3,7) ve uygulama yönünün bulunmadığı(%7,4) görülmektedir. Bu durum bilişim teknolojilerinin kullanımına yönelik olarak verilen eğitimin mesleki yaşantıya yeterli katkı sağlamadığı düşüncesini akla getirmektedir. Leh, (1998) **öğretmenlerin** ve öğretmen adaylarının yeni teknolojilere ilişkin bilgi ve beceriler kazanmaları, bilgi toplumunun bir an **önce** teknoloji destekli okul kültürüne uyum sağlaması, kendilerini ve geliştirdikleri insan kaynaklarını “bilgi toplumuna” hazırlamaları gerekmektedir.

Öğretmenlerin hizmet içi eğitim durumu boyutunda, katılımcıların büyük çoğunluğunun MEB tarafından bilişim teknolojilerine yönelik hizmet içi eğitim almadıkları sonucu ortaya çıkmaktadır. Hizmet içi eğitim alan öğretmenlerin verilerinden elde edilen bulgular, bilişim teknolojilerine yönelik hizmet içi eğitimlerin özellikle bransa yönelik artırılması

(%29,7) gerektiği, eğitimin içeriği seviye olarak basit (%13,3) sonuçlarında ağırlık kazanmaktadır. Demir, Gür, Yalçın ve Yel (2016), yaptıkları çalışmada bransa yönelik yapılan hizmet içi eğitimlerin, öğretmenlerin yeni teknolojileri kullanmaya yönelik tutumlarını olumlu etkilediği, bu doğrultuda da öğretmenlere yeni teknolojilere ilişkin yüz yüze ve bransa yönelik eğitimler verilmesinin çok önemli olduğu sonuçlarına varmıştır. Bu sonuçların araştırma sonuçları ile paralel olduğu görülmektedir.

Müzik öğretmenlerinin hizmet içi eğitim gereksinimleri

Araştırmada öğretmenlerin eğitim gereksinimleri boyutunda, Katılımcılar yoğunlukla, gereksinim duydukları eğitimin içeriği çoğunlukla stüdyo ve nota yazım programları (%40,7) olduğuna vurgu yapmakta, Bu durum bilişim teknolojilerinin müzik derslerinde kullanıma yönelik bazı müzik uygulamalarına kullanmak için müzik öğretmenlerinin yeterli donanımına sahip olmadıkları düşüncesini akla getirmektedir.

Müzik öğretmenlerinin derslerinde farklı dijital eğitim uygulamalarının kullanıma yönelik düşünceleri

Araştırmada öğretmenlerin müzik derslerinde farklı dijital eğitim uygulamalarını kullanımında nota yazım uygulamaları ile ilgili elde edilen veriler ışığında, büyük bir kısım gerekli olduğunu (40,7), derslerde pratik, zaman tasarrufu, kalıcı ve etkili öğretim (%38,9) sağladığını düşünmektedir. Öğretmenlerin derslerinde sunum uygulamaları hakkında düşünceleri incelendiğinde büyük çoğunluk içinde bulunduğumuz uzaktan eğitim sürecini göz önünde bulundurarak günümüz şartlarında gerekli olduğunu (%38,9), diğer büyük bir çoğunluk ise birden çok duyu organına hitap ettiği için kalıcı ve etkili öğretim sağladığını (%31,5) düşüncelerine ulaşmıştır. Öğretmenlerin e-kitap uygulamaları hakkında düşünceleri incelendiğinde ise büyük çoğunluk ihtiyaç duymadığını (%42,6), diğer çoğunluk ise pratik ve zamandan tasarruf (%22,2) açısından faydalı olduğunu düşünmüştür. Öğretmenlerin derslerinde stüdyo uygulamalarını kullanma hakkında düşünceleri incelendiğinde büyük çoğunluğun gerekli olduğunu (%29,6), diğer büyük bir çoğunluk ise derse olan ilgi, yaratıcılık ve etkili öğretim (%24,1) açısından fayda sağlayacağı düşüncelerine ulaşmıştır.

Gerek online uygulamalar gerekse CD Rom'lar gibi araçlarla yüklenen uygulamalar aracılığıyla kullanılan, interaktif müzik eğitimi uygulamaları, müzik eğitiminde çarpıcı değişikliklere yol açarak bir müzik öğretmeni adayına pek çok bakımdan üstünlük sağlamaktadır (Levendoğlu, 2004). Aktümen ve diğerlerinin (2011) yapmış olduğu araştırmada matematik dersi için üretilmiş bir dijital eğitim uygulaması olan GeoGebra yazılımının öğrencilerin öğrenme sürecine katkıda bulunabileceği, öğretme ve derse hazırlık sürecinde kendilerine yardımcı olabileceği ve ma-

tematik dersine yönelik inançlarda değişiklik oluşturabileceği görüşlerini belirtmişlerdir. Bunun sonucunda ise öğretmenlerin derslerinde bu tür dijital eğitim uygulamalarını kullanabilmelerini sağlamak için bu alanda uzman akademisyenlerin öğretmenlere hizmet içi eğitim faaliyetlerini gerçekleştirmesi oldukça önemli olduğunu vurgulamaktadır (Aktümen ve diğ. 2011). Günümüzün teknoloji çağında müzik ve müzik eğitimi alanında üretilmiş birçok uygulama mevcuttur. Bu uygulamaların derslerde kullanılması hem öğrencinin hem de öğretmenin motivasyonunu yüksek tutmasını yardımcı olabileceği düşünülmektedir. Müzik öğretmenlerinin teknolojik gereksinimlerinin karşılanması ve öğretmenlerin teknolojiyi derslerine taşımasının öğrencilerin derslerine olan ilgilerini artırarak yaratıcı ve etkili öğretim sağlaması beklenmektedir.

Öneriler

Bu araştırmanın sonuçlarına dayanarak aşağıdaki önerilerde bulunulabilir;

1. Öğretmenlerin lisans eğitiminde bilişim teknoloji kullanmaya yönelik derslerin verilmesi,
2. Hizmet içi eğitimlerin branşa özgü hazırlanması,
3. Alana yönelik dijital eğitim içerikleri tasarlanması,
4. Ücretli uygulamaların kullanımı için gerekli ödeneklerin sağlanması ve bütün okullarda bilişim teknolojilerinin altyapısı oluşturması,
5. Milli eğitim bakanlığının e-içerik platformlarında müzik dersine uygun online veri tabanları oluşturulması önerilmektedir.

KAYNAKLAR

Aktümen, M., Yıldız, A., Horzum, T., & Ceylan, T. (2011). İlköğretim matematik öğretmenlerinin geogebra yazılımının derslerde uygulanabilirliği hakkındaki görüşleri. *Turkish Journal of Computer and Mathematics Education (TURCOMAT)*, 2(2), 103-120.

Arapgırlıoğlu, H. (2003). *Müzik teknolojisi ve yeni yüzyılda müzik eğitimi* [Bildiri sunumu]. Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, İnönü Üniversitesi, Malatya Bildiriler, s,160–164.

Aydoğdu, Ü. R., Karamustafaoğlu, O., & Bülbül, M. Ş. (2017). Akademik araştırmalarda araştırma yöntemleri ile örneklem ilişkisi: Doğrulamalı doküman analizi örneği. *Dicle University Journal of Ziya Gökalp Education Faculty*, (30).

Demir, K. M., Gür, H., Yalçın, Y., Yel, Ü. (2016). “Hizmet içi eğitimlerin matematik öğretmenlerinin geogebra yazılımına yönelik tutumlarına etkisi” [Bildiri]. T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Eğitimde FATİH Projesi Eğitim Teknolojileri Zirvesi, (ss. 289-297). Ankara.

Gültekin, M. ve Çubukçu, Z. (2008). İlköğretim öğretmenlerinin hizmetiçi eğitime ilişkin görüşleri. *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (19), 185-201.

Gürgeç, E. (2009). “Farklı müzik eğitimi yöntemlerinin öğrencilerin müziksel becerileri üzerindeki etkileri” [Bildiri]. 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildiri Kitabı. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi.

İşman A. (2003). *Öğretim teknolojileri ve materyal geliştirme*, Değişim Yayınları.

Karasar, N. (2016). *Bilimsel araştırma yöntemi: Kavramlar ve ilkeler*, Nobel Yayıncılık.

Leh, A. S. (1998). Design of a computer literacy course in teacher education. In Society for Information Technology & Teacher Education International Conference (pp. 232-235). Association for the Advancement of Computing in Education (AACE).

Levendoğlu, O. (2004). *Teknoloji destekli çağdaş müzik eğitimi*. 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi, 7-10.

Linabary, J. R., & Hamel, S. A. (2017). Feminist Online Interviewing: Engaging Issues of Power, Resistance and Reflexivity in Practice. *Feminist Review*, 115(1), 97-113. <https://doi.org/10.1057/s41305-017-0041-3>

Öztürk, D., Sancak, S. (2007). Hizmet içi eğitim uygulamalarının çalışma hayatına etkileri. *Yaşar Üniversitesi E-Dergisi*, 2 (7), 761-794. <https://doi.org/10.19168/jyu.70555>

Türker, A.U. (1996). *Türk eğitim sisteminde kız meslek lisesi müdürleri ve endüstri meslek lisesi müdürlerinin hizmet içi eğitim ile yetiştirilmeleri*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yaşar, Ş. (2000). *Bir meslek olarak öğretmenlik. Öğretmenlik mesleğine giriş*, (Editör: Ersan Sözer). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları No:700

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*, Seçkin Yayıncılık.



BÖLÜM 9

18. YÜZYILDA BESTELENEN BESTENİGÂR, IRAK, SUZİDİLARA VE HİCAZ AYİNİ ŞERİFLERİNİN USUL ARUZ İLİŞKİSİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Şirin KARADENİZ¹

¹ Doç. Dr. Şirin KARADENİZ, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı,
Bestecilik Bölümü,

Orcid:0000-0002-1932-0691

Türk musikisi saz ve söz musikisi olmak üzere ikiye ayrılır. Söz musikisinde kullanılan güfteler aruz, hece ve serbest vezinle yazılan şiirlerdir.

“Aruz, Arap İmam Halil’in, eski Arap şiirlerini esas tutarak, bir sisteme bağladığı rivâyet edilen, hecelerın uzunluğu ve kısalığı esasına dayanan, esas Arap nazmında muayyen kalıpları, Türk, Fars, Efgan, Pakistan ve kısmen Hindistan nazımlarında kullanılan vezindir” (Devellioğlu, 2007:39).

“En eski iki büyük Türk şair ve edîbi olan Ali Şîr Nevâî ile (1441-1501) Bâbur Şâh’ın (1483-1530) Paris Millî Kütüphanesi Türkçe yazmaları arasında bulunan, Çağatay Türkçesiyle yazılmış “Mizânü’l-Evzân” 1 ve “Risâle-i Arûz” 2 adlı eserlerini inceleyenler, Tuyug, Koşuk, Türkü, Mu- habbetnâme, Müstezâd, Çine, Azadvarî, Tarhanî ve ölung gibi beste şe killerinin belirli aruz kalıpları kullanılarak bestelendiğinden söz edildiğini belirler. Ama bu kadar uzağa gitmeksizin, son 2,5 asır içinde klâsik Türk mûsikîsi formları içinde bestelenmiş söz eserlerine şöyle bir göz gezdirmek dahi, bestelenmiş şiirlerin vezni ile bunların bestelenmesinde kullanılmış, mûsikî usûlleri arasında dikkat çekici bir ilişkinin varlığını hissetmeğe yetecektir” (Tarıkorur, 1991:709).

“Aruz vezni XX. yüzyılın sonlarına kadar Türk edebiyatında hâkimiyetini sürdürmüştür. Aruzun yaygınlaştıkça bünyesinde taşıdığı iç musiki Klâsik Türk Musikisi bestekarlarını da etkilemiş ve güfte olarak aruz vezni ile yazılmış şiirler tercih edilmiştir. Estetik ve ilmi temellere dayanan bu birliktelik özel bir besteleme tekniğini de beraberinde getirmiştir. Adeta kullanılan usul ile aruzla yazılmış güfte yapıları arasında özel bir şifreleme sistemi oluşmuştur” (Altınel Çoban, 2021:20).

Bu çalışmada Türk musikisinin en önemli ve geniş kapsamlı formlarından olan Mevlevî ayinlerinde usul-aruz ilişkisi incelenerek, dini musikide bu münasebetin izleri tespit edilmeye çalışılacaktır. İncelemede 18. Yüzyılda Bursalı Sadık Efendi tarafından bestelenmiş olan Bestenigâr Ayin, Hafız Şeyda Dede tarafından bestelenen Irak Ayin, III. Selim tarafından bestelenen Suzidılara Ayin ve Musahib Ahmet Ağa tarafından bestelenen Hicaz Ayini olmak üzere 4 ayinde usul aruz ilişkisi yönünden bir kıyaslama yapmak hedeflenmektedir.

Yöntem: Çalışmada ayin notaları için kaynak olarak İstanbul Konservatuar Neşriyatı tercih edilmiştir. Öncelikle seçilen ayinlerin aruz vezinleri tespit edilmiştir. Yapılan çalışma sonucunda kullanıldığı tespit edilen aruz kalıplarının usule dağılımının nasıl olduğunun daha anlaşılır olması adına usul vezin şemaları çıkartılmış ve bunlar usul ve vezin birlikteliğinin bir arada görünmesi için ritim notası üzerinde yazılmıştır. Kullanılan her vezin kalıbı için bir örneğe yer verilen bu bölümde önce güfteler ardından usul vezin şemaları gelmektedir.

1. Bestenigâr Ayin

Bursalı Sadık Efendi'nin bestelediği “Mevlevîler arasında besteni-gâr-ı atîk adıyla anılan bu âyin, bestecilik tekniği açısından, baştan sona kadar aynı makamda bestelenmiş âyinler grubunda yer almaktadır” (Aksoy, 2003:522).

1.1. Birinci Selam

Devrirevan usulünde bestelenen birinci selamda bir tane aruz kalıbı kullanılmıştır (Bkz: Şekil 1).

-1-

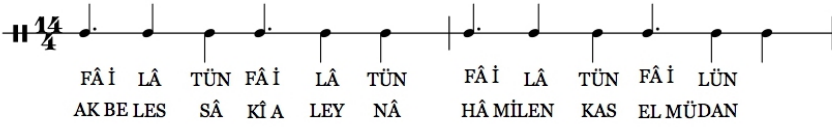
Akbele's-sâkî aleynâ hâmilên ke'se'l-müdâm

Fe'şrabû min ke'si huldin ve'trükû ekle't-taâm

Yâ nedîmî selsebîlen nahnû aynû's-selsebîl

Kum lenâ neftah cinânen min cinânin ya gulâm

Vezin: Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün (Bahr-i remel)



Şekil 1 : Usul – Vezin Şeması

1.2. İkinci Selam

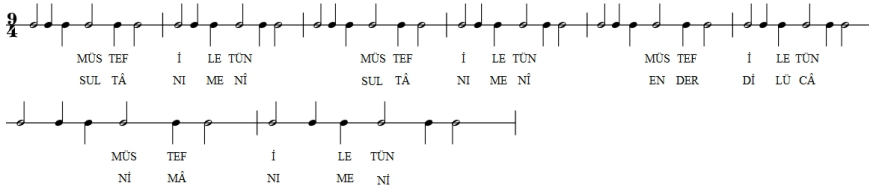
Ağır Evfer usulünde bestelenen ikinci selamda iki adet aruz kalıbı kullanılmıştır (Bkz: Şekil 2 ve Şekil 3).

-1-

Sultân-ı menî sultân-ı menî ender dilü can îmani menî

Dermen bi-demî men zinde şevem yekcan çi şevêd sad cân-ı menî

Vezin: Müstef'iletün müstef'iletün (Bahr-i recez)

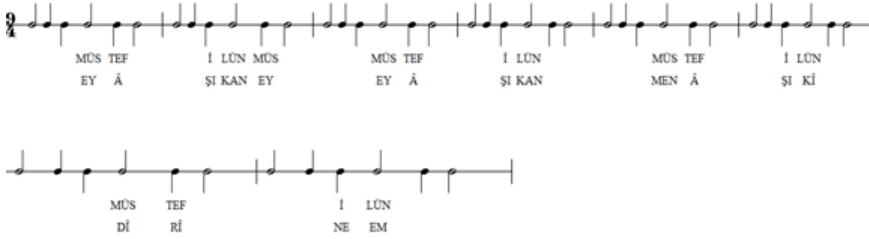


Şekil 2 : Usul – Vezin Şeması

-2-

Ey âşıkân ey âşıkân men âşık-ı dîrîneem

Ey sâdıkân ey sâdıkân men âşık-ı dîrîneem

Vezin: Müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün (Bahr-i recez)

Şekil 3 : Usul – Vezin Şeması

1.3. Üçüncü Selam

Üçüncü selamda beş adet aruz kalıbı kullanıldığı tespit edilmiştir.

Devrikebir usulü ile bestelenen bölümde bir tane aruz kalıbı kullanılmıştır (Bkz: Şekil 4).

-1-

Âmed an mahbûb-i insan merhabâ

Sad hezâran lutf u ihsan merhabâ

Âmed an mahbûb-i cümle kâinât

Bâ kemâl ü fazl-ı Rahman merhabâ

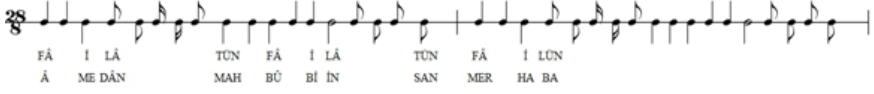
Âmed an serdâr-ı ehl-i ma'rifet

Der sıfât-ı çâr erkân merhabâ

Şems-i Tebrîzî bi-han ez levh-i dil

Âyet-i can der sad elhan merhabâ

Vezin: Fâilâtün fâilâtün fâilün (Bahr-i remel-i müseddes)



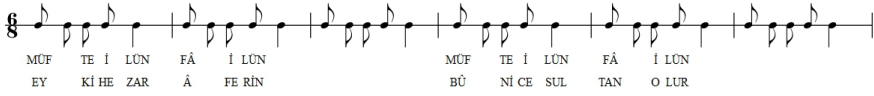
Şekil 4 : Usul – Vezin Şeması

Yürük Semai usulü ile bestelenen bölümde dört adet aruz kalıbı kullanıldığı tespit edilmiştir (Bkz: Şekil 5, Şekil 6, Şekil 7 ve Şekil 8).

-1-

Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur
Kulu olan kişiler hüsrev ü hâkân olur
Her ki bugün Veled'e inanuben yüz süre
Yoksul ise bay olur bayise sultân olur

Vezin: Müfteilün fâilün müfteilün fâilün (Bahr-i münserîh)

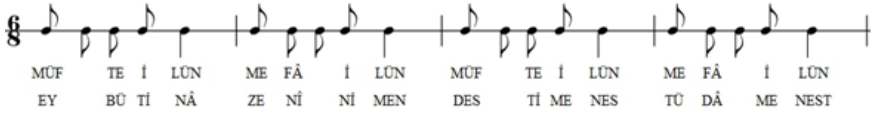


Şekil 5: Usul – Vezin Şeması

-2-

Ey büt-i nâzenî-i men dest-i menest ü dâmenet
Serv ü semen-berîn-i men dest-i menest ü dâmenet
Kıble-i dil serâ yi tü ka'be-i can hevâ-yi tü
Rûy-i menest pâ-yi tü dest-i menest ü dâmenet

Vezin: Müfteilün mefâilün müfteilün mefâilün (Bahr-i hezec-i mahbûn matviyy)

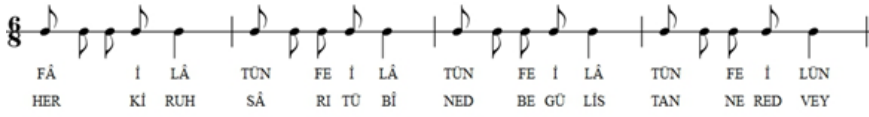


Şekil 6 : Usul – Vezin Şeması

-3-

Her ki ruhsâr-ı tü bîned be gülistan ne-reved
Her ki derd-i tü keşed cânib-i derman ne-reved
Her ki der hâne demî bâ tü be halvet bi-nişest
Be temâşâ-yi gül ü lale vü reyhan ne-reved

Vezin: Fâilâtün feilâtün feilâtün feilün (Bahr-i remel)



Şekil 7 : Usul – Vezin Şeması

-4-

Kad eşrekati'd dünyâ min nûri humeyyânâ

El-bedrû gade's-sâkî ve'l-ke'sü süreyyânâ

Men leyse le-hû aynün yestebsirû an gaybi

Fe'lye'ti alâ şevkîn fî hıdmeti Mevlânâ

Vezin: Mefûlü mefâilün mefûlü mefâilün (Bahr-i hezec-i ahreb)



Şekil 8 : Usul – Vezin Şeması

1.4. Dördüncü Selam

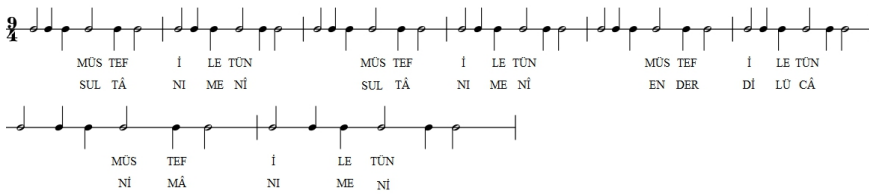
Ağır Evfer usulünde bestelenen dördüncü selamda bir adet aruz kalıbı kullanılmıştır (Bkz: Şekil 9).

-1-

Sultân-ı menî sultân-ı menî ender dilü can îmani menî

Dermen bi-demî men zinde şevem yekcan çi şevad sad cân-ı menî

Vezin: Müstef'iletün müstef'iletün (Bahr-i recez)



Şekil 9 : Usul – Vezin Şeması

2. Hicaz Mevlevî Ayin

Musahib Ahmed Ağa'nın "çeşitli yazma güfte mecmualarında birçok eserine rastlanmaktaysa da bunlardan sadece iki Mevlevî âyini günümüze ulaşmıştır" (Özcan, 1989: 42). Bunlardan biri olan Hicaz Mevlevî Ayini çalışmamızda incelenmektedir.

2.1. Birinci Selam

Devrirevan usulünde bestelenen birinci selamda üç ayrı aruz kalıbı kullanıldığı tespit edilmiştir (Bkz: Şekil 10, Şekil 11 ve Şekil 12).

-1-

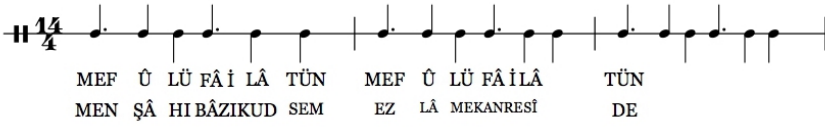
Men şâh-bâz-ı kudsem ez lâ-mekan resîde

Behr-i şikâr-ı saydî der kaleb âremîde

Sîmürg-i kâf-i kurbem ez dâmü kevn ceste

Tâvûs-i bâğ-ı arşem ez âşîyan perîde

Vezin: Mef'ûlû fâilâtün mef'ûlû fâilâtün (Bahr-i muzârî)



Şekil 10 : Usul – Vezin Şeması

-2-

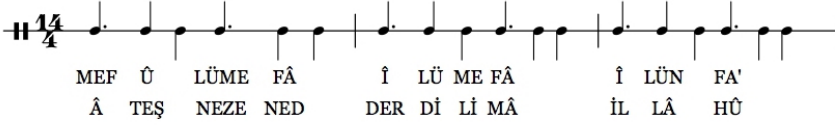
Âteş ne-zened der dil-i mâ illâ hû

Kûteh ne-küned menzil-i mâ illâ hû

Ger âlemyân cümle tabîban bâşend

Hallî ne-küned müşkil-i mâ illâ hû

Vezin: Mefûlû mefâilü mefâilün fa' (Ahreb4)



Şekil 11 : Usul – Vezin Şeması

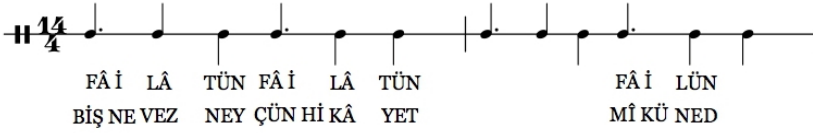
-3-

Biş'nev ez ney çün hikâyet mîküned

Ez cüdâyîhâ şikâyet mîküned

Ney hadîs-i râh-i pür-hûn mîküned

Kıssahâ-yi aşk-ı Mecnûn mîküned

Vezin: Fâilâtün fâilâtün fâilün (Bahr-i remel-i müseddes)

Şekil 12 : Usul – Vezin Şeması

2.2. İkinci Selam

Aksak Semai usulünde bestelenen ikinci selamda bir aruz vezni kullanılmıştır (Bkz: Şekil 13).

-1-

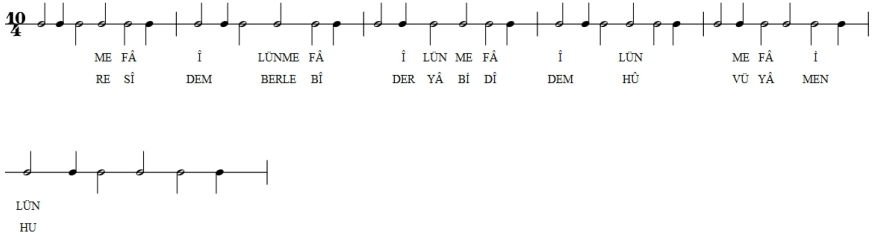
Resîdem ber leb-i deryâ bi-dîdem hû vü yâ men hû

Taallül mî künem her dem heme yâ hû vü yâ men hû

Şinîdî Şems-i Tebrîzî bi-yâyed ber ser-i bâzâr

Bi-dîdî mâh-ı mih- rûyeş heme yâ hû vü yâ men hû

Vezin: Mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün (Bahr-i hezec-i sâlim)



Şekil 13 : Usul – Vezin Şeması

2.3.Üçüncü Selam

Üçüncü selamda beş adet aruz kalıbı kullanıldığı tespit edilmiştir.

Devrikebîr usulünde bestelenen bölümde bir tane aruz kalıbı kullanılmıştır (Bkz: Şekil 14).

-1-

Âşıkân evvel kadem ber her dü âlem mîzened
Ba‘dez an der kûy-i aşk ez âşıkî dem mîzenend
Tâberâyed ez gedâyî nâm-i mâ der kûy-i dost
Kûs-i sultânî-i mâ der her düâlem mîzenend
Sâkinân-ı âsitân-ı aşk-ı Mollâ-yı Celâl
Ez ferâgat püşt-i pâ dermilket-i Cem mîzenend

Vezin: *Fâilâtün fâilâtün failâtün fâilün (Bahr-i remel)*



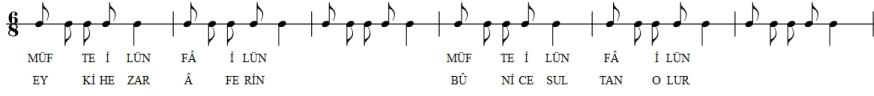
Şekil 14 : Usul – Vezin Şeması

Yürük Semai usulünde bestelenen kısımda dört ayrı aruz kalıbı kullanıldığı görülmüştür (Bkz: Şekil 15, Şekil 16, Şekil 17 ve Şekil 18).

-1-

Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur
Kulu olan kişiler hüsrev ü hâkân olur
Her ki bugün Veled’e inanuben yüz süre
Yoksul ise bay olur bayise sultân olur

Vezin: *Müfteilün fâilün müfteilün fâilün (Bahr-i münserih)*



Şekil 15 : Usul – Vezin Şeması

-2-

Gûşî ki be hak bâz büved der heme cây

O hiç suhan neş'eved illâ be Hûday

V'ân dîde k'ez ô nûr pezüred ô râ

Her zerre büved âyine-i döst- nümây

Vezin: *Mef'ûlü mefâilün mefâilü feûl (Ahreb 3)*

Şekil 16 : Usul – Vezin Şeması

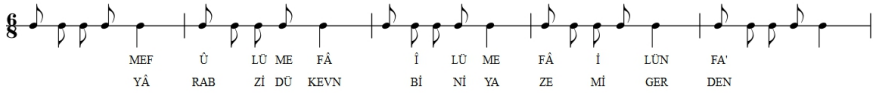
-3-

Ya Rab zi dü kevn bî-niyâzem gerdan

V'ez efser-i fakr ser-firâzem gerdan

Ender haremet mahrem-i râzem gerdan

An rehki ne sûy-i tüst bâzem gerdan

Vezin: *Mefûlü mefâilün mefâilün fa' (Ahreb 6)*

Şekil 17 : Usul – Vezin Şeması

-4-

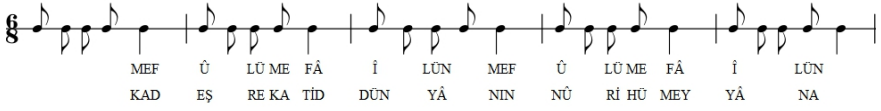
Kad eşrekatî'd-dünyâ min nûri humeyyânâ

El-bedrî gade's sâkî ve'l-ke'sü süreyyânâ

Men leyse le-hû aynün yestebsîrû angaybî

Fe'lye'ti alâ şevkin fî hıdmeti Mevlâna

Vezin: *Mefûlü mefâilün mefûlü mefâilün (Bahr-i hezec-i ahreb)*



Şekil 18: Usul – Vezin Şeması

2.4.Dördüncü Selam

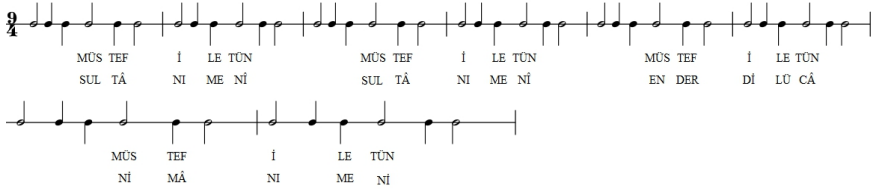
Dördüncü selamda bir tane aruz vezni kullanılmıştır (Bkz: Şekil 19).

-1-

Sultân-ı menî sultân-ı menî ender dilü can îmani menî

Dermen bi-demî men zinde şevem yekcan çi şevad sad cân-ı menî

Vezin: Müstef'iletün müstef'iletün (Bahr-i recez)



Şekil 19 : Usul – Vezin Şeması

3. Irak Ayin

Irak, Isfahan ve Hicâzeyn makamlarında üç Mevlevî âyini besteleyen Abdürrahim Şeyda Dede'nin elimize ulaşan tek ayini bu bölümde incelenmiştir (Özcan, 1988:288).

3.1. Birinci selam

Devrirevan usulünde bestelenen birinci selamda üç ayrı aruz kalıbının kullanıldığı tespit edilmiştir (Bkz: Şekil 20, Şekil 21 ve Şekil 22).

-1-

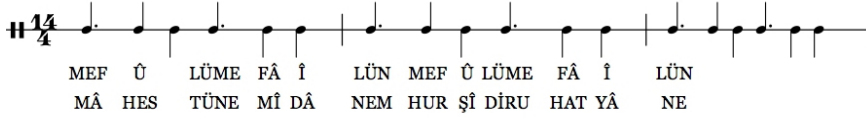
Mâhestne-mî dânem hurşîd ruhat yâ ne

Bu ayrılık oduna cânım nice bir yane

Sevdâ-yı ruh-ı Leyli şüd hâsıl-ı mâ haylî

Mecnun gibi vâveylî oldum deli dîvâne

Vezin: Mef'ûlü mefâîlün mef'ûlü mefâîlün (Bahr-i hezec-i ahreb)



Şekil 20 : Usul – Vezin Şeması

-2-

Ey hâlik-ı heft âsümân der mandeem feryâdres

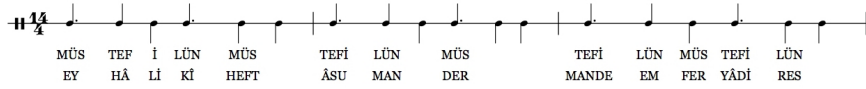
V'ey râzık-ı pîr ü civan dermandeem feryâdres

Ey kadir-i her ins ü can dânen-de-i râz ünihan

Dârende-i kevnü mekân dermandeem feryâdres

Ey nâm-ı tû ber kâm-ı leb hânem tû-ra her rûz u şeb

Ey kâr-sâz-ı her sebeb der mândeem feryâd res

Vezin: Müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün (Bahr-i recez)

Şekil 21 : Usul – Vezin Şeması

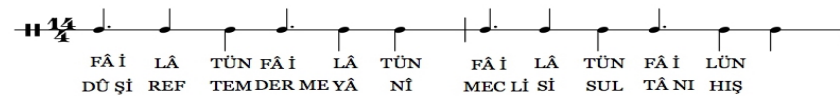
-3-

Dûş reftem der meyân-i meclis-i sultân-ı hîş

Der kef-i sâkî bi-dîdem der sürâhî cân-ı hîş

Güfemeş ey cân-ı cân-ı sâkiyan behr-i hudâ

Pür küni peymâneî vü meş'kenî peymân-ı hîş

Vezin: Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün (Bahr-i remel)

Şekil 22 : Usul – Vezin Şeması

3.2. İkinci Selam

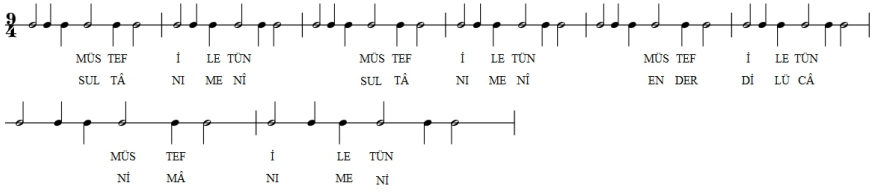
Ağır Evfer usulünde bestelen ikinci selamda iki ayrı aruz veni kullanılmıştır (Bkz: Şekil 23 ve Şekil 24).

-1-

Sultân-ı menî sultân-ı menî ender dilü can îmani menî

Dermen bi-demî men zinde şevem yekcan çi şevad sad cân-ı menî

Vezin: Müstef'iletün Müstef'iletün Müstef'iletün Müstef'iletün (Bah-r-i recez)



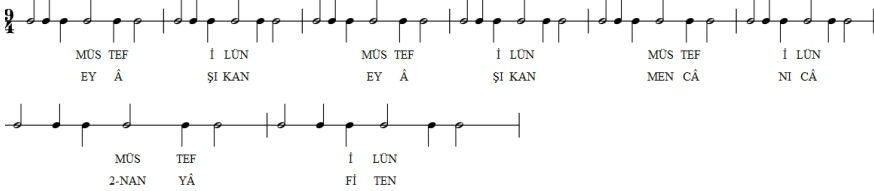
Şekil 23 : Usul – Vezin Şeması

-2-

Ey âşıkân ey âşıkân men cân ü cânan yâftem

Ey sâdıkân ey sâdıkân men nûr-i îman yâftem

Vezin: Müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün (Bahr-i Recez)



Şekil 24 : Usul – Vezin Şeması

3.3. Üçüncü Selam

Üçüncü selamda beş ayrı aruz kalıbı kullanılmıştır.

Devrikebir usulü ile bir aruz kalıbı kullanılmıştır (Bkz: Şekil 25).

-1-

Der dil ü cân hâne kerdî âkıbet

Her dü râ dîvâne kerdî âkıbet

Âmedî k'âteş derîn âlem zenî

Vâ ne-geştî tâ ne-gerdî âkîbet

Ey zi aşkat âlemî vîrân şüde

Kasd-ı in vîrâne kerdîâkîbet

Ey dil-i mecnûn ü ez Mecnûn beter

Merdi vü merdâne kerdî âkîbet

Vezin: *Fâilâtün fâilâtün fâilün (Bahr-i remel-i müseddes)*



Şekil 25 : Usul – Vezin Şeması

Yürük Semai usulünde dört ayrı aruz kalıbı kullanılmıştır (Bkz: Şekil 26, Şekil 27, Şekil 28 ve Şekil 29)

-1-

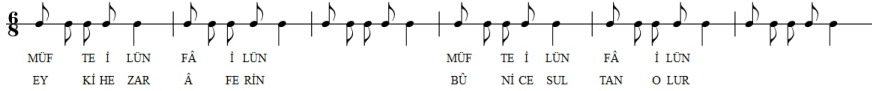
Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur

Kulu olan kişiler hüsrev ü hâkân olur

Her ki bugün Veled’e inanuben yüz süre

Yoksul ise bay olur bayise sultân olur

Vezin: *Müfteilün fâilün müfteilün fâilün (Bahr-i münserih)*



Şekil 26 : Usul – Vezin Şeması

-2-

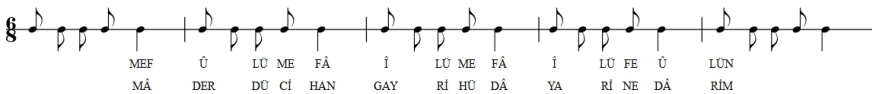
Mâ der dü cihan gayr-i Hudâ yâr ne-dârîm

Cüz yâd-ı Hudâ hîç dige kâr ne-dârîm

Müşâk-ı dil ü cân-i tû Şemsü’l Hak-ı Tebrîz

Der âyine cüz vâye-i didâr ne-dârîm

Vezin: *Mef’ûlü mefâilü mefâilü feûlün (Bahr-i hezec-i mekfûl)*

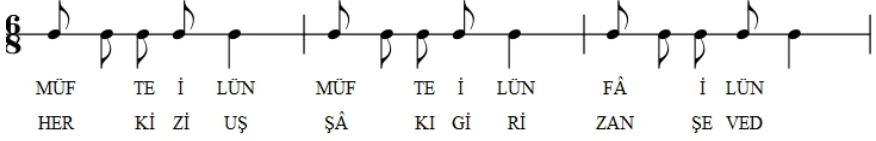


Şekil 27 : Usul – Vezin Şeması

-3-

Her ki zi uşşâk girîzan şevd
 Bâr-i diger hâce peşîmân şevd
 Her ki sebû-yi tû keşed âkıbet
 Der harem-i işret-i sultan şevd

Vezin: Müfteilün müfteilün fâilün (*Bahr-i serî' matviy-yi mavkûf*)

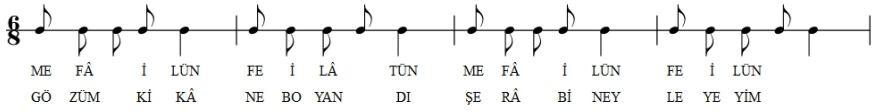


Şekil 28 : Usul – Vezin Şeması

-4-

Gözüm ki kane boyandı şerâbı neyleyim
 Ciğer ki odlara yandı kebâbı neyleyim
 Ne yâre yaradı cismim ne bana bilmem hiç
 İlâhi ben bu bir avuç türâbı neyleyim

Vezin: Meîlün feilâtün meîlün feilün (*Bahr-i müctes*)



Şekil 29 : Usul – Vezin Şeması

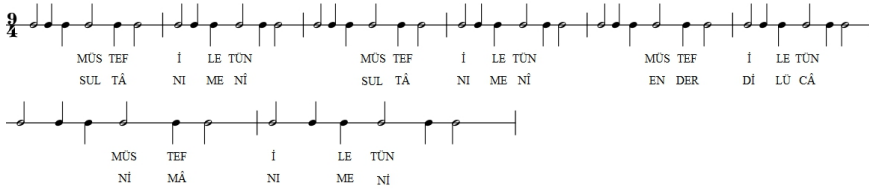
3.4. Dördüncü Selam

Ağır Evfer usulünde bestelenen dördüncü selamda bir aruz kalıbı kullanılmıştır (Bkz: Şekil 30).

-1-

Sultân-ı menî sultân-ı menî ender dilü can îmani menî
 Dermen bi-demî men zinde şevem yekcan çi şevd sad cân-ı menî

Vezin: Müstef'iletün Müstef'iletünMüstef'iletün Müstef'iletün (*Bahr-i recez*)



Şekil 30 : Usul – Vezin Şeması

4. Suzidılara Ayın

“III. Selim’in Arazbâr-Bûselik, Dilârâ, Evc-ârâ, Hicâzeyn, Hüzâm-ı Cedîd, İsfahânek-i Cedîd, Muhayyer-Sünbüle, Nevâ-Kürdî, Nevâ-Bûselik Ve Sûzidilârâ makamlarını terkip ettiği belirtilir” (Özcan, 2009:426). Bu makamlardan Suzidılara makamında bestelediği ayın çalışmamıza konu olmuştur.

4.1. Birinci Selam

Ağır Düyek usulünde bestelenen birinci selamda beş ayrı aruz kalıbının kullanıldığı tespit edilmiştir (Bkz: Şekil 31, Şekil 32, Şekil 33, Şekil 34 ve Şekil 35).

-1-

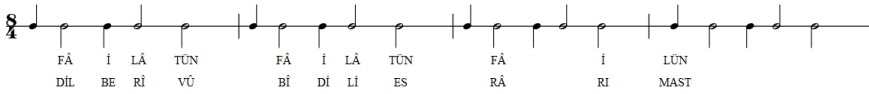
Dil-berî vü bî-dilî esrâr-ı mâst

Kâr kâr-i mast çün ô yâr-i mast

Nevbet-i köhne-fürûşân der güzêşt

Nev-fürûşânîm ü in bâzâr-i mâst

Vezin: *Fâilâtün fâilâtün fâilün (Bahr-i Remel-i Müseddes)*



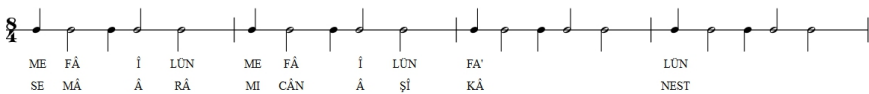
Şekil 31 : Usul – Vezin Şeması

-2-

Semâ ârâm-i cân-iâşıkânest

Kesî dâned ki û râ cân-ı cânest

Vezin: *Mefâilün mefâilün fa'lün*

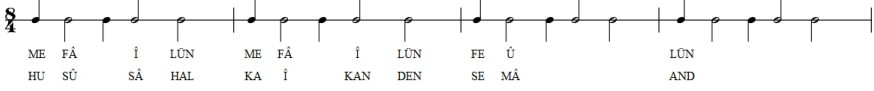


Şekil 32 : Usul – Vezin Şeması

-3-

Husûsâ halkâî k'ender semâand

Hemî gerdendü Kâ'be der meyânest

Vezin: *Mefâilün mefâilün feûlün (Bahr-i hezec-i müseddes-i mahzûf)*

Şekil 33 : Usul – Vezin Şeması

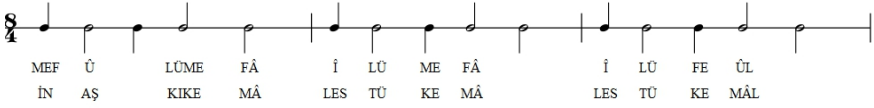
-4-

În aşk kemâlestü kemâlestü kemâl

V'in akl hayâlestü hayâlestü hayâl

Dîdâr-ı cemâlestü cemâlest ü cemâl

Nûrest ü visâlestü visâlestü visâl

Vezin: *Mef'ûlü mefâilü mefâilü feûl (Ahreb 1)*

Şekil 34 : Usul – Vezin Şeması

-5-

Çün bende neî nidâ-yî şâhî mîzen

Tîr-i nazar an-çünân ki hâhî mîzen

Çün ez hodü gayr-i hod müselleme geştî

Bî-hod bi-nişin kûs-i ilâhî mîzen

Vezin: *Mef'ûlü mefâilü mefâilü fa' (Ahreb 1)*

Şekil 35 : Usul – Vezin Şeması

4.2. İkinci Selam

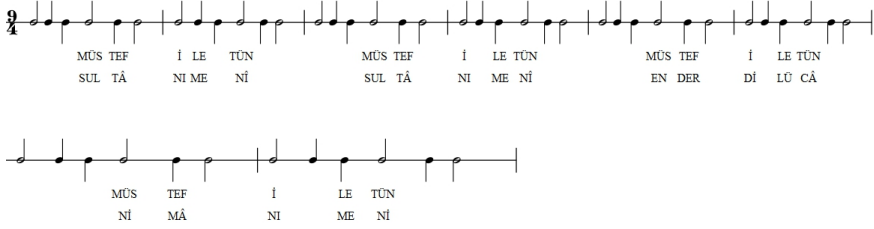
Ağır Evfer usulünde bestelenen ikinci selamda bir tane aruz kalıbı kullanılmıştır (Bkz. Şekil 36).

-1-

Sultân-ı menî sultân-ı menî ender dilü can îmani menî

Dermen bi-demî men zinde şevem yekcan çi şevad sad cân-ı menî

Vezin: Müstef'iletün Müstef'iletünMüstef'iletün Müstef'iletün (Bah-r-i recez)



Şekil 36 : Usul – Vezin Şeması

4.3. Üçüncü Selam

Üçüncü selamda dört tane aruz kalıbı kullanılmıştır.

Frenkçin usulünde bestelenen bölümde bir tane aruz kalıbı kullanılmıştır (Bkz: 37).

-1-

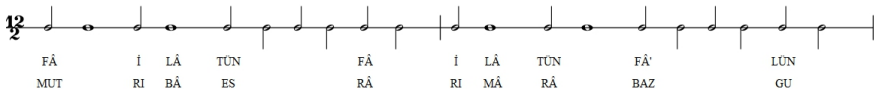
Mutribâ esrâr-i mârâ bâz gû

Kıssahâ-yi can-fezârâ bâz gû

Mahzen-i innâ fetahnâ ber güşâ

Sırr-ı cân Mustafâ râ bâz gû

Vezin: Fâilâtün fâilâtün fâilün (Bahr-i remel-i müseddes)



Şekil 2.130 : Usul – Vezin Şeması

Yürük Semaî usulünde bestelenen bölümde üç aruz kalıbı kullanılmıştır (Bkz: Şekil 38, Şekil 39 ve Şekil 40).

-1-

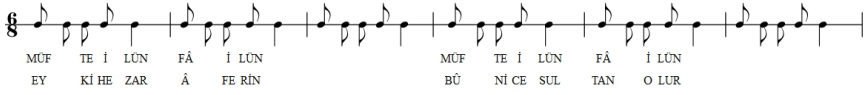
Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur

Kulu olan kişiler hüsrev ü hâkân olur

Her ki bugün Veled'e inanuben yüz süre

Yoksul ise bay olur bayise sultân olur

Vezin: Müfteilün fâilün müfteilün fâilün (Bahr-i münserih)



Şekil 38 : Usul – Vezin Şeması

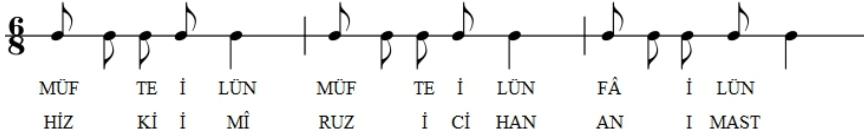
-2-

Hîz ki imrûz cihân, ân-i mâst

Cân ü cihan sâkî vü mihmân-i mâst

Zühre vü meh defzen şâdî-yi mâst

Bülbül-i cân mest-i gülistân-ı mâst

Vezin: Müfteilün müfteilün fâilün (Bahr-i serî‘ matviyy-i mavkûf)

Şekil 39 : Usul – Vezin Şeması

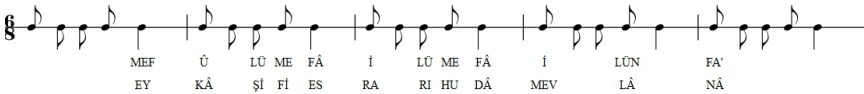
-3-

Ey kâşif-i esrâr-ı Hudâ Mevlânâ

Sultân-ı fenâ şâh-ı bekâ Mevlânâ

Aşk etmededir Hazretine böyle hitâb

Mevlâ-yı gürûh-ı evliyâ Mevlânâ

Vezin: Mef‘ûlü mefâilü mefâilün fa‘ (Ahreb 4)

Şekil 40 : Usul – Vezin Şeması

4.4. Dördüncü Selam

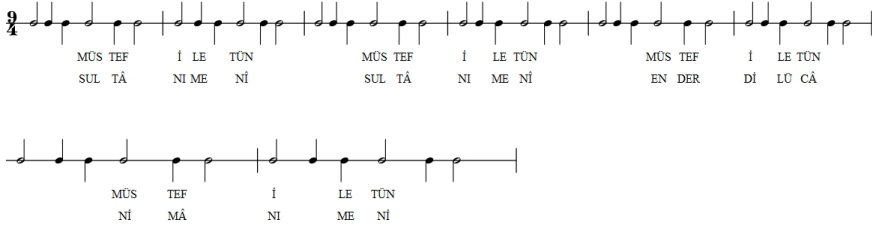
Ağır Evfer usulünde bestelenen dördüncü selamda bir kalıp kullanılmıştır (Bkz: Şekil 41).

-1-

Sultân-ı menî sultân-ı menî ender dilü can îmani menî

Dermen bi-demî men zinde şevem yekcan çi şevad sad cân-ı menî

Vezin: Müstef'iletün Müstef'iletünMüstef'iletün Müstef'iletün (Bah-r-i recez)

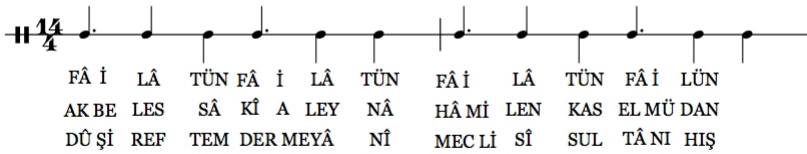


Şekil 41 : Usul – Vezin Şeması

Sonuç

Yapılan incelemeler neticesinde on sekizinci yüzyılda bestelenen Bestenigâr, Hicaz, Irak ve Suzidılara ayinlerde aynı usul ve vezinde bestelenen kısımların değerlendirmesi şu şekildedir.

Birinci selamda Devrirevan usulünde “Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün” bahri remel vezninde Bestenigâr Ayinin birinci kıtası ile Irak Ayinin üçüncü kıtasının bestelendiği tespit edilmiştir. Yapılan çalışmada aşağıda görüldüğü üzere aruz usul açısından tam uyum gösterdikleri tespit edilmiştir. Aşağıdaki usul vezin şemasında birinci satır Bestenigâr ayin ikinci satır Irak Ayine aittir (Bkz: Şekil 42).



Şekil 42 : Usul – Vezin Şeması

İkinci selam Irak, Bestenigâr ve Suzidılara Ayinlerde Ağır Evfer usulünde ve aynı vezin “Müstefiletün Müstefiletün Müstefiletün Müstefiletün” bahri recez ile bestelenmiştir. Hicaz Ayin ise Ağır Aksak Semai usulünde ayrı bir vezinde bestelenmiştir. Aşağıdaki şekilde birinci satır Irak ve Bestenigâr ayini ikinci satır ise Suzidılara ayini göstermektedir. Yapılan çalışma sonucunda aşağıdaki usul vezin şemasından da anlaşılacağı üzere üç ayinin ikinci selamındaki usul aruz kullanımı çok benzer yapıdadır. Irak ve Bestenigâr Ayinde aynı kullanım görülürken Suzidılara Ayinin ikinci

ölçüsünde ufak bir değişiklik görülmektedir. Dönem özelliğine bakılınca bu eserin güfte yerleşiminin yanlış olabileceği, meşk sırasında eserin günümüze intikalinde bir farklılık arz ettiği düşünülebilir (Bkz: Şekil 43).

MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN

1-SUL TÂ Nİ ME Nİ SUL TÂ Nİ ME Nİ SUL TÂ Nİ ME Nİ SUL TÂ Nİ ME Nİ SUL TÂ Nİ ME Nİ SUL TÂ Nİ ME Nİ SUL TÂ Nİ ME Nİ SUL TÂ Nİ ME Nİ

MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN

2-SUL TÂ Nİ ME Nİ SUL TÂ Nİ ME Nİ SUL TÂ Nİ ME Nİ SUL TÂ Nİ ME Nİ SUL TÂ Nİ ME Nİ SUL TÂ Nİ ME Nİ SUL TÂ Nİ ME Nİ SUL TÂ Nİ ME Nİ

İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN

1-Dİ LU CÂ Nİ MÂ Nİ ME Nİ Nİ MÂ Nİ ME Nİ Nİ MÂ Nİ ME Nİ Nİ MÂ Nİ ME Nİ Nİ MÂ Nİ ME Nİ Nİ MÂ Nİ ME Nİ Nİ MÂ Nİ ME Nİ

İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN MÜS TEF İ LE TUN

2-Dİ LU CÂ Nİ MÂ Nİ ME Nİ Nİ MÂ Nİ ME Nİ Nİ MÂ Nİ ME Nİ Nİ MÂ Nİ ME Nİ Nİ MÂ Nİ ME Nİ Nİ MÂ Nİ ME Nİ Nİ MÂ Nİ ME Nİ

Şekil 43 : Usul – Vezin Şeması

Bestenigâr ve Irak ayinlerin ikinci selamında bir kıta daha vardır. Yine aynı usul ve vezinde bestelenen bu bölümün usul aruz ilişkisi incelendiğinde aynı şablon ortaya çıkmaktadır. Aşağıdaki usul vezin şemasında birinci satır Bestenigâr ikinci satır Irak Ayini göstermektedir (Bkz: Şekil 44).

MÜS TEF İ LÜN MÜS TEF İ LÜN MÜS TEF İ LÜN MÜS TEF İ LÜN MÜS TEF İ LÜN MÜS TEF İ LÜN MÜS TEF İ LÜN MÜS TEF İ LÜN MÜS TEF İ LÜN

1-EY Â Şİ KAN EY Â Şİ KAN EY Â Şİ KAN EY Â Şİ KAN EY Â Şİ KAN EY Â Şİ KAN EY Â Şİ KAN EY Â Şİ KAN EY Â Şİ KAN

2-EY Â Şİ KAN EY Â Şİ KAN EY Â Şİ KAN EY Â Şİ KAN EY Â Şİ KAN EY Â Şİ KAN EY Â Şİ KAN EY Â Şİ KAN EY Â Şİ KAN

MÜS TEF İ LÜN MÜS TEF İ LÜN MÜS TEF İ LÜN MÜS TEF İ LÜN MÜS TEF İ LÜN MÜS TEF İ LÜN MÜS TEF İ LÜN MÜS TEF İ LÜN MÜS TEF İ LÜN

1-Dİ Rİ NE EM Nİ CÂ Şİ Kİ Nİ CÂ Şİ Kİ Nİ CÂ Şİ Kİ Nİ CÂ Şİ Kİ Nİ CÂ Şİ Kİ Nİ CÂ Şİ Kİ Nİ CÂ Şİ Kİ Nİ CÂ Şİ Kİ Nİ

2-NAN YÂ Fİ TEN

Şekil 44 : Usul – Vezin Şeması

Üçüncü selamda Devrikebir usulünde ortak vezin “Fâilâtün Fâilâtün Fâilün” bahr-i remel-i müseddes ile bestelenen Bestenigâr ve Irak Ayinlerin usul aruz ilişkisi incelendiğinde veznin bir hece hariç aynı şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir (Bkz: Şekil 45).

FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN

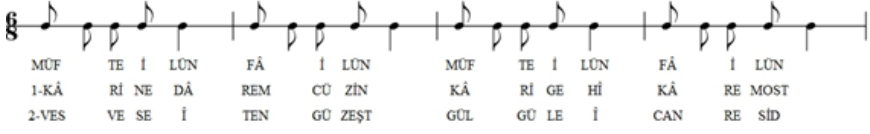
1-Â MEDÂN MAH BÜ Bİ İN SAN MER HA BA TUN FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN

FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN FÂ İ LÂ TUN

2-DER Dİ LU CAN HÂ NE KER Dİ Â Kİ BET

Şekil 45 : Usul – Vezin Şeması

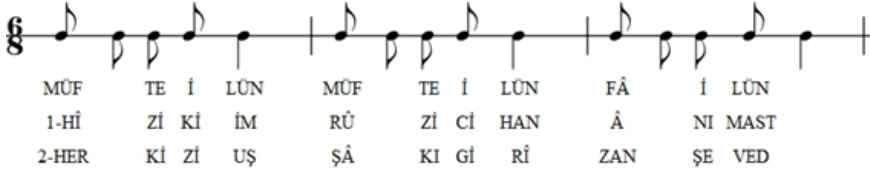
Üçüncü selamda Yürük Semai usulüne geçilen noktada tüm ayinlerde ortak olan “ey ki hezar aferin” sözleri ile başlayan kısım “Müfteilün Fâilün Müfteilün Fâilün” bahr-i münserih ile yazılmıştır. Bu bölümün dört ayinde de aynı şekilde kullanıldığı yapılan çalışma sonucunda tespit edilmiştir (Bkz: Şekil 46).



Şekil 49 : Usul – Vezin Şeması

Yukarıdaki usul vezin şemasında birinci mısra Suzidılara ikinci mısra Irak Ayine aittir.

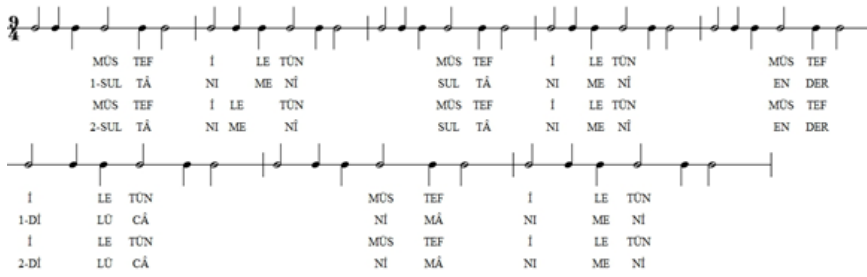
Suzidılara ve Irak Ayinde üçüncü selamın Yürük Semai usulü ile bestelendiği bölümde ortak kullanılan bir vezin daha tespit edilmiştir. “Müfte-ilün Müfteilün Fâilün” bahr-i seri ile bestelenen bölüm incelendiğinde iki ayinde de tam uyum bulunduğu görülmektedir (Bkz: Şekil 50).



Şekil 50 : Usul – Vezin Şeması

Yukarıdaki usul vezin şemasında birinci satır Suzidılara Ayini ikinci satır Irak Ayini göstermektedir.

Dördüncü selam dört ayinde de Ağır Evfer usulünde ve aynı güfte olması bakımından aynı vezin olan “Müstefiletün Müstefiletün Müstefiletün Müstefiletün” bahri recez ile bestelenmiştir. Aşağıdaki şekilde birinci satır Hicaz, Irak ve Bestenigâr Ayinleri, ikinci satır ise Suzidılara ayini göstermektedir. Yapılan çalışma sonucunda aşağıdaki usul vezin şemasından da anlaşılacağı üzere dört ayinin dördüncü selamındaki usul aruz kullanımı çok benzer yapıdadır. Hicaz, Irak ve Bestenigâr Ayinde aynı kullanım görülürken ikinci selamda olduğu gibi Suzidılara Ayinin ikinci ölçüsünde ufak bir değişiklik görülmektedir (Bkz: Şekil 51).



Şekil 51 : Usul – Vezin Şeması

Kullanılan farklı aruz vezni sayısının selamlara göre dağılımı aşağıdaki gibidir (Bkz: Çizelge 1).

Çizelge 1 : Vezinlerin Selamlara Göre Sayısal Dağılımı

	Bestenigâr	Hicaz	Irak	Suzidilara
1. selam	2 aruz kalıbı	3 aruz kalıbı	3 aruz kalıbı	5 aruz kalıbı
2. selam	2 aruz kalıbı	1 aruz kalıbı	2 aruz kalıbı	1 aruz kalıbı
3. selam	Devrike- bir: 1 aruz kalıbı	Devrike- bir: 1 aruz kalıbı	Devrike- bir: 1 aruz kalıbı	Devrike- bir: 1 aruz kalıbı
	Y.Semai: 5 aruz kalıbı	Y.Semai: 4 aruz kalıbı	Y.Semai: 4 aruz kalıbı	Y.Semai: 3 aruz kalıbı
	Toplam 6	Toplam 5	Toplam 5	Toplam 4
4. selam	1 aruz kalıbı	1 aruz kalıbı	1 aruz kalıbı	1 aruz kalıbı

Kaynakça

- Aksoy, H. (2003). *TDV İslam Ansiklopedisi c.:28, s 522*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi
- Altınel Çoban, N.Y. (2001). *Türk Musikisinde Arûz-Usul İlişkisi Dârü'l Elhân Külliyyâtı'nda Bulunan Yürük Semâî Formundaki 51 Eserin Arûz-Usûl Uyuşması açısından İncelenmesi*, İstanbul: Karekök Akademi
- Devellioğlu, F. (2007). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi
- İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı Türk Musikisi Klasiklerinden Mevlevi Âyinleri, İstanbul, 1934-1937
- Karadeniz, Şirin (2013). *Mevlevi Âyinlerinin Kompozisyon Açısından İncelenmesi*. İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi
- Özcan, N. (1988). *TDV İslam Ansiklopedisi c.:1, s288*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi
- Özcan, N. (1989). *TDV İslam Ansiklopedisi c.:2, s 42*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi
- Özcan, N. (2009). *TDV İslam Ansiklopedisi c.:36, s 426*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi
- Tanrıkorur, Ç. (1991) *Erdem Dergisi c.:7 sayı: 20 s709-732*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu



BÖLÜM 10

BİMEN ŞEN'İN REMEL BAHRİNDEN SEÇİLMİŞ 33 AĞIR AKSAK ŞARKISININ ARUZ -USUL İLİŞKİSİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Neşe Yeşim ALTINEL ÇOBAN¹

1 1 Doç. Neşe Yeşim Altinel Çoban, İTÜ TMDK Bestecilik Bölümü,
cobann@itu.edu.tr

orcid:0000-0002-4576-566X

1.GİRİŞ

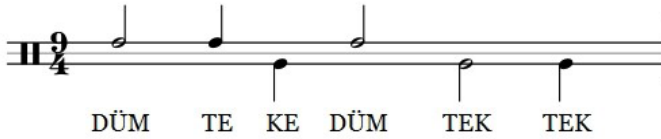
Her kültürün kendi değerlerine paralel olarak gelişen bir musiki anlayışı mevcuttur. Türk musikisinde bu manada söz, yani şiir öne çıkmakta ve bu yönüyle Türk Musikisinin temelini sözlü musiki oluşturmaktadır. Sözün musiki nağmeleriyle birlikte bir kaide üzerine yerleştirilmesinde usul en belirleyici unsur olmuştur (Altinel, Çoban, 2021 :43). Türk Musikisinde XVII. yüzyıldan itibaren nota kaynaklarının zenginleşmesine karşılık meşk geleneği ile aktarım hiç etkilenmeden devam etmiştir. Meşk eğitimiyle eser öğreniminde usul vurarak ezberleme, besteleme tekniği ve musiki eğitiminin yanı sıra hocadan öğrenciye tavır, bilgi, ahlak, gibi insani değerler de aktarılmaktaydı. (Altinel, Çoban, 2020 :338). Türk musikisinin aktarımının meşk sistemine dayalı olması sebebiyle de usul ayrı önem taşımaktadır. Bu sistemde dinleyerek hafızaya alınan eserlerin algılanmasındaki en güçlü unsur usuldür. Meşk edilecek eserin usulü sağ ve sol el ile vurularak hafızaya alınması kolaylaştır (Behar, 2012 :94).

Türk musikisi sözlü musiki ağırlıklı olduğu için form ve usule bir üçüncü unsur olarak güftede kullanılan aruz da eklenmektedir. Bununla beraber aruz ve usul bazı kurallara dayanarak bir araya gelirler. Dolayısıyla her usul her aruz kalıbı ile birlikte olmayabilir. Her usule uygun aruz vezni ve bu vezinlerin de belli kaideler içerisinde usule yerleştirildiği görülmektedir. Böylece ortaya çıkan bu birlikteliğe usul-aruz imtizacı (uyuşması) adı verilmektedir. Türk musikisindeki sözlü eserlere usul ve aruz arasındaki uygunluk gözüyle de bakılmasını gerektirir (İlhan, 2003 :19). Bestekârlarımız notanın henüz kullanılmadığı dönemlerde eserlerdeki bu aruz-usul imtizacından hareketle bir takım ikâ kalıpları belirlemişler ve bunları melodilerle birleştirerek bir temel yapı oluşturmuşlar, eserlerini de bu temel üzerine bestelemişlerdir. Bunu yaparken aynı zamanda prozodik açıdan kusursuz bir eser meydana getirme kaygısı ile de aruz veznini kullanmışlardır (Güldaş, 2003 :267). Bu anlamda sözde kullanılan aruz kalıpları ile usul arasında belirli kurallara bağlı bir ilişki meydana getirilmiştir. Türk musikisinde çeşitli formlarda (Beste, Ağır Semai, Yürük Semai , Şarkı vb.) meydana getirilen eserler incelenerek bu ilişki net olarak ortaya konulmuştur (Tanrıkorur, 2005 : 85).

Belviranlı, aruz -usul ilişkisi için ‘Musiki , ses ahengini konu ederken, aruz nazım ahengini işler ve aruzla musiki arasında ahenk ve mevzû yönünden çok benzerlik vardır’ diyerek bu meselenin önemini bir kez daha vurgulamıştır (Belviranlı 1995 : 35). ‘Genel karakteri bir ses musikisi olan Türk Musikisinde usullerle aruz vezinleri arasında sıkı bir münasebet vardır’ diyen Tanrıkorur, aruz ve usul ilişkisinden önemle bahsederken, klâsik Türk Şiiri denildiği zaman bunu aruz vezni’ nin dışında düşünmenin mümkün olmadığını söylemiştir. Aynı zamanda güftenin vezni ile bestenin

usulü arasında da kaçınılmaz bir ilişki olduğundan bahsetmiştir (Tanrıkorur, 2005 :156).

Türk edebiyatında X. Yüzyıldan itibaren bilim dili olarak Arapça kullanılmaya başlanılmış, böylelikle Arap kültürü ve edebiyatı, Türk edebiyatını etkisi altına almıştır. Aruz vezni XX. yüzyılın sonuna kadar Türk edebiyatında varlığını sürdürmüş ve aruzun iç musikisi Türk Musikisi bestekârlarını oldukça etkilemiştir. Bu sebeple bestelerinde güfte olarak daha çok aruz ile yazılmış şiirleri tercih etmişlerdir. Şairler, Arapça ve Farsçanın yapısının Türkçenin yapısından farklı olması sebebiyle aruz uygulamasında zorluklarla karşılaşınca başlarda daha çok hece veznine yakın olan aruz kalıplarını kullanmışlardır. Özellikle de Remel, Hezec ve Mütেকârîb bahrinden oluşan kalıpları tercih etmişlerdir. Aruzda vezin takımları anlamına gelen bahir kelimesi , tef'ilelerin bir mısra içerisindeki kullanım sayıları ve cinslerine göre oluşur ve her bahir özel isimle anılır (Altınel, Çoban, 2021 :19-24).Bahirleri oluşturan çeşitli tef'ilelerin farklı şekillerde kullanılmasıyla bu bahirlerden vezin şekilleri oluşmuştur. Türk ve İran aruzunda 138 vezin mevcuttur. Ancak bu vezinlerin 20 kadarı Türk fonetiğine uygundur. Diğer tüm vezinler genellikle Farsça ve Arapçaya uygunluk göstermektedirler (Belviranlı,1995 :45-48).Aruzda kullanılan bahirler arasında Remel bahri Türk şairlerinin en çok kullandıkları birinci bahir olmuştur (İpekten, 2018 :300-301). Bu manada Türk Musikisi bestekârlarının da en çok rağbet ettiği güftelerin genellikle bu bahirlerden seçilmiş vezinlerden olduğunu söylemek mümkün olmaktadır. Çalışmamız da özellikle fasıl formunda kullanılan Ağır Aksak usulündeki şarkılarıyla öne çıkan Bimen Şen'in 33 adet Ağır Aksak usulünde güfteleri Remel bahrinden seçilmiş vezinlerden oluşan şarkıların aruz-usul ilişkisi yönünden incelenmesi yapılmıştır.



Şekil.1 Ağır Aksak Usulü

Fasıl ve Şarkı formu dediğimizde aklımıza ilk gelen isim Bimen Şen olmaktadır. Asıl adı Bimen Dergazaryan'dır.1873 yılında Bursa 'da doğmuş, 1943 tarihinde İstanbul'da vefat etmiştir. Bestelediği eserlerin yanı sıra hanendeliğiyle de tanınan Bimen Şen ilk meşkini Hacı Ârif Bey'den almıştır. Lemi Atlı' dan gördüğü musiki dersleriyle kendini geliştirmiştir. Hacı Ârif Bey ve Rahmi Bey'in geleneksel üslubunu benimsemesiyle birlikte onları taklit etmekten kaçınmış, kendine has bir tarz ile besteledi-

ği şarkıları sağlam bir teknik yapının üzerine oturttuğu parlak üslûbu ile dikkat çekmektedir (Özcan,2010 :533-534). Onun musikideki gelişiminde Rahmi Bey, Tanbûrî Cemil Bey, Neyzen Aziz Dede, Kanûnî Hacı Ârif Bey, Şevki Bey, Hanende Nedim Bey, Hacı Kirâmî Efendi gibi musiki üstatlarının önemli katkıları vardır (Ak, 2009 :274).Herhangi bir musiki aleti çalmayan ve nota bilmeyen Bimen Şen'in şarkılarının çoğunu başkaları notaya almıştır. Repertuarımızda 250 civarında şarkısı bulunmaktadır. Bilhassa bestelediği şarkılarla bu formun önde gelen bestekârları arasında yer almıştır. Bestekâr olarak Hacı Arif Bey'in izinde, şarkı bestekârlığı yolunda devam etmiş ve özellikle fasıl musikisinin gelişmesine büyük katkıda bulunmuştur (Özalp, 2000 :391-392).

2.YÖNTEM

Bimen Şen'e ait 33 adet Ağır Aksak usulünde güfteleri Remel bahrinden seçilmiş vezinlerden oluşan şarkıların aruz-usul ilişkisi yönünden incelenmesini kapsayan bu çalışmada önce Bimen Şen'in bestelemiş olduğu Ağır Aksak şarkılar için bir literatür taraması yapılmıştır. Aralarından düzgün notalarına ulaşılan Ağır Aksak usulündeki şarkılar seçilmiştir. Ardından seçilen eserlerin güftelerinin aruz vezinleri tespit edilerek, güfteleri Remel bahrinde olan 33 şarkı seçilmiştir. Bunlar kendi aralarında en çok kullanılan vezne göre sıralandırılmış ve incelenmiştir. İnceleme sırasında her veznin kullanıldığı eserler ayrı birer tablolar halinde yazılmış ve bunlarda kendi içerisinde gruplandırılarak numaralandırılmıştır. Vezinlerin yanına parantez içerisinde kaç heceli oldukları da yazılarak, incelemede bir takip kolaylığı ve sıra oluşturulmaya çalışılmıştır. Aynı veznin minimum farklarla da olsa kullanımında bir değişiklik tespit edilince ayrı birer şekil olarak kabul edilmişlerdir. İncelemelerin sonucunda, her bir vezin için yapılan tabloda şarkının veya şarkıların vezni ,makamı ve güftesinin 1. mısraının Ağır Aksak usulünün zamanlarına göre yerleşimi belirtilmiştir. Şöyle ki; eser girişlerinde usul gereği kullanılan es'ler (sus) dahil olmak üzere veznin her bir hecesi ayrı bir kutuya yerleştirilmiş ve altına Ağır aksak (9/4'lük) usulüne 4 ölçü ile ölçülüp yerleştirilen veznin her bir hecesi için verilen birim zamanı hesaplanarak rakamlar halinde yazılmıştır. Her tablo altında incelenen yöntem ile o eser ve vezin için elde edilen önemli bazı tespitlere yer verilmiştir. Böylelikle Bimen Şen'e ait Ağır Aksak şarkılar kantitatif analiz yöntemiyle incelenmiş, kullanılan her veznin Ağır Aksak usulü içerisinde 4 ölçüye nasıl yerleştirildiğini gösteren veriler ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bulgular bölümünde tabloların anlaşılabilmesi amacıyla, bir adet örnek eser üzerinde güfte hecelerinin altına vezin , vezin altına da usulün zamanlarına göre dağılımını gösteren rakamlar yazılarak gösterilmiştir. Elde edilen veriler sonuç bölümünde ayrıntılı olarak anlatılmıştır.

3. BULGULAR

3.1.FÂİLÂTÜN/ FÂİLÂTÜN / FÂİLÂTÜN /FÂİLÜN (3 FÂİLÂTÜN 15 HECELİ)

Tablo. 1 Fâilâtün/Failatün/Failâtün/Fâilün” vezninde 16 adet Ağır Aksak şarkının makama göre alfabetik listesi

Acemaşiran Şarkı	Bir haber ver ey sabâ n’oldu gülistânım benim
Bestenigar şarkı	Her zaman serde heva-yı zülfü canânım eser
Eviç Şarkı	Nazeninim Buselerden toplayıp Mevla seni
Hicaz şarkı	Gel harab-ı hasretim bilmez misin hicran nedir
Hicazkar Şarkı	Kırsa bin tel nâz ile terk-i esâret eylemem
Hüseyini Şarkı	Durmadan aylar geçer yıllar geçer gelmez sesin
Hüzzam Şarkı	Durmadan aksın eğer isterse artık gözyaşım
İsfahan Şarkı	Ben feda etmek dilerken dost için hep canımı
Kürdilihicazkar Şarkı	Şivekârım taht-ı gâhın sinem olsun daima
Kürdilihicazkar Şarkı	Can esiri ızdırab olsun mu sen canân iken
Muhayyer Şarkı	Çünkü bülbülsün gönül bir gülistan lâzım sana
Muhayyer Şarkı	Nev baharın en güzel leylinde sendin dinleyen
Saba Şarkı	Çamlar altında uzattı dest-i nâzî bir peri
Segah Şarkı	Sunda içsin yar elinden âşkın peymaneyi
Segah Şarkı	Bensiz ey gülşeni âlemde mey nûşeyleme
Uşşak Şarkı	vâsıl-ı Sem’in değil mi âh ü feryadım benim

Tablo.2 Fâilâtün/ Fâilâtün/ Fâilâtün/Fâilün”vezninde 16 adet Ağır Aksak şarkının vezninin zamana göre yerleşimi

Es (sus)	Fâ	î	lâ	tün	Fâ	î	lâ	tün	Fâ	î	lâ	tün	Fâ	î	lün
2,5	1	0,5	2	5,5	1	0,5	2	5,5	1	0,5	2	5,5	3	0,5	3

ACEM-AŞİRAN ŞARKI

Bir Haber Ver Ey Sabâ N'oldu Gülistânım Benim

Beste: Bîmen Şen

Usûlü: Ağır Aksak

Bir ha ber ver ey sa bâ n'ol
Fâ i lâ tün (2,5) (1) (0,5) (2) (5,5) Fâ i lâ tün (1) (0,5) (2) (5,5)

du gü lis tâ nım be nım SAZ . .
Fâ i lâ tün (1) (0,5) (2) (5,5) Fâ i lün (3) (0,5) (3)

Kim ler i le
Hâr ler i le
Fâ i lâ tün (1) (0,5) (2) (5,5)

sa lı nır serv i hı râ mâ
mi a çı lır verd i han dâ
Fâ i lâ tün (1) (0,5) (2) (5,5) Fâ i lâ tün (1) (0,5) (2) (5,5)

1. nım be nım SAZ . . 2. nım be nım SAZ . .
nım be nım SAZ . .
Fâ i lün Fâ i lün (3) (0,5) (3) (3) (0,5) (3)

Bül bül ü müş tâ kı nın ağ
Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün (2,5) (1) (0,5) (2) (5,5) (1) (0,5) (2) (5,5)

la dı ğın yâr i şî tip SAZ . .
Fâ i lâ tün Fâ i lün (1) (0,5) (2) (5,5) (3) (0,5) (3)

Şekil.2 'Fâilâtün/ Fâilâtün/ Fâilâtün/Fâilün' veznindeki Acemaşiran Ağır Aksak şarkının vezin hecelerinin usul zamanlarına göre yerleşimi

13 ayrı makamda "Fâilâtün/ Fâilâtün/ Fâilâtün/Fâilün" vezninde 16 adet 9/4'lük Ağır Aksak usulünde aynı vezindeki şarkının güftesi 4 usul ile ölçülmüştür ve zamanlara yerleşimi tablo 2 'deki gibidir. 16 Ağır Aksak şarkı 2,5 zaman es (sus) ile başlamıştır. Veznin birinci tef 'ilesinin ilk he-

cesine 1 , ikinci hecesine 0,5 , üçüncü hecesine 2, dördüncü hecesine 5,5 zaman değeri verilmiştir. Veznin 2. ve 3. tef'ileleri de aynı düzende devam etmiştir. Veznin dördüncü tef'ilesinin ilk hecesine 3, ikinci hecesine 0,5 ,son hecesine de 3 zaman değeri verilmiştir. Bu veznin yerleşimi Ağır Aksak şarkılarda en çok tercih edilen şekil olmuştur.

3.2.FEİLÂTÜN /FEİLÂTÜN / FEİLÂTÜN / FEİLÜN (3 FEİLÂTÜN 15 HECELİ)

Tablo. 3 'Feilâtün/ Feilâtün /Feilâtün/Feilün' veznindeki Yegah Ağır Aksak şarkının vezninin zamana göre yerleşimi

Yegah Şarkı "Ne gülün rengini sevdim ne de bülbül sesini"														
Es (Sus)	Fe	i	lâ	tün	Fe	i	lâ	tün	Fe	i	lâ	tün	Fe	i
2,5	1	0,5	2	5,5	1	0,5	2	5,5	1	0,5	2	5,5	3	0,5

Yegah makamındaki bu şarkının vezni 9/4'lük Ağır Aksak usulüne 4 usul ile ölçülerek tablo 3'deki gibi yerleştirilmiştir. Failâtün/Failatün/ Failatün/Failün" vezninde 16 adet Ağır Aksak şarkının vezninin zamana göre yerleşimi ile aynıdır.

3.3.FÂİLÂTÜN/ /FEİLÂTÜN / FÂİLÂTÜN / FEİLÜN (15 HECELİ)

Tablo. 4 Fâilatün /Feilâtün /Fâilatün/Feilün" vezninde Mahur Ağır Aksak şarkının vezninin zamana göre yerleşimi

Mahur Şarkı Tığ-i gamzenle saçın bendinde sergerdanınım															
Es (sus)	Fâ	i	lâ	tün	Fe	i	lâ	tün	Fâ	i	lâ	tün	Fe	i	lün
2,5	1	0,5	2	5,5	1	0,5	2	5,5	1	0,5	2	5,5	3	0,5	3

"Fâilatün/Feilâtün/Fâilatün/Feilün" veznindeki Mahur Ağır Aksak şarkının güftesi 4 usul ile ölçülmüştür ve zamana göre yerleşimi tablo 4 'deki gibidir. Fâilatün/ Fâilatün/ Fâilatün/Fâilün" vezninde 16 adet Ağır Aksak şarkının vezninin zamana göre yerleşimi ile aynıdır.

3.4. FÂİLÂTÜN/ /FEİLÂTÜN / FEİLÂTÜN / FEİLÜN (2 FEİLÂTÜN 15 HECELİ)

Bu vezinde 7 şarkı tespit edilmiştir.

Tablo.5 ‘Fâilâtün/ Feilâtün /Feilâtün/Feilün’ vezninde Suzidil, Kürdilihicazkar ve Hicaz Ağır Aksak şarkının vezninin zamana göre yerleşimi 1. Şekil

1. şekil															
Suzidil Şarkı ‘Bir Servab et bu gece nâzı bırak gel güzelim’															
Küdlilhicazkar şarkı ‘Rûz-i Hicrânın Uzattıkça Uzatmıştı Felek’															
Hicaz Şarkı ‘Firkatin aldı bütün neşve-ü tâbım bu gece’															
Hicaz Şarkı ‘Ömrüm artar sana baktıkça perestişle benim’															
Es (sus)	Fâ	î	lâ	tün	Fe	i	lâ	tün	Fe	i	lâ	tün	Fe	i	lün
2,5	1	0,5	2	5,5	1	0,5	2	5,5	1	0,5	2	5,5	3	0,5	3

“Fâilâtün/Feilâtün/ Feilâtün/Feilün” veznindeki Suzidil, Kürdilihicazkar ve Hicaz Ağır Aksak şarkıların güftesi 4 usul ile ölçülmüştür ve zamana göre yerleşimi tablo 5 ‘deki gibidir. Fâilâtün/ Fâilâtün/ Fâilâtün/ Fâilün” ve “Fâilâtün /Feilâtün/Fâilâtün//Feilün” veznindeki Ağır Aksak şarkıların vezninin zamana göre yerleşimi ile aynıdır.

Hicaz makamındaki ‘Ömrüm artar sana baktıkça perestişle benim’ güfteli şarkının notalarında 3. tef’ile olan ‘Feilâtün’ün -tün hecesi 8 zamana paylaştırılmıştır. Ancak bu paylaşım usul- aruz ilişkisi açısından hatalıdır. Nitekim muteber icracıların kayıtlarında bu oran genel paylaşımına uygun olduğu tespit edilmiştir. Aynı vezindeki 1. şekil olarak kabul edilen Suzidil, Kürdilihicazkar ve Hicaz şarkılarla aynıdır. Notasındaki yazım hatası sebebiyle ayrı bir tabloda gösterilmiştir.

Tablo.6 Fâilâtün/ Feilâtün /Feilâtün/Feilün” veznindeki Hüseyini Ağır Aksak şarkının vezninin zamana göre yerleşimi 2. Şekil

2. Şekil															
Hüseyinî Şarkı ‘Hasta-i zâr-ü nizârım seni sevdim seveli’															
Es (sus)	Fâ	î	lâ	tün	Fe	i	lâ	tün	Fe	i	lâ	tün	Fe	i	lün
2,5	1	0,5	2	5,5	1	0,5	2	5,5	1	0,5	2	5	3,5	0,5	3

Hüseyini makamındaki bu şarkının vezni 9/4’lük Ağır Aksak usulüne 4 usul ile ölçülerek tablo 6 ‘daki gibi yerleştirilmiştir. Aynı vezindeki 1. şekilden tek farkı 3. tef’ilenin son hecesi ile son tef’ilenin ilk hecelerindeki zamanların farklılığıdır.

Tablo.7 ‘Fâilâtün/ Feilâtün /Feilâtün/Feilün’ veznindeki Hüzzam Ağır Aksak şarkının vezninin zamana göre yerleşimi 3. Şekil

3. Şekil															
Hüzzam Şarkı ‘Sabrımı gamzelerin sihr ile târâc edeli’															
Es (sus)	Fâ	î	lâ	tün	Fe	i	lâ	tün	Fe	i	lâ	tün	Fe	i	lün
2,5	1	0,5	2	5,5	1	0,5	2	6	0,5	0,5	2	5,5	3	0,5	3

Hüzzam makamındaki bu şarkının vezni 9/4'lük Ağır Aksak usulüne 4 usul ile ölçülerek tablo 7'deki gibi yerleştirilmiştir. Aynı vezindeki 1. şekil deki eserler ile benzemektedir. Sadece 2. tef'ilenin son hecesi olan 'tün' hecesi ile 3. tef'ilenin ilk hecesi olan 'fe' hece değerleri farklıdır.

Tablo.8 Fâilâtün/ Feilâtün /Feilâtün/Feilün" veznindeki Sultaniyegah Ağır Aksak şarkının vezninin zamana göre yerleşimi 4. Şekil

4. Şekil															
Sultaniyegah Şarkı 'Gel şu Tayyâre ile hâk-i kederden kaçalım'															
Es (Sus)	Fâ	i	lâ	tün	Fe	i	lâ	tün	Fe	i	lâ	tün	Fe	i	lün
<u>2,5</u>	<u>1</u>	<u>0,5</u>	<u>2</u>	<u>6</u>	<u>0,5</u>	<u>0,5</u>	<u>2</u>	<u>6</u>	<u>0,5</u>	<u>0,5</u>	<u>2</u>	<u>5,5</u>	<u>3</u>	<u>0,5</u>	<u>3</u>

Sultaniyegah makamındaki bu şarkının vezni 9/4'lük Ağır Aksak usulüne 4 usul ile ölçülerek tablo 8 'deki gibi yerleştirilmiştir. 2. tef' ile de düzenli olarak onu takip etmekte olup, son iki tef' ile Hüzzam Şarkı 'Sabrımı gamzelerin sihrile tarâc edeli' güfteli eserin son 2 tef'ilesi ile aynı zaman yerleşimine sahiptir.

3.5. FÂİLÂTÜN/ /FEİLÂTÜN / FEİLÂTÜN /FA'LÜN 14 HECELİ

Tablo.9 Fâilâtün/ Feilâtün /Feilâtün/Fa'lün" veznindeki Şedaraban Ağır Aksak şarkının vezninin zamana göre yerleşimi

Şedaraban Şarkı ‘Bûyi zerrin tütüyor kâkülü zertarında’														
Es (sus)	Fâ	i	lâ	tün	Fe	i	lâ	tün	Fe	i	lâ	tün	Fa’	lün
<u>2,5</u>	<u>1</u>	<u>0,5</u>	<u>2</u>	<u>5,5</u>	<u>1</u>	<u>0,5</u>	<u>2</u>	<u>5,5</u>	<u>1</u>	<u>0,5</u>	<u>2</u>	<u>5,5</u>	<u>3,5</u>	<u>3</u>

Şedaraban makamındaki bu şarkının vezni 9/4'lük Ağır Aksak usulüne 4 usul ile ölçülerek tablo 9'daki gibi yerleştirilmiştir. 1.2. ve 3. tef' ileleri aynı olan Hüseyini, Suzidil, Kürdilihicazkar, Hicaz ve Mahur Ağır Aksak şarkılar ile aynı zaman yerleşimine sahiptir. Ayrıca Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün /Fâilün" vezninde 16 adet Ağır Aksak şarkının zaman yerleşimi ile de aynıdır. 3. tef' ilenin son hecesi ve son tef' ile doğal olarak iki heceli olması sebebiyle farklıdır.

3.6. FEİLÂTÜN /FEİLÂTÜN / FEİLÂTÜN / FA'LÜN (3 HECELİ)

Tablo. 10 'Feilâtün/ Feilâtün /Feilâtün/Fa'lün' veznindeki Hüseyni Ağır Aksak (Orta Aksak) şarkının vezninin zamana göre yerleşimi

Hüseyni Şarkı 'Ebedi aşk olamaz zevk bulamaz âlemde'														
Es (Sus)	Fe	i	lâ	tün	Fe	i	lâ	tün	Fe	i	lâ	tün	Fa'	lün
3	0,5	0,5	2	6	0,5	0,5	2	6	0,5	0,5	2	5	4	3

Hüseyni makamındaki bu şarkının vezni 9/4'lük Ağır Aksak usulüne 4 usul ile ölçülerek tablo 10'daki gibi yerleştirilmiştir. Bu eser 3/4'lük es (sus) işareti ile başlamıştır. Bu haliyle musikimizde 'Orta Aksak' olarak adlandırılır. 'Feilâtün' tef'ilesi ile başlayan bazı "Ağır Aksak" şarkılarda iki (2/4) dörtlük es 'den (sus) sonra bir dörtlük es (sus) kullanılmıştır. Bu eserlerde iki dörtlük es (2/4) susma zamanından sonra gelen dörtlük es, okunacak olan ilk iki kısa heceyi (Fe-i) bir dörtlük süre içinde ikiye böler. Çok az olmakla beraber istisnai "Ağır Aksak" eserler de bulunmaktadır ki bunlar es(sus) zamanı kullanılmayan eserlerdir. "Orta Aksak" usulünü incelediğimizde "Ağır Aksak" usulünün yapısının merteye farkı ile karşımıza çıktığı görülür. 9/4 rakamı ile gösterilen "Ağır Aksak" usulünün yürük vurulmasına "Orta Aksak" denir." (Ungay, 1981 : 46). "Orta Aksak" usulünün yapısı ile "Ağır Aksak" usulünün yapısı aynıdır. 9/4 ile ölçülen "Ağır Aksak" da kullanılan es'ler (susma zamanları) "Orta Aksak" da yerini bir dörtlük es'e bırakır (Karaman, 2014 :469-470). Bu şarkının ikinci tef'ilesi 'Feilâtün' olan diğer şarkılarda genellikle kullanılan zaman dağılımı bakımından aynıdır. Ancak son tef'ilenin iki heceli olması sebebiyle farklılık göstermektedir.

3.7. FÂİLÂTÜN /FEİLÂTÜN /FEİLÂTÜN/FEİLÂTÜN (16 HECELİ)

Tablo. 11 Fâilatün/ Feilâtün /Feilâtün/Feilâtün" veznindeki Hüzzam Ağır Aksak şarkının vezninin zamana göre yerleşimi

Hüzzam Şarkı ‘Sakladım söylemedim derdimi her derdim unuttum’																
Es (Sus)	Fâ	î	lâ	tün	Fe	î	lâ	tün	Fe	î	lâ	tün	Fe	î	lâ	tün
2,5	1	0,5	2	6	0,5	0,5	2	5,5	1	0,5	2	6	0,5	0,5	2	3

Hüzzam makamındaki bu şarkının vezni 9/4'lük Ağır Aksak usulüne 4 usul ile ölçülerek tablo 11'deki gibi yerleştirilmiştir. Fâilâtün ve Feilâtün tef'ilelerinin son hecesi olan -tün hecesi klasik olan yerleşime uymakla birlikte bazı eserlerde 5,5 bazılarında 6 zamana yerleştirilmiştir.

3.8. FÂİLÂTÜN/FÂİLÂTÜN/FÂİLÜN (2 FÂİLÂTÜN 11 HECELİ)

Tablo.12 'Fâilâtün/Fâilâtün/Fâilün' veznindeki Kürdilihicazkar Ağır Aksak şarkının vezninin zamana göre yerleşimi 1.şekil

1.Şekil											
Kürdilihicazkar Şarkı 'Ateş-i aşkın dile etti eser'											
Es (Sus)	Fâ	i	lâ	tün	Fâ	i	lâ	tün	Fâ	i	lün
2,5	1	0,5	2	5,5	1	0,5	2	12	3,5	0,5	5

Kürdilihicazkar makamındaki bu şarkının vezni 9/4'lük Ağır Aksak usulüne 4 usul ile ölçülerek tablo 12'deki gibi yerleştirilmiştir. İkinci tef'ilenin son hecesi hariç diğer 'fâilâtün' ile başlayan vezinler ile aynı zaman yerleşimine sahiptir. Değişim ikinci tef'ilenin son hecesi olan -tün hecesi ve son tef'ilenin farklı zamanlara yerleştirilmesinde görülmektedir.

Tablo.13 'Fâilâtün/Fâilâtün/Fâilün' veznindeki Mahur ve Ferahnak Ağır Aksak şarkıların vezninin zamana göre yerleşimi 2. Şekil

2. Şekil											
Mahur Şarkı 'Taliimden ben ederken ıştırık'											
Ferahnak Şarkı 'Nûr-i ismetle münevver gözlerin'											
Es (Sus)	Fâ	i	lâ	tün	Fâ	i	lâ	tün	Fâ	i	lün
2,5	1	0,5	2	5,5	1	0,5	2	5,5	12	0,5	3

Mahur ve Ferahnak makamındaki bu şarkıların vezni 9/4'lük Ağır Aksak usulüne 4 usul ile ölçülerek tablo 13'deki gibi yerleştirilmiştir. Genellikle kullanılan 'Fâilâtün' ile başlayan vezinler ile aynı zaman yerleşimine sahiptirler. Bu şarkıların aynı vezindeki şekil 1' deki Kürdilihicazkar 'Ateş-i aşkın dile etti eser' güfteli şarkıdan tek farkı ikinci tef'ilenin son hecesi olan -tün hecesine verilen 12 zaman değeri ,farklı bir heceye üçüncü tef'ilenin ilk hecesi olan- Fâ hecesine verilmesidir. Değişimin son tef'ilenin farklı zamanlara yerleştirilmesinde olduğu görülmektedir.

3.9. FÂİLÂTÜN/ FEİLÂTÜN / FEİLÜN (11 HECELİ)

Tablo.14 'Fâilâtün/Feilâtün/Feilün' veznindeki Müstear Ağır Aksak şarkıların vezninin zamana göre yerleşimi

Müstear Şarkı 'Zevk-i dilberle Gönül Düşme Gama'											
Es (Sus)	Fâ	i	lâ	tün	Fe	i	lâ	tün	Fe	i	lün
2,5	1	0,5	2	5,5	1	0,5	2	5,5	12	0,5	3

Müstear makamındaki bu şarkının vezni 9/4'lük Ağır Aksak usulüne 4 usul ile ölçülerek tablo 14'deki gibi yerleştirilmiştir. Son tef'ilenin ilk hecesi 'Fe' ye denk gelen güftenin 1. mısradaki -me 2. ve 3. mısralarda -â hecesi 12 zaman içerisinde 9+3 şeklinde zamanlara yerleştirilerek tekrar edilmiş ve 4 usule tamamlanmıştır. 'Fâilâtün /Fâilâtün/Fâilün' veznindeki 2. şekildeki Mahur ve Ferahnak Ağır Aksak şarkılarla aynı zaman yerleşimine sahiptir. Zaten bu şiirin 1. mısraı hariç diğer mısralar 'Fâilâtün / Fâilâtün/Fâilün' vezninde yazılmıştır.

3.10.FEİLÂTÜN / FEİLÂTÜN / FEİLÜN (11 HECELİ)

Tablo. 15 'Feilâtün/Feilâtün/Feilün' veznindeki Kürdilihiczakkar Ağır Aksak (Orta Aksak)şarkının vezninin zamana göre yerleşimi

Kürdilihiczakkar Şarkı 'Koparan sinemi ağyar elidir'												Tekrar edilen tef'ile		
Es (Sus)	Fe	i	lâ	tün	Fe	i	lâ	tün	Fe	i	lün	Fe	i	lün
3	0,5	0,5	2	6	0,5	0,5	2	6	0,5	0,5	8	0,5	0,5	5

Kürdilihiczakkar makamındaki bu şarkının vezni 9/4'lük Ağır Aksak usulüne 4 usul ile ölçülerek tablo 15'deki gibi yerleştirilmiştir. Bu eser 3/4'lük es (sus) işareti ile başlamıştır. Bu haliyle musikimizde 'Orta Aksak' olarak da adlandırılan eserler arasındadır. 4. usul "Feilün" tef'ilesinin tekrarlanmasıyla '0,5-0,5-5' şeklinde zamanlara yerleştirilmesiyle tamamlanmıştır.

SONUÇ

Tablo. 16 Bimen Şen'e ait 33 Ağır Aksak şarkının vezinlerinin usulüne göre yerleşimi sonucunda elde edilen veriler

Fâilâtün/Fâilâtün/Fâilâtün/Fâilün (3 Fâilâtün 15 Heceli)		
Makam		Güfte
1	Acemaşiran Şarkı	Bir haber ver ey sabâ n'oldu gülîstânım benim
2	Bestenigar şarkı	Her zaman serde heva-yı zülfü canânım eser
3	Eviç Şarkı	Nazeninim Buselerden toplayıp Mevla seni
4	Hicaz şarkı	Gel harab-ı hasretim bilmez misin hicran nedir
5	Hicazkar Şarkı	kırsa bin tel nâz ile terk-i esâret eylemem
6	Hüseyin Şarkı	Durmadan aylar geçer yıllar geçer gelmez sesin
7	Hüzzam Şarkı	Durmadan aksın eğer isterse artık gözyaşım
8	İsfahan Şarkı	Ben feda etmek dilerken dost için hep canımı
9	Kürdilihicazkar Şarkı	Şivekârım taht-ı gâhın sinem olsun daima
10	Kürdilihicazkar Şarkı	Can esiri ızdırab olsun mu sen canân iken
11	Muhayyer Şarkı	Çünkü bülbülsün gönül bir gülîstan lâzım sana
12	Muhayyer Şarkı	Nev baharın en güzel leylinde sendin dinleyen
13	Saba Şarkı	Çamlar altında uzattı dest-i nâzî bir peri
14	Segah Şarkı	Sunda içsin yar elinden âşkın peymaneyi
15	Segah Şarkı	Bensiz ey gülşeni âlemde mey nûşeyleme
16	Uşşak Şarkı	Vâsıl-ı sem'in değil mi âh ü feryadım benim
Feilâtün / Feilâtün / Feilâtün / Feilün (3 Feilâtün) 15 Heceli		
17	Yegah Şarkı	Ne gülün rengini sevdim ne de bülbül sesini
Fâilâtün / Feilâtün / Fâilâtün/Feilün" 15 Heceli		
18	Mahur Şarkı	Tığ-i gamzenle saçın bendinde sergerdanınım
Fâilâtün/ Feilâtün /Feilâtün/Feilün 15 Heceli		
1. 1.Şekil		
19	Suzidil Şarkı	Bir Sevak et bu gece nâzî bırak gel güzelim
20	Küdhilihicazkar şarkı	Rûz-i Hicrânın Uzattıkça Uzatmıştı Felek
21	Hicaz Şarkı	Firkatin aldı bütün neşve-ü tâbım bu gece
22	Hicaz Şarkı	Ömrüm artar sana baktıkça perestişle benim
2. 2.Şekil		
23	Hüseyin Şarkı	Hasta-i zâr-ü nizârım seni sevdim seveli
3. 3.Şekil		
24	Hüzzam Şarkı	Sabrımı gamzelerin sihr ile târâc edeli
4. 4.Şekil		
25	Sultanıyegâh Şarkı	Gel şu Tayyâre ile hâk-i kederden kaçalım

Fâilâtün/ Feilâtün /Feilâtün/Fa'lün 14 Heceli		
26	Şedaraban Şarkı	Bûyi zerrin tütüyor kâkülü zertarında
Feilâtün/ Feilâtün /Feilâtün/Fa'lün" 14 Heceli		
27	Hüseyini Şarkı	Ebedi aşk olamaz zevk bulamaz âlemde
Fâilâtün/ Feilâtün /Feilâtün/Feilâtün 16 Heceli		
28	Hüzzam Şarkı	Sakladım söylemedim derdimi her derdim unuttum
Fâilâtün/Fâilâtün/Fâilün 11 heceli		
1.	1.Şekil	
29	Kürdilihiczkar Şarkı	Ateş-i aşkın dile etti eser
2.	2.Şekil	
30	Mahur Şarkı	Taliimden ben ederken iştika
31	Ferahnak Şarkı	Nûr-i ismetle münevver gözlerin
Fâilâtün/Feilâtün/Feilün (11 heceli)		
32	Müstear Şarkı	Zevk-i dilberle gönül düşme gama
Feilâtün/Feilâtün/Feilün (11 heceli)		
33	Kürdilihiczkar Şarkı	Koparan sinemi ağyar elidir

Bimen Şen'in Remel bahrinden seçilmiş 33 Ağır Aksak şarkısının aruz-usul ilişkisi yönünden incelenmesi sonucunda kullanılan vezinlere göre ortaya çıkan tasnif tablo 16 'daki gibidir. Buna göre, 20 ayrı makamda 33 Ağır Aksak eserin incelenmesinde şu veriler elde edilmiştir.

13 ayrı makamda 16 adet şarkı Fâilâtün/ Fâilâtün/ Fâilâtün/Fâilün vezninde, 1 tane 'Feilâtün /Feilâtün / Feilâtün / Feilün', 1 tane 'Fâilâtün /Feilâtün /Fâilâtün/Feilün', 7 tanesi 4 ayrı şekilde 'Fâilâtün/ Feilâtün / Feilâtün/Feilün', 1 tane 'Fâilâtün/ Feilâtün /Feilâtün/ Fa'lün', 1 tane 'Feilâtün/ Feilâtün /Feilâtün/ Fa'lün', 1 tane 'Fâilâtün / Feilâtün / Feilâtün / Feilâtün', 3 tane 2 şekil olarak 'Fâilâtün /Fâilâtün/ Fâilün', 1 tane 'Fâilâtün/ Feilâtün/Feilün', 1 tane de 'Feilâtün/Feilâtün/Feilün' veznindedir. Toplamda 10 adet vezin çeşidi kullanılmıştır.

Genellikle "Ağır Aksak" usulünde bütün eserlere girişte iki dörtlük(2/4) ve bir sekizlik es (sus) kullanılmaktadır. Bu es' ler eser içerisinde neredeyse her ölçü başında gerek es (sus) gerekse melodik yapılar olarak tekrar etmektedir. Bazı "Ağır Aksak" eserlerde ise iki dörtlük'lük (2/4) es'lerden sonra bir dörtlük es (sus) kullanıldığı görülmektedir. Bu durum usul aruz ilişkisinden dolayı meydana gelmektedir. Bu şarkılar üzerlerinde yazılmamasına rağmen 'Orta Aksak' olarak adlandırılmaktadır. 'Feilâtün / Feilâtün /Feilün' veznindeki Kürdilihiczkar makamındaki 'Koparan sinemi ağyar elidir' şarkısı ve Feilâtün/ Feilâtün /Feilâtün /Fa'lün' veznindeki Hüseyini makamındaki 'Ebedi aşk olamaz zevk bulamaz âlemde' güfteli şarkısı 3/4'lük (2+1) es (sus) ile başlamıştır. Orta Aksak olarak da adlan-

dırılan bu şarkılarda veznin ilk hecesi (güfthenin ilk hecesi) açık hecedir ve hece taksimatına uygun olarak en küçük zaman değeri 0.5 zamana yerleştirildiği görülmektedir. Ancak aynı veznin kullanıldığı ‘Feilâtün/ Feilâtün /Feilâtün/Feilün’ vezninde Yegah makamındaki ‘Ne gülün rengini sevdim ne de bülbül sesini’ güfteli şarkıda ise zaman yerleşimi farklı olarak girişte 2,5 (2+05) değerinde es (sus) ile başlanılmıştır. Bu şarkının Ağır Aksak usulüne 4 usul olarak zamanlara göre yerleşimine baktığımızda ‘Fâilâtün /Fâilâtün /Fâilâtün /Fâilün’ vezninde bestelenen 16 adet şarkı ile aynı olduğu tespit edilmiştir. Vezin değiştiği için ayrı tabloda değerlendirilmiştir. Halbuki bu şarkı ile birlikte 17 şarkının vezninin usulün zamanlarına yerleşimi aynı olduğu görülmektedir. İncelenen 33 eser içerisinde 31 adet şarkıda girişte 2,5 (2+05) değerinde es (sus) ile başlanılmıştır. ‘Fâilâtün/ Feilâtün /Fâilâtün/Feilün’ vezninde ‘Tığ-i gamzenle saçın bendinde sergerdanınım’ güfteli Mahur şarkının zaman yerleşimi de Fâilâtün /Fâilâtün/ Fâilâtün /Fâilün veznindeki yerleşim ile aynıdır. Böylelikle 18 eser aynı zaman yerleşimindedir.

‘Fâilâtün/ Feilâtün /Feilâtün/Feilün’ vezninde 7 Ağır Aksak şarkıda 4 ayrı şekil görülmüştür. Suzidil, Kürdilihicazkar ve Hicaz makamlarındaki 4 şarkının vezninin Ağır Aksak usulünün zamanlarına göre yerleşimine baktığımızda ‘Fâilâtün/ Fâilâtün/ Fâilâtün/Fâilün’ veznindeki şarkılarla aynı olduğu görülmektedir. Sadece vezin tef’ileleri değiştiği için ayrıca yazılmış ve 1. şekil olarak belirtilmiştir. Aynı vezinde Hicaz ‘Ömrüm artar sana baktıkça perestişle benim’ güfteli şarkının notalarında 3. tef’ile olan ‘Feilâtün’ün -tün hecesi 8 zamana paylaştırılmıştır. Ancak bu paylaşım aruz-usul ilişkisi açısından hatalıdır. Nitekim muteber icracıların kayıtlarında bu oran genel paylaşıma uygun olduğu tespit edilmiştir. Bu sebepten dolayı bu vezinde 1. şekil olarak kabul edilen Suzidil, Kürdilihicazkar ve Hicaz şarkılarla aynı tabloda gösterilmiştir. Bununla beraber toplamda 22 eser aynı zaman yerleşimine sahiptir. Yine bu vezinde 2. şekil olarak tespit edilen Hüseyini makamındaki ‘Hasta-i zâr-ü nizârım seni sevdim seveli’ güfteli şarkının usule yerleşimindeki tek değişikliğinin 3. tef’ilesindeki son heceye verilen zaman değeri (tün hecesi) ile son tef’ilenin ilk hecesine (Fe hecesi) verilen zaman değerinin yer değiştirmesidir ki, -tün hecesi 5,5, -fe hecesi 3 iken -tün hecesi 5, -fe hecesinin 3,5 zamana yerleştirildiği görülmektedir. Diğer tef’ilelerin zamana göre yerleşimi ‘Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün //Fâilün’ veznindeki şarkılarla aynı olduğu görülmektedir. Aynı vezindeki 3. şekil olarak kabul edilen ‘Sabrımı gamzelerin sihr ile târâc edeli’ güfteli Hüzam şarkının tek farkı ise 3. tef’ile sonundaki -tün hecesine ve son iki tef’ileye farklı zaman yerleşimleri verilmiş olmasındandır. Yine aynı veznin 4. şekli olarak kabul ettiğimiz ‘Gel şu ‘Tayyâre ile hâk-i kederden kaçalım’ güfteli Sultaniyegâh makamındaki şarkı 3. şekil ile çok benzeşmekte olup sadece 1. tef’ilesi sonundaki -tün hecesinin 5,5 zaman

değeri yerine 6 zaman değeri ile ölçülmüş olmasından dolayı ayrı bir şekil olarak değerlendirilmiştir.

‘Fâilâtün/ Fâilâtün/ Fâilün’ veznindeki 3 şarkıda 2 şekil ortaya çıkmıştır. Bu vezindeki 1. şekil olarak görülen ‘Ateş-i aşkın dile etti’ güfteli Kürdilihicazkar şarkı ve 2. şekil olarak kabul edilen Mahur ve Ferahnak makamındaki şarkılar arasında küçük farklar tespit edilmiştir. Bu şarkılar 2. tef’ilelerinin son hecesi olan -tün hecesine verilen zaman değerinin değişmesi ve son tef’ilenin hecelerine verilen zaman değerlerinin farklı olması sebebiyle ayrı şekil olarak değerlendirilmişlerdir. ‘Fâilâtün /Feilâtün/ Feilün’ veznindeki ‘Zevk-i dilberle gönül düşme gama’ Müstear şarkının sadece 1. mısraı bu vezindedir. Diğer mısralar ‘Fâilâtün/ Fâilâtün/ Fâilün’ vezninde olup Mahur ve Ferahnak şarkılar ile aynı zaman yerleşimine sahiptir.

‘Fâilâtün/ Feilâtün/ Feilâtün/Fa’lün’ veznindeki Şedaraban şarkı, ‘Fâilâtün/Feilâtün/ Feilün’ veznindeki Müstear şarkıların ilk iki tef’ileleri aynı zaman yerleşimine sahiptir. Fâilâtün / Feilâtün /Feilâtün / Feilâtün’ veznindeki ‘Sakladım söylemedim derdimi her derdim unuttum’ güfteli Hüzzam şarkının Fâilâtün ve Feilâtün tef’ilelerinin son hecesi olan -tün hecesi genel yerleşime uymakla birlikte bazı eserlerde 5,5 bazılarında 6 zamana yerleştirilmiştir.

‘Fâilâtün ve Feilâtün’ tef’ilelerinin yerleşiminde -tün heceleri bazı yerlerde 5,5 bazı yerlerde 6 zamana yerleştirilmiştir. Genellikle 6 zaman yerleşimlerden sonra ‘Feilâtün’ tef’ilesinin geldiği görülmekte olup, 5,5 zamana yerleşimlerden sonra da ‘Fâilâtün’ tef’ilesinin geldiği görülmektedir. Bu durum prozodiye uygunluk açısından önem arz etmektedir. Ancak bu kaide genel olması yanında istisnai durumlarda gözlenmiştir. Bunun sebebinin de nota aktarımındaki sorunlardan veya icradaki farklılıklardan kaynaklandığı kanaatine varılmıştır. Bu tespitler ışığında incelediğimiz Ağır Aksak Remel Bahri’ndeki vezinlerden oluşan eserlerin büyük bölümünün usule yerleşiminde aynı zaman dağılımlarının kullanıldığı tespit edilmiştir. ‘Fâilâtün ve Feilâtün’ tef’ilelerinin yer değiştirmesiyle oluşan çeşitlerinde ise hece dağılımlarında genel itibariyle büyük farklılıklar olmaksızın aynı sistematik içerisinde bir yerleşim uygulandığı görülmüştür. Bu veriler bize Bimen Şen’in Ağır Aksak şarkılarını aruz- usul ilişkisini ortaya koyan kurallara göre uygun bir şekilde bestelediğini göstermektedir.

KAYNAKÇA

- İpekten, H. (2018). *Eski Türk Edebiyatı- Nazım Şekilleri ve Aruz*. İstanbul: Der-gah.
- Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, İstanbul.
- Ungay, M. H. (1981). *Türk Mûsikîsinde Usuller ve Kudüm*, İstanbul. Türk Musi-kisi Vakfı.
- Karaman, S. (2014).Türk Mûsikîsi'nde Kullanılan 9 Zamanlı Usullerde Adlan-dırma ve İcra Hataları *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*,35,:469-470 doi.org/10.21563/sutad.187109
- Altınel, Çoban, N.Y. (2021). *Türk Musikisinde Aruz-Usul İlişkisi 'Dârü'l- El-hân Külliyyâtı'nda bulunan Yürük Semai Formundaki 51 eserin Aruz-Usul Uyuşması Açısından İncelenmesi'*,İstanbul: Karakök.
- Behar. C. (2012). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı /Türk Müzi-ğinde Öğretim Ve İntikal*. İstanbul: Yapı Kredi.
- İlhan, B. (2003). *Klasik Türk Musikisi 5 ilâ 10 Zamanlı Usûllerde Usûl-Arûz Vezni İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Güldaş, S. (2003). *Türk Dilinin Diksiyon Prozodisi Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Musikisinde Prozodi*. İstanbul: Kurtiş.
- Belviranlı, A. K. (1995). *Arûz ve Âhenk*. İstanbul: Marifet Yayınları.
- Altınel Çoban, N.Y. (2020). Buhûrizâde Mustafa İtrî'ye Ait Ağır Semâf Formun-daki Eserlerin Arûz- Usûl İlişkisi Açısından İncelenmesi.*Uluslararası Sos-yal Araştırmalar Dergisi*, 13,(71):338 Issn: 1307-9581
- Özalp, N.(2000).*Türk Musikisi Tarihi II*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Özcan, Nuri (2010).Bimen Şen . TDV İslam Ansiklopedisi. (c. 38. ss. 533-534), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Ak,A.S.(2009).*Türk Mûsikîsi Tarihi*.Ankara:Akçağ Yayınları.



BÖLÜM 11

HALKLA İLİŞKİLER BAĞLAMINDA GSM OPERATÖRLERİNİN SÜRDÜRÜLEBİLİRLİĞE İLİŞKİN ÇALIŞMALARINA YÖNELİK BİR DEĞERLENDİRME

Ahmet AYDIN¹

¹ Kırklareli Üniversitesi, Babaeski Meslek Yüksekokulu, Büro Yönetimi ve Yönetici Asistanlığı Bölümü, Dr. Öğr. Üyesi.

<https://orcid.org/0000-0003-2215-9226>

GİRİŞ

Küresel tarihin dönüşüm yaratan dönemlerinden biri olan sanayi devrimi, toplumsal yaşam tarzlarında devrim yaratmış, siyasi dinamikleri değiştirmiş ve ekonomik manzarayı yeniden şekillendirmiştir. Sanayi devriminden önce, küçük ölçekli sanayi işletmeleri üretime odaklanıyordu; ancak, büyük ölçekli sanayi işletmelerindeki büyük artış, sınırsız tüketim alışkanlıkları çağını başlattı. Ne yazık ki, bu hızlı sanayileşme ekolojik dengenin bozulması pahasına gerçekleşmiş ve insanlığın geleceği için ciddi bir tehdit oluşturan çevre kirliliğine yol açmıştır. Buna karşılık, sürdürülebilir kalkınma kavramı bu zorluğun üstesinden gelmek için önemli bir paradigma olarak ortaya çıkmıştır (Ertan, 2018: s.464).

Kapsamlı ve çok yönlü bir kavram olan sürdürülebilirlik, gelecek nesillerin kendi ihtiyaçlarını karşılama kabiliyetinden ödün vermeden mevcut ihtiyaçları karşılamayı amaçlayan insan faaliyetlerinin çeşitli yönlerini kapsamaktadır. Yenilenebilir enerjiden döngüsel ekonomi uygulamalarına, iklim eylemlerinden yeşil teknolojilere ve biyoçeşitliliğin korunmasına kadar, kuruluşlar tarafından üstlenilen sürdürülebilirlik girişimleri, sosyal ilişkilerin düzenlenmesinde, itibar kazanılmasında ve kurumsal sosyal sorumluluğun yerine getirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Sürdürülebilirliğin geçmişten günümüze uzanan bu evrimi, kuruluşların toplumlarla nasıl ilişki kurduğunun ayrılmaz bir parçasıdır.

İtibar inşası, sosyal ilişkiler ve sosyal sorumluluk gibi kavramları kullanan bir alan olarak halkla ilişkiler, sürdürülebilirlik çabalarının desteklenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Öyle ki halkla ilişkiler ve sürdürülebilirliğin kesişimi, çağdaş halkla ilişkilerde kilit bir alan olan kurumsal sosyal sorumluluk (KSS) için sağlam temellerin oluşturulmasına önemli ölçüde katkıda bulunmaktadır. Bu sinerjik ilişki, halkla ilişkilerin hayati bir yönü olan kurumsal sosyal sorumluluğu sürdürülebilirlik ilkeleriyle uyumlu hale getirmekte ve kurumsal sürdürülebilirlik stratejileri ile iletişim hedeflerini bir platformda birleştirerek tutarlılığı ve etkinliği teşvik etmektedir (Akbayır, 2019: s.8). Bu uyum, yalnızca kurumsal eylemlerin etik temellerini güçlendirmekle kalmaz, aynı zamanda kuruluşların genel güvenilirliğini ve itibarını da yükseltmektedir. Sürdürülebilirlik ilkelerinin halkla ilişkiler faaliyetlerine stratejik olarak entegre edilmesi, işletmelerin sosyal ve çevresel sorumluluğa olan bağlılıklarını gerçekçi bir şekilde göstermelerine olanak tanıyarak paydaşlar arasında olumlu bir yankı uyandırmaktadır. Bu entegrasyon yalnızca paydaşların değerleriyle uyumlu olmakla kalmamakta, aynı zamanda giderek daha fazla bilinç ve değerler tarafından şekillendirilen bir iş ortamında şirketlerin uzun vadeli dayanıklılığına ve başarısına da katkıda bulunmaktadır. Halkla ilişkiler ve sürdürülebilirliğin bir araya gelmesi, bütüncül ve sorumlu kurumsal uygu-

lamaların teşvik edilmesi için bir katalizör görevi görmekte ve nihayetinde hem toplum hem de çevre üzerinde olumlu bir etki yaratmaktadır.

Bu çalışma kapsamında, telekomünikasyon (GSM) operatörlerinin web sitelerinde sürdürülebilirlik faaliyetlerine ilişkin olarak halkla ilişkiler işlevlerinden yararlanma durumlarına ilişkin sorulara yanıt aranmıştır. Çalışma, GSM operatörlerinin odaklandıkları sürdürülebilirlik faaliyetlerinin konu ve boyutlarına ilişkin bilgi edinmeyi ve bu faaliyetlerin telekomünikasyon sektöründe nasıl sonuçlara dönüştüğünü değerlendirmiştir.

HALKLA İLİŞKİLER

Pazarlama, pazarlama iletişimi, müşteri ilişkileri, reklamcılık, halkla ilişkiler, örgütsel iletişim ve çalışan iletişimi gibi çeşitli alanlarda kullanılan bilgi ve iletişim teknolojileri, internet ile birlikte modern iş stratejilerinde çok önemli bir rol oynamaktadır. Web 2.0 ve tüketici tarafından oluşturulan medyanın ortaya çıkışı, halkla ilişkilerin temel nitelikleri ve hedefleriyle sorunsuz bir şekilde uyum sağlayan yeni yollar ortaya çıkarmıştır. Özellikle kurumsal bloglar, web 2.0 ortamında temsili bir platform olarak, halkla ilişkilerin temel hedef ve ilkeleriyle uyumlu bir iletişim kanalı olarak ortaya çıkmaktadır (Ali kılıç ve Onat, 2007:s.899). Bu bağlamda, modern iletişim teknolojilerinin sorunsuz entegrasyonu sadece iş verimliliğini artırmakla kalmayıp, aynı zamanda kuruluşların sürdürülebilirlik ilkelerini iletişim stratejilerine dahil etmeleri için bir fırsat sunarak daha sorumlu ve kalıcı bir iş modelini teşvik etmektedir.

Ulusal İletişim Derneği (NCA, 2023) tarafından tanımlandığı şekliyle iletişim, bireylerin farklı bağlamlarda anlamlar inşa etmek için mesajları nasıl kullandıklarını inceleyen, hümanistik, sosyal bilimsel ve estetik soruşturma yoluyla iletişimin tüm biçimlerini, modlarını, medyasını ve sonuçlarını kapsayan geniş bir disiplindir. Bu disiplin, kuruluşlar ve onların çeşitli paydaşları arasında hayati bir bağ kurarak etkili halkla ilişkilerin temel taşı olarak hizmet etmektedir. Halkla İlişkiler, çağdaş iletişim stratejileri içinde dinamik ve vazgeçilmez bir unsurdur ve kuruluşları paydaşlarıyla birleştiren önemli bir kanal olarak işlev görür. Bilgi bolluğu ve anlık bağlantılarla karakterize edilen bir çağda, halkla ilişkilerin önemi katlanarak artmıştır. Sosyal değişimler, teknolojik ilerlemeler ve iletişim trendlerindeki değişimler arasındaki etkileşim, halkla ilişkilerin çeşitli alanlarla bütünleşmesini hızlandırmıştır. Uzmanlaşmış halkla ilişkiler profesyonelleri ve ajansları, hedef kitlelerle ilgili en son gelişmeler ve trendler hakkında değerli bilgiler sağlamada çok önemli bir rol oynamaktadır.

Uluslararası bir kavram olarak halkla ilişkiler birçok alanda tanımlanmıştır. Bu tanımlardan bazıları şu şekildedir:

- Uluslararası Halkla İlişkiler Derneği'ne (IPRA, 2023) göre halkla ilişkiler, kuruluşlar ve hedef kitleleri arasındaki ilişkileri geliştirmeye ve çıkarları teşvik etmeye odaklanan karar verme yönetimi uygulamalarıyla ilgilenir. Bu, bilginin güvenilir ve etik iletişim yöntemleriyle sunulması yoluyla gerçekleştirilir.
- Grunig ve Hunt'ın (1984:s.4) halkla ilişkileri bir kuruluş ile halk arasındaki iletişimin yönetimi olarak tanımlarken vurguladığı gibi, iki yönlü iletişime vurgu yapan halkla ilişkiler, olumlu ilişkilerin geliştirilmesinde ve kurumsal hedeflere ulaşılmasında etkileşimli ve şeffaf iletişimin öneminin altını çizmektedir.
- Prof. Dr. Alaattin Asna (2011) 'Halkla ilişkiler, karşıdaki hedefe en etkili kanalları seçerek, mesajımızı ileten bir çalışmadır.' şeklinde halkla ilişkileri tanımlamaktadır.
- Ivy Lee'ye göre halkla ilişkiler, bir kişinin fikirlerini ve amaçlarını halkla ilişkilendirme sanatı ya da toplumdaki bir grubu diğerine anlatma faaliyeti (Hibert, 1966: s.113) olarak belirtmiştir.

Temelde halkla ilişkiler, bir kuruluşun kamuoyundaki algısını şekillendirmek ve tanımlamak için çeşitli platformlarda kilit paydaşları etkileme, onlarla ilişki kurma ve geliştirme sanatını içermektedir.

Bunun dışında halkla ilişkiler aşağıda belirtilen açıklamaları da kapsamaktadır:

- Kurumun faaliyetlerini ve stratejilerini olumlu veya olumsuz etkileyebilecek kamuoyu görüşlerini, tutumlarını ve potansiyel sorunları proaktif olarak öngörmek, analiz etmek ve yorumlamak.
- Kamu üzerindeki etkilerini ve kuruluşun sosyal veya vatandaşlık sorumluluklarını göz önünde bulundurarak politika kararları, hareket tarzları ve iletişimler konusunda tüm kurumsal seviyelerdeki yönetime rehberlik etmek.
- Kurumun itibarını korumak ve geliştirmek.
- Kuruluşun hedeflerine ulaşması için gerekli olan bilgilendirilmiş kamu anlayışını geliştirmek üzere eylem ve iletişim programlarını sürekli olarak araştırmak, yürütmek ve değerlendirmek. Bu programlar pazarlama, mali stratejiler, bağış toplama, çalışan ve toplum ilişkileri, devlet işleri ve diğer girişimleri kapsamak.
- Kamu politikasını etkilemek veya yeniden şekillendirmek için kuruluşun girişimlerini stratejik olarak planlama ve yürütme.

- Hedeflerin belirlenmesi, planlama, bütçeleme, personel alımı ve eğitiminin yanı sıra tesislerin geliştirilmesi - esasen, yukarıdakilerin tümünü yürütmek için gereken kaynakları yönetmek.
- Müşteri katılımını teşvik etmeyi ve potansiyel müşteri oluşturmayı amaçlayan içeriklerin geliştirilmesini denetlemek (PRSA, 2023).

Halkla ilişkiler, kuruluşlar ve paydaşları arasında olumlu ilişkiler geliştirerek sürdürülebilirliğin teşvik edilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Çevresel ve sosyal kaygıların ön planda olduğu günümüz dünyasında halkla ilişkiler uzmanları, bir kuruluşun sürdürülebilir uygulamalara olan bağlılığını şekillendirmede ve iletmede önemli bir rol oynamaktadır. Sürdürülebilirlik girişimlerini aktarmak, çevreye duyarlı politikalar, etik iş uygulamaları ve toplumsal katılım çabaları hakkında şeffaf bir şekilde bilgi paylaşmak için stratejik iletişimde bulunmaktadır. Halkla ilişkiler, bir kuruluşun sürdürülebilirlik hedeflerini hedef kitesinin beklentileri ve değerleriyle uyumlu hale getiren bir köprü görevi görmektedir. Bu uyum, kuruluşun itibarını artırmakta, güven inşa etmekte ve onu sorumlu bir kurumsal vatandaş olarak konumlandırmaktadır. Etkili iletişim stratejileri taktikleri ile birlikte halkla ilişkiler yalnızca bir kuruluşun sürdürülebilirlik çabalarını vurgulamakla kalmamakta, aynı zamanda paydaşları aktif olarak katılmaya teşvik ederek çevresel ve sosyal sorumluluğa ortak bir bağlılık yaratmaktadır.

Halkla ilişkiler, bir kuruluşun sosyal sorumluluk ve sürdürülebilirlik konusundaki kamuoyunun algılarıyla birleştiren bir köprü görevi görmektedir. Bu ilişki, tüketicilerin tercihlerinin daha geniş çaplı etkileri konusunda daha bilinçli olduğu günümüz iş dünyasında kritik önem taşımaktadır. Halkla ilişkiler çabalarını sosyal sorumluluk ve sürdürülebilirlik girişimleriyle uyumlu hale getirmek yalnızca bir şirketin imajını güçlendirmekle kalmaz, aynı zamanda etik iş uygulamalarına gerçek bir bağlılığı yansıtarak daha sürdürülebilir ve sorumlu bir kurumsal ahlaka katkıda bulunmaktadır.

SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK

Sürdürülebilirlik, gelecek nesillerin kendi ihtiyaçlarını karşılama kabiliyetinden ödün vermeden bugünün ihtiyaçlarını karşılamak için kaynakların sorumlu ve dengeli kullanımını vurgulayan çok önemli bir kavramdır. Çevresel kaygıların ötesine geçerek sosyal ve ekonomik boyutları da kapsamaktadır. Sürdürülebilir uygulamalar, insan faaliyetlerinin çevresel etkilerini en aza indirmek için atıkların azaltılmasını, enerji tasarrufunu ve çevre dostu teknolojilerin benimsenmesini içermektedir. Ayrıca sürdürülebilirlik, hem insanlar hem de gezegen için uzun süreli refahı teşvik eden bütünsel bir yaklaşım için çabalayarak sosyal eşitliğin ve ekonomik uygu-

lanabilirliğin önemini kabul etmektedir. Bireyler, işletmeler ve toplumlar sürdürülebilirliği benimseyerek, günümüz küresel manzarasının zorluklarını ele alırken doğanın hassas dengesine saygı duyan, dirençli ve gelişen bir dünya inşa etmeye katkıda bulunmaktadır.

İç içe geçmiş ve giderek yaygınlaşan ‘ekolojik modernleşme’ kavramı (Hajer, 1995) genellikle ekonomik büyüme ile çevresel sürdürülebilirlik arasındaki çizgileri belirsizleştirmektedir. ‘İyilik yaparak iyilik yapma’ temel ilkesi, genellikle sürdürülebilirlik için ‘iş vakası’ olarak adlandırılmaktadır. Enerji tüketiminin azaltılması ve atıkların en aza indirilmesi gibi önlemlerle önemli maliyet tasarrufları gerçekleştirilebilir. Bunun yanı sıra, sorunların proaktif bir şekilde önlenmesi, özellikle çevresel hataların düzeltilmesiyle ilgili masraflara kıyasla ekonomik açıdan avantajlı olduğunu kanıtlamaktadır - özellikle de hükümetler kirliliğe karşı düzenlemeler getirmektedir. Bununla birlikte, bu mali faydalardan yararlanmak, işletmelerin teknolojik gelişmeleri benimsemesini ve kısa vadeli karlara öncelik vermek yerine uzun vadeli bir bakış açısını benimsemesini gerektirmektedir (Dryzek, 2013). Bu bakış açısı çeşitli açılardan sürdürülebilir kalkınma söylemiyle kusursuz bir şekilde örtüşmekte, karlı çabalar için yollar sağlarken sürdürülebilir ekonomik büyüme için algılanan ‘ihtiyacı’ somutlaştırmaktadır (Roper, 2011: ss.71-73).

Kurumsal etiğin temelini oluşturan sürdürülebilirlik, bir kurumun sosyal sorumluluk anlayışının temelini oluşturan bir bakış açısı sunarak bir mihenk taşı görevi görür. Üç temel boyutu kapsar: ekonomik, sosyal ve çevresel. Bu kavramı çevreleyen söylem kurumsal sosyal sorumluluk bağlamında genişledikçe, sürdürülebilirliği yönetim sistemlerinin, iş uygulamalarının ve kurumsal kültürlerin dokusuna sorunsuz bir şekilde entegre etme zorunluluğu da artmaktadır (Bıçakcı, 2012:s.48). Sürdürülebilirliğin 3 boyutun aşağıdaki tablo şeklinde gruplandırılabilir (Gedikli ve Gökirmak, 2021: s.78):

Tablo 1: *Sürdürülebilirlik temel boyutları*

Ekonomik Boyut	Sosyal Boyut	Çevresel Boyut
-Yoksulluğu hafifletmek	-Refah ve yaşam kalitesi	-Temiz su ve sanitasyonun sağlanması
-Açlığı ortadan kaldırmak	-Kaliteli eğitime erişim	-Erişilebilir ve temiz enerjinin teşvik edilmesi
-İnsana yakışır işlerin teşvik edilmesi ve ekonomik büyümenin desteklenmesi	-Toplumsal cinsiyet eşitliğinin teşvik edilmesi	-Sürdürülebilir şehirlerin ve yaşam alanlarının teşvik edilmesi
-Sanayi, inovasyon ve altyapının geliştirilmesi	-Eşitsizliklerin azaltılması	-İklim değişikliği konusunda harekete geçmek
-Sorumlu üretim ve tüketimi teşvik etmek	-Barış, adalet ve sağlam kurumların ilerletilmesi	-Sudaki yaşamı korumak
	-Hedeflere ulaşmak için işbirliği	-Karada yaşamın korunması

Tablo 1 incelendiğinde, kuruluşların yalnızca küresel ortamda varlıklarını sürdürebilmek için değil, aynı zamanda diğer iki boyutu da korumak için sürdürülebilirliğin ekonomik boyutuna sürekli olarak öncelik vermesi gerektiği ortaya çıkmaktadır. Dahası, kuruluşların sürdürülebilirlik kapsamında etik hususları da içeren sorumlu uygulamaları savunan kapsamlı bir strateji oluşturmaları zorunludur. Bu, etik standartlara bağlılığın sağlanmasını ve sorumlu ve sürdürülebilir bir satın alma yaklaşımının uygulanmasını içermektedir. Geliştirilen strateji, odak noktasını tedarik zincirinin tüm operasyonel yönlerine genişletmeli ve işletmenin faaliyetlerini sosyal ve çevresel açıdan sorumlu bir şekilde yürütmesini sağlamalıdır(Kotob, 2011:ss.5-6).

Kuruluşların sadece küresel ortamda hayatta kalmak için değil, aynı zamanda diğer iki boyutu da korumak için sürdürülebilirliğin ekonomik boyutuna sürekli olarak öncelik vermeleri gerektiğini ortaya koymaktadır. Dahası, kuruluşların sürdürülebilirlik kapsamında etik hususlar da dahil olmak üzere sorumlu uygulamaları savunan kapsamlı bir strateji oluşturmaları zorunludur. Bu, etik standartlara bağlılığın sağlanmasını ve sorumlu ve sürdürülebilir bir satın alma yaklaşımının uygulanmasını içermektedir. Geliştirilen strateji, tedarik zincirinin tüm operasyonel yönlerine odaklanarak işletmenin faaliyetlerini sosyal ve çevresel açıdan sorumlu bir şekilde yürütmesini sağlamalıdır. Bunu yaparak kuruluşlar, ekonomik uygulanabilirliği etik hususlarla bütünleştiren, dayanıklılığı teşvik eden ve iş dünyası ile daha geniş çevre arasında uyumlu bir birlikteliğe katkıda bulunan sürdürülebilir bir geleceğe doğru bir yol çizebilmektedir.

HALKLA İLİŞKİLERDE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK

Halkla ilişkilerde sürdürülebilirlik, çevresel, sosyal ve ekonomik açıdan sorumlu uygulamaların kuruluşların stratejik iletişim çabalarına entegre edilmesini ifade etmektedir. Halkla ilişkiler stratejilerinin uzun vadeli çevresel sağlık, sosyal refah ve ekonomik uygulanabilirliğe katkıda bulunan ilkelerle uyumlu hale getirilmesini içermektedir.

Günümüzde sürdürülebilirlik iletişimi, hedef kitleleri sürdürülebilir uygulamaların faydaları konusunda ikna etmeyi, aktif katılımı teşvik etmeyi ve paydaşlarla şeffaf iletişim yoluyla farkındalığı artırmayı amaçlayan çeşitli girişimleri içermektedir. İletişim süreçlerini denetleyen bir disiplin olarak halkla ilişkiler, kurumsal unsurlar arasında koordinasyon, motivasyon ve entegrasyonu sağlamak için belirlenmiş kurallara bağlıdır. Bu işlev, bir kuruluşun hedeflerine ulaşması, işlevselliğini sürdürmesi ve değişen ortamlara uyum sağlaması için gereklidir. Halkla ilişkiler, değişen çevreyle bağlantılar kurarak ve bilgi alışverişi süreçlerinde zamanında ayarlamalar yapılmasını kolaylaştırarak örgütsel hedeflere ve üye motivasyonuna önemli ölçüde katkıda bulunur. Çeşitli örgütsel unsurların yönetilmesinde kilit bir kanal olarak hareket eden halkla ilişkiler, sürdürülebilirliğin örgüt felsefesine yerleştirilmesinde ve tüm faaliyet ve etkileşimlere yansıtılmasında önemli bir rol oynamaktadır (Özgen, 2022:s.3).

İzleme ve gözetim işlevleri halkla ilişkilerin ilk iki aşamasında çok önemlidir. Bu işlevlerin etkili bir şekilde yerine getirilmesi, ilke geliştirme sırasında sürdürülebilirlikle ilgili fırsat ve tehditlerin ortaya çıkarılmasını, planlamada konuların öncelikle dirilmesini ve kararları doğru yönde yönlendirmek için bir erken uyarı sistemi kurulmasını içermektedir. İlk aşamada paydaş katılımını sağlamak, doğası gereği halkla ilişkilerin temel görevlerinden biridir. Uygulama aşaması ise kurum kültürünün sürdürülebilirlik ilkeleri çerçevesinde yeniden şekillendirilmesi ile başlamaktadır. Bu kapsamlı ve zorlu süreç, özellikle çalışanlarla iletişimin stratejik yönetimine vurgu yaparak halkla ilişkilerin görev alanına girmektedir. Bu aşamadaki bir diğer görev ise kurumsal sosyal sorumluluk faaliyetlerinin sürdürülebilirlik ilkeleri temelinde yeniden yapılandırılması ve süreci destekleyecek şekilde organize edilmesidir. Temelsiz ve tutarsız faaliyetlerin sürdürülebilirlik yönetimine verebileceği zarar göz önünde bulundurulduğunda, kurumun gerçeklerinden kopuk girişimlerden kaçınmak esastır. İç ve dış paydaşların bilgilendirilmesi ve raporlanmasını içeren dördüncü aşamada iletişim ön plana çıkmaktadır. Yazılı ve sözlü iletişim becerileri gerektiren bu aşamada birincil sorumluluk yine halkla ilişkilere düşmektedir. Son olarak süreç gözden geçirilir ve hedeflere ulaşıp ulaşılmadığı izlenir. Bu aşamada halkla ilişkiler, metodolojik araştırma bilgisi ölçüsünde sürece dahil olabilmektedir(Bıçakcı, 2012: s.55).

Halkla ilişkilerin etkinliği sürdürülebilirlik yönetiminin birçok aşamasında çok önemlidir. İlk aşamalar, sürdürülebilirlik fırsatlarının ve tehditlerinin belirlenmesine, sorunların önceliklendirilmesine ve bir erken uyarı sisteminin kurulmasına odaklanan önemli izleme ve gözetimi içermektedir. Paydaş katılımı, politika geliştirme sırasında birincil görevdir. Halkla ilişkiler tarafından yönetilen uygulama aşaması, kurum kültürünün yeniden şekillendirilmesini, çalışanlarla stratejik iletişim kurulmasını ve kurumsal sosyal sorumluluk faaliyetlerinin yeniden yapılandırılmasını kapsamaktadır. Kurumsal gerçeklerle uyuşmayan girişimlerden kaçınmaya önem verilmektedir. İletişim, halkla ilişkilerin paydaşları bilgilendirme ve raporlama konusunda liderliği üstlendiği dördüncü aşamada merkezi hale gelir. Süreç, halkla ilişkilerin hedeflere ulaşılmasını değerlendirmek için metodolojik araştırma bilgisini kullandığı bir gözden geçirme ile sona ermektedir. Süreç boyunca halkla ilişkiler, sürdürülebilirlik girişimlerinin doğru yöne yönlendirilmesinde hayati bir rol oynamaktadır.

ARAŞTIRMANIN METADOLOJİSİ

Araştırma Yöntemi

Bu çalışmada gerçekleştirilecek olan araştırmada kurumların sürdürülebilirlik ile ilgili genel eğilimlerini ölçmek amacıyla nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi yöntemi kullanılacaktır. İçerik analizi tekniklerinin ortak paydası çıkarım/çıkarıma dayalı olması gerekmektedir. Hepsi de mesajlarda gözlemlenen ve betimlenen unsurlardan yola çıkarak bir yorum getirmeyi amaçlamaktadır.

Bu nedenle içerik analizi, nesnellik ve öznellik uçları arasında uzanan bir çizgi üzerinde farklı noktalarda yer alan teknikleri içermektedir. Çok modlu ve çok işlevli bir görünüme sahip olan bu teknikler bütünü, araştırmacıların öznel yaratıcılığına olanak tanıyan bir yapıya sahiptir(-Bilgin, 2014:ss.1-2). İçerik analizi, yazılı belgeleri, fotoğrafları, videoları ve ses kayıtlarını kapsayan çeşitli kişilerarası iletişim biçimlerinde uygulanabilmektedir. Kapsamı, kitap ve dergi gibi yazılı belgeler gibi çeşitli metin formatlarındaki içeriğin incelenmesini kapsamaktadır. Ayrıca, yazıya dökülmüş sözlü ifadeleri ve televizyon programları ve reklamlar da dahil olmak üzere görsel sunumları yakalayan metinleri de kapsamaktadır(Metin ve Ünal, 2022:s.275; Gül ve Nizam, 2021:s.182).

Çalışmada Türkiye'nin önde gelen GSM operatörlerinin (Turkcell, Türk Telekom ve Vodafone Türkiye) web sitelerinden örnek alınarak Türkiye'de halkla ilişkiler 2022 yılı sürdürülebilirlik faaliyetlerinin nasıl yansıtıldığı gösterilmeye çalışılmıştır. Çalışmada Turkcell'in Türk Telekom'un ve Vodafone Türkiye'nin web siteleri üzerinden 2022 yılı sürdürülebilirlik ve faaliyet raporları içerisinde gerçekleştirmiş oldukları sürdürülebilir-

lik faaliyetleri temel alınarak yapılmıştır. Çalışmada ‘Kurumların halkla ilişkiler bağlamında yapmış oldukları sürdürülebilirlik faaliyetleri’ ile ilgili web sitesi paylaşımlarının içerikleri, amaca uygun bir şekilde değerlendirilmiştir. Çevresel, ekonomik ve sosyal boyutlarla ilgili faaliyetler, kuruluşların web sitelerinde yayınladıkları yıllık raporlardan çıkarılmış ve daha sonra değerlendirilmiştir.

Çalışmada aşağıdaki soruların cevapları aranmıştır:

1. Turkcell, Türk Telekom ve Vodafone Türkiye GSM operatörleri halkla ilişkilerde sürdürülebilirlik faaliyetleri amacı ile web sitelerini nasıl kullanmaktadır?
2. Turkcell, Türk Telekom ve Vodafone Türkiye GSM operatörleri sürdürülebilirlik faaliyetlerini hangi konular üzerine yoğunlaştırmaktadır?
3. Turkcell, Türk Telekom ve Vodafone Türkiye GSM operatörleri sürdürülebilirlik temel boyutlarından hangi boyut üzerinde faaliyetlerini gerçekleştirmiştir?

Çalışmanın amacı Türkiye’nin önde gelen GSM operatörlerinden Turkcell, Türk Telekom ve Vodafone Türkiye’nin web siteleri sayfalarındaki paylaşımlarında sürdürülebilirliği halkla ilişkiler bağlamında nasıl kullandığı ve hangi konular üzerine çalıştığını, sürdürülebilirliğin hangi boyutlarını daha etkin kullandıklarını ortaya koymaktır.

Araştırma Bulguları ve Yorumu

Tablo 2: *Turkcell'in web sitesi üzerinden sürdürülebilirlik faaliyetlerine ilişkin paylaşımlar*

Başlık	İçerik	Ekonomik Boyut	Sosyal Boyut	Çevresel Boyut
Daha iyi bir Dünya için teknoloji	İnsan odaklı ve çevreye duyarlı bir şirket olarak sürdürülebilirliği sağlamak için tüm süreçlerimizde çevresel, sosyal ve <u>yönetimsel</u> etkimizi pozitif yönde artıracak şekilde kendimizi ve tüm ekosistemimizi dönüştürüyoruz. Bu süreçte tüm paydaşlarımızı <u>dahil</u> ederek ortak değer yaratıyor, daha iyi bir dünyanın peşinde birlikte koşuyor, ilham veriyor, ilham alıyoruz. Turkcell Hedefler 2030 %100 yenilenebilir enerji 2050 Karbon Nötr Şirket Turkcell Sürdürülebilirlik Stratejisi			✓
Turkcell Granfondo Bisiklet Yarışı	Turkcell'in, sürdürülebilir çevre için bisiklet kullanımı farkındalığını artırmak ve Türkiye'deki bisiklet kullanımına destek sağlamak için başlattığı <u>Turkcell Granfondo</u> yol bisiklet yarış serisi 2022 yılında Haziran'da İstanbul, Ağustos'ta Ankara, Eylül'de ise İzmir'de gerçekleşti. Yarışlara 38 ayrı ülkeden 4.000'den fazla, amatör ve profesyonel bisiklet sever katıldı. Katılımcıların etkinlik alanına getirdiği elektronik		✓	

	atıklar geri dönüşüme gönderilerek Eğitime Dönüştür projesine katkı sağlandı. Yanışmacılar Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları konusunda farkındalığı artırmak için üzerlerinde SKA sembolleri bulunan <u>stickler</u> formalarına yapıştırdı. Etkinlik alanında <u>Paycell</u> , <u>TV+</u> , <u>Pasaj</u> , <u>fiy</u> , <u>BİP</u> ve <u>Lifebox</u> markalarımızda yer aldık.			
Turkcell Vadi	Sürdürülebilir ve erişilebilir olmasıyla dikkat çeken Turkcell Vadi; geri dönüşüm, fidan ağacı, toplanan <u>tekn</u> atıkların eğitime dönüştürülmesi, engelli ziyaretçiler için <u>giriş</u> önceliklendirilme ve özel izleme alan oluşturulması gibi içerikleriyle öne çıktı. Hayal Ortağın uygulamasında yer alan canlı sesli betimleme teknolojisiyle görme engelli misafirlerimiz Turkcell Vadi Tiyaho Günleri'ni deneyimledi. Turkcell müşterilerimiz etkinliklerde Platinum Black giriş kapısı, VIP lounge ve indirimli bilet ayrıcalıklarımızdan faydalandı.			✓
Döngüsel Elektronikler Dijital Çocuk Kitabı	23 Nisan haftasında, çevre bilincini toplumun tamamına yaymak için faaliyetlerimizi sürdürerek dijital iş birliğimiz ile Bilişim Sanayicileri Derneği (TUBISAD) ve Türkiye Eğitim Gönüllüleri Vakfı'nın (TEGV) katkılarıyla hazırlanan "KarnıcaBacak ile Dev Yaprak" isimli döngüsel elektronikler dijital çocuk kitabının hayata geçirdik. Çocukların çevre dostu bir kimliğe bürünmesi hedefiyle oluşturulan kitabı, Turkcell'in marka yüzü olan ünlü oyuncu Melis Sezen seslendirdi. Dijital çocuk kitabı, Turkcell'in Hayal Ortağın uygulaması, Dergilik ve <u>fiy</u> 'de de yayınlanıyor. Proje kapsamında, kitabı bitiren çocuklar, <u>tekn</u> atıklarını Turkcell Mağazalarına getirdiğinde "Döngüsel Elektronikler Sertifikası"na sahip oluyor.		✓	
Su Yönetimi	Ankara Veri Merkezimizde yer alan ters <u>osmoz</u> sisteminin atık suyunun ikinci bir ters <u>osmozdan</u> geçirilerek binaya tekrar kazandırılması üzerine çalışıyoruz. Bu uygulamayla binaatı atık su oranını %40'tan %16'ya düşürmeyi hedefliyoruz.			✓
Atık Yönetimi	Çevreci fatura uygulaması kapsamında müşterilerimize basılı fatura yerine SMS ya da e-posta aracılığıyla fatura gönderimi yapıyoruz. Bu sayede hem <u>kağıt</u> tüketiminde verimlilik sağlıyor hem de gönderim giderlerimizi azaltıyoruz. 2022'de çevreci fatura uygulamasıyla iletim etkileri dışında 2.216 ton <u>kağıt</u> , 2.037 ton CO2 e <u>emisyon</u> tasarrufu gerçekleşti.			✓

	Diğer taraftan çevreci fatura tercih eden müşterilerimiz adına fidandıkma uygulamasına devam ettik. Bu uygulamayla da Turkcell fatura ormanına 10.000 fidandıktık.			
Atık Yönetimi	Turkcell olarak mağazalarımızda dijital imza ile abonelik sözleşmesinden tarife değişikliğine, yeni SIM kart almından fatura ödemesine değin tüm işlemleri tablet üzerinden dijital imza ile saniyeler içerisinde gerçekleştiriyoruz. Bu uygulamamız ile artık müşterilerimizin evine kurulum yapmanıza gerektiren fiber, DSL, <u>Supertbox</u> ve TV+ için de dijital imza ile abonelik mümkün oluyor. Kâğıt kullanımını %30 azaltacağın öngördüğümüz projemiz sayesinde yılda 11 milyon sayfa evrakın dijital ortama taşınacağı güvenli dijital imza uygulamamızı aynı zamanda tüm sektörlerin de kullanımına sunuyoruz. Yoğun kâğıt kullanımını buharan hukuk ekibimiz için geliştirdiğimiz akıllı yasal evrak otomasyonu çözümü ile kâğıt kullanımını ve manuel işlemleri robotik süreç otomasyonu ile azaltıyoruz. Böylece hem hata riskini azaltıyoruz hem de daha çevreci ve efektif bir sistem sahip oluyoruz.	✓		✓
Enerji Verimliliği	Üstün özellikleriyle otomobilde sürüş deneyimine yeni bir boyut kazandırdığımız Turkcell <u>Konikt</u> uygulamamız ile yakıt kullanımı, seyahat ve kullanıcı analizleri ile dolaylı olarak yakıt tüketiminin azaltılmasına imkân sağlıyoruz. Bu uygulama sayesinde firmaların filo yönetimlerinin daha az emisyon salınmasını gerçekleştiren bir modele dönüşümüne katkı sağlıyoruz.			✓
Eğitime Dönüştür	Eğitime Dönüşüm projesi kapsamında Turkcell mağazalarındaki geri dönüşüm kutularına getirilen <u>teknolojik</u> atıklar (kullanılmaz durumda cep telefonu, bilgisayar, tablet ve aksesuarları vb.) atıkların geri dönüşümüne için yetkilendirilmiş kuruluş Bilişim Sanayicileri Derneği (TÜBİSAD) iş birliği ile geri dönüşümüne gönderiliyor. Geri dönüşümden elde edilen gelirin tamamı da çocuklarımızın nitelikli eğitiminde kullanılmak üzere Türkiye Eğitim Gönüllüleri Vakfı'na (TEGV) bağlanıyor.		✓	
Turkcell Enerji Çözümleri	İklim etkilerinin azaltılmasının yanında enerji tedarik maliyetlerinin düşürülmesi ve tedarik güvencesinin sağlanması amacıyla 2017 yılında Turkcell Enerji Çözümleri iş birliğinde kurduk. İşbirliğimiz kurulduğu günden	✓	✓	

	günümüze her geçen yıl kurulu gücünü artırmaya yönelik yenilenebilir enerji yatırımlarını artırarak 2022’de 11,3 milyon TL güneş enerjisi yatırımıyla 1,5 MW kurulu güce ulaşmıştır. Bu yatırımlarla raporlama döneminde %100 yenilenebilir elektrik kullanması olmaktan kendi elektrik enerjisini üreten dijital operatöre dönüşüm stratejimiz doğrultusunda önemli bir gelişme kaydedmiş olduk. 2022 yılında ürettiğimiz yenilenebilir enerji 41 bin hane için 1 yıllık elektrik tüketimine denk bir büyüklüğe ulaştı. Bu üretimle 2.750 baz istasyonunun enerji ihtiyacını karşıladık.			
--	--	--	--	--

Kaynak: Turkcell, 2023a,2023b

Tablo 2’de Turkcell’in 2022 sürdürülebilirlik raporu, kurum tarafından üstlenilen kapsamlı bir dizi faaliyeti gözler önüne sermektedir. Özellikle çevresel boyutlara yapılan vurgu dikkat çekmekte ve ekolojik sürdürülebilirliğe daha fazla odaklanıldığını göstermektedir. Rapor, Turkcell’in girişimlerine çevresel hususların belirgin bir şekilde dahil edildiğini göstermekte ve çevresel kaygıların ele alınmasına yönelik proaktif bir duruş sergilemektedir. Ayrıca, halkla ilişkiler faaliyetleri incelendiğinde, faaliyet raporunda da belirtildiği gibi, tanıtım çabalarının belirgin bir şekilde var olduğu görülmektedir. Bu stratejik yaklaşım, Turkcell’in marka imajını geliştirme ve tanıtım çalışmaları yoluyla paydaşlarıyla etkileşim kurma konusundaki kararlılığının altını çizmektedir. Özetle, Tablo 2’de sunulan veriler, Turkcell’in kurumsal hedeflerini çevresel sorumluluklarıyla uyumlu hale getirmeye yönelik bilinçli çabalarının altını çizmekte ve sürdürülebilir iş uygulamalarını teşvik etmeye yönelik övgüye değer bir adanmışlık sergilemektedir.

Tablo 3: *Vodafone Türkiye'nin web sitesi üzerinden sürdürülebilirlik faaliyetlerine ilişkin paylaşımlar*

Başlık	İçerik	Ekonomik Boyut	Sosyal Boyut	Çevresel Boyut
E-atık ve Döngüsel Ekonomi	Vodafone Türkiye olarak e-atıklamı oluşturmamı ortadan kaldırarak verimliliği odağa alan döngüsel ekonomi modellerine geçmek öncelik alanlarımız arasında. Bu doğrultuda Vodafone Türkiye Grubu'nun e-atıkları azaltma ve 2025 yılına kadar şebeke kaynaklı e-atıklarımızın %100'ünü yeniden kullanma, yeniden satma veya geri dönüşüme taahhüdünü benimsiyor, e-atıkları neden olabileceği çevresel sorunları önlemek amacıyla, ekonomik fırsatları da beraberinde getiren döngüsel ekonomi modellerini hayata geçiriyoruz.	✓		✓
Yeşil Gezegen	Çevreye duyarlı, sürdürülebilirlik farkındalığına sahip nesiller yetiştirmek amacıyla Vodafone Türkiye Vakfı ve Habitat Derneği ile iş birliği içerisinde "Yeşil Gezegen" projesini hayata geçirdik. Yarnı Kodlayanlar projesinin bir alt kolu olarak tasarlanan Yeşil Gezegen projesi kapsamında Türkiye'nin farklı illerinde 7-14 yaş arası çocuklara verdiğimiz eğitimlerde "Çevre		✓	✓

	Nedir?”, “Sürdürülebilirlik ve İklim Değişikliği”, “Atıklar, Geri Dönüşüm ve Elektronik Atıklar”, “Afet Eğitimi” gibi konular işlenirken eğitimlerin ardından “Yarın Kodlayanlar” eğitimini sunuyoruz.			
Bu Atıklar Kod Yazıyor	E-atıkların geri dönüşümünü teşvik etmek amacıyla hayata geçirdiğimiz “Bu Atıklar Kod Yazıyor” projesine bu sene de hız kesmeden devam ettik. E-atıkları artı değere dönüştürmeyi, böylece hem sosyal hem de çevresel etki yaratmayı hedeflediğimiz bu proje kapsamında çalışanlarımızın, iş ortaklarımızın çalışanlarının ve müşterilerimizin evlerinden getirdiği elektronik atıkları topluyor, bu atıkların lisanslı geri dönüşüm firması Akademi Çevre tarafından geri dönüşümünün sağlıyoruz.		✓	✓
Yeşil Ofisler	İstanbul Maslak’taki Genel Merkez binamız, karbon salınımını azaltılması, enerji tasarrufu, yenilenebilir ve sorumlu doğal kaynak kullanımını destekleyen WWF’in Yeşil Ofis Sertifikası’na sahip, Türkiye’nin en uzun süreli Yeşil Ofis binaları arasında. Bunun yanı sıra çevresel farkındalığı kurum kültürümüzün bir parçası haline getirmek için hayata geçirdiğimiz “Plastiksiz Vodafone Türkiye” ve “Yeşile Geç” gibi projeler ile ofislerimizin çevresel etkisini en aza indirmek adına çalışmamıza sürdürüyoruz. Ofislerimizi plastikten arındırmak amacıyla gereksiz plastik ve tek kullanımlık ürün kullanıma son vererek kağıt bardak, cam şişe, bez çanta, doğa dostu ambalaj gibi doğa dostu ve geri dönüşümlü ürünleri tercih ediyor, ofis faaliyetlerimiz sonucu ortaya çıkan atıkları döngüsel ekonomi prensipleri ile ekonomiyi geri kazandırmak için çalışıyoruz. Gerçekleştirdiğimiz tüm çalışmalar sayesinde ofislerimizde 2021/22 mali yılında kağıt atık miktarımıza geçen seneye kıyasla %9 azaltırken plastik atık miktarımızı %56 azalttık.	✓	✓	✓
Yeni Nesil Çevreci Mağazalar	Yeni nesil sürdürülebilir mağazalarımızda tavan panelleri %100 geri dönüşümden elde edilen malzemelerden oluşurken, zeminde kullanılan malzeme %97 oranında doğal olan linolyumdan elde ediliyor. Çevre konseptiyle oluşturulan yeşil duvarda ise sulamaya ihtiyaç duymayan numyalarımız bitkiler kullanıldı. Dekore edilen mağazalarından çıkan eski mobilyaları da dijital iş ortakları kanalında değerlendirilerek %100’e yakın bir geri			✓

	dönüşüm oranına ulaşmayı hedefliyoruz			
Yeniden Kullan, Yeniden Sat, Geri Dönüştür	Şebeke atıklarımızın %100'ünü yeniden kullanma, yeniden satma ya da geri dönüşüme hedefimiz doğrultusunda "Yeniden Kullan, Yeniden Sat, Geri Dönüştür" anlayışı ile hareket ediyoruz. E-atıklarımızın eski ekipmanın yenilenerek yeniden kullanılması, sahip olunan fazla hşm yeniden satılarak değerlendirilmesi, yeniden satılması ya da kullanılması mümkün olmayan atıkların geri dönüşüme kazandırılarak ikincil hammaddede olarak döngüsel ekonomiye kazandırılması yöntemlerini uygulayarak sahada ve depolarda bulunan atıl, çalışır ya da arızalı durumdaki elektronik ekipman katma değerini azaltmadan değerlendiriyoruz. 2021/22 mali yılında 3.227 tone-atık geri kazanıldı/ geri dönüştürüldü, 33,4 ton e-atık ise tekrar kullanıldı. Bu sayede toplam e-atıkların %99,95'i döngüsel ekonomiye kazandırıldı.	✓		✓
Yenilenmiş İkinci El Cihaz Kampanyası	Vodafone Türkiye olarak yenilenmiş ikinci el cihaz kampanyası ile yaklaşık bir yıldır müşterilerimize mağazalarımızda eski telefonların değerlendirme fırsatı sunuyoruz. Bu sene bu deneyimi Vodafone Türkiye Online Mağaza'ya da taşıyarak kullanılmayan veya eskimiş cihazların yeniden kullanıma hazır hale getirilerek kullanıcılara ulaştırılacak durumda olmayan cihazlar ise yedek parça hizmetleri için parçalanarak kullanılıyor veya dönüşüme gönderiliyor. Döngüsel ekonomi yaklaşımını esas aldığımız bu proje ile elektronik atık oluşumunun azaltarak çevresel sürdürülebilirliğe de katkıda bulunuyoruz.	✓		
Vodafone Türkiye Tesislerinde Yenilenebilir Enerji Üretimi	Net sıfıra geçişimizin bir parçası olarak, güneş panelleri gibi çözümler ile kendi operasyon bölgelerimizde kendi yenilenebilir enerjimizi üretmeye öncelik veriyoruz. 2021/22 mali yılı itibarıyla yenilenebilir enerji üretim miktarımıza %49 arttırarak toplam 1.047 MWh elektrik ürettik. Kendi tesislerimizdeki yenilenebilir elektrik üretimi, şu anda toplam elektrik tüketimizin %1'inden daha azını karşılanmakta. Yenilenebilir enerji yatırımlarımıza örneğimizdeki yıllarda İzmir, Tuzla ve Diyarbakır'daki teknoloji merkezlerimizde devam ederek daha fazla yeşil enerji üretmeyi ve karbon salımlarını önüne geçmeyi hedefliyoruz.	✓		✓

Eko-SIM kart	Vodafone Türkiye olarak 2014 yılında yan boyutu SIM kartlara geçiş yapmış ve müşterilerimizin plastik kullanımı miktarını yan yana azaltmıştık. 2022 mali yılında ise plastik SIM tedaniki ihtiyacını tamamen ortadan kaldırmak üzere geri dönüştürülmüş plastikten üretilen Eko-SIM kartları çevresel taahhütlerimizin bir parçası olarak kullanıma sunduk. Müşterilerimiz, kendilerine en yakın Vodafone Türkiye mağazasında SIM kartlarını, geri dönüştürülebilen kağıttan üretilmiş zarflar içinde sunulan Eko-SIM kartlar ile değiştirebiliyorlar. Aynı zamanda SIM kart değişimi gereken durumlarda da müşterilerimize yeni kart olarak Eko-SIM kartları sunuyoruz.		✓	✓
Dijital Tarım Çözümü	Hava durumunu anlık takip ederken, arazideki buharlaşma hesaplanarak toprağın nemini ve kalitesini analiz eden Dijital Tarım İstasyonları, hasat, don, fırtına, doğal afet gibi konularda da erken uyarı sistemi hizmeti sunuyor. Çiftçilere tarımsal işlemlere dair sulama ve gübreleme zaman önerileri sunan ürün, ayrıca toprak sıcaklığı ve nemine bağlı tohum ekim zamanı öneriyor, gübreleme, ilaçlama, budama, hasat zamanına yönelik iş planlaması yapılmasına yardımcı oluyor. Dijital Tarım İstasyonu ile tarımsal veriler anlık takip edilip depolanıyor, analiz ediliyor ve güvenilir bir şekilde raporlanabiliyor. Araziye özel 14 günlük hava tahmin raporu oluşturulan ve çiftçilere online ortamda erken uyarı gönderen sistem, doğru zamanda müdahale ile verimlilik artışı ve tasarruf sağlıyor.	✓		✓
Red Enerji	Red Enerji çözümü ile klima, aydınlatma, soğutucu/derin dondurmalar, üretim makineleri, elektronik cihazlar gibi enerji tüketimi yüksek olan işletmeleri hedefleyerek klimaları uzaktan kontrol ederek istenilen dereceye otomatik ayarlanabilmesini, iç-dış aydınlatmaların tek tuşla uzaktan yönetilebilmesini sağlıyoruz. Elektrik tüketen cihazların enerji takibinin yapılmasına, şubeler, makineler arası karşılaştırmalı raporlamaların yapılabilmesine, makinelerin günlük ve geçmişe yönelik enerji tüketiminin uzaktan izlenebilmesine, reaktif enerji takibini ve alarm sistemleri ile istenmeyen tüketimlerin önüne geçilebilmesine yardımcı oluyoruz.	✓		✓
Vodafone Türkiye Elektronik	Elektronik Sözleşme (VES) platformuyla her türlü sözleşme talep, hazırlık, müzakere ve sözleşme sonaşı	✓	✓	✓

Sözleşme (VES) Platformu	süreçleri dijital ortamda yürütüyoruz. Sözleşme ve sözleşme soması süreçlerin talep aşamasından başlayarak arşivleme süreçlerine kadar her yerden erişilebilen kullanıcı dostu bir yapıya sahip olan VES hem Vodafone Türkiye Türkiye'nin kendisinin kullanacağı hem de müşterilerine ürün olarak sunulan yenilikçi bir platform olarak hizmet veriyor. VES, kullanıcılarına herhangi bir cihazdan giriş yaparak çalışabileceği, doğaya saygılı, güvenli ve <u>kağıtsız</u> bir süreç deneyimi sunuyor. VES, bizlerin ve müşterilerimizin <u>kağıt</u> , kargo ve kurtasiye kullanımını da ortadan kaldırarak karbon ayak izinin azaltılmasına yardımcı oluyor.			
Dijital Benim İşim	Türkiye Vodafone Türkiye Vakfı, Hayat Boyu Öğrenme Genel Müdürlüğü ve Türkiye İş Kurumu Genel Müdürlüğü iş birliğiyle Dijital Benim İşim projesini yürütüyoruz. 18 yaş üstü kadınların dijital becerilerini artırmayı amaçlıyor, teknolojinin gücünü kadınların potansiyeliyle buluşturuyoruz. Son bir yılda 13 ilde 140 eğitimci ile 9 bin aşkın kadın kursiyere 24 saat Dijital Okuryazarlık ve 40 saat Dijital Pazarlama eğitimleri verdik. Eğitimlerden mezun olan 63 kadın kursiyerimiz, Vodafone Türkiye Müşteri Hizmetleri'nde temel eğitimlerini ve <u>garantasyon</u> eğitimlerini tamamlayarak uzaktan çalışmaya ve ilk çağrılarını almaya başladı. Proje ile Mart 2023 sonuna kadar 12 bin kadın kursiyere eğitim verilmesini hedefliyoruz.		✓	
Kırmızı Işık Uygulaması	Toplumsal değişim ve gelişimin öncüsü olma hedefiyle faaliyet gösteren Türkiye Vodafone Türkiye Vakfı'nın 2014 yılında Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı desteğiyle hayata geçirdiği Kırmızı Işık mobil uygulaması kadına yönelik şiddetle mücadelede önemli bir araç olmaya devam ediyor. Kadınların şiddetle maruz kaldığı anlarda koluluk kuvvetleniya da yakınlarına kolaylıkla haber verebilmesini sağlayan Kırmızı Işık, bugüne kadar toplam 372 bin kez indirildi ve 1.000 aylık aktif kullanıcı sayısına ulaştı. Uygulamaya, uzman görüşü alınarak hazırlanan "toplumsal cinsiyet eşitliği" temalı eğitim videoları ve Şiddet Farkındalık Testi eklendi. Her biri 1-3 dakika süren eğitim videolarında kadınlara "Neden Toplumsal Cinsiyet Eşitliği?", "Nedir Toplumsal Cinsiyet Eşitliği?", "Biyolojik Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet", "Baskı ve Yargılar" ve		✓	

	"Ben Ne Yapabilirim?" gibi konularda bilgi veriliyor. Şiddet Farkındalık Testi kapsamında ise kadınların şiddet türlerine dair bilgi edinmesi hedefleniyor.			
Türkiye Vodafone Türkiye Vakfı	Vodafone Türkiye, faaliyet gösterdiği ülkelerde kurduğu vakıflarda toplumsal kalkınmaya katkıda bulunuyor. 27 Vodafone Türkiye Vakfı'ndan biri olan Türkiye Vodafone Türkiye Vakfı ile 2007'den bu yana sosyoekonomik gelişime katkı sağlıyor; iletişim gücüyle ülkemizde toplumsal kalkınmaya destek oluyoruz.	✓	✓	

Tablo 3, Vodafone Türkiye'nin 2022 sürdürülebilirlik raporunda ana hatlarıyla belirtilen girişimlerle kanıtlandığı üzere sürdürülebilirlik boyutlarını ustalıkla kullanmasına ilişkin kapsamlı bir genel bakış sunmaktadır. Şirket, halkla ilişkiler faaliyetlerinin önemli bir yönü olan kurumsal sosyal sorumluluğun çeşitli unsurlarını stratejik olarak bünyesine dahil etmiştir. Vodafone Türkiye, halkla ilişkiler stratejilerini sürdürülebilirlik girişimlerinin yürütülmesine sorunsuz bir şekilde entegre ederek olumlu sosyal ve çevresel etkileri teşvik etmeye yönelik bütünsel bir yaklaşım sergilemiştir. Bu entegrasyon, şirketin etik iş uygulamalarına olan bağlılığının altını çizmekle kalmamakta, aynı zamanda sürdürülebilirlik çabaları ile etkili paydaş katılımı arasındaki bağlantının farkında olduğunu da vurgulamaktadır. Genel olarak, Tablo 3'teki veriler Vodafone Türkiye'nin kurumsal hedeflerini toplumsal ve çevresel sorumluluklarıyla uyumlu hale getirme yönündeki bilinçli çabalarını ortaya koymakta ve sürdürülebilir iş uygulamalarına yönelik övgüye değer bir kararlılığı yansıtmaktadır.

Tablo 4: *Türk Telekom'un web sitesi üzerinden sürdürülebilirlik faaliyetlerine ilişkin paylaşımlar*

Başlık	İçerik	Ekonomik Boyut	Sosyal Boyut	Çevresel Boyut
Su Yönetimi	Türk Telekom, sürdürülebilirlik yaklaşımı çerçevesinde çevre ve insan hayatının devamlılığı açısından kritik öneme sahip su kaynaklarının planlı ve kontrollü bir şekilde kullanımına önem veriyor. Türk Telekom, aktif olarak kullanılan binalarda bulunan çalışanların temel ihtiyaçları için kullandığı suyu doğrudan kaynağından değil, şehir şebekesi üzerinden alıyor ve su tüketimini düzenli bir şekilde yıllık olarak raporlıyor. Şirket, verdiği hizmetlerin kesintisiz şekilde devam etmesi için gerekli olan su kullanımından tasarruf edebilmek ve atık suyu geri dönüştürebilmek için su yönetiminde proaktif yaklaşımlar benimsiyor. Suyun verimli kullanılması adına akıllı sulama sistemleri, fotoselli bataryalar, gri su sistemleri, yağmur suyu toplama üniteleri gibi çevreci uygulamaları hayata geçiriyor ve yeni projelerde küresel sürdürülebilirlik için önerilen çözümleri değerlendiriyor. Ayrıca, bina merkezleştirme çalışmaları ile su kullanımı olan lokasyonların sayısını azaltarak su tüketimini düşürmeyi			✓

	hedefliyor. İklim değişikliği nedeniyle sebebiyle yağışların azalması, su kaynaklarının daha verimli kullanılmasına gereklilik haline getiriyor. Türk Telekom, su tüketimini ile ilgili çalışanların farkındalığını artırmak için 2022 yılında birçok görsel ve yazılı içerik paylaştı. 2020 yılındaki salgın sonrasında Türk Telekom'da uygulanan evden çalışma modeli ile ofislerde kullanılan su miktarı da belirgin ölçüde azaldı. Türk Telekom, 2016 yılından itibaren su tüketimini raporlıyor. Düşüş trendi gösteren su tüketimi 2016'da yıllık 940 bin m³ seviyelerinde iken 2022 yılında 441 bin m³ seviyelerine gerileyerek yıllar içinde %53'ten fazla düşüş gösterdi. Türk Telekom olarak çalışma alanlarımızdaki su ihtiyacını sadece belediyeler tarafından sağlanan şebeke suyu hatlarından karşılamıyoruz. Bunun harici herhangi bir doğal kaynaktan su çekimi söz konusu olmamaktadır.			
Elektrik Kullanımı ve Yönetimi	Türk Telekom, uzun yıllardır yürüttüğü verimlilik odaklı yatırım ve işletme politikası sayesinde 2022 yılında elektrik tüketimini 2021 yılına göre %3 oranında düşürdü. Ayrıca 2022 yılında yıllık etkisi 81 milyon kWh enerji tasarrufu sağlayacak şekilde verimlilik ve optimizasyon projeleri hayata geçirdi. Bu projeler sayesinde enerji tasarrufu sağlayarak, artan müşteri sayısı, bant genişliği ve yeni merkezli yatırımlarına rağmen enerji tüketimini bir önceki yıla göre azaltmayı başardı. Türk Telekom, 2022 yılında enerji verimliliği ve yenilenebilir enerji alanlarında birçok projeyi hayata geçirdi. Yüksek enerji tüketiminin toplam ve çevreye olan etkisinin bilincinde olan Türk Telekom, enerji kaynaklarının daha verimli kullanılması, yenilenebilir enerji kaynaklarının yaygınlaştırılması ve çevreye verilen olumsuz etkiyi azaltılması amacıyla enerji verimliliği ve yenilenebilir enerji alanlarındaki yatırımlara ve çalışmalara önem veriyor. Türk Telekom, doğa dostu yeşil santrallerinin toplam gücünü %60 artırarak 4 MW seviyesine yükseltti. Karbon emisyonunu sistematik olarak azaltarak enerji verimliliği konusundaki yatırımlarına ve optimizasyon çalışmalarına aralıksız devam eden Türk Telekom, son bir yılda 1,5 MW güneş enerjisi sistemini daha devreye aldı. Bu sayede şirket, 1.250 ton karbon salınımını daha önlemenin yanı sıra 2023 yılına kadar	✓		✓

	güneş enerjisinden enerji üretme kapasitesini %60 oranında artırma hedefini 2022'de gerçekleştirmiş oldu. Böylece yenilenebilir enerji sistemlerinin toplam kurulu gücünü 4 MW'a çıkaran Türk Telekom, yıllık yaklaşık 3.335 ton karbon <u>salımmu</u> önlemiş olacak.			
Atık Yönetimi	Sıfır Atık Yürüttüğümüz atık yönetimi çalışmaları sayesinde 2022 yıl içerisinde; 29 ton cam atık geri dönüşümü ile 1.232 kWh enerji tasarrufu sağladık. 208 ton atık kağıt geri dönüşümü ile 3.529 adet ağacı kesilmekten kurtardık. 880 ton atık metal geri dönüşümü ile 368.631 kg sera gazının doğaya <u>salımmu</u> engelledik. 811 ton atık plastik geri dönüşümü ile 29.513 varil petrol tasarrufu sağladık. Tüm atıklarımızın geri kazanımı ile 16.368 metreküp depolama alanı, 14 milyon kWh enerji tasarrufu oluştu ve 480.492 ton sera gazının doğaya <u>salımmu</u> engelledik. 2022 yılı raporlama döneminde saha ve ofis faaliyetleri sonucu oluşan tehlikeli atık miktarını bir önceki yıla göre yaklaşık %5 oranında ve 390 ton civarında azaltmayı başardık.			✓
Güneşçi	2022 döneminde kapsamı genişletilen projeye; görme yetersizliği yaşayan gaziler, yaşlılar gibi 18 yaş üzeri az görenler ve eğitimciler de dâhil edildi. Bu kapsamda az gören çocuklar ve onların ebeveynleri ile gaziler, yaşlılar ve eğitimcilere sekiz ay boyunca toplam 320 çevrim içi eğitim verildi. Eğitimlerden, toplamda 7 bin katılımcı faydalandı. Güneşçi faaliyetleri, 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı, Babalar Günü, Anneler Günü gibi bayram ve özel günlerde yapılan etkinliklerle yıl boyunca sürdü. 2022 döneminde Güneşçi Çocukları, Atatürk Kültür Merkezi'ndeki etkinliklerle sanatsal yönden de desteklendi. Engelliler Haftası vesilesiyle, Atatürk Kültür Merkezi'nde sanat atölyeleri gerçekleştirildi. Türk Telekom yıl boyunca, çalışanlarının doğum günlerinde, çalışanlar adına Güneşçi projesine bağışta bulunarak çocukların eğitimini destekledi.	✓		
Optimizasyon çalışmalarıyla yıllık 39,2 milyon kWh enerji tasarrufu	Türk Telekom, teknolojik dönüşümler, yeni nesil sistemler devreye alınması ve haberleşme cihazlarında yapılan optimizasyonlar sonucunda soğutma giderlerinden önemli oranda tasarruf sağladı. 2022 yılında yaptığı optimizasyonlar sayesinde yıllık 39,2 milyon kWh enerji tasarrufu			✓

	sağlayarak 17.910 ton karbon emisyonunu önlemeyi hedefliyor.			
Akıllı Tarım Yazılımı	Türk Telekom, tarımsal sahaların dijitalleşmesi yolculuğunda önemli bir yeni nesil şehir bileşeni olan Akıllı Tarım Yazılımı ile şehir dışı yaşam teknolojisiyle destekliyor.	✓		✓
Yeni nesil şehir ailesinin yeni üyesi Akıllı Tarım	Türk Telekom, 2022 yılında yeni nesil şehir ailesinin yeni üyesi yapay zeka destekli akıllı tarım yazılımını yeni çözüm ortakları ile geliştirerek yeni nesil şehir ekosistemine dahil etti. İklim değiştiği risklerinin, etkilerinin ve tarımsal dışa bağımlılığın azaltılması, üretim verimliliğinin artırılması ve tarımın dijitalleşmesi yolculuğunda akıllı tarım yazılımı önemli bir rol oynuyor. Ayrıca yeni nesil şehir bileşeni olan akıllı tarım yazılımı ile tarımdaki etkinliğin ve üretimin artırılmasına yönelik çözümler sağlanıyor.	✓		✓
Yenilenebilir enerji	Türk Telekom, doğa dostu yeşil santrallerinin toplam gücünü %60 artırarak 4 MW seviyesine yükseltti. Karbon emisyonunu sistematik olarak azaltarak enerji verimliliği konusundaki yatırımlarına ve optimizasyon çalışmalarına aralıksız devam eden Türk Telekom, son bir yılda 1,5 MW güneş enerjisi sistemini daha devreye aldı. Bu sayede Şirket, 1.250 ton karbon salınımı daha önlemenin yanı sıra 2023 yılına kadar güneş enerjisinden enerji üretme kapasitesini %60 oranında artırma hedefini 2022'de gerçekleştirmiş oldu.			✓
Elektronik atıkların geri dönüşümü	Türk Telekom, sunduğu hizmetler sonucunda ortaya çıkan elektronik atıkların geri dönüşümü için Bilşim Sanayicileri Derneği (TUBİSAD) ile iş birliği içerisinde çalışmalarını yürütüyor.			✓
Soğutma çözümleri sabit ve mobil olmak üzere tüm Türk Telekom sahalarında etkin şekilde kullanılıyor	Türk Telekom enerji tasarrufuna yönelik free cooling çözümlerini sabit ve mobil bag istasyonlarının tamamında yaygınlaştırdı ve bu sayede %80'lere varan enerji tasarrufu sağladı. Ayrıca sabit ve mobil şebekede kullanılan eski nesil klima cihazlarını yeni nesil verimli cihazlarla değiştirmeye devam etti. 2022 yılında soğutma alanında yapılan verimlilik projeleri ile Şirket, yıllık 16,1 milyon kWh enerji tasarrufu sağlayarak 7.356 ton karbon salınımı engellemeyi hedefliyor.	✓		✓

Kaynak: Türk Telekom, 2023a, 2023b

Tablo 4, Türk Telekom'un sürdürülebilirlik alanındaki çevresel girişimlere yönelik devam eden bağlılığına açıklık getirmektedir. Veriler, şirketin genel kurumsal stratejisinin önemli bir unsuru olarak çevresel faaliyetleri etkin bir şekilde yürüttüğünün altını çizmektedir. Şirketin web sayfası ve 2022 yılı sürdürülebilirlik faaliyet raporu incelendiğinde, sürdürülebilirlik ve kurumsal sosyal sorumluluk (KSS) çalışmalarının kayda değer bir entegrasyon içinde olduğu görülmektedir. Türk Telekom'un faaliyetlerinde sürdürülebilirlik ve KSS'yi eş zamanlı olarak ele alma yaklaşımı, sorumlu iş uygulamalarına yönelik kapsamlı ve birbiriyle bağlantılı bir yaklaşım

sergilemektedir. Halkla ilişkilerin bir alt kümesi olan kurumsal sosyal sorumluluk faaliyetlerinin, sürdürülebilirlik girişimlerinin daha geniş çerçevesine sorunsuz bir şekilde dahil edilmesi özellikle dikkat çekicidir. Özetle, Tablo 4'te gösterildiği üzere, Türk Telekom'un çabaları çevresel sorumluluğa yönelik bütüncül bir taahhüdü örneklemekte ve sürdürülebilirlik ile kurumsal sosyal sorumluluğu kurumsal dokusu içinde iç içe geçirme yönündeki kararlı çabalarının altını çizmektedir.

SONUÇ

Sürdürülebilirliğin halkla ilişkiler bağlamında değerlendirilmesi, çağdaş iş stratejisinin bu iki kritik yönü arasında dinamik ve gelişen bir ilişki olduğunu ortaya koymaktadır. Gelecek nesillerin kendi ihtiyaçlarını karşılama becerisinden ödün vermeden bugünün ihtiyaçlarını karşılamak olarak geniş bir şekilde tanımlanan sürdürülebilirlik, faaliyetlerini çevresel, sosyal ve etik hususlarla uyumlu hale getirmek isteyen kuruluşlar için bir odak noktası haline gelmiştir.

Halkla ilişkiler alanında sürdürülebilirlik, kuruluşların iletişim stratejilerine dâhil ettikleri temel bir anlatı olarak ortaya çıkmıştır. Halkla ilişkiler uzmanları, şeffaflık, hesap verebilirlik ve sorumlu iş uygulamalarına bağlılığı vurgulayarak bir şirketin sürdürülebilirlik girişimleriyle ilgili mesajların şekillendirilmesinde ve yayılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Sürdürülebilirliğin halkla ilişkiler çalışmalarına entegrasyonu yalnızca bir şirketin kamuoyundaki imajını iyileştirmekle kalmaz, aynı zamanda müşteriler, yatırımcılar, çalışanlar ve daha geniş bir topluluk dâhil olmak üzere paydaşlarla güven inşa etmeye de hizmet eder.

Çalışmada Turkcell, Türk Telekom ve Vodafone Türkiye'nin sürdürülebilirlik faaliyetlerine web sitelerinde faaliyet raporu olarak yer verdiği görülmektedir. Bunun yanı sıra GSM operatörleri sürdürülebilirlik faaliyetlerini daha çok çevresel konular, iklim, enerji tasarrufu, atıkların dönüştürülmesi gibi konular üzerine gerçekleştirmektedir. Çevresel boyutların yanı sıra sosyal ve ekonomik boyutlarda da faaliyetlerini gerçekleştirdikleri görülmüştür. Ayrıca çalışma içerisinde gerçekleştirilen faaliyetlerin sadece tek boyutlu olmadığı bazen çok boyutlu olduğu görülmüştür.

Turkcell, Vodafone Türkiye ve Türk Telekom'un 2022 yılı sürdürülebilirlik raporları karşılaştırıldığında, şirketlerin sürdürülebilirlik ve kurumsal sosyal sorumluluk (KSS) yaklaşımlarına ışık tutan bazı ortak noktalar ve farklılıklar ortaya çıkmaktadır.

İlk olarak, her üç şirket de operasyonlarında çevre dostu uygulamalara vurgu yaparak çevresel sürdürülebilirlik konusunda kararlılık sergilemektedir. Turkcell, ekolojik sürdürülebilirliğe daha fazla odaklandığını göstererek çevresel konulara kayda değer bir vurgu yapmaktadır. Benzer

şekilde, Vodafone Türkiye ve Türk Telekom da çevresel girişimlere olan bağlılıklarının altını çizerek, çevresel kaygıların ele alınmasının öneminin sektör genelinde ortak bir kabul gördüğünü göstermektedir.

İkinci olarak, halkla ilişkilerin bir alt kümesi olan kurumsal sosyal sorumluluk faaliyetlerinin entegrasyonu her üç şirkette de görülmekte ve sürdürülebilirlik çabalarının paydaş katılımı ve etik iş uygulamaları ile stratejik uyumunu ortaya koymaktadır. Vodafone Türkiye, sürdürülebilirlik ve etkili paydaş katılımı arasındaki bağlantıyı vurgulayarak, çeşitli kurumsal sosyal sorumluluk unsurlarını sürdürülebilirlik girişimlerine entegre etmesiyle öne çıkmaktadır. Türk Telekom da kurumsal sosyal sorumluluk faaliyetlerini kurumsal stratejisine entegre ederek sorumlu iş uygulamalarına yönelik kapsamlı ve birbiriyle bağlantılı bir yaklaşımı vurgulamaktadır.

Ancak, halkla ilişkiler faaliyetleri içinde tanıtım faaliyetlerine yapılan vurguda farklılıklar göze çarpmaktadır. Turkcell'in raporu, şirketin stratejik iletişim yoluyla marka imajını geliştirme taahhüdünün altını çizen tanıtım çabalarının belirgin bir varlığını ortaya koymaktadır. Tanıtıma yapılan bu vurgu Vodafone Türkiye ve Türk Telekom raporlarında daha az açık bir şekilde vurgulanmaktadır.

Sonuç olarak, bu şirketler çevresel sürdürülebilirlik ve kurumsal sosyal sorumluluk faaliyetlerinin operasyonlarına entegrasyonu konusunda ortak bir taahhüdü paylaşıırken, halkla ilişkiler stratejilerindeki nüanslar marka geliştirme ve paydaş katılımına yönelik benzersiz yaklaşımları vurgulamaktadır. Bu karşılaştırma, telekomünikasyon şirketlerinin sorumlu iş uygulamalarını teşvik etmek için sürdürülebilirlik, kurumsal sosyal sorumluluk ve halkla ilişkilerin kesiştiği farklı ancak birbiriyle bağlantılı yolların olduğu görülmüştür. Ayrıca telekomünikasyon şirketleri halkla ilişkiler bağlamında sürdürülebilirlik faaliyetlerini çevresel, ekonomik ve sosyal boyutta etkin bir şekilde kullandığı ortaya çıkmıştır.

KAYNAKÇA

- AKBAYIR, Z. (2019). *Halkla İlişkiler Perspektifinden Kurumsal Sürdürülebilirlik İletişimi Ve Bir Örnek Olay İncelemesi*. Uluslararası Halkla İlişkiler Ve Reklam Çalışmaları Dergisi,
- ALİ KILIÇ, Ö. G. D. Ö., ve ONAT, .Ö.G.D.F. (2007). *Bir Halkla İlişkiler Aracı Olarak Kurumsal Bloglar*. Yaşar Üniversitesi E-Dergisi, 2(8), 899-927
- ASNA, A. (2011). “Halkla ilişkileri ilk anlattığım yönetici Vehbi Koç oldu” Sizin halkla ilişkiler tarifiniz nasıl? <http://www.halklailiskiler.com/prof-dr-a-laeddin-asna-halkla-iliskiler-karsidaki-hedefe-en-etkili-kanallari-sece-rek-mesajimizi-iletten-bir-calismadir.html#:~:text=Prof.,se%C3%A7erek%2C%20mesaj%C4%B1m%C4%B1z%C4%B1%20iletten%20bir%20%C3%A7al%C4%B1%C5%9Fmad%C4%B1r%22> .
- BIÇAKÇI, A. B. (2012). *Sürdürülebilirlik Yönetiminde Halkla İlişkilerin Rolü*. Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, 4(1), 47-56.
- BİLGİN, N. (2014). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi*. Ankara: Siyasal.
- DRYZEK J.S (2013) *The Politics of the Earth*. New York: Oxford University Press. Third Edition ISBN 978-0-19-969600-0.
- ERTAN, Y. (2018). *Türkiye’de Sürdürülebilirlik Raporlaması (2005-2017)*. Journal of Accounting and Taxation Studies, 11(3), 463-478.
- GRUNIG, J. E., ve HUNT, T. (1984). *Managing public relations*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- GÜL, S. ve NİZAM, K. (2021). *Sosyal Bilimlerde İçerik ve Söylem Analizi* . Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 42(1) 181-198.
- HAJER M.A. (1995) *The Politics of Environmental Discourse: Ecological Modernization and the Policy Process*. Oxford: Clarendon Press.
- HIEBERT, R. E. (1966). Ivy Lee: “Father of Modern Public Relations.” The Princeton University Library Chronicle, 27(2), 113–120. <https://doi.org/10.2307/26409644>
- IPRA, (2023). *A new definition of public relations*, <https://www.ipra.org/member-services/pr-definition/> .
- KOTOB, F. (2011). *What is Sustainability?* MPM, BComm/BIS, ADipIT, DipIT. https://www.researchgate.net/publication/282184670_What_Is_Sustainability
- METİN, O., ve ÜNAL, Ş. (2022). İçerik Analizi Tekniği: İletişim Bilimlerinde ve Sosyolojide Doktora Tezlerinde Kullanımı. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 22(Özel Sayı 2), 273-294.
- NCA, (2023). *Why Study Communication?* <https://www.natcom.org/about-nca/what-communication>.
- ÖZGEN, E. (2022). *Sürdürülebilirlik İletişimi ve Halkla İlişkiler*. Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi(39), 1-4

- PRSA, (2023). *About Public Relations*. <https://www.prsa.org/about/all-about-pr>.
- TURKCELL, (2023a). *Kurumsal İletişim ve Sürdürülebilirlik*. <https://www.turkcell.com.tr/tr/hakkimizda/kurumsal-iletisim?place=footer>
- TURKCELL, (2023b) *2022 Faaliyet Raporu*, <https://ffo3gv1cf3ir.merlincdn.net/hakkimizda/tr/yatirimciiliskileri/InvestorReportLibrary/Turkcell-EFR-2022.pdf>
- TURK TELEKOM, (2023a). Yatırımcı İlişkileri/ Sürdürülebilirlik, <https://www.ttyatirimciiliskileri.com.tr/tr-tr/sosyal-sorumlu-yatirim/sayfalar/surdurulebilirlik>.
- TURK TELEKOM, (2023b). *Dijital Türkiye Yeni Bir Gelecek, Sürdürülebilirlik ve Kurumsal Sosyal Sorumluluk*. <https://www.ttyatirimciiliskileri.com.tr/media/mbphscjv/turk-telekom-2022-faaliyet-raporu.pdf>
- VODAFONE TÜRKİYE, (2023). *Vodafone Türkiye 2022 Çevresel, Sosyal Ve Yönetişim(ÇSY) raporu*, [https://cms.Vodafone Türkiye.com.tr/static/files/22-11/30/Vodafone Türkiye-turkiye-2022-csy-raporu.pdf](https://cms.VodafoneTürkiye.com.tr/static/files/22-11/30/VodafoneTürkiye-turkiye-2022-csy-raporu.pdf)



BÖLÜM 12

ÇAĞDAŞ JAPON MODASININ YARATICI TASARIM ANLAYIŞINDA BUNKA KOLEJİ EĞİTİMİNİN ETKİSİ

S. Çiğdem KOÇAK¹

1 S. Çiğdem KOÇAK, Dr.Öğr. Üyesi, Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, cigdem.kocak@usak.edu.tr, ORCID:0000-0001-5998-6394

GİRİŞ

Tokyo'nun en yoğun metropol merkezlerinden biri olan Shinjuku'daki Bunka Moda Koleji 1919 yılında küçük bir terziilik okulu olarak kurulmuştur. Bu Kolej günümüzde tekstil sektörünün en son trendleri hakkında bilgiye erişimi sağlayan bir merkezdir. ("BUNKA Fashion College - English | 服飾・ファッション専門学校の文化服装学院," 2019)

Bunka Gakuen Eğitim Vakfı tarafından Bunka Moda Koleji, Bunka Gakuen Üniversitesi, Bunka Moda Yüksek Lisans Programı ve Bunka Dil Enstitüsü kurulmuştur. Bunka, uzmanlık eğitimleri verirken aynı zamanda endüstriyle ortak araştırmalar geliştirmektedir. ("Bunka Fashion College | NOT JUST a LABEL," 2016)

Tokyo'daki Bunka Moda Koleji; 1. Moda Tasarım 2. Moda Teknolojisi 3. Moda Pazarlama 4. Moda Aksesuarları ve Tekstil Departmanı olarak dört bölümden oluşmaktadır. Günümüzde bazı moda fakültelerinin de aynı alanlarla sınırlı olması sebebi ile artan sosyo-endüstriyel ihtiyaçlar doğrultusunda Bunka Koleji daha fazla büyüme ve gelişme araştırmaları yapmaktadır (REDDY, 2014)

Bunka Gakuen Üniversitesi lisans dereceleri, yüksek lisans ve doktora programları sunmaktadır. Moda ve Yaşayan Çevre Çalışmaları Enstitüsü'nde Giyim Bilimi Çalışmaları Yüksek Lisans Programı İngilizce olarak öğretilen tek derstir. ("Bunka Fashion College | NOT JUST a LABEL," 2016)

Bunka Koleji, öğrencilerine yüksek düzeyde ustalık kazanma fırsatı sağlamaktadır. İlk iki yıl ileri düzeyde yaratıcı tasarım eğitimi sayesinde moda teknolojileri alanında yaratıcı üretimin temelleri öğretilmektedir. Üçüncü ve dördüncü yılda ise ileri yönetim, şirketlerle işbirlikleri ve stajlar yoluyla sanayi iş birliği geliştirilmektedir (Yezhova, Pashkevich, & Manoilenko, 2018).

Avrupa ve Amerika'da olduğu gibi Asya'da da giysi üzerine araştırmalar, çeşitli üniversite ve müze içeriklerinde gerçekleştirilmektedir. Bu üniversite ve müze içerikleri; giysi tarihçeleri, moda tasarımı, antropoloji, ev ekonomisi, endüstriyel tasarım ve sanat tarihi bölüm ve programlarına bağlı olabilmektedir. Örneğin Seul Ulusal Üniversitesi'nde; Tekstil, Mağazacılık ve Moda Tasarımı Bölümü İnsan Ekolojisi Fakültesindedir. Yine Seul'de bulunan Ewha Kadın Üniversitesi'ndeki Moda Tasarımı Programı, 1967 yılındaki Dekoratif Sanatlar Bölümü'nün bir parçası olan Sanat ve Tasarım Fakültesinde yer almaktadır (Micklewright, 2017).

Ünlü Bunka Moda Koleji, Central Saint Martin ve Parsons ile birlikte dünyanın en iyi üç moda okulu arasında sayılmaktadır. Bunka Koleji aralarında Kenzo Takada, Junya Watanabe ve Yohji Yamamoto'nun da bulundu-

ğu, uluslararası düzeyde çalışan çok sayıda önde gelen moda tasarımcıları yetiştirmiştir. Bunka Gakuen Kostüm Müzesi her yıl “Dünya ve Japonya Kültürünü Giyim Yoluyla Anlamak” temasına dayalı dört sergi düzenlemektedir. (Weener, 2016)

1. BUNKA KOLEJİNDE EĞİTİM ALMIŞ MODAYA YÖN VEREN TASARIMCILAR

Tarihsel olarak, Japon tekstil endüstrisi 1950’lerde devletten destek almış ve savaşın ardından, dövize dönüştürülen kilit bir endüstri olarak belirlenmiştir. Bunka Moda Kolejine benzer birçok terzilik okulları açılmış, Batı tarzı kıyafetlerin evde dikilmesine katkıda bulunulmuştur. Bu nedenle o dönemde henüz gelişmemiş olan hazır giyime geçiş kesintiye uğramıştır. Aynı zamanda Paris’teki büyük mağazalar da haute couture ile ortaklık arayışına girmiş ve bu ortaklıklar ile sentetik elyaftan üretilen yeni malzemeler geliştirilmiştir (Yoko, 2007)

Kenzo Takada, Fransız moda profesyonelleri tarafından tanınan ilk Japon tasarımcıdır ve en etkili hazır giyim tasarımcılarından biri olarak kabul edilmektedir. 1961 yılında Tokyo’daki Bunka Moda Kolejinden ilk erkek öğrencilerden biri olarak mezun olduktan sonra Tokyo’da tasarımcı olarak çalışmıştır. Kenzo Takada 1964’te Paris’te çalışmaya başlamıştır. Kullandığı renklerin, kumaşların, kapitone tekniğinin kökleri Japon geleneklerine dayanmaktadır. Kenzo, egzotik unsurların Fransız halkı için çekici olduğunu fark etmiştir. Diğer Japon tasarımcıların Paris’e gelmesinin önünü açan Kenzo Takada’dır. Yeni nesil Japon tasarımcıların uluslararası moda arenasında kilit oyuncular haline gelmesi 1980’lerin başında gerçekleşmiştir. Bu dönemde avangard modanın kurucu babası sayılabilecek Issey Miyake’nin yanı sıra Comme des Garçons markasıyla çalışan Rei Kawakubo ve Yohji Yamamoto da koleksiyonlarını Paris’te sunmaya başlamıştır. 80’lerde Japon moda tasarımcıları Avrupa’nın sahip olmadığı yeni bir yaratıcılık geliştirmişlerdir. Bu yenilik Avrupalıların yeni bir değere uyanmasına yardımcı olmuştur. Tek renkli, asimetrik ve bol görünümle karakterize edilen yeni stil yaratan tasarımcılar Kawakubo, Miyake ve Yamamoto’dur. Bu Japon tasarımcıların çalışmaları Paris’te bir terzilik devrimi olarak nitelendirilmiştir. Bu tasarımcılar, Batı ile Doğu, moda ile anti-moda, modern ile anti-modern arasındaki sınırları kırmışlardır. Amerikalı sosyolog Diana Crane yeni bir avangard sanat hareketini analiz ederken, sa-

natçının çalışmasını; 1. Sanatsal gelenekleri yeniden tanımlıyorsa; 2. Yeni sanatsal araç ve tekniklerden yararlanıyorsa 3. Sanat eseri olarak değerlendirilebilecek nesnelerin kapsamı dahil, sanat nesnesinin doğasını yeniden tanımlıyorsa, avangard bir sanat hareketi olarak kabul edilebileceğini belirtmektedir. Avangard tasarımcılar olan Miyake, Yamamoto ve Kawakubo'nun birlikte yarattığı stiller incelendiğinde; geleneksel giysi üretim tekniklerini terk etmiş, giysi kumaşı olarak farklı ve özgün malzemeler keşfetmiş, hem giysinin hem de modanın anlamını ve doğasını tanıtırak yeniden tanımlamış oldukları sonucuna varılmaktadır. (Kawamura, 2004)

Bunka Moda Kolejinde eğitim alan ve tekstil teknolojisini çok iyi bilen, moda tarihine kalıcı izler bırakan Japon tasarımcı Issey Miyake, kumaş pileleme tekniğiyle 1980'lerde alanında çığır açtığını söyleyebiliriz. Kumaşın kırışmasını engelleyen bu teknik, kendisini dünya çapında üne kavuşturan "Pleats, Please" koleksiyonunu beraberinde getirdi. Birer origamiyi andıran tasarımları; rahat giyimi ve vücudu sarma biçimiyle üst düzey modayı sokak giyimiyle buluşturan bir hamle olarak yorumlandı. ("Issey Miyake (1938-2022)," 2022)



Resim 1: *İssey Miyake'nin Kumaş Pileleme Tekniği İle Tasarladığı Giysi, 2022*

Tokyo merkezli Bunka Moda Koleji çok sayıda tanınmış Japon ve uluslararası tasarımcılar yetiştirmiş ve çoğu artık Londra, New York ve Paris podyumlarına hâkim duruma gelmiştir. Asya'daki başka hiçbir kolej bu kadar uluslararası etkiye sahip olamamıştır. Bunka Moda Kolejinin eski direktörü Satoshi Onuma; *"İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Japonya dünyanın en sanayileşmiş ülkelerinden biri haline geldi. Modanın daha ticari yönlerini öğretmeye başladık. Ama yine de her öğrenciye nasıl kıyafet yapılacağının temellerini öğretiyoruz. Bugün Bunka koleji öğrencilerimize üç şeyi aşılama odaklanıyoruz; yaratıcılık, miras ve sürdürülebilirlik. Kolejin kendine ait bir moda arşivi var; Bunka Gakuen Müzesi, bu müze yurtdışındaki kolejlerle ortak eğitimler sunabilmektedir."* Diyerek Bun-

ka Kolejinin güçlü potansiyelini anlatmıştır. Bunka Kolejinde tutkulu ve profesyonel bir eğitimci olan Onuma, *“Yapabileceğiniz en kötü şeylerden biri etik olmadan eğitim vermektir. Öğrenci yetiştirmede iyi tasarım tekniği kadar etik de önemlidir. Öğrencilere bir çeşit bilgelik aşılama çok önemlidir.”* Diyerek başarıda etik olmanın zorunluluğu üzerine de vurgu yapmaktadır. Direktör Onuma ayrıca *“geçtiğimiz elli yılda Bunka, Junko Koshino, Yohji Yamamoto, Kenzo ve son zamanlarda Nigo ve Jun Takahashi gibi isimler Bunka Kolejinde eğitim almıştır. Londra veya Los Angeles’taki bir gence sorduğunuzda, Kyoto mimarisi ya da Şinto ritüeli hakkında pek bir şey bilmiyor olabilirler, ancak muhtemelen bir düzine Japon moda tasarımcısının adını verebilirler.”* Diyerek modanın tüm dünyadaki etkin dilini vurgulamıştır.(Ramshaw, 2011)

Moda tasarımı ve ilgili disiplinlerde uzmanlaşmış Bunka kolejinin Japonya genelinde 70’ten fazla şubesi bulunmaktadır. 21 katlı bir binadan oluşan Bunka koleji kampüsü, öğrencinin yaratıcılığını geliştirmeye katkıda bulunmak üzere tasarlanmıştır. Bu okulun en etkili mezunları; Tsumori Chisato, Misha Janette, H. Naoto, Takeo Kikuchi, Asami Kiyokawa, Yoshiyuki Konishi, Mariko Mori, Nigo, Naomi Nishida, Peeco, Sebastiano Serafini, Tomoe Shinohara, Kenzo Takada, Haziran Takahashi, Junya Watanabe, Yohji Yamamoto, Hiromichi Ochiai, Soşi Otsuki, Shingo Sato olarak sıralanabilir. (“Bunka Fashion College, Japan,” n.d.)



Resim 2: Bunka Moda Koleji Mezuniyet Defilesi, 2015

2. BUNKA KOLEJİ TARİHİ VE EĞİTİMİ

19. yüzyılın başında Japon erkekleri Batılı kıyafetler giymek istemiştir. Ülkeye gelen İngiliz ve Amerikalı ziyaretçilerin sofistike pantolonlarını, yeleklerini ve melon şapkalarını giymek şıklığın zirvesi olarak tanımlanmıştır. Batılı iş adamlarının eşlerini Japonya'ya pek sık getirmemesi nedeniyle ilk başlarda erkek modası değişimden daha fazla etkilenmiştir. Batılı moda dergilerinin ithalatı ve giderek daha fazla Batılı kadının bu egzotik ülkeyi turist olarak görmeye gelmesi ile bu durum değişmeye başlamıştır. Bunka Kolejinin kurucu terzisi Isaburo Namiki, bu trendin büyümesine devam edeceğini öngörmüştür. Dolayısıyla onun moda kursları Japon duyarlılığını korurken, kadınlara Batı modasının kavramlarını öğretmiştir. 1919 yılında terzi Isaburo Namiki tarafından kurulan kolej, ev tipi dikiş makinesinin yaygınlaşması ile 1923 yılında Bunka Dikiş Okulu'na dönüşmüştür. 1936'da ise Bunka Moda Koleji adını almıştır. 1958'de kolej kapılarını kadınlara olduğu kadar erkeklere de açmıştır. Öğrenciler moda eğitiminin yanı sıra sanat, dil ve bilim eğitimi almaktadır.



Resim 3: *Bunka Moda Koleji Atölye Çalışması, 2018*

Bunka koleji sıkı bir eğitime sahiptir. Öğrenciler öncelikle insan anatomisi ve moda çizimi ile ilgili dersler konusunda eğitilirken sonrasında pazarlama ve teknoloji eğitimi üzerine dersler almaktadır. Bu kolejde bir dikiş makinesine sahip olmak bir ön koşuldur çünkü bir fikrin sadece taslağını çıkarmak ve onu uygulaması için başka birine teslim etmek asla bir seçenek olamamaktadır. Her yıl kolejin geniş katılımlı podyum gösterisi düzenlenmektedir. Öğrenciler organizasyonun set tasarımcısı, planlayıcısı, yapımcısı ve modeli olmaktadır. Üniversite kendisi için tasarladığı ve patentini aldığı birçok tekstil ve moda teknolojileri üretebilmektedir. Küresel bir üne sahip olmasına ve tüm milletlerden öğrencilere açık olmasına rağmen çoğu ders ve sınav hâlâ Japonca yapılmaktadır. Bu nedenle kampüste

dil enstitüsü bulunmaktadır. Ayrıca Bunka Koleji son yıllarda ekoloji ve sosyal sorumluluk ile ilgili eğitimlere odaklanmaktadır. (“Bunka Fashion College,” 2018)

Bunka Moda Üniversitesi (BFGU); Moda Bilimi Fakültesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Kùltürlerarası Çalışmalar Fakùltesi ve Yüksek Lisans eğitimine sahip kapsamlı bir kurumdur. Tasarım, teknoloji, planlama, sosyoloji, işletme, tarih ve kültürel bakış açısı, animasyonlar, gerçek video görüntüleri, dergiler gibi medya ifadeleri aracılığıyla moda ve tasarım eğitimi sağlar. Esnek düşünceyi ve duyarlılığı, dil, kültür ve misafirperverliği geliştiren, her alanda çağın öncüsü olabilecek insan kaynağını yetiştirmektedir. (“PRIVILEGE for B.I.L. STUDENTS | EN/BUNKA INSTITUTE of LANGUAGE,” n.d.)

BFGU (Bunka Fashion Graduate University) modayı üç çalışma alanına ayırmıştır: 1. Özgün moda üreten “tasarım çalışma alanı”, 2. Üretim sistemini geliştiren “teknoloji çalışma alanı” 3. Modanın değerini tamamlayan ve tasarım duyarlılığını kârla birleştiren “yönetim çalışma alanı”. (Strijbos, 2018)

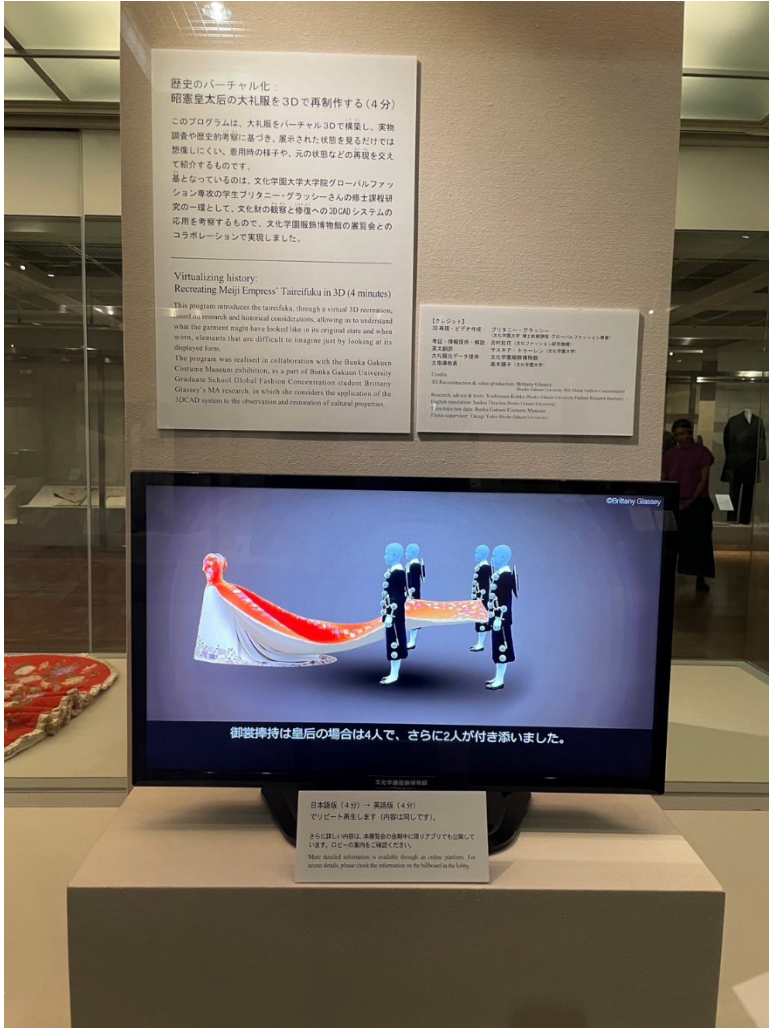


Resim 4: Bunka Moda Üniversitesi (BFGU) Öğrencisi Tasarım Çalışması, 2018

Bunka Global Fashion Concentration (GFC), moda ve tekstil çalışmaları alanında İngilizce yüksek lisans derecesi almak isteyen öğrenciler için kurulmuştur. Bu yüksek lisans eğitiminde modayla ilgili sanat ve tasarıma odaklanarak küresel bağlamda teori ve pratik birleştirilmektedir. Ayrıca Japon estetiği ve dili üzerine dersler verilmektedir. Modayla ilgili bir dizi disiplinler arası konu sunulmaktadır. GFC'nin "Proje Araştırması" başlıklı ana konusu, uzmanlar ve sektördeki meslektaşları tarafından yönetilmektedir ve öğrencilerin hem pratikte hem de teoride bireysel araştırma önerilerini geliştirmelerine olanak sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Öğrenciler araştırma ve ilham için Bunka'nın ünlü moda kütüphanesine ve birinci sınıf moda müzesine erişebilmektedir. Ayrıca "Anrealage" gibi yüksek profilli Japon markalarının yanı sıra Ulusal Sanat Merke-

zinde yapılan stajlar, öğrencilerin konsept ve pratik bilgiler arasındaki gerçek dünya bağlantılarını kurmalarına olanak tanımaktadır. GFC, 2016 yılında Paris’in prestijli tasarım okulu École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (ENSAD) ile çift diploma programı başlatmıştır. Bu programa kayıtlı öğrenciler yüksek lisans projelerini Paris’teki ENSAD final koleksiyonunda sergileyebilmektedir. GFC yoğunlaştırılmış bir programdır; yaratıcılık ve beceride mükemmelliğin yanı sıra güçlü motivasyon, bağlılık ve sabır gerekmektedir. Başarılı mezunlar; tasarım, moda editörlüğü, küratörlük ve akademi dahil olmak üzere moda endüstrisinin tüm alanlarında istihdam edilmeye aday olmaktadır. (“Bunka Research Lab for Fashion Textiles Visit,” 2023)

GFC ikinci sınıf öğrencisi Brittany Glassey’nin 3 boyutlu rekreasyon videosu, Bunka Gakuen Kostüm Müzesi’nin “Japonya’da Batı Kıyafetlerinin Benimsenmesi Ve Bunka Gakuen’in Tarihi” sergisinde yer almıştır. Brittany, tezi ve proje araştırması için dijital teknolojilerin, tarihi kıyafetlerin araştırılmasına ve anlaşılmasına nasıl yardımcı olabileceği konusunda yoğun bir şekilde çalışmıştır. Sergi için Brittany, Meiji İmparatoriçesi Taireifuku’nun ayrıntılı bir 3 boyutlu rekreasyonunu geliştirmek üzere müzeyle iş birliği yapmıştır. Brittany, açıklayıcı bir videonun yanı sıra ziyaretçilerin sergi dönemi boyunca erişebileceği iki dilli bir çevrimiçi platform oluşturmuştur. Bu platform, giysinin sosyo-tarihsel geçmişine bağlı olarak nakış ve süslemelere ilişkin bilgiler sağlamıştır. Sanal rekreasyonun olanaklarından yararlanılarak oluşturulan çalışmada, giysinin ait olduğu dönemde İmparatoriçe tarafından giyildiğinde nasıl görünebileceğine dair sunum hazırlanmıştır.



Resim 5: Brittany Glassey'in Yüksek Lisans Proje Çalışması (Meiji İmparatoriçesi Taireifuku'nun Ayrıntılı 3 Boyutlu Rekreasyonu), 2023



Resim 6: *Brittany Glassey'in Yüksek Lisans Proje Çalışması (Meiji İmparatoriçesi Taireifuku'nun Ayrıntılı 3 Boyutlu Rekreasyonu, 2023*

SONUÇ

Bunka Gakuen Eğitim Vakfı tarafından Bunka Moda Koleji, Bunka Gakuen Üniversitesi, Bunka Moda Yüksek Lisans Programı ve Bunka Dil Enstitüsü kurulmuştur. Bunka, uzmanlık eğitimleri verirken aynı zamanda endüstriyle ortak araştırmalar geliştirmektedir. Central Saint Martin ve Parsons ile birlikte dünyanın en iyi üç moda okulu arasında sayılan Bunka Koleji uluslararası düzeyde çalışan çok sayıda önde gelen moda tasarımcıları yetiştirmiştir. Bunka kolejinde öğrencilere yaratıcılık, miras ve sürdürülebilirlik aşılanmaktadır. Kolejin Gakuen Müzesi, yurtdışındaki kolejlerle ortak eğitimler sunabilmektedir. Bu kolejde iyi tasarım tekniği kadar etik eğitim ve bilgelik aşlamak da önemlidir. 1919 yılında terzi Isaburo Namiki tarafından kurulan kolej, ev tipi dikiş makinesinin yaygınlaşması ile 1923 yılında Bunka Dikiş Okulu'na dönüşmüştür. 1936'da

ise Bunka Moda Koleji adını almıştır. 1958’de kolej kapılarını erkeklere de açmıştır. Öğrenciler moda eğitiminin yanı sıra sanat, dil ve bilim eğitimi almaktadır. Bu kolejde ön koşul bir dikiş makinesine sahip olmaktır çünkü bir fikrin sadece taslağını çıkarmak ve onu uygulaması için başka birine teslim etmek asla bir seçenek olamamaktadır. Kolej her yıl geniş katılımlı yıl sonu podyum gösterisi düzenlemektedir. Öğrenciler organizasyonun set tasarımcısı, planlayıcısı, yapımcısı ve modeli olmaktadır. Bunka Moda Üniversitesi kendisi için tasarladığı ve patentini aldığı birçok tekstil ve moda teknolojileri üretebilmektedir. Küresel bir üne sahip olmasına ve tüm milletlerden öğrencilere açık olmasına rağmen çoğu ders ve sınav hâlâ Japonca yapılmaktadır. Bu nedenle kampüste dil enstitüsü bulunmaktadır. Bunka Koleji son yıllarda ekoloji ve sosyal sorumluluk ile ilgili eğitimlere odaklanmaktadır. Bunka Global Fashion Concentration (GFC) ise moda ve tekstil çalışmaları alanında İngilizce yüksek lisans derecesi almak isteyen öğrenciler için kurulmuştur. Bu yüksek lisans eğitiminde, modayla ilgili sanat ve tasarıma odaklanarak küresel bağlamda teori ve pratik birleştirilmektedir. Kolejde Japon estetiği ve dili üzerine de dersler verilmektedir. Yüksek lisans projeleri, uzmanlar ve sektördeki meslektaşlar tarafından yönetilmektedir. Yüksek lisans eğitimleri, öğrencilerin hem pratikte hem de teoride bireysel araştırma önerilerini geliştirmelerine olanak sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Eğitimi ve kalitesi bir asrı geçmiş Bunka Moda Okulu tüm dünyadaki tekstil ve moda tasarım eğitimi veren kurumlara ilham vermekte ve moda sektörünü yönlendirmektedir.

KAYNAKÇA

- Bunka Fashion College. (2018, October 16). Retrieved December 19, 2023, from Blue17 vintage clothing website: <https://www.blue17.co.uk/vintage-blog/bunka-fashion-college/>
- BUNKA Fashion College - English | 服飾・ファッション専門学校の文化服装学院. (2019, September 25). Retrieved December 19, 2023, from 文化服装学院 | 業界へ卒業生30万人を輩出! 伝統と実績の服飾専門学校 website: <https://www.bunka-fc.ac.jp/en/>
- Bunka Fashion College | NOT JUST A LABEL. (2016, April 26). Retrieved December 18, 2023, from www.notjustalabel.com website: <https://www.notjustalabel.com/editorial/bunka-fashion-college>
- Bunka Fashion College, Japan. (n.d.). Retrieved December 19, 2023, from fashionabc website: <https://www.fashionabc.org/wiki/bunka-fashion-college-japan/>
- Bunka Research Lab for Fashion Textiles visit. (2023, June 15). Retrieved December 19, 2023, from Global Fashion Concentration (GFC) website: <https://bunkaglobalfashion.com/2023/06/15/bunka-research-lab-for-fashion-textiles-visit/>
- Issey Miyake (1938-2022). (2022, August 9). Retrieved December 19, 2023, from bant mag website: <https://bantmag.com/issey-miyake-1938-2022/>
- Kawamura, Y. (2004, February 6). The Japanese Revolution in Paris Fashion, Yuniwa Kawamura. Retrieved December 19, 2023, from www.transitionandinfluenceprojects.com website: <http://www.transitionandinfluenceprojects.com/throughthesurface/symposium/kawamura.html>
- Micklewright, N. (2017). Clothes Make the Man. *Ars Orientalis*, 47(20181025). <https://doi.org/10.3998/ars.13441566.0047.001>
- PRIVILEGE FOR B.I.L. STUDENTS | EN/BUNKA INSTITUTE OF LANGUAGE. (n.d.). Retrieved December 19, 2023, from www.bunka-bi.ac.jp website: <https://www.bunka-bi.ac.jp/en/school/benefits/>
- Ramshaw, L. (2011, October 6). Bunka - Inside Tokyo's Fashion Factory. Retrieved December 19, 2023, from Tokyo Weekender website: https://www.tokyoweekender.com/art_and_culture/arts/fashion-beauty-art_and_culture/bunka-inside-tokyos-fashion-factory/
- REDDY, G. C. (2014). WORLD'S FASHION AND CREATIVE DESIGN EDUCATION AND ITS DISTINGUISHED CHARACTERISTICS: AN OVERVIEW Global Academic Network International Conference. In *www.researchgate.net* (p. 3). Retrieved from https://www.researchgate.net/profile/Chiranjeevi-Gudimetla/publication/281971421_WORLD'S_FASHION_AND_CREATIVE_DESIGN_EDUCATION_AND_ITS_DISTINGUISHED_CHARACTERISTICS_AN_OVERVIEW/links/56001c6c08aeba1d9f84b98b/WORLDS-FASHION-AND-CREATIVE-DESIGN-EDUCATION-AND-ITS-DISTINGUISHED-CHARAC-

TERISTICS-AN-OVERVIEW

- Stribbos, B. (2018, November 5). Bunka Fashion Graduate University. Retrieved December 19, 2023, from FashionUnited website: <https://fashionunited.com/news/bunka-fashion-graduate-university/2018110524372>
- Weener, T. (2016, June 8). Bunka Fashion College - Shibuya, Tokyo. Retrieved December 19, 2023, from JapanTravel website: <https://en.japantravel.com/tokyo/bunka-fashion-college/29271>
- Yezhova, O. V., Pashkevich, K. L., & Manoilenko, N. V. (2018). Comparative analysis of foreign models of fashion education. *Revista Românească Pentru Educație Multidimensională*, 10(2), 88–101. <https://doi.org/10.18662/rrem/48>
- Yoko, O. (2007). Japanese Fashion Business: Tradition & Innovation. In *Japan Economic Foundation March/April 2007 Issue*. Retrieved from <https://www.jef.or.jp/journal/pdf/cover03.pdf>

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Resim 1** *İssey Miyake'nin Kumaş Pileleme Tekniği İle Tasarladığı Giysi.* (2022). Retrieved from <https://media.bantmag.com/wp-content/uploads/2022/08/issey-miyake-5.webp>
- Resim 2** *Bunka Moda Koleji Mezuniyet Defilesi, 2015.* (2016). Retrieved from <https://www.japanesestreets.com/media/35667.jpg>
- Resim 3** *Bunka Moda Koleji Atölye Çalışması.* (2018). Retrieved from <https://pbs.twimg.com/media/DK-STCLWAAA9sk4.jpg>
- Resim 4** *Bunka Moda Üniversitesi (BFGU) öğrencisi tasarım çalışması.* (2018). Retrieved from https://fashionunited.com/r/fit=cover,format=auto,gravity=center,quality=70,width=582/https://fashionunited.com/images/landing-pages/fu/education/bfgu/bfgu_600x900_04.jpg
- Resim 5** *Brittany Glassey'in Yüksek Lisans Proje Çalışması (Meiji İmparatoriçesi Taireifuku'nun Ayrıntılı 3 boyutlu Rekreasyonu).* (2023). Retrieved from https://bunkaglobalfashion.files.wordpress.com/2023/10/img_4962.jpg
- Resim 6** *Brittany Glassey'in Yüksek Lisans Proje Çalışması (Meiji İmparatoriçesi Taireifuku'nun Ayrıntılı 3 boyutlu Rekreasyonu).* (2023). Retrieved from https://bunkaglobalfashion.files.wordpress.com/2023/10/img_4963.jpg



BÖLÜM 13

EL SANATLARI EĞİTİMİNDE ETKİLİ ÖĞRETİM YÖNTEMLERİ

Öğr. Gör. Nuray Gökdoğan ¹

¹ Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, Gönen Meslek Yüksekokulu
El Sanatları Bölümü, Gönen, Isparta

Giriş

Kendini ifade etme, beceri geliştirme ve kültürel koruma yolları olarak el sanatlarına olan ilginin yeniden canlanmasıyla birlikte, el sanatları eğitiminin önemi giderek artmaktadır. El sanatları eğitimi bu becerilerin yeni nesillere aktarılmasında kritik rol üstlenmektedir.

El sanatları, ulusların kültürel kimliklerinin en canlı ve anlamlı belgeleridir. Ham maddesi, deseni ve üretim tekniği, üretenin katkısıyla, ait olduğu yörenin karakteristiğini taşımasından dolayı değer kazanır (Anonim, 2012).

İnsan yaratıcılığının ve becerilerinin bir kanıtı olan el sanatları, yüzyıllardır dünyanın dört bir yanındaki kültürlerin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Kitap sanatları çömlekçilik, dokumacılık, ahşap işçiliği ve metal işçiliği gibi pek çok becerileri barındıran el sanatları, sadece kültürel mirası somutlaştırmakla kalmaz, aynı zamanda geçmişimizle somut bağlantı sunar.

Tarih boyunca insan uygarlığının dokusu, yaratıcılık, zanaatkârlık ve kültürel ifade ile ilmi ilmi dokunmuştur. Farklı toplumların zanaatkarlarını temsil eden el sanatları, geçmişten günümüze, kimlik ve yeniliğin taşıyıcıları olarak saygı görmektedir. Dünya teknolojik mucizeler çağına doğru ilerlerken, insan becerisi ve yaratıcılığının bir kanıtı olan el sanatlarının yankısı devam etmektedir.

Bu bölümde, el sanatları eğitiminde kullanılan çeşitli öğretim yöntemleri incelenmiştir. Geleneksel tekniklerden yenilikçi yaklaşımlara kadar aşağıdaki konular ele alınmıştır. Eğitimcilere, araştırmacılara ve uygulayıcılara kapsamlı bir anlayış sağlaması hedeflenmektedir.

1. El Sanatlarının Önemi

Bu bölümde, el sanatlarının çok yönlü boyutları derinlemesine incelenmiş olup, üretimi için gereken becerileri, kültürel ve ekonomik bağlamlarla değerlendirilmiştir. Tarihi ve kültürel önemi ele alınmış, sürdürülebilir cazibesine ve toplumun yaşamını zenginleştirme yeteneklerine ışık tutulmuştur.

El sanatlarının kökenleri en eski uygarlıklara kadar uzanmaktadır. Antik Mısır'ın çanak çömleklerinden İpek Yolu'nun özenli ipeklerine, Avrupa loncalarının süslü ahşap işçiliğinden yerli kabilelerin boncuk işçiliğine kadar el sanatları, toplumların özünü yansıtan kültürel anlatıların somutlaşmış hali olmuştur. El sanatları sadece birer nesne değil, aynı zamanda insan bilgisinin, estetiğinin ve zanaatkârlığının evrimine tanıklık eden canlı eserlerdir (Anonim, 2023a; Anonim, 2023b).

Kültürel önemine ilave olarak el sanatları, dünyanın dört bir yanında toplumların ekonomik geçiminin temeli olmuştur. El sanatlarının üretilmesi, ustadan çırağa aktarılması, aileler ve toplumlar için zanaatkarlık mirasının koruması ve nesiller arası etkileşimi önem arz etmektedir. El sanatları aynı zamanda kırsal ve kentsel ekonomiler arasında bir köprü oluşturarak gelir fırsatları sunar (Öztürk, 1998).

El sanatlarının incelenmesi sanat ve kültürün ötesine geçerek tarih, sosyoloji, ekonomi ve insan psikolojisine dair fikirler verir (Aslan ve Yücel, 2016).

El sanatlarında kullanılan teknikleri, malzemeleri ve motifleri inceleyerek, bunların yaratıldığı sosyal, ekonomik ve çevresel şartlar hakkında daha derin bir anlayış kazanırız. Dahası, el sanatlarını incelemek zanaatkarların zihinlerine-yaratıcılıklarına, problem çözme becerilerine bir bakış açar.

2. El Sanatlarında Etkili Öğretim Yöntemlerinin Önemi

Eğitim alanında, öğretim yöntemlerinin seçimi ve uygulanması, öğrencilerin öğrenme deneyimlerini ve sonuçlarını şekillendirmede çok önemli bir role sahiptir. El sanatları eğitimi söz konusu olduğunda bu önem daha artmaktadır. Etkili öğretim yöntemleri, öğrencilere karmaşık beceriler edinme (İlter, 2014), kültürel bağlamları anlama ve sanat için derin bir takdir geliştirme yolculuklarında rehberlik eden pusula görevi görür. Bu yazıda el sanatları eğitiminde etkili öğretim yöntemlerinin önemine değinilmiştir.

2.1. Geliştirilmiş Öğrenme Deneyimi

Etkili öğretim yöntemleri, becerileri kavrama ve uygulamaya yönelik çeşitli yaklaşımları barındıran kapsayıcı bir ortam hazırlayarak farklı öğrenme stillerine ve yeteneklerine hitap eder. Eğitimciler, her bir öğrencinin kendine özgü ihtiyaçlarını tanıyarak ve ele alarak, katılımı ve coşkuyu teşvik edebilir, böylece öğrenme sürecini sürükleyici ve keyifli bir deneyime dönüştürebilir (Mutlu ve Mutlu, 2017).

2.2. Becerilerin Kalıcılığı ve Uygulama

El sanatları, teorik anlayış ve pratik yeterlilik arasında hassas bir denge gerektirir. İyi tasarlanmış öğretim yöntemleri, teoriden pratiğe sorunsuz bir geçişi kolaylaştırarak öğrencilerin edindikleri becerileri etkili bir şekilde muhafaza etmelerini ve uygulamalarını sağlar. Bu, yalnızca tekniklerde ustalaşmayı değil, aynı zamanda sanat içinde uyum sağlama ve yenilik yapma kapasitesini de beraberinde getirir (Proctor ve Dutta, 1995).

2.3. Yaratıcılığın Teşvik Edilmesi

El sanatları eğitiminde etkili öğretim yöntemleri, geleneğin sınırları içinde öğrencilerin yaratıcı güç ve potansiyellerini keşfetmeye teşvik eder. Eğitimciler, öğrencileri kendilerini sanatsal olarak ifade etmeleri ve zanaatın gelişimine katkıda bulunmaları için güçlendirir (Erbay,1997; Uysal, 2005).

2.4. Kültürel Aktarım

El sanatları genellikle kültürel anlatılarla iç içedir ve toplulukların hikayelerini, inançlarını ve değerlerini yansıtır. Kültürel bağlamı içeren öğretim yöntemleri, bu el sanatlarının özgünlüğünün ve öneminin korunmasına yardımcı olur. Etkili pedagoji, teknik becerilerin ötesine geçerek her bir el sanatının kültürel köklerinin ve öneminin anlaşılmasını sağlar (Azılıoğlu ve Yılmaz, 2021).

El sanatları kültürel bir öneme sahiptir ve genellikle bir topluluğun tarihini, inançlarını ve değerlerini yansıtır (Sarıkaya Hünerel ve Er, 2012). Geleneksel öğretim yöntemleri bu kültürel anlatıların korunmasını sağlar. Öğrenciler zanaatla uğraşırken, aynı zamanda onunla ilişkili hikayelere ve geleneklere de kendilerini kaptırırlar. Bu bütüncül yaklaşım öğrenciye beceri kazandırır ve zanaatın temsil ettiği kültürel mirasla da derin bir bağ kurulmasını sağlar (Arioğlu ve Atasoy, 2015).

2.5. Bütünsel Gelişim

El sanatları eğitimi, tekniklerin ustalığının ötesine geçer; bilişsel, duygusal ve sosyal gelişimi kapsar. Etkili öğretim yöntemleri eleştirel düşünme, problem çözme ve işbirliği için fırsatlar sunar. Hayatın çeşitli yönlerinde uygulanabilecek çok yönlü bir beceri setini teşvik eder (Altan ve Yıldırım, 2022).

2.6. Modern Gerçeklere Uyum Sağlama

Teknolojinin ve gelişen öğrenme ortamlarının devreye girmesi, uyarlanabilir öğretim yöntemlerini gerekli kılmaktadır. Dijital araçları, sanal kaynakları ve harmanlanmış öğrenme yaklaşımlarını kullanan eğitimciler, öğrencilerin değişen ihtiyaçlarını karşılar. El sanatları eğitiminin dijital çağda güncel ve erişilebilir kalmasını sağlar (Ünsal, 2010).

2.7. Kapsayıcılık ve Erişilebilirlik

Etkili öğretim yöntemleri, engelli veya farklı öğrenme stillerine sahip olan öğrenciler de dahil olmak üzere tüm ihtiyaçları dikkate alır. Eğitimciler, kolaylık ve alternatif yaklaşımlar sağlayarak, herkesin başarılı olma ve katkıda bulunma fırsatına sahip olduğu bir ortam yaratır (Jones, 2011).

2.8. Devam Eden Kültürel Miras

El sanatları nesillerin geleneklerini, hikayelerini ve tekniklerini bünyesinde barındırır. Etkili öğretim yöntemleri, bir yandan zanaatın özünü korurken bir yandan da bilgiyi öğrencilere aktararak bu geleneklerin devamlılığını sağlar (Duncum, 2015).

3. El Sanatları Eğitiminde Geleneksel Öğretim Yöntemleri

Bu bölüm, el sanatları eğitiminde geleneksel öğretim yöntemlerinin derinliğini ve önemini araştırmaktadır. Bu geleneksel yaklaşımlar hem kültürel mirasın korunmasını sağlar hemde medeniyetleri şekillendiren zanaat ve becerilere dair paha biçilmez bilgiler sunar.

3.1. Çıraklık ve Mentorluk Modelleri

El sanatları eğitimi alanında, geçmiş yüzyılların sanatçılığı nesilden nesile usta çırak yoluyla aktarılır. Usta çırak ilişkisine dayalı olarak yapılan bu üretimlerde kullanılan yöntemler ve araç gereçler, nesilden nesile aktarılacak gelenekselleşmiş ve günümüze ulaşmıştır (Taş, 2021).

Çıraklık modeli, geleneksel el sanatları eğitiminin temel taşıdır. Usta zanaatkârlar, beceri ve bilgilerini doğrudan birebir rehberlik yoluyla çıraklara aktarır. Bu yöntem, öğrencilerin yetenekli bir akıl hocasının dikkatli gözleri altında teknikleri gözlemlediği, taklit ettiği ve aşamalı olarak ustalaştığı samimi ve sürükleyici bir öğrenme deneyimini teşvik eder (Ertunç, 2019).

3.2. Gösteri ve Uygulamalı Alıştırma

Geleneksel öğretim yöntemlerinin merkezinde gösterimin gücü yer alır. Eğitimci teknikleri adım adım gösterirken her bir eylemin arkasındaki mantığı açıklar. Öğrenciler daha sonra aynı yöntemi izler ve yeterliliğe ulaşana kadar gözetim altında teknikleri uygularlar. Bu uygulamalı yaklaşım, anında düzeltme, rehberlik ve karmaşık zanaat becerilerinde ustalaşma da çok önemli olan kas hafızasının geliştirilmesine olanak tanır (Doğanay ve Tok, 2017).

3.3. Beceri İlerlemesi ve Ustalık Öğrenimi

Geleneksel öğretim yöntemleri genellikle yapılandırılmış bir beceri ilerlemesini vurgular. Yeni başlayanlar temel tekniklerle başlar ve ustalıkla geliştikçe kademeli olarak daha karmaşık görevlere geçerler. Bu kademeli yaklaşım sadece güven oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda üzerine daha karmaşık tekniklerin inşa edilebileceği güçlü bir temel sağlar. Öğrencilerin ilerlemeden önce yeterlilik gösterdikleri ustalık öğrenimi, başarı

duygusunu ve her becerinin sağlam bir şekilde anlaşılmasını teşvik eder (Fuchs ve ark., 1986).

3.4. Örnek Eserlerin Uygulamalı Çoğaltılması

Ünlü usta zanaatkârların eserlerini taklit etmek yaygın bir geleneksel öğretim yöntemidir. Öğrenciler, mevcut başyapıtları taklit ederek, bu eserleri tanımlayan işçilik, teknikler ve detaylara gösterilen özen hakkında fikir sahibi olurlar (Brown, 1989). Bu yaklaşım, zanaatın inceliklerine yönelik bir takdir aşilar ve öğrencilerin süreci adım adım yaparak yeniden inşa etmesine olanak tanır.

Modern eğitim gelişmeye devam ederken, el sanatları eğitiminde geleneksel öğretim yöntemlerinin geçerliliği hala sürmektedir. Çağdaş yaklaşımlar teknoloji ve yenilikçi pedagojileri içersede, çıraklık, uygulamalı pratik, beceri gelişimi ve kültürel aktarım gibi temel ilkeler el sanatlarında çok yönlü bir eğitimin temelini oluşturmaya devam etmektedir. İlerleyen bölümlerde, bu geleneksel yöntemlerin çağdaş yaklaşımlarla nasıl iç içe geçtiğini ve geçmişin zenginliğinin geleceğin gücüyle bulunduğu bir ortamı nasıl teşvik ettiğini keşfedeceğiz.

4. El Sanatları Eğitiminde Proje Tabanlı Öğrenme

Bu bölümde, el sanatları eğitiminde proje tabanlı öğrenmenin nüansları incelenmiş ve geleceğin yetenekli zanaatkârlarını şekillendirmedeki rolü vurgulanmıştır.

Eğitim, dinamik ve birbirine bağlı bir dünyanın ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde geliştikçe, proje tabanlı öğrenme güçlü bir pedagojik yaklaşım olarak ortaya çıkmıştır. El sanatları eğitimi bağlamında proje tabanlı öğrenme, yalnızca pratik beceriler kazandırmakla kalmayıp aynı zamanda yaratıcılığı, eleştirel düşünmeyi, işbirliğini ve zanaatın derinlemesine anlaşılmasını teşvik eden bir yöntem sunmaktadır. Bu bölüm, el sanatları eğitiminde proje tabanlı öğrenmenin nüanslarını incelemekte ve geleceğin yetenekli zanaatkârlarını şekillendirmedeki rolünü vurgulamaktadır.

Proje tabanlı öğrenme (PTÖ), öğrencilerin karmaşık konuları keşfettikleri, sorunları çözdükleri ve somut eserler yarattıkları gerçek dünya projelerine katılımlarını merkeze alan bir öğretim yaklaşımıdır. El sanatları eğitiminde PTÖ, öğrencilerin çeşitli teknikleri uygulamalarını, farklı malzemeleri denemelerini sağlar. PTÖ aynı zamanda öğrencilere kültürel ve tarihi bağlamlarla etkileşime girmelerini gerektiren projeler tasarlamayı ve tamamlamayı içerir. Uygulamalı yaratım ve keşif yoluyla, öğrenciler zanaat ve onun çok yönlü boyutları için daha derin bir takdir geliştirirler (Boss ve Larmer, 2018).

El Sanatları Eğitiminde Proje Tabanlı Öğrenmenin Temel Unsurları

Sorgulama ve Keşif

El sanatları eğitiminde PTÖ, öğrencilerin merakını uyandıran yönlendirici bir soru veya zorlukla başlar. Bu soru, yaratıcı çözümler bulmak için araştırma, analiz ve deneyler yaparken keşiflerini yönlendirir. Örneğin, öğrenciler belirli bir dokuma tekniğinin tarihsel önemini araştırabilir veya belirli bir çömlek türünün arkasındaki kültürel bağlamı keşfedebilirler (Mackenzie, 2016).

Uygulamalı Yaratım

Proje tabanlı öğrenmenin merkezinde somut eserlerin yaratılması yer alır. El sanatları eğitiminde öğrenciler, öğrendikleri beceri, teknik ve kavramları somutlaştıran projeler üretmeye başlarlar. Bu uygulamalı süreç, öğrencilerin hem teknik yeterlilik geliştirmelerine, hemde yeni fikirler ve yenilikler denemelerine de olanak tanır (Ergun ve Sarıkaya, 2019).

İşbirliği ve İletişim

PTÖ genellikle öğrenciler arasında işbirliğini içerir. Fikirler üzerinde beyin fırtınası yapmak, içgörülerini paylaşmak ve zorlukları kolektif olarak çözmek için birlikte çalışırlar. El sanatları eğitiminde işbirliğine dayalı öğrenme, farklı bakış açılarının değiş tokuşunu teşvik ederek zanaatın kültürel ve sosyal boyutlarının daha derinlemesine anlaşılmasını sağlar (Koç, 2018).

Otantik Değerlendirme

Öğrencilerin PTÖ sırasında oluşturdukları ürünler, öğrenmelerinin otantik değerlendirmeleri olarak hizmet eder. Bu eserler, tekniklere hakimiyetlerinin, yaratıcılıklarının ve kültürel bağlamı anlamalarının somut kanıtlarıdır. Eğitimciler hem nihai ürünü hem de onun yaratılmasına yol açan süreci değerlendirebilir (Başol Göçmen, 2004).

Multidisipliner Yaklaşım

PTÖ doğal olarak çeşitli disiplinleri entegre ederek öğrencilerin el işi projelerini tarih, antropoloji, matematik ve hatta teknoloji gibi diğer konularla ilişkilendirmelerini sağlar. Bu disiplinler arası yaklaşım, öğrenmenin derinliğini ve genişliğini artırır. Ayrıca öğrencilere zanaatla hayatın farklı yönleriyle nasıl kesiştiğini görmelerini sağlar (İnci ve Kaya, 2022).

El Sanatları Eğitiminde Proje Tabanlı Öğrenmenin Faydaları

Bütünsel Beceri Gelişimi

PTÖ, yalnızca teknik ustalığı değil, aynı zamanda eleştirel düşünme, problem çözme, işbirliği ve iletişim becerilerini de içeren çok yönlü bir beceri setini teşvik eder (Türnüklü ve Yeşildere 2005).

Kültürel Takdir

Keşif ve araştırma yoluyla öğrenciler, seçtikleri zanaatın kültürel ve tarihi bağlamları hakkında daha derin bir anlayış kazanarak zanaatın önemine daha fazla değer verebilirler (Uysal, 2021)

Güçlendirme ve Sahiplenme

PTÖ, öğrencileri öğrenme yolculuklarını sahiplenmeleri için güçlendirerek yaratıcı kararlar almalarına, fikirleri denemelerine ve ilerlemelerini yansıtmalarına olanak tanıyabilir (Bayraktar, 2015)

Yaşam Boyu Öğrenme

PTÖ, sınıfın ötesine uzanan bir merak duygusu ve öğrenme sevgisi aşılayarak öğrencileri kendi zanaatlarını keşfetmeye ve denemeye devam etmeye teşvik eder.

El sanatları eğitimine proje tabanlı öğrenmeyi dahil etmek, öğrencilerin öğrenme deneyimini zenginleştirerek aktif yaratıcı ve problem çözücü olmalarını sağlar. Teknik beceriyi yaratıcılık ve kültürel bağlamla harmanlayan projelere kendilerini kaptıran öğrenciler, zanaatla derin bir bağ geliştirir (Anonim, 2023c).

5. El Sanatları Eğitiminde İşbirlikçi Öğrenme ve Akran Öğretimi

İşbirlikçi öğrenme ve akran öğretimi, sürekli gelişen eğitim ortamında bir grup içindeki kolektif bilgi ve farklı bakış açılarından yararlanan güçlü stratejiler olarak ortaya çıkmıştır. El sanatları eğitimi alanına uygulanan bu yaklaşımlar, öğrencilerin birbirlerinden öğrenmelerini, içgörülerini, paylaşımlarını ve zanaat becerilerini kolektif olarak geliştirmelerini sağlayan dinamik ve etkileşimli bir öğrenme ortamını teşvik etmektedir. Bu bölümde el sanatları eğitiminde işbirlikçi öğrenme ve akran öğretiminin önemi ve yetenekli zanaatkârların gelişimine nasıl katkıda bulundukları ele alınmaktadır.

İşbirliğine dayalı öğrenme, öğrencilerin ortak öğrenme hedeflerine ulaşmak için gruplar halinde birlikte çalışmalarını içerir. El sanatları eğitimi bağlamında, işbirliğine dayalı öğrenme çok yönlü bir rol üstlenir

ve öğrencileri el sanatları bilgi ve becerilerini geliştirmek için fikirlerini, becerilerini ve kaynaklarını bir araya getirmeye teşvik eder (Kurtuluş, 2001).

El Sanatları Eğitiminde İşbirlikçi Öğrenmenin Faydaları

Farklı Perspektifler

İşbirliğine dayalı öğrenme, farklı geçmişlere, deneyimlere ve bakış açılarına sahip öğrencileri bir araya getirir. Bu çeşitlilik tartışmaları zenginleştirerek öğrencilerin farklı teknikleri, yaklaşımları ve kültürel bağlamları keşfetmelerini sağlar (Şimşek ve ark., 2010).

Beceri Değişimi

Öğrenciler, üstün oldukları belirli becerileri veya teknikleri birbirleriyle paylaşabilir ve birbirlerine öğretebilirler. Bu dinamik bilgi paylaşımı sadece bireysel becerileri geliştirmekle kalmaz, aynı zamanda kolektif öğrenmenin değerini de güçlendirir. (Şimşek ve ark., 2010).

Geliştirilmiş Yaratıcılık

İşbirliğine dayalı bir ortamın sinerjisi yenilikçi fikirleri ve yaratıcı çözümleri tetikleyebilir. İşbirliğine dayalı projeler yeni tekniklerin keşfedilmesine veya geleneksel ve çağdaş yaklaşımların kaynaştırılmasına yol açabilir (Şimşek ve ark., 2010).

İletişim Becerileri

İşbirliğine dayalı öğrenme, öğrencilerin düşüncelerini ifade etmeleri, fikirlerini paylaşmaları ve zanaat projeleri hakkında yapıcı tartışmalara girmeleri gerektiğinden etkili iletişimi besler (Johnson, Johnson ve Smith, 1991; Johnson, Johnson ve Holubec, 1994; Uz, 2009).

Problem Çözme

İşbirliğine dayalı öğrenme, öğrencileri zorluklarla kolektif olarak mücadele etmeye ve çözümler bulmaya teşvik eder. Bu, zanaatkârların karmaşık el sanatları yaratırken sıklıkla başvurdukları işbirliğine dayalı problem çözme sürecini yansıtır (Şimşek ve ark., 2006).

Akran Öğretimi

Akran öğretimi, öğrencilerin eğitimci rolünü üstlenerek bilgi ve becerilerini akranlarıyla paylaşmalarını içerir (Gök, 2018). El sanatları eğitiminde akran öğretimi, öğrencilerin hem öğrenen hem de öğretmen olmaları için eşsiz bir fırsat sunarak zanaatın daha derinlemesine anlaşılmasını teşvik eder.

El Sanatları Eğitiminde Akran Öğretiminin Faydaları

Bilginin Sağlamlaştırılması

Öğrenciler akranlarına öğrettiklerinde, materyale ilişkin kendi anlayışlarını pekiştirirler. Kavram ve teknikleri açıklama eylemi, öğrendiklerini içselleştirmelerine yardımcı olur (Mazur, 1997; Gök, 2018).

Güven Artışı

Öğretmen rolünü üstlenmek, öğrencilerin zanaat becerilerine olan güvenini artırır. Bu güven, gelişmiş işçiliğe ve yaratıcı riskler alma isteğine dönüşebilir (Kurtuluş, 2001).

Güçlendirme

Akran öğretimi, öğrencilerin uzmanlıklarını tanıyarak ve içgörülerini paylaşılabilecekleri bir platform sunarak motivasyonlarını güçlendirir (Yeşiloğlu ve ark., 2017; Kara ve ark., 2020). Bu güçlendirme duygusu olumlu bir öğrenme ortamına katkıda bulunur.

Aktif Katılım

Öğrenciler, öğretime aktif olarak katıldıklarında materyalle derinlemesine ilgilenme olasılıkları daha yüksektir. Akran öğretimi, öğrencilerin bilgilerini etkili bir şekilde hazırlamalarını, organize etmelerini ve sunmalarını gerektirir. (Kara ve ark., 2020).

Öğrenme Topluluğu Oluşturmak

Akran öğretimi, öğrenciler arasında topluluk ve karşılıklı destek duygusunu besler. Bilginin kolektif olarak geliştirildiği ve paylaşıldığı bir ortamı teşvik eder (MEB 2023)

İşbirliğine dayalı öğrenme ve akran öğretiminin el sanatları eğitimine dahil edilmesi, öğrenme deneyimini zenginleştirerek arkadaşlık duygusunu, beceri paylaşımını ve yaratıcı keşifleri teşvik eder. Öğrenciler zanaat eğitimlerine kolektif olarak yatırım yaptıkça, sadece teknik becerilerini geliştirmekle kalmaz, aynı zamanda zanaat geleneklerinin doğasında var olan işbirlikçi ruhu da benimserler.

6. El Sanatları Eğitiminde Teknoloji ve Dijital Araçların Kullanımı

Teknolojik ilerleme ile karakterize edilen bir çağda, teknoloji ve dijital araçların entegrasyonu (Çoban ve ark., 2019) el sanatları eğitimi de dahil olmak üzere çeşitli eğitim ortamlarını yeniden şekillendirmiştir. Eğitimciler, geleneksel el işçiliğini modern dijital kaynaklarla birleştirerek öğ-

renme deneyimini geliştirebilir, yenilikçiliği teşvik edebilir ve geleneksel teknikler ile çağdaş yöntemler arasındaki boşluğu doldurabilir.

Bu bölüm, teknoloji ve dijital araçların el sanatları eğitimine entegre edilmesinin önemini ve geleceğin yetenekli zanaatkarlarını şekillendirmek için sahip olduğu dönüştürücü potansiyeli araştırmaktadır.

El Sanatları Eğitiminde Dijital Rönesans

Geleneksel sanatların modern teknoloji ile birleşmesi, el sanatları eğitimi için heyecan verici bir yol sunar. Dijital araçların dahil edilmesi sadece üretim olanaklarını genişletmekle kalmayıp, aynı zamanda el sanatlarını öğrencilerin gelişen ihtiyaçlarına ve ilgi alanlarına uyarlar. Bu kaynaşma, yenilikçi öğrenme yaklaşımlarını benimserken kültürel mirası korumak için eşsiz bir fırsat sunar (Bunnell, 1998).

Teknoloji ve Dijital Araçların El Sanatları Eğitimine Entegrasyonunun Faydaları

Kaynaklara Erişim

Dijital araçlar öğrencilere geniş eğitim videolarına, öğreticilere ve sanal atölyeler havuzuna erişimini sağlar. Farklı geçmişlere sahip öğrencilerin coğrafi kısıtlamalar olmaksızın el sanatlarını keşfetmelerine olanak tanır. Böylece öğrenmeyi demokratikleştirir (Kouhia ve ark., 2021).

Geliştirilmiş Öğrenme Materyalleri

Etkileşimli dijital platformlar, öğrencilerin eserleri ve teknikleri sanal olarak yakından incelemelerine, hatta geleneksel materyallerin dijital simülasyonlarını denemelerine olanak tanıyan sürükleyici deneyimler sağlayabilir (Yazıcı ve Özerbaş 2022).

Beceri Geliştirme

Dijital araçlar gerçek zamanlı geri bildirim ve görselleştirme sunarak öğrencilerin tekniklerini geliştirmelerine ve sorunları gidermelerine yardımcı olur. Bu, öğrenme eğrisini hızlandırır ve hassasiyeti teşvik edebilir (Anonim, 2023d).

Çağdaş Trendlerin Keşfi

Teknolojinin kullanılması, öğrencilerin modern tasarım trendlerini, estetiği ve uygulamaları keşfetmelerine sağlar. Gelenek ve yeniliğin karışımı, çağdaş duyarlılıklarla uyumlu el sanatları yaratmalarını sağlayabilir.

Kültürler Arası Değişim

Dijital platformlar, farklı kültürel geçmişlerden gelen öğrenciler arasında işbirliğini ve bilgi paylaşımını kolaylaştırır. Öğrenciler dünyanın farklı yerlerinden geleneksel el sanatları hakkında bilgi edinebilir ve kültürler arası farkındalığı teşvik edebilir. (Eurydice, 2009).

Sanal İşbirlikleri

Çevrimiçi platformlar aracılığıyla öğrenciler, farklı konumlardaki ekranlarıyla projeler üzerinde işbirliği yapabilir, farklı bakış açıları ve kültürel öngörülerle öğrenme deneyimlerini zenginleştirebilirler (Anonim 2023d)

Belgeleme ve Portföy Geliştirme

Dijital araçlar öğrencilerin yaratıcı süreçlerini belgelenmelerini, dijital bir portföy oluşturmalarını sağlar. Bu uygulama, düşünmeyi teşvik eder ve zaman içindeki gelişimlerini sergiler (Kimonen ve Nevalainen, 2017).

Sürdürülebilirlik ve İnovasyon

Dijital araçlar, sürdürülebilir uygulamaları ve yenilikçi malzemeleri keşfetmek için yollar sağlar. Öğrenciler çevre dostu alternatifleri deneyebilir ve gerçek üretimden önce yeni tasarımları dijital olarak prototipleyebilirler.

Geleneği Teknoloji ile Dengelemek

Teknolojinin uygulanması sayısız fayda sunarken, geleneksel el sanatlarının bütünlüğüne saygı duyan bir denge kurmak önemlidir. Teknolojinin kullanımı zanaatkarlığın, kültürel mirasın ve dokunsal deneyimin temel değerlerini gölgelememelidir. Bunun yerine teknoloji, zanaatın özünü sulandırmadan öğrenmeyi güçlendiren tamamlayıcı bir araç olarak hizmet etmelidir.

Sonuç olarak, teknoloji ve dijital araçların el sanatları eğitimine kazandırılması, çağdaş öğrenme yaklaşımlarının sürekliliğini yansıtmaktadır. Eğitimciler, bu araçlardan yararlanarak öğrencilerin zanaatla yeni şekillerde ilgilenmelerini sağlar ve onları hızla değişen dünyaya uyum sağlayabilen zanaatkârlar olmaya hazırlayan gelenek ve yeniliğin birleşimine teşvik edebilir.

7. El Sanatları Eğitiminde Değerlendirme ve Geri Bildirim

El sanatları eğitimi alanında değerlendirme ve geri bildirim, öğrenme sürecine rehberlik eden, zanaatkârlığı geliştiren ve sürekli büyümeyi teşvik eden ayrılmaz bileşenlerdir. Beceri ustalığına, yaratıcılığa ve kültürel öneme vurgu yapan el sanatlarının kendine özgü doğası vardır. Değerlendirme için düşünceli ve özel yaklaşımlar gerektirir (Lice-Zikmane, 2018). Bu bölümde, el sanatları eğitiminde değerlendirme ve geri bildirim-

in incelikleri ele alınmakta, bütünsel gelişimi ve yetenekli zanaatkârların yetiştirilmesini sağlayan stratejiler incelenmektedir.

8. El Sanatları Eğitiminde Etkili Değerlendirme için Stratejiler

El sanatları eğitiminde değerlendirme, geleneksel test ve sınavların ötesine geçer; öğrencilerin becerilerinin, yaratıcılıklarının, kültürel kavramları anlamalarının ve problem çözme yeteneklerinin kapsamlı değerlendirmesini kapsar. Bu çok yönlü değerlendirme süreci, bireysel gelişimi tanırken zanaatın özünü yakalamaya çalışır.

Portföy Geliştirme

Öğrenciler yaratımlarını, ilerlemelerini ve yansımalarını sergileyen bir portföy oluşturmaya teşvik edilir. Portföyler, yolculuklarının bütünsel bir görünümünü sağlayarak öz değerlendirmeye olanak tanır ve zaman içindeki büyümeyi gösterir (Kan, 2007).

Otantik Projeler

Öğrencilere gerçek dünyadaki zanaat zorluklarını yansıtan projeler verilir. Eğitimciler, öğrencilerin teknikleri uygulama, estetiği dikkate alma ve kültürel nüanslara uyma becerilerini değerlendirerek genel yeterlilikleri hakkında fikir sahibi olurlar (Başol, 2004).

Dereceli Puanlama Anahtarları

Teknik becerileri, yaratıcılığı, işçiliği, kültürel anlayışı ve detaylara gösterilen özeni değerlendirmek için belirli kriterleri özetleyen net dereceli puanlama anahtarları geliştirilir. Dereceli puanlama anahtarları öğrencilere başarı için bir yol haritası sağlar ve tutarlı değerlendirmeyi kolaylaştırır (Kılıç ve Güneş, 2016).

Akran Değerlendirmesi

Öğrenciler birbirlerinin çalışmalarını belirlenen kriterlere göre değerlendirdikleri akran değerlendirmesine dahil edilir. Akran değerlendirme yapıcı geri bildirimi teşvik eder ve öğrencileri gözlemlerini analiz etmeye ve ifade etmeye teşvik eder (Kılıç ve Güneş, 2016).

Süreç Değerlendirmesi

Yalnızca nihai ürüne odaklanmak yerine, öğrencilerin yaratıcı süreçleri, problem çözme stratejileri ve yinlemeleri değerlendirilir (Temel ve Altun, 2020).

9. Geri Bildirim

Geri bildirim, el sanatları eğitiminde gelişim için bir katalizördür. Yapıcı geribildirim, öğrencilerin başarılarını kabul ederken, aynı zamanda iyileştirme için rehberlik sunarak, boşlukları kapatmaları ve daha yüksek ustalık seviyelerine ulaşmaları için onları güçlendirir (Mahgoub ve Khalid, 2015).

El Sanatları Eğitiminde Etkili Geri Bildirim Stratejileri

Spesifiklik

Güçlü yönleri ve geliştirilmesi gereken alanları vurgulayan spesifik geri bildirimler verilir. Zanaatın derinlemesine anlaşıldığını göstermek için tekniklere, malzemelere ve kültürel bağlama atıfta bulunulur (MEB,2023).

Olumlu ve Yapıcı Geri Bildirim Dengesi

Olumlu geribildirim ile yapıcı iyileştirme önerileri dengelenir. Öğrencileri çalışmalarını iyileştirmeye yönlendirirken başarıları takdir edilir (MEB, 2023).

Zamanında Geri Bildirim

Başlangıç konseptinden tamamlanmasına kadar projenin farklı aşamalarında geri bildirim sunulur. Zamanında geri bildirim, öğrencilerin ilerledikçe ayarlamalar yapmalarına yardımcı olarak nihai sonucu geliştirir (MEB,2023).

Bire Bir Tartışmalar

Öğrencilerle bireysel tartışmalara katılıılır. Benzersiz öğrenme yollarlarına, hedeflerine ve zorluklarına göre uyarlanmış kişiselleştirilmiş geri bildirimlere izin verilir (MEB,2023).

Kendini Yansıtmayı Teşvik Etme

Öğrenciler aldıkları geri bildirimler üzerinde düşünmeye, iyileştirme alanlarını belirlemeye ve bir sonraki projeleri için hedefler koymaya teşvik edilir. Bu uygulama, büyüme zihniyetini ve öğrenmeyi sahiplenmeyi geliştirir (MEB,2023).

10.El Sanatları Eğitimindeki Zorluklar

Kaynak Sınırlamaları

El sanatları eğitimi genellikle özel malzemeler, araçlar ve tesisler gerektirir. Bu kaynaklara sınırlı erişim, beceri gelişimi için çok önemli olan uygulamalı deneyimi engelleyebilir.

Dijital Uçurum

Teknoloji öğrenme için yenilikçi yollar sunarken, tüm öğrencilerin dijital araçlara, internet bağlantısına veya uygun cihazlara eşit erişimi yoktur, bu da öğrenme fırsatlarında eşitsizlikler yaratır.

Geleneksel ve Çağdaş Dengeleme

Geleneksel el sanatlarının özgünlüğünü korurken modern teknoloji ve yenilikçi yaklaşımları entegre etmek, ilerlemeyi kucaklarken geleneğe saygı duyan hassas bir denge gerektirir.

Kapsayıcılık ve Erişilebilirlik

El sanatları eğitiminin engelli veya farklı öğrenme ihtiyaçları olan bireyler için erişilebilir olmasını sağlamak, konaklama ve kapsayıcı öğretim yöntemlerinin dikkatli bir şekilde değerlendirilmesini gerektirir.

Ekonomik Canlılık

Hızlı tüketim kültüründe el sanatlarının ekonomik sürdürülebilirliği bir zorluktur. Eğitimciler, öğrencileri değişen pazarlarda gezinme ve el sanatlarını ekonomik olarak uygulanabilir hale getirme becerileriyle donatmalıdır.

Sonuç

El sanatları eğitimi alanı gelenek, kültür, yaratıcılık ve becerinin bir araya geldiği eşsiz bir kesişim noktasıdır. Bu bağlamda etkili öğretim yöntemlerini araştırmak, yalnızca pratik beceriler kazandırmakla kalmayıp aynı zamanda eleştirel düşünme, kültürel takdir ve kişisel gelişimi de besleyen stratejilerden oluşan bir dokuyu ortaya çıkartır.

El sanatları eğitiminin çarpıcı yönlerinden biri, çeşitli el sanatlarında gömülü olan kültürel mirasın korunmasındaki rolüdür. Çıraklık ve uygulamalı eğitim gibi geleneksel öğretim yöntemleri, bilginin ustadan çırağa aktarımını yansıtır. Bu yöntemler hem asırlık teknikleri korur, hem her zanaatı tanımlayan kültürel hikayeleri, değerleri ve estetiği de sürdürür. Bu gelenekleri koruyan etkili öğretim yöntemleri, el sanatlarının zengin mirasının canlı ve güncel kalmasını sağlar

El sanatları eğitimine teknoloji ve dijital araçların entegrasyonu, öğrenme kaynaklarına erişimi genişleterek öğrencilerin dünyanın dört bir yanından farklı zanaat ve teknikleri keşfetmelerini sağlar. Proje tabanlı öğrenme, deneysellik ve geleneksel tekniklerin çağdaş estetikle kaynaşmasını teşvik eder. İşbirliğine dayalı öğrenme ve akran öğretimi, eski zanaatkâr

loncalarının işbirlikçi ruhunu yansıtarak topluluk ve yenilik duygusunu teşvik eder.

El sanatları eğitiminde etkili öğretim yöntemleri bütünsel gelişimi vurgular. Becerilerin kalıcılığı eleştirel düşünme, problem çözme ve kültürel anlayış yoluyla zenginleştirilir.

Uygulamalı yaratım, çıraklık modelleri ve gerçek dünya projelerini bir araya getiren eğitimciler, öğrencilerin zanaat becerilerinden gurur ve güven duymalarını sağlar.

El sanatları eğitiminin geleceğine baktığımızda, etkili öğretim yöntemleri ile yeni trendlerin bir araya gelmesinin büyük bir potansiyel taşıdığı görülür. Teknolojiden yararlanmak, sürdürülebilir uygulamaları beslemek ve girişimciliği geliştirmek, zanaatkârları dinamik küresel ortamda başarılı olmak için gereken becerilerle donatır. Bu öğretim yöntemleriyle desteklenen el sanatları mirası, kültürel miras ve çağdaş inovasyon doku-suyla birlikte gelişmeye devam eder.

Sonuç olarak, el sanatları eğitiminde etkili öğretim yöntemleri üzerine yapılan bu çalışma, bu alanın derinliğini, çeşitliliğini ve önemini yansıtmaktadır. Bu yöntemler zanaatkârlığa hayat vermekte, bağlantı duygusunu, yaratıcılığı ve kültürel takdiri teşvik etmektedir. Geleneği, yeniliği ve eğitime bütüncül bir yaklaşımı benimseyerek, el sanatlarının varlığını sürdürmesini sağlar. Gelecek nesillere yaratma, koruma ve yenilik yapma konusunda ilham verir.

Kaynaklar

- Altan, M.Z., Yıldırım, T. (2022). Bütüncül eğitim, bütüncül gelişim, bütüncül insan. Eğitimde Yeni Yaklaşımlar Dergisi, 5(1): 68-77.
- Anonim (2012). T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, El Sanatları Teknolojisi, Geleneksel Türk Süsleme Sanatları, Ankara.
- Anonim. (2023a). Bingöl Kent. (<https://www.bingolkenthaber.com/haber/eski-el-sanatlari-unutulmaya-yuz-tutmus-degerlerimiz-1717>).
- Anonim. (2023b). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Isparta İl Kültür Ve Turizm Müdürlüğü. (<https://isparta.ktb.gov.tr/TR-71001/geleneksel-el-sanatlari.html>).
- Anonim. (2023c). Öğretim Yöntem ve Teknikleri. (<https://sites.google.com/view/ogretimyontemveteknikleri/ana-sayfa/%C3%B6%C4%9Fretme-%C3%B6%C4%9Frenme-stratejileri>).
- Anonim. (2023d). (<https://www.viewsonic.com/library/tr/egitim/egitim-teknolojisi-ile-etkili-geri-bildirim-olusturun/>).
- Anonim. (2023e) (<https://www.zavvy.io/tr/blog/sanal-i-CC%87%C5%9Fbi%C-C%87rli%CC%87%C4%9Fi%CC%87-ara%C3%A7lari-i-CC%87pu%C3%A7lari>).
- Arıoğlu, İ., Atasoy, Ö. (2015). Within the context of intangible cultural heritage traditional craftsmanship and Ministry of Culture and Tourism. Turkish Studies, 10(16): 109-126.
- Aslan, H., Yücel, Y. (2016). Sanatın kültürel eylemi: sanatın kültür, kültürün sanat fikri. Kesit Akademi Dergisi, 2(4): 159-174.
- Azılıoğlu, K., Yılmaz, M. (2021). Toplumsal ve kültürel değişimlerin sanat eğitime yansımaları. Eğitim ve Toplum Araştırmaları Dergisi, 8(2): 443-461.
- Başol, G.G. (2004). Otantik değerlendirme nedir ve nasıl yapılır, XIII. Ulusal Eğitim Bilimleri Kurultayı, 6-9 Temmuz 2004, İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Malatya.
- Bayraktar, V.H. (2015). Proje tabanlı öğrenme yaklaşımı. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8(37): 709-718.
- Boss, S., Larmer, J. (2018). Project-Based Teaching: How to Create Rigorous and Engaging Learning Experiences. Alexandria, VA: ASCD.
- Brown, B.L. (1989). Replication and the art of Veronese. Studies in the History of Art, 20: 111-124.
- Bunnell, K. (1998). The Integration of New Technology into Ceramic Designer-Maker Practice, PhD Thesis published on CDROM, The Robert Gordon University, Aberdeen.
- Çoban, F.N., Gülen, S., Bayhan, G. (2019). Bilim ve sanat merkezi öğretmenlerinin eğitimde dijital teknolojinin kullanımına yönelik farkındalıklarının incelenmesi. Eğitim ve Toplum Araştırmaları Dergisi, 6(1): 78-94.

- Doğanay, A., Tok, N.T. (2017). Öğretim ilke ve yöntemleri. Ahmet Doğanay (Ed.), Öğretimde çağdaş yaklaşımlar içinde (s.271-273). Ankara: Pegem Akademi.
- Duncum, P. (2015). Transforming art education into visual culture education through rhizomatic structures. *Anadolu Journal of Educational Sciences International*, 5(3): 47-64.
- Erbay, P., M. (1997). Plastik Sanatlar Eğitiminin Gelişimi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Ergun, A., Sarıkaya, M. (2019). The effect of model based learning on the academic succes and conceptual understanding of middle-school students on the subject of the particulate nature of matter. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 18: 1960-1976.
- Ertunç, Ç.Ö. (2019). Geleneksel sanatlarda eğitim modeli ve icazet geleneği. *İstem*, 17(34): 477-487.
- Eurydice. (2009). Arts and cultural education at school in Europe. Obtained 22 August 2023 from (http://eacea.ec.europa.eu/education/eurydice/documents/thematic_reports/113EN.pdf).
- Fuchs, L.S., Fuchs, D., Tindal, G. (1986). Effects of mastery learning procedures on student achievement. *The Journal of Educational Research*, 79(5): 286-291.
- Gök, T. (2018). Akran öğretimi yöntemiyle öğrencilerin kavram öğrenme ve problem çözme başarısının değerlendirilmesi. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20(1): 18-32 .
- İlter, İ. (2014). Öğretim elemanlarının kullandığı yöntem ve tekniklere ilişkin öğretmen adaylarının görüşleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(35): 562.
- İnci, S., Kaya, V.H. (2022). Eğitimde disiplinlerarası ve transdisipliner kavramları. *Milli Eğitim Dergisi*, 51 (235): 2757-2772.
- Johnson, D.W., Johnson, Roger T., Smith, Karl A. (1991). *Active learning: Cooperation in the college classroom*. Edina, MN: Interaction Book Company.
- Johnson, D.W., Johnson, R.T., Holubec, E.J. (1994). *The new circles of learning: Cooperation in the classroom and school*. ASCD.
- Jones , H. (2011). Inclusive design of school latrines – how much does it cost and who benefits? (http://www.eenet.org.uk/resources/docs/wedc_inclusive_design_of_school_latrines_2011.pdf).
- Kan, A. (2007). Portfolyo değerlendirme portfolio assessment. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* 32: 133-144.
- Kara, M., Şahin, S., Kapat, S. (2020). Yabancı uyruklu öğrencilerin Türkçe öğrenme sürecinde akran öğretiminin etkisi: deneysel bir çalışma. *OPUS International Journal of Society Researches*, Eğitim ve Toplum Özel Sayısı, 5974-5994.

- Kimonen, E., Nevalainen, R. (2017). Reforming Teaching and Teacher Education: Bright Prospects for Active Schools, 117-144.
- Kılıç, D., Güneş, P. (2016). Dereceli puanlama anahtarı ile öz, akran ve öğretmen değerlendirmesi. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 1(39): 58-69.
- Koç, E.M. (2018). Exploring collaborative learning with a focus on group activities in EFL classrooms. İnönü University Journal of the Faculty of Education, 19(3): 582-597.
- Kouhia, A., Kangas, K., Kokko, S. (2021). The effects of remote pandemic education on crafts pedagogy: opportunities, challenges, and interaction - In: CEPS Journal 11(Special Issue): 309-333.
- Kurtuluş, Y. (2001). Sanat eğitiminde işbirlikçi öğrenme. Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 20: 201-205.
- Lice-Zikmane, I. (2018). Handicraft in the Context of Sustainable Education.
- Mackenzie, T. (2016). Dive into inquiry: Amplify learning and empower student voice. California: Ed Tech Team Press.
- Mahgoub, Y., Khalid, A. (2015). The impact of handicrafts on the promotion of cultural and economic development for students of art education in higher education. Journal of Literature and Art Studies, 5: 471-479.
- Mazur, E. (1997). Peer instruction: A user's manual. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- MEB. (2023). Akran Öğreticiliği, Milli Eğitim Bakanlığı Öğretmen Yetiştirme ve Geliştirme Genel Müdürlüğü. Öğretmenler İçin El Kitabı, s: 1-40.
- Mutlu, P. A., Mutlu, M. E. (2017). Öğrenme deneyimi tasarımı. Açıköğretim Uygulamaları ve Araştırmaları Dergisi, 3(1): 39-76.
- Öztürk, İ. (1998). Geleneksel Türk El Sanatlarına Giriş. ISBN 975-4175-46-7.
- Proctor, R.W., Dutta, A. (1995). Skill acquisition and human performance. Thousand Oaks, CA: SAGE.
- Sarıkaya Hünerel, Z., Er, B. (2012). Halk kültürünün tanıtılmasında el sanatlarının yeri ve önemi. Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, 1(1): 179-190.
- Şimşek, U., Şimşek, Ü., Doymuş, K. (2006). İşbirlikçi öğrenme yöntemi üzerine derleme çalışması III İşbirlikçi öğrenme yönteminin eğitim ortamındaki faydaları. Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi, (13): 414-430.
- Taş, E. (2021). Sakarya'da tespit edilen geleneksel el sanatları ve ustaları. Sanat Tarihi Dergisi, 30(2): 1245-1279.
- Temel, H., Altun, M. (2020). Problem çözme stratejilerinin matematiksel süreç becerilerine göre sınıflandırılması. International Journal of Educational Studies in Mathematics, 7(3): 173-197.

- Türnüklü, E.B., Yeşildere, S. (2005). Problem, problem çözme ve eleştirel düşünme. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 25(3): 107-123.
- Uysal, A. (2005). İlköğretimde verilen sanat eğitimi derslerinin yaratıcılığa etkileri. Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi, 6(1): 41-47.
- Uysal, Ö. (2021). Proje Tabanlı Öğrenme ile Kazanılan 21. Yüzyıl Becerilerine Yönelik Bir Nitel Araştırma, Uluslararası Bilim ve Eğitim Dergisi, 4(2): 85-110.
- Uz, Ö. (2009). Programlı Öğretim ile İşbirlikli Öğrenme Yaklaşımının 7. Sınıf Öğrencilerinin Akademik Başarısı ve Fen Tutumuna Etkisi. Sakarya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İlköğretim Fen Bilgisi Eğitimi, Yüksek Lisans Tezi.
- Ünsal, H. (2010). Yeni Bir Öğrenme Yaklaşımı: Harmanlanmış Öğrenme. Millî Eğitim Dergisi, 185(Kış): 130-137.
- Yazıcı, E.B., Özerbaş, M.A. (2022). Sınıf öğretmenlerinin dijital eğitim platformlarını kullanma durumlarının incelenmesi. Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 22(1): 1-14.
- Yeşiloğlu, Ö., Karaca, S., Şimşek, Ö. (2017). Akran öğretimi yönteminin ortaokul öğrencilerinin fen ve teknoloji dersindeki başarıya etkisi. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 5(41): 309-320.



BÖLÜM 14

GELENEKSEL EL SANATLARININ MODERN SANATLARLA KARŞILAŞTIRILMASI

Öğr. Gör. Nuray Gökdoğan¹

¹ Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, Gönen Meslek Yüksekokulu
El Sanatları Bölümü, Gönen, Isparta

1. Giriş

Sanatın yolculuğu, kültürleri, medeniyetleri ve çağları aşarak binlerce yıla yayılmıştır. Hem geleneksel el sanatları hem de modern sanatlar bu büyük yolculukta farklı bölümler olarak ortaya çıkmış ve her biri yaratıcılık, yenilik ve kültürel yansımanın eşsiz bir dokusu olmuştur. İnsanoğlu sanatın kökenlerini ve geçirdiği evrimleri anlamak için geçmişten günümüze sanatı ilmek ilmek işlemiştir.

Bu bölümün amacı geleneksel el sanatları ile modern sanatlar arasındaki dinamik etkileşimi keşfetmek ve bu iki alan arasındaki farklılıkları, benzerlikleri ve ortak yönleri ortaya çıkarmaktır. Geleneksel el sanatları ve modern sanatlar, kültürlerin, toplumların ve sanatsal paradigmalardan evrimini yansıtan farklı ancak birbirine bağlı sanatsal ifade biçimleridir. Bu çalışmada geleneksel el sanatları ile modern sanatlar arasındaki ilişkiyi analiz etmek ve gelenek ile yenilik arasındaki boşluğu dolduran anlatılara dikkat çekmek amaçlanmıştır.

2. Geleneksel El Sanatları ve Modern Sanatların Kökenleri ve Geçmişi

Bu bölümde, geleneksel el sanatları ve modern sanatların geçmişi hakkında kısa bir genel bakış sunulmuş tarihsel bir zemin hazırlanmıştır. Bu anlamda, söz konusu sanatların zaman içinde geçirdikleri evreler önemlidir.

Geleneksel Türk el sanatlarının tarihi çok eski devirlere, Orta Asya'ya kadar uzanmaktadır (Anonim, 2023a). Yazılı tarihin ortaya çıkmasından önce günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası olan el sanatları hayatta kalmak için gerekli bir kültürel semboldür (Hünerel ve Er, 2012). Örneğin, Mezopotamya ve Mısır gibi eski uygarlıklarda yetenekli zanaatkarlar çanak çömlek, tekstil ürünleri ve mücevherler üreterek eserlerine estetik bir güzellik ve işlevsel bir amaç katmışlar ve hayatîyetlerini sürdürmüşlerdir (Ay, 2023).

Medeniyetler geliştikçe, geleneksel el sanatları da buna paralel olarak gelişmiştir. Sanat, dini inançları, sosyal hiyerarşileri ve ekonomik sistemleri yansıtan bir kültürel ifade aracı haline gelmiştir. Türk sanat tarihinde ahilik ve lonca gelenekleriyle nesilden nesile aktarılan el sanatları günümüze kadar korunmuştur. Bununla birlikte, İpek Yolu fikir ve teknik alışverişini kolaylaştırarak kültür ürünlerinin kaynaşmasına (Kar, 2017) ve benzersiz bölgesel el sanatlarının ortaya çıkmasına yol açmıştır.

18. yüzyılda Sanayi Devrimi'nin başlamasıyla birlikte geleneksel el sanatları önemli bir dönüm noktasıyla karşı karşıya kalmıştır. Seri üretim ve makineleşme zanaatkarlığın görünümünü değiştirerek el yapımı ürünlere olan talebi azaltmıştır. Buna rağmen, 19. ve 20. yüzyıllar-

da, zanaatkârları zanaatlarıyla yeniden buluşturmayı, el yapımı ürünleri savunmayı ve kültürel mirası korumayı amaçlayan Sanat ve Zanaat Hareketi'nin körüklediği bir canlanma hareketi ortaya çıkmıştır (Sürmeli ve Gülpınar, 2018).

Modern sanatın tohumları 19. yüzyılda, sanayileşme, kentleşme ve geleneksel normların sorgulanmasının getirdiği toplumsal dönüşümlerin ortasında atılmıştır. Sanatçılar, soyutlama ve kavramsal ifadenin önünü açarak temsili sanatın geleneklerine meydan okumaya başlamışlardır. Empresyonist akım, ışığın ve rengin geçici anlarını yakalamaya verdiği önemle geleneksel gerçekçilikten kopuşa işaret etmiştir (Araz, 2008).

20. yüzyıl, sanat dünyasında devrim yaratan sanatsal hareketlerin çeşitliliğine tanıklık etmiştir. Kübizm gerçekliği parçalara ayırmış, Sürrealizm bilinçaltını araştırmış ve soyut dışavurumculuk soyutlama yoluyla duygusal yoğunluğu aktarmaya odaklanmıştır. Modern sanatlar bireyciliği, yenilikçiliği ve deneyliliği yüceltmış, genellikle geleneksel tekniklerin ve konuların sınırlamalarını reddetmiştir (Şahin, 2016).

Fotoğrafın ve daha sonra dijital medyanın ortaya çıkışı, modern sanatların ufkunu daha da genişletmiş ve sanatçıların görsel hikaye anlatımının yeni alanlarını keşfetmelerine olanak tanımıştır. Enstalasyon sanatı, performans sanatı ve yeni medya sanatı, izleyicileri dinamik ve sürükleyici deneyimlere dahil etmenin yolları haline gelmiştir (Bayav ve Ayteş, 2011).

3. Birleşme ve Ayrışma

Geleneksel el sanatları ve modern sanatlar ayrı yollar izlemiştir. Modern sanatçıların geleneksel tekniklerden veya malzemelerden ilham aldığı örnekler olmuştur. Buna karşılık, çağdaş el sanatları hareketleri modern tasarım ilkelerini bir araya getirerek, çağdaş estetiği kucaklarken geleneği onurlandıran yenilikçi el sanatlarının yaşatılmasına yol açmıştır (Lijun, 2018).

Sonuç olarak, geleneksel el sanatları ve modern sanatların kökenleri ve gelişimi, insan yaratıcılığının evriminin canlı bir portresini çizmiştir. Bu iki konu her ne kadar farklı olsalar da kültürel kimlik, yenilikçilik ve insan deneyimini sanatsal ifade yoluyla dile getirmiştir. Dinamik etkileşimleri, zamanı aşarak ve zanaatkâr ve sanatçı nesillerini birbirine bağlayarak sanatı şekillendirmeye devam etmiştir (Kızılaslan ve İsmailoğlu, 1993; Benjamin, 2001).

4. Geleneksel El Sanatlarının Kültürel Önemi ve Teknikleri

Bu bölüm Geleneksel el sanatlarının tanımlanmasına, kültürel önemlerinin, tarihi köklerinin ve nesilden nesile aktarılan tekniklerinin vurgulanmasına yöneliktir.

Geleneksel el sanatları, özünü ve ruhunu geçmişten alan, nesiller boyunca aktarılan kültürel mirasın, yaratıcılığın ve zanaatkârlığın sanatsal olarak vücut bulmuş halidir. Kökleri tarihi geleneklere dayanan geleneksel el sanatları, el işçiliği, detaylara gösterilen özen ve derin kültürel önemleriyle karakterize edilmiştir (Can, 2013). Geleneksel kültürün maddi unsuru olarak nitelendirilen el sanatı, giyim kuşamdan mutfak araç-gereçlerine, el işlemeciliğinden müzik aletlerine, halı, kilim ve çeyizlik eşyadan değişik günlük kullanım eşyasına kadar geniş bir ürün yelpazesinden oluşmaktadır (Akın, 2018; Öztürk, 2005).

Atalardan aktarılan geleneksel el sanatları, bir toplumun kolektif tarihinin, dini inanışlarının, ritüellerinin ve yaşam biçimlerinin hafızasını korur. Geleneksel el sanatları, insanları köklerine bağlayan ve aidiyet duygusunu besleyen kültürel eserler olarak hizmet eder. Günlük yaşam için hayati önem taşıyan bu el sanatları, pratik ihtiyaçları karşılarken aynı zamanda sanatsal ifade platformları olarak da hizmet vermiştir (Sarıkaya Hünerel ve Er, 2012). Eski zamanlarda zanaatkârlar kil, ahşap, lifler ve metaller gibi yerel mevcut malzemeleri kullanarak işlevsel ve estetik nesneler yaratmışlardır (Akurgal, 1998).

Geleneksel el sanatlarında kullanılan teknikler nesiller boyu süren uygulamalarla mükemmelleştirilmiş ve genellikle zanaat uzmanlığının temeli olmuştur. Bu teknikler loncalık ve ahilik teşkilatı aracılığıyla korunmuş ve usta çırak yöntemiyle nesilden nesile aktarılmıştır (Çandır ve Aydın, 2021). Çömlekçiliğin hassas sanatından halı kilimin karmaşık dokumacılığına kadar bu tekniklerin ustalığı, yıllarca süren adanmış bir öğrenme ve uygulamalı deneyim gerektirmiştir.

Son zamanlarda geleneksel el sanatlarına olan ilginin yeniden canlanması ivme kazanmıştır. Esnaf ve zanaatkârlar ile kültürel kuruluşlar, küreselleşme ve makineleşmenin getirdiği zorluklar karşısında bu zanaatların korunması gerektiğinin farkındadır (Sufang, 2019). Geleneksel tekniklerin belgelenmesi, öğretilmesi ve canlandırılmasına yönelik çabalar sadece bu el sanatlarının devamını sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda zanaatkâr toplulukların ekonomik sürdürülebilirliğine de katkıda bulunmuştur.

Özetle, geleneksel el sanatları kültür, tarih ve sanatsal ifadenin kesiştiği noktaların canlı kanıtıdır. El sanatları teknikleri, malzemeleri ve kültürel sembollerıyla toplumların hikayelerine, romanlarına, yaşam tarzlarına yansımıştır (Altıntaş, 2016). Modernleşme dünyayı yeniden şekillendirmeye devam ederken, kültürel hazineler olarak geleneksel el sanatlarının değeri değişmeden kalmakta, bizi geçmişimize bağlamakta ve anlamlı bir gelecek yaşamamız için bize ilham vermektedir.

5. Modern Sanatlara Genel Bir Bakış

Bu bölümde değişen toplumsal ve kültürel coğrafyalara yanıt olarak ortaya çıkan çeşitli sanat akımlarını, tarzlarını ve ortamlarını kapsayan modern sanatlar tanıtılmıştır.

Sanat tarihinde, modern sanatların ortaya çıkışı, geleneklere meydan okuyan, sınırları parçalayan ve yaratıcı ifadenin özünü yeniden şekillendiren dönüştürücü bir dönemdir. Çok çeşitli akımları, tarzları ve ortamları kapsayan bir terim olan modern sanatlar, toplumun, kültürün ve insan algısının değişen yapısına bir yanıt olarak ortaya çıkmıştır (Süzen, 2018).

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başları, sanayileşme, kentleşme, bilimsel keşifler ve yerleşik normların sorgulanmasıyla karakterize edilen derin bir çalkantı dönemine işaret etmiştir. Bu verimli değişim zemininde modern sanatlar kök salmıştır. Sanatçılar bu dönüşümlerin insan deneyimi, kimliği ve sanatın özü üzerindeki etkileriyle boğuşmuştur. Akademik geleneklerin sınırlarını reddeden modern sanatçılar, modern yaşamın karmaşıklıklarını ifade etmek için yeni yollar aramışlardır (Bayav ve Ayteş, 2011).

Modern sanatlar, her biri kendi zamanının gelişen düşünce ve tutumlarının bir kanıtı olan çok sayıda sanatsal akımı kapsar. Empresyonistler, bir anlık ışık titreşimleri içinde dünyayı görüp gösterme çabalarıyla sanata güne kadar olmayan bir dünya görüşü getirmişlerdir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1977; Ayaydın, 2015). Post-Empresyonizm sınırları daha da zorlayarak renk, biçim ve duyguların kesişimini gerçekçiliğe meydan okuyacak şekilde keşfetmiştir (Jiyanova ve Irak, 2021).

Kübizm, gerçekliği geometrik şekillere bölerek aynı anda birden fazla bakış açısı sunmuş ve geleneksel perspektif kavramına meydan okumuştur (Anonim, 2023b).

Sürrealizm bilinçdışının derinliklerine inerek insan ruhunun gizemlerini yansıtan rüya gibi dünyalar yaratmıştır. Soyut dışavurumculuk, cesur fırça darbeleri ve spontane jestlerle duyguları uyandırarak izleyicileri sanatçının enerjisini hissetmeye davet etmiştir (Süzen, 2018). Sürrealizm gerçeğe bütün bağlarını kesmiş, ruh derinliklerine inerek fizik üstü dünyamıza ulaşmıştır (Anonim, 2023c).

Dada'nın akıllı radikal bir şekilde reddedişinden Pop Art'ın tüketim kültürünü kutlamasına kadar her akım kendi döneminin gelişen kültürel, siyasi ve sosyal dinamiklerini yansıtmıştır. Modern sanatlar, fikirlerin akışını, normların altüst oluşunu ve yeni ifade biçimleri için süregelen arayışı yansıtan bir ayna haline gelmiştir (Süzen, 2018).

Toplum geliştikçe, sanatçıların kullanabileceği araçlar ve teknikler de gelişmiştir. Fotoğrafçılık gerçekliği yakalamanın yeni bir yolunu sunarken, daha sonra dijital medya deneyler için yeni yollar açmıştır. Enstalasyon sanatı, fiziksel mekanları sürükleyici deneyimlere dönüştürerek sanat nesnesinin sınırlarını sorgulamıştır (Süzen, 2010). Performans sanatı, geleneksel izleyici ve katılım kavramlarına meydan okuyarak sanat ve yaşam arasındaki çizgileri bulanıklaştırmıştır (Kılıç, 2023).

Modern sanatlarda Fovizm'in canlı renklerinden (Yalur, 2020) Bauhaus'un minimalist zarafetine (Gürcüm ve Kartal, 2017), Konstrüktivizm'in keskin çizgilerinden Op Art'ın canlı soyutlamalarına (Uğur, 2019) kadar her akım bizi, yarattıklarıyla dünyayı yeniden şekillendirmeye çalışan sanatçıların zihinlerine girmeye davet eder.

6. Karşılaştırmalı Analiz

Geleneksel El Sanatları: Doğal Malzemeleri ve Geliştirilmiş Teknikler

Geleneksel el sanatları, yüzyıllardır doğal malzemeleri kullanarak toplumları ayakta tutan dünyanın kaynaklarına derinlemesine kök salmıştır. Bu el sanatları doğadan elde edilen malzemelerin dokusal güzelliğini kutlamaktadır. Kullanılan teknikler, zanaatkarların bilgeliğini, yaratıcılığını ve kültürel mirasını somutlaştırarak nesiller boyunca geliştirilmiştir.

Doğal Malzemeler

Toprak: Çömlekçiler kili işlevsel kaplara ve süs parçalarına dönüştürür, eserlerini elle veya çömlekçi çarkında şekillendirir (Anonim, 2023d).

Lifler: Dokuma, örme ve nakış gibi tekstil el sanatlarında pamuk, ipek ve yün gibi bitki bazlı lifler kullanılır (Akbaş ve İmre, 2019). Bu malzemeler zanaatkarları toprağa bağlarken, desenler ve tasarımlar genellikle kültürel sembolizm taşır.

Ahşap: Oyma, yontma ve ahşap işleme teknikleri ham ahşabı karmaşık mobilyalara, aletlere ve dekoratif objelere dönüştürür. Ahşabın organik damarları ve dokusu, her bir parçaya sıcaklık ve özgünlük hissi katar (Anonim, 2023e).

Metaller: Demircilik, gümüşçülük ve metal işleme zanaatları gücü sanatla birleştirir. Ham metalin zarif nesnelere dönüşümü sağlar (Anonim, 2023f).

Taş: Değersiz taşlar kullanılarak yapılan mimari elemanlar, süs taşları işlemeciliği mermer işleri, lüle taşı, oltu taşı işlemeciliği oldukça güzeldir (Öztürk, 1998).

Cam: Camdan yapılan el sanatı ürünleri göz boncuğu, çeşmi bülbüller, viray türleri takı ve aksesuarlardır (Öztürk, 1998).

Deri: Saraç işleri, deri giyim eşyaları, tarım ve mutfak eşyaları, ham derinin zarif sanata dönüşümü çok şık durur (Öztürk, 1998).

Geliştirilmiş Teknikler

Aletlerde Ustalık: Zanaatkârlar, her bir zanaatın özel ihtiyaçlarına uyacak şekilde nesiller boyunca evrim geçirmiş, genellikle el yapımı olan bir dizi geleneksel alet kullanırlar. El ve alet arasındaki dokunsal bağlantı, zanaatkarın uzmanlığının ayrılmaz bir parçasıdır.

Nesilden Nesile Bilgi: Teknikler, mentorluk ve uygulama yoluyla aktarılır ve her nesil kolektif bilgiyi geliştirir ve ona katkıda bulunur. Uzmanlığın aktarılması geleneğin devamını sağlar.

Ayrıntılara Dikkat: El sanatları, karmaşık oymalardan hassas nakış dikişlerine kadar detaylara titizlikle dikkat edilmesini gerektirir. Küçük ayrıntılara gösterilen bu özen, zanaatkarın mükemmelliğe olan bağlılığını yansıtır.

Kültürel Önem: Teknikler genellikle kültürel tarih ve bölgesel uygulamalarla iç içe geçerek zanaat ve toplum arasında derin bir bağ oluşturur.

Modern Sanatlar: Malzemeler ve Deneysel Teknikler

Modern sanatlar, farklı ve alışılmadık malzemelerin bir araya getirilmesiyle sanatsal ifadenin ufkunu genişletmiştir. Endüstriyel ve sentetik ortamların benimsenmesi, yaratıcılığın sınırlarını yeniden tanımlayarak sanatçıların yeni boyutlar keşfetmesine olanak sağlamıştır

Çeşitli Malzemeler

Endüstriyel Ortamlar: Sanatçılar çelik, cam ve beton gibi endüstriyel malzemelerin potansiyelinden yararlanarak form ve yapının sınırlarını zorlayan heykeller ve enstalasyonlar yapmışlardır.

Sentetik Unsurlar: Plastikler, reçineler ve sentetik pigmentler sanatsal palete girerek çağdaş toplumun seri üretim ve tüketimle olan ilişkisini yansıtan sanat eserlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Karışık Medya: Kolaj, birleştirme ve karışık medya teknikleri, farklı malzemelerin bir araya getirilmesini ve kategorizasyona meydan okuyan kompozisyonlar yaratılmasını sağlar (Özcan ve Özer, 2023).

Deneyisel Teknikler

Fotoğrafçılık ve Dijital Medya: Fotoğrafın ve dijital araçların ortaya çıkışı, sanatçıların görüntüleri yakalama ve manipüle etme yöntemlerini yeniden tanımlayarak dijital sanatın ve yeni medya formlarının doğmasına yol açmıştır (Sağlamtimur, 2017)

Performans ve Kavramsal Sanat: Sanatçılar, maddiyattan ziyade fikirlere öncelik veren performatif eylemler veya kavramsal çalışmalar yaparak geleneksel sanat kavramına statik bir nesne olarak meydan okur (Koca, 2017).

Kültürel Önem

Geleneksel El Sanatları: Genellikle toplulukların değerlerini ve kimliklerini yansıtan geleneksel el sanatlarıyla iç içe geçmiş kültürel anlatıları ve gelenekleri inceler.

Modern Sanatlar: Modern sanat çağdaş dünyanın değişen sosyopolitik, teknolojik ve kültürel bağlamlarını nasıl yansıttığını analiz eder.

Geleneksel El Sanatları: Kültürel Anlatıların ve Geleneklerin Açığa Çıkarılması

Geleneksel el sanatları, toplumların hikayelerini, değerlerini ve kimliklerini nesiller boyunca taşıyan kültürel anlatılardır. Kökleri tarihin zengin dokusuna dayanan el sanatları, toplumların özünü yansıtmakta ve sınırsal ifade ile kültürel miras arasında karmaşık bağlantıları örmektedir. (Sarıkaya Hünere ve Er, 2012).

Kültürel Anlatılar

Sembolizm ve Mitoloji: Geleneksel el sanatları genellikle derin kültürel öneme sahip motifler ve semboller içerir. Bu semboller, toplum içinde yankı uyandıran mitleri, hikayeleri ve manevi inançları aktarabilir (Eğinli ve Nazlı, 2018).

Ritüeller ve Gelenekler: El sanatları, ritüeller ve törenlerle iç içe geçerek kutlamaların, geçiş törenlerinin ve kültürel uygulamaların ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Ataların gelenekleriyle somut bir bağlantı sunarlar (Güzel ve Kurnaz 2020).

Toplumsal Bağlar: El sanatları, genellikle festivaller, toplantılar ve toplumsal etkinlikler sırasında ortaklaşa üretildikleri için toplumsal aidiyet duygusunu teşvik eder. Elişi yapma eylemi paylaşılan bir deneyim haline gelir (Gündüz Alptürker ve Alptürker, 2021).

Değerler ve Kimlikler

Kimlik Olarak Zanaatkârlık: Zanaat becerileri nesiller boyunca aktararak ailesel ve toplumsal soyların tanımlayıcıları haline gelir. Zanaatkârlar bu becerileri korumaktan ve aktarmaktan gurur duyarlar (Yaman, 2022).

Kültürel Kimlik: Geleneksel el sanatları bir bölgenin veya topluluğun kendine özgü kimliğini yansıtır. Renk, desen ve teknik seçimi, yaratıcıların manzaralarını, tarihlerini ve yaşam tarzlarını yansıtır.

Sürdürülebilirlik ve Denge: Birçok geleneksel el sanatında sürdürülebilirlik ve doğa ile ortak bir ilişki vurgulanır. Zanaatkârlar genellikle çevreden ilham alırlar (Gürcüm ve ark.,2018)

Teknolojik Dönüşüm

Dijital Devrim: Modern sanat, dijital çağın insan etkileşimi, iletişimi ve algısı üzerindeki etkisini yansıtarak dijital araçları ve teknolojiyi kullanırlar.

Yapısöküm ve Yeniden Yapılandırma: Sanatçılar, ortamlar arasındaki sınırları bulanıklaştırarak geleneksel formları yapısöküme uğratar ve yeniden bir araya getirir (Aytekin ve Bahadır, 2019).

Kültürel Akış

Küreselleşme ve Kimlik: Modern sanatçılar, kimliklerin kültürlerin, ideolojilerin ve medyanın birbirine bağlılığından nasıl etkilendiğini keşfederek küreselleşmenin karmaşıklıklarında gezinir.

Geleneksel el sanatları ve modern sanatlar arasındaki etkileşimde, kültürel miras ve çağdaş bağlamın bir ahengi vardır. Geleneksel el sanatları toplulukların mirasını ve atalarının bilgeliğini somutlaştırırken, modern sanat çağdaş bir diyalog, içinde yaşadığımız sürekli gelişen dünyayı yansıtan bir ayna görevi görür (Kahveci, 1998). Bu iki alan birlikte, sanatsal ifade ile içinden çıktıkları toplumlar arasındaki derin ve karmaşık ilişkiyi aydınlatır.

Sanatsal İfade ve Yenilik

Geleneksel El Sanatları: Geleneksin korunmasını ve nesiller boyunca aktarılan tekniklerin ustalığını vurgular.

Modern Sanatlar: Yenilikçiliğe, kişisel ifadeye ve genellikle modern sanatla ilişkilendirilen geleneksel normların reddine vurgu yapar.

Geleneksel El Sanatları: Gelenegin Koruyucuları ve Usta Teknikler

Geleneksel el sanatları, nesiller boyunca aktarılan teknikleri titizlikle koruyan gelenegin koruyucularıdır (Yaman, 2022). Bu el sanatları, zaman içinde becerilerini geliştiren zanaatkârların mirasını onurlandırarak, kültürel mirası ve uzmanlığı kapsayan bir ustalık soyu yaratır.

Gelenegin Korunması

Nesilden Nesile Devamlılık: Geleneksel el sanatları ustalardan çıkarak aktararak tekniklerin yüzyıllar boyunca bozulmadan kalmasını sağlar. Bilginin aktarımı, tarih ve kültürle olan bağına güçlendirir (Kahveci, 1998).

Ataların Bilgeliğine Saygı: Zanaatkârlar, zaman içinde yapılmış tekniklerde saklı olan derin bilgeliği kabul ederek atalarının öğrettiklerine saygı gösterirler.

Kültürel Süreklilik: Geleneklerin korunması, aksi takdirde kaybolup gidebilecek kültürel uygulamaları korur. Bu teknikler dayanıklılık, kimlik ve toplumların evrimine dair hikayeler anlatır.

Tekniklerde Ustalık

Zariflik: Geleneksel el sanatları, karmaşık el becerisi, malzemelerin derinlemesine anlaşılması ve tasarımın sezgisel olarak kavranmasını kapsayan zariflik gerektirir.

Gizli Taktik: Tekniklere hakimiyet genellikle sözlü talimatların ötesine geçerek gizli taktik bilgi alanında yer alır. Uygulama, gözlem ve deneyim yoluyla edinilir.

Yaratıcı Tekrar: Zanaatkârlar yaratıcılığı tekniklerin tekrarında bulurlar. Her tekrar, geleneksel yöntemlere bağlı kalırken benzersiz bir sanatsal dokunuş aşlamak için bir fırsattır.

Modern Sanatlar: Yenilik ve Kişisel İfadeye Bir Övgü

Modern sanatlar, yenilikçiliği, bireyselliği ve geleneksel normların kırılmasını kutlayarak gelenekten radikal bir kopuş olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, sınırları zorlayan ve keşfedilmemiş sanatsal bölgeleri keşfeden sınırsız yaratıcılık yoluyla kendilerini ifade etme özgürlüğünü benimserler (Şahin, 2016).

Deneysellik: Modern sanatçılar deneysellikten beslenir, genellikle ortamlar arasındaki çizgileri belirsizleştirip ve yeni teknikler, malzemeler ve formlar keşfeder (Kılınç ve Tural, 2021).

Disiplinlerarası Kaynaşma: Sanatçılar, bilim, teknoloji, psikoloji ve felsefe unsurlarını çalışmalarına dahil ederek farklı disiplinlerden ilham alırlar.

Kişisel İfade ve Kimlik

Sanatsal Kimlik: Modern sanatçılar, özgün bakış açılarını ve iç dünyalarını yarattıkları eserlerle ifade ederek farklı bir sanatsal kimlik geliştirmeye çalışırlar.

Kuralları Yıkmak: Modern sanat, sınırları zorlama ve kurallara meydan okuma konusunda başarılıdır, genellikle tartışmalara yol açar ve toplumsal geleneklere meydan okurlar.

Hikaye Araştırması: Sanatçılar eserleri aracılığıyla kişisel duygularını ve hikayelerini anlatarak deneyimlerine, duygularına ve insanlık durumu üzerine düşüncelerini belirtirler.

Birleşme ve Ayrışma: Geleneksel el sanatları ile modern sanatların yan yana gelişinde miras ile yenilik, gelenek ile isyan arasında güzel bir denge yakalanır (Dollar, 2021). Geleneksel el sanatları köklülük duygusu ve mirasa saygı sunarken, modern sanatlar bireyselliğin gücünü ve yaratıcı ifadenin sınırsızlığını örneklemektedir. Bu iki alan bir arada var oldukça, sanatsal tabloyu zenginleştirerek bizi hem geleneğin sürekliliğine hem de yenilikçiliğin cüretkârlığına yolcu eder.

İşlev ve Estetik

Geleneksel El Sanatları: Fayda ve Geleneğin Evliliği

Geleneksel el sanatları uzun zamandır günlük yaşamın temeli olarak hizmet vermekte hem kullanımı hem sanatı kusursuz bir şekilde iç içe devam ettirmektedir (Dollar, 2021). Bu el sanatları sadece birer süsleme değildir; pratik ihtiyaçları karşılar ve toplumla somut bir bağlantı kurar.

Faydacı İşlevsellik

Gündelik Nesneler: Geleneksel el sanatları, günlük rutinleri şekillendiren pratik öğeler ortaya çıkarır. Yiyecek saklamak için kullanılan çömlek kaplardan evleri süsleyen ahşap mobilyalara kadar el sanatları günlük varoluşun dokusunu işlemiştir.

Kültürel Kimlik: El sanatlarının faydacı yönleri genellikle bir topluluğun ve çevresinin özel ihtiyaçlarını yansıtır. Tasarımlar, şekiller ve malzemeler zanaatkarların yaşam tarzını ve kültürel değerlerini yansıtır (Dönmez ve Kocakaya, 2022)

Ritüel ve Gelenek: Birçok el sanatı ritüeller, törenler ve kutlamalarla iç içe geçmiştir. Törenselleşmiş ve nesneler kültürel öneme sahiptir ve ruhani uygulamalarla bağlantıyı kolaylaştırır (Karaman, 2010).

Dikkatli Yaratım: Zanaatkarların faydacı eşyaları dikkatle yaratmaları, becerilerinin ve bağlılıklarının bir kanıtıdır. Süreç üretilen ürünlere anlam katan bir eyleme dönüşür.

Dil Olarak El Sanatları: Bu işlevsel el sanatları, hikayeleri ve değerleri kelimeler olmadan ileterek onları nesilleri aşan somut bir dil haline getirir.

Fikirlerin İfadesi

Kavramsal Sanat: Birçok modern sanatçı, fiziksel nesnelerin yaratılmasından ziyade fikir ve kavramların keşfedilmesine öncelik verir. Çalışmaları genellikle izleyicileri felsefi, sosyal veya siyasi temaları düşünmeye sevkeder (Binnaz, 2017)

Gelenekleri Sorgulamak: Modern sanat, toplumsal normları sorgulayarak ve eleştirel düşünmeye davet ederek geleneklere meydan okur ve sınırları zorlar.

Diyalog Olarak Sanat: Modern sanatçılar eserlerini bir söylem aracı olarak kullanarak kimlik, çevre ve insan ilişkileri gibi konular etrafında konuşmalar başlatır. (Saç Kavrıyan, 2018)

Birleşme ve Ayrışma: Geleneksel el sanatları ile modern sanatların karşılaştırılması büyüleyici bir ikiliği ortaya koymaktadır. Kökleri işlevsellik ve mirasa dayanan geleneksel el sanatları, insanları günlük yaşamlarına ve kültürel pratiklerine bağlar. Buna karşılık modern sanat, fikirlerin ve estetiğin özgürleşmesini kucaklar. İzleyicileri yeni yollarla etkileşime girmeye zorlar (Dollar, 2021). Bu iki alan bir arada var olurken, sanatın insan deneyimini şekillendirebileceği, yansıtabileceği ve meydan okuyabileceği sayısız bakış açısı sunar.

Sonuç

Geleneksel sanatlar ve modern sanatlar, miras ve ilerleme arasındaki karmaşık etkileşimi yansıtan, insan yaratıcılığının büyüleyici dokusunu ortaya çıkarmaktadır. Her iki alan, sanatsal ifadenin evrimini, değişen kültürel manzaraları ve yeni iletişim biçimlerini anlayabileceğimiz benzersiz bir mercektir.

Geleneksel el sanatları, kültürel mirasın koruyucuları olarak hizmet vermekte ve zaman içinde toplumların değerlerini, ritüellerini ve kimliklerini yansıtmaktadır. Bu el sanatları, sanatı günlük yaşamla iç içe geçerek ve geçmişle somut bir bağlantı sağlayarak pratikliğin özünü somutlaştırır.

Zanaatkârlar nesiller boyunca teknikleri geliştirmiş, aidiyet ve süreklilik hissi veren gelenekleri korumuştur.

Buna karşılık, modern sanatlar sınırlara ve geleneklere meydan okuyarak bizi hayal gücünün derinliklerini, kimliğin karmaşıklığını ve insanlık durumunun nüanslarını keşfetmeye davet eder. Modern sanatçılar, toplumları şekillendiren hızlı değişimlere yanıt olarak malzemeleri, teknikleri ve fikirleri dönüştürerek yeniliği kucaklar. Estetik, kavramlar ve deneyler aracılığıyla modern sanat, her dönemin ruhunu yansıtan bir ayna haline gelmiştir.

Geleneksel el sanatları ve modern sanatlar birbirinden farklı görünse de, sanatın daha geniş manzarasını şekillendiren müşterek ilişkiyi paylaşırlar. Sanatçılar genellikle her iki alandan da ilham alır, geleneksel tekniklere çağdaş duyarlılıkları aşılamanın veya geleneksel unsurları modern bağlamlara entegre etmenin yollarını bulurlar. Bu yaklaşma, nesiller ve kültürler arasındaki uçurumu kapatarak sanatsal yeniliği besler.

Her iki sanat alanında birbirlerini dışlamadıkları, aksine birbirlerini bilgilendirip zenginleştirerek insan yaratıcılığının çeşitli dokusuna katkıda bulundukları anlaşılmıştır.

Kaynaklar

- Akbaş, G.K., İmre, H.M. (2019). Lif sanatının tarihsel süreç içerisindeki devinimi ve dikiş teknikleri kullanılarak gerçekleştirilen lif sanatı uygulamaları, *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 4(7): 101-119.
- Akın, A. (2018). AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 18(3): 241-263.
- Akurgal, E. (1998). *Anadolu Kültür Tarihi*. Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları.
- Altıntaş, K.M. (2016). Kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel Türk el sanatkârlarının karşı karşıya bulunduğu ticari sorunların analizi. *Bilig*, 77: 157-182.
- Anonim. (2023a). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Isparta İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. (<https://isparta.ktb.gov.tr/TR-71001/geleneksel-el-sanatlari.html>), 29 Eylül 2023.
- Anonim. (2023b). T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Grafik ve Fotoğraf, Çağdaş Sanat Akımları. (http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/%C3%87a%C4%9Fda%C5%9F%20Sanat%20Ak%C4%B1mlar%C4%B1.pdf).
- Anonim. (2023c). İstanbul Sanatevi. (<https://www.istanbulsanatevi.com/ekoller/surrealizm/surrealizm-nedir-surrealist-ressamlar/>), 10 Eylül 2023.
- Anonim. (2023d). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü. (<https://aregem.ktb.gov.tr/TR-12755/hammaddesi-toprak-olan-geleneksel-el-sanatlari.html>), 30 Kasım 2023.
- Anonim. (2023e). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü. (<https://aregem.ktb.gov.tr/TR-12753/hammaddesi-agac-ahsap-olan-geleneksel-el-sanatlari.html>), 20 Kasım 2023.
- Anonim (2023f). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü. (<https://aregem.ktb.gov.tr/TR-12756/hammaddesi-metel-olan-geleneksel-el-sanatlari.html>).
- Araz, G. (2008). Modernizm ve çağdaş sanatın modern kökleri. *Akdeniz Sanat*, 1(2): 9-16.
- Aytekin, C.A., Bahadır, A. (2019). Postmodern sanatta yaşam hakkında bilinenlerin yapıbozma uğratılması ve yeniden kurma olarak otobiyografi. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 4(7): 45-61.
- Bayav, D., Ayteş, E. (2011). 20. Yüzyıl resim sanatında yüzeyin sınırlarını aşan arayışlar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(8): 35-57.
- Benjamin, W. (1993). *Pasajlar-Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağdaş Sanat Yapıtı*. (46-76). (Çev: Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ay, D. (2023). Antik Mısır ve Mezopotamya sanatına karşılaştırmalı bir bakış. *İdil*, 106 (Haziran): 763-778.

- Ayaydın, A. (2015). Empresyonizm (izlenimcilik) akımının güncel bakış açısıyla bazı yönlerden incelenmesi. SED, 3(2): 83-97.
- Can, M. (2013). Geleneksel Türk el sanatlarının turizme ve ekonomiye katkısı. Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, 5(2): 259-266.
- Çandır, M., Aydın, Y. (2021). Ahilik Teşkilatının Türk Kültürünün Aktarımındaki Rolü. Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Aralık 2021, 769-785.
- Dollar, E. (2021). Craft industry trends for 2021 - Craft Industry Alliance. Retrieved 30 May 2022, from ([https:// craftindustryalliance.org/craft-industry-trends-for-2021/](https://craftindustryalliance.org/craft-industry-trends-for-2021/)).
- Dönmez, Y. ,Kocakaya, E. (2022). kültür turizmi kapsamında geleneksel el sanatlarının turizme olan etkileri: amasra örneği. Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi, 5(1): 103-121.
- Eğinli A.T., Nazlı, A.K. (2018). Kültürün koruyucu gücü: kültürel semboller. Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi, 2: 56-74.
- Gündüz Alptürker, İ., Alptürker, H. (2021). Gelenekten geleceğe yöresel kültürün taşınmasında festivallerin rolü. Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi, 10(2): 1409-1422.
- Gürcüm, B.H., Kartal, S. (2017). Bauhaus ile tasarıma dönüşen zanaat. İdil, 6(34): 1767-1798.
- Gürcüm, H.B, Baykasoğlu, N., Yerdenova, A. (2018). El sanatının sürdürülebilmesinde tasarımcının sorumluluğu. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 11(58): 374-382.
- Güzel, Ö. , Kurnaz,A. H. (2020). Türk kültüründe bir miras olarak bocuk gecesi ritüeli içeriği: Fenomenolojik bir araştırma. Milli Folklor, 16(2020): 163-178.
- Hünerel, Z.S., Er, B. (2012). Halk kültürün tanıtılmasında el sanatlarının yeri ve önemi. Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, 1(1): 179-190.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu,M. (1977), Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, İstanbul Cem Yayınevi.
- Jiyanova, S., Irak, M. (2021). Çağdaş resim sanatında post-empresyonizm ve claud monet. International Social Sciences Studies Journal, 7(92): 5676-5685.
- Kahveci, M. (1998). 21. Yüzyıla girerken geleneksel Türk el sanatları. Folkloristik, 387-397.
- Kar, A. (2017). İpek Yolu'nun Türk dünyası ülkelerine geçmişten günümüze sosyo-kültürel etkileri. Yeditepe Üniversitesi Tarih Bölümü Araştırma Dergisi, 1(2): 3-8.
- Karaman, K. (2010). Ritüellerin toplumsal etkileri. SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Mayıs, 21: 227-236.

- Kılıç, A.G. (2023). Sanatta beden üzerine bir çalışma: Performans sanatı “Marina Abramovic”. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6(1): 135-161.
- Kılınç, C., Tural, O. (2021), 21. Yüzyılda Deneyisel Kamusal Sanat. İdeal Kent, 12(Özel Sayı): 198-220.
- Kızılaslan N, İsmailoğlu K.D. (2021). Teknolojinin ve Dijitalleşmenin Geleneksel Türk Sanatlarına Yansımaları, Medeniyet Sanat - İMÜ Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, 7(1): 105-126.
- [Koca, B. \(2017\). Kavramsal sanat. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 3\(2\): 97-103.](#)
- Lijun, Q. (2018). Cultural Heritage of Traditional Handicrafts and Contemporary “Redesign” [J]. Yangtze River Series (16): 89.
- Özcan, B.Ö., Özer, A. (2023). Sanatta geleneksel olmayan malzeme kullanımının olanakları ve Slmon Berger örneği. Güzel Sanatlarda Öncü ve Çağdaş Çalışmalar. Duvar Yayınları Haziran, 59-95.
- Öztürk, İ. (1998). Geleneksel Türk El Sanatlarına Giriş, ISBN 975-4175-46-7.
- Öztürk, İ. (2005). Türk el sanatlarının günümüzdeki durumu (Tarihçe, Sorunlar, Öneriler). Sanat Dergisi, 7: 67-75.
- Saç Kavrayan, Ç. (2019). Çağdaş Sanat ve Kimlik : Grayson Perry Eserleri Üzerinden Bir İnceleme. İnsan ve İnsan, 6(19): 63-77.
- Sağlamtimur, Ö. Z. (2017). Yeni Medya Sanatı ve Fotoğraf. Sanat ve Tasarım Dergisi, 7(2): 82-100.
- Sürmeli, K., Gülpınar, Ş. (2018). Art and Crafts Hareketi ve Kelmscott Basımevi. 6. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu, Üniversitesi – Cerrahpaşa, 01-03 Kasım, 1057-1068.
- Sufang, Z. (2019). Education of traditional folk arts and crafts and discipline construction of art design. JOSR Journal of Research & Method in Education, 9(6): 74-76.
- Süzen, H.N. (2010). Sanata disiplinlerarası bir yaklaşım: enstalasyon sanatı ve Genco Gülan örnekleme. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(6): 147-162.
- Süzen, H. (2018). Modern batı sanat akımlarının güncel sanata katkıları. Uluslararası Beşeri ve Sosyal Bilimler İnceleme Dergisi, 2(1): 20-30.
- Şahin, H. (2016). Modern sanatta geleneğin reddi. Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Kış: 77-85.
- Uğur, E. (2019). Op-Art (Optik Sanat) akımının görsel algı ve grafik tasarım kavramları açısından tanımlanması. Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 17: 231-258.
- Yalur, E. (2020). Modern grafik tasarımda fovizmin etkisi. USBAD Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi 2(3): 213-230.

Yaman, F.S. (2022). Kùltürel belleğin aktarımında zanaatkârlar: Safranbolu örneği. İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi, 6(2): 538-554.



BÖLÜM 15

MAKAMSAL VİYOLONSEL EĞİTİMİ İÇİN SİSTEMATİK BİR MODEL ÖNERİSİ: UYGULAMA PRATİKLERİNE YÖNELİK UZMAN GÖRÜŞLERİ¹

Levent DEĞİRMENCİOĞLU²

1 Bu çalışma, “Makamsal Viyolonsel Öğretim Yöntemine Sistemik Bir Yaklaşım” isimli doktora tezinden üretilmiştir.

2 Dr. Öğr. Üyesi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, leventd@erciyes.edu.tr

Orcid ID: 0000-0001-7162-8645

GİRİŞ

Geleneksel Türk Müziği'nde Çalgı Eğitimi

Türk Müziği eğitimi (sözlü müzik ve çalgı müziği) asırlardır bilginin, davranışın, üslubun ve tavrın ustadan çırağa aktarıldığı ‘meşk sistemi’ olarak da adlandırılan öğretim yöntemiyle yapılmıştır. Bu bağlamda, Türk Müziği repertuarlarında bulunan geçmiş yüzyıllara yönelik saz eserlerinin, sözlü eserlerin ve bu eserlerin seslendirilmesine yönelik tavır ve üslubun, meşk yöntemiyle yapılan öğretim sistematigi ile günümüze aktarıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

TDK da (2010) “Müzikte alışmak ve öğrenmek için yapılan çalışma, el alıştırmaları, usta âşıkların yeni yetişen ozanlara ders vermesi, saz ve koşuk çalışmaları” olarak tanımlanan meşk’i, Öztuna (2006) “Bir üstat tarafından musiki parçasının tedricen çalınması ve okunması suretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi demektir” şeklinde, Ahmet Say (2002) ise “Müzik eserlerini yineleyerek seslendirme yoluyla yapılan geleneksel öğretim” olarak tanımlamıştır.

Meşk sistemi, 17. yüzyıla kadar Osmanlı müzik kültüründe kullanılan en etkili ve tek müzik eğitim yöntemi olarak ifade edilmektedir. 17. yüzyılda Ali Ufki (1610-1675) ile başlayıp, Dimitri Kantemir (1673-1723) ve Hamparsum Limonciyan (1768-1839) ile devam eden, Türk Müziği kültüründe nota kullanımına yönelik ilk çalışmalar, meşk ile öğretim yönteminin farklı, yeni bir öğretim yöntemi olarak ortaya çıkmıştır. Nota kullanımı günden güne yaygınlaşsa da, meşke dayalı öğretim yöntemi ağırlığını korumuş, Türk Müziği eğitimi çoğunlukla yine meşk sistemi ile devam etmiştir.

Meşk yöntemi, Türk Müziği eğitiminde, bilginin, davranışın, üslubun ve tavrın ustadan çırağa aktarıldığı, yinelemeye ve hafızaya almaya dayalı bir öğretim yöntemidir. Meşk yöntemi ile kuşaktan kuşağa birçok başarılı icracı yetişmiş, bugün Türk Müziği repertuarlarında bulunan, geçmiş yüzyıllara yönelik saz eserleri, sözlü eserler ve bu eserlerin seslendirilmesine yönelik tavır ve üslup günümüze aktarılmıştır.

Behar (1998) konuyla ilgili şu açıklamalarda bulunmuştur: “Bundan yetmiş seksen yıl öncesine kadar geleneksel Osmanlı/Türk musikisinin öğretimi ve aktarımı bütünü ile meşk yöntemine dayanırdı. Hem ses veya saz öğrenimi hem de öğrencilerin bir eser dağarcığı edinmeleri, meşk etmekle gerçekleşirdi. Meşk ederek müzik öğretmenin ve öğrenmenin basit bir araç, her hangi bir pedagojik yöntem olarak görülmesi eksik ve yanlış olur. Dört buçuk yüzyıllık Osmanlı/Türk musiki geleneğinde meşk, sayısız müzisyen kuşakları tarafından bir öğretim yöntemi olarak benimsenmekle kalmamış, aynı zamanda ses ve saz eseri repertuarının da yüzyıllar boyu

kuşaktan kuşağa intikalini sağlamıştır. Meşk ederek müzik öğrenmenin etkisi bununla da kalmamış, geleneksel musiki meşki ve doğurduğu ilişkiler birçoğu geçerliliğini koruyan bazı temel ahlaki ve estetik değer yargılarının taşıyıcısı olmuştur. Meşk zincirlerinin devamlılığı sayesinde de bu yargılar Türk müziği dünyasına iyice yerleşmiş, bu dünyanın yazılmamış fütüvvet namesi, anayasası olmuştur. Meşk aslında bütün bir müzik geleneğinin ortak zemini haline gelmiş, kuşakları, bestecileri, icracıları ve icra üsluplarını bir arada tutan ortak bir aidiyet duygusu oluşturmuş, yani bu sanat alanının tümü için hem estetik hem de toplumsal bir harç görevini yerine getirmiştir.”

Türk Müziği literatürü incelendiğinde, Türk Müziği çalgı öğretimine yönelik metodik çalışmaların ilk olarak 20. yy. başlarında oluştuğunu söyleyebiliyoruz. Beşiroğlu (1999), konuya yönelik olarak şu tespiti yapmıştır: “Çalgı eğitimi ile ilgili olarak 20. yy. a kadar sistemli bir tarzda öğrenci yetiştirme, çalgılara özgü teknik beceri kazandırma, aynı zamanda da çalgının teknik özelliklerini geliştirmeye yönelik bir çalışma yapılmadığı gibi, çalgılar için yazılmış özel repertuar da oluşmamış, öğrenim amacı ile yazılmış egzersizler yazılmamıştır. Beşiroğlu (1999), Türk musikisi tarihinde tespit edebildiği ilk matbu çalgı metodunun 1910 yılında yazılan Ali Salahi Bey’e ait ud metodu olduğunu ifade etmiştir. Sonraki yılları incelediğimizde bu türde çalışmaların, Tamburi Cemil Bey (Kemençe Metodu), Şerif Muhittin Targan (Ud Metodu), Cinuçen Tanrıkorur (Ud Metodu), Mutlu Torun (Ud Metodu) gibi Türk Müziği’nin önemli icracıları ile günümüze kadar devam ettiğini ancak bu çalışmalardan sadece Mutlu Torun’a ait “Ud Metodu”nun kitap halinde basıldığını ve yayınlanabildiğini biliyoruz.

Türk Müziği çalgı eğitimine yönelik metodik çalışmalar, her ne kadar bir asır önce başlamış olsa da; günümüzde Türk Müziği çalgı eğitiminde kullanılan metotların son 30 yıl içinde oluşturulduğunu ve sayılarının da halen arzu edilen düzeyde olmadığını söyleyebiliyoruz. Bu durum, Türk Müziği çalgı eğitimine yönelik çalışmaların akademik düzeyde ele alınmasının gerekliliğine de vurgu yapan bir durum olarak çıkıyor karşımıza.

Tura (1999), bu konuya dikkat çekerek metotsuz ve sistemsiz yapılan çalgı eğitimindeki sorunlara yönelik olarak şu değerlendirmeyi yapmıştır: “Geleneksel çalgılar, standartları saptanmadan, standart üretimlerine geçilmeden, eğitim süreleri bilimsel ölçütlerle belirlenmeden, metotsuz, müfredatsız öğretilmeye başlanmıştır. Neyin nerede, nasıl ve ne kadar öğretileceği konularında ciddi araştırmalar yapılmamış, eğitim planları gereksiz yüklemelerle doldurulmuştur.”

Son yıllarda, Türk Müziği çalgılarına yönelik, sistematığı olan müzik eğitimi metotlarının sayılarında bir artış gözlenirse de, Türk Müziği çalgı öğretiminin büyük ölçüde ‘meşk sistemi’ ile yapıldığını söyleyebiliriz. Türk

müziği eserlerinin öğretiminde, özellikle tavır ve üslubun aktarılmasında meşk sisteminin yeri kuşkusuz halen çok önemli ve vazgeçilmezdir. Meşk sistemi olmadan, tek başına sistematik metot çalışmaları ile Türk Müziği'nin üslubunun ve tavrının öğretilmeyeceği bir gerçektir. Ancak, sistematik öğretme aşamalarına sahip, derslerde yardımcı materyal olarak kullanılabilecek metodik çalışmaların da öğretime getirdiği tutarlılığı, sistematığı, bilimselliği kabul etmek gereklidir.

Süleyman Erguner (1986) yayınladığı “Ney Metot” isimli kitabında metot kullanımına yönelik şu ifadeleri kullanmıştır: “Musikimiz asırlar boyu, kuşaktan kuşağa ustadan çırağa meşk usulü ile ve bazı yazılan kitaplarla bu güne kadar canlı olarak gelmiştir. Bu tarih sürecinde kendi yapısında değişiklikler, yenilikler yapmış, gelişmiştir. Meşk usulü halen yaşamaktadır. Ancak metotlar ve kitaplar bu usule yardımcı kaynaklardır. Her san’atta olduğu gibi “Musiki’de ve bilhassa Türk Musikisi’nde” öğretim için bir hocaya ihtiyaç vardır. İstisna kabiliyetler için bile temelde bu gereklidir. Metotlar ise ancak bu öğrenimin kolaylaştırılmasını ve sistematik bir şekilde gelişmesini sağlar.”

Aksüt de (1998), Türk Müziği eğitiminde metodik çalışmaların gerekliliğine yönelik şu tespitlerde bulunmuştur: “Türk musikisinde eskiden beri süre gelen usta–çırak öğrenimi bugünde devam etmekte ve edecektir; ancak bu çalışma öğrenilmesi istenen herhangi bir sazın bütün niteliklerini göz önüne alarak hazırlanmış bir metod ve hoca gözetiminde sistematik bir çalışma yapıldığı zaman çok daha başarılı olacaktır. Hemen belirtelim ki, bütün sazların metotlarının bulunmasına ve hiç tartışılmayan teknik üstünlüğüne rağmen usta–çırak öğrenimi Batı müziğinde de vardır. Günümüzde de devam etmekte olan bu çalışma metoda dayalı bir çalışma sistemidir.”

Günümüzde, yaygın olarak kullanılan Türk Müziği çalgı öğretim metotlarından bazıları şu şekilde sıralanabilir; Süleyman Erguner (1986) Ney Metodu, Mutlu Torun (2000) Ud Metodu, Sadun Aksüt (1994) Tanbur Metodu, Aydın N. Oran (1999) Keman Metodu, Gülçin Yahya (2005) Ud Metodu, Hasan Esen (2006) Klasik Kemençe Metodu, Beril Çakamakoğlu&Mehmet Yalçın (2006) Kemençe Metodu 1 ve Halil Karaman (2007) Kanun Metodu.

Türkiye’de Makamsal Viyolonsel Eğitimi

Viyolonsel, müzik kültürümüze girdiği 19. y.y.’dan bu güne, sözlü müzik ve saz müziği icralarında görev almış, Türk Müziği icralarının daha nitelikli hale gelmesinde önemli katkıları olmuştur. Müzik kültürümüzde yaklaşık bir buçuk asırdır kullanılan bu sazın, nesilden nesile öğretimi, Türk Müziği sazlarında olduğu gibi yine meşke dayalı öğretim yöntemi ile yapılmış, bu alanda başarılı birçok icracısı yetişmiştir. Bu icracaların

her biri, icracılıklarının yanında eğitimci kimlikleriyle de Türk Müziği kültürüne hizmet etmiş, sonraki kuşaklar için makamsal viyolonsel icracıları yetiştirmişlerdir.

Bahsi geçen icracıların bibliyografyaları incelendiğinde, bazılarının kendi gayretleriyle, bazılarının Batı temeli alarak, çoğunluğunun da doğrudan meşk sistemiyle makamsal viyolonsel icrasını öğrendikleri görülmektedir. Bu alandaki bazı önemli eğitimci ve icracılar Tanburi Cemil Bey, Mesut Cemil, Vecdi Seyhun, Tarık Kip, Hüsnü Özenen, Fırat Kızıltuğ, İhsan Özgen, İsmail Akdeniz olarak sıralanabilir.

Viyolonsel, zaman içinde Türk Müziği icralarında sıkça görülmesine rağmen, Cumhuriyet döneminde uygulanan müzik politikalarından da etkilenerek, Türk Müziği adına kurumsal bir öğretime yaklaşık bir asır sonra, 1990 yılında Ege Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda kavuşmuştur. Daha sonra, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda, sonrasında da Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarlarında viyolonsel eğitimi başlamıştır (Değirmencioglu, 2009). Günümüzde ise, Ege Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarında, Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarında, Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarlarında ve Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde bu eğitim sürdürülmektedir.

Makamsal viyolonsel eğitimi, yaklaşık 35 yıldır kurumsal (örgün)¹ olarak sürdürülse de, eğitiminde meşk sisteminin ağırlıklı olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Makamsal viyolonsel öğretimi, 1990 yılında kurumlaşmasına rağmen, günümüze kadar öğretimini daha kolay, daha teknik, sistematik ve bilimsel hale getirebilecek her hangi bir metodolojik çalışmaya ihtiyaç duyulmamıştır. Türk Müziği sazlarına (Kanun, Ud, Tanbur, Ney, Kemeçe vb.) yönelik metotların son 25 yıl içinde oluşmaya başladığını ve sayılarının bu gün 20'yi geçmediğini düşünürsek, makamsal viyolonsel öğretimi için herhangi bir metodolojik çalışmanın yapılmamış olması, aslında pek de şaşırtıcı değildir. Öte yandan, Batı müzik kültürü incelendiğinde, çalgı öğretimi için metot oluşumlarının, çok erken yıllarda başladığı görülmektedir. Günümüzde, Batı sazlarının her birine yönelik onlarca tutarlı, sistematik ve bilimsel çalgı öğretim metodu (kitabı) bulunmaktadır. Batı müzik kültürü ile karşılaştırıldığında, Türk Müziği çalgı öğretiminde sistematik öğretim metotlarına yönelik çalışmaların henüz istenilen düzeyde olmadığı düşüncesi kuvvetlenmektedir.

Türk Müziği öğretiminde meşk sistemine dayanan öğretim yönteminin yeri tartışılmaz çok önemli ve vazgeçilmezdir. Türk Müziği'nin üslu-

¹ Örgün Eğitim, okulda yapılan planlı ve programlı eğitim türüdür (Tezcan, 1997:4).

bu, tavrı ancak bu öğretim yöntemi ile tam anlamıyla öğrenilebilir-öğretiler. Oluşturulan hiçbir metot, meşk sistemi olmadan tek başına Türk Müziği'nin üslubunu ve tavrını öğretemeyecektir. Ancak, metodik yaklaşımın da öğretime getirdiği tutarlılığı, sistematığı, bilimselliği kabul etmek gereklidir.

Türk Müziği'nin (nazariyat ve çalgı) nesillere en doğru şekilde aktarılabilmesi için meşk sistemi ile birlikte uygulanabilecek tutarlı, sistematik ve bilimsel çalgı öğretim yöntemlerine (metot çalışmalarına) ihtiyaç vardır. Bu araştırmada, makamsal viyolonsel öğretimini daha sistematik hale getirme adına önerilen sistematik öğretim modelinin, uygulama (deney) aşamasındaki pratiklere yönelik uzman değerlendirmelerinin aktarılması amaçlanmıştır.

Araştırma Sorusu

Makamsal viyolonsel eğitimine yönelik olarak hazırlanan sistematik öğretim modelinin uygulama aşamasına yönelik uzman görüşleri nasıldır?

Alt Sorular

- Solfej yapma pratiklerine yönelik uzman görüşleri nasıldır?
- İcra pratiklerine yönelik uzman görüşleri nasıldır?

Yöntem

Araştırma betimsel bir araştırmadır ve nicel araştırma geleneğinin Genel Tarama ve Deneyisel modelleri üzerinden yürütülmüştür. “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, 2009: 79). “Deneme modelleri, neden-sonuç ilişkilerini belirlemeye çalışmak amacıyla, doğrudan araştırmacının kontrolü altında, gözlenmek istenen verilerin üretildiği araştırma modelleridir” (Karasar, 2009: 87). Deneyisel yöntemle yapılan bir araştırmada, her durumda bir karşılaştırma söz konusudur. Bu belli bir öğenin kendi içindeki değişimleri ya da öğeler arası ayrımların karşılaştırması anlamında olabilmektedir (Yazıcıoğlu&Erdogan, 2004: 72). Araştırmanın bu aşamasında, öncelikle deney ve gözlem grubu olmak üzere iki grup oluşturulmuştur.

Deney Grubunun Belirlenmesi

Araştırma kapsamındaki ‘Deney Grubu’, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümünde öğrenim gören 3 viyolonsel öğrencisinden oluşmaktadır. Deney grubu oluşturulurken seçilen öğrencilerin, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü’nde öğrenim

görmeleri, en az 1 yıl süre ile temel müzik kuramları dersi, temel Türk Müziği nazariyat dersi ve temel viyolonsel dersi eğitimi almış olmaları, ayrıca çalgı dersine yönelik not ortalamalarının 70 puanın üzerinde olması ölçütleri belirleyici olmuştur. Bu ölçütlere uyan, ikisi 2. sınıftan (1 Kız, 1 Erkek) diğeri 3. sınıftan (Erkek) olmak üzere 3 viyolonsel öğrencisi deney grubuna seçilmiştir. Katılımcı öğrencilerden birinin kız olmasının, araştırmanın sonucu açısından önem taşıdığı düşünülmektedir. Seçilen öğrencilerin, araştırmaya katılımı konusunda isteklilikleri dikkate alınmıştır. Araştırmanın bulgular bölümünde, deney grubundaki öğrencilerin isimleri kullanılmamış, bu isimler için kodlar oluşturulmuştur. Buna göre öğrenciler “Ö” harfi ile kodlanmıştır.

Gözlem (Uzman) Grubunun Belirlenmesi

Araştırmadaki gözlem (uzman) grubu, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümünde çalgı eğitimi alanında uzman olarak çalışan, biri bağlama hocası (Mehmet Kınık), biri kanun hocası (Emre Erdoğan), biri klasik kemençe hocası (Sevda Özdemir) ve biri makamsal keman hocası (Faruk Yıldırım) olmak üzere 4 eğitimciden oluşturulmuştur. Gözlem grubundaki uzmanların seçiminde, uzmanlık alanlarının Türk Müziği çalgı eğitimi olması ölçütü belirleyici olmuştur. Öğretim elemanlarından Emre Erdoğan; 5 yıllık eğitimci ve ‘Okutman’ unvanına sahiptir, Faruk Yıldırım; 10 yıllık eğitimci ve ‘Öğretim Görevlisi’ unvanına sahiptir, Mehmet Kınık; 15 yıllık eğitimci ve ‘Öğretim Görevlisi’ unvanına sahiptir, Sevda Özdemir ise 10 yıllık eğitimci ve ‘Okutman’ unvanına sahiptir.

Araştırmanın bulgular bölümünde, gözlem grubundaki öğretim elemanlarının isimleri kullanılmamış, bu isimler için kodlar oluşturulmuştur. Buna göre öğretim elemanları “G” harfi ile (gözlem grubunun ilk harfi olan G). Kodlanmıştır. Emre Erdoğan (G1), Faruk Yıldırım (G2), Mehmet Kınık (G3), Sevda Özdemir (G4). Kodlara karşılık gelen isimler araştırmanın kısaltmalar bölümünde ayrıca verilmiştir.

Makamsal Viyolonsel Öğretim Modelinin Uygulanması

Uygulama süreci başlamadan önce, deney grubundaki öğrencilerin, makamsal solfej ve viyolonsel ile makamsal icra yapabilme düzeylerine yönelik durum tespiti yapabilmek amacıyla, öğrencilere Hüseyini makamında seçilmiş bir Saz Semaisinin (öğretim yönteminde kullanılan Saz Semaisi) 1 hane 1 teslimden oluşan iki bölümünün solfeji ve icrası yaptırılmıştır (ön test). Yapılan solfejlerin ve icraların görüntülü kayıtları alınmıştır. Ardından, geliştirilen öğretim yöntemi, yaklaşık 28 ders saatine denk gelen sürede deney grubundaki öğrencilere uygulanmış, öğrencilere, Hüseyini makamında seçilen aynı Saz Semaisinin iki bölümünün yeniden

solfeji ve icrası yaptırılmıştır (son test). Solfejlerin ve icraların yeniden kamera kaydı alınmıştır.

Daha sonra, deneysel yöntem aşamasında elde edilen verileri (kamera kayıtlarından) somutlaştırabilmek ve sayısal verilere dönüştürebilmek amacıyla gözlem grubunun görüşleri doğrultusunda bir performans değerlendirme ölçeği hazırlanmıştır. Geliştirilen bu ölçekle öğrencilerin solfej ve icrada hangi perdeleri doğru seslendirdikleri, hangi teknikleri (ses taşıma, vibrasyon, çarpma, yay bağları, parmak numaraları vb.) doğru kullandıkları, makamın hissiyatını verip veremedikleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda, deney grubundaki öğrenciler ile aynı şartları taşıyan bir öğrenci üzerinde pilot çalışma yapılmıştır. Öğrenciye, önce Saz Semaisinin solfeji sonrada icrası yaptırılarak solfej ve icranın kamera kaydı alınmış, sonrasında kamera kaydı izlenerek performans değerlendirme ölçeği ile elde edilen yukarıdaki kriterlere yönelik verilerin kullanılabilirliği değerlendirilmiştir.

Gözlem grubu ile birlikte yapılan değerlendirmelerden, performans değerlendirme ölçeği ile tespit edilmek istenilen bazı verilerin soyut veriler olduğu, bu verilerin doğruluklarının Türk Müziği'nin yapısı gereği, her icracıya göre farklılık gösterebileceği dolayısıyla araştırma sonuçları için belirleyici olamayacağı, sonuçlarına ulaşılmıştır. Değerlendirme sonuçları doğrultusunda, performans değerlendirme ölçeği ile daha somut ve kullanılabilir verilerin tespit edilmesine karar verilmiştir.

Öncelikle, öğrencilerin solfej yapma ve çalma düzeylerini somut verilerle tespit edebilmek adına, performans değerlendirme ölçeği ile ölçülebilecek en somut kriterler oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda, Saz Semaisinin sayısal analizi yapılmış; yapılan analizde Saz Semaisinin iki bölümünde (teslim sonundaki 2. dolap hariç) toplamda 48 ritmik kalıp², 96 perde, 17 özel perde (komalı) ve 8 ölçü olduğu görülmüştür. Buradaki sayısal verilerden yola çıkarak, yeniden bir performans değerlendirme ölçeği geliştirilmiş, bu ölçek ile öğrencilerin solfej ve icrada Saz Semaisinde doğru okudukları ve çaldıkları perdelerin, özel perdelerin, ritmik kalıpların ve bu üç kriterin hepsinin doğru gerçekleştirildiği ölçülerin sayıları tespit edilmeye çalışılmıştır.

2 Ritim kalıplarının sayısı, gözlem grubunun da görüşleri alınarak araştırmacı tarafından belirlenmiştir.

Hüseyinî Saz Semaisi

Usulü: Aksak Semai Lavtaçı Andon

♩ = 112

Teslim

Performans Değerlendirme Ölçeği
Kriterleri ve Sayıları

Toplam	
-Ritim Kalıbı.....	48 tane
-Perde.....	96 tane
-Komalı Perde.....	17 tane
-Ölçü.....	8 tane

Şekil 1. Performans Değerlendirme Ölçeği

Deney grubu öğrencilerinin makamsal solfej ve viyolonsel ile makamsal icra yapabilme düzeylerindeki değişim, hazırlanmış olan bu performans değerlendirme ölçeği ile tespit edilmeye çalışılmıştır. Performans değerlendirme ölçeği ile tespit edilen kazanımlar, gözlem grubunda bulunan alanında uzman 4 eğitimci tarafından ayrı ayrı değerlendirilmiş, araştırmanın uygulama bölümüne yönelik sonuçlara ulaşılmıştır.

BULGULAR

Ö1-G1 Solfej Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Ö1 Solfej Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci: G1)										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	38	10	79,16	48	0	100	79,16	100	+20,84
Perde	96	88	8	91,66	96	0	100	91,66	100	+8,34
Komalı Perde	17	14	3	82,35	17	0	100	82,35	100	+17,65
Ölçü	8	1	7	12,5	8	0	100	12,5	100	+87,50

Tablo 1. Ö1 Solfej Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G1)

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö1'in solfej okumada, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde G1'in yaptığı, ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö1'in ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %20,84 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %8,34 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %17,65 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %87,50 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde uygulanan öğretim yönteminin öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Ö1-G1 İcra Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Tablo 2. *Ö1 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G1)*

Ö1 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci: G1)										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	36	12	75,00	48	0	100	75,00	100	+25,00
Perde	96	86	10	89,58	96	0	100	89,58	100	+10,42
Komalı Perde	17	9	8	52,94	17	0	100	52,94	100	+47,06
Ölçü	8	1	7	12,50	8	0	100	12,50	100	+87,50

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö1'in icrada, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde G1'in yaptığı, ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö1'in ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %25 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %10,42 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %47,06 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %87,50 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde uygulanan öğretim yönteminin öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Ö1-G2 Solfej Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Tablo 3. *Ö1 Solfej Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G2)*

Ö1 Solfej Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci: G2)										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	37	11	77,08	48	0	100	77,08	100	+22,92
Perde	96	83	13	86,45	95	1	98,95	86,45	98,95	+12,5
Komalı Perde	17	9	8	52,94	16	1	94,11	52,94	94,11	+41,17
Ölçü	8	0	8	0	7	1	87,50	0	87,50	+87,50

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö1'in solfej okumada, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde G2'nin yaptığı, ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö1'in ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %22,92 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %12,50 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %41,17 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %87,50 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde uygulanan öğretim yönteminin öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Ö1-G2 İcra Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Tablo 4. Ö1 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G2)

Ö1 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci: G2)										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	35	13	72,91	48	0	100	72,91	100	+27,09
Perde	96	82	14	85,41	96	0	100	85,41	100	+14,59
Komalı Perde	17	4	13	23,52	17	0	100	23,52	100	+76,48
Ölçü	8	0	8	0	8	0	100	0	100	+100

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö1'in icrada, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde G2'nin yaptığı, ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö1'in ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %27,09 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %14,59 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %76,48 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %100 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde uygulanan öğretim yönteminin öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Ö1-G3 Solfej Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Tablo 5. *Ö1 Solfej Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G3)*

Ö1 Solfej Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci: G3)										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	37	11	77,08	48	0	100	77,08	100	+22,92
Perde	96	84	12	87,50	96	0	100	87,50	100	+12,50
Komalı Perde	17	10	7	58,82	17	0	100	58,82	100	+41,18
Ölçü	8	0	8	0	8	0	100	0	100	+100

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö1'in solfej okumada, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde G3'ün yaptığı, ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö1'in ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %22,92 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %12,50 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %41,18 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %100 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde uygulanan öğretim yönteminin öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Ö1-G3 İcra Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Tablo 6. Ö1 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G3)

Ö1 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci: G3)										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	35	13	72,91	48	0	100	72,91	100	+27,09
Perde	96	81	15	84,37	96	0	100	84,37	100	+15,63
Komalı Perde	17	4	13	23,52	17	0	100	23,52	100	+76,48
Ölçü	8	0	8	0	8	0	100	0	100	+100

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö1'in icrada, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde G3'ün yaptığı, ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö1'in ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %27,09 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %15,63 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %76,48 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %100 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde uygulanan öğretim yönteminin öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Ö1-G4 Solfej Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Tablo 7. Ö1 Solfej Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G4)

Ö1 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci: G4)										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	38	10	79,16	48	0	100	79,16	100	+20,84
Perde	96	87	9	90,62	96	0	100	90,62	100	+9,38
Komalı Perde	17	10	7	58,82	17	0	100	58,82	100	+41,18
Ölçü	8	2	6	25,00	8	0	100	25,00	100	+75,00

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö1'in solfej okumada, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde G4'ün yaptığı, ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö1'in ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %20,84 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %9,38 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %17,65 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %87,50 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde uygulanan öğretim yönteminin öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Ö1-G4 İcra Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Tablo 8. Ö1 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G4)

Ö1 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci: G4)										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	38	10	79,16	48	0	100	79,16	100	+20,84
Perde	96	87	9	90,62	96	0	100	90,62	100	+9,38
Komalı Perde	17	10	7	58,82	17	0	100	58,82	100	+41,18
Ölçü	8	2	6	25,00	8	0	100	25,00	100	+75,00

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö1'in icrada, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde G4'ün yaptığı, ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö1'in ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %20,84 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %9,38 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %41,18 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %75 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde uygulanan öğretim yönteminin öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Ö2-G1 Solfej Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Tablo 9. *Ö2 Solfej Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G1)*

Ö2 Solfej Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri Gözlemci: G1										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	41	7	85,41	48	0	100	85,41	100	+14,59
Perde	96	74	22	77,08	96	0	100	77,08	100	+22,92
Komalı Perde	17	8	9	47,05	17	0	100	47,05	100	+52,95
Ölçü	8	0	8	0	8	0	100	0	100	100

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö2'nin solfej okumada, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde G1'in yaptığı, ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö2'nin ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %14,59 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %22,92 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %52,95 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %100 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde uygulanan öğretim yönteminin öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Ö2-G2 İcra Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Ö2 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri Gözlemci: G2										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	30	18	62,50	48	0	100	62,50	100	+37,50
Perde	96	78	18	81,25	92	4	95,83	81,25	95,83	+14,58
Komalı Perde	17	7	10	41,17	15	2	88,23	41,17	88,23	+47,06
Ölçü	8	1	7	12,50	6	2	75,00	12,50	75,00	+62,50

Tablo 10. Ö2 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G2)

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö2'nin icrada, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde G2'nin yaptığı, ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö2'nin ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %37,50 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %14,58 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %47,06 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %62,50 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde uygulanan öğretim yönteminin öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Ö2-G3 Solfej Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Tablo 11. Ö2 Solfej Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G3)

Ö2 Solfej Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri Gözlemci: G3										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	39	9	81,25	48	0	100	81,25	100	+18,75
Perde	96	68	28	70,83	94	2	97,91	70,83	97,91	+27,08
Komalı Perde	17	5	12	29,41	16	1	94,11	29,41	94,11	+64,70
Ölçü	8	0	8	0	6	2	75,00	0	75,00	+75,00

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö2'nin solfej okumada, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde, G3'ün yaptığı ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö2'nin ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %18,75 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %27,08 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %64,70 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %75,00 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde yapılan uygulamanın öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Ö2-G3 İcra Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Ö2 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri Gözlemci: G3										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	26	22	54,16	48	0	100	54,16	100	+45,84
Perde	96	69	27	71,87	94	2	97,91	71,87	97,91	+26,04
Komalı Perde	17	5	12	29,41	17	0	100	29,41	100	+70,59
Ölçü	8	0	8	0	6	2	75,00	0	75,00	+75,00

Tablo 12. Ö2 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G3)

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö2'nin icrada, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde, G3'ün yaptığı ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö2'nin ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %45,84 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %26,04 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %70,59 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %75 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde uygulanan öğretim yönteminin öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Ö2-G4 Solfej Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Tablo 13. Ö2 Solfej Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G4)

Ö2 Solfej Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri Gözlemci: G4										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	41	7	85,41	48	0	100	85,41	100	+14,59
Perde	96	78	18	81,25	96	0	100	81,25	100	+18,75
Komalı Perde	17	9	8	52,94	17	0	100	52,94	100	+47,06
Ölçü	8	1	7	12,50	8	0	100	12,50	100	+87,50

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö2'nin solfej okumada, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde, G4'ün yaptığı ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö2'nin ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %14,59 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %18,75 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %47,06 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %87,50 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde uygulanan öğretim yönteminin öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Ö2-G4 İcra Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Ö2 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri Gözlemci: G4										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	31	17	64,58	48	0	100	64,58	100	+35,42
Perde	96	79	17	82,29	95	1	98,95	82,29	98,95	+16,66
Komalı Perde	17	5	12	29,41	16	1	94,11	29,41	94,11	+64,7
Ölçü	8	1	7	12,50	7	1	87,50	12,50	87,50	+75,00

Tablo 14. Ö2 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G4)

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö2'nin icrada, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde, G4'ün yaptığı ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö2'nin ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %35,42 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %16,66 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %64,70 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %75 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde uygulanan öğretim yönteminin öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Ö3-G1 Solfej Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Tablo 15. *Ö3 Solfej Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G1)*

Ö3 Solfej Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri Gözlemci: G1										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	27	21	56,25	48	0	100	56,25	100	+43,75
Perde	96	58	38	60,41	96	0	100	60,41	100	+39,59
Komalı Perde	17	1	16	5,88	17	0	100	5,88	100	+94,12
Ölçü	8	0	8	0	8	0	100	0	100	+100

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö3'ün solfej okumada, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde, G1'in yaptığı ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö3'ün ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %43,75 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %39,59 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %94,12 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %100 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde uygulanan öğretim yönteminin öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Ö3-G1 İcra Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Tablo 16. Ö3 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G1)

Ö3 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri Gözlemci: G1										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	27	21	56,25	48	0	100	56,25	100	+43,75
Perde	96	72	24	75,00	92	4	95,83	75,00	95,83	+20,83
Komalı Perde	17	2	15	11,76	17	0	100	11,76	100	+88,24
Ölçü	8	0	8	0	5	3	62,50	0	62,50	+62,50

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö3'ün icra, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde, G1'ün yaptığı ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö3'ün ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %43,75 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %20,83 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %88,24 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %62,50 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde uygulanan öğretim yönteminin öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Ö3-G2 Solfej Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Tablo 17. *Ö3 Solfej Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G2)*

Ö3 Solfej Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri Gözlemci: G2										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	25	23	52,08	48	0	100	52,08	100	+47,92
Perde	96	55	41	57,29	92	4	95,83	57,29	95,83	+38,54
Komalı Perde	17	0	17	0	13	4	76,47	0	76,47	+76,47
Ölçü	8	0	8	0	5	3	62,50	0	62,50	+62,50

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö3'ün solfej okumada, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde, G2'nin yaptığı ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö3'ün ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %47,92 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %38,54 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %76,47 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %62,50 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde uygulanan öğretim yönteminin öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Ö3-G2 İcra Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Tablo 18. Ö3 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G2)

Ö3 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri Gözlemci: G2										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	26	22	54,16	48	0	100	54,16	100	+45,84
Perde	96	68	28	70,83	95	1	98,95	70,83	98,95	+28,12
Komalı Perde	17	0	17	0	17	0	100	0	100	+100
Ölçü	8	0	8	0	7	1	87,50	0	87,50	+87,50

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö3'ün icrada, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde, G2'nin yaptığı ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö3'ün ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %45,84 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %28,12 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %100 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %87,50 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde uygulanan öğretim yönteminin öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Ö3-G3 Solfej Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Tablo 19. *Ö3 Solfej Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G3)*

Ö3 Solfej Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri Gözlemci: G3										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	26	22	54,16	48	0	100	54,16	100	+45,84
Perde	96	57	39	59,37	94	2	97,91	59,37	97,91	+38,54
Komalı Perde	17	0	17	0	15	2	88,23	0	88,23	+88,23
Ölçü	8	0	8	0	6	2	75,00	0	75,00	+75,00

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö3'ün solfej okumada, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde, G3'ün yaptığı ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö3'ün ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %45,84 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %38,54 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %88,23 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %75 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde uygulanan öğretim yönteminin öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Ö3-G3 İcra Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Ö3 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri Gözlemci: G3										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	27	21	56,25	48	0	100	56,25	100	+43,75
Perde	96	67	29	69,79	93	3	96,87	69,79	96,87	+27,08
Komalı Perde	17	0	17	0	17	0	100	0	100	+100
Ölçü	8	0	8	0	5	3	62,50	0	62,50	+62,50

Tablo 20. Ö3 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G3)

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö3'ün icrada, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde, G3'ün yaptığı ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö3'ün ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %43,75 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %27,08 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %100 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %62,50 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde uygulanan öğretim yönteminin öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Ö3-G4 Solfej Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Tablo 21. *Ö3 Solfej Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G4)*

Ö3 Solfej Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri Gözlemci: G4										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	27	21	56,25	48	0	100	56,25	100	+43,75
Perde	96	59	37	61,45	91	5	94,79	61,45	94,79	+33,34
Komalı Perde	17	2	15	11,76	12	5	70,58	11,76	70,58	+58,82
Ölçü	8	0	8	0	4	4	50,00	0	50,00	+50,00

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö3'ün solfej okumada, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde, G4'ün yaptığı ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö3'ün ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %43,75 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %33,34 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %58,82 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %50 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde uygulanan öğretim yönteminin öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Ö3-G4 İcra Uygulaması Ön Test-Son Test Doğruluk Yüzdeleri Arasındaki Dağılım

Tablo 22. Ö3 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri (Gözlemci G4)

Ö3 İcra Ön Test-Son Test Değerlendirmeleri Gözlemci: G4										
Kriterler ve Sayıları		Ön Test Sonuçları			Son Test Sonuçları			Doğruluk Yüzdeleri Değişimi		
Kriterler	Frekans	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Doğru	Yanlış	Doğruluk Yüzdesi	Ön Test Doğruluk Yüzdesi	Son Test Doğruluk Yüzdesi	Değişim
Ritmik Kalıp	48	28	20	58,33	48	0	100	58,33	100	+41,67
Perde	96	70	26	72,91	92	4	95,83	72,91	95,83	+22,92
Komalı Perde	17	1	16	5,88	16	1	94,11	5,88	94,11	+88,23
Ölçü	8	0	8	0	4	4	50,00	0	50,00	+50,00

Tabloda, araştırmaya katılan deney grubu öğrencilerinden Ö3'ün icrada, uygulama öncesi ve uygulama sonrası performansını ölçmek amacıyla geliştirilen performans değerlendirme ölçeğinin, ritmik kalıp, perde, komalı perde ve ölçü kriterleri üzerinde, G4'ün yaptığı ön test-son test değerlendirme sonuçları görülmektedir. Tablodaki sonuçlara göre, Ö3'ün ritmik kalıp kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %41,67 oranında, perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %22,92 oranında, komalı perde kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %88,23 oranında, ölçü kriterine yönelik ön test-son test sonuçları arasında %50 oranında olumlu yönde bir değişim olmuştur. Tablodaki sonuçlara göre, öğrenci üzerinde uygulanan öğretim yönteminin öğrenci performansını geliştirdiği söylenilebilir.

Solfej ve İcra Uygulamalarına Yönelik Gözlemci Değerlendirmeleri

Bu bölümde, performans değerlendirme ölçeğindeki kriterlerin solfej ve icra uygulamalarında gerçekleştirilmesine yönelik gözlemcilerden elde edilen sonuçlar yer almaktadır. Tablolar incelendiğinde, 4 farklı gözlemcinin, her öğrenci için ayrı ayrı yaptığı değerlendirmeler ile tespit edilmiş, öğrencilerin doğru okudukları/çaldıkları kriterlere yönelik sayısal sonuçlar, bu sonuçların yüzdelik olarak karşılıkları ve ön test-son test arasında öğrenci gelişimini gösteren yüzde değişimleri görülmektedir.

Bu sonuçlardan yola çıkarak, öğrenci gelişimini görsel olarak daha iyi ifade edebilmek adına, gözlemcilerin, her öğrenci için, solfej ve icra uygulamalarındaki kriterlere yönelik yaptıkları değerlendirmelerin aritmetik

ortalamaları ve yüzdelik olarak karşılıkları aşağıdaki tablolar üzerinde ifade edilmiştir.

Tablo 23. *Solfej Uygulaması Doğru Okunan Kriterlere Yönelik Gözlemci Değerlendirmeleri*

Ön Test				Son Test				
Gözlemci Değerlendirmeleri	Ritmik Kalıp	Perde	Komalı Perde	Ölçü	Ritmik Kalıp	Perde	Komalı Perde	Ölçü
	48	96	17	8	48	96	17	8
Ö1-G1	38	88	14	1	48	96	17	8
Ö1-G2	37	83	9	0	48	95	16	7
Ö1-G3	37	84	10	0	48	96	17	8
Ö1-G4	38	87	14	1	48	96	17	8
Ö1 Gözlemci Ortalamaları	37,5	85,5	11,7	0,5	48	95,7	16,7	7,7
Ö1 Ortalama Yüzdeleri	%78,1	%89	%68,8	%6	%100	%99,6	%98,2	%96,2
Ö2-G1	41	74	8	0	48	96	17	8
Ö2-G2	40	72	6	1	48	95	16	7
Ö2-G3	39	68	5	0	48	94	16	6
Ö2-G4	41	78	9	1	48	96	17	8
Ö2 Gözlemci Ortalamaları	40,2	73	7	0,5	48	95,2	16,5	7,2
Ö2 Ortalama Yüzdeleri	%83,7	%76,8	%41,1	%6	%100	%98,1	%97	%90
Ö3-G1	27	58	1	0	48	96	17	8
Ö3-G2	25	55	0	0	48	92	13	5
Ö3-G3	26	57	0	0	48	94	15	6
Ö3-G4	27	59	2	0	48	91	12	4
Ö3 Gözlemci Ortalamaları	26,2	57,2	0,7	0	48	93,2	14,2	5,7
Ö3 Ortalama Yüzdeleri	%54,5	%59,5	%4	%0	%100	%97,1	%83,8	%71

Tablo incelendiğinde Ö1, Ö2 ve Ö3 ün solfej pratiklerine yönelik G1, G2, G3 ve G4 ün yaptığı son test değerlendirmelerin tamamında, gelişimi destekler nicelik ve nitelikte bir artış olduğu söylenilebilir. Bu bağlamda, öğretim modelinin ilgili kriterlerin gelişmesi üzerinde başarılı olduğu düşünülmektedir.

Tablo 24. İcra Uygulaması Doğru Okunan Kriterlere Yönelik Gözlemci Değerlendirmeleri

Ön Test				Son Test				
Değerlendir-meler	Ritmik Kalıp	Perde	Komalı Perde	Ölçü	Ritmik Kalıp	Perde	Komalı Perde	Ölçü
	48	96	17	8	48	96	17	8
Ö1-G1	36	86	9	1	48	96	17	8
Ö1-G2	35	82	4	0	48	96	17	8
Ö1-G3	35	81	4	0	48	96	17	8
Ö1-G4	38	87	10	2	48	96	17	8
Ö1 Gözlemci Ortalamaları	36	84	6,7	0,7	48	96	17	8
Ö1 Ortalama Yüzdeleri	%75	%87,5	%39,7	%8	%100	%100	%100	%100
Ö2-G1	30	78	7	1	48	92	15	6
Ö2-G2	23	67	4	0	48	96	17	8
Ö2-G3	26	69	5	0	48	94	17	6
Ö2-G4	31	79	5	1	48	95	16	7
Ö2 Ortalama	27,5	73,2	5,2	0,5	48	94,2	16,2	6,7
Ö2 Ortalama Yüzdeleri	%57,2	%76,3	%30,8	%6	%100	%98,1	%95,5	%84,3
Ö3-G1	27	72	2	0	48	92	17	5
Ö3-G2	26	68	0	0	48	95	17	7
Ö3-G3	27	67	0	0	48	93	17	5
Ö3-G4	28	70	1	0	48	92	16	4
Ö3 Ortalama	27	69,2	0,7	0	48	93	16,7	5,2
Ö3 Ortalama Yüzdeleri	%56,2	%72,1	%4	%0	%100	%96,8	%98,5	%65,6

Tablo incelendiğinde Ö1, Ö2 ve Ö3 ün icra pratiklerine yönelik G1, G2, G3 ve G4 ün yaptığı son test değerlendirmelerin tamamında, gelişimi destekler nicelik ve nitelikte bir artış olduğu söylenilebilir. Bu bağlamda öğretim modelinin ilgili kriterlerin gelişmesi üzerinde başarılı olduğu düşünülmektedir.

SONUÇLAR

Makamsal viyolonsel öğretimini daha sistematik hale getirme adına geliştirilen, sistematik öğretim modelinin uygulama (deney) aşamasındaki pratiklere yönelik uzman değerlendirmelerinin aktarılmasının amaçlandığı bu araştırmada aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

- Araştırma kapsamında hazırlanan makamsal viyolonsel öğretim yönteminin uygulandığı deney grubunda, solfej uygulamasında, performans değerlendirme ölçeği ‘ritmik kalıp’ kriteri ön test-son test sonuçları arasında gelişimi destekler nitelikte bir fark olduğu tespit edilmiştir. Yani gözlemci grubunun yapmış olduğu değerlendirmeler doğrultusunda, deney grubunun ‘doğru tartımla makamsal solfej okuma’ davranışlarının, ön test ile son test arasında geliştiği sonucuna ulaşılmıştır.
- Araştırma kapsamında hazırlanan makamsal viyolonsel öğretim yönteminin uygulandığı deney grubunda, solfej uygulamasında, performans değerlendirme ölçeği ‘perde’ kriteri ön test-son test sonuçları arasında gelişimi destekler nitelikte bir fark olduğu ortaya çıkmıştır. Yani gözlemci grubunun yapmış olduğu değerlendirmeler doğrultusunda, deney grubunun ‘doğru entonasyonla makamsal solfej okuma’ davranışlarının, ön test ile son test arasında geliştiği sonucuna ulaşılmıştır.
- Araştırma kapsamında hazırlanan makamsal viyolonsel öğretim yönteminin uygulandığı deney grubunda, solfej uygulamasında, performans değerlendirme ölçeği ‘komalı perde’ kriteri ön test-son test sonuçları arasında gelişimi destekler nitelikte bir fark olduğu ortaya çıkmıştır. Yani gözlemci grubunun yapmış olduğu değerlendirmeler doğrultusunda, deney grubunun ‘doğru entonasyonla komalı perde okuma’ davranışlarının, ön test ile son test arasında biçimde geliştiği sonucuna ulaşılmıştır.
- Araştırma kapsamında hazırlanan makamsal viyolonsel öğretim yönteminin uygulandığı deney grubunda, solfej uygulamasında, performans değerlendirme ölçeği ‘ölçü’ kriteri ön test-son test sonuçları arasında gelişimi destekler nitelikte bir fark olduğu ortaya çıkmıştır. Yani gözlemci grubunun yapmış olduğu değerlendirmeler doğrultusunda, deney grubunun ‘ritmik kalıp, perde ve komalı perde’ kriterlerinin hepsini doğru okuduğu ölçü sayılarının, ön test ile son test arasında anlamlı biçimde arttığı sonucuna ulaşılmıştır.
- Araştırma kapsamında hazırlanan makamsal viyolonsel öğretim yönteminin uygulandığı deney grubunda, icra uygulamasında, performans değerlendirme ölçeği ‘ritmik kalıp’ kriteri ön test-son

test sonuçları arasında gelişimi destekler nitelikte bir fark olduğu ortaya çıkmıştır. Yani gözlemci grubunun yapmış olduğu değerlendirmeler doğrultusunda, deney grubunun ‘doğru tartımla icra yapma’ davranışlarının, ön test ile son test arasında geliştiği sonucuna ulaşılmıştır.

- Araştırma kapsamında hazırlanan makamsal viyolonsel öğretim yönteminin uygulandığı deney grubunda, icra uygulamasında, performans değerlendirme ölçeği ‘perde’ kriteri ön test-son test sonuçları arasında gelişimi destekler nitelikte bir fark olduğu ortaya çıkmıştır. Yani gözlemci grubunun yapmış olduğu değerlendirmeler doğrultusunda, deney grubunun ‘doğru entonasyonla perdeleri çalma’ davranışlarının, ön test ile son test arasında geliştiği sonucuna ulaşılmıştır.
- Araştırma kapsamında hazırlanan makamsal viyolonsel öğretim yönteminin uygulandığı deney grubunda, icra uygulamasında, performans değerlendirme ölçeği ‘komalı perde’ kriteri ön test-son test sonuçları arasında gelişimi destekler nitelikte bir fark olduğu ortaya çıkmıştır. Yani gözlemci grubunun yapmış olduğu değerlendirmeler doğrultusunda, deney grubunun ‘doğru entonasyonla komalı perde çalma’ davranışlarının, ön test ile son test arasında geliştiği sonucuna ulaşılmıştır.
- Araştırma kapsamında hazırlanan makamsal viyolonsel öğretim yönteminin uygulandığı deney grubunda, icra uygulamasında, performans değerlendirme ölçeği ‘ölçü’ kriteri ön test-son test sonuçları arasında gelişimi destekler nitelikte bir fark olduğu ortaya çıkmıştır. Yani gözlemci grubunun yapmış olduğu değerlendirmeler doğrultusunda, deney grubunun, ‘ritmik kalıp, perde ve komalı perde’ kriterlerinin hepsini doğru çaldığı ölçü sayılarının, ön test ile son test arasında arttığı sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Aksüt, S. (1994). Tambur Metodu, İstanbul: İnkılâp Kitapevi.
- Behar, C. (1998). **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.**
- Beşiroğlu, Ş. (1999). **Türk Musikisi** Çalgı Eğitiminde Metot Kavramı, 5. İstanbul Türk Müziği Günleri **Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu** (15 Mayıs 1998), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Değirmencioğlu, L. (2009), Osmanlı Devleti'nde XIX. Yüzyılda Batılılaşma Hareketlerinin Bir Sonucu Olarak İstanbul Merkezli Türk Müziği Kültürüne Giren Batı **Müziği Sazlarından Viyolonsel**, Yayınlanmamış Bildiri, Ankara.
- Erguner, S. (1986). Ney Metot, İstanbul.
- Öztuna, Y. (2006). Türk Mûsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü**, Ankara: Orient Yayınları.
- Say, A. (2002). **Müzik Sözlüğü**, Ankara: **Müzik Ansiklopedisi Yayınları.**
- TDK (2010). <https://sozluk.gov.tr/>
- Tezcan, M. (1997). **Eğitim Sosyolojisi**, Ankara: **Anı Yayıncılık.**
- Torun, M. (2000). Ud Metodu, İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Tura, Y. (1988). **Türk Musikisi Meseleleri, İstanbul: Pan Yayıncılık.**
- Yahya, G. (2005). Ud Metodu, Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Yazıcıoğlu, Y. & Erdoğan S. (2004). SPSS Uygulamalı Bilimsel Araştırma Yöntemi, Ankara: Detay Yayıncılık.



SELAHATTİN İÇLİ’NİN NİHAVEND MAKAMINDAKİ 18 ADET ŞARKISININ BİÇİMSEL ANALİZİ

Neşe Yeşim ALTINEL ÇOBAN¹
Şirin KARADENİZ²

1 1 Doç. Neşe Yeşim Altinel Çoban, İTÜ TMDK Bestecilik Bölümü,
cobann@itu.edu.tr

orcid:0000-0002-4576-566X

2 Doç. Dr. Şirin Karadeniz, İTÜ TMDK Bestecilik Bölümü, ORCID 0000-000-1932-0691

Giriş

Prof. Dr. Selahattin İçli Cumhuriyet dönemi Türk Musikisi bestekarları arasında çok farklı ve özel bir yere sahiptir. Türk Musikisinde çocuk şarkılarından, hafif müzik bestelerine kadar uzanan çok geniş bir yelpazede özellikle sözlü formlarda çok değerli besteler yapmıştır. Eserlerini daha çok klasik üsluba bağlı fakat yenilikçi bir anlayış içinde bestelemiş, Türk Musikisine şarkı bestekarı musikimize olarak yeni bir ışık açmıştır.

Sözlü musiki temeline dayanan Türk Musikisi tarihine baktığımızda ‘şarkı formu’ bestekarlar tarafından en çok rağbet gören form olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda Türk Musiki repertuarının büyük bir bölümünü de şarkı formu oluşturmaktadır. Şarkı formu tarihsel süreç içerisinde değişiklik gösterse de genellikle küçük usullerle bestelenmiş, dörtten sekize kadar mısralı ve aranağmelerle bağlantılı, güftelerden oluşmaktadır. Eski mecmualarda

büyük usullerle bestelenmiş şarkı güftelerine rastlanılmış olsa da bunların notaları elimize ulaşmamıştır. Hafız Post, Tanburi Mustafa Çavuş, Tanburi İsak ,Hacı Sadullah Ağa, III. Selim, Dede Efendi, İbrahim Ağa, Nikogos Ağa gibi bestekarlar büyük formlarda eserlerin yanında şarkı formunu da ihmal etmemişlerdir. Nikogos Ağa ve İbrahim Ağa ‘nın şarkılarında Evsat usulünü de kullandıkları görülmüştür. Ancak Hacı Arif Bey’le birlikte şarkı formunda artık genellikle küçük usuller kullanılmaya başlanmıştır (Yavaşca, 2002:134). Şarkıların yapılarının zaman içerisindeki değişimi sözlü eserlerin temel ögesi olan güftenin, dolayısıyla edebiyatın ve zamanın değişimine paralel olarak devam etmiştir. Özellikle de 19. yüzyıldan itibaren şarkı formuna rağbet artmış ve aynı zamanda edebiyatımızda gelişen romantik akımın etkileri de şarkılara yansımıştır (Körükçü,1998:179). Genellikle şarkılarda 4 mısradan oluşan güfteler kullanılır. Zemin -Nakarat –Meyan -Nakarat (A/B/C/B) şeklinde bir yapısı olan şarkıların bazılarında başta , bazılarında sonda yer alan aranağmeleri (saz payları) vardır. Bu aranağmeler şarkının dörtte birinden yarısına kadar uzayabilen melodik yapı içerisinde bestelenmektedirler (Karadeniz, 1965: 173). Şarkıların üslubu Türk musikisindeki büyük formdaki eserlerden farklıdır. Genellikle 10 zamanlı usullere kadar olan usullerle ölçülmüşlerdir (Özkan, 1987: 87-88).

Günümüz şarkı formunun en yeni, en çeşitli örneklerini gördüğümüz Selahattin İçli’ nin eserlerine baktığımızda en çok şarkı formunda eser bestelediği ortaya çıkmaktadır. Şarkıları dinlenildiği zaman diğer bestekarlarımızdan hemen ayırt edilecek özellikler ile dikkatimizi çekmektedir. Eserlerinde yenilikçi üslubu benimseyen İçli, genellikle syllabique tarzı uygun adeta konuşur gibi şarkılarını bestelediği dikkat çekmektedir. İçli’ nin bestelerinde aynı zamanda hem syllabique hem de melismatique tek-

niklerini bir arada kullanmaya da önem verdiği de görülmektedir (Çolakoğlu, 2003 : 205).

Selahattin İçli 1923 yılında İstanbul Beşiktaş'ta doğmuştur. 1949 yılında İstanbul Tıp Fakültesi'nden mezun oldu. 1981 yılında bu hastane-deki Başhekim yardımcılığı vazifesinden ayrılarak İstanbul Devlet Türk Musikisi Konservatuarında Sanatçı Öğretim Görevlisi ve Başkan Yardımcısı oldu. Konservatuarın İstanbul Teknik Üniversitesine bağlanması üzerine 1986 yılında Profesör unvanını aldı ve 'Kompozisyon Bölümü Başkanlığı'na tayin edildi (İçli, 1997 :4-5). 1998 yılında Devlet Sanatçısı unvanını aldı. Türk Musikisinin klasik anlayışı içerisinde eğitim alan İçli, Şerif İçli'nin yeğenidir ve kendisinden ilk müzik derslerini almıştır (Özalp, 2000 :44). İlk bestesini 17 yaşında yapmıştır. Müzikte bestecilik alanının seçen İçli'nin çeşitli makale, ansiklopedi, ve dergilerde araştırma ve eleştiri türünden 400'ü aşkın yazısı yayınlanmıştır (Ak, 2009:454). Ekrem Karadeniz ile nazariyat, Selahattin Pınar ile bestekarlık üzerine çalışmalar yapmıştır. Aldığı müzik eğitimi ve bulunduğu meşk ortamından hareketle ,cesaretle kendi yenilikçi üslubunu klasik temeller üzerine inşa etmiştir. Yaptığı besteler ile bir dönem çeşitli eleştirilere de maruz kalmasına karşılık, bestelerine büyük bir kararlılıkla devam etmiş ve bir süre sonra gerekli ilgi ve beğeniyi kazanarak çeşitli dallarda şarkı yarışmalarından ödüller almıştır. Böylelikle halkın ve medyanın da beğenisini kazanmıştır (Çolakoğlu, 2006:40). İçli, 14 Ekim 2006 günü İstanbul'da vefat etmiştir.

Bu çalışma, İçli'nin eserlerinde kullandığı yenilikçi yaklaşımın ortaya koyduğu ,biçim ve özellikleri inceleyerek, bestecilik anlayışını ve tekniğini anlamak amacıyla yapılmıştır. Yapılan literatür taraması neticesinde Nihavend makamında bestelediği 18 adet şarkısının biçimsel analizi yapılmıştır.

Yöntem

Çalışmanın sınırlarını Selahattin İçli'nin Nihavend makamında bestelediği 18 adet şarkısı oluşturmaktadır. Bu çalışma için kullanılacak olan notalar bir literatür taraması sonucunda Cumhurbaşkanlığı Korosu Nota Arşivi'nden temin edilmiş ve incelenerek biçimsel yönden analizleri yapılmıştır.

Biçim açısından yapılan analizlerde mısralar temel alınmış, bir mısraın başladığı yerden bittiği yere kadar olan müzikal ifade bir bütün olarak kabul edilmiştir. Her müzikal ifade bir büyük harf ile gösterilmiştir. Farklı müzikal ifadeler farklı bir harf ile gösterilmiştir. A-B-C gibi büyük harfler biçimi oluşturan bölmeleri meydana getirmiştir. Bu bölümlerin daha anlaşılır olması adına parantezler kullanılarak bölümler gösterilmiştir. Bir örnek üzerinde izah edecek olursak; $A^{1m}_4 B^{2m}_4 A'^{3m}_6 X2 C^{4m}_3 A-B-C$ gibi

büyük harfler mısraların müzikal benzerlik ya da farklılığını göstermektedir. Büyük harflerin üzerindeki 1m – 2 m gibi ifadeler o harfin hangi mısraının bestelenmesi ile meydana geldiğini, büyük harflerin altındaki rakamlar ise o bölümde kullanılan ölçü sayısını göstermektedir. Bir melodi geldikten sonra, ileride başka bir melodi benzer şekilde geliyor ise yeni melodiye benzediği melodinin harfi verilmiş ancak harfin yanına ‘ işareti konmuştur. Bunlara benzeyen yeni bir melodi geliyorsa harfin üzerine ‘ ‘ konmuştur X 2 ibaresi ise o bölümün iki kere tekrar edildiği ifadesini taşımaktadır. Terennüm bölümleri AT şeklinde şemalarda gösterilmiştir. (Karadeniz, 2013: 37).

Bulgular

Tablo.1 Selahattin İçli'nin Nihavend Makamındaki 18 adet Şarkısının Güfte, Usul ve Söz yazarı listesi

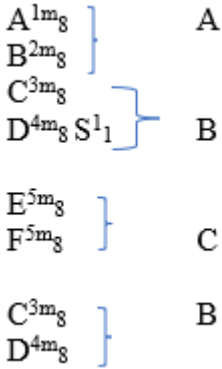
Güfte	Usul	Söz yazarı
Ben seni ilkbahar gökleri gibi sevdim	Curcuna	Şahin Çandır
Ben yeşili severim (renkler bahane)	Sofyan	Ahmet İhsan
Bırak olduğu gibi kalsın	Raks Aksağı	Cansın Erol
Çini gözler gece gündüz beni gözler bilirim	Semai-Devr-i Turan	Ümit Gürelman
Derûn-u dil derdi eskiler (Canımın içi)	Serbest-Sofyan	Ayhan Ayışığı
Diyorum ki hergün bana gelesin	Yürük Semai	Erdinç Başar
Encamını anlatmada halim sana aşkın	Aksak	Selim Aru
Günlerce ne gördüm ne de bir kimseye sordum (Ses)	Sofyan-Semai	Yahya Kemal Beyatlı
Güzel kendini sun , sonra aşkı anlayamazsın	Düyek	Selahattin İçli
Kız sen beni çıldırtacaksın	Sofyan	Halim Yağcıoğlu
Merak bu ya bir tanem nerelerde gezersin	Curcuna	Sedat Ergintuğ
Önümde açılmış kapısı aşkın	Curcuna-Semai	Fethi dinçer
Ruhumda gizli bir emel	Semai	Rıza Tevfik Bölükbaşı
Sensiz her gecenin sabahı olmayacak sanmışım	Semai	Faruk Nafiz Çamlıbel
Sevdaya hasret gerek	Sofyan	Hüseyin Balkancı
Söyleyin kaderime ona hacet kalmadı	Sofyan	Sedat Ergintuğ
Yıllar ne çabuk geçti güzel kız bunu bilsen	Semai	Orhan Yüksel
Yıllarca özlem, gönlümde elem	Curcuna-Aksak	Mebrûke Çağla

Nihavend makamında 18 adet eserin listesine baktığımızda kullanılan usullerin tamamının küçük usullerden oluştuğu görmekteyiz. Bu eserler arasında en çok 6 şarkıda 4/4 zamanlı Sofyan usulünü kullanmıştır. Eserler arasında bir tanesinde ‘Derûn-u dil derdi eskiler’ güfteli Sofyan usulündeki şarkının girişi (saz) serbest olarak bestelemiştir. Bu şarkıların 4 tanesinde usul değişmeli bir yapı vardır ve 2 usul kullanmıştır. Sofyan (4/4)-Semai (3/4), (10/8) Curcuna-Semai (3/4), (10/8) Curcuna- Aksak (9/8), (3/4) Semai- Devr-i Turan (7/8).Nihavend makamındaki şarkılarının 1 tanesinin güftesi kendine aittir. ‘Günlerce ne gördüm ne de bir kimseye sordum’ güfteli ‘Ses’ isimli güftesi Yahya Kemal Beyatlı’ya ait olan şarkının vezni aruzun Mefûlü/Mefâîlü/ Mefâîlü/ Mefâîlü/Feûlün veznindedir.

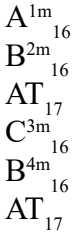
Nihavend Makamındaki 18 Adet Şarkısının Biçimsel Analizi

Şekil 1.

1.1. Ruhumda Gizli Bir Emel Mi Arar



1.2. Sensiz Her Gecenin Sabahı Olmayacak Sanmışım



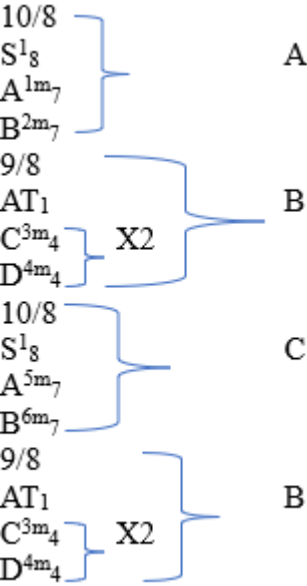
1.3. Güzel Kendini Sun

$$\begin{array}{l} A^{1m}_5 S^1_1 X2 \\ B^{2m}_5 S^2_1 X2 \\ C^{3m}_6 S^3_1 X2 \\ B^{2m}_5 S^2_1 X2 \end{array}$$

1.4. Encamını Anlatmada Halim Sana Aşkın

$$\begin{array}{l} A^{1m}_4 X2 \\ B^{2m}_4 X2 \\ C^{3m}_4 X2 \\ B^{2m}_4 X2 \end{array}$$

1.5.Yıllarca Özlem Gönlümde Elem Benim Son Bestem Sen



1.6. Sevdaya Hasret Gerek

$4/4$
 $S^1_4 \times 2$
 A^{1m}_2
 A'^{1m}_2
 B^{2m}_2
 B'^{2m}_2

A

S^2_2
 C^{3m}_2
 D^{4m}_2
 D'^{4m}_2

B

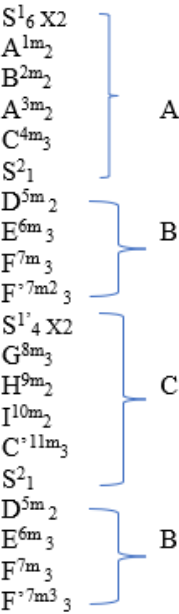
$3/4$
 S^3_4
 E^{5m}_8
 F^{6m}_8
 G^{7m}_8

C

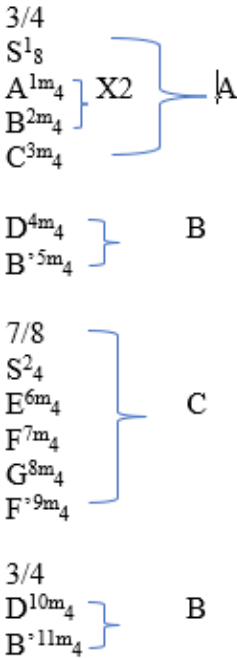
$4/4$
 S'^{2}_2
 C^{3m}_2
 D^{4m}_2
 D'^{4m}_2

B

1.7. Bırak Olduğu Gibi Kalsın

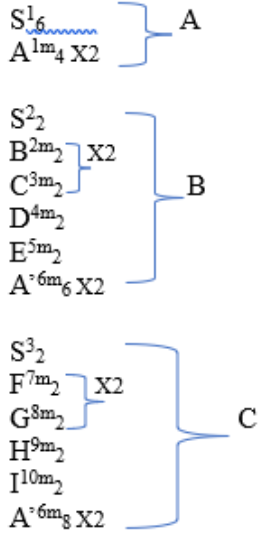


1.8. Çini Gözler Gece Gündüz Beni Gözler Bilirim



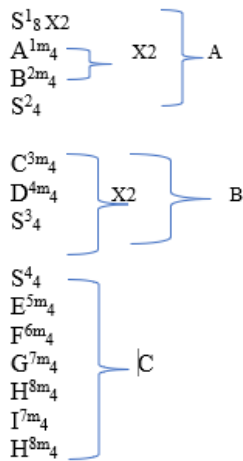
Şekil 2.

2.1. Kız Sen Beni Çıldırtacaksın



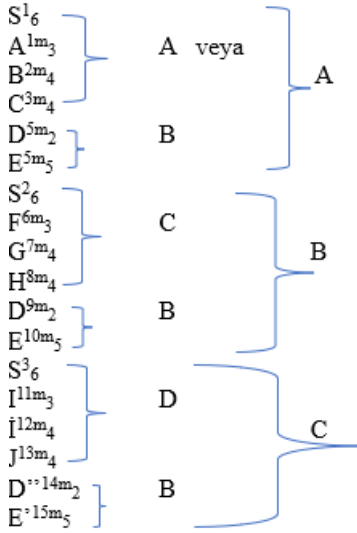
Bu şarkının biçim analizine baktığımızda saz kısımlarının bölümler arası bir köprü vazifesi gördüğünü teyit eder biçimde 3 bölümlü ve her bölüm sonunda A temasının gittikçe genişleyen bir bölüm halinde kullanıldığı görülmektedir. Aynı zamanda B ve C Bölümleri de kendi içlerinde bir simetrik yapı ile kurgulanmıştır.

2.2. Merak Bu Ya Bir Tanem Nerelerde Gezersin

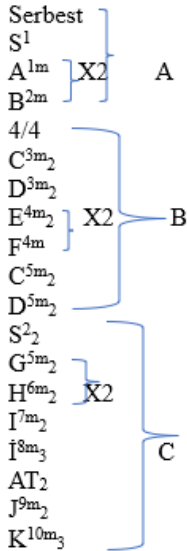


Bu şarkının biçim analizi yapıldığında A ve B Bölümlerinin iki katı uzunluğunda bir C Bölümünün olduğu tespit edilmiştir. Bu hali ile kurgusal açıdan Nakış formuna benzerlik göstermektedir. İki mısra sonrası gelen uzun terennüm şeması gibi.

2.3. Ben Seni İlkbahar Gökleri Gibi İsterim



2.4. Canımın İçi



Bu şarkıda 8. Mısradan sonra güfte dışı iki ölçü lafzi terennüm kullanılmıştır.

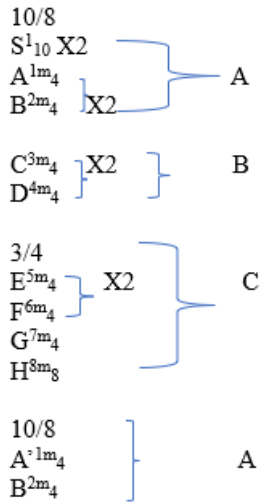
Şekil 3.

3.1. Yıllar Ne Çabuk Geçti Güzel Kız Bunu Bilsen



Bu şarkıda Serbest ritimli bölümde ölçü sayısı olmadığı için yine mısralar temel alınmıştır.

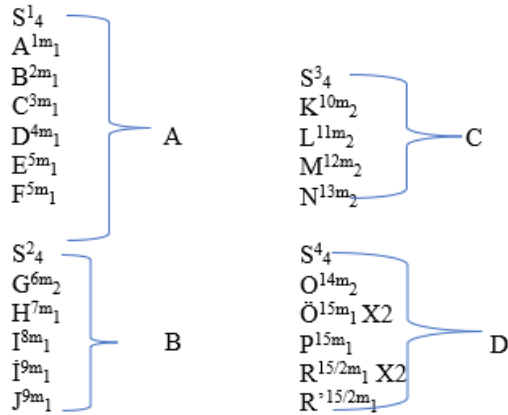
3.2. Önümde Açılmış Kapısı Aşkın



Bu eserde genellikle diğer şarkılarında da rastladığımız meyan bölümlerinde usul geçkisi yapmış olması, biçim analizi yaparken bölümleri tayin etmede belirleyici bir unsur olmuştur.

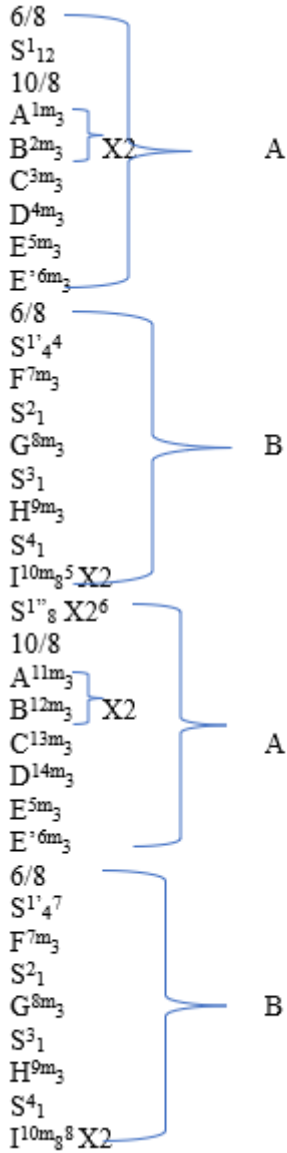
Şekil 4.

4.1. Renkler Bahane



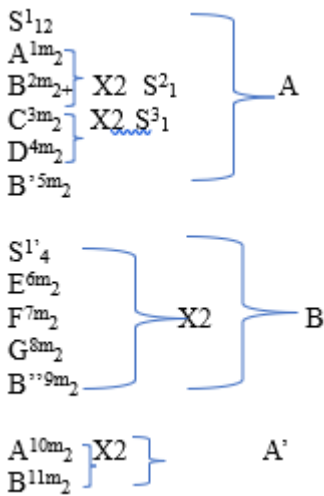
Şekil 5.

5.1. Diyorum Ki Her Gün Bana Gelesin



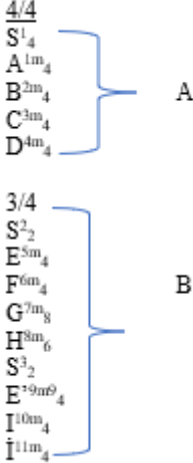
Şekil 6.

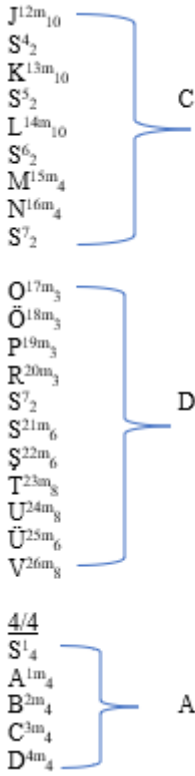
6.1. Söyleyin Kaderime Ona Hacet Kalmadı



Şekil 7.

7.1. Ses





Bu şarkının notası üzerinde A/B/C/D/A olarak eserin bölümleri gösterilmiştir. Biçim analizi sırasında bu bölümlerin içerisindeki cümleler tarafımızca belirlenmiştir.

SONUÇ

Selahattin İçli'nin 18 Nihavend şarkısının biçim analizleri neticesinde, 7 farklı biçim şeması tespit edilmiştir. güfteli şarkıları klasik şarkı biçiminde (A/B/C/B) bestelenmiş 8 eser olarak dikkat çekmektedir. 'Ruhumda Gizli Bir Emel Mi Arar' güfteli şarkıda her bölüm kendi içinde 2 cümleden oluşmaktadır. 'Sensiz Her Gecenin Sabahı Olmayacak Sanmışım' güfteli şarkıda nakarat bölümlerinden sonra Terennüm bölümü gelmiştir. 'Yıllarca Özlem Gönlümde Elem Benim Son Bestem Sen' güfteli şarkıda her bölümden sonra usul değişikliği yapılmış ve nakaratlar Terennüm ile başlatılmıştır. 'Sevdaya Hasret Gerek' güfteli şarkıda meyan bölümünde usul geçkisi yapılmıştır. Bölümler içinde 3'er cümlelik simetri mevcuttur. 'Bırak Olduğu Gibi Kalsın' güfteli şarkıda her bölüm kendi içinde 4'er cümlelik simetri ile bestelenmiştir. 'Çini Gözler Gece Gündüz Beni Gözler Bilirim' güfteli şarkıda meyan bölümünde usul geçkisi yapılmıştır.

2. şekilde (A/B/C) 4 eser tespit edilmiştir. 'Kız Sen Beni Çıldırıracaksın' güfteli şarkıda her bölüm sonunda A temasının gittikçe genişlediği görülmektedir. 'Merak Bu Ya Bir Tanem Nerelerde Gezersin' güfteli şarkıda A ve B bölümlerinin iki katı uzunluğunda bir C Bölümünün olduğu tespit edilmiştir. Bu hali ile kurgusal açıdan Nakış formuna benzerlik göstermektedir. 'Ben Seni İlkbahar Gökleri Gibi İsterim' güfteli şarkıda (A/B/C/B/D/B/) şeklinde yorumlanabileceği gibi, daha geniş bir bakış açısıyla ise (A/B/C) şeklinde değerlendirmek mümkündür.

3. şekilde (A/B/C/A) 2 eser tespit edilmiştir. 'Yıllar Ne Çabuk Geçti Güzel Kız Bunu Bilsen' güfteli şarkıda B bölümü serbest olarak bestelenmiştir. 'Önümde Açılmış Kapısı Aşkın' güfteli şarkıda yine meyan bölümünde usul geçkisi yapılmıştır.

4. şekilde (A/B/C/D) 1 eser, 5. Şekilde (A/B/A/B)1 eser, 6. Şekilde (A/B/A') 1 eser ve 7. şekilde (A/B/C/D/A) 1 eser tespit edilmiştir.

Selahattin İçli'nin eserlerini, biçim olarak analiz ederken dikkatimizi çeken en önemli unsurlardan biri güftenin şarkı formunun değişik, yeni ve farklı yapılarla yeniden şekillenmesi için bir araç olduğudur. Şarkılarında usul yönünden bir zenginlik söz konusudur. Usulleri, bölümleri ayırıcı bir unsur olarak kullandığı görülmektedir. Şarkılarında sadece formun gerektirdiği özellikler ile yetinmeyip, bestenin güfteden aldığı güçle, sınırları zorlayan özgür bir besteleme tekniği sergilediğini ve kendine has bir stil kullandığını söylemek mümkündür.

Yapılan incelemeler sonucunda, Şarkı formunun Klasik kurallarına bağlı, geleneği devam ettiren ancak yepyeni anlayış içerisinde bestelerini meydana getirdiği gözlemlenmiştir. Yapısal yönden çeşitlilik ve her bir şarkı da sürekli yeni arayışların var olmasına rağmen, kendi içerisinde tu-

tarlılığı olduğu çok net görülmektedir. Bu verileri teyit eder biçimde kendisi ile yapılan bir görüşmede bestekarlık üzerine şunları dile getirmiştir: ‘Bir bestekarın sahip olması gereken vasıflardan önemli biri de hür düşüncedir. Geçmişî özümsemek, günü değerlendirmek, ileri ufuklara koşmak; katı kuralcılığa asla taviz vermeden; benim için ne derler, ne düşünürler endişesine kapılmadan eser vermek...’(Karabiber, 2006).

KAYNAKÇA

- Ak, A.Ş. (2009) *Türk Musikisi Tarihi*, Ankara: Akçağ.
- Çolakoğlu, G. (2003). *XX. Yüzyıl Türk Musikisinde Prof. Dr. Selahattin İçli*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çolakoğlu, G. (2006). *Alman Gebrauchsmusik Akımı, Türk Müziği ve Selâhattin İçli*, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, C.5 (16), 37-49. doi: ISSN:1304-0278
- İçli, S. (1997). *50. Sanat Yılında Selahattin İçli ve Besteleri*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
- Karadeniz, E. (1965). *Türk Musikisinin nazariye ve Esasları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karadeniz, Ş. (2013). *Mevlevi Ayinlerinin Kompozisyon Açısından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Körükçü Ç. (1998). *Türk Sanat Müziği*, İstanbul: Hürriyet gazetecilik ve matbaacılık Anonim şirketi.
- Özalp, N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi* (II. cilt), İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özkan, İ.H. (1987). *Türk Mûsikisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Mûsikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

Elektronik Kaynaklar

- Cumhurbaşkanlığı Korosu Nota Arşivi, <http://www.sanatmuziginotalari.com/default.asp>
- Karabiber,O.(2006) <http://www.turkishmusicportal.org/tr/soylesiler/selahattin-icli-ile-turk-muzigi-uzerine-soylesi>

