

GÜZEL SANATLAR ALANINDA GÜNCEL METODOLOJİK YAKLAŞIMLAR

EDİTÖR
PROF. DR. GÖKTÜRK ERDOĞAN

Güzel Sanatlar Alanında Güncel Metodolojik Yaklaşımlar

Editör

Prof. Dr. Göktürk Erdoğan

İmtiyaz Sahibi
Platanus Publishing®

Editör
Prof. Dr. Gökürk Erdoğan

Kapak & Mizanpaj & Sosyal Medya
Platanus Yayın Grubu

Birinci Basım
Mart, 2026

Yayımcı Sertifika No
45813

ISBN
978-625-8513-59-7

©copyright
Bu kitabın yayım hakkı Platanus Publishing'e aittir. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin alınmadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Adres: Natoyolu Cad. Fahri Korutürk Mah. 157/B, 06480, Mamak,
Ankara, Türkiye.

Telefon: +90 312 390 1 118
web: www.platanuspublishing.com
e-mail: platanuskita@gmail.com



Platanus Publishing®

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1.....	5
Queer Temsilin Görselliği ve Fotoğrafın Performatif Bedeni: Catherine Opie'nin Otoportrelerinde Kimlik, Beden ve Temsiliyet	
Eren Görgülü	
BÖLÜM 2.....	21
Sanat Ortamının Belirsizliği İçinde Bir Sanatçı Olarak Biyografi Oluşturmak	
Ebru Dede	
BÖLÜM 3.....	37
Piyano Eğitiminde Ritmik Becerilerin Geliştirilmesine Yönelik Pedagojik Yaklaşımlar	
Nargiz Eminova	
BÖLÜM 4.....	59
Devlet Arşivleri Başkanlığı Arşivinde Hamparsum Defterleri	
İdris Çakıroğlu	
BÖLÜM 5.....	77
Müzik Deneyiminde Estetik Algı: Duyusal Hazdan Ontolojik Farkındalığa	
Anıl Gelenler	
BÖLÜM 6.....	85
Tuzla Köyü Mendillerinde Bitkisel Motiflerin Analizi	
Aslı Aksoy	
BÖLÜM 7.....	103
NFT Designs as Advertising Tools for Brands And Designers in the Metaverse Ecosystem	
Dilek Atalar	
BÖLÜM 8.....	121
Dijital Tasarım ve Çoklu Üretim Yöntemlerinin Meslek Lisesi Öğrencilerinin Teknolojik Yeterliliğine Etkisi	
Selen Sevdı & Leyla Kubat	



BÖLÜM 1

Queer Temsilin Görselliği ve Fotoğrafın Performatif Bedeni: Catherine Opie’nin Otoportrelerinde Kimlik, Beden ve Temsiliyet

Eren Görgülü¹

GİRİŞ

Çağdaş sanatta bedenin, performansın ve kimliğin kesişiminde şekillenen estetik ve politik temsilleri, Catherine Opie’nin Self-Portrait / Cutting (1993) ve Self-Portrait / Pervert (1994) adlı otoportreleri üzerinden inceleyen bu çalışma, bedenin bir temsil alanı olmaktan çıkarak doğrudan bir eylem, direniş ve anlam üretim yüzeyine dönüşmesini ele almaktadır. David Le Breton’un “bedenin kendi kendinin temsilcisi” olarak tanımladığı düşünceden hareketle bu çalışma, bedenin sanat içinde nasıl bir ifade, dönüşüm ve kimlik inşası aracına dönüştüğünü tartışmaktadır. Bu bağlamda, performans sanatının sınırlarını yeniden tanımlayan Opie, fotoğraf aracılığıyla queer öznenin görünürlüğünü, normatif cinsiyet kodlarını ve idealize edilmiş beden algısını sorgular. Opie’nin fotoğraflarında beden, acının ve arzunun taşıyıcısı olarak toplumsal normların dışına itilmiş kimlikleri görünür kılan politik bir yüzeye dönüşmektedir. Sanatçının kendi bedenine uyguladığı piercing ve yara açma gibi eylemler, bireysel deneyimle kolektif belleği kesiştirerek, bedeni bir anlatı ve direniş alanına taşımaktadır. Opie’nin bedeni, toplumsal rollerin sahnelendiği bir yüzey olarak, “kadın” ve “queer” kimliklerinin temsiline yeni anlamlar kazandırmaktadır. Opie, geleneksel portre kompozisyonunun durağanlığını, izleyiciyi rahatsız eden bedensel göstergelerle kırarak, heteronormatif sanat tarihine karşı yeni bir ikonografi önermektedir. Bu ikonografi, kan, yara ve deri gibi bedensel göstergeler üzerinden, kimliğin ve arzunun sınırlarını yeniden yazmaktadır. Opie’nin fotoğrafları bireysel bir öznenin otoportresi olmakla birlikte queer bedenin tarihsel olarak bastırılmış temsiline dair görsel bir manifestoya dönüşmektedir.

BEDENİN TEMSİLİ

Bedenden kurtulmanın yollarını arayan birçok araştırmacının düşüncelerini, bedenden arındırılmış bir dünyanın tasarımlarını, ütopyalarını ve fantasmalarını Bedene Veda adlı kitabında ele alan David Le Breton’a (2019, s. 18-19) göre beden; “kendi kendinin temsilcisi olarak, şekillendirilebilir bir kimlik kökeni olarak ortaya konulduğunda, benliğin olumlanmasına, bir varlık estetiğinin sergilenmesine dönüşür”. O’na göre beden artık üzerinde rahatlıkla tadilat yapılabilen bir parça olarak çalışmaktadır. Beden artık öznenin canının istediği

¹ Doç., Kırklareli Üniversitesi Lüleburgaz MYO, ORCID: 0000-0002-6475-7948

şekilde değiştirip düzenleyebildiği bir malzeme olarak işlev görmektedir. Beden aracılığıyla ortaya konan sınırlar, cinsellik ve temsil gibi konular üzerinden benliğin temsilinde sorgulanır hale gelmektedir. Beden sanatı ile ilişkilendirebileceğimiz bu durum Breton'un da belirttiği üzere "Sanatçıdan sanatçıya, performanstan performansa değişiklik göstererek, kendine eziyet ederek doğrudan tene dokunmanın radikalliği ile simgesel bir yöntemle izleyicilerin kafasını allak bullak etme ve gösterinin güvenliğini kırma istemi arasında gidip gelir" (Breton, 2019, s. 43). Bedenin sanattaki yeri bir temsil alanı sunmanın yanında bir eylem alanı ve bir direniş/sorgulama zemini olarak konumlanmaktadır. Beden sanatı, sanatın var olan öznesini kendi varoluşsal bütünlüğüne, tenine ve acısına yönelterek, estetik sınırları fiziksel ve düşünsel anlamda genişletmektedir. Dolayısıyla bedenin bir sanat nesnesi olmaktan çıkıp sanatın ta kendisi haline gelmesi, izleyicinin karşısına bir bedenden öte anlamın, kimliğin ve sınırların kendisini görünür kılmaktadır. Breton'un da altını çizdiği üzere, sanatçı bedeniyle kendi acısını ve direnişini sahneye alarak, sanatın güvenli alanlarını sarsmakta ve estetik ile etik arasındaki sınırı belirsizleştirmektedir. Böylelikle beden sanatın nesnesi ve öznesi olarak insanın kendini anlamlandırma arayışının en doğrudan, savunmasız ve kırılğanlığını ifşa etmektedir.

Carl Gustav Jung'a (2016, s. 95) göre "Beden, insan için kuşku yaratıcı bir dosttur: Çoğunlukla hoşlanmadığımız şeyler üretir; ona karşı kendimizi sakınıyoruz; çünkü bedende sayılamayacak kadar çok şey vardır. Bedenimiz, genellikle bize, iç dünyamızı kişileştirmemizde yardımcı olur". Jung'ın beden üzerine yaptığı tespit, insanın kendilik deneyiminin hem zihinsel hem de bedensel bir varoluşla şekillendiğini hatırlatmaktadır. Beden yaşama açılan bir kapı, bir sınır ve bir geçit işlevi görürken, dış dünyanın nesnel gerçekliğiyle karşılaşmakta ve iç dünyanın simgesel katmanları arasında bir ara yüz olarak çalışmaktadır. Sanatın en temel ifade alanlarından birisi olarak beden, öznenin içsel yaşantılarını, toplumdaki yerini, duygusal yoğunluğunu ve bilinçdışı imgeleri görünür kılma arzusunu üzerinde taşımaktadır. Tercan'a (2014, s. 19) göre beden, "Tarihsel olarak tüm diğer göstergelerle temas halinde olan ve kendinden menkul bir taşıyıcı olmuştur". Öznenin kendini anlama, yeniden kurma ve ötekiyle, kültürle, toplumla ve dünyayla ilişkisini sorgulama biçiminde sanat önemli bir temsil alanı sunmaktadır. Resimden performansa, videodan fotoğrafa kadar birbirinden farklı sanat disiplinlerinde beden, anlatının taşıyıcısı ve anlamın üretildiği etkili bir yüzey olarak karşımıza çıkmaktadır. Antmen'in belirttiği üzere "Bedeni sanatsal bir dil olarak kullanan çok çeşitli yaklaşımların ortak noktası, bedenin, toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğallık (doğaçlama) içinde sunulmasıdır" (Antmen, 2014, s. 222). Sanatçı, bedeni aracılığıyla hem varlığının kırılğan sınırlarını zorlamakta hem de kültürel, toplumsal ve politik kodların bedende nasıl yer edinebileceğine ışık tutmaktadır. Nitekim beden Jung'ın ifade

ettiği gibi “kuşku yaratıcı bir dost” olarak, sanatında içinde de sürekli bir gelirim alanı yaratarak, kimliğin, gizlenmenin, özgürlüğün ve çıplaklığın mekânı estetik bir şekilde temsil ederek derin bir ontolojik süreci birbirine bağlamaktadır.

Richard Leppert’e (2020, s. 256) göre “İster resim ister fotoğraf halinde olsun, sanat alanında çıplak bedenlerin sunumunu çevreleyen sosyal ve kültürel meseleler kolayca ölçülemez”. Leppert’in vurgusu sanat tarihinin merkezinde yer alan beden temsili (özellikle çıplak bedenin) estetik, toplumsal ve kültürel olmasının yanı sıra ideolojik bir tartışma yaratabileceğini hatırlatmaktadır. Sanatın en eski temalarından birisi olan çıplaklık ve çıplak beden insanlığın her döneminde farklı anlam katmanlarıyla yeniden üretilmiş, cinsiyet, ahlak, iktidar, güç ve arzunun kesişim noktalarında yeniden biçimlenmiştir. Dolayısıyla çıplak bedenin sanatta sunumu, toplumsal normlar kadar iktidar ilişkilerinin ve bakışın eleştirisini de içerisinde barındırmaktadır. Özellikle Batı geleneğinde, görülmeye değer bir nesne olarak kurgulanan beden bakışın yönünü cinsiyetleştirici bir şekilde değiştirmektedir. John Berger’in ifadesiyle “Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek” (Berger, 2006, s. 47). Berger’in üzerinde durduğu kadın bedeni çoğu kez temsili pasif öznesi haline gelmekte ve erkek bakışını etkin ve belirleyici kılmaktadır. Feminist sanat tarihinin en önemli metnine sahip olan Linda Nocklin, Kadınlar, Sanat ve İktidar adlı kitabında sanatın bilinen ve olması gereken doğası hakkında derinlemesine analizler sunarken Berger’i destekleyici bir ifadeyle kadına yöneltilen erkek bakışının genel olgusunu anlatmaktadır. Nocklin’e göre “Görsel sanatlarda arzulayan erkek bakışının nesnesi olarak kadının kabulü o denli evrensel ki bir kadının bu olguyu sorgulaması veya buna dikkat çekmesi küçümsenmeye davetiye çıkarmak anlamı taşır, yüksek kültürün incelikli stratejilerini kavrayamadığının ve sanatı “fazla düz” anladığının dolayısıyla da estetik söylemlere yanıt verme yetkinliğinin olmadığı kanıtı gibi görülür” (Nocklin, 2021, s. 33). Leppert’in işaret ettiği gibi, bu gibi farklı dinamikler birçok farklı bağlamlarda okunmalıdır. Çünkü bedenin sunulma şekli ait olduğu tarihsel dönemin politik, ekonomik ve ahlaki yapılarını yansıtmaktadır. Günümüz sanatında ise çıplak bedenin temsili yapıbozumu bir yöntem kullanarak, bu tarihsel kodları sorgulamanın ve bozmanın bir aracına dönüşmüştür. Uzunoğlu’nun bahsettiği üzere; “Sanat yapıtını bir gösterge; yapıtın söylemini gösteren; zenginleştirilmiş anlam dünyasını ise gösterilen olarak ele alan yapıbozum yöntemi, sanat yapıtını çözerek unsurlarına ayırmak ve yapı mantığını bozmak için gösterileni gösterene indirgemek suretiyle gösterenin içini boşaltmaya yönelir” (Uzunoğlu, 2019, s. 24). Sanatın yapıbozumu okuması, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin iktidarsızlığını açığa çıkartmak ve sanat yapıtının yüzeyinde gizli kalan estetik, kültürel ve ideolojik kodları görünür kılmaktadır. Çağdaş sanat kuramı içerisinde giderek önem kazanan performatif fotoğraf anlayışını araştırdığı çalışmasında Buçan bu anlayışı şöyle

açıklamaktadır; “Performatif fotoğrafta ifade edilen, sanatçının kendi benliği, öznel dünyası, hayalleri, arzu ya da umutlarıdır. Bu açıdan, iç ve dış çerçeveler arasındaki uyum, sanatçının hayal ettiği şeyin yani derinimsiliğin, fotoğrafik görüntü tarafından temsil edilmesidir” (Buçan, 2021, s. 286).

PERFORMANS ve BEDEN

Erving Goffman’a (2021, s. 29) göre “Bir kimse bir rolü canlandırdığında ima yoluyla gözlemcilerden gözleri önüne serilen izlenimleri ciddiye almalarını talep eder”. Goffman, bir kimsenin izleyiciler önünde belirli bir süreliğine gerçekleştirdiği ve izleyiciler üzerinde etkisi olan tüm faaliyetleri ‘performans’ olarak nitelemektedir. O’na göre performans gerçek ve düzmece olarak ikiye ayrılmaktadır. Performans kavramını tiyatro sahnesiyle sınırlı bir eylem pratiğinden sıyrarak onu gündelik yaşamın tüm alanlarına yayılan bir temsil pratiği olarak ele alan Goffman’ın yaklaşımı, bireyin toplumsal yaşamda sürekli olarak ‘rol’ sergilediği bir kendini sunma biçimiyle şekillenmektedir. Toplumsal bir bağlam çerçevesinde inşa edilen bu sürecin sanat ve performans arasındaki bağlantı noktaları görünürlük, etkileşim ve temsil kavramları üzerinden yeniden anlam kazanmakta ve toplumsal rollerin içselleştirilmiş doğasını açığa çıkarmaktadır. Jean Baudrillard’a (2019, s. 106) göre performans bedensel eylemlerle sınırlı olmayan ve her türlü ifade, temsil ve “dışavurum biçimini kapsayan (plastik sanatlar, fotoğraf, video, enstalasyon, interaktif ekran)” geniş bir kavramsal çerçeveye sahiptir. Eylemin, gösterinin ve temsiliyetin birleştiği bir alan olarak beliren Baudrillard’ın düşüncesinde performans, sanat yapıtının üretilen bir nesnenin dışında anlamın üretildiği, izleyiciyle kurulan etkileşimde yeniden inşa edildiği çoklu dinamik bir süreçtir.

Yirminci yüzyılın sanat anlayışı, modernizmin formel sınırlarının ötesine geçerek sanatçının bedeniyle deneyimlediği ve ilişki kurduğu, izleyiciyi sürece dahil ettiği ve sanatın zamansal, mekânsal ve hatta ahlaki sınırlarını yeniden ele aldığı bir dönemi işaret etmektedir. Antmen’e (2016, s. 299) göre performans sanatı ve beden sanatı postmodernizmi meydana getiren etkili öğelerdir: “Çünkü bu öğeler modernizmin, değişmez anlamların yalnızca eserin biçimsel yapısı aracılığıyla belirlenebileceği varsayımını alt üst eder”. Bu dönemde beden, sanatın hem konusu hem aracı hem de malzemesi olmuş, sanatsal bir araç olarak bedenin kullanımı temsil odaklı yapısından deneyim odaklı bir yapıya doğru evrilmiştir. Dahası sanatçının üretim sürecine kendi bedenini dâhil ederek eserin merkezine kendini yerleştirmesi izleyici ile olan ilişkiyi de dönüştürmüş ve beden sanatı ile performans arasındaki organik bağın temelini atmıştır. Antmen’e göre performans sanatı disiplinler arası bir özelliğe sahiptir: “1970’lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan Performans Sanatı, “Beden Sanatı”, “Happening”, “Aksiyon” gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Stüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dâhilinde

de uygulanmıştır” (Antmen, 2014, s. 219). Donald Kuspit (2014, s. 139) ise performans sanatını “post sanatın egemen biçimi hatta özü” olarak görmektedir. Performans sanatı özünde bedensel bir eylemi ifade eder; sanatçının bedeni temsilin, kimliğin ve cinsiyetin taşıyıcısı ve üretildiği yer olarak sanatı bir eylem ve varlık hali biçiminde yeniden tanımlamaktadır. Antmen, bedenin performatif bir araç olarak sanatta önemli bir konuma yerleştiğine dikkat çekmektedir. Modern sanatın ortak paydasında birbiri ile buluşan performans ve beden sanatı, sanatın öznesiyle nesnesi arasında sınırları muğlaklaştırmakta ve izleyiciyi gözlemci konumundan ayırarak onu bedensel bir tanık konumuna taşımaktadır. Charlie Gere’ye (2019, s. 94) göre performans ve beden arasındaki etkileşim fani ve fiziksel bir zemin olarak dikkat çekicidir: “Her performansın temelinde, performansın yer alacağı alan ve hangi yolla sesletileceği sorusu yatar; bunun cevabı da sıkça hem mekân hem gösterim/sesletim aracı olarak sanatçının vücudu olur”.

FOTOĞRAFTA QUEER ÖZNE

Tarih boyunca toplumsal normların sorgulandığı ve temsil edildiği etkin bir yer olarak beden, biyolojik bir varlık olmaktan ziyade, politik, kültürel, simgesel ve sanatsal anlamlarla örülmüş bir anlatı sunmaktadır. Barrett’e (2014, s. 84) göre “Queer kavramı, eşcinselleri asimilasyon ve baskı aracılığıyla toplum içinde görünmez hale getirmek isteyenlere karşı bir duruşun ifadesidir”. Queer kuramı tam olarak bu anlatının statikliğini bozan, bedeni iki cinsiyet rejiminin ötesinde yeniden ele alarak düşünen bir çerçeve sunmaktadır. Bedene queer perspektifinden bakıldığında, daha önceden belirlenen sınırlara karşı direnen bir açılığa arzu, kimlik ve cinsiyetin müzakere edildiği bir alan haline gelmektedir. Şahiner’e (2015, s. 173) göre “Günümüzde, başta queer teorisi olmak üzere, kimlik eksenli tartışmaların gündemi belirlemesi, feminist söylemin zamanla farklı düşünürlerin argümanlarıyla zengin bir tartışma alanı yaratması ve bedenin modernist idealizasyonundan sıyrılıp kusurlu, sızdıran, acıyan, dönüşen morfolojisiyle yeni bir tartışma zemini yaratmasından ötürü, bu konu farklı açılırla gündeme gelmektedir”. Ok’a (2016, s. 207) göre “1980’li yıllarda postyapısalcı eleştirel teorinin bir uzantısı olarak akademik ve kültürel çalışmalarda tartışılmaya başlanan queer teorisi 1990’lı yılların başında eşcinsel çalışmaları ve kadın çalışmaları alanında heteroseksüel egemen dile karşı verilen mücadelenin bir parçası olmaya başlamıştır”. Gürbilek ise özellikle 1980’leri kültürel alanda yaşanan bir özgürlük vaadiyle ilişkilendirerek kadınların kendilerini ifade edebilecekleri bir başlangıç zamanı olarak tanımlar. Gürbilek’e göre yeni bir ifade alanını temsil eden bu dönemde kadınlar kendilerine ait bir dil geliştirmeye çalışmış ve kendilerini keşfedip anlamlandırma gayreti içerisinde olmuştur: “Kadınların, eşcinsellerin kendi söylemlerini oluşturmaları, kamuoyunda kendi adlarında var olmaları, kendi popüler dillerini aramaları ancak

bu dönemde mümkün olabildi” (Gürbilek, 2016, s. 102). Dolayısıyla böylesine katmanlı bir yüzey üzerindeki temsil biçimleri en güçlü ifadesini özellikle fotoğraf aracılığıyla bulmaktadır. Clarke’a göre “beden fotoğrafları daha büyük güç ve temsil politikasına işaret eder ve daha birçok yeni fotoğrafçının, özellikle de kadınların çalışmaları, en önemlisi çıplak kadın bedeniyle ilgili olarak, tanımları değiştirmeye yönelik bir çaba olmuştur ve bedenin görüntüsünden ziyade temsil sürecini, fotoğrafın nesnesi haline getirmiştir” (Clarke, 2017:139).

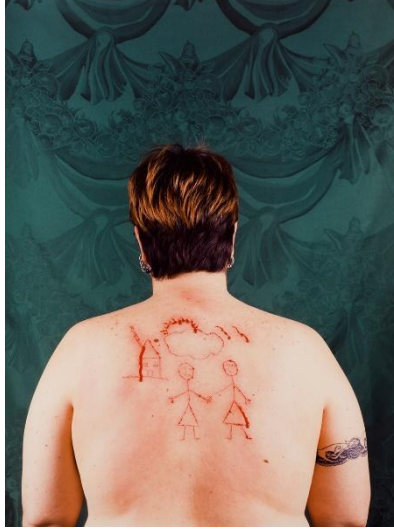
Bedeni hem belgeleyen hem de dönüştüren bir araç olarak fotoğraf, queer varoluşun estetik, politik ve sanatsal yönünü görünür kılmaktadır. Kadrajın içerisinde yer alan beden, toplumsal normlara karşı müdahalenin bir imgesi haline gelmektedir. Dahası fotoğraf, queer öznenin kendine bakışını ve toplumsal bakışı ters yüz ettiği bir alan olarak görünürlüğü etkin kılan bir direniş biçimine dönüştürmektedir. Deri bu anlamda fotoğrafik temsilde önemli bir sınır ve çarpıcı bir iletişim aracıdır. Özne, deri aracılığıyla dünyadan ayrılmakta ve dünyayla temasa geçerken yine en duyarlı yüzeyi olan deriyi kullanmaktadır. Monty Lyman’a göre derimiz en toplumsal organımızdır ve bizi birleştirici bir güce sahiptir. Ayrıca deri diğer insanlarla iletişimimizde dikkate değer bir alan olarak dış dünyaya karşı bir pencere görevi görmektedir. İnsanı, başkalarıyla iletişim kurmak için deriyi kalıcı olarak işaretleyen tek canlı olarak gören Lyman, “derinin toplumsal bir organ olmasının belki de en ilkel örneği, insanlar olarak bu hasarı kasten diyaloga dönüştürmüş olmamızdır” (Lyman, 2024:189) diyerek queer bedenin biyolojik ve kültürel bir yazı alanı olarak okunabileceğini düşündürmektedir. Bedensel izler queer öznenin ve görsel kimliğin deri üzerinden yürüttüğü izsel bir direniş alanının dönüşen bir ifadesi olarak yeniden anlamlandırılmaktadır. Beden, queer ve fotoğraf ilişkisinde karşımıza çıkan bu güçlü kesişim alanı görünürlüğün bedelini, bedenin yüzeyinde ve imgenin ışığında yeniden yazmaktadır. Bedensel ve kavramsal bir anlam derinliği üreten bu durum tıpkı fotoğrafın yüzey üzerinde iz bırakması gibi, bedeni bir anlatı alanı olarak kullanan sanatçıların da deriyi bir tür yaşayan yüzey olarak kullanmalarını sağlamaktadır. Işık ile yazmak ve deri üzerine yazmak (deriyi işaretleyerek onun üzerinde istenilen yeni biçimler oluşturmak) birbiri ile örtüşen iyi eylem haline gelmektedir. Bedeni anlamın üretildiği bir medyuma dönüştüren sanatçılar, fotoğrafın duyarlılığını andıran bir yüzey üzerinde ışığın yerini acıya, dokunuşa veya jestle bırakmaktadır. Deneyimlenen ve kesintiye uğrayan beden, fotoğrafın kaydetme eyleminden aktif bir beden ile yazma eylemine geçiş yapmaktadır.

OTOPORTRE İLE KİMLİK, ARZU ve DİRENİŞİ GÖRÜNÜR KILMAK: CATHERINA OPIE

Amerikalı fotoğrafçı Catherine Opie, çağdaş fotoğraf sanatında toplumsal görünürlük, aidiyet ve kimlik gibi meseleleri derinlemesine sorgulayan kadın sanatçıları arasında yer almaktadır. Opie’nin 1990’lardan itibaren geliştirdiği

portre, manzara, mimari fotoğraf serileri ve otoportreleri toplumsal normlarla kurduğu ilişkileri görünür kılmakta ve belgesel ile kurmaca sınırları arasında salınmaktadır. Yirminci yüzyıl sonlarında bedenın sanatsal eylemin öznesi ve nesnesi olduğuna, fotoğraf veya video görüntüleriyle her mecrada kendini gösterdiğine değinen Corbin, Courtin ve Vigarello'ya (2021, s. 578) göre “1990’lardan itibaren sanatta yüzde seksen, hatta yüzde doksan oranında bedenin bir nesne olarak ele alındığı görülür”. Estetik ve düşünsel bir zeminde yer alan sanatçının çalışmalarında kimliğin temsili önemli bir yer tutmaktadır. Sanatçının özellikle queer topluluklara odaklandığı erken dönem portre serileri fotoğrafın kimliği sabitleyen ve sınıflandıran doğasına karşı bir başkaldırı niteliğindedir. Barrett’e (2017, s. 242) göre Opie, “Lezbiyen, gay, biseksüel ve transseksüellerden oluşan pek çok gruptan insanın portrelerini soruşturmakta ve çalışmaları queer teorisinden beslenmektedir”. Opie’nin fotoğrafları, kimliği sabit özden ziyade, sürekli yeniden inşa edilen ve yeniden kurulan bir süreç olarak bireysel ve politik bir söylem taşımaktadır. Opie, öznenin bedeni, duruşu ve bakışı aracılığıyla normatif güzellik, cinsiyet ve kimlik kavramlarını sorgulamaktadır. O’nun fotoğraf pratiği, nesnelliği reddetmekte ve öznel bir ‘tanıklık’ çerçevesinde bireysel kimliklerin, kültürel kodların, toplumsal yapıların ve cinsiyetlerin iç içe geçtiği görsel bir dil sunmaktadır. Sanatçının otoportreleri *Self-Portrait/Cutting* (1993) ve *Self-Portrait/Pervert* (1994) bu bağlamda hem bireysel bir ifade biçimi hem de politik bir beden söylemi olarak okunabilir. Opie, otoportreyi kimliğin toplumsal olarak inşa edilmiş biçimlerine yönelik eleştirel bir karşı duruşun estetik mekânı olarak konumlandırır. Hal Foster’a (2011, s. 82) göre kadın bedeni, “Güzelin yüceltilmiş imgesi değil, yücenin yücelikten çıkarıldığı mahal, yani cinselliğin işaretleriyle ölümün izlerinin kazılı olduğu histerik bir bedendir”. Opie’nin otoportreleri kadın bedeni konusunu iki farklı düzlemde ele almaktadır. Birincisi normatif kadınlık diğeri ise queer kimlik etrafında şekillenmektedir. Opie’nin bedeni, izleyiciye sadece kadın olmak kategorisinde değil aynı zamanda, toplumsal cinsiyet performansının özne tarafından sahnelenen bir temsili olarak görünmektedir. Raymond’a (2025, s. 27) göre “Fotoğrafik görüntüyü feminizme zincirleyen fotoğrafçının hayatı değildir; biçimi aracılığıyla feminist bir estetiği aktaran, görüntüdür”. Görüntünün oluşturduğu sanatsal ifade bedensel kırılmaların görünür alanı olarak kimliğin, aidiyetin ve ötekiliğin yeniden yazıldığı bir dil haline gelmektedir. Queer bedenin sınırlarını ihlal ettiği ve varoluşunu ilan ettiği performatif fotoğraf bu görsel dilin bir parçasını oluşturmaktadır. Tercan’a göre “Norm dışı olanın, her türlü kimlik tamlamasının ötesinde görünür olabildiği öncül alanlardan biri olarak sanat; aynı zamanda queer bireyin varoluşuna imkan tanıyan bir eylem biçimidir” (Tercan, 2024:13). Varoluşsal bir alan ve bedensel bir sahnenin sabit kimlik kalıplarına sığmayan doğasına karşılık gelen doğasını fotoğraf ile aktarmaya çalışan Opie, Türkay’a (2021, s. 99) göre “Queer kuramı

ekseninde fotoğraflarını üreten ve cinsiyet konusunda Amerikan toplumunda zengin kültürel okumalar yapılmasını sağlayan çağdaş fotoğrafçıdır ve çarpıcı otoportreleri ile görsel mirası ikon kırıcı biçimde yeniden yorumlar”.



Görsel 1. Catherine Opie, *Self-Portrait/Cutting*, (1993).

Opie'nin bedeniyle gerçekleştirdiği bu performansta sanatın geleneksel bakış açısını kırarak izleyiciyi edilgen bir gözlemciden duygusal bir katılımcıya dönüştürmektedir. Opie'nin bedeninin sahneye taşınışının yarattığı performatif etki kan, yara ve çıplaklık gibi bedensel göstergelerle örülmüştür. Sanatçı kamera karşısında seyirciye sırtı dönük bir konumda durmuş ve çıplak bıraktığı sırtını klasik bir portre arka planını andıran desenli kumaşın önünde kontrastlık sağlayacak şekilde yerleştirmiştir. Açık bıraktığı sırtında neredeyse bir çocuk çizimini andıran stilize edilmiş iki etekli bir figür, bulut, havada asılı kalmış kuşlar ve bir ev motifi deride açılan yaralar biçiminde yer almaktadır ve böylesi bir sunum geleneksel portre formundan köklü bir kopuşu ifade etmektedir. Opie, bedeninde yara açma (skarifikasyon) eylemiyle bir performans alanı oluşturarak kalıcı bir imge yaratmanın olanaklarını keşfe çıkmakta ve hem tanıdık hem de rahatsız edici bir içerik sunmaktadır. Sanatçının sırtında yer alan iki kadın figürünün el ele tutuşması ev motifinin yer alması, anne-ev-kadın üçlemesine vurgu yaparken vitrinleştirilen aile ideali acı ve müdahale aracılığıyla görünür kılınmaktadır. Fotoğrafik performansın olanaklarını en ileri sınırdan araştıran Opie'nin otoportresi, normatif kadınlık ve aile imgelerine karşı değişken bir sorgulama yürütmektedir. Dahası bu fotoğraf ile sanatın soyut anlam dünyası somut bir deneyime dönüştürülürken, bedenin ve dolayısıyla öznenin kırılganlığı da gözler önüne serilmektedir. Çekil'e (2021, s. 128) göre "1980'li yıllarda özellikle AIDS ile büyük bir mücadelenin verildiği eşcinsel topluluklarında

bulunmuş olan sanatçı, bu dönemde kanın, bu hastalıkla politik bir bağı olduğunu söylemekte, bu çerçevede de kana karşı korku değil, ilgi duymaya başladığını vurgulamaktadır”. İnsan varoluşunun biyolojik iç akışkanlığını görünür kılan kan, bir yandan yaşamın sürekliliğini sağlayan bir dolaşım unsuru olarak bedeni zinde tutan diğer yandan da sınırlarından dışarıya taşıdığı anda yaralanmanın bir işareti haline gelen güçlü bir göstergedir. Bu gösterge bedeni hem yaşamsal hem de tehlikeli kılarak paradoksal bir yapının simgesi haline getirmekte ve sanata biyolojik madde olmaktan çok şiddet, kimlik, aidiyet, performans ve kimlik konularını dâhil ederek bileşik bir alanda etkisini hissettirmektedir. Sanatçının otoportresinde dikkatleri üzerine çeken kanın ortaya çıkışı, sınırları zorlayarak kendi varlığı ile ilişki kurduğu ve izleyiciyi bedensel/duygusal düzeyde yüzleşmeye davet ettiği bir performansla dönüşmektedir. Görünmez olarak sayılan, norm dışı kalan kimliklerin kendi sözünü üretmesinde bedenin politik bir bildiriye dönüşmesi bedenden taşan, gizlenemez ve bastırılamaz yapısıyla kanın ihlal edici sembolüyle örtüşmektedir. Julia Kristeva, beden için oldukça önemli yaşam sıvısı olan ‘kan’ı farklı temaların çarpıcı bir şekilde kesiştiği önemli bir kavram olarak görür: “Ölümün ve dişiliğin, katletmenin ve döllemenin, yaşamın son bulmasının birbiriyle buluştuğu bir kavşak. Yaşamsal unsur olan kan, kadınlara, üretkenliğe ve doğurganlık vaadine gönderme yapmaktadır” (Kristeva, 2004:134). Kristeva’nın kan hakkında kültürel ve psikanalitik göstergeler ağı içerisinde anlam kazandığına yapmış olduğu vurgu, dişil bedenin üretkenliği ve dönüşüm kapasitesine dikkat çekmekte kimliğin ve özneliğin kırmızıyla yazılmış manifestosunu yansıtmakta ve aynı zamanda iğrenç (abject) olarak tanımladığı sınırlarda yer almaktadır. Fischer’a (2020, s. 189) göre “Kadın hem kirli hem kutsal, hem tiksintiyle uzak durulan hem de kendisine saygıyla davranılan bir varlık olarak görülür”. Yaşamı içerisinde barındıran ancak toplumsal olarak bastırılan bir figür haline getirilen kadın bedeni, sanatsal alanda kan ile sunulduğunda bastırılmış alanı görünür kılarken bedenin kırılğanlığını ve yaratım gücünü de açığa çıkarmaktadır. Breton ise bedensel maddelerin sanatçıların çalışmalarında dikkat çekici bir öge olarak sunulmasını; “İzleyicileri muaf tutmayan, sanat ve gündelik hayata konulmuş kısıtlamaları reddetmenin bedelini sanatçının kendi kişiliğiyle, bedeniyle ödediği bir dramaturji” (Breton, 2019, s. 44) olarak tanımlamaktadır. Nitekim Opie, fotoğraf aracılığıyla queer kimliği, ev kavramını, bedeni ve kamusal alanı yeniden tanımlayarak yeni bir ikoniklik kurmaktadır. Bu yeni ikonografi kişisel ve toplumsal düzlemde bir temsil ve direniş biçimi olarak okunabilir.



Görsel 2. Catherine Opie, Self-Portrait/Pervent, (1994).

Catherine Opie ile yaptığı söyleşi üzerinden Opie'nin beden, kimlik, sanatsal pratik, politik temsiliyet anlayışı ve kamusal/özel alan arasındaki ilişkilere yoğunlaşan Juliette Mélia, *Creating a New Iconicity: An Interview with Catherine Opie* adlı makalesinde Queer kimliğin görünürlüğü ve toplumsal ötekileştirme süreçlerini sanatçının fotoğraflarıyla sorgulamaktadır. Opie'ye göre, sanat dünyaya nasıl baktığımızın ikonik bir biçimini yaratmanın bir yoludur. Sanatçı kendi çalışmalarını, “Daha geniş bir politikaya, dünyaya ve topluma bakış açımıza, manzara ve mekânla ilişkimize dair fikirlere bakmaya başlamanın farklı bir tür ikonografisini veya ikonik bir yolunu yaratabilmekle ilgili” (Mélia, 2013:7) şeklinde tanımlamaktadır. Kadın bedeninin bu strateji aracılığıyla geliştirdiği kavramsal çerçeve cinsiyet ve cinsellik temsilleri bağlamında yeni çağrışımlar kazanmaktadır. Bir yandan özne olarak diğer yandan ise nesne olarak işlev gören sanatçının bedeni, fotoğrafik performansın görüntülediği sahneye dönüşmektedir. Sanatçının kendi göğsünde gerçekleştirdiği fiziksel kesme eylemi (pervert), bedenin pasif tüketilen nesne konumundan çıkarılıp, müdahaleye, işarete ve görünürleşmeye açık bir politika düzlemine taşınmasına neden olmaktadır. Ulusoy, kadın bedeninin biyopolitik bir düzlemde ele alındığında toplum normları ve gözetim mekanizmaları tarafından kodlandığından bahsetmektedir. O'na (2024, s. 634) göre Foucault bedeni, “Biyolojik varoluşun ötesinde güç/iktidar ilişkilerinin merkezi olarak görür. Bunu da bedenin kültürel bir söyleme sahip olmasıyla özdeşleştirir”. Opie, fotoğraflarında yer verdiği görsel dilin etkilendiği zengin bir zeminden bahseder: “Çalışmalarım aynı zamanda birçok şeyden de etkilendi: sanat dili, fotoğraf dili, güncel politik durum ve daha birçok şey” (Mélia, 2013:8).

Queer kimliğin toplum tarafından damgalanmış ifade biçimlerini sahiplenilen sanatçı, beden, kimlik, politika ve cinsellik ekseninde yürüttüğü tartışmaları *Pervert* adlı fotoğrafında açığa çıkarmaktadır. Vücudu üzerindeki iğneler, göğsüne oyulmuş ‘pervert’ (sapık) kelimesi ve siyah deri maske görsel bir başkaldırı olarak heteronormatif düzenin dışına itilmiş arzuların ve kimliklerin görünürlüğünü talep etmektedir. Kollara simetrik ve düzenli bir şekilde iliştirilen iğneler fotoğraftaki gerilimi arttırmaktadır. Klasik portre geleneğinin simetrik ve durağan düzeni çerçevesinde bilinçli bir şekilde yerleştirilen sanatçının bedensel yapısı tekinsiz bir görselin sunumunu temsil etmektedir. Beden üzerindeki kasti yaralamalar ve piercingler, acı ile arzunun izlerini taşıyarak, queer bedenin varoluşunu sanat tarihinin idealize edilmiş bedeniyle aynı düzlemde buluşturmaktadır.

SONUÇ

Bedenin yalnızca bir sanat nesnesi, eylem alanı, bir direniş zemini ve bir kimlik anlatısı olduğu görüşü, çağdaş sanatın merkezinde konumlanmıştır. Beden, günümüzde “şekillendirilebilir bir kimlik kökeni” olarak benliğin estetik bir sergisine dönüşmüştür. Opie’nin bedeni de tam bu noktada, estetikle politik olanın kesiştiği bir yüzeyde sanatçının kendi bedenine yönelttiği jestler, kimliğin inşasını görünür kılan bir sahne olmuştur. Çalışmada ulaşılan temel bulgulardan biri, Opie’nin performatif eylemleriyle fotoğraf arasındaki ilişkinin, temsilden ziyade bir varoluş biçimine işaret ettiğidir. Self-Portrait/Cutting ve Self-Portrait/Pervert adlı yapıtlar, fotoğrafı belgeleyen ve dönüştüren bir araç haline getirmiştir. Sanatçının kendi bedenine uyguladığı piercingler, yaralar ve kesikler, acı ve arzunun iç içe geçtiği bir yüzeyde kimliğin yeniden yazılmasına olanak tanımaktadır. Opie’nin fotoğraf pratiği bu tekrarın estetik ifadesidir; sanatçı bedenini hem özne hem nesne konumuna yerleştirerek temsilin sınırlarını ihlal etmektedir. Opie’nin klasik portre geleneğini çağdaş bir eleştiriyle yeniden kurduğu kompozisyon anlayışı da bu dönüşümün görsel dilini tanımlamaktadır. Klasik estetik düzenin ortasında yer alan “yaralı” beden, normatif güzellik ideallerini kırmakta ve queer öznenin görünürlüğünü talep eden bir politik jest haline gelmektedir. Kan, yara, deri ve maskenin oluşturduğu göstergeler ağı, hem korku hem çekim duygusunu aynı anda barındırarak, queer bedenin kırılgan doğasını açığa çıkarmaktadır. Bu noktada Opie’nin fotoğrafları, izleyiciyi edilgen bir konumdan çıkarıp tanıklık eden bir özneye dönüştürerek izleyiciyi, bedenin estetik ve etik anlamlarıyla yüzleşmeye davet etmektedir. Opie’nin fotoğrafik performansları, çağdaş sanatın beden, kimlik ve cinsellik üzerine yürüttüğü tartışmaların güçlü bir temsilini sunmaktadır. Sanatçı, kendi bedenini bir ifade aracına dönüştürerek, queer kimliğin bastırılmış tarihine hem kişisel hem kolektif bir görünürlük kazandırmaktadır. Bedensel izler, queer öznenin toplumsal sınırları ihlal eden varoluşunun simgesine dönüşmektedir. Beden, çağdaş sanatın

en güçlü dili, kimliğin en derin sahnesi ve direnişin en çıplak biçimi olarak yeniden tanımlanmaktadır. Çalışma kapsamında çağdaş sanatta bedenin temsilinin, kimliğin performatif doğası ve cinselliğin politik görünürlüğü bağlamında nasıl dönüştüğünü Catherine Opie'nin otoportreleri üzerinden ele alınmıştır. Sonuç olarak Opie'nin otoportreleri hem sanat tarihi açısından hem de feminist/queer kuramsal düzeyde önemli bir konumda yer almakta ve kadın bedeninin temsil edilmesinin ötesine geçerek, bedenin müdahale, performans ve kimlik sahası olarak nasıl işlev görebileceğini göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2014). Yirminci Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2016). Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barrett, T. (2014). Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barrett, T. (2017). Fotoğrafi Eleştirmek İmgeleri Anlamaya Giriş, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2019). Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Berger, J. (2006). Görme Biçimleri, İstanbul: Metis Yayınları.
- Buçan, N. (2021). Bir Metamodernist Uygulama Olarak Performatif Fotoğraf ve Öznenin Dönüşü, Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, Cilt:6, Sayı:12, Haziran-Temmuz.
- Breton, D. L. (2019). Bedene Veda, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Clarke, G. (2017). Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Corbin, A., Courtine, J. J., Vigarello, G. (2021). Bedenin Tarihi, İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Çekil, E. (2021). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Çağdaş Sanatta Aile Fotoğrafi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi.
- Fischer, E. (2020). Sanatın Gerekliği, İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Foster, H. (2011). Zoraki Güzellik, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Gere, C. (2019). Dijital Kültür, İstanbul: Salon Yayınları.
- Goffman, E. (2021). Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu, İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2016). Vitrinde Yaşamak, İstanbul: Metis Yayınları.
- Hopkins, D. (2018). Modern Sanattan Sonra, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Jung, C. G. (2016). İnsan Ruhuna Yöneliş, İstanbul: Say Yayınları.
- Kristeva, J. (2004). Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kuspit, D. (2017). Sanatın Sonu, İstanbul: Metis Yayınları.
- Leppert, R. (2020). Nü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Lyman, M. (2024). *Derimizin Olağanüstü Yaşamı*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Mélia, J. (2013). Creating a New Iconicity: An Interview with Catherine Opie, *Transatlantica*, American Studies Journal.
- Nochlin, L. (2021). *Kadınlar, Sanat ve İktidar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ok, S. S. (2016). *Fotoğrafın Belleğinde Acının Tasviri*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Raymond, C. (2025). *Kadın Fotoğrafçılar ve Feminist Estetik*, İstanbul: Espas Yayınları.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Tercan, S. (2024). *Fotoğrafta Beliren Öteki*, İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Türkay, M. Ç. (2021). *Kuir Kuramı Ekseninde Fotoğrafta Otoportre*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi.
- Ulusoy, A. Ö. (2024). *Biyopolitik Bir Kavram Olarak “Kadın Bedeni” ve Protest Bir Tavrı Olarak Performans Sanatında Çıplaklık*, Konservatoryum, Cilt:11, Sayı:2.
- Uzunoğlu, M. (2019). *Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri*. YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi.



BÖLÜM 2

Sanat Ortamının Belirsizliği İçinde Bir Sanatçı Olarak Biyografi Oluşturmak

Ebru Dede¹

Giriş

Günümüzde mesleklerin varlığının sürdürülebilirliğini ön görebilmek için bazı faktörlere göre değerlendirme yapmak mümkündür. Örneğin, ne kadar gelecek vaat ettiğinin, maddi getirisinin, terfi ya da diğer başarı ölçütlerinin belirgin olması önemsenir. Böylece mesleğin ne kadar güvenli ve garantili olduğunun öngörülebileceği varsayılır.

Görsel sanatlar alanında üretme yeteneği ve tutkusu olan gençlerin ise ne yazık ki önlerinde kariyerleri için neyi takip edeceklerine dair halk arasında yaygınlaşmış bir öngörü olduğu kuşkuludur. Bu çalışmanın amacı, sanat ortamını ve başarılı sanatçıların biyografilerini araştıran uzmanların önerilerinden yola çıkarak genç sanatçılara bir rehber sunmaktır.

Sanatta kariyer yapmanın her ne kadar tutarlı bir kılavuzu olmasa da çok çalışmanın ve sürdürülebilir bir kariyerin izinden gitmenin her zaman olumlu sonuçlar doğuracağı bilinir. Bununla birlikte, başarılı olabilmenin ön koşulunun sevdiği işi yapmakla ilişkili olduğunu düşünmek de bu tutkuya sahip olanların motivasyonunu koruyacaktır.

Çalışmada öncelikle günümüz sanat ortamındaki belirsizlik genel hatlarıyla ele alınacaktır. Bu belirsizlik içinde sanatçıların eser üretim süreçlerinin kültürel beğeniye göre mi şekillenmesi yoksa beğeniye yönlendirecek yaratıcı ve yenilikçi bir misyon mu üstlenmeleri gerektiği konusuna değinilecektir. Sanatçıların eserleriyle sanatseverler arasında nasıl bağ kurabilecekleri ve hangi araçlarla ne tür etkinlikler gerçekleştirebilecekleri hususları ele alınacaktır. Kendilerini birer marka olarak konumlandırmalarının, eser metinlerinin ve fiyatlandırma stratejilerinin önemi vurgulanacaktır. Sanatçıların başarılarının sürdürülebilir olarak değerlendirilmesini sağlayacak biyografilerini nasıl yönetebileceklerine dair önerilerde bulunulacaktır.

1.Günümüz Sanat Ortamının Belirsizliği

Günümüz sanat ortamındaki koşullar sanatçının varlığını sürdürebilmesi açısından oldukça zorlayıcıdır. Çünkü dünyada ve Türkiye’de sanatçıların sayısı galerilerin ve koleksiyonerlerin sayısına oranla çok fazladır. Tahminen Londra

¹ Doç. Dr., İstanbul Topkapı Üniversitesi, Grafik Tasarımı Bölümü
ORCID: 0000-0001-7403-8608

ve New York gibi sanata önem verilen şehirlerde dahi günde yaklaşık on beş bin sanatçının kendilerini temsil edecek galeri aramakta olduğu düşünülmektedir. Sayıca çok fazla sanatçı olması nedeniyle galerilerin buna yeterli vakit ayıramayacağı aşikardır. Neticede çok sayıda sanatçı ve sanat eseri göz ardı edilir. En iyi galerilerin kendilerinden daha küçük galerilerden sanatçı transfer etmeye odaklandıkları görülür. Bizzat başvuran sanatçıyla ilgilenmek yerine üniversitelerin mezuniyet sergilerini veya tavsiye edilen sanatçıların atölyelerini ziyaret etmeleri söz konusudur (Thompson, 2020: 94). Tüm bu belirsiz ve sistemsiz ortamına rağmen sanatçılar büyük bir gayretle eserlerini üretmeyi ve sanat faaliyetlerine katılmayı sürdürür.

Türk sanat piyasasının dünya geneline oranla genç ve yeni oluşan bir alan olmasına rağmen hızla ilerleme çabasına girdiği ve bu hevesli alım satım durumunun da henüz kurumsallaşmamış bir piyasa oluşumuna yol açtığı görülür (Seçkin, 2021: 33). Dolayısıyla Türk sanat piyasasının kurumsallaştırılması için el birliğiyle ciddi çalışmalar yapmak gerekir.

Bedri Baykam'a göre Türkiye'de sanat ortamında bir sistem oluşturulmalıdır. Eğer sanat ortamında borsa piyasasındaymış gibi davranılırsa Türk sanatı hızla ilerliyor sanılırken tersine büyük bir çöküş yaşanacaktır (2019: 56). Sanat ve para bir araya gelmesi incelik isteyen ve dengenin sağlam kurulması gereken iki ayrı güç kavramlardır. Sadece sanatla ilgilenmek yeterli olmazken sanata yalnızca yatırım gözüyle bakmak da onu bağlamından koparır.

Sanat piyasası genel olarak tüm dünyada diğer tüm sektörlerde olduğu gibi ekonomik koşullardan etkilenir. Türkiye'de enflasyon nedeniyle krizlerin yaşandığı 1994 ve 2001 yıllarında koleksiyonerlerin ellerindeki sanat yapıtlarını satarak ekonomik koşullara karşı direnç göstermeleri, iş adamlarının sanata yatırım yapmalarına örnek ve öncülük etmiştir. İş adamlarının sanata yönlendiren bir başka husus, 2000'li yıllardan itibaren Türkiye'de sanat müzelerinin, kurumlarının ve faaliyetlerinin önceki yıllara göre ivme kaydederek artmasıyla kazandıkları itibarın çok büyük değer taşımasıydı. Markalar için sanata yatırım yapmak veya sponsor olmak önemli bir prestij sağlıyordu. Buna ilave olarak hem vergi teşviki sağlanıyor hem de sanat aracılığıyla büyük kar marjları elde edilebiliyordu. Sergilerin, fuarların, müzayedelerin artması ve bunların uluslararası faaliyetlere dönüştürülmesi ile de Türkiye'de koleksiyonculuk anlayışı gelişmeye başladı (Sülün, 2019: 338). Böylece sanat ve ekonomi alanlarında uzmanların disiplinler arası çalışmalarına ihtiyaç duyuldu.

Arz ve talep seyrinin ekonominin temel prensiplerinden çok farklı olduğu sanat piyasasını araştıran Aylin Seçkin, yaptığı araştırmalardan birisinde 2017 ile 2021 yılları arasında genç koleksiyonerlerin sayısının arttığını ve markalar arasından inşaat sektörünün de sanat piyasasına dâhil olmaya başladığını tespit etmiştir (2021: 155). Bu tespite göre, sanat kurumlarının ve bağımsız çalışan

sanatçıların inşaat ve mimarlık alanlarıyla bağlantılar oluşturmalarının ve yakın ilişkiler kurmalarının yararlı olacağı düşünülür. Ancak bu sektörlerin sanat eserine bakış açısı iç mimari kapsamında bir dekorasyon ürünü olabileceği için, bu olasılığın sanatın amacıyla tam olarak uyuşmayacağı da göz önüne alınmalıdır. İnşaat ve mimarlık sektörlerinden sanat eseri alıcıları çıkabilir fakat sanatta koleksiyonerlik tamamen farklı bir alandır.

Her ne kadar sanatçının eser üretmekteki gayesi kendi motivasyonu olmakla birlikte, en nihayetinde eserlerinin koleksiyonlara dâhil edilmesi hayali, platonik bir düş olarak kaldıkça sanat ortamında yer edinebileceği tartışmalı olabilir.

Türkiye’deki sanat ortamının belirsizliğinde koleksiyonerlik olgusunun henüz çok genç ve tecrübesiz olması nedeniyle, sanata yatırım yapmak tereddütlere yol açar ve neyin daha garanti sonuç vereceğine yönelme eğilimi yaratır.

Türkiye’deki sanat piyasasında ölümünden sonra değerlendirileceği düşüncesiyle yaşı ilerlemiş sanatçıların eserlerinin satın alınmasına yönelik eğilimi eleştiren Bedri Baykam, sanata verilen değerin ölçülmesinde daha ciddi araştırmalar yapılarak sanatçının getirdiği yeniliklere ve yarattığı devrimlere bakılmasını önerir. Dünyadan örnekler gösterilecek olursa Julian Schnabel, Jeff Koons ve Damien Hirst gibi genç ve orta kuşak dönemlerinde batı piyasasında değer gören sanatçıların Türkiye’de de emsallerinin olabilmesi için koleksiyonerlere gerekli özgüveni sağlayacak eğitici müzeler veya sanat tarihçilerin varlığına ihtiyaç bulunur. Böyle yapılaşmış bir sistem olmadığı sürece sanata yatırım yapmak isteyenlerin rant peşinde koşarken dedikodularla hareket etmesi kaçınılmazdır. Baykam, fuarların ve müzayedelerin satış ve kâr yapma dışında uzun vadede Türkiye’de sanat piyasasını sağlamlaştırmak adına ciddi kaygılar beslemeleri ve stratejik hedeflerinin olması gerektiğini belirtir (2019: 44).

Günümüz sanat ortamının durumundan anlaşılacağı üzere, bir sanatçının bireysel olarak satış yapması ve henüz sanat kariyerinin başındayken müzayedeler aracılığıyla eserlerinin satışa sunulması oldukça risklidir. Bu nedenle sanatçının güvenilir bir galeri aracılığıyla sergiler ve satışlar yaparak kariyerinde ilerlemesi tavsiye edilir. Bir sanatçı açısından galeri himayesinde olmak sınırlandırılmış hissine yol açarken bağımsız olmak da tüm yükü tek başına üstlenme zorluğu yaratır. Galerilerin sayısının az olması nedeniyle çok az sayıda sanatçı galeri himayesinde çalışabilir.

Galerilerin sanatçılara oranla sayıca çok az olmasının başlıca sebeplerinden birisi, sanatseverlerin ve sanata yatırım yapanların azınlıkta olması sayılabilir. İnsanların kültür ve sanat etkinliklerine sürekli ve düzenli olarak katılmaya eğilim göstermelerini sağlayacak gereksinim Bourdeau ve Darbel’e göre “pedagojik otorite” ile yani çocukluk döneminde başlayan bir yönlendirme sayesinde mümkün olabilir. Bu yönlendirme gerek aile büyükleri tarafından gerekse okulun

düzenlediği geziler aracılığıyla sağlanabilir. Aileleri ve okulu etkileyecek daha büyük otoritelerce hangi kültür ve sanat merkezlerinin ziyaret edilmeye değer olduğunun gösterilmesi ile “kültürel beğeni” bir dayatma ya da yanılsama şeklinde yaratılır (2022: 136).

Peki, kültürel beğeni ile sanatçının ve sanat eserinin değeri arasındaki ilişki nedir? Bir sanatçı eserlerini üretirken kültürel beğeniye göre mi hareket eder yoksa kültürel beğeniye yönlendirir mi? Sanatçılarla sanatseverler arasındaki bağlar nasıl geliştirilebilir?

2.Sanatçının Eser Üretimi ve Sanatseverlerle Bağ Kurması

Sanatçıların tasarımcılardan farklı olarak tamamen iç dünyalarını yansıttıklarına yönelik yaygın bir inanç bulunur. Aksine sanatçı çevresinde gözlemlediklerini yorumlayarak farklı bir bakış açısı sunar. Tıpkı felsefe alanında olduğu gibi sanatın da düzeni sorgulayıcı ve dönüştürücü bir etkisi bulunur. Ayrıca iç dünyanın yansıtıldığı soyut dışavurumculuk, sanatçıların sanatlarını icra edebilecekleri akımlardan sadece birisi olup, kavramsal sanatın günümüze evrildiği noktada sanatçılar toplumsal konulara ışık tutan, eleştiren, farklı bir bakış açısı getiren işler de üretebilmektedir. Çevre kirliliği, enflasyon, küreselleşme ve kimlik gibi pek çok sorunu irdeleyen sanatçılar, seçtikleri konuyu en iyi anlatan ifade olanaklarına yönelirler.

Sanat eserlerinin üretiminde beklentilere odaklanılsaydı, sanat tarihinde bilinen akımlar gerçekleşmemiş olacaktı. Nitekim ilk ortaya çıkışında kübizm ve ekspresyonizm gibi akımların geniş kitleler tarafından beğenilmediği bilinir (Beteş, 2016: 19). Oysa farklılık sunmak sanatçının misyonudur. Peki ortak paydalar nasıl sağlanabilir?

Sanatseverler hayatlarına estetik anlam katmak ve kültürel etkinliklere katılmak amacıyla sanat etkinliklerine yönelirken, sanatçılar toplumsal konulara dikkat çeken temalarıyla sanatseverlerin ilgisini çekebilir. Örneğin onları dahil edebilecekleri atölye çalışmaları ve interaktif faaliyetler düzenleyebilirler. Aynı zamanda yerel kültürel etkiler taşıyan sanat üretimlerini, ilgili şehirlerde sosyal etkileşim sağlayacak şekilde kamuya yönelik çeşitli sanat projeleri gerçekleştirebilirler (Karaca ve Kweskin, 2024: 49). İzleyeceği bir şeyler göstermenin yanı sıra bizzat katılabileceği deneyimler sunmak sanatçıyla sanatsever arasında bağ oluşturabilir.

Sanatseverlerle bağ kurmaya yönelik araştırmalarda sanat eserine pazarlama ürünü olarak bakıldığında dahi, eserin üretimine pazarın ya da müşterilerin yön vermediği açıkça görülür. Tersine, sanat eserinin pazarda sanata ilgiyi teşvik etme, beğeni oluşturma ve değerli görülme gibi niteliklerinin olması önemlidir (Eti ve Erdiren, 2021: 78). Sanat eserini değerli kılan unsurlardan birisi sanatçının

imzasıdır. Kariyerinin başındaki bir sanatçı için beğeni oluşturmak eserin anlamıyla bağ kurmakla mümkün olabilir.

Sanat Eserini Anlamak: İzleyici ilk olarak eserle karşı karşıya kalır ve anlamlandırmak için eserin ismine göz atar. Bazen esere verilen isim, eserin anlamına tamamlayıcı katkı sağlar, bazen de ironi yaratır. Profesyonel açıdan ise daha geniş kapsamlı araştırma yapılır. Örneğin, sanat eserlerinin anlamını araştıran sanat yazarları, sanatçıların hayatlarına da bakarlar.

Diğer taraftan Otto Rank’a göre bir sanat eserini anlamak için sanatçının biyografisi gerekli değildir. Çünkü hem eser kendi kendini anlatır hem de eseri üretme sürecinde sanatçının içinde bulunduğu dış faktörlerle etkileşimi gelip geçici olup biyografisiyle ilgisi söz konusu olmayabilir (2023: 71). Bu durumda eser metni iyi bir referans olacaktır. Sanatseverlerin ilgi odağı her ne kadar eserin kendisi olsa da merak uyandıran bir eser izleyiciyi metni okumaya yönlendirebilir. Sanatçının hedefi aynı zamanda eserleri hakkında sanat yazarları tarafından yorumlar yazılması olmalıdır. Sanatçının bizzat kaleme alacağı eser metni, yazarlar için yön gösterici olacaktır. Hakkında bilgi bulunmayan pek çok değerli sanat eseri, rekabetin yüksek olduğu sanat ortamında eleştirmenlerin ve tarihçilerin araştırma sahasından elenebilir.

Fiyatlandırma: Eserlerin nasıl fiyatlandırılacağı konusunda büyük bir muamma yaşanır. Sanat eğitimi veren kurumların ve galerilerin bu konuda herhangi bir yönlendirmesi de bulunmaz. Genel olarak izlenmesi gereken yol, sanatçının fiyatının asla düşürülmemesi, düşükten yükseğe doğru ilerlemesi şeklindedir.

Aylin Seçkin’e göre eser fiyatlandırma stratejileri mevcut ekonomik koşulların yanı sıra, sanatçının tanınırlığı, imzası, eserin anlamı ve hikayesi, boyutu, tekniği, malzemesinin kalitesi, nadirliği, biricik ya da edisyon sayılı olup olmadığı, varsa kaçınıcı edisyon olduğu, orijinal olup olmadığı, restorasyon geçmişi varsa bunun doğru yapıp yapılmadığı, müzayede ortamı, hangi galeriden ya da koleksiyonerden çıktığı, sanatçının eserlerinin kataloglar aracılığıyla arşivinin oluşturulması gibi faktörlere dayanır (2021: 61). Sanatçının eserlerinin fiyatlarının yükseliş seyrinde olması için boyutlarının küçükten büyüğe doğru ilerlemesi ve gittikçe daha dayanıklı teknik yöntemlere yönelmesi yararlı olacaktır. Aynı zamanda katalog düzenlenen sanat etkinliklerini tercih etmeleri ve kataloglarda yayımlanmak üzere eser metinlerini yazmaları önemlidir.

3.Sanatçı Biyografisini Nasıl Yönetebilir?

1960’lardan itibaren sanat alanında lisansüstü eğitim yapmak, sanatçının kariyerini güçlendiren önemli bir unsur haline geldi. Buna ilave olarak sanatçının kişisel ve grup sergiler düzenlemesi, önemli bir galeri tarafından temsil edilmesi,

müzelerde ve bienallerde yer alması, konuk sanatçı (artist residency) programlarına katılması, ödül kazanması, sanat dergilerinde haberlerinin, biyografilerinin, röportajlarının veya eleştirilerinin yayımlanması, eserleriyle prestijli koleksiyonlara dâhil olması ve müzayedelerde eserlerinin yüksek fiyatlarla satılması gibi adımlar kariyer çizgisini yükseltecek unsurlar olarak sayılabilir (Thornton, 2012: 61).

Sanatçının eserlerinin prestijli koleksiyonlara dâhil olması, kariyeri için önemli bir aşamadır. Uzman görüşüyle hareket edeceği varsayımından yola çıkarak, koleksiyonerlerin kriterlerine uygun olabilmesi için sanatçıların eserlerinin üretim tekniklerine, orijinallik sertifikalarına, fiyatlarına ve saklanma koşullarına dikkat etmeleri yararlı olacaktır (Kahraman, 2019: 62-63).

Sanat piyasasını derinlemesine araştıran Aylin Seçkin'in sanatçılara önerileri arasında, sanat eğitiminde lisansüstü seviyeye ulaşmak, uluslararası ölçekte sanat piyasasını iyi bilen bir sanat danışmanıya çalışmak, galerilerle iş birliğine ve sanat fuarlarına önem vermek, hedefleri adım adım yükseltmek, sanatçı konuk programlarına dâhil olmak yer alır. Ancak bütün seçeneklerin her sanatçı için geçerli olamayacağını belirtir (2021: 143-144).

Çünkü sanatçıların başarılarında nelerin etkili olacağı kişiden kişiye değişkenlik gösterebilir. Örneğin, Tracey Emin'in sanat kariyerinde başarılı olmasında Royal College of Art'tan aldığı eğitimin, alanında öncü eserler üretmesinin ve aldığı Turner ödülünün büyük etkileri bulunur (Eti ve Erdiren, 2021: 68).

Bedri Baykam'a göre sanatçının biyografisinde kendi kişisel tarihçesi hem ülkesindeki hem de uluslararası konumu ve itibarı önem taşır. Bu kapsamda, kaç yıldır sanatla uğraştığına, eserlerinin, sergilerinin ve satışlarının niceliğine, hangi müzelerde sergilendiğine, sanat eleştirmenlerince konu edinilmiş olmasına, kitaplarda adından söz ettirmesine, sanatında yeni bir iddia ortaya koymasına, koleksiyonerlerin eserlerinden ne kadar haz aldığına ve sanat tarihinde kalıcılığına bakılır (2019: 51). Baykam'ın görüşleri, uluslararası alandaki tecrübesiyle şekillenir. Sanatçı, bu tecrübesiyle Türkiye'deki sanat ortamının gelişimine önemli katkılar sağlamayı sürdürür. Çünkü ülkemizdeki sanatın uluslararası standartlara erişmesi için halen çaba sarf etmek gerekir. Bu hususta hem sanatçılara hem de sanatçıların kariyerlerinde rol oynayan kişi ve kurumlara büyük görevler düşer.

3.1.Sanatçının Kariyerinde Rol Oynayanlar

Sanat Galerileri: Sanat eserlerinin sanatseverlerle, alıcılarla ve koleksiyonerlerle bir araya gelmesinde, sanatçıların tanıtılmasında, alım ve satım işlerinin gerçekleşmesinde sanat galericileri aktif rol oynamalıdır. Galeriler, sanatçılar için hem galeri bünyesinde hem de fuarlar aracılığıyla ulusal ve

uluslararası alanda çeşitli sergiler organize etmelidir. Aynı zamanda sanatçı konuşması ve atölye çalışması gibi diğer sanat etkinliklerinin organizasyonunu yapmak ve bu etkinliklerin basınla ilişkilerini sağlamak galericilerin görevleri arasındadır. Galerici, sanatçıları fiyatlandırma ve iletişim konularında yönlendirmelidir. Eserlerin satışında aktif rol oynamalı ve tüm tarafların haklarını eşit düzeyde gözetmelidir.

Sanat galerilerinin “ilişkisel-deneyimsel pazarlama yöntemi” kullanmaları önerilir. Örneğin, düzenledikleri sanat faaliyetlerine ziyaretçilerin katılım motivasyonlarını artıracak yaratıcı çözümler getirmeleri bu kapsamda düşünülebilir. Sanat eseri alıcılarından ve koleksiyonerlerden oluşan müşteri portföylerini geliştirmeli ve korumalıdır. Onların sanat eserleriyle duygusal bağ kurmalarında galerilerin aracı rol oynamaları önem taşır (Dağlı, 2021: 114). Çünkü galeriler, sanatçıları ve koleksiyonerleri yakından tanımaları ve eser hakkında bilgi edinip aktarmaları gereken bir misyona sahip olmalıdır.

Küratörler: Sanat ortamında hangi sanatçıların ön plana çıkarılacağı, hangi eserlerin nerelerde sergileneceği, temanın ve davetlilerin belirlenmesi gibi geniş bir görev yelpazesi olan küratörlerin, sanat eleştirmenleriyle ve koleksiyonerlerle karşılıklı etkileşim halinde olmalarıyla sanat pazarının önemli manipülatörleri olduğu düşünülür (Diksoy ve Saygın, 2022: 639). Küratörlerce düzenlenen sergilere katılmak sanatçılar için hem iyi organizasyonlar içinde yer almaları hem de seçilen sanatçılar olarak itibarlarının artması bakımından önem taşır. Bununla birlikte sanatçılar bağımsız olarak da böyle bir vizyona sahip olabilirler.

Fuarlar: Fuarlar çok sayıda galerinin ve güncel sanat eserlerinin bir arada olmasıyla sanatseverlere, alıcılara ve koleksiyonerlere erişim kolaylığı sağlar. Koleksiyonlarına yön vermek isteyenler, piyasanın nabzını fuarlarda tahmin etmeye çalışırlar. Bu nedenle galeriler fuarlarda yer edinmek için büyük bir çaba gösterirler. Sanatçılar açısından da fuarlarda yer almak ve çok sayıda eser arasında görünür olmak önemlidir. Ancak fuarlarda gözlemlenen ticari kaygılar, sanatsal kaygıların önüne geçebilmektedir.

Sanatçı Konuk Programları (Artist Residency): Dünya genelinde çok az sayıda düzenlendiğinden bu programlara katılabilmek ayrıcalık sayılabilir. Sanatçı kampı gibi düşünülebilecek bu tür programlara konuk olan sanatçılar, çok sayıda başvuru arasında kabul alarak itibar kazanmak, farklı bir kültürel ortamda deneyim kazanmak, diğer sanatçılarla etkileşim kurmak, eser üretimine yoğunlaşmak, yaratıcılığını geliştirmek ve eserini kurumun koleksiyonuna bırakmak gibi avantajlar kazanır.

Bienaller: Dünyanın sanat alanında öne çıkan belli başlı şehirlerinde deneyimli küratörlerin yönetiminde iki yılda bir düzenlenen büyük organizasyonlardır. Bienallere davet almak veya kabul edilmek sanatçıların

kariyerlerinde önemli adımlardır. Bienal kataloglarında yer almak çeşitli şekillerde uzun vadeli geri dönüşler sağlar. Başka önemli sergi davetleri almak ve koleksiyonerlerin ilgisini çekmek bu avantajlar arasında sayılabilir.

Ödüller: Türkiye’de ve dünyada çeşitli sanat kurumları genç sanatçılara yönelik ödüllü yarışmalar için açık çağrılarda bulunur. Üniversite öğrencisiyken başlayan ödül hevesiyle kariyerinin başındaki sanatçılar, yarışma temasında üretme eğilimi gösterir.

Aylin Seçkin’in yarışmalarda ödül almış genç sanatçıların bu aşamadan sonraki kariyer gelişimleriyle ilgili araştırmasının sonucunda, ödüllerin sanatçıların sanat piyasasına hızla giriş yapmalarını sağlarken devamını garanti etmediği görülür (2021: 79). Turner Ödülü gibi dünyaca ünlü büyük ödüle sahip eserlerin ya da sanatçıların satışlarını artırmadığı ancak temsilcisi galerilerin prestijini garantilediği ve bu galeriden satın alınan eserlerin fiyatlarını artırdığı gözlenir (Thompson, 2020: 277).

Müzeler: Kurumsal ve görkemli yapılarıyla müzeler arkalarına aldıkları tarihi mirası günümüze kapsamlı ve düzenli biçimde taşıyarak sergilemiş olmalarına duyacağımız hayranlıkla özel ve ayrıcalıklı birer alan hissi yaratırlar (Bourdieu ve Darbel, 2022: 141). Böylece bir sanatçının eserinin müzenin koleksiyonuna ve kataloglarına dâhil edilmesi itibarına büyük katkı sağlar.

Diğer taraftan Adorno, sanat eserinin atölyeden çıkarılarak müzeye gönderilmesini ölümden sonraki hayata, müzeleri ise mezarlığa benzetir (Foster, 2009: 95). Benjamin’e göre de röprodüksiyonların çoğaltılmasıyla sanatın aurasının olduğu kadar müzelerin de sonu gelmektedir (Foster, 2009: 101). Müzelerin böyle bir imaj yaratmamak adına kurumsal yapılarını ve organizasyonlarını geliştirmeleri beklenir. Örneğin koleksiyonlarındaki eserlerin belirli periyotlarda sergilenmesi ve tanıtımlarının yapılması hem bu eserlerin değerini artıracak hem de sanatçının kariyer gelişimine katkı sağlayacaktır.

Müzayedeler: Bazen sanatçılar ve koleksiyonerler müzayedelerin büyümesine kapılırlar. Ancak araştırmalara göre sanatçılar için eserlerinin müzayedede satılması çeşitli riskler içerir.

Dünya çapında büyük müzayede evlerinde eserler çok yüksek kalitede fotoğraflanarak kataloglanır ve bu kataloglarda müzayede evi satış merkezinden ziyade ekspertiz kurumu olarak gösterilir. Eserlerin metinlerinde pazarlanmasını sağlayacak efsanevi hikâyeler yaratılırken etkisini düşürecek gerçeklerden kaçınılır (Thompson, 2020: 166). Diğer taraftan eserleri alan tacirler, müzayede evlerinin güvenilir yapısının farkındadır. Müzayede evleri sanatçıları geliştirmekte herhangi bir rol üstlenmezler, sadece eserleri konsinye edecek kişileri memnun etme çabasına girerler. Satış rakamlarını yükseltmek üzere organizasyonlar düzenlerler (Thompson, 2020: 242).

Türkiye’de 2008 yılında düzenlenen bir müzayedeye karşı kamuoyu önünde Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği ve Sanat Galerici Derneği olarak gösterdikleri tepkiyle ilgili deneyimini anlatan Bedri Baykam, bunun nedenini eserlerin ederinin çok altında düşük fiyatlarla kataloglayarak satışa çıkarıldığı ve bu şekilde rant elde edilmeye çalışıldığı şeklinde özetliyor. Sanat piyasasında büyük bir güvensizlik yaratacak olan bu durumun düzeltilmesi için önerisi ise müzayedecilerin sanatçıları temsil eden galerilerden bilgi almaları veya galeri tarafından temsil edilmeyen sanatçıları çok iyi araştırma yapmaları yönünde (2019: 35). Baykam, tecrübelerine istinaden batıdaki müzayedecilerin hem hukuk hem sanat tarihi uzmanlarıyla devlet denetimi altında çalışan profesyonel kurumlar olduğunu örnek gösterir (2019: 37). Dolayısıyla, Türkiye’de yaşayan sanatçılar öncelikle dünyadaki büyük müzayede evlerinin nasıl çalıştığını araştırmalı, katılacağı müzayedelerin koşullarını inceleyerek alacağı riskleri yönetmelidir.

3.2.Sanatçının Bir Marka Olarak Konumlanması

Eski çağlardan bu yana dünyanın pek çok yöresinde sanat tarihine geçen sanatçılar hakkında öne sürülen hikâyelerin insanlar üzerinde bir çeşit gizemli, efsanevi, mitsel ya da büyüsel bir etki bırakmak üzere motif haline getirildiğini Ernst Kris’in sezmesi üzerine Otto Kurz bu olasılığı araştırır (Kris ve Kurz, 2024: 11). Araştırmalarının sonucunda çoğunlukla “canlandırılan biyografi” diye niteledikleri psikolojik bir etki alanı yaratmak üzere sanatçının gerçek yaratıcı faaliyetlerini zenginleştirerek sunmaya yönelik biyografik motif oluşturma veya kulaktan kulağa yayılacak anekdotlar ortaya attıkları görülür (Kris ve Kurz, 2024: 145). Markalar da hedef kitleleri üzerinde bıraktıkları etkiyle uzun vadeli alıcılar yaratmak üzere psikolojik bağ kurarlar. Markayı değerli göstermede ve bağımlılık yaratmada markanın yansıttığı imajın önemi büyüktür (Karakaya Eren, 2020: 3202). Dolayısıyla sanatçılar biyografilerini oluştururken marka yönetimi stratejilerini ve marka hikayelerini araştırabilirler.

Jerry Saltz’a göre Damien Hirst imzalı eserlerin her biri küçük Damien Hirst olarak görülür. Dolayısıyla Damien Hirst bir marka inşa ederek eserlerini bu marka ile etiketlendirir. Markalaştırma stratejileri, ürünün kalitesinin daha değerli algılanmasını sağladığından bir sanatçı açısından da sosyal faaliyetler markalaştırma stratejileri bağlamında düşünülmektedir (Thompson, 2020: 105). Nasıl ki markalar sosyal sorumluluk kampanyalarıyla, toplumsal sorunlara ve çevreye karşı duyarlılıklarıyla itibarlarını güçlendiriyorsa, sanatçılar da topluma, çevreye ve sanat ortamına katkı sağlayarak imajlarına yön verebilirler. Sanatçılar da kariyerlerinin gelişimi için kendilerini birer marka olarak konumlandırmayı düşünebilirler.

3.3.Şöhret mi Başarı mı?

Sanat ortamında bir sanatçının sergilerine ilginin artması için ünlü olmasının avantajlı olduğu bilinir (Eti ve Erdiren, 2017: 452). Sanatçıların galeriler, küratörler ve sanat danışmanları aracılığıyla veya bizzat kendileri tarafından tanınırlığının artırılması yönünde çalışmalar yapılmalıdır. Sosyal medya, basın ve televizyon kanalları aracılığıyla röportajlar ve haberler yayımlanabilir. Burada hedef kitle sadece sanatseverler ve koleksiyonerler değil, aynı zamanda sanat eleştirmenleri ve sanat tarihçileridir.

Sanatçılar için sanat eleştirmenlerinin metinleri kariyerlerinde büyük önem taşır. Diğer taraftan hangi sanatçının başarılı olma konusunda daha fazla öne çıkacağını belirleme ölçütü olarak etkisi tahmin edilenden çok azdır. Sanat eleştirmenleri birbirlerinden farklı görüşler kaleme alabilirler ya da çok inandırıcı olmayabilirler. Bununla birlikte müzelerin verdiği garanti hissi genellikle sorgulanmaz. Piyasanın güvensiz ortamından izole olarak kurumsallaşmış olan müzeler, eserlerini sergiledikleri ve koleksiyonlarına dâhil ettikleri sanatçıların başarılı olmalarında diğer faktörlerden daha önemli rol oynarlar (Thompson, 2020: 319).

Kris ve Kurz'un ortaya koyduğu üzere, tarih boyunca bir sanatçıyı diğer sanatçılardan daha üstün göstermek, onun üretimlerinin gerçek temelini göstermekten ziyade zekice üretilmiş ilginç ve mizahi diyalogların yayılmasıyla mümkün olmuştur (2024: 113).

Ancak şöhret ile başarı birbirinden farklı değerlendirilir. Başarı, iyi bir iş yapmanın hissettirdiği bir duyguyken, şöhret bağımlılık yapan ve hiçbir zaman yeterli gelmeyecek bir tür uyuşturucuya benzetilir. Başarıya yol açan iyi iş hissi içeriden gelirken, şöhretteki his başkalarının düşüncelerine yönelik kaygılara dayanır ve rekabet hissini artırır. J. Krishnamurti'nin "gerçek öğrenme ancak rekabetçi ruh sona erdiğinde ortaya çıkar," sözüyle özetlediği gibi şöhret endişesine kapılmakta olan sanatçının bundan kurtulmak için kendisine ve yaratıcı faaliyetlerine yönelerek başarı yoluna devam etmesi önerilir (Cameron, 2002: 206-207).

Başarı, belirli bir çabanın sonucunda sanatçının doğal olarak elde edeceği bir kazanımdır. Şöhret ise toplumun birilerini ebedileştirme ve kahramanlaştırma dürtüsünden kaynaklanır. Şöhret her ne kadar sanatçının üretkenliğiyle ve başarılarıyla gerçekleşse de insanların şöhret ettikleri sanatçılara gösterdiği ilgi onları kurbanlaştırma potansiyeli de yaratır. Çünkü toplum ünlüyü kendine mal ederken onun içini boşaltarak bir nevi kimliksizleştirir. Bunun sonucu olarak sanatçı kendi eserinin başarısının meyvesini yeterince sahiplenemez. Çünkü şöhret nedeniyle eserden alınacak tatmin kendinden daha geniş bir çembere yayılır (Rank, 2023: 362).

3.4.Sanatçının Biyografisinde ‘Sürdürülebilirlik’ İzlenimi

Galeriler, koleksiyonerler, sanat eleştirmenleri ve tarihçiler, sanatçıları değerlendirirken onların biyografilerine ve yaşam koşullarına bakarak kariyer geleceklerini öngörmeye çalışırlar. Sanatçıya maddi ya da manevi yatırım yaparken onların kariyerindeki sürdürülebilirliği görmek isterler.

Julia Cameron’a göre sanatçılar için başarının sürdürülebilirliği mümkün değildir. Çünkü başarılı görülen sanatçılardan beklenen, başarıya yol açan çalışmalarını tekrar etmesi ve bu tekrar eden çalışmalarla mevcut piyasayı büyütmesidir. Sanatçının sarmal ve spiritüel bir yolda ilerlemesi gerekirken onu düz ve dar bir yolda iteklemeye çalışmak onun değerini ve temel amacını yok saymak olur (2002: 221).

Bedri Baykam’a göre, bir sanat eserinin sanat tarihine kalması her sanatçının isteyeceği bir durum. Bunu sağlamak için sanatçının sezgileri kadar sanat tarihçinin sezgileri de büyük önem taşır. Ancak kritik nokta, sanat tarihçilerin ve eleştirmenlerin bakış açılarının daraldığı durumlarda sanatçıların kendi sezgilerini korumalarının çok önemli olduğudur (Yılmaz, 2013: 245-246).

Sezgi, geçmiş deneyimleri referans alıp şimdiki zamanda gerçek anlamda var olabilmekle ilgilidir. Pek çok başarılı sanatçının geçmişinde onun motivasyonunu kıracak kötü tecrübeleri olmuştur. Başarılarını, başarısızlıklarına rağmen çalışmayı sürdürerek elde etmişlerdir. Peki bu belirsiz ve riskli sanat ortamında sanatçılar motivasyonlarını nasıl koruyabilirler?

Öncelikle sanatçılar sadece el emeğiyle ilgilenmeyip aynı zamanda stratejik düşünmeyi öğrenmelidirler. Enerjilerini uzun vadeli planlara yayarak kullanmak da stratejik düşünmenin önemli bir parçasıdır. Kıyıdaki limana zincirlenmiş bir teknenin hızla hareket etmeye çalışması yerine, önce zincirini çözmesi, sonra geri vitesle basarak kıyıdan uzaklaşması ve yönünü ayarlamak için manevra yapması gibi aşamalarında hareketi yavaşlar. Teknenin denizdeki seyrinde bazen fırtınalar ve yoğun dalgalar olur. Bu süreçleri yönetebilmek için hava durumuna bakmalı, nereye gitmek istediğini bilmeli, yakıtını kontrol etmeli ve her zaman çevresel koşulları gözlemlemelidir. Bazen yavaşlamanın gerekliliği sağlıklı bir gelecek için önemlidir (Kulhan ve Crisafulli, 2017: 95).

Sanatçıların aynı zamanda maliyetlerini düşürmek, bütçe hesabı yapmak ve kaynaklarını etkin biçimde kullanmak için uzun vadeli plan yapmaları sanat faaliyetlerinin sürdürülebilirliği açısından gözden geçirilmesi gereken temel unsurlardır (Karaca ve Kweskin, 2024: 62). Büyük veya küçük tüm işletmelerin her faaliyetini bütçesiyle birlikte planladığını göz önüne alarak, sanatçıların da kendilerini şahıs şirketleri gibi düşünüp sanat faaliyetlerini profesyonel biçimde bütçe planı yaparak gerçekleştirmeleri kariyer geleceklerini sağlama alacaktır.

Sanatçıların kariyerlerinin sürdürülebilirliği bakımından yapılabilecek çalışmalardan bir diğeri de sanat pazarlamasıdır. Sanat pazarlamasını, diğeri pazarlama faaliyetlerinden ayrı düşünmek ve sanata özgü yöntemler belirlemek önemlidir. En önemli ayırım, sanatta hedef kitle analizine göre hareket edilmemesidir. Geleneksel pazarlama yöntemlerinde hedef kitleye göre pazarlama faaliyetleri gerçekleştirmek gerekirken, sanat pazarlamasında sanat eserine uygun kitle yaratmak ve bu kitleye ulaşmak gerekir. Sanat eseri ile hedef kitle arasında kalıcı bağlar kurmak sanat pazarlamasının temel amacı olmalıdır (Alagöz ve Ekici, 2016: 192). Sanatçı eserinin anlamı, üretim süreci ve etkileyiciliği konularında, küratörü veya sanat galericisini bilgilendirmelidir. Bazen koleksiyonerler doğrudan sanatçılarla yaptıkları sohbetlerden etkilenerek alım yaparlar.

Sanatçılar, sadece eser üretim tekniklerini ve yaratıcılıklarını geliştirmekle kalmayıp, aynı zamanda çalışma ekonomisi bilgisi edinmeli, sanat faaliyetleriyle ilgili sözleşmelere dikkat etmeli, telif hakları, satış sonrası haklar ve vergi sorumlulukları konularında hukuki gelişmeleri takip etmelidir (Beteş, 2016: 15). Haklarını koruyamamak sanatçıların hem motivasyonlarını düşürür hem de sanat ortamında imajlarını zedeler. Haklarını koruyabilmeleri için öncelikle sanat hukukuyla ilgili gelişmeleri takip etmeli, kendilerine düşen sorumlulukları da yerine getirmelidirler.

Öneriler

Bir sanatçı, biyografisini kendisi yapılandırmalıdır. Eserlerini nasıl oluşturacağı, nasıl isimlendireceği ve eser metni kendi kontrolünde olmalıdır. Hangi galerilerle çalışacağına, hangi sergilere ve faaliyetlere katılacağına karar verirken seçici ve planlı olmalıdır. Sanatçı bir marka gibi düşünülebilir, ancak sanatçı ticari bir marka olmadığından, bu ayrıma dikkat edilmelidir. Sanatçıların her biri aynı zamanda profesyonel girişimcidir. Yaratıcılıklarını korumaları ve hedef kitleye göre yönünü belirleyici değil, hedef kitleyi yönlendirici bir tutum sergilemeleri sanatçı misyonlarını korumaları için önem taşır. Bu tutumlarında da iletişim ve ikna becerilerini geliştirmeleri çok önemlidir. Sanatçıların emeklerini ve haklarını koruyabilmek için hukuk alanındaki gelişmeleri çok yakından takip etmeleri gerekmektedir.

Sanat, sanat tarihi ve sanat yönetimi alanlarında eğitim veren kurumlarda marka iletişimi, girişimcilik, pazarlama, sanat hukuku gibi derslerin olması, sanatçı danışmanlarının yetiştirilmesi veya sanatçıların kendilerini bu alanlarda geliştirmeleri önemlidir.

Kaynakça

- Başaran Alagöz, S. ve Ekici, N. (2016). Tartışmalı Bir Konu Olarak Sanat Pazarlama: Kavramsal Bir Değerlendirme. Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 6(2), 189-202.
- Baykam, B. (2019). Sistem Eleştirileri. İstanbul: Piramid Yayıncılık.
- Beteş, F. (2016). Günümüz Sanat Piyasası İçerisinde Pazarlama ve Tanıtım Faaliyetlerinin Önemi. Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, 2(1), 9-26.
- Bourdieu, P. ve Darbel, A. (2022). Sanat Sevdası. Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitlesi. (S. Canpolat, Çev.). (3. bs). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cameron, J. (2002). Sanatçının Yolu. (B.Yenici, Çev.). H. Akdemir (Ed.). İstanbul: Butik Yayıncılık.
- Dağlı, B. (2021). Sanat Eserlerinin Pazarlanmasında Aracı Kurum Olarak Sanat Galerileri. Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi, 2(2), 104-118.
- Diksoy, İ. & Saygın, E. P. (2022). Sanat Pazarlaması ve Manipülasyon. S. Paksoy ve H. Çiftçi (Ed.). Sosyal Bilimlerde Seçme Konular-7, (s. 629-643) içinde. Adıyaman: İksad Yayınevi.
- Eti, H. S. ve Erdiren, Y. O. (2021). Sanat Pazarlaması, Kapsamı, Boyutları ve Yenilikçi Örnekleri. Sosyal Bilimler Alanında Akademik Çalışmalar: 31. İstanbul: Artikel Akademi: 131.
- Eti, H. S. ve Erdiren, Y. O (2017). Sanat Pazarlaması: Resim Sergilerindeki Eserlerin Pazarlanmasına Dair Bir Yaklaşım. Sobider Sosyal Bilimler Dergisi, 4(18), 448-455.
- Foster, H. (2009). Tasarım ve Suç. Müze, Mimarlık, Tasarım. (E. Gen, Çev.). A. Artun (Ed.). (2. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kahraman, M. E. (2019). Sanat – Kültür Yönetimi ve İşletmeciliği. İstanbul: Efe Akademik Yayınları.
- Karaca, T. ve Kweskin, A. (2024). Sanatta Girişimcilik. Yaratıcı İş Modelinizi Nasıl Geliştirirsiniz? Ankara: Vova Yayınevi.
- Karakaya Eren, G. K. (2020). Müşteri Değeri Ekseninde, Marka İmajı ve Marka Bağlılığı; İlgilenimin Düzenleyici Rolü. İşletme Araştırmaları Dergisi, 12(3), 3187-3208.
- Kris, E. ve Kurz, O. (2024). Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Minotor Kitap.
- Kulhan, B. ve Crisafulli, C. (2017). Getting To “Yes And” The Art Of Business Improv. California: Stanford Business Books.

- Rank, O. (2023). Sanat ve Sanatçı. Yaratma Dürtüsü ve Kişilik Gelişimi. (O. Düz, Çev.). (2. bs.). İstanbul: Albaraka Yayınları.
- Seçkin, A. (2021). Sanatın Ekonomisi. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Sülün, E. N. (2019). Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Thompson, D. (2020). Sanat Mezat. 12 Milyon Dolarlık Köpekbalığı: Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi. (R. Akman, Çev.). (3.bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Thornton, S. (2012). Sanat Dünyasında Yedi Gün. (M. Haydaroğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). Sanatçıları Okumak Ya da Postmodern Söyleşiler. (2. bs.). Ankara: Ütopya Yayınevi.



BÖLÜM 3

Piyano Eğitiminde Ritmik Becerilerin Geliştirilmesine Yönelik Pedagojik Yaklaşımlar

Nargiz Eminova¹

1. Giriş

Piyano çalma eğitiminin başlangıç aşamasında müzikal ve ritmik yeteneklerin geliştirilmesi, müzik eğitiminin en önemli ve aynı zamanda en zorlu görevlerinden biridir. Ritim, müzikalitenin temel bir bileşeni olarak, müzik eserinin iç yapısını belirlemektedir, müzikal düşüncenin gelişim mantığını oluşturmakta ve performans sürecinin bütünlüğünü sağlamaktadır. Yeni başlayan bir müzisyen için ritim hakimiyeti sadece teknik bir beceri değil, aynı zamanda sanatsal ve ifade dolu bir performansın en önemli temelini oluşturmaktadır.

Ritmik gelişimin açık önemi göz önüne alındığında, piyano öğretimi uygulamalarında öğrencilerin ritmik istikrar, içsel nabız ve ölçü duygusu kazanmada zorluk yaşadıkları görülmektedir. Bu zorluklar hem bireysel algı özelliklerinden hem de ritmik beceriler üzerinde çalışırken sistematik bir metodolojik yaklaşımın eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle, müziksel-ritmik yeteneklerin gelişimindeki düzenliliklerin erken öğrenme aşamasında incelenmesi özel bir önem taşımaktadır. Bu konuda A.B. Goldenweiser de şunları söylüyor: “Pratiğimde çok zayıf ritme sahip öğrencilerin geliştiği ve ritmik açıdan yeterli hale geldiği durumlar olmuştur, ancak yine de söylemeliyim ki bu, büyük bir çabayla elde edilmiştir”. (Goldenweiser, 1967).

Bu çalışmada, ritmik gelişimin kuramsal temelleri incelenmekte; ritmik becerilerin başarılı bir biçimde geliştirilmesi için gerekli psikolojik ve pedagojik koşullar analiz edilmekte ve piyano dersinde çalışmanın etkili biçimde yapılandırılmasına olanak tanıyan yöntemsel stratejiler tanımlanmaktadır. Güzel Sanatlar Fakültelerinin müzik bölümlerinde öğrenim gören öğrencilere yönelik piyano derslerinde kullanılan yöntem ve tekniklere özel önem verilmiştir. Bu öğrenciler için eğitimin başlangıç aşaması, profesyonel icra becerilerinin gelişimi açısından belirleyici bir nitelik taşımaktadır. Önerilen materyal, müziksel-ritmik yeteneklerin doğasının daha derinlemesine anlaşılmasını ve öğrenmenin ilk aşamalarından itibaren bu yeteneklerin bilinçli ve sistematik biçimde

¹ Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü
ORCID: 0000-0002-0250-1074

geliştirilmesine yönelik pratik önerilerin oluşturulmasını amaçlamaktadır. Bu yaklaşım, müzikal düşüncenin sağlam bir temele oturtulmasını sağlayarak gelecekteki icracının mesleki gelişimine katkıda bulunacaktır.

Müzikal-ritmik yeteneklerin oluşumunun temelinde, insan yeteneklerinin dinamik bir yapıya sahip olduğu düşüncesi yer almaktadır. Yetenekler statik bir özellik değildir, öğrenme ve amaçlı etkinlik süreci boyunca gelişmekte, karmaşılaşmakta ve dönüşmektedir. Bu metodolojik yaklaşım, öğrencinin gelişiminin potansiyel yeteneklerin sürekli olarak ortaya çıkma süreci şeklinde ele alındığı müzik pedagojisi açısından özel bir önem taşımaktadır. Müzikal-ritmik yetenekler, kendi kendini geliştirme potansiyeline sahip olmaları sayesinde, ritmin algılanmasına ilişkin temel biçimlerden piyano icrası için gerekli olan, yüksek düzeyde örgütlenmiş ve istikrarlı bir ritmik sisteme kadar gelişebilmektedir. Bu yeteneklerin aşamalı olarak gelişebilme olanağı, pedagojik sürecin öğrencinin ritmik alanında halihazırda oluşmuş unsurlara dayanarak ve giderek daha karmaşık ritmik düşünme düzeylerine geçişi sağlayacak biçimde tutarlı olarak yapılandırılmasına imkân tanımaktadır.

Güzel Sanatlar Fakültelerinin müzik bölümlerinde öğrenim gören öğrenciler için müziksel-ritmik yeteneklerin dinamik doğasını anlamak temel bir önem taşımaktadır. Bu durum, öğretimin başlangıç aşamasında ritim üzerine çalışmaya yönelik metodolojik yaklaşımların belirlenmesini ve sistemik etkiyi ile bireysel ritmik potansiyelin ortaya çıkmasını teşvik eden koşulların oluşturulmasının gerekliliğini vurgulamaktadır. Ritmikliğin gelişen bir yetenek olarak ele alınması, onun yalnızca teknik bir beceri olarak değil, aynı zamanda gelecekteki icracının mesleki gelişimini destekleyen bütüncül bir pedagojik sürecin kaçınılmaz bir sonucu olarak değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır.

Müzikal-ritmik yetenekler, gelişen ve dinamik bir yapıya sahip olmaları nedeniyle, eğitim-öğretim sürecinde uygun pedagojik koşulların oluşturulması hâlinde yüksek bir gelişmişlik düzeyine ulaşabilmektedir. Öğrencilerin gelişim potansiyelleri, işitsel analizörün özellikleri ve sinir iletim hızıyla ilişkili nesnel fizyolojik faktörler dışında, neredeyse sınırsızdır. Aktif müzik yapmanın, özellikle piyano eğitimi almanın, ritmik yeteneklerin en elverişli biçimde gelişmesine katkı sağladığı belirtilmektedir. İcra pratiği, doğru metroritmik algının oluşması, işitme ile hareket koordinasyonunun güçlenmesi ve içsel nabzın pekişmesi için en uygun koşulları sağlamaktadır. Bu nedenle, öğrencinin kendi pratik etkinliği, başarılı müziksel-ritmik gelişimin en önemli belirleyicilerinden biri olarak öne çıkmakta ve eğitimin başlangıç aşamasında yüksek bir öğrenme verimliliği sağlamaktadır.

Çalışmanın Güncelliği

Bu çalışmanın güncelliği, müzik ritminin profesyonel müzik eğitimi sistemi içinde, özellikle piyano eğitimine başlama sürecinde üstlendiği kilit rolle belirlenmektedir. Ritim, müzikal düşüncenin temel bir bileşeni olarak bir müzik eserinin içsel yapısını, icra hareketinin karakterini ve sanatsal anlatımı belirlemektedir. Müzik pedagojisi kuramında ritmik sorunlara önemli ölçüde dikkat edilmesine rağmen, piyano öğretimi uygulamaları, yeni başlayan piyanistlerde içsel nabız, metrik istikrar ile işitsel ve motor süreçlerin koordinasyonunun geliştirilmesinde kalıcı güçlüklerin varlığını ortaya koymaktadır. Bu durum, erken öğrenme aşamasında müziksel-ritmik yeteneklerin etkili biçimde geliştirilmesini sağlayan pedagojik koşulların ve araçların daha kapsamlı biçimde kuramsal olarak ele alınması ve yönetsel açıdan netleştirilmesi gereksinimine işaret etmektedir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, piyano derslerinde başlangıç aşamasında öğrencilerin müziksel-ritmik yeteneklerinin oluşum sürecinin teorik olarak gerekçelendirilmesi ve metodolojik olarak açıklanmasıdır. Araştırma, yeni başlayan bir piyanistin icra performansında sürdürülebilir ritim duygusunun, içsel nabızın ve metroritmik düzenin gelişimini destekleyen pedagojik koşulları, araçları ve teknikleri belirlemeyi amaçlamaktadır.

Araştırmanın Bilimsel Yeniliği

Bu çalışmanın bilimsel özgünlüğü, müziksel-ritmik yeteneklerin dinamik bir gelişim sistemi olarak bütüncül biçimde incelenmesine dayanmaktadır. Söz konusu yeteneklerin oluşumu, amaçlı icra ve pedagojik etkinlikler süreci aracılığıyla gerçekleşmektedir. Çalışmada, ritmik gelişimin önde gelen bir belirleyicisi olarak piyano çalmanın önemi açıklığa kavuşturulmakta, işitsel-motor koordinasyonun ve ritmin bedensel deneyiminin rolü ortaya konmakta ve klasik ile kültürlerarası ritmik eğitim modelleri de dâhil olmak üzere modern yönetsel yaklaşımlar sistematik bir biçimde ele alınmaktadır. Çalışmanın yeniliği, kuramsal ve yönetsel ilkelerin Güzel Sanatlar Fakültelerinin müzik bölümlerinde öğrenim gören öğrencilerin mesleki hazırlıklarının başlangıç aşamasındaki öğrenme koşullarına uyarlanması da kendini göstermektedir.

2. Müzik Eğitiminde Ritim: Teorik Ve Pedagojik Yönler

Müziğin içeriğinin kavranması, birey tarafından farklı müziksel etkinlik türleri kapsamında öncelikle dinleme süreci aracılığıyla gerçekleşmektedir. Ancak müziksel ifadenin sanatsal anlamına ve içsel mantığına en derinlemesine

nüfuz, öğrencinin müzik eserinin aktif bir icracısı olmasıyla mümkün olmaktadır. İcra pratiği sürecinde, bestecinin yaratıcı düşüncesine ait en ince nüanslar ile pasif algılama düzeyinde çoğu zaman fark edilemeyen duygusal dürtüler ve deneyimler belirgin hâle gelmektedir. Bu tür bir düzenlilik, özellikle müzik ritminin öğrenilmesi sürecinde açık biçimde ortaya çıkmaktadır. Müzikte ritim; seslerin zaman içinde düzenlenmesi, sürelerin, vurguların ve susların düzenli olarak değişmesi yoluyla müzik dokusunun hareketini ve ifade gücünü oluşturan bir örgütlenme biçimidir. “Ritim, müziğin temel unsurlarından biridir ve seslerin zaman içindeki dağılımında belirli bir düzenliliği belirlemektedir.” (Tsypin, 1984). Ritim, müzik dilinin temel bir unsuru olarak bir eserin karakterini, duygusal yapısını ve yapısal gelişimini belirlemektedir. İcra faaliyeti sırasında müzik materyalini öğrenen öğrenci, yalnızca teknik ayrıntıları analiz etmekle kalmamakta, aynı zamanda ritimde gizli olan duygusal enerjiyi, sanatsal imgeyi ve bestenin içsel devinimini de açığa çıkarmaktadır. “Müzik icrası, öncelikle ritmin duygusal özünü ortaya çıkararak, ikinci olarak ise motor temelde gerekli itici gücü sağlayarak öğrencinin müzik ritmi duygusunun gelişimi için en uygun koşulları oluşturmaktadır”. (Kauzova, Nikolaeva, 2001). Eserin ritmik yapısı üzerinde ayrıntılı bir biçimde çalışmak, bestecinin niyetini, tüm nüanslarını ve kullandığı ifade araçlarını daha derinlemesine kavramak için elverişli koşullar yaratmaktadır. Zamanın akışını doğru biçimde algılamaya dayanan, sanatsal açıdan anlamlı bir icra, müzikal-ritmik duyarlılığın gelişimi için gerekli önkoşulları oluşturmaktadır. “Müzikte ritim sadece zamanı ölçen bir kategori değil, aynı zamanda duygusal ve ifade edici bir kategoridir. Müziğin duygusal atmosferinin en önemli unsuru olarak (melodi ve armoni ile birlikte) ritim, doğrudan sanatsal imgenin yaratılmasında yer almaktadır”. (Korlyakova, Ostroverkhov, 2013).

Müziksel-ritmik duyarlılık, müziği aktif biçimde deneyimleme, hareketleri hem içsel düzeyde hem de motor tepkiler yoluyla yansıtmaya ve böylece müziğin duygusal-ifadesel boyutunu inceliklerle algılama yeteneği olarak tanımlanmaktadır. Ritim duygusu, doğası gereği motor temellidir; herhangi bir müzik algısı, ayakla ritim tutmadan parmakların fark edilen hareketlerine ya da bedeninin sallanmasına kadar uzanan istemsiz motor tepkilerle birlikte ortaya çıkmaktadır. Bu hareketler, işitsel algı ile müzik imgesinin duygusal farkındalığı arasında önemli bir aracı hâline gelen ritmin kas duygusunu yansıtmaktadır.

Ritmin müzik eğitiminde, müziğin algılanması, hareket ve sanatsal yorum arasında bir bağ olarak kilit bir konuma sahip olduğunu belirtmek gerekmektedir. Ritme ustalaşmak, yalnızca teknik becerilerin kazanılmasını sağlamakla kalmamakta, aynı zamanda öğrencinin müzik kültürünün gelişiminde ritmi

merkezi bir bileşen hâline getiren duygusal duyarlılığın, sanatsal düşüncenin ve icracı ifadenin gelişimini de desteklemektedir.

“İcra faaliyeti sürecinde, müzik yeteneklerinin temel bileşenlerinden biri olan müzikal-ritmik yetenek, müzikal algıya kıyasla daha verimli biçimde gelişmektedir, çünkü bu süreçte çok daha fazla zihinsel yansıtma mekanizması devreye girmektedir”. (Korlyakova, Ostroverkhov, 2013).

Ritmik becerilerin incelenmesinde, müzik ve ritim eğitiminin gelişiminde kilit bir konuma sahip olan Émile Jaques-Dalcroze yöntemine öncelikle değinmek gerekmektedir. Bu yaklaşım, müziğin hareket yoluyla öğrenilmesi ilkesini ilk kez temellendirmiş ve öğretimin temelini işitsel, motor ve entelektüel öğelerin organik birliği olarak ortaya koymuştur. Dalcroze tarafından oluşturulan ritmik hareket sistemi, müzik eğitime yapılan en önemli katkı haline gelmiş ve modern öğretim yöntemlerinin oluşumunu önemli ölçüde etkilemiştir. Eğitimi, ritmi müziksellüğün temeli olarak görmüştür ve öncelikle nabız, ölçü ve vurguyu bedensel deneyim yoluyla geliştirmiştir, doğaçlamayı ise yaratıcı duyarlılığı ve koordinasyonu geliştirmenin ana yolu olarak görmüştür. Yöntemin önemi, ritim duygusu, içsel işitme, dikkat, duygusal ifade ve müzikal özgürlük gibi temel müziksel bileşenleri doğal yollarla geliştirebilme potansiyelinde yatmaktadır. Bu yönüyle yöntem, gerek temel müzik eğitimi gerekse icracı ve öğretmenlerin profesyonel yetiştirilme sürecinde önemli bir yere sahiptir.

“Jaques-Dalcroze pedagojisi (ritmik eğitim), Émile Jaques-Dalcroze tarafından 20. yüzyılın başlarında Cenevre’de geliştirilen kapsamlı bir metodolojidir. Dönemin Cenevre Konservatuarı’nda armoni öğretmeni olarak görev yapan Jaques-Dalcroze, öğrencilerinin teorik bilgileri kavradıklarını ancak müziği yeterince hissedemediklerini fark etmiş; bu nedenle derslerini doğaçlamaya dayalı uygulamalarla yürütmeye başlamıştır. Pedagojisini 1910 yılından itibaren Almanya’da, çeşitli himayecilerin desteğiyle kurduğu bir enstitü aracılığıyla geliştirmeyi sürdürmüştür... Nitekim Émile Jaques-Dalcroze bir makalesinde bu yaklaşımı şu sözlerle ifade etmektedir: “Vücut hareketini zenginleştiren müzik ritminden söz ettiğimizde, kastedilen şey; melodinin, armoninin, ifade vurgularının, nüansların, renklerin ve müziğin duygusal yaşamının oluşturduğu yetenektir. Yani bu, tam anlamıyla müzik ritmidir; davulda çalınan ya da yüksek sesle sayılan yalın bir ritim değildir”. (Roche, 2021).

Araştırmacı O.L.Berak konuya ilişkin olarak şöyle yazmaktadır: “Yüz yılı aşkın bir süre önce, estetik ve duysal-motor temelli müzik eğitimi yaklaşımlarını bir araya getirerek ölçü ve ritmin öğretimine dayalı müziksel-ritmik eğitim

sisteminin temellerini atan Émile Jaques-Dalcroze'un adı iyi bilinmektedir. Farklı yaş gruplarındaki öğrencilerle yürüttüğü solfej çalışmaları sonucunda Jaques-Dalcroze, belirli bir ritim içinde hareket etmenin öğrenciler için ne denli büyük bir yarar ve haz kaynağı olduğunu ortaya koymuştur. Ritmik kas duygusunun etkilerini, müzikle bedensel bütünleşme durumunu ve bunun ruh hâli ile icra performansını artırıcı rolünü vurgulamıştır. Psikologlarla gerçekleştirilen iş birliği çalışmaları ise bu eğitim sisteminin iyileştirici etkisinin, ritim duygusunun geliştirilmesi, hareket ve enerjinin rasyonel kullanımı, bireyin yaratıcı özgürlüğünün desteklenmesi ile öğrencilerin psikolojik ve fizyolojik sağlığının güçlendirilmesi gibi temel hedeflerin bütünleşmesiyle ortaya çıktığını göstermiştir". (Berak, 2003).

"Jaques-Dalcroze, öğrencileri müziğin dinamizmini, duygusal karakterini ve imgesel içeriğini müzik eşliğinde gerçekleştirilen plastik hareketler aracılığıyla müziğin içine dâhil etmeyi amaçlayan bir sistem geliştirmiştir. Bu sistem, mutlak işitmenin ve müzikal doğaçlama yeteneğinin gelişimini destekleyen bütüncül bir eğitim yaklaşımına dayanmaktadır. Jaques-Dalcroze, öğrencilerin müzikal-plastik ritim duygusunu kazanabilmeleri için sinir sistemlerinin ve kas yapılarının geliştirilmesini ve yetkinleştirilmesini hedeflemiştir. Kuramına göre müzik ritmi açıklanarak ya da yalnızca zihinsel düzeyde öğrenilmemeli; aksine "bedensel olarak deneyimlenmeli" ve harekete dönüştürülmelidir". (Muharinskaya, 1974).

Ritim alanında saygın bir kuramcı ve uygulayıcı olan Émile Jaques-Dalcroze bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir: "Ritim duygusu olmadan müzikal ritim algılanamaz. Ritim duygusunun eğitimi ve gelişiminde ise tüm bedenimiz etkin bir rol üstlenmektedir". (Tsy-pin, 1984).

Yetkin eğitimcilerin yukarıda belirtilen görüşleri analiz edildiğinde, ritmin müzik sanatının temel kategorilerinden biri olduğu ve müzik dokusunun iç hareketini ile müzik imgesinin dinamizmini oluşturan; zaman içinde düzenlenmiş ses süreleri, vurgular ve susların değişimi olarak tanımlandığı sonucuna varılmaktadır. Eserin yapısını, karakterini ve duygusal içeriğini belirleyen temel bir ifade aracı olan ritim, bu niteliğiyle ritim duygusunun geliştirilmesini müzik eğitimi ve icra hazırlığı sürecinde vazgeçilmez bir unsur hâline getirmektedir.

N. Berger bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir: "Müzik ritminin işlevleri, zaman içinde sürelerin ölçülmesi ve düzenlenmesiyle sınırlı değildir; bu işlevler bundan çok daha derin ve kapsamlıdır. Müziğin temel unsurlarından biri olan ritim, duygusal, ifade edici ve sanatsal bir araç olarak, çoğu zaman müziğin duygusal içeriğini, imgesel ve şiirsel özünü yansıtmaktadır. Bu, ritmin başlıca özelliklerinden biridir. Müzik ritmi, insanın çeşitli ifade durumlarını aktarması ve

iç dünyasının karmaşık tezahürlerini somutlaştırmasıyla yakından ilişkilidir”. (Berger, 2004).

Bu nedenle, ritmin müzik sanatının temel bir kategorisi olarak ele alınması ve bedensel deneyim ilkesine dayanan Émile Jaques-Dalcroze sistemine başvurulması, ritmin motor ve icra süreçleriyle olan organik bağına vurgulamaktadır. Bu bağlamda, öğrencilerin müziksel ritim gelişiminin icra faaliyetinden bağımsız olarak düşünülemeyeceği ve bu gelişimin büyük ölçüde icra tekniğinin niteliğine ve gelişim düzeyine bağlı olduğu açıkça görülmektedir. Piyanistik duyuşal-motor yapı üzerinde uzun süreli ve hedefe yönelik çalışmalar, hareketlerin otomatikleşmesini ve yüksek düzeyde farklılaşmasını sağlayarak doğru ve etkileyici bir ritmik icranın temelini oluşturmaktadır. Parmakların koordineli biçimde hareket etmesini mümkün kılan gelişmiş duyuşal-motor koordinasyon, yalnızca ses üretiminin temizliğine değil, aynı zamanda derin bir ritmik duyarlılığın gelişimine de katkıda bulunmaktadır. Gelişmiş bir duyuşal-motor yapı, genç müzisyenin tempo istikrarına, ritmik nefesin esnekliğine ve yüksek düzeyde icra ustalığına ulaşmasını desteklemektedir. Özenle geliştirilmiş bir tekniğin, öğrencinin ritim duygusunun ve diğer müziksel yeteneklerinin gelişimi için önemli bir dayanak noktası olduğu belirtilmektedir. Müziğin icrası sürecinde ritim yalnızca işitsel yolla değil, aynı zamanda motor alan aracılığıyla da algılanmakta; motor beceriler ritmik deneyimin doğrudan bedensel temelini oluşturmaktadır. İcra faaliyeti, ritmin duyuşal içeriğinin daha derinlemesine kavranmasını sağlamakta ve kalıcı müziksel-ritmik becerilerin geliştirilmesine giden en etkili yolları açmaktadır.

Ayrıca, müzik ve ritim eğitiminde ritmik stil duygusunun geliştirilmesinin özel bir öneme sahip olduğuna dikkat çekmek gerekmektedir. Her tarihsel dönem ve her sanatsal üslup, müziğin içeriğini yansıtan ve oluşturulan imgenin karakterine bağlı olarak şekillenen kendine özgü bir ritmik düzenler sistemine sahiptir. Barok, klasisizm, romantizm ve modernizm gibi farklı dönemlere ait ritmik anlayışlar, farklı hareket modellerini ve farklı zaman organizasyonu biçimlerini temsil etmekte, icracıdan ise özgün bir algı geliştirmesini ve bilinçli bir yorum yaklaşımı benimsemesini gerektirmektedir.

G.M. Tsypin’e göre: “Müziksel-ritmik eğitimde, öğrencinin müziğin ritmik üslubunu sezmesi ve bu üslubun kendine özgü özellikleri ile farklılıklarını kavraması büyük önem taşımaktadır. Her çağın ve her tarihsel dönemin kendine özgü bir müzik ritmi vardır; her güçlü besteci kişiliği ise, özellikle ses materyalini zaman içinde düzenleme biçimi (yani metroritmik yapı) açısından özgün ve tekrarlanamaz niteliktedir”. (Tsypin, 1984).

O.L.Berak bu konudaki görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir: “Müzikte ritmin önemi büyüktür. Ritim ile melodi, armoni ve müziksel sözdizimi arasındaki ilişkiyi inceleyen çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Ritmin geleneksel kültürdeki yeri ve işlevi ortaya konmuştur. Ritmik işlevin tematik boyutları, stil duygusunun oluşumundaki rolü ve müzik eserlerinin yorumlanmasına yönelik farklı yaklaşımlar geliştirme gerekliliği tartışılmaktadır. Özellikle modern bestecilik pratiğinde ritmin bilinçli kullanımı özel bir ilgi alanı oluşturmaktadır”. (Berak, 2003).

Pedagojik açıdan değerlendirildiğinde, bir öğrencinin farklı ritmik üslupları ne ölçüde kapsamlı biçimde incelediği ve estetik düzeyde deneyimlediği, ritmik ufkunun genişlemesini ve müzik kültürünün ne derece bütüncül bir yapıya kavuştuğunu belirleyen temel etkenlerden biridir. Ritmik çeşitliliğin özümsemesi, ritmik izlenim ve becerilerin bir tür “ansiklopedisini” oluşturarak müziksel düşüncenin çok yönlü gelişimini desteklemektedir. Bu nedenle, müzik eğitiminde ritim yalnızca teknik bir kategori olarak değil, aynı zamanda icra ifadesini, işitsel etkinliği, motor koordinasyonu ve bir müzik eserini derinlemesine kavrama yeteneğini geliştiren sanatsal eğitimin temel unsurlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yukarıda belirtilenlere ek olarak, piyano eğitiminin stilistik ve ritmik eğitim alanında son derece geniş ve evrensel olanaklara sahip olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Piyano, bir enstrüman olarak öğrencinin müziğin ritmik kalıplarını derinlemesine kavramasını sağlamak ve stil duygusunu geliştirmek açısından benzersiz bir potansiyele sahiptir. Bu durum, öncelikle kapsamı ve sanatsal yelpazesi bakımından diğer birçok enstrümanın repertuarını aşan piyano edebiyatının zenginliği ve çeşitliliğiyle ilişkilidir. Piyano repertuarı, barok polifoniden çağdaş müziğe; minyatür biçimlerden büyük ölçekli döngüsel formlara kadar, neredeyse tüm dönemleri, akımları ve üslupları kapsayan eserleri içermektedir. Bu sayede genç müzisyen, eğitim süreci boyunca her biri kendine özgü ritmik yapıya sahip çok çeşitli stilistik olgularla tanışma fırsatı bulmaktadır. Piyano edebiyatının, homofonik ve armonik müziğin neredeyse tüm yelpazesini örneklemesi, öğrencinin farklı metroritmik organizasyon ve müzikal hareket dinamiklerini öğrenmesini sağladığı için özel bir önem taşımaktadır.

G.M. Tsypin şöyle ifade etmektedir: “Burada, piyano için yazılmış edebiyatın, öğrenci müzisyeni farklı karakteristik stilistik olgularla tanıştırma açısından, başka herhangi bir enstrüman için yazılmış edebiyattan önemli ölçüde daha fazla potansiyele sahip olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Sadece bu edebiyat, çok sesli, homofon-armonik ve karışık çok sesli-armonik müziğin neredeyse tüm çeşitliliğini örneklemektedir”. (Tsypin, 1984.).

Stilistik açıdan bu kadar çeşitli materyallerle zengin olması, piyanonun öğrencinin ritmik kültürünü geliştirmesi için evrensel bir platform olmasını sağlamaktadır. Ritim, müziksel hareketin temeli olarak, bir eserin yapısının, anlatım gücünün ve karakterinin algılanışını şekillendirmektedir. Çeşitli eserleri öğrenme sürecinde öğrenci, yalnızca ritmik desenleri doğru biçimde yeniden üretmeyi öğrenmekle kalmamakta, aynı zamanda farklı tarihsel dönemlere, türlere ve üsluplara özgü ritmik modelleri de kavramaktadır. Bu, ritmik stil duygusunun gelişimine katkı sağlamakta ve icranın sanatsal farkındalığını artırmaktadır. Eğitimin daha erken aşamalarında genç müzisyen, metroritmik yapıların özgüllüğünü derinlemesine kavramasını, ayırt edici stil özelliklerini belirlemesini ve belirli bir döneme ve sanatsal akıma özgü ifade araçlarını öğrenmesini sağlayan eserlerle tanışma fırsatı elde etmektedir.

Örneğin, J.S. Bach'ın piyano eserleriyle tanışmak, müzik eğitiminin başlangıç aşamasının en önemli parçasıdır. Bach'ın çoksesliliğini öğrenirken, öğrenci zıt ritmik çizgileri ayırt etmeyi, seslerin karmaşık etkileşimini, genellikle metrik olarak güçlü vurulardan kaçınan vurgulama özelliklerini ve ritmik hareketin özgü esnekliğini algılamayı öğrenmektedir. Barok çağını sona erdiren ve aynı zamanda klasisizm stilini öngören Bach müziği, öğrencinin çok sesli düşünme temellerini oluşturmaktadır ve ritmik çeşitliliğin daha ileri düzeyde öğrenilmesi için bir temel oluşturmaktadır. Bir sonraki aşamada piyano eğitimi, öğrenciyi biçimsel açıklık, yapısal mantıklılık, metrik nabzın enerjisi ve zamansal yapıların simetrisi ile karakterize edilen Viyana Klasisizmi müziğiyle tanıştırmaktadır. Bu özelliklere yönelik farkındalık, düzenli bir metrik ritim duygusunun yerleşmesini sağlamakta; müziksel hareketin istikrarı ve düzenine ilişkin algıyı derinleştirmekte ve ritmin yapısal netliğin belirleyici unsur olduğu bir üslubun oluşumuna zemin hazırlamaktadır.

Romantik dönem bestecilerinin eserlerinin incelenmesi, öğrencinin ritmik algısını genişletmekte ve onu karmaşık, çeşitli ve etkileyici ritmik imgeler dünyasıyla tanıştırmaktadır. F. Schubert ve F. Mendelssohn'un müziği ritmik desenlerin esnekliğiyle öne çıkmaktadır; F. Chopin ve F. Liszt'in eserleri duygusal yoğunluğu zarif ritmik zarafetle birleştirmektedir; R. Schumann'ın yapıtları ise metroritmik çatışmaların, senkopların ve dramatik gerilimin özgünlüğünü ortaya koymaktadır. Bu aşama, sanatsal duyarlılığın gelişmesine ve ritmi duygusal ifade aracı olarak algılama yeteneğinin kazanılmasına katkıda bulunmaktadır.

Empresyonist müzisyenler C. Debussy ve M. Ravel'in eserlerine geçerek, öğrenciler metroritmin yeni renk olanaklarını keşfetmektedirler. Bu eserler, sınırların bulanıklığına, tempoda nüanslara ve ritmik çizgilerin esnekliğine

dayanan ince çizimler, zengin görsel kaynaklar ve özgün bir ritmik özgürlük sergilemektedirler.

20. yüzyıl bestecileri B. Bartok, S. Prokofiev, İ. Stravinsky, P. Hindemith, S. Barber, D. Shostakovich, R. Shchedrin ve diğerlerinin piyano eserleriyle tanışmak, öğrencinin ritmik ufkunu daha da genişletmektedir. Bu dönemin müziği, ritmin deneysel doğası, çok ritmiliğin etkin kullanımı, ölçü asimetrisi, vurgu kaymaları ve karmaşık metrik yapılarla karakterize edilmektedir. Bu tür bir repertuar, öğrencilerin önünde modern ritmik çözümlerin zenginliğini açmakta ve karmaşık ritmik görevleri algılama ile yerine getirme yeteneklerini geliştirmektedir.

Bu sayede, farklı dönemlere ait piyano eserlerinin ardışık olarak öğrenilmesi, öğrencinin ritmi sanatsal bir kategori olarak bütüncül ve çok yönlü biçimde kavramasını sağlamaktadır. Müziğin pratik icrası yoluyla öğrenci, farklı stillere özgü ritmik kalıpları öğrenmekte; bu durum, piyano eğitimini ritmik kültürün gelişiminde önde gelen araçlardan biri hâline getirmektedir. Bu süreç yalnızca müziksel algıyı derinleştirmekle kalmayıp, aynı zamanda sanatçının sanatsal kişiliğinin gelişiminde de belirleyici bir rol oynamaktadır.

Yapılan değerlendirmeler ışığında, metrik-ritmik figür ve kombinasyonların çeşitliliği açısından değerlendirildiğinde piyano repertuarı, müzik sanatında benzersiz bir konuma sahiptir. Ritmik modellerin genişliği ve çeşitliliği bakımından, yalnızca orkestra edebiyatıyla kıyaslanabilir. Piyano müziği, en basit ve temel ritmik formüllerden karmaşık, bireysel olarak özgün ve nadiren rastlanan yapılara kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Bu çeşitlilik, neredeyse tüm tarihsel dönemleri, türleri ve akımları kapsayan piyano repertuarının olağanüstü stilistik genişliğinden kaynaklanmakta olup, söz konusu repertuarın çok yönlü ve kapsamlı bir yapı sergilemesine olanak tanımaktadır.

Piyano pedagojisinin özgül yapısı, ritim duygusunun gelişimi bakımından öğrencilere özel olanaklar sunmaktadır; müzik ve ritim eğitiminin başlangıç aşaması ise temel, birincil ritim duygusunun gelişimine ilişkin görevlerin çözümünü içermektedir. G.M. Tsypin şunları belirtmektedir: “Bu alandaki en yeni açıklamaların besteciler de dâhil olmak üzere birçok yetkin araştırmacı tarafından yapıldığı görülmektedir; söz konusu çalışmalar, ritim duygusunu oluşturan ve 1. tempo, 2. vurgu ve 3. zaman içindeki sürelerin ilişkisi gibi kategorilerle bağlantılı olan üç ana yapısal unsura işaret etmektedir”. (Tsypin, 1984).

Bu unsurlar, izole bir şekilde değil; müzikal hareketin bütünsel algısını ve yeniden üretimini sağlayan karşılıklı ilişkiler içinde var olmakta, tempo, vurgu

ve süre ilişkilerinin sentezi ise ilk müzikal-ritmik yeteneğin temelini oluşturmaktadır. “İcra temposu ve metroritm üzerinde çalışmak, çalınan seslerin karakteri hakkındaki fikirlerle ve nihayetinde eserin yorumunun genel konseptiyle ayrılmaz bir biçimde bağlantılıdır. Ses kalitesinin farkında olmadan, “doğru” tempo ve metroritmik ifade gücünün belirli nüanslarını aramak anlamsızdır. Gerçekten sanatsal bir icra sürecinde, tüm anlatım öğelerinin sınırlı bir etkileşim içinde olduğunu, her birinin diğerine bağlı olduğunu ve aynı zamanda birbirini etkilediğini unutmamak gerekmektedir... Daha ileri seviyedeki öğrencilere, birçok eserin icrası için önemli olan ritmik nabız kavramı hakkında bilgi verilmelidir. Nabız birimi, bu eserin veya döngünün bir bölümünün yapısının temelini oluşturan süredir”. (Alekseev, 1978).

Herhangi bir müzik yeteneğinin gelişimi, ilgili becerilerin oluşmasını gerektirmektedir, çünkü yetenek yalnızca belirli bir faaliyette ortaya çıkmaktadır. Becerilerin ötesinde, gerçekleştirilemez. Piyanist, daha ilk eğitim aşamalarında bile, ritmik gelişiminin dayanağı haline gelen bir dizi çalma tekniğini öğrenmekle karşı karşıya kalmaktadır. Bu aşamadaki temel ve en önemli becerilerden biri, düzenli süreyi algılama ve üretme yeteneğidir, yani sabit ve değişmeyen bir metrik hareketi sürdürebilmektir. Sürdürülebilir bir ritmik nabız koruma becerisi, daha karmaşık ritmik yapılar, vurgu kaymaları ve tempo esnekliği alanlarında ileri düzeyde ustalaşmanın temelini oluşturmaktadır. Düzgün bir metrik nabız yeniden üretme becerisinin kazandırılması ve pekiştirilmesi, tüm temel ritmik eğitimin temelini oluşturmaktadır. Piyano sınıfındaki ilk derslerde, temel öğrenme materyallerine dayanarak, öğrenci müzik hareketinin zamansal düzenini anlama yolunda ilk adımlarını atmaktadır. En basit egzersizler bile, iki eşit uzunlukta sesin sırasıyla çalınmasından temel ritmik olarak düzenlenmiş dizilerin çalınmasına kadar, metrik vuruşların eşitliğini içsel olarak hissetme ve yeniden üretme yeteneği olmadan mümkün değildir. Bu nedenle bu becerinin geliştirilmesi özel bir pedagojik kaygı konusu haline gelmektedir, profesyonel bir müzisyen-öğretmen, öğrencinin daha sonra tüm müzikal-ritmik yeteneklerinin üzerine inşa edileceği temeli atmaya çalışmaktadır.

Metroritmi eşit zaman oranlarında algılama ve üretebilme yeteneğinin kazanılması, müzikal-ritmik yeteneğin ilk temel bileşeni olan ritim duygusunun gelişimi için sağlam bir altyapı oluşturmaktadır. Bu, sadece metrik ritmi mekanik olarak tutmayı değil, aynı zamanda müziği zaman içinde düzgün ve anlamlı bir hareket olarak deneyimleme yeteneğini de gerektirmektedir. Daha karmaşık piyano repertuarını öğrendikçe, bu duygu yavaş yavaş derinleşir, tempo sadece performansın dışsal bir özelliği olarak değil, aynı zamanda müziğin karakterine, plastığına ve duygusal doğasına bağlı olan bir ifade unsuru olarak algılanmaya

başlanmaktadır. Böylece, ritmin tempo bileşeni öğrenme süreci boyunca sürekli pedagojik takviye almaktadır.

Daha sonra, müziksel-ritmik eğitimin temel yönlerini ele alırken, müziğin metrik organizasyonunun merkezi unsurlarından biri olarak vurguya özel önem vermek gerekmektedir. G.M. Tsypin'in ifadesine göre: "Müzik ve ritmik eğitimin kilit noktalarına değinirken, vurgulamadan da bahsetmek gerekmektedir. Vurgu, müziğin metroritmik organizasyonunun temel unsurlarından biri olarak, müzik eserinin anlatımsal ve anlamsal "fiziksel görünümünü" büyük ölçüde belirler ve esere belirli bir ritmik renk kazandırır". (Tsypin, 1984). Bu açıdan piyano benzersiz avantajlara sahiptir. Geniş dinamik ton yelpazesi ve esnek ses üretme yetenekleri sayesinde, en ince vurgu nüanslarını ifade etmeye olanak tanımaktadır. Bu özellikler, öğrenciyi müzik ve ritim eğitiminin önemli bir bileşeni olan, yüksek derecede farklılaşmış bir vurgu duygusu geliştirmeye teşvik etmektedir. Piyano çalma süreci, vurgunun yalnızca işitsel olarak algılanmasını sağlamakla sınırlı kalmamakta, aynı zamanda icracı tarafından etkin biçimde üretilmesini mümkün kılmakta ve bu durum, ritmik alginın işitsel, motor ve analitik bileşenleri arasında derin bir etkileşim ortaya çıkarmaktadır. İlk derslerden itibaren öğrenci vurgu olgusuyla karşılaşmaktadır. Müzikteki herhangi bir icra, ister basit bir egzersiz ister sanatsal bir eser olsun, az ya da çok belirgin bir vurgu varlığını gerektirmektedir.

Müzik ve ritim eğitiminin bir o kadar önemli bir bileşeni de süre uzunlukları arasındaki oranlarda yön bulma becerisini geliştirmektir. En basit tonlamaların bile icrası, öğrencinin seslerin sürelerini ayırt etme ve bunları birbiriyle ilişkilendirme yeteneğini gerektirmektedir. Bu beceri atlanamaz veya yerine geçilemez, bu beceri öğrenilmeden, hem icra hem de analiz faaliyetlerinde müzikal açıdan anlamlı sonuçlara ulaşmak imkansızdır. Piyano müziği icrası doğal olarak süre oranlarına sürekli başvurmayı gerektirmektedir, bu da bu becerinin güvenilir ve uzun süreli olarak pekişmesini sağlamaktadır. Müzik ritmi duygusunun gelişmesinin temel aşaması, öğrencinin duygusal olarak anlamlı müzik materyaliyle temas kurmasıyla başlamaktadır. Bu noktada ritim, sürelerin mekanik bir değişimi olarak değil, müzik içeriğinin etkileyici bir bileşeni olarak algılanmaya başlamaktadır.

Sanatsal imge üzerinde çalışmak, tempo, vurgu ve ritmik oranların daha derinlemesine kavranmasını teşvik ederek teknik beceriler ile duygusal-anlamsal ifade boyutları arasında organik bir bütünlük oluşturmaktadır. Bu doğrultuda piyano çalma eğitimi, öğrencinin müzikal-ritmik yeteneğinin çok yönlü gelişimi için kapsamlı pedagojik koşullar sunmaktadır. Tempo, vurgu ve süre oranlarından oluşan üç temel bileşen, düzenli günlük çalışma yoluyla

biçimlenmekte ve pekişmekte, piyano çalmanın doğası ise müzikal-ritmik kültürün bütünsel gelişimi açısından elverişli bir ortam sağlamaktadır. Bu sürecin müzik eğitimi açısından taşıdığı önem tartışmasızdır, çünkü ritme hâkimiyet, genç bir müzisyenin ifade gücünün, teknik özgürlüğünün ve yaratıcı gelişiminin temelini oluşturmaktadır.

3. Modern Ritim Eğitimi Yöntemleri: Teori, Pratik, Kültürlerarası Modeller

Bu bölümde, piyano bölümlerinde eğitim gören yeni başlayan icracılarda ritmik becerilerin geliştirilmesine ilişkin metodolojik temeller incelenmektedir. Ritmik unsurların aşamalı, erişilebilir ve sistematik bir şekilde öğrenilmesini sağlayan pedagojik yaklaşımlar ve ritmik egzersizlerin öğrencilerin pratik faaliyetlerine entegrasyon ilkeleri analiz edilmektedir. Ritmik istikrarı güçlendirmeyi, metroritmik yapıları doğru bir şekilde yeniden üretme becerilerini geliştirmeyi ve ritmi kendi kendine kontrol etme becerilerini oluşturmayı amaçlayan özel olarak tasarlanmış egzersiz komplekslerine önem verilmektedir.

Bununla birlikte, öğrencilerde ritmik becerilerin geliştirilmesi, genel icra tekniği oluşturma sisteminden ayrı olarak değerlendirilemez. Öğrenmenin erken aşamalarında ritmik doğruluk, motor becerilerin kalitesi ve özgürlüğü ile kas çabalarını rasyonel bir şekilde dağıtma yeteneğiyle yakından ilişkilidir. Bu nedenle ritmik görevlerin yanı sıra, çeşitli teknik egzersizler, etütler ve motor becerilerini geliştirmeye yönelik özel görevler de önemli bir rol oynamaktadır. Bunların sistematik olarak uygulanması, istikrarlı bir nabız duygusu, daha doğru artikülasyon ve hareketlerin uyumu geliştirmeye yardımcı olmaktadır.

Önemli bir yardımcı araç olarak metronomun kullanımı da ayrı bir övgüyü hak etmektedir. Metronomla çalma pratiği yapmak, öğrencilerin iç koordinasyonlarını geliştirmelerine, tempo istikrarını kontrol etmelerine ve performansın zamansal parametrelerine karşı sorumluluk geliştirmelerine olanak tanımaktadır. Ritmik egzersizlerle birlikte metronom, dış kontrolden içsel metrik ritim hissine kademeli geçişi sağlayan bir araç haline gelmektedir.

Sunulan analiz, başlangıç müzik eğitimi sürecinde sağlam ve kalıcı ritmik becerilerin oluşmasına zemin hazırlayan metodolojik koşulları belirlemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, müzik bölümlerinde okuyan öğrencilerin ritim ve tekniğinin çok yönlü gelişimi için oluşturulan öğretim ve yöntem kılavuzlarının incelenmesi büyük önem taşımaktadır. Daha sonra, ritmik kültürün, teknik ustalığın ve yeni başlayan bir piyanistin kapsamlı hazırlığının geliştirilmesine adanmış, dünyanın farklı ülkelerinden önde gelen eğitimcilerin ve araştırmacıların derlemeleri ve ders kitapları incelenecektir. Analizleri,

öğretmenin araç yelpazesini etkili bir şekilde genişletebilecek ve öğrencinin müziksel-pedagojik gelişimini daha verimli bir şekilde destekleyebilecek genel örüntüleri ve özgün metodolojik yaklaşımları ortaya çıkaracaktır. Türk müzikolojisinde, batı ve Türk müzik sistemleri hakkında teorik bilgilerin ritmik kulağı güçlendirmek için çeşitli egzersizlerle desteklendiği, öğretmen ve besteci Vicdan Tabakoğlu'nun "*Bona Müzik Teorisi Notları*" adlı öğretim kılavuzu önemli bir yer tutmaktadır. Kılavuzun kültürlerarası niteliği, öğrencilerin farklı müzik geleneklerinin özelliklerini anlamalarını sağlarken, pratik görevler geniş bir ritmik formül ve yapı yelpazesini öğrenme fırsatı sunmaktadır.

Bu sayede "*Bona Müzik Teorisi Notları*" sadece bir başvuru materyali olarak değil, aynı zamanda öğrencilerin ritmin teorik ve icra boyutlarında bütünsel bir anlayış geliştirmesine katkıda bulunan etkili bir pratik araç olarak da hizmet vermektedir. (Tabakoğlu V., 2017).

Rus pedagojik uygulamasında ritmik becerilerin geliştirilmesine adanmış öğretim ve yöntem yayınlarından biri, tanınmış pedagog O.L. Berak'ın "*Ritim Okulu*" adlı altı bölümlü kılavuzudur. Bu bölümler, farklı karmaşıklıklardaki ritmik yapıların ardışık ve kapsamlı bir şekilde öğrenilmesini amaçlayan sistematize edilmiş bir egzersiz dizisidir. Bu kitaplar, yüksek metodolojik değere sahiptirler ve hem yeni başlayan müzisyenlerin eğitiminde hem de üst sınıf öğrencileriyle çalışmada etkili bir şekilde kullanılmaktadır.

Berak çalışmasında, "*Ritim Okulu*" metodolojik kavramının öğrencilerin ritmik deneyiminin kademeli olarak genişlemesi ilkesine dayandığını belirtmektedir. Yardımcı materyalin yapısı, her biri ritmik organizasyonun belirli bir yönüne odaklanan altı bölümden oluşmaktadır: 1. Bölüm - 2/4 ölçüler, 2. Bölüm - 3/4 ölçüler, 3. Bölüm - karmaşık, karışık ve değişken ölçüler ile polimetri ve poliritmi teknikleri, 4. Bölüm - artikülasyon solfeji, 5. Bölüm - iki satırlı solfej ve 6. Bölüm - melodik-ritmik egzersizlerden oluşmaktadır. Bu çalışmalar, öğretmenin öğrenme sürecini esnek bir şekilde düzenlemesini sağlamaktadır. Bireysel bölümler bir dönem boyunca sırayla çalışılabilir veya solfej dersinin tamamında birbiriyle birleşip birbirini tamamlayarak ortak bir tema oluşturabilir. Araştırmacı, her bölümün öğrenilmesi için metodolojik önerilere özel önem vermektedir. Özellikle yeni başlayan öğrencilerin, metroritmik kalıpların algılanmasının temellerinin atıldığı ilk üç bölüme odaklanmalarının uygun olduğunu vurgulamaktadır.

Yazarın vurguladığı gibi, "*Ritim Okulu'nun*" temel amacı öğrencilere ritmik okuma ve çalma konusunda kalıcı beceriler kazandırmaktır. Bu kılavuz,

öğrencilerin çeşitli ritmik desenlerde özgürce yön bulabilmelerini, basit ve karmaşık ölçülerle çalışabilmelerini, müzik metninin değişkenliğini ve geleneksel olmayan yazım biçimlerini tanıyabilmelerini sağlamayı amaçlamaktadır. Ayrıca, egzersiz sistemi farklı ölçek birimlerini ilişkilendirme, ritmik gruplar blokları oluşturma, yapının önde gelen unsurlarını belirleme ve ostinato ve taklit tekniklerini öğrenme becerilerini geliştirmektedir. Hazırlığın önemli bir bileşeni de iki satırlı görevlerle çalışırken her iki elin hareketlerinin koordinasyonu haline gelmektedir, bu da icra bağımsızlığının ve müzikal-motor koordinasyonunun gelişmesine katkıda bulunmaktadır. (Berak, 2003).

Yöntem biliminde, öğrencilerin kendi kendilerini kontrol etme becerilerini geliştirmesi ayrı bir yer tutmaktadır. Bireysel yetenekleri ve metnin stilistik gereksinimlerini göz önünde bulundurarak uygun bir tempo seçme, bir dizi alıştırmaya boyunca tek bir ritmi koruma, dikkati dağıtmadan ve ritim üzerinde uzun süre çalışırken yorulmama becerileridir. Bu sayede “Ritim Okulu”nda sunulan görevler sadece metroritmik istikrarı güçlendirmekle kalmıyor, aynı zamanda mesleki derslerin başarılı bir şekilde öğrenilmesi için gerekli olan genel bir müzik okuma kültürü de oluşturmaktadır.

“*The Rhythm Book: Rhythmic Development and Performance in 4/4*” adlı kitapta, tanınmış Amerikalı gitarist, besteci ve eğitimci Rory Stuart, modern müzikte ritim çalışmasına kapsamlı bir yaklaşım sunmaktadır. Eğitimci, swing, Brezilya ve Afro-Küba gelenekleri, calypso, funk, reggae, baladlar gibi karakteristik ritmik stilleri, bunların performans uygulaması ve müzik formunun yapısıyla olan bağlantılarını göstererek ayrıntılı bir şekilde analiz etmektedir. Cümle, vurgu yerleşimi, paylara karşı tutum, topluluk üyelerinin etkileşimi ve doğaçlamada ritmik fikrin gelişimi gibi konulara önemli ölçüde dikkat edilmiştir. Stuart, teorik açıklamaları, çok sayıda nota örneği, egzersiz, transkripsiyon ve pratik öneriyle destekleyerek, farklı enstrümanlardan ve hazırlık seviyelerinden müzisyenlerin zaman duygusunu, işitsel dikkatini ve icra özgürlüğünü hedefli bir şekilde geliştirmesini sağlamıştır. Çalışma, caz ve diğer türlerde ritmik eğitime adanmış geniş bir serinin parçasıdır ve 4/4 ölçüsünde ritmik becerileri öğrenmek için sistematik bir rehber niteliğindedir. (Stuart, R., 2019).

Eğitimci Server Acım’ın “*Müziksel Okuma: Müzik Öğrencileri İçin - Parçalar I*” adlı ders kitabı, mesleki eğitimin başlangıç ve orta düzeyindeki öğrencilerde temel müzik okuma becerilerini geliştirmeyi amaçlayan, sistematik biçimde hazırlanmış bir egzersizler bütünü olarak değerlendirilmektedir. Kitap, ritmik-intonasyonel malzemenin modern müzik eğitiminin gerçek öğrenme ihtiyaçlarına uyarlanması, metodik süreklilik ve ardışıklık ilkelerine dayanmaktadır.

Geleneksel solfej kitaplarından farklı olarak, klasik Avrupa okullarına dayanan bu eser, araştırmacının teorik bilgileri ve pratik bestecilik deneyiminin birleşimine dayanan özgün bir yazar yaklaşımı sunmaktadır. Sunulan tüm egzersizler, hem melodik hem de ritmik, özellikle Server Acım tarafından yazılmıştır. Bu, mevcut örneklerin mekanik olarak kopyalanmasını engeller ve öğrencilerin tipik zorlukları göz önünde bulundurularak malzemenin hedefe yönelik olmasını sağlamaktadır. Kitabın yapısı metroritmik ilkeye göre düzenlenmiştir: malzeme iki, üç ve dört zamanlı ölçülerin bölümlerine ayrılmış, her bölüm içinde ise ölçü çeşitlerine (2/4, 2/8, 2/2 vb.) göre dağıtılmıştır. Bu yaklaşım, öğrencilerin metrik esnekliği sistematik olarak öğrenmelerini ve müziğin tempo-ritmik organizasyonunun kalıcı bir hissini geliştirmelerini sağlamaktadır. Noktalı ritimler ve onaltılık notalar dahil olmak üzere farklı sürelerin karşılaştırılmasına özel önem verilmiştir, bu da ritmik analiz ve çalma doğruluğunun geliştirilmesine katkıda bulunmaktadır. Kitap, sunulan materyalin çok katmanlılığını vurgulamaktadır.

Kitap, majör ve minör tonlarda (naturel, armonik ve melodik) hazırlanmış egzersizler içermesi bakımından dikkat çekmektedir. Bu durum, öğrencinin tonal dağarcığını genişletmekte ve modal-işlevsel bağlantıların bilinçli olarak algılanmasına katkı sağlamaktadır. Bireysel bölümlere eşlik eden metodolojik yorumlar, icra düşüncesini, artikülasyonu (örneğin staccato) ve müzikal cümlelemeyi geliştirmeyi amaçlamaktadır.

Bu sayede “Müziksel Okuma: Müzik Öğrencileri İçin - Parçalar 1” adlı kitap, bestecilik pratiği ile uzun yıllara dayanan pedagojik deneyimi birleştiren kapsamlı bir eğitim kaynağı olarak öne çıkmaktadır. Modern eğitim programlarının ihtiyaçlarına yöneliktir ve öğrencilerin temel müzik okumadan toplu çalma, ritmik ve tonlama analizi becerilerine kadar geniş bir yelpazede mesleki yeterlilikler kazanmasına katkıda bulunmaktadır. (Acım, 2019).

Ritim odaklı beden yaklaşımının gelişimine önemli bir katkı, Marianne Steffen-Witteck’in araştırmalarıyla yapılmıştır. Çalışmasında araştırmacı Jaques-Dalcroze’un “eski okulunu” ve öğrencisi Henriette Rosenstrauch’u algı, hareket ve beden üzerine araştırmalara dayalı modern yaklaşımlarla karşılaştırarak ritmik düşüncenin “euritmikdeki”² gelişimini analiz etmiştir. Yazar, erken dönem

² *Euritmik*, yalnızca bir müziksel parametre olarak değil, aynı zamanda E. Jaques-Dalcroze’un geliştirdiği özgün bir müzik pedagojisi sistemi olarak da anlaşılmaktadır. Benzer şekilde, Fransızca’da “la rythmique” terimi hem bir müzik eserinin ritmik yönüyle hem de bahsedilen yöntemle ilgili olarak kullanılabilir. İngilizce terminoloji daha farklılaşmıştır: ritmik sistem İngilizce’de *eurhythmics* veya *eurythmics* olarak adlandırılır (daha eksiksiz ve doğru adı Jaques-Dalcroze’un *Eurythmics*’idir), R. Steiner’in *eurhythmy* terimi ise *eurythmy* için kullanılırken,

euritmiklerinin ritmi ağırlıklı olarak yaşam felsefesi, melodi ve ölçü üzerinden yorumlarken, Osterhelt-Leiser'in altı temel element teorisi ve Mechsner'in nörofizyolojik modelleri dahil olmak üzere modern kavramların ritmi hareket ve etkileşimde ortaya çıkan bir süreç olarak ele aldığını göstermektedir. Geleneksel euritmik'in, günümüzde müzik pratiğinin büyük bir bölümünü oluşturan caz ve Afro-Amerikan ritmik sistemlerini dikkate almadığına önemli ölçüde dikkat çekilmektedir. Çalışma, ritim öğretimini yeniden düşünmeyi önererek, Avrupa metrik modelinin ötesine, kültürlerarası ve beden odaklı yaklaşımlara doğru genişletmektedir. (Steffen-Witteck, 2020)

Öğrencilerin ritmik okuryazarlığının aşamalı biçimde geliştirilmesini hedefleyen uygulamaya yönelik ders kitapları arasında araştırmacı Josephine Gonzales'in "*Ms. G's Rhythm Book: A Study in Musical Rhythms*" (Müzik Ritimleri Üzerine Bir Çalışma) önemli bir yer tutmaktadır. Önsözde yazar, kitabın ihtiyacının, okul çağındaki çocuklarda, hatta üst düzeyde bile ritmik hazırlık eksikliğinin tespit edilmesi sonucu ortaya çıktığını belirtmektedir. Bu pedagojik talebe yanıt olarak, geniş bir ölçü ve ritmik yapı yelpazesini kapsayan bir dizi egzersiz oluşturulmuştur. Kitap, basit ölçülerden (2/4, 3/4, 4/4) başlayarak, çeyreklik, yarım ve tam sürelerin kademeli olarak senkoplar, onaltılık notalar, noktalı ritimler ve karmaşık, üçlü ve asimetrik ölçülerde (örneğin, 5/8, 6/8, 7/8, 9/8, 12/8) ölçü gruplarını içeren daha karmaşık kombinasyonlara doğru ilerleyen bir şekilde düzenlenmiştir.

Kitabın her bölümü öğrencinin "ritmik kelime dağarcığını" genişletmeyi amaçlamaktadır, yeni unsurlar sırayla tanıtılmakta ve daha önce öğrenilenlere dayanmaktadır. Yardımcı materyal, kasıtlı olarak herhangi bir özel ritmik sayma sistemiyle bağlantılı değildir, sürelerin ve notaların çakışması, herhangi bir öğretim geleneğine serbestçe entegre edilmesini sağlamaktadır. Kitap, ritmik egzersizler olarak, yeni müzik eserlerine eşlik etmek için ve ayrıca yaratıcı görevler ve kompozisyon projeleri için bir temel olarak çeşitli eğitim bağlamlarında kullanılabilir. Geniş kapsamı, sistematik yapısı ve pratik odaklılığı sayesinde, bu kitap, farklı seviyelerdeki öğrencilerin ritmik becerilerinin kapsamlı gelişimi için değerli bir araç olmaktadır. (Gonzales, 2021).

Helene Nicolet'in "*L'éducation corporelle dans l'enseignement de la Rythmique: Parallèles entre les méthodes d'Émile Jaques-Dalcroze et de Rudolf Laban*" adlı çalışması, Dalcroze ritmik öğretimini incelemekte ve söz konusu

rhythmics terimi öncelikle müzik eserinin ritmik yönünü ifade etmektedir. İngilizce terminoloji sistemine benzer biçimde, Jacques-Dalcroze yöntemi, "bir müzik eserinin ritmi" anlamında kullanılan müzik terimi *ritmik* 'ten ve R. Steiner'in geliştirdiği *euritmi* kavramından ayrıştırılmasını sağlamak amacıyla *euritmik* terimiyle adlandırılmıştır. (Uvarova, 2021).

yaklaşımı Rudolf Laban'ın hareket sistemiyle karşılaştırmalı bir çerçevede değerlendirmektedir. Yazar, her iki yöntemin oluşumunun tarihsel bağlamına dayanarak, Laban'ın hareket analizi, uzay, dürtü ve dinamiklerle çalışma gibi fikirlerinin müzik ve hareket eğitime nasıl entegre edilebileceğini göstermektedir. Çalışmada, bedensel farkındalığın ve hareket ifadesinin geliştirilmesinin müzikal algıyı önemli ölçüde derinleştirdiği ve daha bütünsel bir sanatsal becerinin oluşumuna katkıda bulunduğu gösterilmiştir. Nicolet ayrıca iki yaklaşımın birleşiminin verimliliğini doğrulayan pedagojik uygulamalara örnekler vermektedir ve ritmik eğitimde anahtar bir araç olarak müzik eşliğinin değerini vurgulamaktadır. Bu nedenle, çalışma modern eğitimde müzik ve hareket arasındaki ilişkiye dair ek perspektifler sunmaktadır. (Nicolet, 2013).

Bu nedenle, metodik kılavuzların analizi, ritmik becerilerin etkili bir şekilde geliştirilmesinin teorik bilgi, motor hazırlığı, pratik egzersizler ve yardımcı araçların kullanımını içeren kapsamlı bir yaklaşım gerektirdiğini göstermektedir. Pedagojik gelenekten bağımsız olarak, ritmik yeterliliğin başarılı bir şekilde geliştirilmesi, ritmin performans öğretimi bağlamına dahil edilmesi, çok seviyeliliği ve kapsayıcılığına dayanmaktadır. Sunulan kaynakların sistematik olarak incelenmesi, öğretmenin mesleki araçlarını genişletebilecek ve öğrencilere ritmik kültürün çok yönlü gelişimini sağlayabilecek en verimli metodolojik çözümleri belirlemeye olanak tanımaktadır.

4. Sonuç

Yapılan araştırma, piyano icra eğitiminin başlangıç aşamasında müziksel-ritmik yeteneklerin gelişiminin, işitsel algı, motor alanı, müzik metninin analitik olarak anlaşılması ve icra pratiğinin etkileşimde bulunduğu, kapsamlı, çok düzeyli ve dinamik bir süreç olduğu sonucunu çıkarmamızı sağlamaktadır. Ritim, sadece bir müzik eserinin yapısal bir unsuru olmakla kalmamaktadır, aynı zamanda müziğin duygusal-ifadesel ve sanatsal doğasının temelini oluşturmaktadır, müzikal düşüncenin yönünü, plastik organizasyonunu ve stilistik özgünlüğünü belirlemektedir.

Analiz sırasında, müziksel-ritmik yeteneklerin, yalnızca bilinçli pedagojik müdahale ile geliştirilebilecek bir gelişim potansiyeline sahip olduğu tespit edilmiştir. Öğrenmenin tutarlılığı, sistemliliği ve metodik düşünülmüslüğü, birincil becerilerin, yani metroritmi algılama, eşit nabız hissetme, süreleri ve vurguları ayırt etme gibi becerilerin, öğrencinin performans düşüncesine entegre olmuş kalıcı bir yetenek seviyesine yavaş yavaş geçmesini sağlayan koşulları yaratmaktadır. Bu nedenle, erken dönemde ritim duygusunun gelişimi, daha

karmaşık icra becerilerinin ve sanatsal ifadenin oluşması için gerekli bir önkoşul olmaktadır.

Piyano eğitimine özel bir rol düşmektedir. Zengin repertuarı, geniş stil kaynakları ve çok sayıda ritmik modeli sayesinde ritmik kültürün geliştirilmesi için benzersiz fırsatlar sunmaktadır. Öğrencinin barok polifoniden 20. yüzyılın ritmik olarak karmaşık eserlerine kadar çeşitli müzik stilleriyle teması, sanatsal ufkunu genişletir, ritmik stil duygusunun oluşmasına katkıda bulunur ve farklı metro-ritmik formları özgürce kullanma yeteneğini geliştirmektedir. Çok katmanlı dokuyu, çok ritmi ve çeşitli vurgu yapılarını çalmaya izin veren piyano, gelişmiş ritmik düşüncenin oluşmasında kilit bir araç haline gelmiştir.

Çalışmanın bir diğer önemli yönü ise ritmik becerilerin etkili gelişimini sağlayan metodolojik yaklaşımların incelenmesi olmuştur. Çalışmada, E. Jaques-Dalcroze yöntemi ile beden odaklı yaklaşımlar; ayrıca O. L. Berak, V. Tabakoğlu, S. Acım, R. Stuart ve diğer araştırmacıların öğretim ve yöntem bütünlüğü gibi, ulusal ve uluslararası düzeyde özel bir yere sahip ritmik eğitim sistemleri analiz edilmiştir. Bu kaynaklar, öğrencinin işitsel, motor ve zihinsel aktivitesinin birliğine dayalı geniş bir yelpazede pedagojik stratejiler göstermektedir. Karşılaştırmalı analiz, teorik bilgileri aktif hareket, doğaçlama, metroritmik egzersizler, teknik görevler ve sanatsal repertuar üzerinde çalışmakla birleştiren bütünlleştirici yaklaşımın verimli olduğunu göstermiştir.

Kültürlerarası bağlam da bu çerçevede önem taşımaktadır. Modern müzik uygulaması, Avrupa, Afro-Amerikan, Latin Amerika, Türk ve diğer ritmik sistemlerin bir sentezini yansıtmaktadır. Bu çeşitliliğin özümsemesi, öğrencinin performans deneyimini zenginleştirmenin yanı sıra, çağdaş müzik ortamının taleplerine uyum sağlayabilen esnek ve evrensel bir ritmik düşünce yapısının oluşumuna katkıda bulunmaktadır.

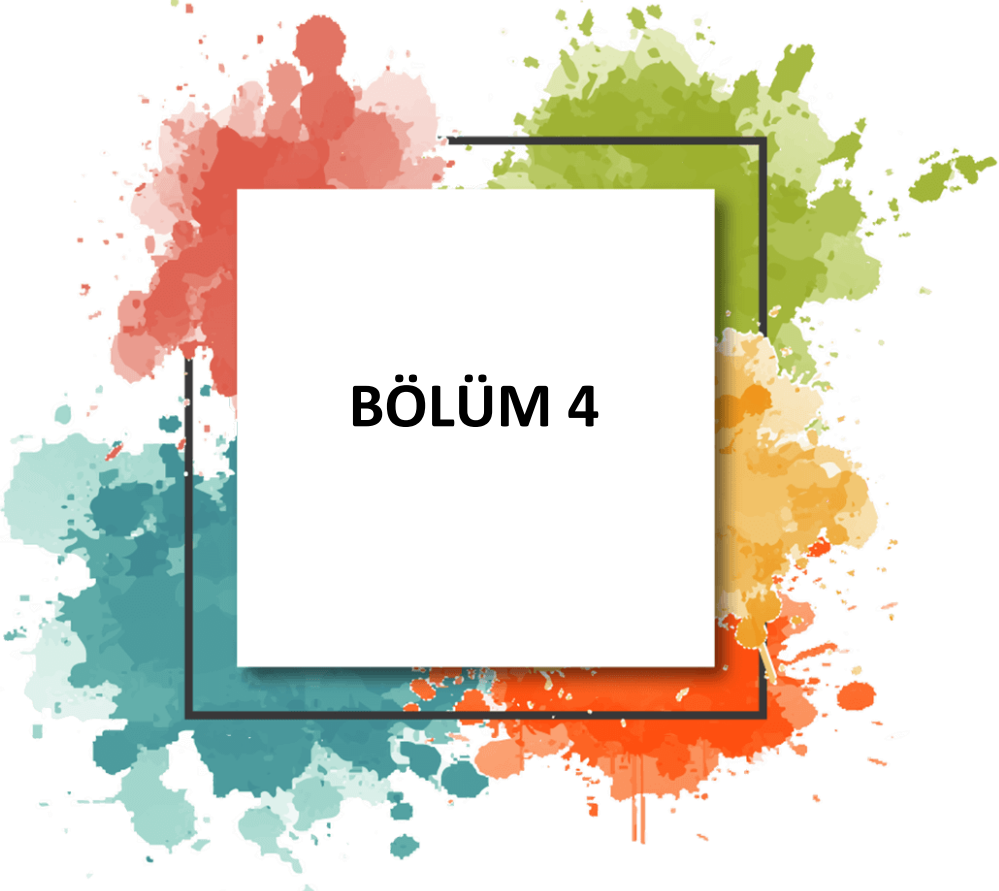
Yapılan analiz, piyano eğitiminin başlangıç aşamasının, sonraki mesleki gelişimin gidişatını belirleyen stratejik açıdan önemli bir dönem olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu aşamada ritmik bileşenin ihmal edilmesi, sonraki öğrenme süreçlerinde kalıcı güçlüklerin ortaya çıkmasına yol açabilmektedir. Bunlar arasında tempo istikrarının bozulması, müzik metninin yüzeysel algılanması ve sanatsal ifadenin yeterince geliştirilememesi yer almaktadır. Buna karşılık, ritmik becerilerin zamanında ve amaçlı biçimde geliştirilmesi, icra özgürlüğünün ve doğruluğunun artmasına, ayrıca sanatsal düşüncenin bütüncül bir yapı kazanmasına olanak sağlamaktadır.

Özetle, ritmik eğitimin müzik pedagojik sürecinin ayrılmaz bir parçası olduğunu ve bilimsel olarak kanıtlanmış yöntemlerin, geniş bir repertuarın,

hareket ve yaratıcılık deneyiminin ve bireysel yaklaşımın birleşimini gerektirdiğini vurgulamak gerekmektedir. Müziksel-ritmik yeteneklerin gelişimi, nabzın temel hissetme duygusundan, ritmi sanatsal bir kategori olarak derinlemesine anlamaya giden bir yoldur. Bu yol, sanatçının müzikal kişiliğinin oluşumunu, müzik eserini etkileyici, bilinçli ve stil sahibi bir şekilde yorumlama yeteneğini belirlemektedir. Bu nedenle, araştırmanın sonuçları, piyano eğitiminin başlangıç aşamasında kapsamlı, metodik olarak doğrulanmış ve kültürel olarak genişletilmiş ritmik eğitimin, müzisyenin sonraki profesyonel gelişimi için bir temel olduğunu, teknik becerilerin istikrarını sağladığını ve olgun bir sanatsal kişiliğin oluşumunu desteklediğini göstermektedir.

Kaynakça

- Acim, S. (2019). *Müziksel Okuma: Müzik Öğrencileri İçin - Parçalar 1*. İnönü Üniversitesi Yayınları. ISBN 978-605-7853-14-1.
- Alekseyev, A. (1978). *Piyano İcrasında Öğretme Yöntemleri*. “Müzik” Yayınevi. Moskova. s.108
- Berak, O.L. (2003). *Ritim Okulu, Solfej Ders Kitabı, Bölüm 1*. Gnssin adına Rus Müzik Akademisi Yayınevi. Moskova. s.3
- Berger, N. (2004). *Müziğin Öğretiminde Modern Kavramlar ve Yöntemler*. Seri - Genel Eğitimin Modernizasyonu. St. Petersburg: Karo. s. 324
- Goldenweiser, A.B. (1967). *A.B. Goldenweiser’ın Müzik Eğitimi ve Çocuklara Öğretim Üzerine Sohbetlerinden*. Piyano Pedagojisi Sorunları. “Muzik” Yayınevi. Moskova. s. 9
- Gonzales, J. (2021). *Ms. G’s Rhythm Book: A study in musical rhythms*. Self-published
- Kauzova, A.G., Nikolaeva A.İ. (2001). *Piyano Çalmayı Öğretme Teorisi ve Yöntemleri*. İnsani Yayıncılık Merkezi “Vlados”. Moskova. s.93
- Korlyakova, S.G., Ostroverkhov, A.G. (2013). *Müzikal Yeteneklerin Bir Bileşeni Olarak Müzikal-Ritmik Yetenek*, Bilim, Kültür, Eğitim Dünyası. No. 5 (42). ISSN 1991-5497. s. 81
- Mukharinskaya, L.S. (1974). *Müzik Ansiklopedisi*. Moskova. Cilt. 2, s. 381
- Nicolet, H. (2013). *L’éducation Corporelle Dans L’enseignement De La Rythmique: Parallèles Entre Les Méthodes d’Émile Jaques-Dalcroze Et De Rudolf Laban*, Diplomesupe’rieurthesis. Institut Jaques-Dalcroze
- Roche, T. (2021). *Quels outils pour l’apprentissage du rythme en cours d’instrument ?*, ESM Bourgogne Franche Comté, s.16
- Steffen-Witteck, M. (2020). *Rhythm In “Old School” And Contemporary Eurhythmics: Considerations On Learning Rhythm In The Context Of Movement*. Erasmus+ Project “Eurhythmics in Education and Artistic Practice (EEAP)”
- Stuart, R. (2019). *The rhythm book: Rhythmic development and performance in 4/4*. Rhythm & Dues, LLC.
- Tabakoğlu, V. (2017). *Bona Müzik Teorisi Notları*, Yurtrenkleri Yayınevi
- Tsypin, G.M. (1984). *Piyano Çalmayı Öğretme*, “Prosveshchenie” Yayınevi. Moskova. s.80
- Uvarova, G. A. (2021). *Evritmik ve Dans: Koreografi ve Emile Jaques-Dalcroze Metodunun Etkileşiminin Tarihine Doğru*. Vaganova Rus Bale Akademisi Bülteni. No. 5 (76). s. 20



BÖLÜM 4

Devlet Arşivleri Başkanlığı Arşivinde Hamparsum Defterleri

İdris Çakıroğlu¹

Giriş

T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı resmî arşivi (<https://www.devletarsivleri.gov.tr>) “Belge Tarama Sistemi” sekmesinden Türk vatandaşlığı olan her bir birey kimlik bilgileri ile sisteme erişim sağlayabilmektedir. Dijital ortama aktarılmış olan belgeler tarih ve tarihyazımı için önemli belgelerdir. Pek çok bilim alanında olduğu gibi müzik alanında da arşivde önemli belgeler yer almaktadır. Bu belgeler müzik okulları, askeri müzik, dini müzik, şahıslarla ilgili belgeler, notalar vb. belgelerdir. Çalışılmak istenen konu ile ilgili anahtar kelimelerle “basit tarama” veya “detaylı tarama” sekmelerinde yapılacak aramalarla ilgili belgeler araştırmacıya sunulmaktadır. Örneğin arşivde, Musiki Muallim Mektebi ile ilgili yapılan bir araştırmada kurumun adı anahtar kelimeler olarak kullanılmış ve kuruma ilişkin belgeler araştırmacıya sunulmuş ve bu belgeler üzerinden kurumun tarihine ilişkin önemli bilgilere ulaşılmıştır (Çakıroğlu, 2026). Türk müziği tarihini, tarihyazımını ve repertuarını ilgilendiren diğer önemli belgeler Hamparsum notası ile yazılmış nota defterleridir. Arşivin “detaylı arama” sekmesinden “arşiv türü”, “Devlet Arşivleri Osmanlı Arşivi”, “fon” kısmından “TRT TRT”, “TRT. MD.d Müzik Dairesi Defterleri” sekmesi seçilerek “Hamparsum” anahtar kelimesi ile yapılan arama sonucunda 1221 adet defter araştırmacıya sunulmaktadır. Hamparsum anahtar kelimesi ile sunulan defterlerin bazıları sistemde Hamparsum notası ile görünse de Batı notası ile yazılmıştır. 1221 adet defterin incelenerek kaçının Hamparsum notası ile yazıldığı ve eser sayılarının tespit edilmesi lisansüstü düzeyde bir çalışma gerektirmektedir. Defterlerde Türk müziği repertuarına ait binlerce eserin olduğu kolaylıkla görülebilmektedir ve bu defterlerin çalışılarak müzik literatürüne dahil edilmesi Türk müziği adına önemli kazanımlardan biri olacaktır. Bu nedenle çalışma, Devlet Arşivleri Başkanlığı arşiv belgelerinin Türk müziği, tarihi, tarihyazımı ve repertuarı açısından önemini ortaya koymak ve konuya dikkat çekmek amacı ile yapılmıştır. Örneklem olarak arşivde Kurum: TRT.MD.d, Yer Bilgisi: 368-1, Belge Tarihi: M-01-01-1927 bilgileri ile yer alan Hamparsum defteri seçilmiştir. Bu defterin “belge özeti” arşivin internet sayfasında şöyle yer almaktadır: *Makamı: Saba; Formu: Beste; Usulü: Devr-i Kebir; İlk mısraı: Gülsitan- nakş-ı hüsnünden baharistan yazar; Bestekarı:*

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü
Orcid: 0000-0003-3329-1070

Zaharya; Sözyazarı: Nafiz (18 yy.); Dili: EHT; Koleksiyon Adı: Muallim İsmail Hakkı Bey (164), 1-2 sayfalar; Repertuvar No: 5701 (Söz yazarı TRT repertuvarından alınmıştır. Hamparsum notası) a.g.y.tt. Defter, kapak sayfaları da dahil olmak üzere toplamda 152 görselden oluşmaktadır. Defter hakkında daha detaylı bilgiler aşağıda ilgili başlıkta verilecektir.

Öztuna, Hamparsum'un yazdığı defterlerle ilgili önemli bilgiler vermektedir. 6 defter halinde 18. yüzyıl klasik Türk eserlerini yazdığını, 4'ünün kaybolduğunu, 2'sinin de İstanbul Belediye Konservatuarı no. 1.617'de olduğunu kaydeder. Mandoli Yarutin Havadurin'in "yüzlerce peşrev ve saz semaisini 11 Ekim 1875'te" kopya ettiğini ve bunların Ankara Radyosu'nda olduğunu söylemiştir. Ondan alınarak yazılan defterler olduğunu Batı notasının yerleşmesine kadar onun notasının kullanıldığını ve yaygın olduğunu ifade eder (2006a: 329). Öztuna'nın verdiği bilgiler, Devlet Arşivleri Başkanlığı'nda yer alan defterlerin önemine de işaret eder niteliktedir.

Çalışma durum çalışması deseninde nitel yönetime göre yapılmıştır. Veriler belge tarama yöntemine toplanmıştır. Betimsel analiz yöntemi ile analiz edilen konular haricinde, çalışmada ele alınan defterde yer alan eserlerin bilgileri Tablo 1.'de sunulmuştur. Notalarla ilgili açıklamalar ilgili başlıkta sunulmuştur. Hamparsum notasının düzenleyicisi olan Hamparsum Limonciyan ve nota sistemi² hakkında verilecek bilgiler faydalı olacaktır.

Hamparsum Limonciyan Kimdir?

Hamparsum Limonciyan, 1768-1839 yılları arasında yaşamış bir Osmanlı bestecisi, müzik hocası ve kendi adı ile anılan notanın mucididir. Harputlu Ermeni bir ailenin çocuğu olarak İstanbul'da Beyoğlu'nda doğmuştur. Sesinin güzel olması nedeni ile dönemin hocalarından ders almış, Ermeni kiliselerinde mugannilik yapmış ve aynı zamanda da Mevlevihanelere giderek Türk müziğini öğrenmiştir. 1800'lü yıllarda çeşitli müzikli toplantılara katılmış, Galata'daki Lusavorçyan Mektebi'nde müzik dersleri vermiştir. Özcan'a göre (2003:192), III. Selim'in huzuruna kabul edilmiş ve kendisinden bizzat padişahın teşviği ile bir nota sistemi geliştirmesi istenmiştir. Ağrı, Kayseri, Şiraz gibi yerlerde bulunan Hamparsum İran müziği ile ilgili araştırmalar da yapmıştır. 1813-1815 yılları arasında nota sistemini geliştirmiştir. Düzyanlar'ın himayesini kaybetmesi, Ermeni kiliselerinde kullanılan Bizans makamlarını değiştirmek istemesi gibi nedenlerle olumsuz durumlarla karşılaşması üzerine ticarete atılmış ancak iflas edip tekrar müzik dersleri vermeye başlamıştır. 1834 yılında Mıgırdiç

² Hamparsum ve nota sistemi hakkında ilgili literatürde oldukça önemli çalışmalar yer almaktadır. İlgili Kaynaklar başlığında, yapılan tez çalışmalarının kaynakçası sunulmuştur. Hamparsum nota defterlerine yönelik çalışmaların 1998 yılından 2024 yılına kadar devam ettiği ve ilgi gördüğü yapılan çalışmalardan anlaşılmaktadır.

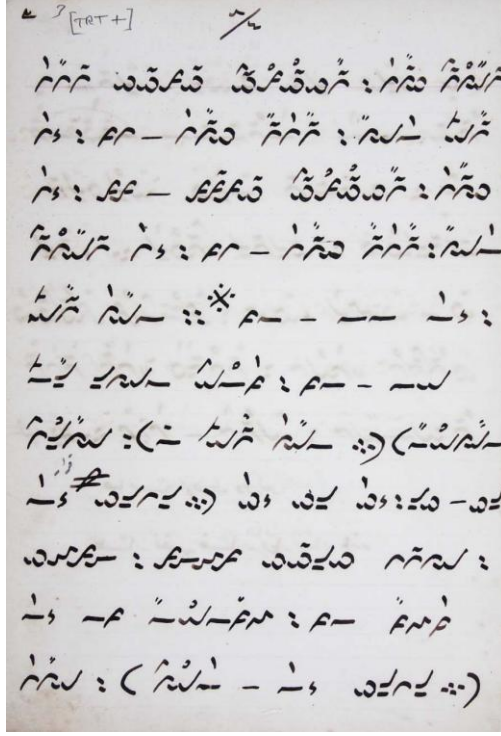
Cezayirliyan'ın himayesinde Hasköy'e taşınmış hayatının geri kalanını burada geçirerek 29 Haziran 1839 yılında ölmüştür. Naaşı, Beyoğlu'ndaki Surp Agop Ermeni Mezarlığı'ndadır (Özcan, 2003:192)

Müzikle ilgili ilk bilgilerini Zenne Boğos ve Andon Çelebi Düzyan'dan almıştır. Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi'nde bulunan Onofrios'tan da faydalanmıştır. Batı müziğini Hagop Çelebi Düzyan'dan öğrenmiştir. Bas karakterli bir sesi olan Hamparsum Kumkapı'daki Meryem Ana Patriklik Kilisesinde başmugannilik görevi yapmıştır. İyi bir tamburi ve kemani olduğu söylenmektedir. Türk müziğinde bestelediği çeşitli formlarda eserleri, Ermenice ilahi ve şarkıları ile bestecilik yönü olduğu da bilinmektedir. Öztuna, çeşitli formlarda 47 eserin listesini vermiştir. Bunlar: 9 saz semaisi, 11 peşrev, 10 beste, 4 aksak semai, 4 yürük semai, 1 kâr-ı natık, 1 kâr, 7 şarkı. (2006a:330). Özcan (2003:193) Öztuna'nın verdiği listeye Kevork Pamukciyan'ın tespit ettiği üç şarkısı ve Ermenice otuz bir ilahisini de eklemek gerektiğini söyler. Dede Efendi'nin eserlerini dinlemek ve bazı ayinleri notaya almak için Yenikapı Mevlevihanesi'ne gitmiştir. Oğlu Zenop, Bedros Çömlekçiyan, Hovhannes Mühendisyan ve Apisoğom Ütüciyan bilinen öğrencileri arasındadır (Özcan, 2003:193).

Hamparsum Notası

Hamparsum kendi adı ile anılan nota yazısını 1813-1815 yılları arasında geliştirmiştir. Geliştirdiği bu sistem, Orta Çağ'da Avrupa'da kullanılan nota işaretlerinden doğan Ermeni “neuma”sına dayanarak oluşturulmuştur. Notadaki karakterler Ermeni alfabesindeki bazı harflerden geliştirilmiştir. Hamparsum notası Batı notası gibi soldan sağa doğru yazılan bir notadır ve bir sekizlide on dört ses yer alır. Oktavlarda yer alan sesler ana seslerin altına çizilen çizgi ile gösterilmiştir. Seslerin değerleri, üzerlerine konulan nokta, çizgi gibi işaretlerle belirlenmiştir ki aynı işaretler eslerde de kullanılmış ve seslerin yanına tek başlarına konulmuşlardır. Her bir perdenin karşılığında bir sembol olması nedeni ile diyez, bemol gibi değiştirici işaretler yoktur (Özcan, 2003:193). Öztuna'ya göre Hamparsum notası, “eksik ve kötü olan, Türk Müsîkisi'ne hiç uymayan” bir nota yazısıdır. Porte çizmeye ve nota kağıdına ihtiyaç bırakmayan, “çok az yer aldığı için yayılmış, Ermeni müzisyenler bu yazıyı yaymaya gayret göstermişlerdir.” (2006b:136). Hamparsum notasının dilsiz, gizli veya şifreli olarak nitelendirilen işaretli ve işaretsiz iki çeşidi vardır. Gizli Hamparsumda nota değerlerinin çoğu yazılmamıştır. Amaç, belirli eserlerin sadece istenilen kişilerin tekelinde kalmasını sağlamaktır (Özcan, 2003:193). Şekil 1.'de Devlet Arşivleri Başkanlığı arşivinde yer alan Hamparsum nota yazısı örneği sunulmuştur.

Şekil 1. Hamparsum Nota Örneği



(Devlet Arşivleri Başkanlığı, 1927).

Hamparsum nota yazısı sembollerinin günümüz Batı müziği nota yazısında kullanılan karşılıkları Şekil 2.'de şöyledir:

Şekil 2. Hamparsum Nota Yazısının Batı Notasındaki Karşılıkları

[illegible]

(Değirmenci, 2023:54).

Hamparsum nota yazısında perdelerin gösterildiği sembollerin Türk müziğinde perde isimleri ile karşılıkları Şekil 3.'de sunulmuştur.

Şekil 3. Hamparsum Nota Yazısının Perde Karşılıkları

Simge	Perde	Simge	Perde
♩	Yegâh	♩	Hüseynî
♩	Pes Bayâtî/ Hisâr	♩	Acem
♩	Aşîrân	♩	Evc
♩	Acemaşîrân	♩	Mâhûr
♩	Irâk	♩	Gerdâniye
♩	Gevâşt	♩	Şehnâz
♩	Rast	♩	Muhayyer
♩	Şûrî /Zîrgüle	♩	Sünbûle
♩	Dügâh	♩	Tiz Segâh
♩	Kürdî	♩	Tiz Büselik
♩	Segâh	♩	Tiz Çârgâh
♩	Büselik	♩	Tiz Hicâz / Sabâ
♩	Çârgâh	♩	Tiz Nevâ
♩	Hicâz (Uzzâl) / Sabâ	♩	Hisâr/Bayâtî
♩	Nevâ	♩	Tiz Hüseynî
♩	Hisâr /Bayâtî		

(Değirmenci, 2023:55).

Hamparsum nota sistemindeki sembollerin porte üzerindeki karşılıkları Şekil 4.'te şöyledir:

Şekil 4. Hamparsum Perdelerinin Batı Notasındaki Karşılıkları



(Özcan, 2003:192).

Hamparsum Defteri

Çalışmanın bu bölümünde Devlet Arşivleri Başkanlığı'nda 368-1-0 kutu-gömlek-sıra numarası ile bulunan defter incelenmiştir (Devlet Arşivleri Başkanlığı, 1927). Çalışmada, defterde yer alan eserlerin listesi Tablo 1.'deki gibi oluşturulmuştur.

Tablo 1. Hamparsum Notalarının Bilgileri

	Bestecisi	Makamı	Formu	Usulü	Eserin İlk Mısrası	Sayfa	Görsel Numarası
1	Zaharya	Sabâ	Beste	Devr-i Kebir	Gülistan-ı nakş-ı hüsnünden bahârîstan yazar	1-2.	3-4.
2	Bekir Ağa	Sabâ	Semâî	Sengin	Dilem rubûde-i ân çeşm-i şüh fettan est	3-4.	5-6.
3	Hâfız Efendi	Sabâ	Şarkı	Ağır Evfer	Sevdi cânım şimdi bir nevres fidan	5-6.	7-8.
4	Rifat Bey	Sabâ	Şarkı	Düyek	Nevbahar erdi yine kesb-i mesâr ayyâmudur	7-8.	9-10.
5	Arif Bey	Sabâ	Şarkı	Düyek	Dilberân ahd ü vefâyı unuturlar	9.	11.
6	Arif Bey	Sabâ	Şarkı	Devr-i Hindi	Nigâh-ı mestine canlar dayanmaz	10-11.	12-13.
7	Numan Ağa	Sabâ	Şarkı	Ağır Aksak	Değilsem de sana lââyik efendim	11-12.	13-14.
8	Lâtif Ağa	Sabâ	Şarkı	Aksak	Nergisler olur yaman, uyan gel aman	13-14.	15-16.
9	Mehmet Efendi	Sabâ	Şarkı	Aksak	Pür safâdır rûy-i âlim uykudan	15-16.	17-18.
10		Sabâ	Şarkı	Aksak	Bir meleğin yoluna urdular beni	17.18.	19-20.
11	Dede'nin	Sabâ	Şarkı	Aksak	Küçüktükten bir yar sevdim ezeli	19-20.	21-22.
12	Numan Ağa	Sabâ	Şarkı	Aksak	Gitti de gelmeyiverdi	21-22.	23-24.
13		Uşşak	Kampos Naziresi				25-26.
14	Hafız Corcizade	Uşşak	Beste		Nev nevâ cyle keman inler, döğör def sinesin		27-28.
15	İsmail Ağa	Uşşak	Nakış Semâî	Sengin	Gâhi ki eder turrasını dâmânını cide		29-30.
16		Uşşak	Semâî	Ağır Aksak	Pür ateşim açtırma benim ağzım zinhar		31-32.
17	Lâtif Ağa	Uşşak		Devr-i Hindi	Seyredip ruhsarın ey yusuf cemâl		33-34.
18	Ali Bey	Uşşak		Sengin	Ey kân-ı kerem zâtına akrân bulunur mu?		35-36.
19		Uşşak		Sengin Semâî	Afeyle günâhım nedir ey şüh pesendim		37-38.
20	Astik Ağa	Uşşak		Evfer	Mürg-i dilim görmedim çok zamandır		39-40.
21		Uşşak		Düyek	Ateş-i aşkın dile etti eser		41-42.
22		Uşşak		Yürük Semai	Bir zülf-i siyah âl ile bu gönlümü aldı		43-44.
23	Rifat	Uşşak		Sofyan	Erdi nev bahar şen oldu dağlar		45.
24		Uşşak		Aksak	Köçüğüm nerden gelirsın		46-47.
25	Nazım	Bayâtî	Beste-i Sani	Nim Devir	Değil câm-ı mey açıldı gül-i bağ-ı tarâb şimdi		48-49-50.
26	Dede'nin	Bayâtî		Yürük Semai	Canâ seni ben mihr-i vefa sahibî sandım		50-51-52-53.
27	Rıza Efendi	Bayâtî	Şarkı	Ağır Evfer	Kes-i tarî' tâkatım tîğ-i edâ		54-55.
28	Rıza Efendi	Bayâtî		Düyek	Daim seni ben arardım		56-57.
29	Rifat Bey	Bayâtî		Ağır Sengin	Bir dilber-i ra'nâyı gözüüm gördü bebekte		57-58-59.
30	Rifat Bey	Bayâtî		Yürük Evfer	Lutfet efendim sen heman		60-61.
31	Ziya Bey	Bayâtî		Yürük Evfer	Ey gonca bağ-ı edâ		62-63.
32	Rıfat Bey	Bayâtî		Düyek	Gördüğüm günden beri ey şivekâr		64-65.
33		Bayâtî		Aksak	Ne semtten bu cana bu geliş		66-67.
34		Kareğâr		Aksak	Hiç elem çekmez idim sevsedyin beni		68-69.
35		Kareğâr	Şarkı- Ağırlama	Aksak	Bülbül olсам kona da bilsem dallere		70-71.
36	Ömer Efendi	Bayâtî	Semâî	Aksak Semâî			72-73-74.
37	Dede Efendi	Hicaz	Beste	Zencir	O mâhitâb-ı felek bana gösterir mi acep		75-76-77-78.
38		Hicaz	Şarkı	Ağır Evfer	Pek cefasın sana yoktur bedel		79-80.
39	Arif Bey	Hicaz		Ağır Evfer	Eşkile tahmin olunmuş ehl-i aşkın mâyesi		81-82.
40	Medeni Aziz Efendi	Hicaz		Düyek	Yâr açtı taze yâre sine-i sâd pareye		83-84.
41	Arif Bey	Hicaz		Düyek	Ey dil ne bitmez bu âh vahun		85-86.
42	Rifat Bey	Hicaz		Düyek	Tıf-ı nazeninim unutmam seni		87-88.
43	Arif Bey	Hicaz		Düyek	Mest-i zehr-i firkat-i hicranınım		89.
44	Arif Bey	Hicaz		Düyek	Ne kadar cefa eylersin		90.
45		Hicaz	Şarkı		Mecliste ey gül elzem mi bade		91-92.
46	Latif Ağa	Hicaz		Devr-i Hindi	Lûtfunu ağıyâre kıl ey bi vefâ		93-94.

47		Hicaz	Şarkı	Ağır Sengin	Nolsun bu kadar âhu figân ah gönül	95-96.
48		Hicaz		Yürük Evfer	Sen beni bir buseye ettin feda	97-98.
49	Rifat Bey	Hicaz		Düyek	Vardım ki yurdundan ayak göçürmüş	99-100.
50	Kemani Ali Ağa	Hicaz	Şarkı	Yürük Evfer	Gönül verdim bir zalime	101-102.
51	Dede Efendi	Hicaz		Yürük Evfer	Bir sevdâ geldi başıma	103-104.
52		Hicaz		Yürük Evfer	Ben sana varmam Bilal oğlan	105-106.
53	Aziz Efendi	Hicaz		Türk Aksağı	Kendine niçin emsal ararsın	107-108.
54	Şevki Efendi	Hicaz		Sengin	Afleyle suçum ey güller başıma kakma	109-110.
55	Aydın	Hicaz		Aksak	Yine akşamlar oldu	110.
56	Sevket Bey	Hicaz			Göz göz olsa tığ-ı müjganınla sineme yareden	111-112.
57	Dede Efendi	Neveser	Beste-i Evvel	Zencir	Nasıl edâ bilir ol dilber-i fedâyı görün	113-114-115.
58	Haşim Bey	Nihavend		Düyek	Saklasan Rabbin kederlerden seni	115-116.
59	Rifat Bey	Nihavend		Düyek	Ey şeh-i evren-i vâliyy-i âdalet-i ihtiva	117-118.
60	Arif Bey	Nihavend		Ağır Evfer	Meydan süzülün meydana gelsin	119-120.
61	Arif Bey	Nihavend		Ağır Evfer	Benim gönülüm kaldı sende	121.
62	Yusuf Bey	Nihavend		Evfer Yürük	Yâr geldi neşem erdi kemâle	122.
63	Haşim Bey	Nihavend		Düyek	Ey şehin şâhân-ı memdûhu'l hisâl ey şehriyar	123-124.
64	Rifat	Nihavend		Yürük Semâi	Ey kerem kâni şehinşah-i cihan	125-126.
65	Osman Bey	Nihavend		Sofyan	Vaadinde ey şüh-i melek	127-128.
66	İsmet Ağa	Nihavend		Sofyan	Seni tenhada bir bulsam	128.
67		Nihavend		Yürük Evfer	Benim hâlim yaman hâldir	129-130.
68	Rıza Efendi	Nihavend		Düyek	Süzdükçe çeşm-i nergisin	131.
69	Hevacenin	Hüseyni	Hüseyni Faslı	Muhammes	Leşker-i keşid-i aşkı dilem terk-i can girift	132-133-134-135.
70	Kara İsmail Ağa	Hüseyni		Yürük	Gönüller uğrusu bir yârı bi ananın var	135-136-137.
71	Nikoğos	Hüseyni	Şarkı	Yürük Evfer	Bir yana eğdir fesin ey nevcivan	138-139.
72		Hüseyni		Yürük Evfer	Nev goncasın bu dil hezâr	140.
73	Rifat Bey	Hüseyni		Düyek	Dostluğun varsa yanında kıymeti	141.
74	Ali Bey	Hüseyni		Sengin	Senden bilirim yok bana bir faide ey gül	142-143.
75	Rifat Bey	Hüseyni		Aksak Semâi	Pek arzu eder görmeye canım	144-145.
76	Nikosun (Nikoğos)	Hüseyni		Düyek	Mâh cemâlin görmek için ağlarım	146-147.
77	Nikosun (Nikoğos)	Hüseyni	Şarkı	Aksak	Gördüğüm gün rüyini ey mehlaka	148-149.
78	Rifat Bey	Hüseyni		Ağır Sofyan	En gonca-i nevres-i nihâl	150-151.

Tablo 1.'de görüldüğü gibi defterde 78 adet eserin notası yer almaktadır. Notalarda yer alan bilgiler tabloda yedi başlıkta toplanmıştır. Bu başlıklar; eserin bestecisi, makamı, formu, usulü, sözlerinin ilk mısraı, sayfa numarası ve görsel numaralarından oluşmaktadır.

78 eserden 17'sinin bestecisi ilgili notalarda yoktur. 61 eserin ise bestecisi bellidir.

78 eserin tamamının makam bilgileri notalarda yer almaktadır.

29 eserin form bilgileri yazılmış ancak 49 eserin formu yazılmamıştır. Bunlardan 5'i beste, 4'ü semai, 18'i şarkı, 1'i fasıl, 1'i de kampos naziresidir.

73 eserin usul bilgileri verilmiş ancak 5 tanesi yazılmamıştır.

76 eserin sözleri notalarda verilmiştir. 25-26. Görsellerde yer alan uşak makamındaki kampos naziresi adı verilen eserin saz eseri olması nedeni ile sözleri yoktur. Benzer şekilde 72-73-74. görsellerde yer alan eserin de saz semaisi olması nedeni ile sözleri yoktur. Özetle, defterde 2 adet saz eseri, 76 adet sözlü eser yer almaktadır.

Sayfa numarası konusunda defterde 1'den 22'ye kadar olan sayfaların numaralı yazılmış ancak sonrası yazılmamıştır. 22'den sonra yazılanlar defteri sonradan inceleyenlerce üstüne not alınmıştır. Şekil 5 ve Şekil 6.'da kırmızı renkle işaretlenmiş örneklerle şöyledir:

Şekil 5. Sayfa Numaraları



Şekil 6. Sayfa Numaraları

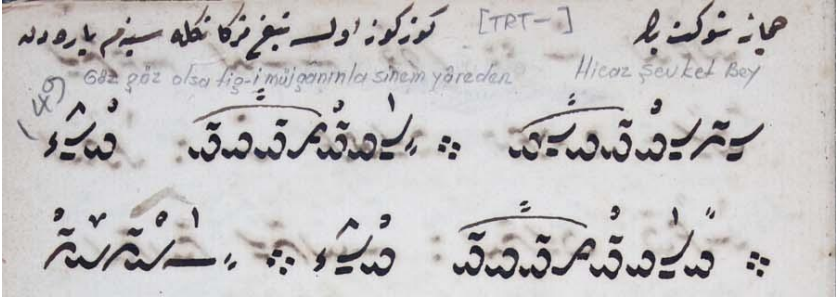


Sayfa numaraları haricinde eserin tanıtımını da yapmak amacı ile Tablo 1.'de görsel numaraları verilmiştir. Bu bağlamda defter ön ve arka kapak görselleri de dahil olmak üzere toplamda 152 görselden oluşmaktadır. Şekil 9.'daki örnekte görüldüğü gibi defterde yer alan bütün eserler net bir şekilde okunabilmektedir.

Şekil 5.'te görüldüğü gibi eserlerin Arap harfli Türkçe/Osmanlıca yazılmış bilgileri eseri sonradan inceleyenlerce Latin harfli Türkçeye çevrilmiştir. Ancak bazı eserlere besteci, usul, form bilgileri gibi eklemelerin daha sonra Latin harfli Türkçe ile eklendiği anlaşılmaktadır.

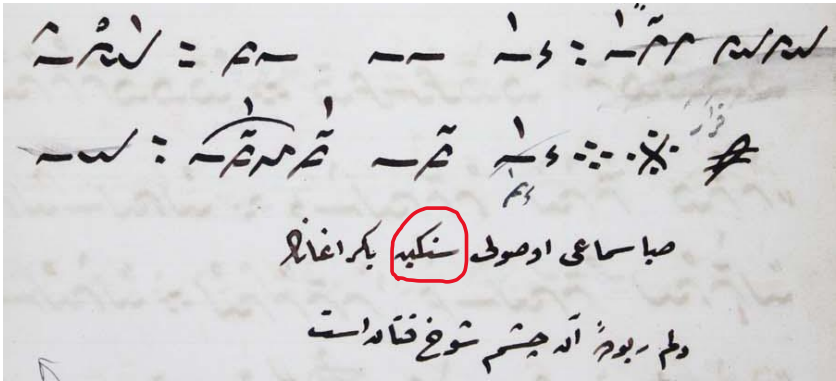
Şekil 7.'de görüldüğü gibi eserlerin 5'in de usul bilgisi yoktur. Şevket Bey'in hicaz makamında eserinin form ve usul yapısı yazılmamış olsa da eserin ölçüleri hesaplanarak usulünün ve formunun tespiti yapılabilir.

Şekil 7. Şevket Bey'in Eseri.



Şekil 7.'de eserin ilk üç ölçüsünden 6/4'lük sengin semai usulünde yazıldığı anlaşılmaktadır. Türk müziğinde 6/4'lük usul ile bestelenen formların ağır semâi formu olduğu bilinmektedir.³ Ayrıca defterde; Bekir Ağa'nın saba makamındaki semâi formunun usulünün de sengin olarak yazıldığı Şekil.8'den anlaşılmaktadır.

Şekil 8. Usulün Tespiti



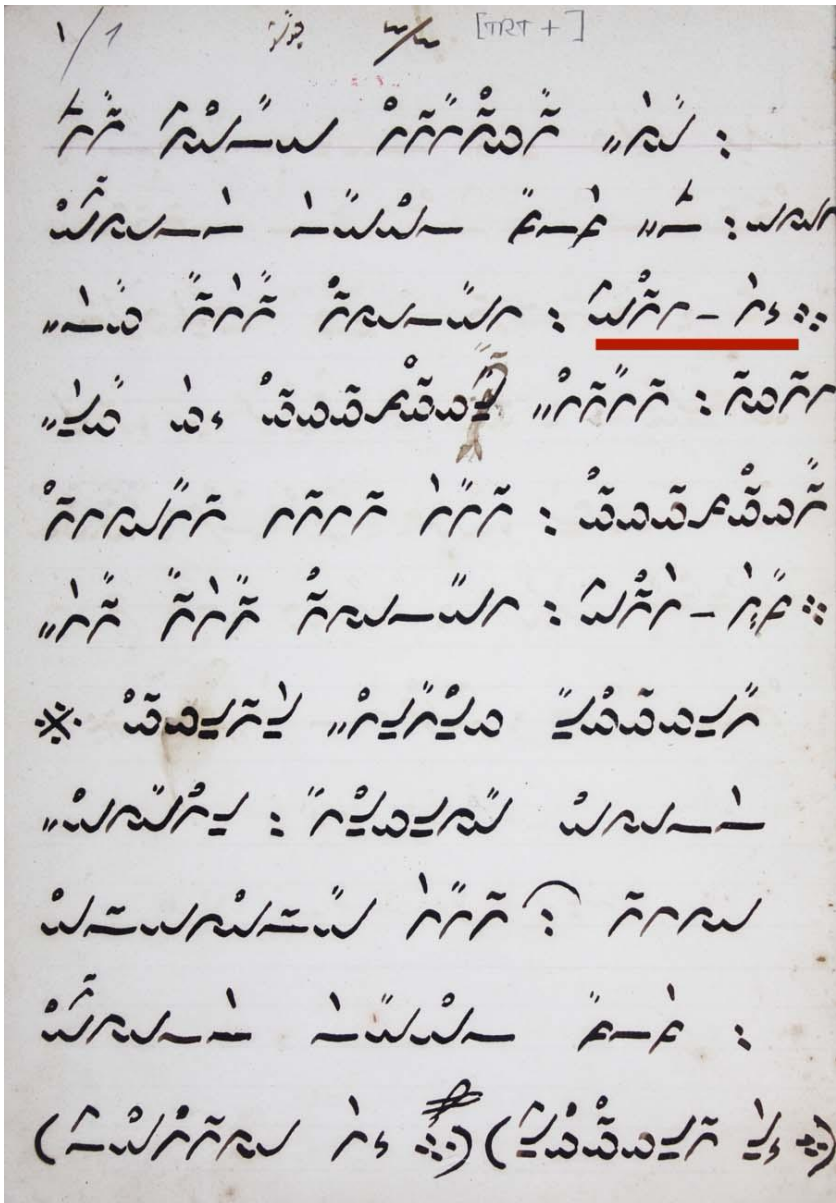
Şekil 8.'deki Arap harfli ilk cümlede “saba semai usulü sengin Bekir Ağa'nın” yazıldığı görülmektedir.

Burada verilen bilgiler ve örneklerden de anlaşılabileceği gibi eserlerdeki eksik bilgiler yine eserlerde verilen diğer bilgiler ile tespit edilebilmektedir.

Şekil 9. ve Şekil 10.'da defterde ilk sırada yer alan Zaharya'nın sabâ makamında beste formunda ve devr-i kebir usulündeki eserinin Hamparsum notası ve günümüz notasına çevirisi sunulmuştur. Defterde yer alan bütün eserlerin günümüz notasına çevrilerek literatüre kazandırılmasının Türk müziği repertuarına önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

³ Sengin semâi yalnızca bir usul ismi değil aynı zamanda klasik Türk müziğinde sözlü formlardan biridir. Bu formun diğer adı ağır semâi'dir ve aksak semâi usulü ile de ölçülme imkânları vardır. Sengin semâi klasik faslın ağır semâilerinde, Mevlevî ayinlerinin 3. Selamlarında; şarkı, ilahi, saz semailerinin 4. Hanelerinde ve türkülerde kullanılmıştır (Özkan, 2009:523).

Şekil 9. Hamparsum Notası ile Zaharya'nın Sabâ Bestesi



سَبَا بَسْتِه - دَوْرِی کَبِیْر - زَاہَرِیَا
 دَوْرِی کَبِیْر - دَوْرِی کَبِیْر - دَوْرِی کَبِیْر
 دَوْرِی کَبِیْر - دَوْرِی کَبِیْر - دَوْرِی کَبِیْر
 دَوْرِی کَبِیْر - دَوْرِی کَبِیْر - دَوْرِی کَبِیْر
 دَوْرِی کَبِیْر - دَوْرِی کَبِیْر - دَوْرِی کَبِیْر
 دَوْرِی کَبِیْر - دَوْرِی کَبِیْر - دَوْرِی کَبِیْر

Saba beste - Devr-i kebîr - zaharya.

صبا بستیہ اوصولی دو کبیر ظہریہ

گلستانہ نقشہ حسنکدہ بطور ستانہ بازہ

Gülsitân-ı nâkş-ı hüsnünden bahâristan yazar.

Şekil 10. Batı Notası ile Zaharya'nın Sabâ Bestesi

4/4

1 Kayd şod
(Kaydedildi)

Mülazime/teslim

Meyan

1.

2.



Sabâ Beste usulü devr-i kebir Zaharyanın
Gülîstan-ı nakş-ı hüsnünden baharistan yazar

Sonuç

T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı'nın resmî internet sayfasında dijitalleştirilmiş müzikle ilgili önemli belgeler yer almaktadır. Bu belgeler Türk müziği, tarihi, tarihyazımı ve repertuarı gibi konularda önem arz eder ve araştırmacıları beklemektedir. Türk müziği repertuarı açısından önem arz eden belgelerden birisi de Hamparsum notası ile yazılmış olan defterlerdir. Arşivin resmî sayfasında Hamparsum anahtar kelimesi ile yapılan arama sonucunda araştırmacıya 1221 adet defter sunulmaktadır. Bu defterlerin Türk müziği repertuarı için hazine değerinde eserler olduğunu söylemek gerekmektedir. Çalışmada örnek olarak belirlenen defterde tespit edilen 78 eser konunun önemi ortaya koymaktadır. 78 esere yönelik ayrıntılı bir çalışma lisansüstü düzeyde bir çalışma gerektirmektedir ki aynı şekilde bu, diğer bütün defterler için de geçerlidir. Bu defterler özetle Türk müziği repertuarına şu tür konularda katkı sağlayabilir: Öncelikle repertuvarıda yer almayan, henüz bilinmeyen eserler gün yüzüne çıkmış olacaktır. Eğer eserler repertuvarıda var ise karşılaştırmaları yapılarak varsa eksikleri giderilebilir veya başka açılardan katkılar sağlayabilir. Eserlere dair usul, form, makam gibi özellikleri yukarıda verilen örneklerde olduğu gibi yine eserlerin diğer bilgilerinden yola çıkarak tespit edilebilir. Devlet Arşivleri Başkanlığı'nda yer alan bu defterlerin lisansüstü çalışmalarla literatüre kazandırılması Türk müzik kültürüne yapılacak önemli hizmetlerden biri olacaktır.

Kaynakça

- Çakıroğlu, İ. (2026). Musiki Muallim Mektebinin (1924-1936) Ders Kitapları-Mecmuaları-Konser Programları ve Arşiv Belgeleri. Online Journal of Music Science, 11 (1), 188-214. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1776015>
- Değirmenci, Z. T. (2023). *Bir Gösterge Sistemi Olarak Hamparsum Müzik Yazısının Sosyokültürel Çözümlemesi* [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı. (1927). [Osmanlı Arşivi Belgesi]. Osmanlı Arşivi (BOA), Kutu 368, Gömlek 1, Sıra 0, Ankara, Türkiye.
- Özcan, N. (2003). Hamparsum Limonciyan. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 27, 192-193. ss.). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2009). Sengin Semâi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 36, 522-523. ss.). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006a). Hamparsum Limoncuyan [Kemânî Baba Hampartzum]. *Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü* içinde (Cilt 1, 329-330. ss.). Ankara: Orient Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006b). Nota Yazısı. *Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü* içinde (Cilt 2, 140-133. ss.). Ankara: Orient Yayınları.

<https://www.devletarsivleri.gov.tr>

İlgili Kaynaklar

- Akaryıldız, A. (2016). *Neyzen Hasan Dede (Erinç)'nin Hayatı ve Hamparsum Nota Defteri* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Alanç, Ş. (2024). *Neyzen Emîn (Yazıcı) Efendi'nin Hamparsum Nota Sistemiyle Yazdığı 15 Adet Taksiminin Günümüz Notasına Çevirisi ve Makâmsal Olarak İncelenmesi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Aydın, E. (2003). *Hamparsum Notası İle Yazılmış Anonim Musiki Mecmuasının Günümüz Notasına Çeviriyazımı ve İncelenmesi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ege Üniversitesi.
- Bilen, T. (2016). *Neyzen Dede Emîn Efendi'nin Hamparsum Notasıyla Yazdığı Âyîn Defterindeki Peşrev Son Peşrev ve Son Yürüklerin Günümüz Notasına Çevirisi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Çınar, K. (2019). *Hamparsum Notası El Yazmalarının Optik Müzik Tanınması* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Yeditepe Üniversitesi.

- Demirtaş, S. (2019). *Ali Rifat Çağatay'ın Özel Arşivinde Yer Alan YZPER2 Kodlu Hamparsum Yazmasının Edisyon Kritiği* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- İşler, H. G. (2015). *İsam Kemal Batanay Müzik Arşivinde Hamparsum Yazı Sistemi İle Kaydedilmiş Eserlerin Tasnif Edilerek Günümüz Nota Yazısına Çevrilmesi ve İncelenmesi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Haliç Üniversitesi.
- Karamahmutoğlu, G. (1999). *İstanbul Atatürk Kitaplığı'ndaki 1673 Nolu Yazma Hamparsum Nota Defteri* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Küçük, E. M. (2015). *Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Hamparsum Defterlerinde Yer Alan Peşrev ve Saz Semai Formunda Eserlerinin Günümüz Notasına Çevrilmesi ve İncelenmesi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Haliç Üniversitesi.
- Öztürk, T. (2022). *Ali Rifat Çağatay'ın 8 Numaralı Hamparsum Defterinde ve Dârülelhân Külliyyatı'nda Yer Alan Ortak Eserlerin Edisyon Kritiği* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Sunat, N. T. (1998). *H. Sadettin Arel'in Türkiyat Enstitüsü'nde Bulunan Hamparsum Nota Yazılarından Bir Bölümünün Günümüz Notasına Çevirimi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Taşdelen, D. (2014). *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi'nde Bulunan 1537 No'lu Hamparsum Nota Defterinin Tanıtımı ve İçerisindeki Eserlerin Çeviri Yazımı* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Yener, M. (2015). *İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde Bulunan Y 207/5 Numaralı Hamparsum Defterinin Günümüz Nota Yazısına Çevirimi ve İncelenmesi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Haliç Üniversitesi.



BÖLÜM 5

Müzik Deneyiminde Estetik Algı: Duyusal Hazdan Ontolojik Farkındalığa

Anıl Gelenler¹

Giriş: Sesin Ontolojik Katmanları ve Anlamanın İnşası

Müzik, insanlık tarihinin en kadim ifade biçimlerinden biri olmasına rağmen, müziği bir sanat nesnesi olarak kavramak, sanılanın aksine zihinsel bir emek ve derinlik ister. Modern toplumlarda müziğin algılanışı, genellikle yüzeysel bir "işitsel arka plan" veya "boş zaman aktivitesi" parantezine sıkıştırılmaktadır. Oysa müziğin estetik alımlanması, sesin sadece duyulmasını değil, bir özne tarafından anlamlandırılmasını, tarihselleştirilmesini ve duygusal bir katarsis aracı olarak konumlandırılmasını içerir. Müzik, sadece içinde bulunduğu kültürün kodlarını taşımakla kalmaz; aynı zamanda bireyin kendi hafızası, eğitimi ve algısıyla her dinleyişte yeniden inşa edilen canlı bir etkileşime dönüşür. Görüldüğü üzere estetik, basit bir güzellik arayışından ziyade, sesin insan bilincindeki anlamlandırma yolculuğudur.

1. Müzik Estetiğinin Kuramsal Temelleri

Müzik estetiğinde sesin nasıl bir sanat nesnesine dönüştüğü sorusu, literatürde özellikle James Mursell'in sistemli yaklaşımlarıyla derinlik kazanır. Mursell'e göre müzik, geleneksel dilin "kavramlar sisteminden bağımsız" işleyen, doğrudan bir duygu dilidir. Diğer sanat dallarının aksine müzik, nesnel dünyayı taklit yoluyla temsil etmez; örneğin bir senfoni, bir yasak aşkı kelimelerle betimlemek yerine, o duygunun yarattığı içsel devinimi doğrudan ses frekansları aracılığıyla alımlayıcıya aktarır (Mursell, 1937). Bu doğrudan aktarım düşüncesi, köklerini Arthur Schopenhauer'in felsefesinde bulur. Schopenhauer, müziği dış dünyadaki nesnelerin bir taklidi değil, "istencin doğrudan bir kopyası" olarak tanımlayarak, onu sanatların en soyutu ve en güçlüsü olarak konumlandırır (Schopenhauer, 1818/2014). Schopenhauer'e göre müzik, insanın içsel dünyasındaki saf devinimi en dolaysız haliyle yansıtırken, Eduard Hanslick bu tartışmayı "tınlayan hareketli formlar" kavramıyla farklı bir boyuta taşır. Hanslick, "Müziksel Güzel Üstüne" adlı eserinde müziğin estetik değerinin edebiyat veya resim gibi dışsal disiplinlere ihtiyaç duymadan, kendi içsel yapısında ve biçimsel güzelliğinde saklı olduğunu savunur (Hanslick, 1854/2012).

Müziğin bu saf özüne ve ontolojik derinliğine dair kuramsal tartışmalar, modern toplumun müziği konumlandırışıyla keskin bir tezat oluşturur. Schopenhauer'in "istenç" olarak yücelttiği, Hanslick'in "saf form" olarak

¹ Dr., Bağımsız araştırmacı, ORCID: 0000-0003-0652-0165

tanımladığı bu derinlik, modern dönemde yerini endüstriyel bir kuşatmaya bırakacaktır. Müziğin bu kuramsal ağırlığının modern dünyada nasıl bir metaya dönüştüğünü anlamak için, bu estetik özün karşısında duran Kültür Endüstrisi mekanizmalarını incelemek elzemdir.

2. Kültür Endüstrisi ve Müziğin Metalaşması: Adorno Analizi

Müziğin estetik algılanmasındaki en büyük engellerden biri, Frankfurt Okulu düşünürlerinden Theodor W. Adorno'nun "Kültür Endüstrisi" olarak tanımladığı yapıdır. Adorno'ya göre modern kapitalist toplumda sanat, özerkliğini yitirerek kullanım değerinden ziyade bir değişim değerine indirgenmiştir. Sanat eseri artık bir hakikat arayışı değil, pazarın taleplerine göre şekillenen bir "ürün"dür (Adorno, 1970).

Adorno, popüler müziğin standardizasyon yoluyla dinleyiciyi pasifize ettiğini savunur. Bu yapıda, müzikal formlar önceden kestirilebilir şablonlara hapsedilir; nakaratın nerede geleceği, ritmin nasıl ilerleyeceği bellidir. Bu durum, dinleyicinin zihinsel bir çaba sarf etmesini engelleyerek estetik alımlama yeteneğini köreltir. Müzik artık üzerine düşünülen, bireyi sarsan bir yapıdan ziyade, gündelik hayatın stresini hafifleten bir "arka plan gürültüsü" veya psikolojik bir "regresyon" aracına dönüşür. Toplumda "müzik = eğlence" algısının bu denli yerleşmiş olması, bu endüstriyel üretimin bir sonucudur. Estetik algı bu mekanizma içinde gelişmediğinde, birey müziğin felsefi ve ontolojik ağırlığını kavrayamaz; onu sadece geçici bir haz aracı, stres atılan veya dans edilen bir nesne olarak kodlar. Bu durum, müziğin kriz anlarında neden ilk vazgeçilen öge olduğunu açıklar: "Eğlence" niteliğini kaybeden veya o ana uygun görülmeeyen meta, tedavülden kaldırılır.

Adorno'nun "standartlaşma" ve "pasif dinleyici" üzerine kurduğu eleştirel çerçeve, 21. yüzyılın dijital "streaming" platformları ve algoritmik müzik kültürü ile birlikte daha radikal bir boyut kazanmıştır. Adorno döneminde radyo, müziği metalaştıran ana mecra iken; bugün "tıklama odaklı" dijital kapitalizm, estetik algıyı dikkat ekonomisi üzerinden yeniden şekillendirmektedir. Yeni medya düzeninde müzik eserleri, tarihsel ve bütünlüklü bir sanat yapıtı olarak değil; moduna göre tüketilecek parçalanmış veri setleri olarak sunulmaktadır. Spotify veya TikTok gibi platformların dayattığı algoritmik kürasyon, dinleyiciyi eserin bütününden kopararak sadece nakarat veya kanca adı verilen, en akılda kalıcı 15 saniyelik kesitlere odaklanmaya zorlamaktadır. Bu durum, Adorno'nun bahsettiği zihinsel çabanın engellenmesi sürecini, biyolojik bir refleks hızına indirger. Dinleyici, bir senfoninin veya uzun soluklu bir eserin dramatik gelişimini takip edecek sabrı yitirmekte; müzik, derinleşilen bir estetik deneyimden ziyade, kaydırılıp geçilen anlık bir dopamin kaynağına dönüşmektedir. Bu dinleme alışkanlığı, müziğin ontolojik derinliğini görünmez kılarak, onun arka plan gürültüsü olma işlevini pekiştirir. Özetle, yas

dönemlerinde müziğin bir eğlence fazlalığı olarak görülüp kapatılması, aslında müziğin dijital çağda anlamından soyundurulmuş saf uyaran haline getirilmiş olmasıyla doğrudan ilişkilidir. Bu dijital pasifleşmeyi ve anlamsızlaşmayı aşabilmenin yolu ise, bireyin müziği alımlayabilecek donanımına, yani kültürel sermayeye sahip olmasından geçmektedir.

3. Dinlemeyi Öğrenmek: Kültürel Sermaye ve Estetik Tercihler

Karl Marx'ın "sanattan haz duymak için sanat kültürü sahibi bir insan olmak gerekir" ifadesi, tesadüfî bir kulak dolgunluğu ile bilinçli bir estetik takdir arasındaki uçurumu vurgular (Marx, 1844/2010). Pierre Bourdieu'nün "Kültürel Sermaye" ve "Habitus" kavramları, müzik alımlamasının neden evrensel değil, sınıfsal ve eğitimsel bir süreç olduğunu açıklar. Bourdieu'ye göre beğeni, sadece kişisel bir zevk meselesi değil, bireyin sosyal kökeni ve aldığı eğitimle şekillenen bir ayırt etme yetisidir (Bourdieu, 1984).

Bireyin bir müzik yapıtını doğru alımlayabilmesi; eserin armonik yapısını, tarihsel bağlamını ve bestecinin niyetini çözebilmesi için zihninde belirli şemaların ve kavramsal bir altyapının bulunması gerekir. Kültürel sermayesi yüksek olan bir alımlayıcı için müzik, sadece duysal bir uyaran değil, entelektüel bir etkileşim alanıdır. Bu bağlamda, müziğin yas dönemlerinde susturulması, aslında toplumun geniş kesimlerinde müziğe dair kültürel sermayenin eğlence katmanıyla sınırlı kaldığını gösterir. Eğer toplum müziği sadece bir boş zaman aktivitesi olarak değil, bir yaşam bilgisi ve anlamlandırma disiplini olarak içselleştirseydi yas dönemlerinde müziği susturmak yerine ona daha derin bir ihtiyaçla sığınırdı. Kısacası, estetik alımlama kapasitesi arttıkça, müziğin toplumsal krizlerdeki rolü de "sessizlik"ten "ifade"ye doğru evrilir.

4. Müzikal Alımlamanın Toplumsal Sınavı: Eğlence Kültürü ile Yas Ritüeli Arasındaki Çatışma

Müzik estetiğinin toplumsal düzlemdeki en kırılgan ve bir o kadar da paradoksal yansıması, kriz ve yas dönemlerinde ortaya çıkmaktadır. Modern toplumun müziği konumlandığı zemin, genellikle yüzeysel bir neşe ve eğlence parantezine sıkıştırılmıştır. Bu sığlaşmanın en somut tezahürü, ulusal bir trajedi yaşandığında otorite veya toplum eliyle ilk olarak konserlerin ve müzik etkinliklerinin durdurulmasıdır. Bu refleks, müziğin toplumsal bellekteki yerinin ne denli yanlış kodlandığının trajik bir kanıtıdır. Müziği sadece düğün, parti veya popüler tüketim nesneleriyle özdeşleştiren bu indirgemeci mantık, sanatın ontolojik olarak acıya eşlik etme ve kolektif yas tutma kabiliyetini tamamen görmezden gelmektedir.

Adorno'ya göre gerçek sanat eseri, toplumun acılarını ve çelişkilerini dürüstçe yansıtan bir hakikat içeriğine sahiptir. Bu perspektiften bakıldığında, yas anında müziği susturmak, aslında o acının estetik bir formla dile getirilmesini ve

dolayısıyla toplumsal olarak işlenmesini engellemek demektir. Bir yas gününde televizyon ekranlarında şiddet içerikli görsellerin akmaya devam etmesi rasyonel karşılanırken, bir viyolonsel resitalinin saygısızlık olarak görülüp susturulması, estetik alımlama bilincindeki büyük bir boşluğun sonucudur.

Müziğin bu teselli edici ve yüceleştirici gücü, tarihsel gerçekliklerle de sarsılmaz bir biçimde desteklenmektedir. 1942 yılında Nazi Almanyası tarafından kuşatılan, açlık ve ölümün kol gezdiği Leningrad'da, Dmitri Shostakovich'in 7. Senfonisi'nin Karl Eliasberg yönetiminde icra edilmesi bir eğlence organizasyonu değil, bir varoluş çığlığı ve toplumsal bir yas töreniydi (Shostakovich, 1979).



Görsel 1. Şef Karl Eliasberg, 9 Ağustos 1942'de Nazi kuşatması altındaki Leningrad'da Shostakovich'in 7. Senfonisi'nin prömiyerini yönetirken.

(https://www.vijesti.me/data/images/2019/02/12/00/2328097_20190212010252_5c621950b789684e9ff118f7png_ls.jpg)

Şehir halkı, kaybettikleri yakınlarının acısını bu trajik tınılar aracılığıyla dışsallaştırabilmiş; müzik, sessizliğin veremediği o manevi direnişi sağlamıştır. Bu tarihsel vaka, müziğin sadece neşeye değil, en derin insani trajedilere de ev sahipliği yaptığını ve bu acıyı bir ifade biçimine dönüştürerek kolektif bir sağaltım sağladığını gösterir. Sanat, burada Adorno'nun savunduğu gibi toplumun üzerindeki baskıyı ve acıyı ses formunda somutlaştırıp dışa vurarak, dilsiz kalan kitlelerin sesi olmuştur.

Müziğin ontolojik gücüne dair Shostakovich örneğine benzer, hatta daha sarsıcı bir vaka, yakın tarihte Bosna Savaşı sırasında yaşanmıştır. 1992 yılında

Saraybosna kuşatma altındayken, ekmek kuyruğunda bekleyen 22 sivilin havan topuyla katledildiği günün ertesinde, Saraybosna Filarmoni Orkestrası çellisti Vedran Smailović, bombalanmış Ulusal Kütüphane'nin enkazına sandalyesini koyarak Albinoni'nin Adagio'sunu icra etmeye başlamıştır. Smailović, bu eylemi 22 gün boyunca, keskin nişancıların hedefi olma pahasına sürdürmüştür.



Görsel 2. Saraybosna kuşatması sırasında, bombalanmış Ulusal Kütüphane'nin enkazı ortasında tek başına çello çalan Vedran Smailović
(<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Evstafiev-bosnia-cello.jpg>).

Burada sorulması gereken temel soru şudur: Smailović o an eğlenmekte midir? Harabelerin ortasında yükselen çello sesi, modern aklın iddia ettiği gibi bir keyif göstergesi midir, yoksa bir varoluş manifestosu mudur? Bu eylem, müziğin, dilin bittiği ve anlamın çöktüğü yerde devreye giren, ölümü değil yaşamı kutsayan, yası tutulabilir kılan aşkın bir güç olduğunu kanıtlar. Modern otorite reflekslerinin yas anında müziği susturması, aslında toplumun bu türden bir manevi sağaltım imkanını elinden alması anlamına gelmektedir.

Bu bağlamda, modern kentli algısı ile Anadolu'nun kadim kültürel belleği arasında keskin bir ontolojik fark mevcuttur. Modernite, müziği hedonizm ekseninde tanımladığı için acı anında hazzı kesmek adına müziği sustururken; Anadolu'nun köklü geleneği "yas varsa müzik (ağıt) başlar" düsturunu benimsemiştir. Anadolu coğrafyasının binlerce yıllık tecrübesinde ağıt yas ritüelinin bizzat kurucusudur. Ağıt yaktığımızda, aslında içimizde tutamadığımız o yakıcı kederi; ses ve ritimle evcilleştirip, başkalarıyla paylaşabileceğimiz bir feryada dönüştürürüz. Geleneksel kültürde cenaze evinde sesin yükselmesi, ağıtların söylenmesi bir saygısızlık değil; aksine ölenin hatırasını onurlandırma

ve geride kalanların acıyı ortaklaşa sağalttığı kolektif bir katarsis yöntemidir. Ağıt yakan bir ozan veya bir kadın, sesin en saf, en acı ve en onarıcı halini icra ederek toplumsal bir iyileşme süreci başlatır. Ağıt, Adorno'nun sanatın hakikat içeriği olarak tanımladığı özü yakalar; yani acının o çığ ve parçalayıcı halini, sesin ve ritmin gücüyle duyulabilir ve kolektif bir tanıklığa dönüştürerek toplumsallaştırır. Hal böyleyken, modern zamanlarda ulusal yas ilan edildiğinde konserlerin iptal edilmesi, toplumun kendi kültürel kodlarındaki iyileştirici ses geleneğinden ve kadim yas tutma mekanizmalarından koparak, sanatı sadece geçici bir keyif aracı olarak kodlayan yabancılaşmış bir zihnin tezahürüdür.

Nöro-estetik ve psikoloji alanındaki güncel çalışmalar da bu sosyolojik verileri destekler niteliktedir. David Huron'un "Vicarious emotion" teorisine göre, birey hüznü bir müziği alımlarken beyindeki limbik sistem üzerinden kendi acısını esere yansıtır ve bu süreçte salgılanan prolaktin gibi hormonlar teselli edici bir etki yaratır (Huron, 2011). Müzik, yas sürecindeki bireyin acısını dışsallaştırmasına ve duygusal regülasyon sağlamasına hizmet eder. Bu bilimsel gerçeklik ışığında, toplumsal kriz anlarında müziği yasaklamak, aslında toplumun bu travmayı atlatmasını ve kolektif olarak arınmasını zorlaştıran bir müdahaledir. Estetik bir bilinçle donanmış bir toplumda müzik, yas zamanı kısılacak bir ses değil, aksine acının paylaşıldığı en yüksek kürsü olmalıdır.

Sonuç

Müzikte estetik algılama, bireylerin ve toplumların yalnızca sezgisel bir eğilimle değil, aynı zamanda nitelikli bir eğitim ve kültürel birikim süreciyle elde edebileceği bir olgudur. John Dewey'in (1934) ifade ettiği gibi, sanatı bir deneyim olarak kurgulayan aktif bir katılım süreci hayati önem taşır. Sanat eğitimi, müfredatlarda sadece bir yetenek kursu veya teknik bir beceri edinme alanı olarak değil, derinlemesine bir duyuş disiplini olarak yeniden tanımlanmalıdır.

Müziği sadece geçici bir haz ve eğlence nesnesine indirgeyen sığ bakış açısı, toplumsal travma ve ulusal yas günlerinde müziği susturarak aslında toplumun kolektif ruhunu derin bir sessizliğe ve ruhsal yalnızlığa terk etmektedir. Oysa estetik bir bilinçle yaklaşıldığında müzik; susturulacak bir gürültü değil, aksine parçalanmış duyguları birleştirici, onarıcı ve varoluşu yüceltici en güçlü manevi araçtır.

Tüm bu tartışmaların ışığında; müziği lüks bir tüketim ögesi olmaktan çıkaracak olan, toplumun kendi kültürel sermayesiyle kuracağı bu yeni estetik bağdır.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (1970). Aesthetic theory. University of Minnesota Press.
- Bourdieu, P. (1984). Distinction: A social critique of the judgement of taste. Harvard University Press.
- Dewey, J. (1934). Art as experience. Minton, Balch & Company.
- Evstafiev, M. (1992). *The Cellist of Sarajevo*. Wikimedia Commons.
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Evstafiev-bosnia-cello.jpg>
- Hanslick, E. (2012). On the musically beautiful: A contribution towards the revision of the discipline of music aesthetics (G. Payzant, Trans.). Hackett Publishing. (Orijinal basım yılı 1854).
- Huron, D. (2011). The biological fortune of sorrow. Ohio State University.
- Marx, K. (2010). Economic and philosophic manuscripts of 1844. Lawrence & Wishart. (Orijinal basım yılı 1932).
- Mursell, J. L. (1937). The psychology of music. W. W. Norton & Company.
- Schopenhauer, A. (2014). The world as will and representation (Vol. 1). (J. Norman, A. Welchman, & C. Janaway, Trans.). Cambridge University Press. (Orijinal basım yılı 1818).
- Shostakovich, D. (1979). Testimony: The memoirs of Dmitri Shostakovich (S. Volkov, Ed.). Harper & Row.
- Vijesti. (2012). A *Symphony against Hitler*. <https://en.vijesti.me/world-a/evropa/147125/symphony-against-hitler>
- Görsel 1:
https://www.vijesti.me/data/images/2019/02/12/00/2328097_20190212010252_5c621950b789684e9ff118f7png_ls.jpg
- Görsel 2: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Evstafiev-bosnia-cello.jpg>



BÖLÜM 6

Tuzla Köyü Mendillerinde Bitkisel Motiflerin Analizi

Aslı Aksoy¹

1. GİRİŞ

Tuzla Köyü, Çanakkale'nin Ayvacık ilçesine bağlı, eski adı Kızılca Tuzla olan bir yerleşimdir. Kızılca Tuzla, Osmanlı döneminde bölgenin merkezi olarak işlev görmüş; 1876 yılında ise ilçe merkezi Ayvalı Oba'ya (Ayvacık) taşınmıştır (Ayvacık İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü, 2019). Yörük halıları, düz dokuma türleri, çedik-çorap örgüleri, oya ve nakış işleri Ayvacık yöresinde halen sürdürülen tekstil el sanatı üretimleridir.

Ayvacık yöresi, desenlerini büyük ölçüde doğadaki bitkilerden alan köklü bir nakış geleneğine sahiptir. Günümüzde bu gelenek, Tamış köyünde çeyiz amaçlı sarma tekniğiyle üretilen Yörük işi mendillerde; Ahmetçe köyünde ise hesap işi tekniğiyle yapılan bitkisel nakışlı tekstillerde sürdürülmekte ve yerel halk için önemli bir geçim kaynağı oluşturmaktadır. (Aksoy ve Özkan, 2025: 8). Yörede geçmişte hesap işi nakışlarıyla ünlü bir diğer üretim merkezi de Tuzla köyüdür. Literatürde (Aksoy ve Özkan, 2025), Ahmetçe köyünde üretilen bitkisel bezemeli hesap işi nakışlarda motiflerin doğadaki bitki örneklerinden serbest yorumlarla üretildiği görülmektedir; buna karşın literatürde yer almayan Tuzla Köyü'ne ait mendil örneklerinde motifler yöre florasıyla doğrudan ilişki kurmakta ve yerel adlandırmalarla örtüşmektedir. Bu bağlamda Tuzla Köyü'ndeki nakış örnekleri, geçmişte var olan geleneksel bilgi sistemlerinin belgelenmiş izleri olarak değer taşımaktadır. Bu değer, yalnızca estetik ve kültürel bir önem taşımakla kalmayıp, nakışlar aracılığıyla aktarılan yöresel bilgi ve deneyimin sistematik olarak incelenmesini de anlamlı kılmaktadır.

Bu çalışma, Ayvacık ilçesi Tuzla Köyü'ne ait hesap işi tekniğiyle işlenmiş sekiz bitkisel nakışlı mendil örneğini teknik, renk ve desen özellikleri üzerinden belgelemeyi ve bu örneklerin yöre florasıyla kurduğu ilişkiyi ortaya koymayı amaçlamaktadır.

2. TÜRK KÜLTÜRÜNDE MENDİLLER

Mendil, Türkçeye mndıl kökünden türemiş olan ve 'havlu, mendil, başörtüsü' anlamına gelen Arapça mandīl sözcüğünden geçmiştir. Bu sözcük, Latince

¹ Doç., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, ORCID: 0000-0003-4228-4120

manutergium (el bezi), Aramice/Süryanice mantiliyün ve Eski Yunanca mantélion ile bağlantılıdır (Türkyılmaz, 2024: 1360). Türkçede mendil, burun ve ter silmekte kullanılan küçük kare kumaş veya ince kâğıt olarak tanımlanmakta; ayrıca içine bazı şeyler konulan kumaş ya da yağlık anlamında da kullanılmaktadır (TDK, Sözlük, 2022). Eski kaynaklarda ise farklı boyut ve işlevlere sahip mendiller; çevre, destimal, yağlık, makrama, yemeni ve yazma adlarıyla anılmaktadır (Sürür, 1997: 387). Divanü Lûgat-it-Türk'te mendilin karşılığı 'ulatu' olup, burun temizlemek için koyunda taşınan ipek kumaş parçası olarak tanımlanmaktadır (Berker, 1977: 8).

Mendiller, pamuk, keten ve ipek gibi kumaşlardan üretilmekte olup, kadın ve erkek mendilleri farklıdır. Küçük boyutlu kadın mendillerinin kenarları geçmişte el yapımı oya ve dantellerle süslenmiş; mendillerin köşelerine ise simetrik şekiller veya çiçek desenleri işlenmiştir (Sürür, 1997: 387,388, 394; Koçu, 1996: 172). Nakış, ipekli kumaşlardaki desenleri kolay ve ucuz yoldan taklit etmek için Uzak Doğu'da yaratıldığı düşünülen bir süsleme tekniğidir (Walker, 2000: 189). Önceden dokunmuş bir zemin üzerine iğne ile uygulanır (Britton, 1938: 22). Kumaşın her iki yüzünde de aynı görüntüyü verdiklerinden, mendiller üzerinde en sık uygulanan nakışlar, atkı ve çözgü ipliklerinin sayılmasıyla yapılan "hesap işleri"dir. Hesap işi adı altında toplanan ve mendillere sık olarak uygulanan nakış çeşitleri; düz hesap iğnesi, verev hesap iğnesi, pesend ve muşabbaktır (Berker, 1977: 9). Bezayağı örgülü kumaşlar bu işleme türüne en uygun kumaş türleridir (Özcan, 2020: 38). Hesap işiyle yapılan motiflerin çevresine sırma, sim veya koyu renkli ipek ipliklerle yapılan tahrirlere "gözeme" adı verilmektedir (Gönül, 1973: 29).

Mendil, hem saray hem halk kültüründe doğumdan ölüme çeşitli ritüellerin vazgeçilmezi olmuştur. Mendillerle oynayan iki ruhu temsil eden bir Uygur duvar resmi, geçmişinin Uygur Türklerine kadar uzandığını göstermektedir (Ünalın, 2023: 99). Kırgız Türklerinin "Er-Töştük" destanında mendil, söz ve nişan hediyesi temasıyla yer almaktadır (Ögel, 1998: 543). Osmanlı dönemi minyatür ve portrelerinde padişahların ellerinde görülen mendiller, saray sanatındaki kullanımına örnektir (Sürür, 1997: 390); Anadolu halk giyiminde fes ve külah üzerine ve boyna sarılırken; modern erkek giyiminde beyaz patiska, Hollanda bezi, çubuklu ve renkli kumaş ile ham ipekten yapılan mendiller ceket ceplerini süslemiştir (Şimşek, 1960: 2123).

Mendil, Türk kültüründe doğum, sünnet, askere uğurlama, söz, nişan, düğün, dini bayramlar ve nevrüz gibi özel günlerde yaygın bir hediye olarak kullanılmıştır (Küçükcaladağlı, 2019: 60). Gözyaşı ve teri silme, yara sarmak, para ve şeker kesesi, selamlaşma, vedalaşma, yas töreni nesnesi gibi çeşitli işlevlere

sahip olan mendiller, işlenmiş, nakışlı ve pullu hâlleriyle gelin çeyizinin önemli parçaları arasında yer almıştır. Günümüzde ise düğün ve sünnetlerde kına mendili olarak kullanılmaktadır (Ünal, 2023: 100- 114). Ölüm adetlerinde de kullanılan mendil, ölülerin dudaklarını ıslatmak, çenesini bağlamak veya mezar tahtasına takmak için kullanılmış; türbe ve yatırlara bağlanan mendiller ise dilek ve adak nesnesi olmuştur (Ünal, 2023: 110-112). Ayrıca mendiller, halay, horon gibi halk oyunlarında da işlev görmüştür (Sürür, 1997: 392). 1882'den sonra Anadolu'nun el yapımı kadın mendilleri yerini endüstriyel ürünlere ve mendillere değer katan doğal boyalar yerini kimyasal boyalara bırakmıştır. Nakış ve dantel işleri de ortadan kalkmıştır (Ekinci, 2016).

3. TUZLA KÖYÜNE DAİR GENEL BİLGİLER

Tuzla köyü adını çevresindeki tuzlu su kaynaklarından almıştır. Tuzla, deniz ya da göl suyunun 'tava' adı verilen havuzlarda kurutularak tuz elde edildiği yer anlamına gelir. (TDK, Güncel Sözlük, 2025). Antik çağdan itibaren tuz üretilen arazisi, kıvıllı killi toprak olduğundan Osmanlı döneminde "Kızılca Tuzla" olarak anılmıştır. (Özkan, 2019: 74). Kızılca Tuzla, 1848–1867 tarihli Osmanlı belgelerinde kaza ve nahiye statüsünde yer almaktadır. 1888'den itibaren ise kayıtlarda Ayvacık adına rastlanmakta, Tuzla'nın köy statüsünde olduğu görülmektedir (Özkan, 2019: 19).

Kaplıcaları ve tuz yataklarıyla ünlü Tuzla köyü, Kırankolu güzergâhındadır. Ayvacık'ta köyler bulundukları mevkilere göre adlandırılmış; kuzeyde Kaz Dağı eteklerindeki orman köyleri Derekolu, güneydoğuda sahil köyleri Yalı kolu, güneybatıda Baba Burnu yönündekiler ise Kırın kolu olarak anılmıştır (Özkan ve Aydın, 2018: 338). Kızılca Tuzla, Sultan I. Murat döneminde (1360-1389) iskân edilen önemli yerleşimlerden biridir. Tuzla'daki Hüdavendigâr Cami ve medresenin ihtiyaçlarının, ılıca gelirleriyle bir tür vakıf sistemi kapsamında karşılandığı ve bu yapılar etrafında zamanla bir yerleşimin geliştiği düşünülmektedir (Özkan, 2019: ii). Köyün ilk yerleşikleri, 14. yüzyılda bölgeye iskân edilen konar-göçer Türklerdir. 14–17. yüzyıllar arasında kurulan Osmanlı köyleri yörede 'Manav' olarak anılmaktadır. Ayrıca Rumeli'den getirilen Bulgar ve Rumların yerleştirilmesiyle kozmopolit bir nüfus yapısı oluşmuştur. (Özkan, 2019: 21).



Şekil 1. Tuzla Hüdavendigar Camii. (Kişisel arşiv, 2012).

Osmanlı belgeleri, 15. yüzyıldan itibaren Behramkale tuzlasında üretilen tuzu taşıyan ve ‘Araplar’ olarak anılan Türkmen kökenli deveçiler aracılığıyla Tuzla’nın ticari faaliyetlerine işaret etmektedir (Eröz, 1991: 226). Bez dokumacılığı da geçmişte, yöredeki önemli bir diğer iş koludur. 16. yüzyıl maliye defterlerinde Kızılca Tuzla bezinin Yeniçeri çuka astarı için tedarik edildiği (Günalan, 2005: 291); 17. yüzyıl kayıtlarında ise yeniçeri bârânî elbiselerinde astar olarak kullanıldığı görülmektedir (Sahillioğlu, 1974: 432, 441, 449).

Tuzla ve çevresinde günümüzde kumaş dokumacılığı yapılmamaktadır. Halkın geçim kaynakları tarım (zeytin, domates, fasulye) ve hayvancılıktır. Köyde taş işçiliği, çetik-çorap örgüleri ve çeşitli oya işleri sürdürülmektedir. Hesap işi işlemler çeyizlik olarak, karyola kenarlarını süsleme amaçlı sınırlı sayıda yapılmaktadır. Bu bağlamda, üretimi uzun yıllar önce sona ermiş olan Ayvacık Tuzla köyü hesap işi süslemeli mendillerinin belgelenmesi, ülkemizin kültürel tekstil envanterine kazandırılması açısından büyük önem taşımaktadır.

4. TUZLA KÖYÜ MENDİLLERİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ

Çalışma kapsamında ele alınan mendiller, 60 yıl önce Tuzla köyünde hesap işi teknikleriyle işlenmiş erkek cep mendilleridir. Burun, el, kol, ter, alın silmek için kullanılmışlardır. Yapılış amaçları Tuzla köyünün evlilik öncesi geleneksel ritüellerine dayanmaktadır. Gelin ve ailesi tarafından, 40-100 adet işlenen mendiller, bir çarşafa dizilip, dikilerek ilk nişanda damat tarafına gönderilmişlerdir. Yörede daha sonra yapılan büyük nişana “görüş” denilmektedir. Kız tarafından ilk nişanda gönderilen işlemeli mendiller, “görüşün” 10-15 gün öncesinde, damadın ailesi tarafından konu, komşu, hısıma dağıtılmışlardır. Yörede mendil ve şeker gibi nesneler davetiye işlevi görmekte, ‘okundu’ olarak adlandırılmaktadır. Çiçek desenli mendiller damadın ailesi tarafından ‘görüş’ davetiyesi veya sağdıç mendili olarak verilirken, damat

mendili olarak erkeğin çeyizine konulanlarda genellikle çiçeksiz yaprak formları tercih edilmiştir.

Yörenin kadın mendilleri ise genellikle sarma tekniğiyle daha basit motifler kullanılarak işlenmişlerdir. Kadın mendillerinin içlik denilen ve elbise altına giyilen iç kıyafetlerinden artan ince patiskadan yapılan, renkli ve daha küçük ebatlı örnekler oldukları görülmüştür. Bunlar davetiye olarak kullanılmamışlardır. İşlemeli erkek mendilleri de düğün için kullanılmayıp, düğün davetiyesi olarak “kalemera” denilen şekerler dağıtılmışlardır. Günümüzde Tuzla köyünün hesap işi erkek mendilleri işlevini yitirmiş olup yalnızca sandıklarda bulunmaktadır.

5. TUZLA KÖYÜ MENDİL ÖRNEKLERİ

Obje No: 1 (Şekil 2); **Araştırma tarihi:** 06.12.2024; **Bulunduğu yer:** Tuzla Köyü; **Üretim tarihi:** 1968; **Boyutları:** 45x45 cm; **Dokusal yüzeyi:** Mermerşahi kumaş; **Nakış iplikleri:** İbrişim; **Nakış türü/ tekniği:** El İşleme/Hesap İş (Muşabak, düz ve verrev hesap işi, gözeme); **Desen ismi:** Yıldız top.



Şekil 2. Yıldız top deseni işlemeli mendil ve detayı, Tuzla Köyü, Ayvacık.

Şekil 3. Yıldız çiçeği (Dahlia sp.). (Dahliastore, t.y.)

Mendil örneğinin dokusal yüzeyi mermerşahidir. Mermerşahi, yumuşak dokulu, tülbende benzer ancak daha sık dokunmuş ve beyazlatılmış bir kumaştır (MEB, 2011, s. 4). Mendilin işleme deseni stilize bitkiseldir. Desen tek köşede yer almaktadır. Çift yapraklı bir tek sap üzerinde “yıldız top” motifi görülen serbest kompozisyonudur. Kullanılan renkler yıldız topun taç yapraklarında dönüşümlü olarak, kırmızı ve koyu pembedir. Çiçeğin göbek (ercik) kısmı siyahtır. Sap ve yaprak kontörleri koyu yeşil ve yaprak içleri su yeşilidir. Kıvrımlı sap çıktısı mavidir. Çiçeğin ve yaprakların içi muşabak tekniği ile dolgulanmıştır. Kontörleri ise düz ve verrev hesap iğnesi teknikleriyle işlenmiştir. Bitki gövdesi (sapı) gözlenmiş ve karşılaşmış verrev iğnedir. Yaprak sapları ise düz hesap iğnesi ve gözemedir. Yaprakların üstünde bulunan boşlukta serpmeye olarak, gonca benzeri iki küçük motif gözlenmektedir. Düz ve verrev hesap iğnesi teknikleriyle

işlenen L şeklindeki siyah renkli desen çerçevesi, yörede “tırnak” ismini almaktadır. Obje 1’deki ‘yıldız top’ işleme motifinin Papatyagiller (Asteraceae) ailesinden, Dahlia cinsine ait bir yıldız çiçeğine (Şekil 3) benzerliği dikkat çekicidir.

Obje no: 2 (Şekil 4); **Araştırma tarihi:** 06.12.2024; **Bulunduğu yer:** Tuzla Köyü; **Üretim tarihi:** 1969; **Boyutları:** 48x49 cm; **Dokusal yüzeyi:** Mermerşahi kumaş; **Nakış iplikleri:** İbrişim; **Nakış türü/ tekniği:** El İşleme/Hesap İşi (Muşabak, düz ve verrev hesap iğnesi, gözeme,); **Desen ismi:** Mis Çiçeği (Hıtır).



Şekil 4. Mis çiçeği deseni işlemeli mendil ve detayı, Tuzla Köyü, Ayvacık. Şekil 5. İtır (*Pelargonium graveolens*) yaprakları. (Kaynak: Cape Fynbos Soils, t.y.)

Mendilin dokusal yüzeyi mermerşahidir. İşleme deseni yarı stilize bitkiseldir. Desen kompozisyonu, tek köşesinde yer alan ve yöresel ismi “ Mis çiçeği” olan tek bir yaprak motifinden oluşmaktadır. Fıstık yeşili yaprak iç dolgusu muşabak tekniğiyle işlenmiş olup içinde yavruağzı renkli damarlar görülmektedir. Koyu yeşil olan yaprak sapında işleme tekniği gözenmiş ve karşılaşmış verrev iğnedir. Yaprak kontörleri de gözenmiş düz ve verrev iğneyle işlenmişlerdir.

Yerel halk tarafından ‘Mis çiçeği’ veya ‘Hıtır çiçeği’ olarak adlandırılan bitkinin ıtır (*Pelargonium graveolens*) olduğu belirlenmiştir. Obje 2’deki işlemenin görsel analizi, bunun ıtır bitkisine ait bir yaprak olduğunu göstermektedir (şekil 5). Turnagagasıgiller (Geraniaceae) familyasından bir bitki olan ıtırın, uzun saplı, derin oyuklu loblara sahip gül kokulu yaprakları, içerdikleri aromatik yağlar nedeniyle parfüm ve kozmetik endüstrisinde kullanılmaktadır (Başer, 2021: 18). Mis çiçeği ve yaprak motifli mendiller, Tuzla köyünde nişan mendili olarak erkek tarafının davetlilerine verildiği gibi, çiçeksiz ve sade görünimleri nedeniyle kız tarafından bohçaya konup damadın kullanımı için 4–5 adet gönderilmektedir.

Obje no: 3 (Şekil 6); **Araştırma tarihi:** 07.12.2024; **Bulunduğu yer:** Tuzla Köyü; **Üretim tarihi:** 1968; **Boyutları:** 52x52 cm; **Dokusal yüzeyi:**

Mermerşahi; **Nakış iplikleri:** İbrişim; **Nakış türü/ tekniği:** El İşleme/Hesap İşi (Muşabak, düz ve verev hesap iğnesi, gözeme); **Desen ismi:** Patlıcan.



Şekil 6. Patlıcan deseni işlemeli mendil, Tuzla Köyü, Ayvacık.

Şekil 7. Patlıcan (*Solanum melongena*) meyvesi, tomurcuğu ve çiçeği. (Kaynaklar: Mi Gardener, t.y.; Front Yardening, 2011)

Mendilin dokusal yüzeyi mermerşahidir. İşleme deseni stilize bitkiselidir. Tek köşesinde yer alan deseni serbest kompozisyon örneğidir. Desen kompozisyonunda; çimen yeşili kısa köklü tek bir sap çıktısından çıkan siyah bir sap üzerinde, ilk ikisi simetrik yerleştirilmiş, dört adet tomurcuk motifi kullanıldığı görülmektedir. Sapın üst ucundan aşağı sarkar vaziyetteki asimetrik bitkisel form yörede “Patlıcan” olarak isimlendirilmekte ve tüm desene ismini vermektedir. Bu motifin iç dolgusu mavi renkle, muşabak tekniğiyle işlenmiştir. Dış ve iç orta kesitinin kontörleri ise patlıcan moru renk ile gözenmiş ve karşılaşmış verev ve düz iğnedir. Tomurcukları oluşturan ve dönüşümlü olarak soluk su yeşili ve yaprak yeşili renklerle işlenmiş olan çanak yaprakları, turuncu renkli ercik ve pistil kısımları ile ortadan ikiye bölünmüşlerdir. Sap ve tomurcuklar gözenmiş ve karşılaşmış verev ve düz iğnedir. L şeklinde, zikzak desenli siyah dış kenar çerçevesi, Holbein dikişi (hesap iğnesi tekniği) ile işlenmiştir. Mısır kökenli bu teknik, Hans Holbein’ın resmettiği portrelerdeki VIII. Henry ve soyluların giysilerinde sık görüldüğü için Avrupa’da Holbein dikişi adıyla tanınmıştır (Leslie, 2007: 19). Mendil dokusu üzerinde yer yer sararmalar ve güve larvaları gözlenmiştir.

Obje 3’teki işleme örneğinde görülen mor kontrollü patlıcan meyvesinin; dalından sarkma tarzı, tomurcuklarının dikenli yapısı ve ortalarında yer alan turuncu renkli erkek ve dişi organları gerçek bir patlıcan (*Solanum melongena* L.) bitkisiyle tam bir uyum göstermektedir (Şekil 7).

Obje no: 4 (Şekil 8); **Araştırma tarihi:** 07.12.2024; **Bulunduğu yer:** Tuzla Köyü; **Üretim tarihi:** 1969; **Boyutları:** 45x46 cm; **Dokusal yüzeyi:** Mermerşahi

kumaş; **Nakış iplikleri:** İbrişim; **Nakış türü/ tekniği:** El İşleme/Hesap İş (Muşabak, düz ve verrev hesap iğnesi, gözeme); **Desen ismi:** Hatırlanmıyor.



Şekil 8. İşlemeli mendil, Tuzla Köyü, Ayvacık.

Şekil 9. Papatya (*Marguerite* sp.). (Kaynak: Tesselaar, t.y.)

Mendil örneğinin dokusal yüzeyi mermerşahidir. İşleme deseni stilize bitkisel olup tek köşede yer almaktadır. Tek sap çıktısından çıkan bir gövde üzerinde simetrik olarak yer alan kısa saplara yerleştirilmiş, çiçek motifleri kullanılmıştır. Kıvrımlı sap çıktısı mor renklidir. Gövde ve çiçek sapsları yaprak yeşili olup, gözenmiş ve karşılaşmış düz ve verrev iğne teknikleriyle işlenmiştir. Çiçek sapsları arasında, gövdeye simetrik olarak karşılıklı yerleştirilmiş üç adet kısa, kılıç biçimli yeşil yaprak yer almaktadır. Çiçek motiflerinin pembe renkli taç yapraklarının içi muşabak tekniği ile dolgulanmıştır. Yeşil kontörlü çiçek göbeği sarıdır. Bordo renkli çiçek dış kontörleri ile yörede “tırnak” ismi verilen L şeklindeki desen çerçevesi ise düz ve verrev hesap iğnesi teknikleriyle işlenmişlerdir.

Desen ismi hatırlanmamaktadır. Yaprak yapısı, çiçek formu ve renkleri, çeşitli renkleri olan papatyagiller (*Asteraceae*) ailesine ait bir papatya türü olabileceğini göstermektedir (Şekil 9).



Şekil 10. Koza deseni işlemeli mendil ve detayı, Tuzla Köyü, Ayvacık.

Obje no: 5 (Şekil 10); **Araştırma tarihi:** 06.12.2024; **Bulunduğu yer:** Tuzla Köyü; **Üretim tarihi:** 1968; **Boyutları:** 51x52 cm; **Dokusal yüzeyi:** Mermerşahi; **Nakış iplikleri:** İbrişim; **Nakış türü/ tekniği:** El İşleme/Hesap İş (Muşabak, düz ve verrev hesap iğnesi, gözeme); **Desen ismi:** Koza.



Şekil 11. Pamuk çiçeği ve kozası ile koza gelişim evreleri. (Kaynaklar: Shutterstock, t.y.; Tekstilsayfası, 2013)

Mendilin dokusal yüzeyi mermerşahidir. Yerel adı “Koza” olan işleme deseni tek köşede yer almaktadır. Yöre halkı tarafından üzerinde kozaları bulunan pamuk (*Gossypium hirsutum* L.) bitkisine benzetilmektedir (Şekil 11). 1940’ların sonlarında Ayvacık’ın Tuzla ovasında ve Gülpınar mıntıkasında, pamuk ziraatının gelişmekte olduğu ve halkın yetiştirmekte acemilik çekmesine rağmen üretimine önem verildiği bilinmektedir (Uygur, 1952: 123). İşlemede, bitki gövdesinin çıktığı, kıvrımlı sap kısmı ve üç adet kökü mavidir. Gövde ve meyve dalları koyu yeşil renkle gözeme tekniğiyle işlenmiştir. En altta gövdenin iki yanında simetrik duran dalların uçlarında gri-mavi renkli birer adet koza motifi görülmektedir. İçlerinde pembe renkli birer adet tohum bulunmaktadır. Gövdenin en üst sürgünü, olgunlaşmış koyu pembe renkli tek bir kozayı taşımaktadır. Kozanın tohum rengi ise gri-mavidir. Üst sürgün ve alttaki kozalı dallar arasında, gövdeye bağlı iki adet koyu yeşil saptan çıkan koyu pembe odunsu (vejetatif) dallar yer alır. Koyu pembe dallar, konturları ve kenarlarından çıkan ince tüyler düz ve verev hesap iğnesi teknikleriyle işlenmişlerdir. Bu dalların üzerinde koyu yeşil kontörlü, içleri açık yeşil olan üçer adet olgunlaşmamış küçük koza yer almaktadır. Olgunlaşmış ve olgunlaşmamış kozaların içleri muşabak tekniğiyle işlenmiştir. Olgunlaşmış kozaların taç yaprakları ile bitkinin koyu yeşil gövde ve sapları ise gözemedir. Olgun kozaların çanak yapraklarının ve olgunlaşmamış kozaların kontörleri, düz hesap iğnesi tekniğiyle işlenmiştir. Düz ve verev hesap iğnesi teknikleriyle işlenen L şeklindeki siyah renkli desen çerçevesi, “tırnak” ismini almaktadır. Mendil dokusu üzerinde yer yer sararmalar gözlenmektedir.



Şekil 12. Peygamber çiçeği desenli işlemeli mendil, Tuzla Köyü, Ayvacık.

Şekil 13. Peygamber çiçeği (*Centaurea* sp.). (Kaynak: iStock, t.y.)

Obje no: 6 (Şekil 12); **Araştırma tarihi:** 07.12.2024; **Bulunduğu yer:** Tuzla Köyü; **Üretim tarihi:** 1968; **Boyutları:** 46x46 cm; **Dokusal yüzeyi:** Mermerşahi kumaş; **Nakış iplikleri:** İbrişim; **Nakış türü/ tekniği:** El İşleme/Hesap İşi (Muşabak, düz ve verrev hesap iğnesi, gözeme,); **Desen ismi:** Hatırlanmıyor.

Dokusal yüzeyi mermerşahi olan mendilin işleme deseni stilize bitkiselidir. Tek köşesindeki desen kompozisyonunda, tek saptan simetrik olarak çıkan çiçek motifleri kullanılmıştır. İsmi hatırlanmamakla birlikte yerel halk tarafından bu desen yöre florasında görülen peygamber çiçeğine (*Centaurea* sp.) (Şekil13) benzetilmektedir. Çiçeklerin muşabak tekniğiyle işlenmiş taç yaprakları lila rengidir. Mor renkle kontörlenmişlerdir. Çiçeğin siyah kontörlü göbek kısmı koyu sarıdır. Çanak yaprakları görülmemektedir. Kıvrımlı sap çıktısı mordur. Siyah renkli olan gövde ve çiçek sapları gözenmiş ve karşılaşmış düz ve verrev hesap iğnesi teknikleriyle işlenmiştir. Gövde üzerinde altı adet kısa ince yeşil tüysü yaprakçık halkavi biçimde dizilmiştir. Mendilin siyah renkli desen çerçevesi, Holbein dikişi tekniğiyle işlenmiştir.



Şekil 14. Yaprak deseni işlemeli mendil, Tuzla Köyü, Ayvacık.

Şekil 15. Düğün çiçeğigiller (*Ranunculus* sp.) familyasından bir bitki türünün yaprakları. (Kaynak: Yarra Ranges, t.y.)

Obje no: 7 (Şekil 14); **Araştırma tarihi:** 06.12.2024; **Bulunduğu yer:** Tuzla Köyü; **Üretim tarihi:** 1969; **Boyutları:** 46x46 cm; **Dokusal yüzeyi:** Mermerşahi; **Nakış iplikleri:** İbrişim; **Nakış türü/ tekniği:** El İşleme/Hesap İşi (Muşabak, düz ve verev hesap iğnesi, gözeme, Holbein dikişi); **Desen ismi:** Yaprak

Mendilin dokusal yüzeyi mermerşahidir. İşleme deseni stilize bitkisel olup yerel adı ‘Yaprak’ olan desen tek köşede yer almaktadır. Tek saptan simetrik olarak çıkan dal ve üçlü, loblu yaprak motifleri kullanılmıştır. Kullanılan renkler sap çıktısı ve yaprak içlerinde fıstık yeşili ve kontörlerinde koyu yeşildir. Sap ve dal kısımları ile L şeklinde desen çerçevesi siyahtır. Sap çıktısı ve yaprakların içi muşabak tekniği ile dolgulanmıştır. Kontörleri ise düz ve verev hesap iğnesi teknikleriyle işlenmiştir. Ana dal gözenmiş ve karşılaşmış verev iğnedir. Alttaki simetrik yaprakları tutan kısa yan dallar gözenmiş ve karşılaşmış düz ve verev iğnedir. Siyah renkli desen çerçevesi, Holbein dikişi ve verev hesap iğnesi teknikleriyle işlenmiştir. Mendil dokusu üzerinde yer yer sararmalar gözlenmiştir. Obje 7 ‘de görülen işlemenin görsel analizi, yaprak yapısının düğün çiçeğigiller (Ranunculus sp.) familyasından bazı türlerin yeni çıkan yaprak yapılarıyla (Şekil 15) büyük benzerlik içinde olduğunu göstermektedir.



Şekil 16. İşlemeli mendil, Tuzla Köyü, Ayvack.

Obje no: 8 (Şekil 16); **Araştırma tarihi:** 06.12.2024; **Bulunduğu yer:** Tuzla Köyü; **Üretim tarihi:** 1968; **Boyutları:** 53x54 cm; **Dokusal yüzeyi:** Mermerşahi; **Nakış iplikleri:** İbrişim; **Nakış türü/ tekniği:** El İşleme/Hesap İşi (Muşabak, düz ve verev hesap iğnesi, gözeme); **Desen ismi:** Hatırlanmıyor.

Mendilin dokusal yüzeyi mermerşahidir. Tek köşesinde yer alan işleme deseni yarı stilize bitkiselidir. Desen kompozisyonunda, tek saptan simetrik olarak çıkan kılıç yaprak ve çiçek motifleri kullanılmıştır. Çiçeklerin çanak yaprakları görülmemektedir. Kalp şeklinde üç dilimli/loblu taç yaprakları, dönüşümlü olarak canlı pembe-koyu kırmızı ve lila-turuncu zeminli olup, muşabak tekniğiyle işlenmişlerdir. Pembe ve koyu kırmızı zeminli çiçeklerde kontörler düz hesap iğnesiyle açık kırmızı; turuncu-lila zeminlilerde ise mor renkle işlenmişlerdir. Kıvrımlı sap çıktısı ve üç adet kazık kökü lila rengidir. Bitki sapı gözenmiş ve

karşılaşmış verev iğnedir. Sap üzerinde simetrik duran kılıç yaprakları muşabak tekniğiyle işlenmiştir. Soluk mavi-yeşil yaprak dış kontörleri ise düz ve verev iğnedir. Çiçek sapları, gözenmiş düz ve verev iğnedir. Yörede “tırnak” ismi verilen L şeklinde desen çerçevesi düz ve verev hesap iğnesi teknikleriyle işlenmiştir. Desenin yerel ismi hatırlanmamakla birlikte, kılıç yaprak yapısı ve yeşil tonu, çiçek kontörlerinde dönüşümlü tekrarlanan canlı renkler ve ercik yapısı, bitkinin karanfilgiller (Caryophyllaceae) ailesinden *Dianthus* cinsine ait bir karanfil olabileceğini göstermektedir.

6. SONUÇ

Bu çalışmada, Anadolu’nun kültürel tekstil envanterine katkı sağlamak amacıyla Çanakkale ili, Ayvacık ilçesi Tuzla köyüne ait sekiz adet eski erkek mendili incelenip belgelenmiştir. Sıcak su kaplıcaları ve tuz yataklarıyla ünlü köy, 14. yüzyılda iskân edilen vakıf yerleşimlerinden biri olup yerleşikleri Manav’dır. Köyün eski adı Kızılca Tuzla’dır. 14. Yüzyılın ikinci çeyreğinden, Ayvacık’ın kurulduğu 19. Yüzyılın sonlarında kadar Çanakkale’nin nahiyesi, Kızılca Tuzla olmuştur. Osmanlı kayıtlarına göre 15. yüzyılda Kızılca Tuzla’nın iki önemli iş kolu, Türkmen kökenli Araplar tarafından yapılan tuz ticareti ve yeniçeri giysilerinde kullanılan Kızılca Tuzla bez dokumalarıdır. Tuzla halkı atalarının yörede kumaş dokumacılığı yaptığını hatırlamamaktadır; günümüzde geçim kaynakları tarım, hayvancılık ve turizmdir.

İncelenen kaynaklar, Türk tarihinde kumaş mendillerin hijyenik (burun, el ve ağız temizlemek, teri silmek, yara sarmak) ve törensel/ayinsel (çeyiz, düğün, hediye, yas, cenaze, vb.) işlevleri bulunduğunu göstermektedir. Çalışma materyallerini oluşturan mendiller, yörede 3 gün süren düğün törenlerinin ilk günü ‘büyük nişan’ veya ‘görüş’ olarak adlandırılan tören için damat tarafına verilmek üzere dikilip işlenmiştir. Damadın ailesi mendillerin bir kısmını davetlilere gönderirken, birkaç tanesini damadın kullanımı için saklamıştır. Üretimleri 1968-69 yıllarına tarihlenen mendillerin, ölçüleri değişiklik göstermektedir. Tümü bitkisel olan işleme desenleri stilize veya yarı stilize olup, sekiz örnekte de tek köşede tekrarlanmış; serbest ve simetrik kompozisyonlardır. Gerçekçi bir üslupla stilize edilmiş bitki motiflerinin genellikle yöre florasından esinlendikleri, yerel halk tarafından hatırlanan bazı desen/motif isimlerinin, doğadaki bitki örnekleriyle kıyaslanmasıyla tespit edilmiştir. El sanatı üreticilerinin çoğunluğunu oluşturan kırsal kesim, doğada bulunan hammadde kaynakları ve bitki örtüsü hakkında nesiller boyu deneme yanılma yoluyla biriktirdikleri bilgi birikimi ve farkındalığa sahiptir. Bu birikim özellikle yöreye ait eski nakış örneklerinde kendisini açıkça göstermektedir. Bu çalışmada belgelenen işlemler, mermerşahi bez üzerine ibrişim ile elle yapılmış ve canlı

renklerle hesap işi teknikleriyle işlenmiştir. Desenlerinin yıldız ve peygamber çiçekleri, ıtır yaprağı, patlıcan, papatya, pamuk ve karanfil bitkilerinden oluştuğu tespit edilmiştir. İşlemelerde baskın renkler kırmızı, pembe, yeşil tonları ile mavi, mor ve lacivert olup, tüm örneklerde düz ve verrev hesap iğnesi, gözeme, muşabak ve Holbein dikişi tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür.

Bu çalışma, Tuzla köyü işlemeli mendillerinin yalnızca estetik bir değer taşımadığını, aynı zamanda sanat tarihi, halkbilim, tarih ve botanik açısından da önemli birer kültürel belge olduğunu ortaya koymaktadır. Günümüzde üretimi ve kullanımı büyük ölçüde sona ermiş olan bu halk sanatı örneklerinin korunması için belgelendirme, kataloglama ve eğitim ile tanıtım çalışmalarının desteklenmesi gerekmektedir. Yöreye özgü desenlerin ve tekniklerin güncel projeler ve işbirlikleri aracılığıyla görünür hâle getirilmesi, kültürel mirasın yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından kritik öneme sahiptir.

Teşekkür: Çalışmanın konusunu oluşturan mendillerin üreticisi ve sahibi Tuzla köyü yerlisi Ayşe Cahide Şen ve kızı Arzu Öktem'e; işlemelerin botanik benzerlerinin teşhisinde verdiği destekten dolayı ise Prof. Dr. Ersin Karabacak'a teşekkür ederim.

KAYNAKÇA

- Aksoy, A. ve Özkan, Ç. (2025). Ayvacık ilçesi el sanatı üretimlerinin turizme kazandırılarak sürdürülebilirliğinin sağlanmasına yönelik öneriler. *International Journal of Economics, Politics, Humanities & Social Sciences*, 8(3), 1-17.
- Aydın, Ş. ve Özkan, Ç. (2018). Yerel yiyecekler aracılığı ile sürdürülebilir destinasyonlar: Ayvacık örneği. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 6(1), 335–349.
- Ayvacık İlçe Millî Eğitim Müdürlüğü. (2019). *Ayvacık İlçe Millî Eğitim Müdürlüğü 2019–2023 stratejik planı*. Erişim adresi https://ayvacik17.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2020_01/06111814_ASP2019.pdf
- Başer, H.C. (2021). İtir Esansı. *Bağ Bahçe Dergisi*, 98 (kasım-aralık): 18-19. <https://www.khcbaser.com/wp-content/uploads/98-Bag-Bahce-Kasim-Aralik-2021.pdf>
- Berker, N. (1977). Türk mendil kültürü. *Sanat Dünyamız*, 3(9), 8–12.
- Britton, N. P. (1938). *A study of some early Islamic textiles in the Museum of Fine Arts, Boston*. Boston, MA: Museum of Fine Arts.
- Cape Fynbos Soils. (t.y.). *Pelargonium roseum* (rose geranium). 12 Mart 2025 tarihinde <https://capefynbossoils.com/products/pelargonium-roseum-rose-geranium> adresinden erişildi.
- Dahliastore. (t.y.). *Dahlia Waltzing*. 17 Mart 2025 tarihinde <https://www.dahliastore.com/en/dahlia-waltzing> adresinden erişildi.
- Ekinci, E. B. (2016, February 19). Handkerchiefs: The secret language of love. *Daily Sabah*. 30 Kasım 2024 tarihinde <https://www.dailysabah.com/feature/2016/02/19/handkerchiefs-the-secret-language-of-love> adresinden erişildi.
- Eröz, M. (1991). *Yörükler*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Front Yardening. (2011, Ağustos). Patlıcan çiçeği ve tomurcuğu. 12 Mart 2025 tarihinde <https://frontyardening.wordpress.com/2011/08> adresinden erişildi.
- Gönül, M. (1973). *Türk elişleri sanatı (XVI–XVIII. yüzyıl)*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Günalan, R. (2005). *XVI. yüzyılda Bâb-ı Defterî teşkilatı ve maliye ahkâm defterleri*. (Yayımlanmamış doktora tezi). T.C. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

- iStock. (t.y.). Flower. 12 Mart 2025 tarihinde <https://www.istockphoto.com/tr/foto%C4%9Fraf/flowergm587777672-100883765> adresinden erişildi.
- Koçu, R. E. (1996). *Türk giyim kuşam ve süslenme sözlüğü*. İstanbul: Güncel Yayıncılık Ltd. Şti.
- Küçükcaladağlı, G. (2019). *Türk destanlarında armağan kültürünün izleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). T.C. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Leslie, C. A. (2007). *Needlework through history: An encyclopedia*. Westport, CT: Greenwood Press.
- MEB. (2011). *Tekstil teknolojisi: Ana örgülü kumaşların analizi*. Ankara: T.C. Milli Eğitim Bakanlığı.
- Mi Gardener. (t.y.). Eggplant – Black Beauty. 23 Mart 2025 tarihinde <https://migardener.com/products/eggplant-blackbeauty> adresinden erişildi.
- Ögel, B. (1998). *Türk mitolojisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Özcan, A. (2020). Çanakkale Ayvacık peşkirlerinin incelenmesi. *TJSS/The Journal of Social Sciences*, 4(4), 34–48.
- Özkan, K. (2019). *Osmanlı dönemi tuz üretim ve ticaretinde Tuzla Köyü*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Sahillioğlu, H. (1974). Yeniçeri çuhası ve II. Bayezid'in son yıllarında yeniçeri çuha muhasebesi. *Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, (2–3), 415–466.
- Shutterstock. (t.y.). Cotton flower. 25 Mart 2025 tarihinde <https://www.shutterstock.com/tr/video/search/cotton-flower> adresinden erişildi.
- Sürür, A. (1997). Kültürümüzde mendil kullanma geleneği ve mendiller. *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Maddi Kültür Seksiyon Bildirileri içinde* (386–395. ss.). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Şimşek, S. (1960). Mendilin hikâyesi. *Türk Folklor Araştırmaları*, 6(129), 2123.
- Tekstilsayfası. (2013, Ocak). Pamuk kozası gelişim evreleri. 23 Mart 2025 tarihinde <https://tekstilsayfası.blogspot.com/2013/01/> adresinden erişildi.
- Tesselaar. (t.y.). Marguerite daisies – Larita. 24 Mart 2025 tarihinde <https://www.tesselaar.net.au/product/13548-marguerite-daisies-larita> adresinden erişildi.
- Türk Dil Kurumu. (2022). *Mendil*. Türk Dil Kurumu Sözlüğü. <https://sozluk.gov.tr/>

- Türkyılmaz, D. (2024). Aşkın ve ayrılığın sessiz dil: Türkülerde mendilin simgesel yolculuğu. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(3), 1358–1380. <https://doi.org/10.34083/akaded.1576426>
- Uygur, M. (1952). Ayvacık ilçesi idarî coğrafyası. *İdare Dergisi*, 23(219), 113–127.
- Ünalın, Ö. (2023). İşlevsel halk bilimi kuramı çerçevesinde Türk halk kültüründe mendil. *Motif*, 16(41), 98–122.
- Walker, B. (2000). Rethinking Mamlük textiles. *Mamlük Studies Review*, (4), 167–217.
- Yarra Ranges. (t.y.). *Ranunculus scapiger*. 25 Ocak 2025 tarihinde <https://www.yarraranges.vic.gov.au/PlantDirectory/HerbsGroundcovers/Ranunculus-scapiger> adresinden erişildi.



BÖLÜM 7

NFT Designs as Advertising Tools for Brands And Designers in the Metaverse Ecosystem

Dilek Atalar¹

1. Introduction

The concept of the Metaverse first appeared in 1992 in author Neal Stephenson's science fiction novel 'Snow Crash' (Sparkes, 2021). This concept characterises a digital virtual world. According to the novel, people use their digital avatars to explore the online world. Mark Zuckerberg, owner and CEO of Facebook, introduced the Metaverse Universe at the 'Facebook Connect 2021' meeting held on 28 October 2021, and since then it has become one of the most talked about concepts in the world. It is evident that the technological process, which began in the IT world with games and various sectoral applications, has transformed into a new universe with Virtual Reality (VR) and Augmented Reality (AR) and Facebook's integration of all these into a single platform, the blockchain (Tunca vd., 2022: 95).

Brands actively follow current events in order to maintain their presence in a changing, evolving and transforming world. They develop their advertising policies by showcasing their creative side against their competitors and demonstrate this development by using new technologies. Recently, competition has shifted from physical to virtual environments. In this sense, the Metaverse, one of the most current concepts of recent times, has emerged. The Metaverse is described as a second universe that encompasses activities not only for socialising or playing digital games, but also for shopping, education, cultural interaction, and work. While ignoring this universe, which manifests itself in many areas, could now pose a threat to brands, adapting to it as quickly as possible and managing the process correctly is of great importance in the face of competitors (Çelikkol, 2022: 65-66). Brands demonstrate their awareness of the importance of this transformation by reflecting it in their advertising strategies and projects.

The metaverse offers brands a wide range of commercial applications. The NFT world, which is growing in popularity day by day, is attracting considerable interest from brands, designers and collectors alike. Many brands, from ready-to-wear fashion to the gaming industry, from sports to cosmetics, are implementing

¹ Araş. Gör., Yalova University, Faculty of Art and Design, Graphic Design, Türkiye, ORCID: 0000-0002-9179-6512

projects involving NFT products. Brands create three-dimensional digital versions of the virtual products they produce, enabling users to interact in the virtual environment (Averberk ve Türkyılmaz, 2022: 112-113). For this interaction to be realised, it is essential for designers to keep up with technological developments and improve their application skills.

At this point, in this era where traditional methods are being transformed into new forms, it is necessary for designers to take new positions and be part of the transformation (Dursun, 2021: 108).

In the digital age, brands have to keep up with digital developments to stay relevant in the face of a fast-consuming target audience. This increases interest in the brand and has a significant impact on the ultimate goal of increasing sales. When evaluated from a design perspective, NFT designs entering the advertising industry bring new responsibilities for both brands and designers. In this context, it is inevitable that designers quickly adapt to digital developments, improve their design skills, and take on roles in new design processes.

This article discusses design examples created by brands producing NFT collections. Adidas' Into the Metaverse collection, Louis Vuitton's Louis the Game, Hyundai Motor Company's Hyundai Mobility Adventure initiative, Gucci's Dionysus bag, and Gucci's Virtual 25 digital sneaker design are explained. Virtual 25 stands out as an NFT work produced by combining many sub-fields of design.

2. Metaverse Ecosystem and Advertising

The concept of the metaverse was first used by Neal Stephenson in his 1992 novel *Snow Crash*. Crash defines the metaverse as a virtual world accessible only through representative avatars. Its first use in an academic and sectoral context was at the Metaverse Roadmap Summit organised by the Acceleration Studies Foundation in 2006 (Ahn vd., 2024).

The emergence of the metaverse has attracted significant interest in the marketing sector and application areas, driven by the idea of establishing a presence and creating awareness in a new domain. In response to this interest, numerous global brands have contributed to their brand vision by engaging in metaverse-based innovations and commercial ventures. Metaverse-based applications in marketing strengthen the bond with the audience by offering brand-specific experiences. This emotional bond also contributes to strengthening brand value (Bilgihan vd., 2024).

The metaverse offers brands new strategies in experiential marketing. Combining virtual reality and augmented reality worlds, the metaverse creates interactive environments that evoke powerful emotional responses in consumers. With this approach, metaverse-focused advertising strategies enable the creation of brand experiences that appeal to multiple senses (Park ve Lim, 2023).

Customer-centric marketing and digitalisation-based markets have made metaverse interactive marketing strategies a critical tool in today's technology landscape. Competitive brands view this development as a strategic innovation to maintain and strengthen their position in the industry. Studies show that the metaverse world is no longer a distant and abstract concept. The metaverse is rapidly evolving into a growing market structure. This market is projected to reach \$30.6 billion by 2024 and \$210.3 billion by 2030 [8].

Digital assets, creative universes, and immersive experiences influence consumers' purchasing tendencies in marketing. Brands aim to gain benefits by encouraging creative and interactive contributions from their target audiences. It is said that brands offering creative economic behaviour provide consumers with a more innovative approach (Patil vd., 2025).

3. What is an NFT?

NFT stands for Non-Fungible Token. In Turkish, it is referred to as a non-fungible token. NFTs are explained as digital cryptographic assets that prove a digital asset is unique and belongs to its creator. In other words, they are defined as data units stored in digital ledgers called blockchains. In short, NFT is a digital production and ownership method used in the field of crypto art. Crypto art encompasses a broad framework of digital artworks based on blockchain technology. These assets are presented as limited edition and original production collections (Bilsel, 2023).

The uniqueness and ownership of digital assets are recorded on the blockchain. Thanks to the token and coin structure, each NFT asset produced is uniquely identified and certified. Thus, ownership of the asset can be verified based on the principle of transparent reliability. At the same time, NFTs cannot be substituted for another asset due to their immutable structure (Çallı, 2021). With this feature, it guarantees the creation and identification of unique elements based on the principle of reliability.

The two key components of blockchain technology, reliability and verifiability, play an effective role in the development of brands' marketing strategies. Consequently, NFTs directly influence brands' strategic design

processes and engagement objectives. The integration of NFT technologies into digital branding and marketing represents a structural transformation in strengthening the brand experience with contemporary approaches, managing engagement, and enhancing brand value. NFT-based branding efforts have become more prevalent since 2022. These efforts can be categorised under three headings. First, the relationship between NFT features and brand outputs. Second, it focuses on the factors that shape consumers' attitudes and behaviours towards brand NFTs. Finally, it examines the role of NFT assets in brand marketing. These studies position NFT assets as a promotional tool, a communication channel, a reward mechanism, and a basis for recognition (Wenjie, 2025).

Within the scope of this research, examples are provided of the use of NFTs as an advertising tool, with the aim of contributing to NFT-based branding efforts. In the examples provided, brands use NFTs as a promotional tool and as a channel of communication with their users. This intensifies competition among rivals, attracts the attention of audiences who closely follow technological developments, and increases brand loyalty.

4. The Relationship Between NFT's and Brandings

A Non-Fungible Token (NFT) is defined as a unique, non-interchangeable token that verifies the uniqueness of a digital asset and proves that ownership belongs to its creator. NFTs are also defined as a special type of cryptographic token that represents information about an asset or person and proves ownership. These assets are defined and secured on a blockchain (Şenkardeş, 2021: 156).

According to Kotler, the purpose of advertising is not to tell the facts about a product, but to sell a solution or a dream. Encountered in people's lives as a cultural activity, advertisements have become a concept that not only tells people what to buy and what to wear, but also determines how they think and feel by directing their decision-making mechanisms. In this case, it is stated that advertisements are both influenced by society and influence society. Advertisements create new forms of communication by integrating popular culture products with brands and strengthening the bond between brands and consumers (Yıldız, 2022: 296). At this point, the digital products produced by brands keeping pace with digitalisation are consistent with Kotler's idea of selling dreams.

As in many other areas, NFTs are also finding their place in the brand sector. NFTs are seen as a powerful tool against counterfeiting, as they represent a new market for brand owners and serve as a metadata file that verifies the identity of physical products and ensures transaction reliability (Dünya Gazetesi, 2022).

Brands are beginning to use NFTs as a creative method to strengthen their perception of innovation, diversify their revenues, and attract new customers. It is believed that these technological solutions create a special relationship between the brand and the new generation of digital natives. NFTs bring a new form of communication to the two pillars of marketing strategy: storytelling and emotional connection, and consumer engagement. Thanks to NFTs, brands can create a unique brand identity in the digital world and apply digital and physical world integration across different channels in a much more creative way. At the same time, they increase brand awareness and enhance the overall user experience by offering a fun and more varied brand experience. For consumers, it is of great importance that a brand is at the forefront and a leader in technological innovation. Brands that encourage these new developments are thought to inspire people's creativity. Inspiring and forward-thinking brands contribute to brand positioning by fostering greater trust in society (Happy Education Academy, 2022). In this regard, it is considered crucial for brands to create a distinct experience by developing digital solutions that reflect consumers' daily lives, thereby strengthening their brand image. NFT technology is emerging as a strategic tool for enhancing user experience in brand marketing. The use of NFTs increases brand awareness and strengthens loyalty-based marketing models. Personalised rewards, digital coupons and campaign applications highlight the innovative potential of NFT technology. Such applications enable brands to establish a more direct and interactive relationship with consumers.

In this field, where competition has not yet intensified, the adoption of NFT-focused advertising provides a significant advantage for pioneering brands. Furthermore, rewarding product experiences and user feedback through NFTs can be considered a noteworthy method in terms of participatory and target audience-based marketing strategies.

Brands that meet consumers on virtual platforms rather than physical stores through digitalisation are beginning to use their NFT designs, created in connection with the Metaverse universe, as an advertising tool. In this context, it is not limited to merely creating digital assets or designing avatar clothing and accessories. Events are being organised on digital platforms, and various innovations are being developed to provide consumers with a real experience in a virtual environment. Thanks to the innovations brought by the Metaverse, many NFT design applications can be encountered on websites, virtual stores, gaming platforms, or advertisements (Baş ve Tarakçı, 2022: 114).

The NFT projects, collections, and products of world-renowned brands such as Adidas, Louis Vuitton, and Gucci, which have taken their place in the

digitalising world, are inspiring as they are among the first examples in this field. The designers and collaborators involved in the design stages of these projects also contribute to this transformation.

It is stated that brands' efforts to integrate from the physical environment into virtual worlds will create entirely new areas and lead to the emergence of new areas of expertise or departments within them. Although the same idea essentially exists in new advertising approaches, it is said that there may be different areas of application in the virtual world. For example, it is predicted that brand identity components used in the brand creation or product development process, such as the brand name, logo, colours, etc., will still be needed, but they will be reshaped according to the forms of expression in the virtual environment (Baş ve Tarakçı, 2022: 126). This situation can be said to define new areas for brands and designers and impose new responsibilities on them.

5. The Branding Applications

Adidas keeps up with the latest technologies to offer its members and users unique experiences. Scott Zalaznik, Adidas' Digital Director, states that this presents a new world with unlimited potential for building closer relationships with users. Establishing new partnerships with NFT designers and design teams to create digital products lays the groundwork for new creative opportunities for a more comprehensive future. The collection, which includes a hoodie, tracksuit and gmoney's iconic orange beanie, is being created by the team behind the pioneers of the NFT world, Bored Ape Yacht Club, gmoney and PUNKS Comic (Campaign Türkiye, 2022). This first collection, created in collaboration with design teams and NFT designers, not only takes Adidas into a new digital dimension but also presents an opportunity to become a pioneer in the industry (Figure 1).



Figure 1. Adidas sportswear NFT collection.

Kaynak: <https://egirisim.com/wp-content/uploads/2021/12/adidas-nft-metaverse.jpeg>

Our Force 1 (OF1), Nike's first virtual collection, is presented on the Swoosh platform as a significant step in the brand's digital transformation strategy. This collection, offered within Nike's next-generation digital creation ecosystem, reinterprets the 50-year legacy of Air Force 1 in a digital format with two different "box" options: Classic Remix and New Wave. These boxes showcase both Nike's familiar face and future design alternatives. Each piece in the collection is delivered to buyers in a 3D file format with unlimited possibilities, and is produced with a system that allows for future interactive experiences with custom physical products. This digital collection is considered an example of an innovative marketing and product strategy that combines Nike's sports culture with digital forms of expression (Nike, 2023).



Figure 2. Nike digital sports footwear NFT collection.

Kaynak: <https://www.marketing-interactive.com/nike-buys-nft-collectibles-studio-as-it-picks-up-pace-on-metaverse-dream>

Pepsi has made its first foray into the NFT ecosystem by announcing the 'Pepsi Mic Drop Genesis' NFT collection, highlighting its strong connection to music (Figure 3). The collection consists of 1,893 NFTs, referring to the company's founding year. Each NFT is designed around a music-themed microphone visual, supported by additional visual elements such as hairstyles and sunglasses. The character designs are randomly generated through an algorithmic system, ensuring the uniqueness of each NFT. The collection is available free of charge via OpenSea, an online marketplace that facilitates NFT creation and trading processes (Yılmaz, 2022).



Figure 3. Pepsi mic drop genesis NFT collection.

Kaynak: <https://www.pepsico.com/newsroom/press-releases/2021/pepsi-announces-first-ever-brand-nft-with-pepsi-mic-drop-collection>

The Pepsi Mic Drop NFT collection is known to have been designed by VaynerNFT, a consultancy firm under the umbrella of the VaynerX holding company. Pepsi Vice President of Marketing Todd Kaplan made the following statement about the project: "Pepsi has always been a brand with a strong heritage in music and pop culture, so bringing that heritage into the new world of NFTs with an epic "mic drop" felt like the right style for us. We created the Pepsi Mic Drop genesis NFT collection for our fans, prioritising their interests and needs by ensuring that all NFTs are free and fairly offered as an inclusive and accessible opportunity for everyone to experience the exciting world of NFTs. This microphone series collection not only draws inspiration from our history but also represents the scale and scope of how accessible this field has become in the future." (PepsiCo, 2021). This approach highlights the brand's competitive edge and pioneering ambition within its industry.

Louis Vuitton is known to have entered the NFT world with its game called Louis: The Game (Figure 4). The game, integrated with blockchain technology, contains a total of 30 NFT products created by digital art designers and the artist Beeple. This work is not Louis Vuitton's first in the gaming industry, but it stands out as its first venture into the NFT world. While offering a fun perspective on the brand's history, it also emphasises the brand's openness to innovative and creative initiatives (Vogue, 2022).

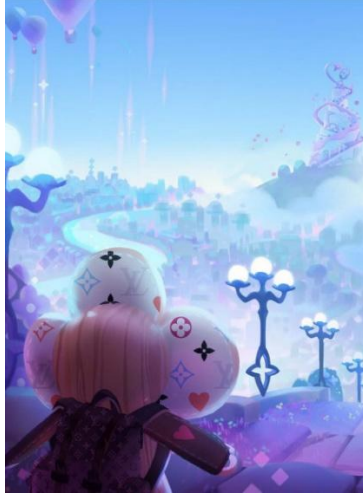


Figure 4. Louis Vuitton, Louis: the game.

Kaynak: https://vogue.com.tr/static/img/article_detail/21-08/05/louis-vuitton-1628161570.jpg

Hyundai Motor Company is announcing its advanced products and future mobility solutions by creating a metaverse space called Hyundai Mobility Adventure on Roblox (Figure 5). Hyundai Mobility Adventure is introduced as a virtual platform where many users can come together and communicate through avatars in the form of digital characters representing participants, and experience mobility activities.



Figure 5. Hyundai mobility adventure online game.

Kaynak: <https://www.hyundai.com/worldwide/en/brand-journal/lifestyle/hyundai-future-adventure>

The project presents itself as a new world filled with visual effects, allowing participants to customise their avatars according to their preferences and interact with each other through creative content. (Figure 6). Hyundai Mobility Adventure states that it targets technologically savvy young consumers who want to explore

virtual worlds beyond physical experiences. Thomas Schemera, Vice President and Head of Customer Experience at Hyundai Motor, states that they will develop virtual customer experience content to help them understand their new vehicles and innovative automotive solutions for the future (Hyundai, 2022).



Figure 6. Hyundai mobility adventure online game in roblox.

Kaynak: <https://www.hyundai.com/worldwide/en/brand-journal/lifestyle/hyundai-future-adventure>

The convergence of technology and fashion has given rise to digital fashion, which has reached wider audiences at a faster pace due to the impact of the pandemic. Alongside this, the concept of selling products that do not physically exist is developing within the fashion industry, and a digital fashion market is beginning to emerge. Gucci's The Gucci Virtual 25 sports shoe, produced by applying the latest technological developments to its products, is the first example of this for the brand (Figure 7). Designed by Gucci's creative director Alessandro Michele and bearing the iconic 'GC' logo, the shoe is made up of eye-catching pink and neon colours. It is known that Gucci collaborated with Wanna, a company specialising in ARketing (augmented reality technology for marketing), during the design and implementation phases. Gucci and Wanna's initiative is said to be reminiscent of the system in the increasingly popular NFT market. This is described as an important sign that the digital fashion world will inevitably merge with the NFT universe (Bigumigu, 2021).



Figure 7. The Gucci Virtual 25.

Kaynak: <https://www.oggusto.com/UserFiles/Image/images/mart2021/gucci-dijital-sneaker.jpg>

Another example of an industry and brand collaborating with NFTs is Clinique, a major player in the cosmetics world. Clinique demonstrated a participatory approach to consumer expectations regarding brand heritage by producing an NFT project called MetaOptimist (Figure 8). Instead of placing its NFT assets directly on open-source sale, the brand presented them in an interaction-focused model with Smart Rewards members. In this case, members were asked to share their personal stories themed around optimism and their expectations for the future.

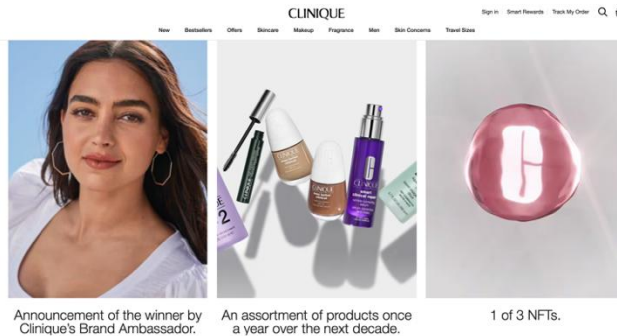


Figure 8. Clinique metaoptimist NFT project.

Kaynak: <https://www.clinique.com/nft>

Users participating in this interaction have been granted the right to purchase a product package once a year for ten years. The MetaOptimist NFT collection symbolises the brand's promise of flawless skin in the digital universe. The brand creates a sense of exclusivity for its users by producing limited quantities of its iconic products, Moisture Surge 100H and Black Honey (Clinique, 2021). This

experience transforms NFTs into an advertising and marketing strategy that integrates loyalty, experience, and brand narrative.

The Ray-Ban brand collaborated with NFT designer Oliver Latta in 2021. Within this scope, it offers its users a digital-based experience, showcasing the brand's curious and creative approach to the world of NFTs. In this project, Oliver Latta digitally reinterprets Ray-Ban's iconic eyewear designs with a timeless aesthetic (Figure 9). The proceeds from this NFT collection were allocated to the Italian Art Trust, established to support young artists under the age of 35. In this regard, the project stands out as the first to present a value creation model based on social responsibility within the framework of NFT and brand collaboration.



Figure 9. Ray-Ban NFT project.

Kaynak: <https://fashionunited.com/news/fashion/ray-ban-launches-first-nft-glasses/2021102843238>

Gucci continues to raise awareness by making significant inroads into the metaverse world. In collaboration with Roblox, a company that holds an important place in the metaverse universe, Gucci has produced the Gucci Dionysus bag (Figure 10). The bag design is part of the 'Gucci Garden Experience,' a two-week collaboration between Roblox and Gucci. This project, which targets Generation Z, is being carried out in the meta world belonging to Roblox as an exhibition space. Approaching its metaverse initiatives with a broad perspective, Gucci has not limited itself to Roblox, but has also made ventures on Zepeto. By opening the 'Gucci Villa' on Zepeto and developing digital clothing and accessories, it is creating new sales channels (Baş ve Tarakçı, 2022: 118). It can be said that world-renowned brands such as Gucci, by following

technological developments and producing projects, inspire and encourage brands and designers in other sectors.



Figure 10. Gucci dionysus bag and gucci garden experience in Roblox.

Kaynak: <https://www.gucci.com/us/en/stories/article/zepeto-x-gucci>

6. Conclusion

Technological developments arising from the increase in internet usage are creating new digital worlds. Brands are also transitioning to the digital universe to reach their users directly in the digital worlds where they are active, to establish innovative relationships with the younger generation, and to capture their attention. In this context, they are taking steps into the Metaverse world. Digital collections and products developed under the leadership of brands with significant global audiences are shaping the sector through collaboration with Metaverse-based companies.

The collaborations of world-renowned brands in the Metaverse world, the digital products they produce, and their NFT collections play an important role in reaching new generations. These new initiatives, giving rise to new advertising strategies and creative platforms, create an unlimited space in the world of design. It is evident that brands and designers who can adapt quickly to technological developments will gain significant advantages in the future.

In recent years, it has become apparent that the evolving Metaverse world has introduced new approaches to advertising and marketing and enabled the creation of innovative projects. It can be said that brands' use of the Metaverse universe in their product promotions, utilising current technologies, is beneficial in creating interaction with users. In this context, the examples given in the research reveal one aspect of the change in users' perception and loyalty mechanisms. With technological developments, it has become possible to go beyond the traditional boundaries in the field of advertising and marketing. This situation has also given designers a new lease of life. As a result, the creative thinking system of designers

has expanded, revealing the impact of a new process in advertising and its important role in future transformations.

From the designers' perspective, this situation means that NFT designers are now part of brands' project teams alongside digital artists. As seen in examples from sectors such as clothing, footwear, food, automobiles, and gaming, collaborations are being carried out in all areas involving design. At this point, it can be said that all artists involved in the field of design, from footwear designers to game designers, from interface designers to fashion designers, need to follow the agenda, develop their design skills, and nourish themselves with innovative ideas. This is important for them to remain relevant in their fields and increase their sustainability. At the same time, the increasing interest and orientation of brands towards the digital world is causing a shift in their expectations from designers. Consequently, it can be said that designers need to be aware of current developments, broaden their responsibilities, and adapt quickly.

Research findings indicate that the use of metaverse technology will increase alongside producer and consumer behaviour. This increase is progressing in parallel with the widespread adoption of the internet in everyday life. The metaverse offers effective examples within specific sectors and projects. However, the technology has not yet found widespread use in daily life. Nevertheless, it is predicted that it will play a more central role in the future in line with evolving communication practices.

The fact that artificial intelligence and blockchain technologies are still in their early stages of development increases the potential for transformation in this area. In particular, the support of the NFT ecosystem by major brands encourages the faster spread of metaverse-based applications. This process indicates an increase in demand for designers and creative professionals who will work with brands in the NFT field.

References

- Tunca, S., Sezen, B., & Balcıoğlu, Y. (2022). Twitter analysis for metaverse literacy.
- Çelikkol, Ş. (2022). Metaverse dünyasının tüketici satın alma davranışları açısından değerlendirilmesi. *İstanbul Kent Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 3(1), 64–75.
- Averbek, G. S., & Türkyılmaz, C. A. (2022). Sanal evrende markaların geleceği: Yeni internet dünyası metaverse ve marka uygulamaları. *Anadolu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*. <https://doi.org/10.53443/anadoluibfd.1238163>
- Dursun, N. (2021). NFT/kripto sanat ve hareketli grafik ilişkisi. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 7(40), 1037–1055. <https://doi.org/10.31589/JOSHAS.649>
- Ahn, S., Jin, B. E., & Seo, H. (2024). Why do people interact and buy in the metaverse? Self-expansion perspectives and the impact of hedonic adaptation. *Journal of Business Research*, 175, 114557. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2024.114557>
- Bilgihan, A., Leong, A. M. W., Okumus, F., & Bai, J. (2024). Proposing a metaverse engagement model for brand development. *Journal of Retailing and Consumer Services*, 78, 103781. <https://doi.org/10.1016/j.jretconser.2024.103781>
- Park, H., & Lim, R. E. (2023). Fashion and the metaverse: Clarifying the domain and establishing a research agenda. *Journal of Retailing and Consumer Services*, 74, 103413.
- Patil, K. P., Paul, J., Bharathi, S. V., & Pramod, D. (2025). Unveiling the metaverse retail environments: Understanding consumer gratifications and buying behavior. *Journal of Research in Interactive Marketing*, 19(7), 1125–1144. <https://doi.org/10.1108/JRIM-07-2024-0326>
- Han, D. I. D., Bergs, Y., & Moorhouse, N. (2022). Virtual reality consumer experience escapes: Preparing for the metaverse. *Virtual Reality*, 26(4), 1443–1458. <https://doi.org/10.1007/s10055-022-00641-7>
- Bilsel, Ç. (2023). NFT uygulamaları ve sanat üretimi. *Journal of Arts*, 6(1), 1–8.
- Çallı, F. (2021). NFT teknolojisine turizm perspektifi ile bir bakış. *Journal of New Tourism Trends*, 161–172.
- Li, W., de Zubielqui, G. C., & Hede, S. R. (2025). Unlocking the potential of NFTs in branding: An exploration of NFT-based brand experience. *Journal of Retailing and Consumer Services*, 85, 104313. <https://doi.org/10.1016/j.jretconser.2025.104313>

- Senkardeş, C. G. (2021). Blokzincir teknolojisi ve NFT'ler: Müzik endüstrisi üzerine bir inceleme. *Journal of Management Marketing and Logistics*, 8(3), 154–163.
- Yıldız, H. N. (2022). Kültür ve reklam ilişkisi. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(1), 293–308.
- Dünya Gazetesi. (2022). NFT'lerin marka ve telif hakları ile ilişkisi. <https://www.dunya.com/kose-yazisi/nftlerin-marka-ve-telif-haklari-ile-iliskisi/654330>
- Happy News Academy. (2022). Metaverse ve NFT pazarlamanın geleceği mi? <https://www.happy.academy/happy-news/metaverse-ve-nft-pazarlamanin-gelecegi-mi>
- Baş, M., & Tarakçı, İ. E. (2022). Sosyal bilimlerde multidisipliner çalışmalar: Teori, uygulama ve analizler. Efe Akademi Yayınları.
- Campaign Türkiye. (2022). Adidas'ın metaverse yolculuğu. <https://www.campaigntr.com/adidasin-metaverse-yolculugu/>
- Nike. (2023). .SWOOSH Drops First Virtual Collection, Accelerating Nike's Digital Transformation. <https://about.nike.com/en/newsroom/releases/swoosh-drops-first-virtual-collection>
- Yılmaz, İ. (2022). Metaverse ve NFT dünyasına tasarım açısından bir bakış. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 9(87), 1752–1763. <https://doi.org/10.26450/jshsr.3266>
- PepsiCo. (2021). Pepsi announces first-ever brand NFT. <https://www.pepsico.com/newsroom/press-releases/2021/pepsi-announces-first-ever-brand-nft-with-pepsi-mic-drop-collection>
- Vogue. (2022). Louis Vuitton oyunu başlattı. <https://vogue.com.tr/haber-moda/louis-vuitton-oyunu-baslatti>
- Hyundai. (2022). Hyundai Metamobility Universe. <https://www.hyundai.com/worldwide/en/brand-journal/lifestyle/hyundai-metamobility-universe>
- Bigumigu. (2021). Gucci artırılmış gerçeklikte giyilebilen spor ayakkabı tasarladı. <https://bigumigu.com/haber/gucci-artirilmis-gerceklikte-giyilebilen-spor-ayakkabi-tasarladi-gucci-virtual-25/>
- Clinique. (2021). Clinique NFT. <https://www.clinique.com/nft>



BÖLÜM 8

Dijital Tasarım ve Çoklu Üretim Yöntemlerinin Meslek Lisesi Öğrencilerinin Teknolojik Yeterliliğine Etkisi

Selen Sevdî¹ & Leyla Kubat²

1. Giriş

Üretim sektöründe kullanılan teknolojiler son yıllarda önemli bir değişim sürecinden geçmektedir. Bu değişim süreci Endüstri 4.0, yani sanayi üretiminin dijitalleşme ve yüksek teknolojiyle yeniden yapılandırılmasını ifade eden "dördüncü sanayi devrimi dediğimiz süreç her alanda geleneksel üretim süreçlerinin yerini alarak teknolojik değişim sürecini başlatmıştır (Tonga, 2022, s. 41-42). Bilgisayar destekli tasarım yazılımları, CNC tezgâhları, lazer kesim makineleri ve üç boyutlu yazıcılar birçok işletmede standart üretim araçları haline gelmiştir. Bu gelişmeler, mesleki ve teknik ortaöğretimde verilen eğitimin de üretim teknolojilerindeki bu dönüşüme uyum sağlamasını zorunlu kılmaktadır (Unesco-Unevoc, 2023, s 24-33). Meslek lisesi öğrencilerinden günümüzde yalnızca bir makineyi çalıştırabilmeleri değil, aynı zamanda bilgisayar ortamında tasarım yapabilmeleri ve bu tasarımları üretime dönüştürebilmeleri beklenmektedir (Cedefop, 2019, s 1-2). Bu bağlamda dijital tasarım, öğrencilerin bir ürünü bilgisayar destekli tasarım yazılımları kullanarak modellemesi, ölçülendirmesi ve üretime uygun hale getirmesi süreci olarak ele alınmaktadır. Dijital tasarım sürecinin farklı üretim teknolojileriyle desteklenmesi, öğrencilerin üretim süreçlerini daha iyi kavramalarına katkı sağlamaktadır. Bu çalışmada ele alınan çoklu üretim yöntemleri, dijital tasarımla hazırlanan ürünlerin üç boyutlu yazıcılar, CNC tezgâhları ve benzeri üretim araçları kullanılarak fiziksel hale getirilmesini yani üretilmesini ifade etmektedir. Dijital tasarım ve çoklu üretim yöntemlerinin birlikte kullanılmasıyla öğrencilerin teknolojiyle olan etkileşimlerinin arttığı ve bunun öğrencilerin teknolojik yeterlilik düzeylerini olumlu yönde etkilediği düşünülmektedir.

2. Mesleki ve Teknik Ortaöğretimde Dijital Dönüşüm

Mesleki ve teknik ortaöğretim, öğrencilere belirli bir meslek alanına yönelik bilgi, beceri ve tutum kazandırmayı amaçlayan bir eğitim türüdür (Güzen, Erbaş, 2023, s. 83-84). Bu eğitim türünde uygulamalı dersler ve atölye çalışmaları

¹ Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Seramik Anasanat Dalı, ORCID: 0009-0008-4257-7066

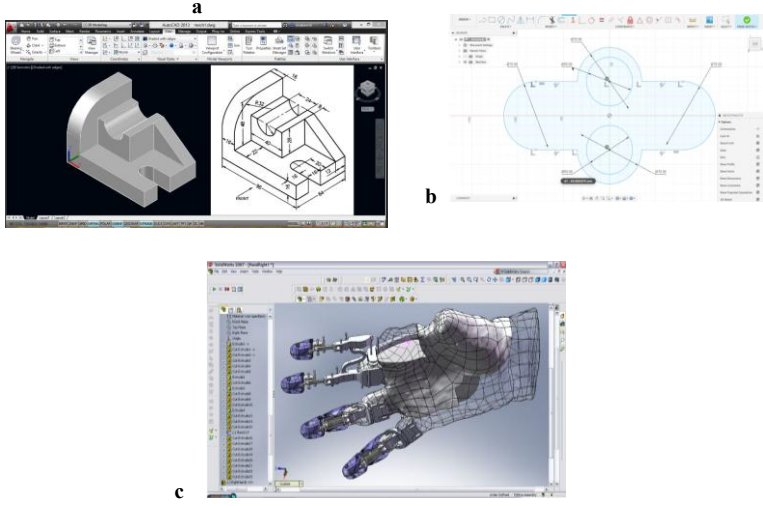
² Doçent, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Seramik Anasanat Dalı, ORCID: 0000-0002-4751-4055

önemli bir yer tutmaktadır. Ancak sanayi alanında yaşanan teknolojik gelişmeler, mesleki eğitimin yalnızca geleneksel yöntemlerle sürdürülmesini yetersiz hale getirmiştir (Karaoğlu, Çetinkaya, Çimşir, 2020, s. 2). Dijital dönüşüm süreci, mesleki eğitimde yalnızca yeni makinelerin atölyelere kazandırılması anlamına gelmemektedir. Aynı zamanda ders içeriklerinin güncellenmesi, öğretim yöntemlerinin çeşitlendirilmesi ve öğrencilerin teknolojiyle daha aktif etkileşim kurabilecekleri öğrenme ortamlarının oluşturulması gerekmektedir. Bu bağlamda dijital tasarım ve üretim teknolojileri, mesleki eğitimin önemli bileşenleri arasında yer almaktadır (Yalap, Gazioğlu, 2023, s.2). Meslek liselerinde dijital dönüşümün sağlanması, öğrencilerin mezuniyet sonrası iş hayatına uyum süreçlerini kolaylaştırmakta ve mesleki yeterliliklerini artırmaktadır. Bu nedenle dijital tasarım ve üretim teknolojilerinin eğitim süreçlerine dahil edilmesi önemli görülmektedir.

3. Dijital Tasarımın Mesleki Eğitimdeki Yeri

Dijital tasarım, mesleki ve teknik eğitimde öğrencilerin üretim sürecini planlayabilmeleri açısından önemli bir araçtır. Öğrenciler bilgisayar ortamında hazırladıkları tasarımlar sayesinde ölçülendirme, tolerans belirleme ve montaj ilişkilerini üretim aşamasına geçmeden değerlendirebilmektedir. Bu durum, üretim sırasında karşılaşılabilecek hataların azaltılmasına katkı sağlamaktadır.

Mesleki ve teknik eğitim kurumlarında yaygın olarak kullanılan AutoCAD(a), SolidWorks (c) ve Fusion 360(b) benzeri dijital tasarım programları, öğrencilerin iki boyutlu teknik çizimlerden üç boyutlu modellere geçiş yapabilmelerine olanak tanımaktadır yani AutoCad(a) programı ile öğrenciler 2 boyutlu tasarımlarını oluşturur, tasarımlarını 3 boyutlu hale getirir ve ürünlerini üretebilecek şekilde hazırlayarak Fusion 360(b) ya da SolidWorks(c) programlarını kullanarak CNC makinelerinde üretimlerini gerçekleştirebilirler.

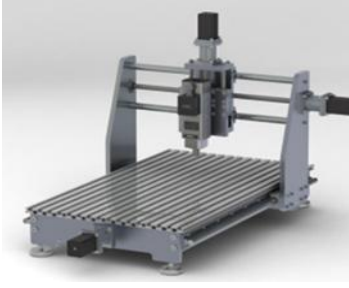


Görsel-1 Autocad , Solidwork, Autodesk Fusion 360 Ekran Görüntüsü.

Kaynak: <https://sanalatolye.wordpress.com/2016/05/10/autocad,2026>,
<https://univerlist.com/tr/blog/usengec-muhendis-programi-solidworks,2026>, Kaygan,
Placerda, Çakır, Karadoğaner, Eren, Kapkın, Yılmaz, 2021

Özellikle CAM (Computer Aided Manufacturing/Bilgisayar Destekli Üretim) modülleriyle birlikte kullanılan dijital tasarım yazılımları, tasarlanan ürünlerin hangi üretim yöntemleriyle (CNC tezgâhı (Görsel-2), lazer kesim (Görsel-3), üç boyutlu yazıcı (Görsel-4) vb.) üretilebileceğine ilişkin planlama yapma becerisini desteklemektedir.

Bu sayede öğrenciler, tasarım ile üretim arasındaki ilişkiyi daha somut ve anlamlı bir biçimde kavrayabilmektedir ve yalnızca çizim yapma becerilerini değil, aynı zamanda mühendislik düşünme ve üretim sürecini bütüncül olarak ele alma yetkinliklerini de geliştirmektedir (Kaygan, Placerda, Çakır, Karadoğaner, Eren, Kapkın, Yılmaz, 2021, s.1-165).

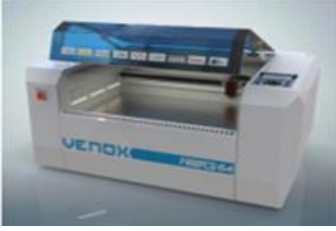


Görsel-2 CNC İşleme Makinesi/Parça Örnekleri,

Kaynak: Kaygan, Placerda, Çakır, Karadoğaner, Eren, Kapkın, Yılmaz, 2021

Mesleki eğitimde dijital tasarımın kullanılması, öğrencilerin teknolojiye olan ilgisini artırmakta ve öğrenme sürecini daha motive edici hâle getirmektedir. Öğrenciler, kendi tasarladıkları ürünleri dijital ortamdan fiziksel üretime dönüştürdüklerinde öğrenme sürecine daha aktif katılım göstermektedir.

Tasarımın somut bir ürüne dönüşmesi, öğrencilerin mesleki özgüvenlerini artırmakta ve üretim sürecine karşı olumlu tutum geliştirmelerine katkı sağlamaktadır. Bu durum, özellikle uygulamalı atölye derslerinde öğrencilerin derse olan ilgisini ve öğrenme isteğini güçlendirmektedir (Kuzudemir, Çaka, Tuğtekin, Demir, İslamoğlu, 2016, s.9-12).



Görsel-3 Lazer Makinesi/Parça Örnekleri

Kaynak: Kaygan, Placerda, Çakır, Karadoğaner, Eren, Kapkın, Yılmaz, 2021



Görsel-4 3D Yazıcı Makinesi/ Parça Örnekleri

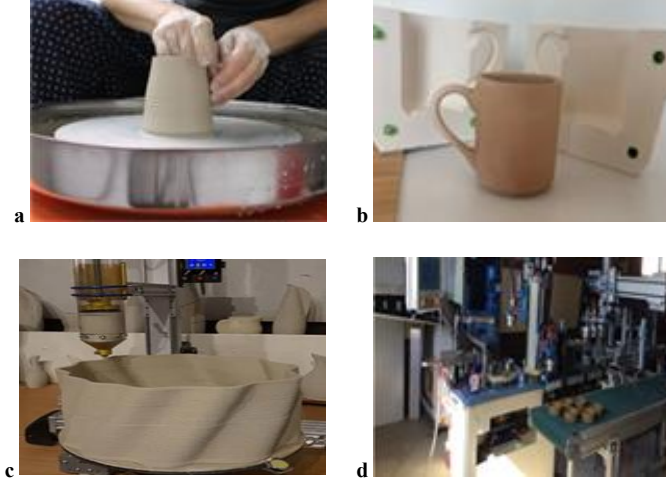
Kaynak: Kaygan, Placerda, Çakır, Karadoğaner, Eren, Kapkın, Yılmaz, 2021

4. Çoklu Üretim Yöntemlerinin Eğitimde Kullanımı

Mesleki eğitimde farklı üretim yöntemlerinin birlikte kullanılması, öğrencilerin üretim süreçlerini karşılaştırmalı olarak öğrenmelerine imkân tanımaktadır. Dijital tasarım ile hazırlanan bir ürünün farklı üretim teknolojileriyle üretilmesi, öğrencilerin her yöntemin avantaj ve sınırlılıklarını fark etmelerini sağlamaktadır (Çakır, Mıstıkoğlu, 2021, s.496-497).

Örneğin üç boyutlu yazıcılar karmaşık geometrilerin üretiminde avantaj sağlarken, CNC tezgâhları daha hassas ve dayanıklı parçaların üretiminde tercih edilmektedir, ya da seramik malzemeden ürün üretimi için değerlendirilebilir

birçok yöntem vardır, tornada elle şekillendirme(a), kalıp üretim(b), 3D yazıcı(c) kullanılarak yapılan üretimler ve CNC tezgâhları (d) kullanılarak yapılan üretimler gibi. Bu durum(lar), öğrencilerin üretim yöntemi seçimi konusunda bilinç kazanmalarına katkı sağlamaktadır.



Görsel-5 Tornada elle seramik şekillendirme, alçı kalıp kullanılarak seramik şekillendirme, 3D yazıcı ile seramik şekillendirme, CNC makinesi kullanılarak seramik şekillendirme

Kaynak: Kubat, 2020, s. 781-782

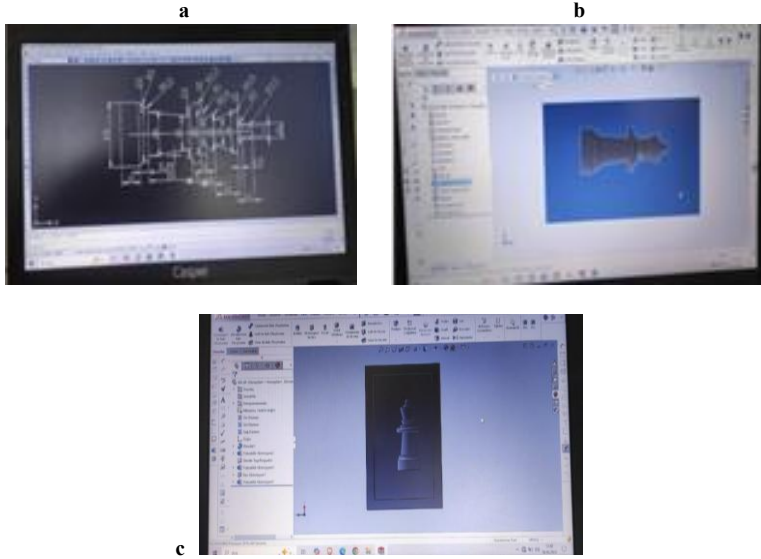
Çoklu üretim yaklaşımı, öğrencilerin yalnızca tek bir teknolojiye bağımlı kalmalarını engellemekte ve farklı üretim tekniklerine uyum sağlayabilme becerilerini geliştirmektedir. Bu yaklaşım, öğrencilerin mesleki anlamda esneklik kazanmaları açısından da önemli görülmektedir.

5. Teknolojik Yeterlilik

Teknolojik yeterlilik, bireyin teknolojik araçları bilinçli, güvenli ve etkili bir şekilde kullanabilme becerisini ifade etmektedir (Önür, Kozikoğlu, 2019, s.443-447). Bu teknolojik yeterlilik, yalnızca teknolojik donanımları çalıştırabilme ya da temel kullanım becerilerine sahip olma düzeyiyle sınırlı değildir. Aynı zamanda bireyin teknolojiyi amacına uygun şekilde seçebilmesi, karşılaştığı teknik sorunları analiz edebilmesi ve bu sorunlara çözüm üretebilmesi gibi bilişsel ve uygulamaya dönük becerileri de kapsamaktadır. Mesleki ve teknik eğitimde teknolojik yeterlilik, öğrencilerin üretim süreçlerinde kullanılan teknolojileri etkin bir biçimde kullanabilmelerini, dijital araçları üretim planlaması ve uygulama süreçlerine dahil edebilmelerini ve bu süreçlerde ortaya çıkabilecek risklere karşı iş güvenliği kurallarına uygun davranabilmelerini içermektedir. Bu yönüyle teknolojik yeterlilik, teknik bilgi, problem çözme

becerisi ve güvenli çalışma alışkanlıklarının bir arada değerlendirilmesini gerektiren çok boyutlu bir yapı olarak ele alınmaktadır (Gürbüz, 2024, s. 209-214). Öğrencilerin tasarladıkları dijital ürünleri üretim aşamasına aktarabilmeleri ve bu süreçte teknolojiyi bilinçli şekilde kullanabilmeleri, teknolojik yeterliliğin temel göstergeleri olarak kabul edilmiştir. Ayrıca öğrencilerin teknolojiye karşı geliştirdikleri tutumların, öğrenme sürecine katılımlarını ve mesleki gelişimlerini doğrudan etkilediği gözlemlenmektedir.

Örneğin, meslek lisesi makine teknolojisi alanı 11. sınıf hacim kalıpları dersi kapsamında bir parça tasarımı, parça tasarımı ile birlikte kalıp tasarımı ve birden fazla üretim yöntemi kullanarak ürün üretmeleri beklenmektedir. Öğrenciler parçalarını(a-b) ve parçalarına uygun kalıp tasarımlarını(c) solidworks programında gerçekleştirmişlerdir.



Görsel -6 Solidworks programı ile gerçekleştirilen ürün ve kalıp tasarım görselleri

Kaynak: Manisa Esnaf ve Sanatkarlar Odaları Birliği MTA,2025

Solidworks programı ile ürün ve kalıp tasarımlarını gerçekleştiren öğrenciler modelleme modülleri ile CNC modelleme-üretim(d) ve 3D yazıcı(e) ile üretim süreçlerini gerçekleştirmişlerdir.



d



e-1



e-2



e-3



e-4



e-5



e-6



e-7

Görsel -7 Modelleme programı ile gerçekleştirilen ürün ve kalıp üretimi görselleri

Kaynak: Manisa Esnaf ve Sanatkarlar Odaları Birliği MTA,2025

CNC üretimine alternatif olarak silikon kalıp(f) ve epoksi(g) malzeme kullanarak parça üretimini de gerçekleştirmişlerdir.



Görsel-8 Silikon kalıp üretimi epoksi malzeme ürün üretimi

Kaynak: Manisa Esnaf ve Sanatkarlar Odaları Birliği MTA,2025

Literatürde dijital tasarım ve üretim teknolojilerinin eğitim ortamlarında kullanımına yönelik çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmaların büyük bir kısmı, dijital tasarım temelli uygulamaların öğrencilerin problem çözme, analitik düşünme ve üretim sürecini planlama becerileri üzerinde olumlu ve geliştirici etkiler oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle bilgisayar destekli tasarım araçlarının kullanıldığı öğrenme ortamlarında öğrencilerin, soyut kavramları daha somut bir biçimde algılayabildikleri ve üretim sürecine daha bilinçli yaklaştıkları belirtilmektedir (Güneş, Yurdakul, Kalaycı, Uyanık, Şentürk, 2020, s. 2-4). Üç boyutlu yazıcıların eğitim ortamlarında kullanılması üzerine yapılan araştırmalar, öğrencilerin tasarımdan üretime uzanan sürecini bütüncül bir şekilde kavramalarına katkı sağladığını göstermektedir.

Bu tür uygulamaların, öğrencilerin yalnızca teorik bilgi edinmelerini değil, aynı zamanda uygulama yoluyla öğrenmelerini desteklediği ifade edilmektedir, üç boyutlu yazıcıların eğitimde kullanımının öğrencilerin derse katılımını artırdığını ve uygulamalı öğrenme isteklerini desteklediği belirtilmektedir (Kökhan, Özcan, 2018, s.81-83).

Benzer şekilde CNC tezgâhlarının eğitim ortamlarında kullanımı, öğrencilerin ölçülendirme, üretim planlaması(h) ve iş güvenliği(i) kurallarına uygun çalışma becerilerini geliştirmektedir. CNC tabanlı uygulamaların(j) mesleki eğitimde öğrencilerin teknik yeterliliklerini artırmanın yanı sıra üretim sürecine yönelik farkındalık kazanmalarına da katkı sağladığı vurgulanmaktadır. Bu çalışmalar, dijital tasarım ve üretim teknolojilerinin birlikte kullanılmasının mesleki eğitim açısından önemli bir potansiyel taşıdığını ortaya koymaktadır.



Görsel-9 Öğrenci Tasarım Programı Uygulamaları

Kaynak: Manisa Esnaf ve Sanatkarlar Odaları Birliği MTA, 2025, <https://www.trthaber.com/haber/egitim/meslek-liseleri-ile-yuksekogretim-kurumlari-eslestirilecek-924633.html>, 2026, <https://egitimheryerde.net/tag/meslek-lisesi>, 2026

6. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın temel amacı, dijital tasarım ve çoklu üretim yöntemlerinin birlikte kullanılmasının meslek lisesi öğrencilerinin teknolojik yeterlilik düzeyleri üzerindeki etkisini incelemektir. Öğretmen gözlemleri kapsamında, öğrencilerin dijital tasarım yapabilme, üretim sürecini planlama ve yönetme, üretim sırasında karşılaşılan teknik sorunlara çözüm üretme ve teknolojiye yönelik tutum geliştirme düzeyleri dikkate alınarak ele alınmıştır.

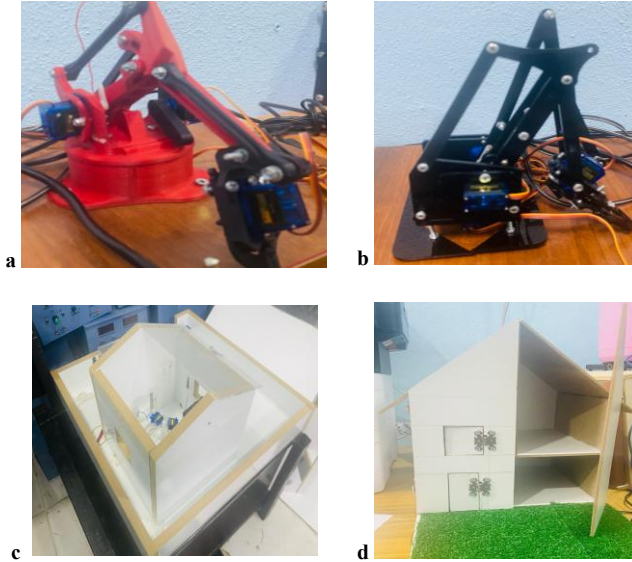
Araştırmanın önemi, mesleki ve teknik eğitimde dijital dönüşüm sürecine yönelik uygulamalara somut bir bakış açısı sunmasından kaynaklanmaktadır. Günümüzde sanayi alanında yaygın olarak kullanılan dijital üretim teknolojilerinin eğitim ortamlarına etkili biçimde dahil edilmesi, öğrencilerin mezuniyet sonrası iş hayatına daha hazır hale gelmelerini sağlamaktadır.

Dijital üretim yöntemleri ile birlikte çoklu üretim yöntemlerini etkin bir şekilde okul projelerine ve staj süreçlerine dahil eden öğrencilerin, projelerini üretim sürecinde karşılaştıkları teknik sorunları analiz etme ve çözüm üretme

becerilerinde belirgin bir gelişme gözlemlenmiştir. Örneğin, meslek lisesi endüstriyel otomasyon alanı 12. Sınıf öğrencilerinin endüstriyel proje dersi kapsamında bir proje geliştirmeleri, projelerinin baştan sona süreç takiplerini öğretmenlerinin mentörlüğünde üretmeleri beklenmektedir. Bu ders kapsamında öğrenciler 3 katlı asansör, robot kol ve akıllı ev sistemi projelerini tasarlamak istemişlerdir. Seçmiş oldukları projelerden, robot kol projesinde öğrenci gruplarının bazıları 3D yazıcı ile robot kol parçalarını(a) üretmiştir.

Aynı projeyi diğer öğrenci grupları uygun hazır plastik plakalar kullanarak (b) üretimini gerçekleştirmiştir ya da yine aynı ders kapsamındaki akıllı ev sistemi projesi tasarımı yapan öğrenciler farklı malzemeler kullanarak farklı tasarım ve üretim deneyimlerini gerçekleştirmişlerdir. Bahsi geçen bu üç projede öğrenciler farklı tasarımlar yapmış farklı üretim yöntemleri, kullanmış ve farklı malzemelerden projelerini üretmeye başlamışlardır.

Robot kol projesinde hazır plastik malzeme kullanan(b) öğrencilerin parçalarını projesine uygun şekillerde kesmesi gerekmiştir bu durum öğrencilerin projeleri için hatalı üretim yapma olasılığını arttırdığı 3D yazıcı kullanarak(a) üretimini gerçekleştiren öğrencilerin parçalarının projelerine uygun tam ölçüsünde parçalarını ürettiği ve hata payının çok daha düşük olduğu gözlemlenmiştir.

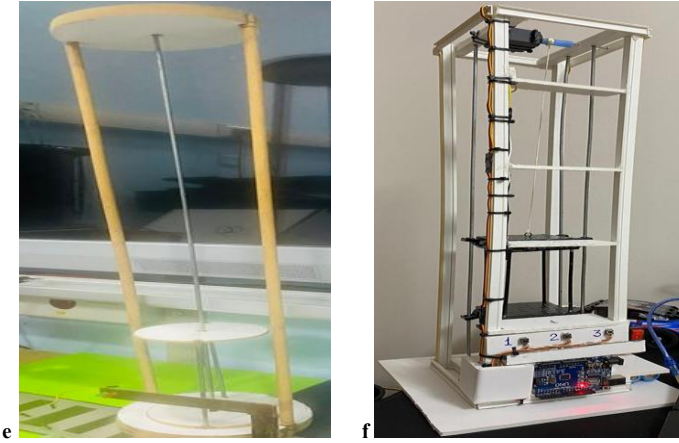


Görsel-10 Farklı üretim yöntemleri kullanılarak üretilen robot kol projesi ve Akıllı Ev Projesi

Kaynak: Gürsü MTA,2025

Akıllı ev sistemi projesinde öğrenciler projeleri kapsamında hazır mdf parçalar kullanmışlardır. Tasarımdan üretim aşamasına geçen öğrenciler ince ve kalın plakalar kullanarak üretimlerini gerçekleştirmiş, kalın plakalar ile üretimi(c) gerçekleştiren öğrenciler akıllı ev sistemi içeriğinde yer alan nem algılama, yağmur sensörü, hırsız koruma, akıllı kapı ve pencere sistemlerinden oluşan düzeneklerini ev içeriğine yerleşimlerini sağlamada sorun yaşamışlardır, kapı ve pencere açılış kapanışları gerçekleşmemiş ve farklı tasarım fikirleri ile projelerini güncellemişlerdir.

İnce plaka malzemeler kullanarak(d) üretimlerini gerçekleştiren öğrenciler tasarımlarında ve üretim süreçlerinde herhangi bir sorun yaşamamışlardır. Bu iki grup fikir alışverişleri ile birbirlerini destekleyerek projelerinde birlikte ilerleme kaydetmişlerdir. Aynı ders kapsamında 3 katlı asansör projesinde öğrenciler iki farklı tasarım yapmışlardır. Görselde paylaşılmış ilk projede (e) öğrenci ahşap mdf parçaları metal çubuklar ile desteklemiştir. İkinci projede(f) öğrenciler tüm parçalarını 3D yazıcı ile üretimini gerçekleştirmiştir. İlk projede ölçülendirme sorunları yaşayan öğrenciler proje tasarımında güncelleme yapmak durumunda kalmıştır, ikinci projede öğrenciler tasarımına uygun şekilde projelerini üretmişlerdir.



Görsel-11 3 Katlı Asansör Projesi

Kaynak: Gürsü MTA,2025

Yukarıda paylaşılan örnekler ile öğrencilerin üretim araçlarını tecrübelerini geliştirip arttırdıkça daha güvenli ve bilinçli kullanmaya başladıkları, üretim sürecine yönelik farkındalıklarının arttığı belirlenmiştir. Sunulan örneklerde olduğu gibi, dijital üretim teknolojilerinin öğrencilerin teknik becerileri ve problem çözme yetkinlikleri üzerinde olumlu etkiler oluşturduğu ifade

edilmektedir. Bu bulgular, dijital tasarım ve üretim uygulamalarının teknolojik yeterliliğin geliştirilmesinde etkili olduğunu desteklemektedir.

7. Sonuç

Dijital tasarım ve üretim teknolojilerinin birlikte kullanılması, meslek lisesi öğrencilerinin üretim sürecini yalnızca uygulama aşamasıyla sınırlı görmelerini engellemekte ve süreci planlama, uygulama ve değerlendirme boyutlarıyla ele almalarını sağlamaktadır. Bu durum, meslek lisesi öğrencilerinin teknolojik yeterliliklerini bütüncül bir bakış açısıyla geliştirmelerine katkı sunmaktadır.

Özellikle tasarımdan üretime uzanan sürecin deneyimlenmesi, meslek lisesi öğrencilerinin mesleki becerilerinin yanı sıra problem çözme ve eleştirel düşünme becerilerini de desteklemektedir. Sonuç olarak, dijital tasarım ve çoklu üretim yöntemlerinin mesleki ve teknik ortaöğretimde birlikte kullanılması, meslek lisesi öğrencilerin teknolojik yeterliliklerini olumlu yönde etkilemektedir. Bu uygulamalar, öğrencilerin üretim sürecini daha bilinçli bir şekilde yönetmelerine, teknolojiyi etkin ve güvenli biçimde kullanmalarına ve mesleki becerilerini geliştirmelerine katkı sağlamaktadır.

Öğrenim süreçlerinin geliştirilmesi ve teknolojiye ayak uydurulması adına meslek liselerinde dijital tasarım ve üretim teknolojilerine yönelik uygulamaların artırılması mesleki eğitim-öğretim eğitimi alan öğrenciler için her anlamda olumlu gelişimlerine zemin hazırlamaktadır.

Atölye derslerinin proje tabanlı olarak planlanması, öğrencilerin aktif katılımını destekleyecek öğrenme ortamlarının oluşturulması ve öğretmenlere yönelik hizmet içi eğitimlerin yaygınlaştırılması bu anlamda önem taşımaktadır. Bu tür uygulamaların, mesleki ve teknik eğitimin niteliğini artırarak öğrencilerin iş hayatına daha donanımlı bireyler olarak hazırlanmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Çakır M, Mısıkoğlu S, (2021), “3b Yazıcıların Mesleki ve Teknik Eğitimdeki Uygulamalarının ve Potansiyellerinin İncelenmesi: İskenderun Meslek Yüksekokulu Örneği”, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1834064>
- Cedefop (2019), VET 4.0 Project.<https://www.cedefop.europa.eu/en/print/pdf/node/153739?utm>
- Güneş S., Yurdakul M, Kalaycı U., Uyanık U., Şentürk S., (2020),” 3 Boyutlu Yazıcı Kullanımının Öğrencilerin Ar-Ge Yeteneklerinin Gelişimine Etkisinin İncelenmesi: Ostim Teknik Üniversitesi Meslek Yüksekokulunda Örnek Bir Uygulama”, <https://dergipark.org.tr/tr/download/articlefile/1081654?utm>
- Gürbüz C., (2024), “Mesleki ve Teknik Eğitim Beceri Sistemlerinin Dijitalleşmesi”, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3767068>
- Güzen B., Erbaş Y.H., (2023), “Ortaöğretim Kurumlarında Mesleki ve Teknik Eğitimin Sorunları ve Çözüm Önerileri”, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3073426>
- Karaoğlu A., Çetinkaya K., Çimşir E., (2020), “Toplum 5.0 Sürecinde Türkiye’de Eğitimde Dijital Dönüşüm”, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1360469?utm>
- Kaygan P., Placerda S.,Çakır N., Karadoğaner A., Eren G., Kapkın E., Yılmaz T., (2021), “Tasarım ve Üretim”, [https://tubitak.gov.tr/sites/default/files/25506/tasarim_ve_uretim_lise.pdf?u](https://tubitak.gov.tr/sites/default/files/25506/tasarim_ve_uretim_lise.pdf?utm)tm
- Kozikoğlu I., Önür Z., (2019), “Ortaokul Öğrencilerinin Eğitim Teknolojisi Yeterlikleri”, https://kalemacademy.com/Cms_Data/Contents/KalemAcademyDB/Folders/SayiMakaleleri/~contents/AR92TU5YJ7E3ZQYV/10-23863kalem-2020-163.pdf
- Kökhan S., Özcan U., (2018), “Bilim, Eğitim, Sanat ve Teknoloji Dergisi (BEST Dergi), Cilt 2, Sayı 1, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/624966>
- Kubat L., (2020), “Bilgisayar Kontrollü Sistemlerin Seramik Üretiminde Kullanımı ve Cnc Tezgâhlarında Üretimin Seramik Endüstrisine Katkıları” <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1589464304.pdf>
- Kuzu Demir E., Çaka C., Tuğtekin U., Demir K., İslamoğlu H., Kuzu A., (2016), “Üç Boyutlu Yazdırma Teknolojilerinin Eğitim Alanında Kullanımı:

Türkiye’deki Uygulamalar”, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/262256?utm>

Tonga M., Tonga M., (2022), “Endüstri 4.0’a Genel Bir Bakış: Sanayinin Geleceği”, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2780224>

Yalap H., Gazioğlu M., (2023), “Türk Eğitim Sisteminde Dijitalleşmeye Yönelik Uygulamalar”, <https://dergipark.org.tr/en/download/articlefile/3159788?utm>

Unesco-Unevoc(2023), https://unesdoc.unesco.org/in/documentViewer.xhtml?v=2.1.196&id=p:usmarcdef_0000385988&file=/in/rest/annotationSVC/DownloadWatermarkdAttachment/attach_import)

Web-Görsel Kaynakça

Görsel-1, <https://sanalatolye.wordpress.com/2016/05/10/autocad,2026>, <https://univerlist.com/tr/blog/usengec-muhendis-programi-solidworks,2026>, Kaygan, Placerda, Çakır, Karadoğaner, Eren, Kapkın, Yılmaz, (2021), s.73

Görsel-2, Kaygan, Placerda, Çakır, Karadoğaner, Eren, Kapkın, Yılmaz, (2021), s.43

Görsel-3, Kaygan, Placerda, Çakır, Karadoğaner, Eren, Kapkın, Yılmaz, (2021), s.59

Görsel-4, Kaygan, Placerda, Çakır, Karadoğaner, Eren, Kapkın, Yılmaz, (2021), s.57

Görsel-5, [https://www.boyutkat.com/3dyazicifilament/seramik-3d-baskinedir,\(2026\)https://hanterra.com/blog/comlekci-tornasi-alistirmalari-5909.html,2026](https://www.boyutkat.com/3dyazicifilament/seramik-3d-baskinedir,(2026)https://hanterra.com/blog/comlekci-tornasi-alistirmalari-5909.html,2026), [http://kalipix.com/seramik-alci-kaliplari/sapli-kupa-seramik-alci-kalibi,\(2026\),Kubat,\(2020\),s.781-782](http://kalipix.com/seramik-alci-kaliplari/sapli-kupa-seramik-alci-kalibi,(2026),Kubat,(2020),s.781-782)

Görsel-6, Manisa Esnaf ve Sanatkarlar Odaları Birliği MTA, (2025)

Görsel-7, Manisa Esnaf ve Sanatkarlar Odaları Birliği MTA, (2025)

Görsel-8, Manisa Esnaf ve Sanatkarlar Odaları Birliği MTA, (2025)

Görsel-9, Manisa Esnaf ve Sanatkarlar Odaları Birliği MTA,(2025) <https://www.trthaber.com/haber/egitim/meslek-liseleri-ile-yuksekokretim-kurumlari-eslestirilecek-924633.html,2026>, [https://egitimheryerde.net/tag/meslek-lisesi,\(2026\)](https://egitimheryerde.net/tag/meslek-lisesi,(2026))

Görsel-10, Gürsü MTA, (2025)

Görsel 11, Gürsü MTA, (2025)

