

GÜZEL SANATLARDA  
İLERİ VE ÇAĞDAŞ  
ÇALIŞMALAR



**Editör**  
**Prof. Dr. Sibel KARAKELLE**



# **GÜZEL SANATLARDA İLERİ VE ÇAĞDAŞ ÇALIŞMALAR**

**Editör  
Prof. Dr. Sibel KARAKELLE**



*Güzel Sanatlarda İleri Ve Çağdaş Çalışmalar*  
*Editör: Prof. Dr. Sibel KARAKELLE*

**Genel Yayın Yönetmeni:** Berkan Balpetek  
**Kapak ve Sayfa Tasarımı:** Duvar Design  
**Baskı:** ARALIK 2023  
**Yayıncı Sertifika No:** 49837  
**ISBN:** 978-625-6585-96-6

© Duvar Yayınları  
853 Sokak No:13 P.10 Kemeraltı-Konak/İzmir  
Tel: 0 232 484 88 68

[www.duvar yayinlari.com](http://www.duvar yayinlari.com)  
[duvarkitabevi@gmail.com](mailto:duvarkitabevi@gmail.com)

## İÇİNDEKİLER

### BÖLÜM 1.....5

TİYATROMUZA YENİDEN ELEŞTİRİ  
*BANU AYTEN AKIN*

### BÖLÜM 2 .....14

KEÇE TEKNİĞİ KULLANAN LİF SANATÇISI  
GLADYS PAULUS VE ÇALIŞMALARI  
*GÜL COŞKUN*

### BÖLÜM 3 .....25

‘FERHAN ŞENSOY OYUNCULUĞU’NUN ANATOMİSİ  
*İBRAHİM GÜNGÖR*

### BÖLÜM 4 .....36

“JOSEF SVOBODA’NIN SAHNE TASARIMINDA  
SEMBOİZM VE ANLAM”  
*MEMET ALİ ZEREN*

### BÖLÜM 5.....50

KOSMOS’TA İNSAN NASIL YAŞAYABİLİR?  
*Meral ÖZÇINAR*

### BÖLÜM 6 .....75

PİYANO EĞİTİMİNDE REPERTUVAR SEÇİMİ VE  
BAROK DÖNEM PİYANO ESERLERİNİN PEDAGOJİK ANALİZİ  
*Sibel KARAKELLE*

### BÖLÜM 7 .....102

GÖSTERGEBİLİMSEL ARAŞTIRMA,  
YÖNTEM VE STRATEJİLERİ  
*ÜMİT PARSIL, AHMET GÖKTUĞ KILIÇ*

**BÖLÜM 8 .....114**

DİJİTAL SANATLAR – UZAY SANATI VE REFİK ANADOL’UN  
“MAKİNE HATIRALARI: UZAY” SERGİSİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER  
*ABİDİN MÜSLÜM BAYSAL*

**BÖLÜM 9 .....133**

ANALYSIS OF WORKING POSTURES IN TECHNICAL DRAWING  
WORKSHOPS WITH REBA METHOD AND ERGONOMIC RISK  
ASSESSMENT  
*SEDA DİLAY, SÜMEYYE ERDEM*

**BÖLÜM 10.....149**

SES HİJYENİ  
*Aslı SELMANPAKOĞLU*

**BÖLÜM 11.....171**

MÜZİK TERAPİST ÖZELİNDE MÜZİK TÜRLERİNİN GEREKLİLİĞİ  
*Gürbüz AKYÜREK*

## BÖLÜM 1

# TİYATROMUZA YENİDEN ELEŞTİRİ

BANU AYTEN AKIN

<sup>1</sup>Bütün demokrasilerin özündeki belki de tek değişmez güç olan eleştiri; kendisine olan inancı *krino* karar verme kavramından alır. Onun toplum yapısını değiştirmeye yönelik baskıcı gücü kadar, sanat içerisindeki biçim verme, değiştirme, etkileme, hatta yeniden yaratma gücü de 20. yüzyılda olduğu gibi bu yüzyılda da oldukça etkileyicidir. Yüzyıllar boyunca mevcut kurumlara, varlığıyla bağdaşmaz yasalara, yasa koyuculara direnen bu karar verme gücü, birbirine karşıt gibi duran –ya da birbirini kollayan- tarafları ortak bir konuda bir araya getirir ve onlara söz söyleme hakkını tanır. Koskoca bir tarihin buna benzer bir ‘yeniden düzenleme’ ya da ‘yıkma ve yenisini kurma’ biçiminde ilerlediği düşünülürse, felsefenin onunla sırdaşlığı, ideolojilerin tartışma zemininde kendine yer edinmesi, edebiyatın kendisine vasi olarak onu seçmesi belki de daha iyi anlaşılabilir.

Kleist eleştiriye dipdiri hissetmekten söz eder, Kant gücünü ondan alır, Hegel ondan yola çıkarak ona karşı durmayı över, Marx *Kapital* ana başlıklı temel eserine alt başlık olarak onun adını (*Siyaset Ekonomi Eleştirisi*) verir (Adorno, 1990; 124). Görülen o ki, onun yanında veya karşıtında tüm gelişim aşamaları ancak onunla mümkündür. O yaşamın ve sanatın ortak başkaldıranı ya da savunucusu olarak hem sanatın ideolojiye uygunluğunu denetleyendir hem de ideolojinin insana uygunluğunu denetleyen olarak ortaya çıkıyordur. Terry Eagleton edebi eleştiriye, sanatın doğrudan olmasa da dolaylı ya da örtük biçimde siyasi olma haliyle yorumlayanlardandır (1988).

Eleştirinin görevi, böylesi çok yönlülük içerisinde çağlar boyunca değişir, uygulayıcısı toplum içerisinde kimlik değiştirir, özellikle son yüz yılda aldığı biçimlerle bir zamanların kuralcılığı dışında bir yerler edinir. Bu noktada Baudelaire’in en güzel eleştirinin şiir diliyle yazılan, eğlendiren eleştiri olduğuna ilişkin öznellik savını mı (Baudelaire, 1963; 582) yoksa 19. yüzyılın nesnel toplumsal eleştirisini mi, 20. yüzyılın ikinci yarısındaki çağdaş eleştiri kavramları içerisinde değerlendirilecek öznel eleştiri istemini mi önermek gerekir?

---

<sup>1</sup> Dokuz Eylül Üni. Güzel Sanat. Fak.  
Tınaztepe Kampüsü- Buca/İzmir

Kuşku götürmeyen tek şey bugünün edebiyatını belirlemede eleştirmenin edindiği üstünlüktür. Eleştirmen, popüler kültür-meta ürün ilişkisi içerisinde kendi ayrıcalıklı konumuyla bir yapıtı yerme ya da göklere çıkarma hakkına sahip biricik kimliktir. Bir başka açıdan bir sanat adamı olarak (bir zamanların kuramcısı, politik-estetik yasa koyucusu, akademisyası olarak değerlendirilen kişisi) nesnel olması beklenen ama olamayacağı bilgisine de her daim sahip olunan bir gözle incelediği yapıtı yerer, çözümler. Eserin yaratılışında etken birtakım olguları verileriyle birlikte değerlendirip sanata katkıda bulunma gücünü hisseder.

Eleştiri kendi öznel tarihi içerisinde birçok defa isimlendirilmeyi başarır. 18. yüzyılda Romantizmle başlayan yeni eleştiri akımının kurucularından olan Madame de Staël, tarihsel eleştiri yöntemini geliştirir. Buna göre edebiyat, toplumsal yapıyla ilişkisi içinde ele alınmalıdır. 19. yüzyıl ise çağdaş, bilimsel eleştirmenin başladığı yüzyıl olur. Dogmatik eleştirmeden görece eleştiriye geçilir. 20. yüzyılda ise eleştiri kuramları büyük bir çeşitlilik kazanır.

Bir zamanlar kurumların, akademinin, öğretinin takipçisi olarak hem içerik hem biçim gözcüsü olan gizli eleştirmen; çağdaş eleştiri anlayışı, içinde aldığı yeni görevinde metnin kodlarını çözümlmeye girişir. Göstergibilimin, dilsel formları değerlendirmeye ve onları analitik bir bakış açısıyla çözümlmeye yönelik devrimci anlayışı, yazarın benini dilin kendiliği içinde öterler. John Berger'in yazarın yapıtı tamamladıktan sonra yazarın ölümünü müjdeleyen bakış açısı, yirminci yüzyılın başında etkinlik sağlayıp 1970'lere kadar süren Yeni Eleştiri içerisinde biçimlenir ve yüzyıl sonunda kendine geniş bir alan açar. Dilbilimsel eleştirmenin, yapısalcılığın, psikolojik eleştirmenin, Marksist eleştirmenin modern temsilcilerinin, fenomenoloji çıkışlı, okur merkezli eleştiri yöntemlerinin, yapıbozumcu, nihayetinde de postyapısalcı eleştirmenin üzerinde birleştiği en önemli nokta, eleştirmenin ve okurun dikkatini ayrıntılı ve dahası özgür bir metin okuma süreci içinde yoğunlaştırmasıdır (Aksoy, 1996; 25).

Anlamın değişkenliği ve sabitlenemezliği içinde ürünün dilce kodlanmış bir metin olduğu üzerinde duran ya da anlamın dikey değil yatay bir seyri olduğunu varsayan tüm çağdaş eleştiri kuramları nesnellik konusuna gölge düşürecek argümanlar üretecektir. Roland Barthes'ın eleştirmeni "söylem üzerine söylem kuran kişi" olarak tanımlaması bir anlamda bunun göstergesidir: "Dünya vardır ve yazar konuşur, işte yazın budur. Eleştirmenin konusu çok farklıdır; 'dünya' değil, bir söylemdir, bir başkasının söylemidir; bir birinci dil (ya da nesne-dil) üzerinde gerçekleştirilen bir ikinci dil, ya da (mantıkçıların deyimiyle) bir üst dildir (Akt: Yücel, 2017)".

Söylem üzerine söylemci eleştirmenin Türk edebiyatındaki ilk eleştirmenlerinden Nurullah Ataç, "nesnel verilere bağlılık ve tarafsızlık

ölçütlerinin idealize edildiği eleştiri kanonunu kırarak eleştirmenin, hakkında hüküm verdiği sanat eseri karşısında şahsi duygulanım ve izlenimlerini merkeze aldığı yeni bir anlayış yaratmaya çalışmış; okur nezdinde uyandırdığı ilgi ölçüsünde hararetli polemiklerin nesnesi haline gelmiştir (Budan, 2020; 28). Açılan bu çağdaş yolda edebiyat akademik tartışmaların odağı olmuştur. Peki ya tiyatro?

İzlenimci eleştirinin açtığı yolda çağdaş eleştiri kuramları edebi ve görsel sanatları etkiledikleri gibi hem yazın hem de gösteri sanatı olan tiyatro da bundan kendi payına düşeni alır. Elbette Batı'da tiyatro akademisi yazar merkezli okumadan okur merkezli okumaya geçişle ilgili çalışırken Türk tiyatrosunun doğaçlamaya dayalı, sözlü-geleneksel formundan yazılı formuna geçişinin gerçekleşmediğini ve bu yaklaşımlarla 19 ve 20. yüzyılda tanıştığını hatırlamak gerekir. Meydandaki ya da kahvehanedeki bir sahnede, kimi zaman sansürden kaç-göçlü gerçekleşen gösteriye bakan göz, böylesi bir ayrıntılı metin okuma işlemine henüz soyunmamıştır. Tartışmanın son noktasında Batı, öncü akımlarla binlerce yıllık tarihiyle hesaplaştığında Türk tiyatrosuna Batı'nın yıkmaya durdukları, hesaplaştıkları ve aştıklarıyla tanışmak kalır. Eleştiri de bunlardan biridir.

İ.Ö. 4. yüzyılda, Antik Yunan'da, Aristoteles'in, tragedya bölümüyle iki bin beş yüz yıllık bir tiyatro tarihinin biçimlenmesini sağlayan, üstelik tarih içinde defalarca dönülmüş ve onaylanmış yapıtı *Poetika*, tiyatro eleştirisi için de bir milattır. Kaldı ki sözünü ettiği dönemin tragedya yazarlarını ve oyunlarını örnekleyerek dramatik olanın kuramını oluşturan Aristoteles, bir anlamda ilk eleştirmen olarak da karşımızdadır. Dönemin tiran yönetimindeki kent-devletinde, uyumu sağlamaya (harmony), ölçülü olmak adına aşırılığı dizginlemeye (sophrosyne), düzeni ve kuralları korumaya, Platon'un sanat düşüncesindeki sakıncalı addedilebilecek sanatçıları yüreklendirmeye yönelik eleştiri kavramı, on sekizinci yüzyıldan sonra ümmet kavramından azade olarak bireycilik konusunda epey yol almış olan burjuvanın isteği doğrultusunda merkezi kurum ya da estetik yasalarının dışına çıkararak okuru ve seyirciyi kendisine merkez alarak başkalaşacaktır.

Tiyatroda eleştiri dediğimizde akla gelen bir diğer isim ise kuşkusuz 17. yüzyıl Fransa'sında Neo-Klasizm'in yüce koruyucusu olan ve Antik Yunan kurallarını doğru saymaya yönelik anlayışıyla Shakespeare'in hatalarına düşmemeyi salık veren Fransız Akademisi'nin ve onun başındaki Kardinal Richeleliu'nun buyurgan tavrı olacaktır (Searles, 1914). Trajikomedy tanımlamasıyla yarattığı oyunuyla Pierre Corneille tiyatro tarihine *Le Cid tartışması* olarak geçen ilginç bir tartışmanın da tarafidir. Akademi, kardinal tarafından incelenmesi istenen bu kurallara uymaz oyunu başarılı bulur ve fakat



onu uygun olmayan biçimselliğiyle eleştirir. Corneille'in kendisinden oyunuyla ilgili bir savunma istendiğinde o da "Paris burjuvası... hiç Aristoteles okumadım, tiyatronun kuralları hakkında hiçbir şey bilmiyorum ama oyunları bana verdikleri zevke göre yargılıyorum" diye yanıt verecektir (Carlson, 2008; 97). Akademinin önerdiği biçimiyle oyun, yazarına yeniden yazdırılacaktır. Kurallar yazarı belirleyecektir.

19. yüzyılda ise modern tiyatronun babası olarak adlandırılacak Henrik İbsen gözlemci-bilimsel yazar döneminin gerçekçiliği içerisinde yakın dostu ve kendinin ateşli savunucusu olan ünlü Danimarkalı eleştirmen George Brandes'in etkisiyle toplumsal sorunları oyunlarında tartışma konusu etmiştir (Özdemir, 2009; 127). Oyun taslakları üzerindeki önermeleriyle Brandes, İbsen'in yazınına şekil veren eleştirmen olur. Eleştirmen kimliğinin yazarla bu açık çalışması ve yazarı var etme hali de epey ilginçtir. Dahası o zamanlar genç olan James Joyce hayranı olduğu İbsen için 1900 yılının sonbaharında *The Fortnightly Review* dergisinde *Biz Ölümler Uyanınca* adlı son oyunu hakkında övgü dolu bir eleştiri kaleme alır. Yazarın bir başka yazarla bu ilişik olma hali eleştirisinin yadsınamaz ve pozitif gücüdür. Yazarın bir başka yazarla ortaklığı, eser üzerinden yürümektedir.

Özlem Belkıs *Tiyatro Yazarlığı* adlı incelemesinde Sainte Beuve ve Taine'in görüşleri doğrultusunda iki tür yazı ortaya çıktığını söyler:

*Dar kapsamlı eleştiri yazıları (yapıtı tanıtan, ansiklopedik bilgi veren, türe ilişkin sınıflama ve kısa değerlendirmeler içeren kısa yazılar)*

*Bir yazarı bir dönemi ya da bir kavramın gelişimini ele alan geniş kapsamlı eleştiri yazıları (yazın tarihi niteliği taşıyan çalışmalar) (Belkıs, 2020; 147).*

İlk başlığın gösterim eleştirisinin, ikincisinin bilimsel eleştirisinin tanımı olduğunu söyleyen Belkıs, süreli ve günlük yayınlarla akademik yayınların mecralarını bu bağlamda ayırır. Bilimsel eleştiri metni öncelikle, gösterim eleştirisi elbette yapımı önceleyecektir. Bilimsel eleştiride, oyun yazarının yapıtından sonra ölümüyle birlikte tamamlanmış olduğu varsayılan bir sahne yapıtının göstergebilimsel ya da Deleuzyen (rizomatik) çözümlemesi ya da hala uygulanan yöntemlerden toplumsal, psikolojik, yapısal bakış açısıyla değerlendirilmesi elbette eleştirmenin yetki alanındadır. Gösterim eleştirisiyse daha öznel bir tavırla yapıma bakar. Tiyatro nasıl öncü akımlarla yeniden biçimlenmek zorunda kalmışsa, onun peşine taktığı eleştiri rehberi de onunla aynı yolda hızla ilerler. Çokça seçenek arasında kendine, kendi kimliğine uygun bir seçim yapmıştır. Gösterim eleştirileri hızlı bir tüketimin hızlı yorumu olarak işler.

Edebiyat eserinde okuyucusunun yaratıcısını kutsaması anlamına gelen takdir etme edimi, yalnızca seyircisiyle varolan tek sanat olan tiyatronun

yaşamayı ya da unutulmasına karar verme biçiminde başkalaşır. Okunan ve aynı zamanda oynanan bir eserdir tiyatro eseri... Zehra İpşiroğlu'nun da belirttiği gibi tiyatrodaki eleştirmenin görevi çok daha katmanlıdır.

*Tiyatrodaki bu durum belki de edebiyat eleştirisine oranla çok daha belirgin biçimde ortaya çıkıyor. Çünkü tiyatro eleştirmeninin hem eleştiri yazdığı oyunun metnini okumuş olması ve üzerinde iyice düşünmüş olması gerekiyor, hem de sahnedeki yorumla ayrıntılı biçimde hesaplaşması (Salı Toplantıları, 1993; 6).*

Seyircinin oyuncu, yazar, yönetmen kadar önemli olduğu tiyatro sanatı, eleştirmene kendisini onaması ya da yargılaması için bir söz hakkı verir. Seyircisinden daha bilimsel bir gözle sahneyi inceleyen eleştirmen, seyir yeri-sahne arasında kurduğu bağla yapıta yönelik biçimsel ve işlevsel bakışını tamamlar. Onun gözleminin salt bilimsel olması gerektiğini, öznelliğe yer verilmemesini savunan 19. yüzyılın bilimin gözlemci-deneyci yapısını sanatın üzerinde gezdirmeye çalışan Hippolyte Taine gibi sağlam aşırı kuramcılar karşısında insan olmanın tüm öznelliklerini taşıyan eleştirmenden fazlasını istemenin haksızlık olduğunu savunanlar yer alır. Özdemir Nutku da onun bilim adamı kimliğini ancak belli bir insanlık içinde bir yere oturtulabileceğine değinir:

*Eleştirmen, profesyonel bir yazardır. Yani yaptığı işi, amacına uygun olarak en iyi biçimde sonuçlandıran kişidir. Kendine özgü düşünceleri, eğilimleri, ilkeleri vardır; o bunları bilgisiyle ve sahne deneyimiyle kendi açısından tarafsız bir biçimde ortaya koyar. Ama ne kadar tarafsız olursa olsun, kendi kişisel eğilimini de bırakamaz. Kuru kuruya, mutlak ve nesnel bir tarafsızlık ancak borsa haberlerinde, hava raporlarında ve uçakların kalkış, iniş tarifelerinde olabilir (Nutku, DEU, ders notları; 2).*

Elbette böylesi bir kurulum yanında dış koşulların eleştirmenin ruh haline olan etkisini de düşünmek gerekir. Francisque Sarcey “ayakları üşüyen bir eleştirmenden nasıl bilimsel sonuçlar istenebilir” diye sorar (1963, 584).

Aslında öznel yaklaşımın oranını kurmaya yönelik bu türden nüktedan tartışmaları bir yana bırakıp uygulamaya yönelik söylemi olan bir gösterim eleştirisinde sahneyi tüm bileşenleriyle kaplayan oyunun, rejii yorumu, metin, tasarım ve oyuncu açısından başarısına bakmak gerekir. Kaldı ki, böyle bir inceleme kendisinden sahneyi iyi tanıyan ve toplumunu iyi gözlemlemiş biri olması beklenen eleştirmenin kişiselleşmeden altından kalkabileceği bir işiştir. Bu kadar çok bileşeni olan kolektif bir üretim içinde, düşünselliğini somut plastik göstergelerle seyirci karşısına getiren tiyatronun eleştirmeninden, atomu parçalarına ayırmaya denk katı bilimsel yaklaşımı aramak boşunadır. Zaten bugün eleştiride nesnel dendiğinde açıkça kastedilen incelemenin bir disiplin

olarak aidiyeti olan bilimdir. Bunu seyirciyi ve tiyatroyu iyi tanıyan bir eleştirel bakışın öznelliğinde bile bulmak mümkündür.

Bir zamanların doğru-yanlış, beğendim-beğenmedim gibi ayrıntısız ifade şekli yerini detayları gören bir gözün retorikle olan kuvvetli bağına bırakır. Belki de eleştirmenden en çok beklenendir usta bir retorikçi olması. Ancak çok fazla örneği olduğu gibi, bugünün post modern retorik ustalarının kimi zaman basmakalıp sözleri de sahne üzerinde yaratılan dünyayı anlamlandırmak adına yetersiz olabilir. Her şey olabilir, her şey mümkündür kalıbı eleştirmenlerin de kullandığı bir hoşgörü kalıbıdır.

Oysa modern bilimin gündelik yaşama bile taşıdığı kökenlerini bulma, ayırıştırma ve çözümleme yetisi, zaten zamanın gerisinde kalması beklenemez eleştirmenin ister istemez sahip olduğu önemli bir araçtır. Postmodernizm modernizme bu bağlamda eleştiri getirmiş olmakla birlikte hoşgörölü, ikiliklerin dışında çoksesli yapıyı olumlayan tavrı içinde eleştirmen de yeni yollar aramaktadır. Madan Sarup postmodernistlerin sanatta, sanat ile gündelik arasındaki sınırların kalkmasını savunduklarını belirtir. Elit ve popüler kültür arasındaki ayrımın çökmesini istediklerini, biçimsel eklektizm ve kodların karışımını savunduklarını ifade eder. Parodi, pastiş, ironi ve oyunun postmodernistlerin benimsediği programlar olduğunu ilave ederek, çeşitli yorumculara göre onların derinlik değil yüzey üzerinde durduklarını ifade eder (Sarup, 1995; 158). Katı olan her şey çoktan buharlaşmış, yüzey estetiği sanatı kuşatmış, doğru-yanlış, güzel-çirkin ayrımı bulanıklaşmış, modern aklın araçlarından eleştiri az geri çekilmiştir.

Yargılamanın bir saldırganlık, çekingenliğin korkaklık belirtisi olduğu düşünülürse, oranını iyi kurmak zorunda olan eleştirmenin sahnenin öğeleri karşısındaki durumu anlaşılabilir. Hem günümüzün yaratıcı güce sahip olması beklenen, hem de dünyayı kurgulayan bir yaratıcı gücü en ince kıvrımlarına dek gezinen eleştirmen, belki de ilk defa sanatçının tahtına bu kadar yaklaşmıştır. Antik dünyanın retorik ustalarının halkı etrafına toplayan kürsüleri özellikle 19. ve 20. yüzyıl eleştirmeninin sanatı biçimlendirme yetisi sayesinde yeniden kurulur. Ancak bu defa kendisinin ya da salt doğru ve yanlışın egemen olmadığı, okur ve seyirci merkezli kuramlardır yapı taşları. Spinoza'nın yanlışını göstererek doğrunun ortaya çıkarılabileceğine ilişkin felsefesi, doğru ve yanlışın değişken olduğu bir dünyada onları göstermek yerine tüm göstergeleri ayırıştırmak olarak değişmiştir. Bugünse doğru ve yanlış kavramları geçerliliğini yitirmiş görünmektedir.

Yaratıcılığın sınırlarının daralıp bilmenin sınırsızlaştığı bir çağda belki de eleştiriyle bir yerlere varmayı doğru bulan anlayışa kulak vermek gerekir. Oscar

Wilde'nin bir diyalogunda diyen Gilbert, belki Ernest'e karşı eleştiriyi savunurken belli ki bugünü ve her yeni günü işaret etmiştir.

*Gelecek eleştirinindir. Yaratmanın elindeki konu genişlik ve çeşitlilik bakımından her gün biraz daha sınırlanıyor. Yaratma, eğer sürecekse, bugünkünden daha çok eleştirmen olmak zorundadır. Eski yollardan, tozlu caddelerden çok sık geçildi. Sürüklenen ayaklar yolların büyüsunü yıprattı (Wilde, 1963; 649).*

Sahneyi geleneksel tiyatronun kalıplarından kurtaran, aslında burjuva karşıtı devrimler olan öncü akımların zamanın ruhunu taşımayan eski biçimlere karşı yürüttükleri yenilikçi mücadelelerinde, eleştiri de onların yanında yer almıştır. Düşünceyi harekete geçiren eleştirel düşünce, en azından teoride bugünün vazgeçilmez öğelerinden biridir.

1840'larda *Ceride-i Havadis*'teki tiyatro eleştirileriyle başlayan doksanlara kadar süreli yayımlar içinde takibi yapılabilen eleştiri yazıları, bugünse TEB dergi dışında dijital ortamda *tiyatronline*, *Tiyatro Tiyatro*, *Tiyatro Gazetesi*, *Yeni Tiyatro*, *Mimesis* vb. gibi alanlarda online yayınlanmaktadır. Üstelik çoğulcu bir ortamda açık bir alan olarak vardır. Ancak eleştirinin bizim tiyatromuzda özellikle yetmişlerdeki tiyatro sanatçılarınca icra edilen dinamik yapısı bugün yerini daha uyumlu ve çoğu zaman destekleyici bir tavra bırakmış görünmektedir. Araya giren darbe etkisindeki seksenli yıllar ve akabinde depolitize edilmiş doksanlar da bunun sebeplerinden sayılabilir. Sevda Şener, Ayşegül Yüksel gibi akademisyenler eleştirinin seksenli-doksanlı yıllarına yön vermişlerdir. 2000 sonrasında belirgin bir tavır olarak yerleşen bugünün eleştirisi daha çok tanıtım ve öneri formunu içinde taşıyan bir tavidir. Yazarı ya da yapıyı geliştirmeye yönelik bir tavrı akademik bir formasyon içinde taşıyamıyor görünmektedir.

Post dramatik tiyatrodaki metnin egemenliğinin yerini gösterimin öğelerine bırakması yazarla ortaklığı sınırlayan, yazara yol gösteren eleştirmen tavrını da dönüştürür. Hoşgörülü, çoğulcu, merkezin olmadığı düşünme biçimi eleştiri tavrını da yumuşatmıştır. Büyük anlatı ve ideolojilerin olmadığı, yazarın tek tanrı olmadığı bu dönemde eleştiri pek çok ödenekli, ödeneksiz ve alternatif tiyatro ortamında salt bir duyuru ve anlama, anlamlandırma çabası olmaya durmuştur.

Artık yıllardır hayali kurulan yerli tiyatro yazarlarının ve tiyatroların çoğalmasının mutluluk vericiliğinin yanında eleştiriyi de işlevsel biçimde talep etme zorunluluğu doğmuştur. Değiştirme, yenileme, düzenleme, dinamik tutma gücüyle eleştiri mekanizmasının, İpşiroğlu'nun da değindiği gibi tiyatronun pek bir yabancıyımsıçasına 'beğendim-beğenmedim' türünden papatya fallarına bakması yapılması gereken en son şey olsa gerek (1992; 69-77). Eğer bugün

popülistlikle boyun eğmece tavrın birbirine karıştığı zamanlarda, nicelikten çok niteliğinin tartışılması gerektiği, pek bereketli, hareketli bir coğrafya ve kültürel iklimde, uygulamanın bir eğilim doğurma potansiyeli taşıdığı tiyatro ortamına bir katkı gerekiyorsa -ki kaçınılmaz- eleştirinin geliştirici tavrının yine ve yeniden yükselmesini istemek iyi olacaktır.

## KAYNAKÇA

- Adorno, T.W. (1990). *Eleştiri / Toplum Üstüne Yazılar*, çev: M.Yılmaz Öner, Belge Yayınları, İstanbul
- Aksoy, N. (1996). *Eleştiri ve eleştiri kuramları üstüne söylemler*, Düzlem Yayınları, İstanbul.
- Baudelaire, C. (1963). *Neye Yarar Eleştiri*, Türk Dili Dergisi, çev: F. Baldaş, Cilt:12.
- Belkıs, Ö. (2020). *Tiyatro Yazarlığı*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Budan, C. Y. (2020). Nurullah Ataç'ın Edebiyat Kuramcısı Kimliği Üzerine Bir Değerlendirme, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı: 49, s. 27-45.
- Carlson, M. (2008). *Tiyatro Teorileri*, çev. B. Yıldırım, E. Buğralılar, Deki Yayınevi.
- Eagleton, T. (1998). *Eleştirinin Görevi*, çev: İ. Serin, Ark Yayınları, Ankara.
- Eleştiride Çağdaşlık Sorunsalı (1993). *Salı Toplantıları / Geçmişle Geleceği Arasında Kıvranan Sanat*, YKY, İstanbul.
- İpşiroğlu, Z. (1992). *Eleştirinin Eleştirisi*, Cem Yayınları, İstanbul.
- Moran, B. (2008). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nutku, Ö. *Tiyatroda Eleştirmen*, (1996, DEU: Eleştiri ders notları).
- Özdemir, E. (2009). Henrik İbsen'in Modernizmi, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 49, 119-143.
- Rıfat, M. (2002). *Gösterge Eleştirisi*, Tavanarası Yayınları, İstanbul.
- Sarcey, F. (1963). Eleştirmenin Hak ve Görevleri, *Türk Dili Dergisi*, çev: T. Saraç, Cilt:12.
- SARUP M. (1995). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, Çev: A.B.Güçlü, Ark Yayınları, Ankara.
- Searles, C. (1914). L'Académie française et "Le Cid." *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, 21(2), 331-374.  
<http://www.jstor.org/stable/40517279>
- Wilde, O. (1963). Sanatçı Olarak Eleştirmen, *Türk Dili Dergisi*, çev: K.Şerif Saru, cilt: 12.

## BÖLÜM 2

# KEÇE TEKNİĞİ KULLANAN LİF SANATÇISI GLADYS PAULUS VE ÇALIŞMALARI

GÜL COŞKUN<sup>1</sup>

### GİRİŞ

El sanatlarının en önemli hammaddesi olan, farklı doku ve türdeki lifler, yüzyıllardan beri kullanılmaya devam eden, ilk zamanlarda örtünme ve korunma amacı ile yapılan tekstil ürünlerinin en önemli parçasını oluşturmaktadır. Önceleri renksiz, doğal hali ile kullanılan liflerin zaman içerisinde farklı renk, boyut ve doku özellikleri kazandırıldığı bilinmektedir. Lif, dokuma, örgü, işleme, keçe, makrome gibi pek çok el sanatında farklı teknikler ile üretilen ürünlerde kullanılmaktadır. Lif ile yapılan ürünler zamanla kullanım amacından çıkarak; estetik, yaratıcılık ve duyguların dışı vurumuna sınırsız elçilik yapan bir sanat halini almıştır.

Lif sanatı; malzemesi lif olan, farklı el sanatı tekniklerinin kullanıldığı deneysel çalışmaları içeren plastik sanatların bir koludur şeklinde tanımlanabilmektedir (Özdemir ve Coşkun, 2022: 1946). Lif sanatının ana malzemesi olan liflerden en önemlilerinden biri hayvansal deri ürünü olan yündür. Yün, lif sanatında özellikle dokuma, keçe, örgü gibi yüzey oluşturma tekniklerinde yün sıklıkla kullanılmaktadır. Keçe, yün ya da hayvan kürkü olan liflerden ya da bazı sentetik liflerden işleme ya da ıslak keçeleşme tekniği ile birbirlerine kenetlenmesi ile oluşan yüzeylerdir.

Kelime olarak keçe; yapığı veya keçi kılının dokunmadan yalnızca dövülmesiyle elde edilen kaba kumaş olarak tanımlanmaktadır (<https://sozluk.gov.tr/>). Diğer bir tanımda; yün gibi keratin yapılı deri ürünü hayvan liflerinin dış tabakasını meydana getiren pullu hücrelerin nem, basınç, ısı ve hareket etkisinde çözülmeyecek şekilde kenetlenmesinden elde edilen, atkısız-çözgüsüz tekstil örneklerine keçe denir (Seyirci ve Topbaş, 1999, s. 577).

Lif sanatı çalışmaları incelendiğinde; ıslak, kuru yöntemler ile yapılan keçe çalışmalar ile endüstriyel keçe kullanımının yaygın olduğu görülmektedir (Erzurumlu Jorayev, 2018. 39).

---

<sup>1</sup> Öğr. Gör. Gül Coşkun. Aksaray Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu El Sanatları Bölümü, Geleneksel Tekstillerin Korunması ve Restorasyonu Programı. [gulc1507@gmail.com](mailto:gulc1507@gmail.com) ORCID No:

\*Bu çalışma yazarın Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

Islak keçe hayvansal deri ürünü olan liflerin belli bir sıcaklık, nem, sabun ve fiziksel hareketin sonucunda eski haline dönmesi mümkün olmayan bir hale dönüşmesi ile oluşan bir tekstil yüzeyidir. Kuru keçe yönteminde iğneleme ile keçeleşme sağlanmaktadır.

Küçük atölyelerde ya da evlerde yapılabilen ıslak keçe çalışmaları için; yün, sabun, sıcak su, eldiven, sarmak için kabarcıklı poşet, küçük bir sopa ve bambu Amerikan servis sayılabilir. Kuru keçe yapımında ise keçe iğneleri, fırça aparatı ve renkli yünler kullanılmaktadır (Çeliker, 2011: 11).

Endüstriyel keçeler, sanatçıların hazır halde ulaştıkları tekstil malzemeleridir. Sanatçıların yapıtlarında ifade aracı olarak kullandıkları endüstriyel keçenin kesilebilme, kıvrılabilme, üzerine nakış, dikiş uygulamalarının yapılabilmesi gibi özellikleri nedeniyle kullandıkları bir malzemedir (Erzurumlu Jorayev, 2018. 40).

Keçenin yapımında herhangi bir tezgâh kullanılmamaktadır. Kullanılan araç gereçler, uygulanacak keçe tekniğine göre değişmektedir. Keçe çalışmalarda desen renklendirme işlemi ile ya da yapılan keçe parçalarının birleştirilmesi ile gerçekleştirilmektedir. Bu nedenle keçe çalışmalarda birçok renk kullanılmaktadır. Ana maddesi yün olan keçe, hayvansal liflerin yapıları gereği belli işlemler ile birbirlerine kenetlenerek oluşturulan geri dönüşümü olmayan bir yüzeydir. Tarihsel süreç içinde ısıyı muhafaza etme özelliğinden dolayı çadır üzerinde ya da içinde örtü, yatak, giysi gibi farklı alanlarda kullanılmıştır. Günümüze gelindiğinde bu kullanım alanlarına ek olarak sanatsal çalışmaların da yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmalar lifin hammadde olarak kullanıldığı lif sanatı içinde incelenmektedir. Yüzey oluşturma tekniklerinden biri olan keçe, yünden sanatçıların elleri ile şekillendirdikleri heykellere, duvar panolarına, giysi, kostüm, ev aksesuarları ve enstalasyon çalışmaları ile lif sanatında kendine geniş yer bulmuştur.

Bugün gerçek bir sanatsal araç haline gelmiş olan keçe; yün, diğer doğal liflerin çok yönlü doğal özellikleri ile yapılmaktadır. Kolayca temin edilebilir ve pek çok olasılık taşıyan malzemeler, duvar kaplaması olarak duvar dolgu keçesi gibi anıtsal bir esere dönüşebilir. Giysilerde, ev tekstillerinde veya çizme ve şapkalarda olduğu gibi heykel veya uygulamalı sanat olarak da ortaya çıkabilir (Leeuwen, 2021).

Günümüz lif sanatlarında keçe çalışmalar giysi, kostüm, ev eşyaları, dekoratif eşyalar ya da enstalasyon öğeleri olarak kullanım alanlarına sahiptir ve geniş bir yer kaplamaktadır. Keçe çalışmalar çalışmayı yapan kişilerin elleri ile şekillendiği için sanatçılara kişisel bir özgürlük tanımaktadır. Keçede doku, boyut, renk, desen, aktarmak istediği duygu ve temanın yansıtılması sanatçıya bağlıdır. Lif sanatının gelişimi tarihsel süreç içerisinde meydana gelen olaylar,



sanat akımları ve sanatçıların katkıları ile olmuştur. Bu nedenle lif sanatına katkı sağlayan sanatçılar ve çalışmaları önemlidir. Keçe ile çalışan lif sanatçılarından biri olan Gladys Paulus, keçe tekniğini kullanarak oldukça büyük heykeller, kostüm, maske gibi çalışmalar yapmaktadır.

Bu alanda çalışanlara kaynak olması amacıyla hazırlanan araştırmada keçe tekniği kullanan lif sanatçısı Gladys Paulus ve çalışmaları incelenmiş, sanatçının hayatı ve beş adet çalışmasına ait bilgiler, sanatçı ile mail yolu yapılan görüşmeler neticesinde aktarılmıştır.

### **KEÇE TEKNİĞİ KULLANAN LİF SANATÇISI GLADYS PAULUS**

Araştırmanın bu bölümünde, kendini keçe tekniği kullanarak ifade eden önemli lif sanatının önemli temsilcilerinden biri olan Gladys Paulus'un hayatına ait bilgiler aktarılmıştır.



**Resim 1.** Gladys Paulus (Paulus, 2021).

İngiltere'de yaşamakta olan Gladys Paulus, 1973 yılında Hollanda'da doğmuştur. (Resim 1). Hogeschool voor de Kunsten / Güzel Sanatlar Koleji, Utrecht, Hollanda'da Güzel Sanatlar Lisansı (resim ve çizim) (1990-1993), keçede otomatik didakt (Auto-didact in felt) eğitimleri almıştır. Sanatçı keçe/ıslak keçe tekniği ile yaptığı büyük boyutlu heykeller, kostüm ve maske çalışmaları için, ana malzeme olarak hem ham hem de işlenmiş koyunyünü kullanmaktadır. Aynı zamanda diğer hayvansal lifleri, bitki liflerini, bulunan tekstilleri, ahşap, metal, seramik ve bitki boyaları kullanmaya başlamıştır. Ayrıca keçeyi sertleştirmek için zaman zaman zaman zaman gomalak ve giz yapıştırıcıları da kullandığı malzemelerdendir.

Hollanda'da doğup büyüyen Paulus, sanatçı ve zanaatkâr bir aileden gelmektedir. Geleneksel el sanatlarını keşfetmeye başladığı 1995 yılında İngiltere'ye taşınmadan önce Utrecht'teki Hogeschool voor de Kunsten'de çizim ve resim eğitimi almıştır. Sanatçı keçe ile ilgili hikâyesini şu şekilde açıklamaktadır;

“Keçe yapımım çoğunlukla kendi kendime öğretilir. 2005 yılında ilk keçe parçamı yaptım ve keçenin zengin ve eski tarihi, mütevazı malzemeler, keçe yapım sürecinin saf fizikselliği ve yünün yeni bir şekil alması için simyasal dövülebilirliği ile anında rezonansa girdim: Yün lifleri, su ve sabun, uzun ve fiziksel bir işleme dokunsal biçimlere büzülebilen bir kumaşa dönüşmek üzere birleştirilir, yün kurudukça biçimi ezberler. Çalışmam keçe yapım sürecinin bu doğal niteliğini yansıtıyor ve üzerine inşa ediyor: Yünün hatırlaması fikri bana sadece kendi hayatımda ve atalarımın olayları işaretlemek ve işlemek için araçlar sağlamakla kalmıyor, aynı zamanda beni, insanlık tarihinde hayati bir rol oynayan eski bir tekstil geleneğidir. Çalışmalarım, güzel sanatlar ve el sanatları dünyalarını aşılıyor, tamamen kendine ait bir alan buluyor ve bunu yaparken keçe ortamının sınırlarını zorluyor. Insight meditasyon pratiğim sanat pratiğimi besler ve bilgilendirir; genellikle atalarım ve karma mirasa sahip bir kadın olarak kimliğim hakkındaki kişisel sorulardan kaynaklanan bir sorgulama süreci. Örneğin 2017 çalışma grubum 'HINTERLAND', karışık atalarımın ve sömürgecilik, cinsiyet ve ırk ayrımcılığı, savaş, cinsel şiddet ve zorunlu göç ve asimilasyondan kaynaklanan nesiller arası aile travmasının derinlemesine kişisel bir keşfidir (Paulus, 2021)”.

Sanatçı keçe için ise; “Keçe, yün liflerinden yapılmış benzersiz, dokunmamış bir tekstildir. Keçe yapma sanatı dokuma kumaştan önce gelir ve Neolitik döneme kadar uzandığı düşünülmektedir. Keçe yapımı, yün liflerinin ısı, nem, sürtünme ve alkalinite değişimine maruz kaldığında büzüştüğü ve yoğun bir mat oluşturmak üzere bir araya geldiği eski ve simyasal bir süreçtir. Keçe küçüldükçe şekillendirilebilir ve 3 boyutlu biçimlere dönüştürülebilir ifadelerini kullanmıştır” (Paulus, 2021).

Gladys için el yapımı keçe, şu anki tercihi olmaya devam etmekte, ancak işine giderek bir dizi başka malzeme eklemektedir. Çok çeşitli tekniklerde keçe yapımı ustalık dersleri verdiği birçok özel tekstil mekânında misafir eğitimlik yapmaktadır. Gladys için el yapımı keçe, şu anki tercihi olmaya devam etmekte, ancak işine giderek bir dizi başka malzeme eklemektedir. Çok çeşitli tekniklerde keçe yapımı ustalık dersleri verdiği birçok özel tekstil mekânında misafir eğitimlik yapmaktadır.

Somerset, İngiltere merkezli olmasına rağmen, İngiltere, Avrupa, ABD ve Kanada'da ders vermiştir. Uluslararası 62 Grup tekstil sanatçısının sergi üyesi ve Birleşik Krallık Crafts Councils Selected Index of Makers'dadır. Ayrıca sanatçı, 2016 yılında Whois Yayıncı Ödülü sahibi, Sanat ve El Sanatları Tasarım Ödüllerini almıştır. Sanatçının katıldığı birçok karma ve solo sergi, etkinlik vardır.

## GLADYS PAULUS'A AİT ÇALIŞMALAR

Bu bölümde sanatçıya ait beş adet keçe çalışma, yapım yılı, teknik, ebat, kullanılan malzeme, renk ve kullanım alanları dikkate alınarak incelenmiştir.

### *Tell Your Secrets*

İncelenen ilk çalışma sanatçının 2016 yılında yapmış olduğu “Tell Your Secrets” isimli dev keçe kedi heykelidir (Resim 2). Eni 70 cm, boyu 200 cm, derinliği ise 40 cm (Yaklaşık olarak) olan heykelde ıslak keçe, nano ve iğneli keçe teknikleri uygulanmıştır. Kahverengi ve tonlarının kullanıldığı bu dev keçe kedi heykelinde kullanılan malzemeler; Norveç, Merinos, Alpaka, Mavi yüzlü Leicester, Shotland yünü, pamuklu bez kumaş, metal, ahşap, metal tel, seramik, deri tutkalıdır.



**Resim 2.** Tell Your Secrets (Paulus, 2021).

Evcil kediler ve sahipleri arasındaki ilişkiyi anlatan heykel, 2016/17 yıllarında, Llantarnam Grange Sanat Merkezi, Torfaen, Galler’de sergilenmiştir.

Sanatçının bu çalışması ile ilgili açıklaması; “Evcil kediler ile "sahipleri" arasındaki ilişkiyi araştıran, heykelsi bir kedi tanrısı... Kim kime sahip? Bu parça, giysi dikişsiz bir şekilde tutturulmuş bir maskeden (karmaşık bir direnç şekli etrafında tek parça halinde ıslak keçe) ve iğne keçeli ölü kuşlarla süslenmiş bir pelerinden oluşmaktadır. Kuşlar sağlamdır ve metal tel (ayaklar / bacaklar) ve yünden yapılmıştır. Giysi, kedi sahiplerinin kedileriyle olan ilişkilerini, kedilerinin onlara nasıl hissettirdiğini ve evdeki kedinin rolünü anlatan alıntılarla işlenmiştir. Alıntılar, sosyal medyadan bir çağrı yoluyla alınmıştır. Kullanılan yünler doğal renkleriyle kullanılmıştır. Ayrıca heykelin

boyun kısmında da ham alpaka yünü kullanılmıştır. Ahşap gözler elde boyanmıştır” şeklindedir (Paulus, 2021).

### ***Ancestral Healing Costume for Toempek***

Sanatçıya ait diğer bir çalışma; 2017 yılında yapılan “Ancestral Healing Costume for Toempek” isimli, iki parçadan oluşan bir keçe kostümdür (Resim 3). Eni 50 cm, boyu 190 cm, derinliği ise 40 cm (Yaklaşık olarak) olan kostüm ıslak keçe tekniği kullanılarak yapılmıştır. Boyanmamış doğal yün ve zerdeçal, demirhindi, kökboyası, ısırgan otu, böğürtlen, salkım, okaliptüs, yapraklar, dallar, paslanmış nesnelere doğal boya yapılarak elde edilen renklerin kullanıldığı keçe kostümde, Norveç yünü, bakır, bakır tel, ipek elyafı, bitki ve pas boyalı kumaş, gomalak gibi malzemeler kullanılmıştır. Sanatçının geleneklerini anlattığı şifa kostümü olarak tasarladığı çalışması; 2017 yılında Black Swan Wings, 2020 yılında ise Green Hill Arts’da sergilenmiştir.



**Resim 3.** Ancestral Healing Costume for Toempek (Paulus, 2021).

Geleneksel Cava 'Wayang Golek' ve Endonezya sert ağaç oymalarından ilham alan uzun kadın silüeti ve ayrıntılı başlıktan oluşmaktadır. Her iki parçanın da içi boştur ve ıslak keçe yünü ile yapılmıştır. Hem gövde hem de maske gomalak ile sertleştirilmiştir ve çok serttir. Gövdeye (meme uçları) ve maskeye (gözler, halkalar ve tel) bakır malzemeler dâhil edilmiştir. Bakır levha ve ipek lifler “küpelere” eklenmiştir.

Sanatçı bu çalışması ile ilgili; “Bu atalardan kalma şifa kostümü, eski Hollanda Doğu Hint Adaları'nda 20. yüzyılın başlarında bir "njai" (cariye) olan Cava baba tarafından büyük büyükanne Toempek'in hikâyesini anlatıyor. Njailer, sömürge zamanlarında Avrupalı erkekler tarafından tutulan yerli kadınlardı. Bu ilişkiden (çift ırklı) çocuklar doğmuşsa ve baba çocukları resmen kabul etmeyi reddetmişse, njai çocuklarla birlikte gönderilir ve çoğu zaman yoksullukla dolu bir hayata mahkûm edilirdi. Baba çocuklarını resmen

tanıdığında, Batılı bir eğitim alacaklardı ve anneleri (çocukları olmadan) gönderilecekti. 'Njai' kelimesi, “ilkel anne” olarak tercüme edilir. Benim de dahil olduğum yeni bir çift ırklı "Hint" ırkının doğum annesini ifade ediyor” açıklamasında bulunmuştur (Paulus, 2020).

### ***Mende***

Sanatçının incelenen üçüncü çalışması, özel sipariş üzerine 2014 yılında yapılan “Mende “isimli çalışması; Afrika, Mende halkının geleneksel maskelerini yansıtan keçe bir heykeldir (Resim 4). Eni 60, boyu 170 cm, derinliği ise 50 cm (Yaklaşık olarak) olan heykelde ıslak keçe ve nakış teknikleri uygulanmıştır. Siyah, kahverengi renklerinin hâkim olduğu keçe heykelde malzeme olarak; yün, el ile işlenmiş boş maske, elde eğirilmiş yün ipliği kullanılmıştır.



**Resim 4.** Mende (Paulus, 2020).

Sanatçı bu çalışmasıyla ilgili; “Afrika, Sierra Leone'deki Mende halkının geleneksel ahşap maskelerine dayanan bu parça, Mende soyundan gelen bir kişinin özel bir siparişiydi. El dikişi, orijinal Mende maskelerindeki karmaşık ahşap oymaları yansıtıyor, başın üstündeki heykelsi şekiller, kadınların ayrıntılı saç stillerini ifade ediyor” açıklama yapmıştır ( Paulus, 2020).

### ***Javan Rhino***

Lif sanatçısı Gladys Paulus'a ait dördüncü çalışma; Faces of Extinction Projesine ait olan “Javan Rhino” isimli giyilebilir sanat olarak tasarlanan keçe Javan gergedanı maskesi 2019 yılında yapılmıştır. Eni 45 cm, boyu 40 cm derinliği 30 cm (Yaklaşık olarak) olan içi boş maskede, ıslak keçe tekniği (karmaşık bir "direnc" kalıbı etrafında keçelenmiştir) uygulanmıştır. Sanatçının

iklim değişiklikleri neticesinde nesli tükenme tehlikesi yaşıyan türlere dikkat çekmek amacıyla; siyah, gri, kahverengi, beyaz ve tonlarını kullanarak yaptığı Javan gergedanının maskesinde; yün, pamuklu ince kumaş, ahşap, boya kullanmıştır. Maskede sanatçı tarafından boyanmış ahşap gözler kullanılmıştır.



Resim 5. Javan Rhino (Paulus, 2020).

Sanatçı bu çalışması için şu açıklamayı yapmıştır; “Maske, iklim değişikliği ve habitat kaybına bağlı olarak türlerin yok olma oranlarının endişe verici hızlanmasına dikkat çekmeyi amaçlayan uluslararası bir çevrimiçi topluluk sanat projesi olan Faces of Extinction’ı başlatmak için oluşturuldu” (Paulus, 2020).

### *Seckhmet*

İncelenen son çalışma, sanatçının 2020 yılında bir tıp doktoru ve onun Mısır bilimci kocası için özel sipariş üzerine yapmış olduğu “Seckhmet” isimli keçeden aslan maskesidir (Resim 6). Eni 60 cm, boyu 100 cm ve derinliği 60 cm (Yaklaşık olarak) olan çalışmada ıslak keçe ve dikiş teknikleri uygulanmıştır.



**Resim 6.** Seckhmet ( Paulus, 2020).

Siyah, kahverengi, bej, beyaz renklerin olduğu maskede malzeme olarak; boyanmamış doğal yün, ahşap, lateks, at kılı, altın varak kullanılmıştır. Mısır mitolojisinde şifa tanrıçası olarak bilinen “Seckhmet”, savaşçı dişi bir aslan olarak betimlenmiştir. Dekoratif göğüs plakalı dişi aslan maskesi, yıldızlı güneş diski ve kobra yılanını içermektedir. Sergilenmek üzere yapılmış olan çalışma, maske olarak takılabilmektedir. Göğüs plakasında kabartma ve altın varaktan eski Mısırlı sembolleri bulunur.

Sanatçı bu çalışması ile ilgili; “Mısır mitolojisinde Seckhmet, bir savaşçı tanrıçası olduğu kadar şifa tanrıçasıdır. Firavunların koruyucusu olarak görüldü ve onları savaşa soktu. Seckhmet, güneş diski takmış aslan başlı bir kadının bedeni ile tasvir edilmiştir” ifadelerini kullanmıştır ( Paulus, 2020).

## SONUÇ

Keçe, hayvansal liflerin yapıları gereği belli işlemler ile birbirlerine kenetlenerek oluşturulan geri dönüşümü olmayan bir yüzeydir. Tarihsel süreç içinde ısıyı muhafaza etme özelliğinden dolayı çadır üzerinde ya da içinde örtü, yatak, giysi gibi farklı alanlarda kullanılmıştır. Günümüze gelindiğinde bu kullanım alanlarına ek olarak sanatsal çalışmaların da yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmalar lifin hammadde olarak kullanıldığı lif sanatı içinde incelenmektedir. Yüzey oluşturma tekniklerinden biri olan keçe, yünden sanatçıların elleri ile şekillendirdikleri heykellere, duvar panolarına, giysi, kostüm, ev aksesuarları ve enstalasyon çalışmaları ile lif sanatında kendine geniş yer bulmuştur.

Bu araştırmada keçe tekniği ile çalışan önemli lif sanatçılarından biri olan Gladys Paulus ve çalışmaları tanıtılmıştır. Sanatçı, yaşanan olayları, doğada meydana gelen tahribat-yok oluşları, inançlarını, geleneklerini yansıttığı

oldukça büyük keçe heykeller, maskeler, kostümleri ustaca yaptığı keçe tekniği ile sunmaktadır. Ulusal ve uluslararası pek çok etkinlikte yer alan sanatçının ödülleri olan sanatçı eğitimler de vermektedir.

Sanatçıya ait iki adet heykel, bir adet kostüm, 1 adet giyilebilir sanat/maske ve bir adet maske olmak üzere toplam beş adet keçe çalışma, yapım yılı, teknik, ebat, kullanılan malzeme, renk ve kullanım alanları dikkate alınarak incelenmiştir.

Sanatçının çalışmalarında ıslak keçe, iğneli keçe, nano, nakış ve dikiş teknikleri kullanılmıştır. Keçe işleminde ana malzeme olarak farklı yün türleri, at kılı, ipek elyafı kullanılmışken, metal, ahşap, metal tel, seramik, bakır, bakır tel, bitki, ahşap, lateks, altın varak, deri tutkalı gibi yardımcı malzemeler ve keçeyi sertleştirmek için gomalak kullandığı görülmüştür.

Doğal renklerinde kullanılan yünler ile beraber farklı pek çok bitki kullanarak doğal boya ile renklendirme yapan sanatçı, doğayı ve doğalı desteklemektedir.

İnceleme neticesinde yapılan çalışmaların sanatçının belli bir tema çerçevesinde gördüğü, hissettiği, savunduğu, düşündüğü, değer ve durumları yansıttığı önemli bir ifade aracı olduğu görülmüştür.



## KAYNAKLAR

- Çeliker, D. (2011). Geçmişten günümüze Türklere keçecilik ve keçer yapımında yeni teknikler, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E, 08, Kasım 2011, 1308-2698.
- Jorayev Erzurumlu, Ö. (2018). *Tekstil sanat nesnelinde malzeme, yapı ve form ilişkisi*, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Ana Sanat Dalı, Basılmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul.
- Seyirci, M., ve Topbaş, A. (1999). Anadolu'da keçecilik. Erdem Halı Özel Sayısı -III, Cilt: 10, Sayı: 30, 577- 597.
- Özdemir, M., ve Coşkun, G. (2021). Ev dekorasyonunda kullanılan lif sanatı örnekleri. International Academic Social Resources Journal. (e-ISSN: 2636-7637), Vol:6, Issue:32; pp:1945-1955.

### İnternet Kaynakları

TDK- <https://sozluk.gov.tr/> adresinden 15.09.2019 tarihinde alınmıştır.

### Kişisel Görüşme

Gladyus Paulus. Mail yoluyla görüşme yapılmıştır. 22.09.2021/23.09.2021.

Margot Van Leeuwen. Mail yoluyla görüşme yapılmıştır. 06.12.2020/03.10.2021.

## BÖLÜM 3

# 'FERHAN ŞENSOY OYUNCULUĞU'NUN ANATOMİSİ

İBRAHİM GÜNGÖR<sup>1</sup>

### ÖZET

Tiyatro tarihimizde 1960 sonrası yoğunlaşan doğu-batı sentezi düşüncesi en özgün biçimlerinden birini Ferhan Şensoy'un tiyatro anlayışı ve 1980 yılında kurduğu Ortaoyuncular ekibinde bulmuştur. Kendini öncelikle bir yazar olarak tanımlayan Ferhan Şensoy, ekibinin neredeyse tüm oyunlarında önemli roller oynamış ve kendine özgü yaklaşımı ile metinlerinin yaşar hâle gelmesinde tüm ekibine örnek olacak bir oyunculuk üslubu geliştirmiştir. Şensoy'un oyunculuk üslubunu da belirleyen tiyatro düşüncesi, farklı çalışmalarda incelendiği gibi, geleneksel Türk tiyatrosunun Orta Oyunu, Karagöz ve Meddah türlerinden, Brechtien yaklaşımdan, Fransa'da beraber çalıştığı Jerome Savary ve başka pek çok isimden izler taşımakla birlikte bir yandan da özgün yazarlık tercihleri ve seyirci ile kurulmasını hayal ettiği ilişki biçimi ekseninde şekillenmiştir.

Bu çalışmada, spesifik olarak 'Ferhan Şensoy oyunculuğu'na odaklanılmış ve kişisel tercihler gibi görünen ama genelde tüm tiyatrosunun üzerine kurulu olduğu fikrinsel düzlemden beslenen Ferhan Şensoy alışkanlıkları ve tercihleri analiz edilmiştir. Bu tercih ve alışkanlıkların, gösterimlerdeki performanslarında çözümlenmesi ve bunun tiyatro düşüncesi ve yazarlık anlayışı ile paralel ele alınması ile 'Ferhan Şensoy oyunculuğu'nun bir anatomisinin çıkarılması hedeflenmiştir. Bu bakışla gösterim anındaki entonasyon kuruluşlarından, zamanlama tercihlerine, seyirci ile kurduğu ilişkiden Ferhangi 'lazzi'lerine farklı başlıklarla tercih ve alışkanlıkları odağa alınmıştır. Ferhan Şensoy'un kendine özgü yaklaşımı ile, hayat ve sanat görüşünün, seyirci ile kurduğu ve kurulmasını istediği ilişki biçiminin sonucu olan ve belki de daha yazarken hayal ettiği etkinin sahnelemede de yaratılmasını sağlamayı amaçlayan bir oyunculuk üslubu yarattığı görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Oyunculuk, Ferhan Şensoy, Tiyatro, Ortaoyuncular

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi; Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü, ibrahim.gungor@deu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3633-8524

## GİRİŞ

Tiyatro tarihimizde Tanzimat ile başlayan ve Cumhuriyet sonrası hızlanan bir batılılaşma yönelimi izlenir. 1960 sonrası ise bu yönelim, doğu-batı sentezi denilebilecek, geleneksel öğelerle batılı tiyatral öğelerin bir arada düşünülmesi amacının baskınlaşması olarak karşımıza çıkar. Bu düşünce en özgün biçimlerinden birini Ferhan Şensoy'un tiyatro anlayışı ve 1980 yılında kurduğu Ortaoyuncular ekibinde bulmuştur.

Ferhan Şensoy (1951-2021) çok yönlü sanatçılığı, renkli kişiliği ve tiyatro sanatına uzun yıllar ve kesintisizce verdiği yoğun emeği ile net olarak iz bırakmış bir isimdir. Onun üzerine kaleme alınacak her çalışma bolca 'kendine özgü' kelimesini içerecektir. Çünkü yazarlık, yönetmenlik, oyunculuk, tasarımcılık gibi tiyatronun hemen tüm unsurlarında üretim veren Şensoy, kendine ait bir 'dil' aramış/geliştirmiş<sup>2</sup> ve kurucusu olduğu Ortaoyuncular'da bu yönde üretimler yapmıştır. Kendini öncelikle bir yazar olarak görmesine rağmen Şensoy, oyunculuk anlamında da özgün tercihleri olan bir isimdir. 69 yaşında iken kendisine iletilen soruları cevapladığı bir Podcast serisinde "Yaşımdan çok oyunum var, hâlâ yazıyorum" (Ferhan, 2020) demiş ve bu oyunlardan seyirci ile buluşanların pek çoğunda da önemli roller oynamıştır. Bunun yanında TV dizilerinde, sinema filmlerinde, kabare gösterimlerinde oyunculuk yapmış ve *kendine özgü* performans özellikleri ile başkaları tarafından taklit edildiğinde aynı etkiyi yaratması zor bir oyunculuk üslubu geliştirmiştir. Bu üslubu, geleneksel Türk tiyatrosunun Orta Oyunu, Karagöz ve Meddah türlerinden, Bertolt Brecht'in Epik tiyatrosundan, Fransa'da beraber çalıştığı Jerome Savary gibi isimlerden izler taşımakla birlikte, bir yandan da sanat görüşü ve özgün yazarlık tercihleri ile paralel ilerleyen özellikler içerir. Yani Türk tiyatrosunda 'doğu-batı karşıtlığı' ifadelerinde dalgalanan, bir sentezde durulması ya da sürekli bir gelgitte tartışılması gerektiği yönlerinde süren arayışlar, Şensoy'a bakıldığında 'Ferhanca' ya da -bir oyunundan yaygınlaşan tabire atıfla- 'Ferhangi' olarak ifade edilebilecek bir bileşimle

---

<sup>2</sup> Ferhan Şensoy'un 'dil' arayışları başlı başına üzerine düşünülmesi gereken bir konudur. Yazımdan, sahnelemeye, müzikten, oyunculığa farklı kuşaklara ayrılabilir. Ama temelde yazarlık düşünen biri olarak en belirgin izleğin yazarlık anlayışında görünür olduğunu söyleyebiliriz. Elbette ki bu konu hakkında da düşünen ve yazan bir isimdir Şensoy. Örneğin, **Fahınızda Rönesans Var (1999)** isimli kitabında Martin Esslin'in ve Harry Kahn'ın, Bertolt Brecht'in dil kullanımındaki kendine özgü özellikleri vurguladıkları kısımları alıntılar. (Bkz. s.25-26) Bir başka yerde ise bu arayışın bitimsizliğine işaret eden ironik bir yorum yapar. "Sizce en güzel dil hangi dildir?" sorusuna "Henüz icad edilmemiş olan" diye yanıt verir (Şensoy, 2020). Üstelik dilsel çeşitliliği sadece Türkçe içerisinde aramaz **Şahları Da Vururlar (1980)**, **Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı (1990)**, **Köhne Bizans (1993)** gibi oyunlarında daha yazım aşamasında Acemce ile Türkçe, İngilizce ile Türkçe, Yunanca ile Türkçe karışımı kelime oyunları ile 'şaka'ları kurguladığı görülür.

karşımıza çıkar. Ferhan Şensoy tiyatrosunun köklendiği kaynaklar ve sonuçları çeşitli çalışmalarda incelenmiştir. Bu çalışmada ise, spesifik olarak ‘Ferhan Şensoy oyunculuğu’na odaklanılacak ve kişisel tercihler gibi görünen ama genelde tüm tiyatrosunun üzerine kurulu olduğu fikrîsel düzlemde beslenen Ferhan Şensoy alışkanlıkları ve tercihleri analiz edilecektir. Bu amaçla medya analizi yöntemi ile Ortaoyuncular Youtube hesabına yüklenmiş oyun videolarından yola çıkarak görsel ve seshel atıflarla örneklemler verilerek bir araştırma yürütülecektir. Sonuç olarak etkilendiği üslup ve kişilerden bağımsız olarak, *entonasyon kuruluşları, zamanlama tercihleri, seyirci ile kurduğu ilişki ve Ferhangî ‘lazzi’ler* gibi başlıklar altında, bir ‘Ferhan Şensoy oyunculuğu’ anatomisi çıkarılacaktır.

### ***Ferhan Şensoy’un Oyunculuk Anlayışı***

Galatasaray Lisesi’nde okurken, bir sahne performansında onu izleyen Haldun Taner’in “sen kabarecisin” demesi üzerine hâlihazırda zaten oynamaya, taklit yapmaya yönelimi olan biri olarak Şensoy, kullandığı dil ve üslubun bir adı olduğunu da öğrenir. Doğduğu Samsun’da, babasının sanata ilgisi sayesinde, zaten tiyatro ile yakın bir ilişki içinde büyümüştür. Taner’in saptaması, belki de onun bu erken dönem seyirlerinden kalan izlerin farkında olmadan bir biçimsel yönelişte ilk filizlerini vermesi gibi düşünülebilir. İkinci babam dediği Haldun Taner, yazarlık anlamında da onun için önemli bir yol gösterici olmuştur. Ama Taner’in, Şensoy oyunculuğunu tanımlama biçimi ona kendini kökleştirme konusunda ilk kaynağı işaret eder. Sonrasında Fransa’da beraber çalışma olanağı bulduğu Jerome Savary ve kurucusu olduğu Magic Circus ekibi de düşüncelerini şekillendirir. Daha pek çok doğrudan ve dolaylı etki sıralanabilir. Ama bu noktada önemli olan, Şensoy’un ilk yüreklendirme/yönlendirme ve sonrasında eğitim süreci sonunda kendi dilini oluşturma ve kendi tiyatrosunu yapma konusunda net bir tutum sergilemiş olduğudur. Dolayısıyla oyunculuk anlamında da *kendine özgü* bir yola girer.

Örneğin Ortaoyuncular’ın sahnelediği oyun künyelerinde ‘oyuncular’ yerine alışılmışın dışında bir şekilde ‘gibi yapanlar’ yazması Ferhan Şensoy’un oyunculukla ilgili temel görüşlerinin bir yansımasıdır. Şensoy oyunculuğa bakışını şu sözlerle açıklar: “Ortaoyuncular ekolü *‘gibi yapmak’* üzerine kurulu bir ekol. Geleneksel tiyatro ile Epik tiyatronun karışımı. ‘Bana inanma, ben rol yapıyorum. Dediğimi dinle, mesajımı al’ diye dürtüyoruz seyirciyi. Oyun sırasında rolden çıkıyoruz” (Şensoy, 2020). Bu ifadelerle bakıldığında, sahneyi ‘gerçeğin’ bir parçası ya da kendi içinde bir gerçeklik gibi düşünen, oyuncunun role inanması ve bahsi geçen gerçeğin organik bir parçası olması düşüncesinden hareket alan, Stanislavski kökenli ve sonrasında Amerikan ekolünde ‘rol ile

bir olma', 'rolü yaşama' noktasına kadar uzanmış 'illüzyon yaratma' temelli anlayışın karşısında net bir konumlanış görürüz.

Şensoy şöyle der: "Sahnede rolüne kendini kaptıran bir oyuncu olmadım. Böyle bir tiyatroya inanmıyorum. 'Gibi yapanlar' derken tam da bunu kastediyorum. Bir gerçekliği belirli bir kurgu içerisinde anlatıyoruz. Bunu yaparken de her fırsatta bunun bir kurgu olduğunun altını çiziyoruz" (Şensoy, 2020). Bu kurgu, Şensoy'un oyunu yazarken oluşturduğu hikâyeye kadar karakterleri konuşturduğu 'dil' ile de paralel ilerlemektedir. 'Ferhangi' bir dil olarak ifade edebileceğimiz bu yapı Şensoy'un sadece oyun metinlerinde değil, anılarında, şiirlerinde diğer kurgusal çalışmalarında da karşımıza çıkar. "Ben [de] dille oynayan bir yazarım" diyen Şensoy (2020) oyuncunun görevini de oynanmış/kurgulanmış dille oluşan sözlerin seyirciye en iyi şekilde iletilmesi noktasından açıklar. Ona göre "Ortaoyuncular 'laf' üzerine kuruludur. Oyuncunun görevi de *'lafı satmaktır'*" (Şensoy, 2020). Bahsi geçen Podcast serisinin birinci bölümünde "tarzınıza yakın oyuncular var mı?" sorusuna, bu oyuncuların Nöbetçi Tiyatro'da yetiştiğini söyleyerek yanıt verir. Nöbetçi Tiyatro, Ortaoyuncular bünyesinde eğitim veren bir ekiptir. Oyuncu kaynağı yaratma amacıyla kurulan bu ekipte aynı ritmin, seyirci ile iletişim şeklinin ve sinerjinin yakalanması için çalışılır. Şensoy şöyle der: "Yaptığımız tiyatro gerek temposu gerek zamanlamasıyla muhteşem bir uyum istiyor. Herkes aynı frekansta değilse, partiyon bozuluyor. Seyirci düşükse tempo yapmak gerekiyor ancak gaza aşırı basıp seyirciyi de boğmamak lazım. Biz uzun yıllardır beraber, göz göze oynayan bir ekibiz. Hepimiz kimin ne zaman soluk alacağını biliyoruz. Sahnede bunun avantajını yaşıyoruz" (Gündoğan, 2021).

Şensoy'un söz ağırlıklı ve bu sözün belirli bir tempo ile seyirciye iletilmesi hedeflenen temel bir oyunculuk anlayışı olduğu görülür. Hareket, aksiyon çok dillendirilmez. Şensoy, tiyatrosunun durağanlık ve hareket azlığı konusunda eleştiriler geldiğini belirtip şöyle yanıt verir: "(...) bizim tiyatromuz, çok konuşan, laf satan, dile dayalı bir tiyatro. Durup, lafı satıyoruz, takla atarak satamayız o lafı! Yıllardır koreograflarla yaptığımız kavga! Eğer söylediğimiz sözde bir alay varsa, o sırada dansın durup sözün salona atılması, yani satılması gerekiyor. Eğer böyle bir sözünüz yoksa, tabii ki bir iki takla, bir piruet hoş olur." (Şensoy, 1999b: 80) Yani aksiyon, hareket sözün önüne geçemez, onun aparatı gibidir. Oyunculuktan beklentisi bedensel hünerin etki yaratması üzerine kurulu değildir. Söz etkili ise gerisi bir anlamda teferruattır.

Hem lafın seyirciye 'satılması' hem rolden çıkılması hem de hareketin sözün önüne geçmesine engel olma düşüncesi Şensoy'un seyirciyi algılama ve konumlandırma düşüncesi ile doğrudan bağlantılıdır. Şu ifadeleri bu duruma açıklık getirebilir: "Diyor ki izleyici, zaten tüm gün yoruluyoruz, stresleniyoruz

İstanbul“da yaşamaktan. Akşam iki saat *eğlenmek için* geldiğimiz tiyatrodaki niye Pierre Henry Cami olarak çıkıyorsun karşımıza. Niye anlatıyorsun iki saat bu adamın yaşamını. Ne demek istiyorsun? Niye yoruyorsun zaten yorgun kafamızı? Neden tiyatrodaki da ayrıca, günlük mesaimize ek olarak kafamızı çalıştırmamızı istiyorsun bizden? Zaten yorgunuz, hafif alkollüyüz, *sen söyle, biz gülelim*, yalnız birine gülmemiz bitmeden hemen öbürünü söyleme, tıkanıyoruz, ağır ağır, sırayla söyle hepsini, biz zaten onlara eve gidince de gülüyoruz...” (Şensoy, 1998: 121) Seyirci bu anlamda ‘oraya nasıl geldiği’ ve ‘ne beklediği’ konusunda belirli bir yapıda algılanır. Seyircinin varlığının farkında, var olan yorgunluğuna bir de düşünsel ve bedensel *karmaşa* ile ek yapmayan ve ona beklediğini verme (gülme ve rahatlama) eğiliminde olan bir yaklaşımdır bu. Ama ‘söz’ ağırlıklı bu tiyatrodaki kelime oyunları ve sessel şakaların gülmeceye hizmet etse bile oldukça girift bir dokuda olduğu da gözlemlenir.

Şensoy, bu düşünceleri ekseninde bir oyunculuk üslubu geliştirmiştir. Şimdi *entonasyon kuruluşları, zamanlama tercihleri, seyirci ile ilişki kurma biçimi* ve *Ferhangi ‘lazzi’ler* başlıkları altında ‘Ferhan Şensoy oyunculuğu’nun temel tercih ve alışkanlıklarına yakından bakmakta fayda var.

### ***Entonasyon Kuruluşları***

Yazım esnasında yapılandırılan dilsel kuruluşun, sahnede sessel ve ritimsel olarak seyirciye iletilmesi ‘Ferhan Şensoy oyunculuğu’nun en önemli alameti farikalarından biridir. Ayşegül Yüksel’in “dilsel akrobasi ustalığı” olarak ifade ettiği (1995: 15) Ferhan Şensoy yazarlığının kelime oyunları ve sessel şakaları sahnede güldürünün yaratıcısı ya da mesajın ana ileticisidir. Şensoy uzun yıllara ve tiyatro metinleri dışında ürettiği diğer eserlerine de yayılan dil oyunları ile dilbilimcilerin de ilgisini çekecek bir anlatım üslubu oluşturmuştur. Örneğin, Firdevs Karahan (1999) bu çeşitliliği bir makalesinde zıpır bir ‘Ferhangilikle’ ele almış ve gülmeceye katkılarını gözlemlemiştir. Dolayısıyla oyuncu aslında yazım esnasında yaratılan bu kuruluşun taşıyıcısı görevini görür. Şensoy özgün metinleri ya da uyarlamalarında bu etkinin yaratılması için ritmi ya da entonasyonu kurgular. Yani ‘Ferhan Şensoy oyunculuğu’nun bir müziği, melodisi olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Bunu **İçinden Tramvay Geçen Şarkı (1986)** oyununun giriş sahnesi çok iyi örnekler. Oyun açılışında söylenen şarkı ve resitatif bölümlerdeki melodi ve ritim hemen ardından gelen sahnenin müziksiz repliklerinde de neredeyse sürüyor gibidir. Cümlelerin kuruluşu kelime oyunları ile öyle bir yapıya kavuşturulmuştur ki, anlam ya da etki yaşamsal ya da melodisiz bir tonlama ile açığa çıkamayacak gibidir. Şensoy, bu

akışı kelimelerin ve seslerin etkili olduğu noktalarda yavaşlatıp hızlandırarak entonasyonu kurgular.

Bu yaklaşımın en Ferhangi sonuçlarından biri de hece sonlarına saklanan ve şakanın altını çizen melodik bitirıştır. Genellikle kelimenin alışılmadık biçimde bozulması şeklinde duyulan bu ‘sesle oynayış’ özelliği Şensoy’da rol ya da oyun değişse de yinelenen bir şeydir. Rol değişse de değişmeyen bu vurgu biçimi, öncesinde kurulan ritmin de bu şakaya doğru ayarlandığını gösterir. Kendisi daha yazarken şakanın yerini kestirdiği için; üstüne, rolün dışına da çıkarak ve şakanın geldiğini bilerek, bunun bir şaka olduğunun altını çizerek ve bu esnada zaman zaman kendisi de gülerken durumu kurgular. Yani şaka gelmeden önce başlatılmıştır. Son kelimeler veya heceler genel olarak *hğ*, *ğh* şeklinde sessel ifadeye dökülebilecek bir vurgulama eklemesi ile noktalanır. Tüm oyunlarında ve sıklıkla duyulan bir tercih/alışkanlık olmasına rağmen arka arkaya yer aldığı bir oyun anına işaret etmek gerekirse **Çok Tuhaf Soruşturma (1998)** oyununda şu repliklere yansıyan sessel yapı örneklenebilir: “genel kurmaya bir telefon edebilir miyihğz?”, “siz bu Muzoylan uğraşığhn.” Diğer bir örnekse heceler belirlenmiş bir yapı ile şakaya doğru tonlanması ve bunun seyirci ile gülerken paylaşılması noktasından verilebilir: **Haldun Taner Kabare (1996)** oyununun giriş sahnesinde yer alan bir bölümde Ferhan Şensoy önce “hoppala” der, sonra repliği şakaya doğru yeniden kurar “hatta hoppa ve laaa”. Şaka role yedirilmiş bir gülme anı ile seyirciye aktarılır.

Bu, yazarken peşine düşülen, oynarken de entonasyon kuruluşları ve sessel bozmalarla yapılandırılan şaka durumu metnin amacına ulaşması ve ulaşmaması durumuna göre sahnede üzerinde oynanabilir, değiştirilebilir bir açıklığı Ferhan Şensoy için sürdürür. Dilin kurgulanmış amaçları sahnede beklenen sonucu yaratmadığı anda Şensoy kelimelerin yerini değiştirme ve entonasyonun yeni biçimlerini arama gibi yollara gitmektedir. Sahnede, o an seyirci reaksiyonuna göre yaptığı bu pratiklere “dil antrenmanı” demektir (Şensoy, 1991).

Yani Şensoy’un, Ayşegül Yüksel tarafından “dilsel akrobasi ustalığı” olarak ifade edilen yazarlık özelliğine bir takla da oynarken attırdığını söyleyebiliriz. Oyunculukta kendi alıştığı ya da yarattığı dil ile ve dolayısıyla entonasyon kuruluşu ile konuşma isteği o derece ileri gider ki kendisine gelen tekliflere de bu merkezden bakar. Üslubunu koruyamayacağı, onun sözleri ile söylersek “alıştığı gibi konuşamayacağı” şeylerde oynamayı reddeder (Şensoy, 2004).

### ***Zamanlama Tercihleri***

Şensoy’un Ayfer Feray’a oyuncululuğu konusunda yönelttiği övgüler zamanlamayı ne kadar önemseydiğinin de altını çizer: “Zamanlaması müthiş, sahnede çok iyi bir pasör, karşısındakini oynatıyor. Gollük, şık bir pas gibi

sunuyor karşısındaki oyuncuya çanak tutan repliği.” (Şensoy, 2012: 325) Bu önemseme, Nöbetçi Tiyatro'nun kurulması ve oradan gelen oyuncularla ulaşılması beklenen, bir anlamda saat gibi işleyen ritim düşüncesinden de anlaşılabilir. Şensoy oyuncuyu metnin seslendiricisi olarak düşünüyor gibi görünse de aslında bu ona yüklediği sorumluluğu azalttığı anlamına gelmez. Sadece yeniden tanımlar. Uyumla yaratılması gereken ritim ‘lafın satılmasını’ seyircinin ‘yakalanmasını’ sağlamak içindir. Bu ritim sadece sözlerin içinde yatmaz, sessizlikler de benzer bir ritim örgüsü içinde kullanılır. Susulan an yadırgamanın, şaşkınlığın, ardından gelecek yeni durum ya da şakanın kurulması için gereklidir. Rasim Öztekin ile kurduğu uzun süreli partnerliğin bu zamanlama anlayışında yakaladıkları uyuma dayandığını söylemek mümkündür. Karagöz üzerinden örnek verecek olursak Ferhan Şensoy hikâyelerin Hacivat’ı ‘laf ebesi’, ‘çal çenesi’, ‘dilbazı’ ise Rasim Öztekin de Karagöz’üdür. Yazarken iyi tanıdığı bir ekipte artık kişiye göre yazma durumunun bile oluştuğunu söylemesi, yakalanmış sahne uyumlarını hep bu perspektiften düşünmüş olduğunu da gösterir. Dolayısıyla Şensoy hikâyelerin Hacivat’ı olduğu gibi ‘oyun kurucusudur’ da. Ritmi ve zamanlamayı belirlemek, seyircinin o günkü sayısı, reaksiyonu, oyuna çekilmişliği üzerinden oyunun devamını kurgulamak gibi sorumlulukları da aldığını hissettirir. Bu anlamda kendisine yöneltilen replik sonrasında iyi bir şakanın olduğunu bildiği durumlarda beklenti yaratan bir ‘es’i cesurca kullandığı sıklıkla görülür. Bu durum şakanın olduğu söz’e doğru zamanlamayı ya da ritmi planlama olarak da yorumlanabilir. Ama bu Ferhangi ‘es’ler arkasından gelecek olanı belli eder bir imza olarak görülebilir.

Zamanlama tercihleri elbette ki bir önceki başlıkta ele alınan entonasyon kuruluşları ile aynı mantığa dayanan düşüncenin sonucunda tercih edilir. Ritim entonasyonla birleşerek sözün etkisini ortaya çıkaracaktır. Oyunlarında sıklıkla resitatif bölümler kullanması ve bunların çoğunu da kendisinin icra etmesi aslında müzik olmasa da Şensoy’un metne atadığı bir müzik ve ritim olduğunu düşündürür.

### ***Seyirci ile ilişki kurma biçimi***

Başta da belirtildiği gibi ‘kendini rolüne kaptıran bir oyuncu’ olmama durumu seyirci ile kurulmak istenen ilişkinin de bir sonucudur. Tüm rollerde tekrar eden entonasyonun varlığı gibi Ferhan Şensoy tüm performanslarında aynı zamanda ‘kendini’ yani daha açarak söylersek oyunun yazarı ya da uyarlayıcı, yönetmeni yani fikrinin ne olduğunu, nasıl bir oyun yaptığının görülmesi için gelen kişi olduğunu hatırlatmayı sürdüren bir tutumdur. Akışı takip eden bir seyirci-oyuncu, oyuncu-seyirci tavrı ile seyirci ile konuşuyor gibi



oyunar. Seyirciyi görmeyi sürdürür. Klasik dille söylersek sahnenin dördüncü duvarı tamamen yıkılmış dahası seyirci oyunun sürekli oyun olduğunu hatırlatacak rejisel detaylar kadar Ferhan Şensoy'un kendisi tarafından da bakışlar ile bu kurguya davet edilmektedir.

### ***Ferhangi 'lazzi'ler***

Şensoy oyunculuğunda görülen bir diğer unsur da clownesk olarak da adlandırılabilirler öğelerin varlığıdır. Ortaoyuncular ekibinde diğer oyuncularda pek görülmeyen bu özellik Ferhan Şensoy'un bir hüneri olduğu kadar kendine tanıdığı bir özgürlük alanı olarak da dikkat çeker. Sahnenin temel gidişatında çok da önem ifade etmeyecek, İtalyan geleneksel tiyatrosu Commedia dell'Arte'de *lazzi* olarak adlandırılan “komik sahne işleri”, “sözde ya da eylemde saçma, esprili veya mecazi bir şey” (Akt. Gordon, 2015: 168) gibi ifadelerle tanımlanan gülmece unsurlarını andıran hareket komikleri kullanır. Zamanlamasından, beden kullanımına kadar genel hatları ile bakıldığında, bir ‘söz’ tiyatrosu olan Ortaoyuncular ekibinin en harekete dayalı oyuncu tercihleri de bu Ferhangi performans özelliğinin içinde yatmaktadır. Danslarla, hareket düzeni ya da koreografik sahne bağlantıları ile de görülen beden kullanımının en kişiye özgü yeri burasıdır. Ve Ferhan Şensoy bu ‘lazzi’leri seyirciyi farklı şekillerde yakalamak için kullanır. Örneğin **Parasız Yaşamak Pahalı (1993)** oyununda içeri sarhoş giren baba hakimiyetini kaybeder ve önce yatağa ardından da yataktan yere yuvarlanır. Bu klasik sarhoş oyununun ardından ise Ferhangi bir lazzi gelir, kontrolsüzlüğü ve sarhoş güçsüzlüğüne tezat bir oyunla yerde sınav çekmeye başlar. Diğer bir örnek **Soyut Padişah (1989)** oyunundan verilebilir. Cariyesi kendisi ile dur durak bilmeden konuşan padişah elindeki bastonu ıstaka gibi kullanarak yerde duran ve dekoru olduğu kadar kostümü de oluşturan balkabağı-kavuklar arasında bilardo oynamaya başlar. Umursamazlığı veren detay çeşitli vuruş denemeleri ile sürer. Durumsal olduğu kadar zamansal olarak da oyuna eklektik ama gülmeceyi doğuran bir diğer hareket komiğidir. **Soyut Padişah** oyununda Osmanlı tuğrası olarak bilinen detaylı imzaya gönderme yapan imza atma sahnesi de bu anlamda örnek gösterilebilir. Son bir örneği de Commedia dell'Arte türünün en klasik şakalarından olan ‘sinek lazzi’sinin Ferhangi kullanımı üzerinden vermek yerinde olacaktır. **Çok Tuhaf Soruşturma (1998)** oyununda gözaltında bulunan üç arkadaş sineklerden yakınmaktadır. Klasik sinek yeme ‘lazzi’sinin bu yeni yorumu sineğin takibi için oyunun askıda kalması sonra sineğin öldürülmesi ile son bulur. Bedensel icra daha çok ardından gelen söz komiği ile klasik bir ‘lazzi’ye göre geri planda kalmıştır. Ama Ortaoyuncular oyunlarına bakıldığında Şensoy genel hatlarıyla

oyunun dokusunda doğrudan bağı olmayan bu ‘lazzi’leri kullanan neredeyse tek oyuncudur.

## SONUÇ

Şensoy’un, elbette belli etkilerle/etkilenmelerle kurulmuş ama vardığı sonuçta -son kez yineleyecek olursak- *kendine özgü* bir oyunculuk sentezine ulaştığı görülmektedir. Bu yaklaşımı sadece biçimsel tercihler üzerine kurulu değildir; hayat ve sanat görüşünün, seyirci ile kurduğu ve kurulmasını istediği ilişki biçiminin ve daha yazarken hayal ettiği anlam ve etkinin sahnelemede de yaratılması için peşine düştüğü arayışların bir sonucudur.

Yazar, yönetmen veya oyuncu, nasıl yer alıyor olursa olsun Ferhan Şensoy yaratıcının eserinin arkasında ya da içinde kaybolması esprisinin tamamen karşısında duran bir üretici olarak karşımızda durmaktadır. O her durumda kendi ürünü olduğunu belli edeceği bir konumlanmada eserinin içinde görünür olmaya devam eder. Oyuncululuğunun da bu yaklaşımın bir uzantısı biçiminde olduğu net olarak okunur. Oyun değişse de değişmeyen entonasyon kuruluşları, zamanlama tercihleri ve seyirci ile ilişki kurma şekli ile sürekli bir ‘kendinin benzeşi olma’ hâlini sürdürür.

Dahası yazarken kurduğu dil oyunları neredeyse tüm oyuncuları, tüm karakterleri Ferhan Şensoyvari yapar. Yazar olarak varlığını hissettirmesi yanında oynayış olarak da onun ritmini tutmaya, onun entonasyonuna benzer bir söyleyiş kurgulamaya dahası onun kalıbından çıkmamaya zorlar. Ayşegül Yüksel, Ortaoyuncuları’ı “katıksız bir yazar tiyatrosu” (2009: 132) olarak yorumlamıştır. Ama çalışmanın da gösterdiği gibi oyunculuk alanına da etkisi yayınlan, kuşkusuz aynı etkinin yönetmenliği nedeniyle de yansımaları hissedilen *katıksız* bir Ferhan Şensoy tiyatrosudur Ortaoyuncular.

Ez cümle, tüm özellikleri toparlayarak kapatmak gerekirse ‘Ferhan Şensoy oyunculuğu’nda sözlerle (laflarla) kurulmuş yapının seyirciye iletilmesi (satılması) önemli ve önceliklidir. Zaten yazarken -ve belki de rolü kendisi için yazarken- espriyi ve kendi söyleyişini kurgulamaktadır Şensoy. Bu sözlerin seyirciye ulaşabilmesi belirli bir zamanlama, ritim uyumu ile gerçekleşir. Bu ritim ve zamanlama uyumu seyircinin kafasının rahatlamasına, stresini atmasına ve içinde bulunduğu İstanbul keşmekeşi ve hayat gâilesinden bir nebze uzaklaşmak için gülebilmesine hizmet eder. Ayrıca Şensoy bu gülmeceyi desteklemek için sözün akrobasisi, sesin akrobasisi kadar gerekirse hareketin güldürüye katkısından, yani Ferhangi ‘lazzi’lerden faydalanır.

## KAYNAKÇA

- Gordon, M. (2015). *Lazzi*. Editör Judith Chaffee ve Olly Crick. *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. (ss.167-176). London and New York: Routledge.
- Gündoğan, C. C. (2021). Ferhan Şensoy ile Geriş'te Bir Buluşma. (<https://cerencevahir.blogspot.com/2021/09/ferhan-sensoy-ile-geriste-bir-bulusma.html>) [Erişim Tarihi: 09.11.2023]
- Karahan, F. (1999). Sözel Gülmecece Sözcük Oyunları, Sözbilimsel Biçimler ve Söz Sanatlarının Yeri. Yöntem, Çözümleme ve Bir Örnek: Ferhan Şensoy'un Dil Kullanımından Gözlemler. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 16 (2), 190-205.
- Şensoy, F. (1986). İçinden Tramvay Geçen Şarkı. Oyun Tam Kaydı: <https://www.youtube.com/watch?v=hAKEUGHo4Xk> [Erişim Tarihi: 29.11.2023]
- Şensoy, F. (1989). Soyut Padişah. Oyun Tam Kaydı: <https://www.youtube.com/watch?v=v6ZKpanH1xE> [Erişim Tarihi: 09.11.2023]
- Şensoy, F. (1990). Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı. Oyun Tam Kaydı: <https://www.youtube.com/watch?v=AfUdtLgQZ4A&t=11s> [Erişim Tarihi: 26.11.2023]
- Şensoy, F. (1991). Arşiv Odası: Ferhan Şensoy, Bbc Türkçe. Video Söyleşi. <https://www.youtube.com/watch?v=tkBr6mnP8KA> [Erişim Tarihi: 11.11.2023]
- Şensoy, F. (1993). Parasız Yaşamak Pahalı. Oyun Tam Kaydı: <https://www.youtube.com/watch?v=0sdudzKsL1sA> [Erişim Tarihi: 05.11.2023]
- Şensoy, F. (1993). Köhne Bizans. Oyun Tam Kaydı: <https://www.youtube.com/watch?v=AEH5K6UL86Q> [Erişim Tarihi: 15.11.2023]
- Şensoy, F. (1997). Haldun Taner Kabare. Oyun Tam Kaydı: <https://www.youtube.com/watch?v=lmqzmaatUdw> [Erişim Tarihi: 29.10.2023]
- Şensoy, F. (1998). *Denememeler*. İstanbul: Ortaoyuncular Yayınları.
- Şensoy, F. (1998). Çok Tuhaf Soruşturma. Oyun Tam Kaydı: [https://www.youtube.com/watch?v=VxH-\\_uDhKvQ](https://www.youtube.com/watch?v=VxH-_uDhKvQ) [Erişim Tarihi: 02.11.2023]
- Şensoy, F. (1999). *Falınızda Rönesans Var*. İstanbul: Ortaoyuncular Yayınları.
- Şensoy, F. (1999b). *İngilizce Bilmeden Hepinizi I Love You*. İstanbul: Ortaoyuncular Yayınları.
- Şensoy, F. (2004). Röportaj: Ferhan Şensoy ile Tiyatro Üzerine. 32.Gün Arşivi. <https://www.youtube.com/watch?v=6xwiDqgk-7Y&t=910s> [Erişim Tarihi: 02.11.2023]

- Şensoy, F. (2012). *Başkaldıran Kurşun Kalem*. İstanbul: Ortaoyuncular Yayınları.
- Şensoy, F. (2020). Ferhan Şensoy ile Soru-Cevap Podcast Serisi. 11.Bölüm. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLcmQ8ih7p9suM2X3MR4dTTrJmHQRZln-Ba> [Erişim Tarihi: 02.11.2023]
- Yüksel, A. (1995). Üç Kurşunluk Opera, Cumhuriyet Gazetesi, 27 Mayıs.
- Yüksel, A. (2009). Türkiye’de ‘Yazar Tiyatrosu’. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 27 (27), 125-136.

## BÖLÜM 4

# “JOSEF SVOBODA'NIN SAHNE TASARIMINDA SEMBOİZM VE ANLAM”

MEMET ALİ ZEREN<sup>1</sup>

### ÖZET

20. yüzyılın sahne tasarımındaki önemli figürlerinden biri olan Josef Svoboda, sanatındaki yenilikçi sembolizm kullanımı ve ayrıntıcı anlam araştırmalarıyla tiyatro sanatında bir vizyoner olarak öne çıkmaktadır. Svoboda'nın yaratıcı kariyeri, sahne tasarımını sadece görsel bir şölen olmaktan çıkaran ve her unsuruyla anlam yüklü bir bütün haline getiren özgün yaklaşımının bir yansımasıdır. Svoboda'nın sanat yaklaşımının en önemli özelliği, çok disiplinli iş birliklerine açık olmasıdır. Çalışmada, Svoboda'nın disiplinler arası iş birliklerinde kullandığı sembolizmin, ışık, set tasarımı ve kostüm tasarımı gibi diğer sanatsal unsurlarla nasıl sorunsuz bir şekilde bütünleştiği araştırılmıştır. Sanatçı farklı sanat disiplinleriyle iş birliklerinden doğan dinamikleri sadece yapımlarının sembolik derinliğini artırmakla kalmamış, aynı zamanda sürükleyici ve bütünsel tiyatro deneyimleri yaratma becerisinin de altını çizmiştir. Profesyonel kariyeri boyunca Svoboda, tiyatro sanatının sınırlarını zorlamış ve sahne tasarımını bir dizi anlam katmanıyla doldurarak izleyicilere unutulmaz deneyimler sunmuştur. Bununla birlikte çalışmada Svoboda'nın hayatına ve kariyerine dair biyografik bilgiler, sanatının temel felsefesi, sembolizmin sahne tasarımındaki rolü ve sanatlar arası iş birliklerinin önemi gibi konular titizlikle ele alınmıştır. Bu çalışmanın, hem Svoboda'nın mirasını değerlendirmek isteyen akademisyenlere hem de tiyatro sanatına ilgi duyanlara kaynak olması amaçlanmaktadır.

### Anahtar Kelimeler:

Josef Svoboda, Sahne Tasarımı, Disiplinler arası Sanat, Sembolizm

### GİRİŞ

Sahne tasarımı tarihinde Josef Svoboda, deneysel ve avangart yaklaşımıyla teatral anlatının dokusunda kalıcı bir iz bırakan sanatçı olarak bilinmektedir. 1920 yılında Çekoslovakya'da doğan Svoboda üretken kariyeri boyunca

---

<sup>1</sup> Arş. Gör.Dr.; Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü.  
memzeren@gmail.com ORCID No:0000-0001-8757-3001

geleneksel sahne tasarımının sınırlarını zorlayarak yeni bir anlatım dili oluşturan önemli bir figürdür. Svoboda'nın sanat alanında etkileyici katkılarının temelinde, sahne atmosferini derin sembolizmle tasarlayarak, tiyatroyu salt görsel bir gösteriden öteye taşıma yeteneği yatmaktadır. Bu yetenek, onun her unsurunun incelikli bir anlatıya ve duygusal rezonansa katkı yapan bir sahne alanını oluşturmakla kendini gösterir. Sanatçı, sembolik anlatımın tiyatro sanatındaki yerini pekiştirmek için yenilikçi ve deneysel tasarımlar yapmıştır. Bu yenilikçi tasarımları, kendinden sonra gelen tiyatrocular ve tasarımcılar için sembolik anlatımın tiyatro sanatındaki önemini vurgulamak için kullanılabilir birçok örnek sunar. Svoboda'nın tasarımları, genellikle bir karakterin iç dünyasını yansıtan sahne tasarımları içermektedir. Ayrıca, Svoboda bir olayın da sembolik anlamını yansıtan sahne tasarımları yapmıştır. Bu bağlamda, Josef Svoboda'nın tasarımlarını incelemek, sembolik anlatımın tiyatro sanatındaki yerini anlamak için önemli bir olgudur.

Çalışmada, Svoboda'nın bir sanatçı olarak geçirdiği süreci, biçimlendirici deneyimlerine, etkilerine ve sanatsal yörüngesini belirleyen kilit dönüm noktalarına dikkat çekilerek bağlamsallaştırılmıştır. Bu temelden yola çıkan araştırmada, Svoboda'nın sahne tasarımında sembolizm kullanımına ilişkin kendine özgü felsefesine odaklanılarak, görsel unsurlar ile bunların taşıdığı incelikli anlamlar arasındaki karmaşık ilişkiyi incelenmiştir. Yine çalışmada, sanatçının belirli yapımları analiz edilerek, eserlerinin tematik zenginliğini artırmak için sembolizmi nasıl ustalıkla kullandığının altını çizilmiştir. Çalışmada, Josef Svoboda'nın sahne tasarımına yaptığı katkının temeli özetlenerek ve sembolizmi keşfetmesinin kalıcı önemini vurgulamaktadır. Bu araştırmada kapsamlı bir analiz aracılığıyla, Svoboda'nın sembolizme yönelik vizyoner yaklaşımının yalnızca geçmişi şekillendirmekle kalmayıp, günümüzde de yankılanmaya devam ederek, gelecek nesil sahne tasarımcılarına kendi yaratıcı çabalarında sembolizmin gücünü benimsemeleri için nasıl ilham verdiğine dair içgörüler sunmak amaçlanmaktadır.

### ***Sahne Tasarımında Sembolizmin Felsefesi***

Herhangi bir tiyatro prodüksiyonunun olgunlaşmış yapısı, görsel sembolizmde gizli olduğu söylenebilir. Teatral anlatıdaki deneyimler, aynı yönetmen tarafından yönetilen, aynı sanatçılar tarafından gerçekleştirilen, aynı mekân ve hatta aynı senaryoya sahip iki yapım arasında benzerlik olamayacağını göstermiştir. Bu farklılık, yönetmenin algısından, anlayışından, hayal gücünden ve yaratıcı dürtüsünden kaynaklanmaktadır. Porges'in (1983) belirttiği üzere; "Sahne, maddi nesnelere yalnızca daha yüksek, metafizik bir

düzleme erişmek için kesinlikle gerekli olduğu kadar kullanır. Diğer dünyevi hakikatleri temsil etmekten çok çağırır.”

Tiyatroda görsel sembolizm, form, doku, sembol, çizgi, aydınlatma, daireler ve denge gibi unsurları içeren bir araç olarak kullanılarak sonsuz bir tiyatro deneyimi yaratmada rol oynar. Görsel sembolizm, stilden, konseptten, formlardan, yaratıcılıktan, malzemelerden, teknolojik ilerlemeden etkilenir ve belirli geleneksel hedefleri karşılamakla birlikte sonuç odaklıdır. Sahne tasarımı, görsel bir dil olarak, bir tiyatro prodüksiyonundaki anlatı nüanslarını, duyguları ve temaları aktarmak için bir kanal görevi görür. Bu görsel dokunun içine gömülü olan sembolizm felsefesi, her bir tasarım unsuruna anlam ve önem yükleyen sanatsal bir yaklaşımdır. Sahne tasarımında sembolizmin kökleri 19. yüzyılın sonlarındaki Sembolist harekete kadar uzanmaktadır. Maurice Maeterlinck ve Fernand Khnopff gibi sembolist oyun yazarları ve sanatçılar, açık anlatılar yerine ima edici semboller kullanarak derin duygular ve evrensel gerçekler uyandırmaya çalışmışlardır. Bu akım, sahne tasarımı felsefesinde gerçekçilik yerine soyutlama ve metaforu vurgulayan bir değişime yol açmıştır. (Silverman,2011).

Çağdaş tiyatrodaki sembolizm felsefesi sahne tasarımı uygulamalarını şekillendirmeye devam etmektedir. Göstergibilim ve post modern teoriden ilham alan tasarımcılar, sembollerini göstergebilimsel bir dil olarak kullanarak yorumlama ve etkileşime davet eden görsel bir anlatı örnektelerdir. (Venturra ve Shvob, 2015). Gündelik nesnelere veya kültürel sembollere yapılan göndermeler, katmanlı anlamlar kazanarak sahne ile seyirci arasında dinamik bir ilişki kurulmasını sağlamaktadır. Sahne tasarımındaki semboller sadece görsel estetiğin ötesine geçer; diğer teatral unsurlarla karmaşık bir etkileşim içine girerler. Işık, ses, kostüm ve set tasarımı sembolik rezonansı güçlendirmek için bir araya gelir. Örneğin kasıtlı renk kullanımı duyguları uyandırabilirken, mekânsal düzenlemeler güç dinamiklerini veya duygusal durumları ifade edebilir. Bu disiplinler arası yaklaşım, duyuşsal deneyimi artırır ve sembolik dilin etkisini derinleştirir.

### ***Josef Svoboda'nın Sembolik Anlatımı: Işık, Set ve teknoloji Tasarımındaki Multidisipliner Yaklaşımı***

Josef Svoboda'nın sanat yaklaşımı yalnızca sahne tasarımında çığır açan sembolizmiyle değil, aynı zamanda sanat yaklaşımlarındaki disiplinler arası iş birliğine dayalı ilişkileri teşvik etme becerisiyle de bilinmektedir. Bu multidisipliner yaklaşım, sembolizmin ışık, dekor ve kostüm tasarımıyla sorunsuz bir şekilde iç içe geçtiği çalışmalarının ayırt edici özelliğidir. Svoboda'nın iş birliğine dayalı bu yaklaşımı, sanat dünyasında farklı disiplinler

arasında köprüler kurarak yaratıcılığı arttırmıştır. Sahne tasarımının yanı sıra, oyunculuk, müzik, resim, heykel, yazı ve diğer sanat dallarıyla oluşturduğu birliktelik, eserlerin zenginliğini ve etkileyiciliğini derinleştirmiştir. Özellikle sembolizmle olan ilişkisi, Svoboda'nın öğelerine derinlik ve anlam katmıştır. Sembolizmin gücünü kavrayarak, sahne tasarımında kullanılan her öğeyi bir sembol olarak ele almış ve bu semboller aracılığıyla seyirciye daha derin bir anlatım sunmayı başarmıştır.

Çalışmalarında sadece estetik bir deneyim değil, aynı zamanda düşünsel bir derinlik de sunmuştur. Svoboda, resim, heykel ve mimarlık gibi disiplinlerden tiyatro da sahne tasarımı alanında geliştirmek için faydalanmıştır. İzleyicileriyle iletişim kurmak için kendine özgü bir görsel dil geliştirmiştir. Bu görsel dil sembolist bir alfabeyle oluşmaktadır. Svoboda, bu süreç için neyin gerekli olduğunu şöyle ifade etmiştir: *"Tüm bunlar biçimle ifade edilir... biçimsel olarak... Basitçe söylemek gerekirse, benim sloganım her sanatın kendi araçlarıyla, kendi biçimiyle ifade edilmelidir."* (Burian,1973:11).

Buna paralel olarak bağımsız sanat formları arasındaki zamansal farklılıklara dikkat çeken Svoboda: *"İdeal olan, başka ifade araçlarını ödünç almayacak bir senografidir. Görsel sanatın disiplinleri değil, kendi yaratıcı alfabesini geliştirecektir."* (Bruian,1983:99) diye belirleme yaparak sahne tasarımının kendi dilini oluşturması oluşumunu vurgular. Ona göre ideal senograf, diğer sanat formlarından toplanan değil, kendi yaratıcı alfabesini geliştirmelidir. Bu yaklaşım sahne tasarımının kendine özgü bir estetik ve anlatım diline sahip olması, sağlıklı yaşam tarzını sürdürmesini sağlar. Svoboda'nın perspektifine göre, tiyatro, diğer sanat disiplinlerinden bağımsız olarak kendi benzersiz kesitini bulmalıdır.

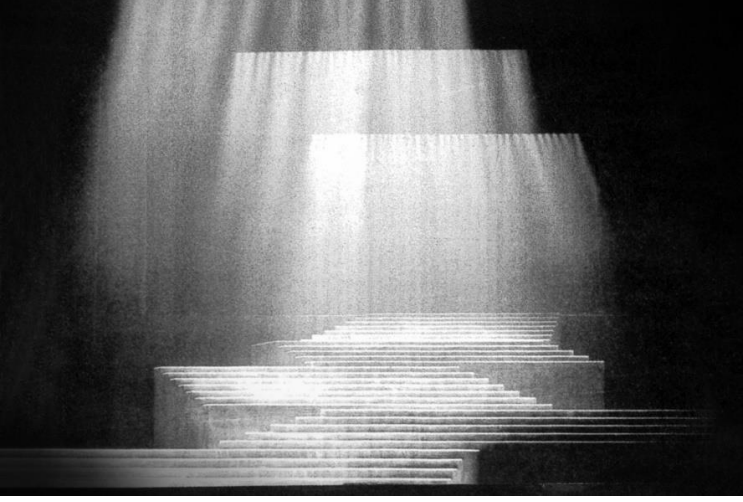
Svoboda'nın sahne tasarımındaki temel bileşenleri dilsel bir metafora dayanmaktadır. Böylelikle Svoboda'nın oyunun metninin dışında yeni görsel bir kelime dağarcığı oluştuğunu söylenebilir. Bu sembolik anlatı Svoboda'ya göre teknolojik ilerlemelerle sağlanabilir. Başka bir deyişle her yeni teknolojik gelişmeyle birlikte evrilmeye devam eden bir sistem olduğu var sayılabilir. Svoboda bu durumu şöyle açıklamıştır:

*Geçmişte kullanılan, çağdaş bir bakış açısıyla bakmak ve onları tekrar kullanmak için bugüne kadar yapılmış olan her şeyin bir envanterini çıkarmalıyız. Ama atalarımız gibi pasif bir şekilde değil. Bunun yerine yeni malzemeler veya kullandıklarını açıkça kabul etmeliyiz. Böylece bu alfabeyle tekniğin ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte genişletebiliriz* (Albertova,1992:63).



### ***Işık Tasarımı***

Svoboda, ışık tasarımcılarıyla ortak çalışarak sembolik unsurları güçlendirmek için ışığın stratejik kullanımını önemli ölçüde kullanmıştır. Örneklendirecek olursak, 1974 yılında Paris'teki Garnier Operası'nda yaptığı "I vespri siciliani" gibi yapımlarda, ışık tasarımcılarıyla çalışarak savaşın duygusal çalkantısını simgeleyen dinamik ışık ve gölge oyununu yaratmaya çabalamıştır. Svoboda'nın, sahneyi incelikli bir sembolizm tuvaline dönüştüren karmaşık aydınlatma dansının koreografisini yapmak için ışıklandırma uzmanlarıyla yakın bir şekilde çalıştığı bilinmektedir.



**Görsel 1:** Vespri Siciliani, 1974

Svoboda'nın ışık tasarımının ayırt edici özelliği disiplinler arası işbirlikçi tarzıdır. Işıklandırma uzmanlarıyla yakın çalışarak, bir prodüksiyonun tematik temelleriyle birlikte hareket eden karmaşık ışıklandırma dinamiklerini düzenlemiştir. Svoboda'nın iş birliklerinden doğan referanslar, ışığın sadece görünürlüğü değil, aynı zamanda bir sahnenin psikolojik ve duygusal boyutlarını da aktarmada nasıl kullanılabileceğine dair ortak bir keşfi vurgulamaktadır. Bu bağlamda, Svoboda'nın dehasının, ışığı sembolizmle kusursuz bir şekilde bütünleştirme becerisinde yattığı söylenebilir. Münih'teki Bayerische Staatsoper'de yaptığı "Sihirli Flüt" gibi yapımlarda aynalar yalnızca yansıtıcı yüzeyler değil, aynı zamanda içsel mücadeleleri ve varoluşsal yansımaları aktaran sembolik unsurlar haline gelmiştir. Gölgeler ve vurgular yaratmak için ışığın bilinçli kullanımı, Svoboda'nın anlatısının altında yatan temaları aktardığı bir dil haline gelmiştir.



**Görsel 2:** Sihirli Flüt, Münih Bayerische Staatsoper', 1970

Josef Svoboda'nın aydınlatma tasarımında bıraktığı miras, çağdaş sahne sanatları üzerindeki devam eden etkisinde açıkça görülmektedir. Yenilikçi yaklaşımları, işbirlikçi ahlakı ve teknolojik sınırları zorlamaya olan bağlılığı kalıcı bir iz bırakmıştır. Günümüzde ışık tasarımcıları Svoboda'nın mirasından ilham alarak, tiyatro prodüksiyonlarında görsel hikâyeye anlatımını geliştirmek için dinamik aydınlatma dinamiklerini ve sembolik aydınlatmayı bir araya getirmektedirler. Josef Svoboda'nın ışık tasarımına yaptığı katkılar, sahne sanatlarına vizyoner yaklaşımının bir kanıtıdır. Işığa sembolizm katma, disiplinler arası iş birliği yapma ve teknolojik yenilikleri benimseme becerisi tiyatro dünyasında silinmez bir miras bıraktığı söylenebilir. Svoboda'nın ışık tasarımları sadece sahneleri değil, onun izinden gidenlerin hayal güçlerini de geliştirmeye devam ettiği gözlenmiştir.

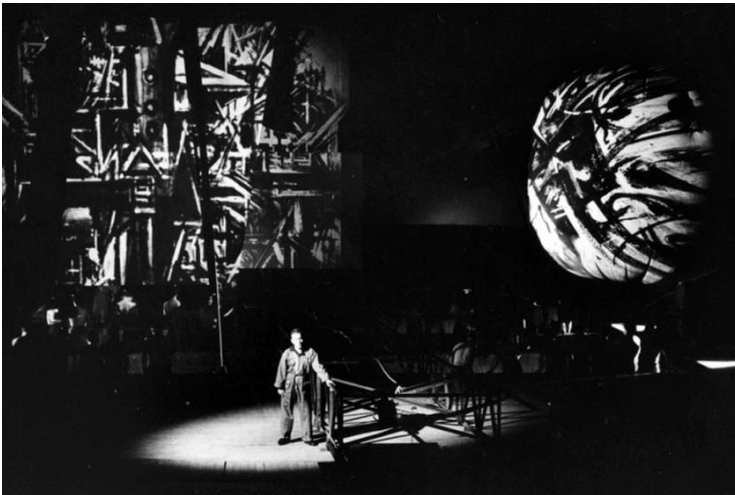
### ***Set Tasarımı***

Sahne tasarımı alanında öncü olan Josef Svoboda, kendine özgü set tasarımı tarzıyla bu sanatı yeni zirvelere taşımıştır. Yenilikçi mekânsal konfigürasyonları ve dönüştürücü teknoloji kullanımıyla tanınan Svoboda'nın sahneleri, barındırdıkları anlatılara hayat veren dinamik tuvalere dönüşmüştür. Svoboda'nın set tasarım tarzının özünde dinamik mekânsal konfigürasyonlara olan bağlılığı yatmaktadır. Statik, gerçekçi temsillere bağlı kalmak yerine, Svoboda'nın sahneleri akıcı ve uyarlanabilir olmuştur. *Carmen* gibi yapımlar, sahneler arasında kesintisiz geçişlere olanak tanıyan çok seviyeli setler ve dönen platformlar hazırlamadaki ustalığını sergilemiştir.



**Görsel 3:** Carmen, Metropolitan Operası, 1972

Svoboda'nın mekâna dair dinamik yaklaşımı, geleneksel sahneyi gerçeklik ve hayal gücü arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir alana dönüştürmüştür. Svoboda, teknolojiyi set tasarımına entegre etme konusunda öncü bir isimdi. Slayt projektörleriyle yaptığı ilk deneyler, otomatik set elemanları ve gelişmiş aydınlatma sistemlerinin kullanımı da dahil olmak üzere daha sofistike yeniliklerin yolunu açmıştır. Bu belirlemeye örnek olarak "Intolleranza 1960"da sahnede kullandığı aynalar sadece yansıtıcı yüzeyler değil, aynı zamanda Svoboda'nın tasarımlarında sembolizmi birleştiren ve teknolojinin dönüştürücü gücünü yansıtan setin ayrılmaz bileşenleri olmuştur.



**Görsel 4:** Intolleranza 1960", Boston Operası 1965

Sembolizm, Svoboda'nın set tasarım stilinin belirleyici bir özelliğidir. Anıtsal yapılardan ince ayrıntılara kadar her set parçası anlam katmanları taşımıştır. "The Momorandum " adlı oyunda labirent ofis yapısı bürokratik karmaşanın sembolik bir temsili olarak işlev görmüştü. Svoboda'nın sembolik unsurlara gösterdiği titizlik, yapımların tematik rezonansını güçlendiren görsel bir dile katkıda bulunmuştur.



**Görsel 5:** The Momorandum, 1969

Svoboda'nın set tasarım stili, diğer sanatsal disiplinlerle iş birliği çabalarıyla zenginleşmiştir. Işık tasarımcıları, kostüm tasarımcıları ve mimarlarla kurduğu ortaklıklar, ortak bir vizyon ve sahnede başarılabileceklerin sınırlarını zorlamaya yönelik bir kararlılıkla belirtilmiştir. Diğer sanatçıların yanı sıra Jean Rosenthal ve Václav Havel ile yapılan ortaklıklar, Svoboda'nın set tasarımlarını tanımlayan multidisipliner dokunun temelini oluşturmuştur. Svoboda'nın set tasarım tarzının kalıcı mirası, çağdaş sahne sanatları üzerindeki devam eden etkisinde açıkça görülmektedir. Mekânın yenilikçi kullanımı, teknolojinin entegrasyonu ve sembolik hikâye anlatımına olan bağlılığı, sonraki nesil sahne tasarımcılarına ilham vermiştir. Svoboda'nın set tasarımlarının mirası, yalnızca hazırladığı fiziksel prodüksiyonlarda değil, sahne tasarımının gelişen yapısını şekillendirmeye devam eden ilke ve yaklaşımlarda da yaşamaktadır.

### ***Teknoloji Kullanımı***

Josef Svoboda'nın sahne tasarımı alanında zamansal sınırları aşan silinmez bir iz bıraktığı söylenebilir. Senografiye getirdiği yenilikçi ve avangart

yaklaşım, tiyatronun görsel dilini sadece yeniden tanımlamakla kalmamış, aynı zamanda teknolojiyi prodüksiyonlarının dokusuna devrimci bir şekilde entegre etmiştir. Svoboda'nın onlarca yıla yayılan kariyeri, sahne sanatları alanında düşünülebilir olanın sınırlarını zorlamaya olan sarsılmaz bağlılığının bir kanıtı olduğu düşünülebilir. (Baugh,2005:32-38)'in belirttiği üzere, bir sahne tasarımcısı olarak Svoboda, statik ve geleneksel olanla yetinmemiş; bunun yerine, sanatsal ifade için bir araç olarak teknolojinin dinamik potansiyelini keşfetmeye yönelik bir merakla hareket etmiştir. Yapımlarında teknolojiyi sadece bir süsleme olarak değil, sahneyi ışık, dekor, ses ve görsellerin bir yenilik senfonisinde birleştiği dinamik bir tuvale dönüştüren bir güç olarak kullanmıştır. Svoboda'nın sahne tasarımına katkılarının önemi, içinde faaliyet gösterdiği tarihsel dönem göz önünde bulundurulduğunda ortaya çıkmaktadır. Toplumsal çalkantıların ve teknolojik ilerlemelerin damgasını vurduğu bir dönemde ortaya çıkan Svoboda, gelişen teknolojilerin sunduğu fırsatları değerlendiren bir vizyonerdi. Çalışmaları, klasik anlatıları en yeni tekniklerle birleştirerek geleneksel ve avangart arasında bir köprü oluşturmuştur.

Svoboda'nın teknolojik hünerinin bir özelliği de aydınlatmayı yenilikçi bir şekilde kullanmasıdır. Jean Rosenthal gibi aydınlatma tasarımcılarıyla iş birliği yapan Svoboda, ışığı dinamik bir şekilde şekillendirmek için yeni teknolojileri benimsedi. Hareketli ışıklar, renk değiştiren efektler ve aydınlatma üzerinde hassas kontrol uygulaması sadece "Faust" gibi yapımların görsel estetiğinde devrim yaratmakla kalmadı, aynı zamanda tiyatrodaki aydınlatma tasarımı için yeni bir paradigma oluşturmuştur (Burian, 1972).



**Görsel 6:** Svoboda, Faust, Sahne ve Işık Tasarımı

Svoboda'nın avangart ruhu, otomatik ve hareketli set unsurlarının dahil edilmesine kadar uzanmıştır. "Odysseus" gibi yapımlarda, dinamik ve akıcı sahne kompozisyonları oluşturmak için motorlu platformlar ve dönen yapılar kullanmıştır. Bu teknolojik yenilik sadece kesintisiz sahne geçişlerini kolaylaştırmakla kalmamış, aynı zamanda anlatının genel dinamizmine de katkıda bulunmuştur.



**Görsel 7:** Svoboda, Odysseus, 1987, Sahne Tasarımı

Svoboda'nın teknolojik yaratıcılığının bir başka boyutu da projeksiyon teknikleriyle yaptığı erken deneyler olmuştur. "Romeo ve Juliet" gibi yapımlarda slayt projektörlerinin kullanılması, dinamik görsel unsurların entegrasyonuna olanak tanıyarak statik sahneleri görsel olarak sürükleyici deneyimlere dönüştürmüştür. Svoboda'nın projeksiyon teknolojilerini benimseme konusundaki öngörüsü, sahne için multimedya ve video tasarımında daha sonraki gelişmelerin önünü açtığı söylenebilir. Svoboda'nın teknolojiye yaklaşımı tek başına olmayan, iş birliğine dayalı ve disiplinler arası çabaların ayrılmaz bir parçası olmuştur. Oyun yazarları, yönetmenler ve teknoloji uzmanlarıyla iş birliği yapan Svoboda, teknolojik yeniliklerin daha geniş bir sanatsal vizyonla uyum içinde olduğu bir ortamı teşvik etmiştir. Bu işbirlikçi ethos, teknolojinin salt bir gösteriden ziyade anlatıyı güçlendirmek için bir araç olarak hizmet ettiği yaptığı çalışmalarda açıkça görülmüştür.

1958 yılında Svoboda'yla yapılan bir görüşmede kendisine teknolojiyle ilgili şöyle sorulmuştur: ‘Modern teknoloji, modern tiyatroya olduğu gibi mi aittir? Bir asansörün modern bir eve ait olduğunu mu düşünüyorsunuz?’ Bu sorulara cevabı şöyle olmuştur:

*Sorunun tamamen yanlış sorulduğunu düşünüyorum. Teknolojinin tiyatroya ait olması hiç sorun değildir. Hiç şüphe yok ki olabilir ama içinde ne işlevi vardır ve nasıl işlev görür? dramatik bir yapısı var mı? Sonuç olarak buna bir formülle cevap veremezsiniz. (Svoboda, 1993).*

Svoboda'nın çalışmalarında sembolik anlatı esas olarak, sahnedeki sanatçılar ile filme alınmış aksiyondan gelen yansıtılmış figürler arasındaki etkileşimin sürekli olarak geliştirilmesini içermektedir. Giesekam'a (2007:52-53) göre:

“çok yönlülük” kavramını geliştirmiştir, “çok yönlü zaman- mekân işleyişi” ve ifade biçimi farklı açılardan gözlemlenebilirken eş zamanlı olarak tek bir eser olarak dahil edilebilir. Bu düşünce tarzıyla Laterna Magika'yı yarattı ve film ile canlı performansı ilişkilendirme potansiyelini keşfetti.



**Görsel 8:** Josef, Svoboda. Sahne Tasarımı Laterna Magika (1958)

Laterna Magika, bale, film ve fotoğrafı birleştiren ilk multimedya tiyatrosudur. Müzik, hareketli ekranlar ve projeksiyon kullanılmıştır. Üç film projektörü, bir slayt makinesi, sahneye inip çıkan dönme potansiyeline sahip sekiz hareketli ekran sahne yapısını oluşturmuştur.

## SONUÇ

Josef Svoboda'nın sahne tasarımı alanında bıraktığı etki, teatral ifadede sembolizmin dönüştürücü gücünün bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Onun sahne tasarımıındaki ilerici yaklaşımı yalnızca geleneksel sahne tasarımının sınırlarını aşmakla kalmamış, aynı zamanda tiyatrodaki hikâye anlatımının özünü de yeniden tanımlamıştır. Svoboda'nın, aydınlatmadan set yapılarına kadar tasarımlarının her unsuruna derin bir anlam yükleme yeteneği, izleyicileri entelektüel ve duygusal düzeyde geliştirmek için görselliği aşan bir sinerji yaratmıştır. Svoboda'nın sembolizmi gelişkin ve çeşitli kullanımı yalnızca estetik geliştirmeye sınırlı değildi; daha ziyade karakterlerin iç dünyalarını şekillendiren ve önemli olayların sembolik özünü yansıtan bir anlatı gücü haline gelmiştir. Bu kendine has yaklaşım, Svoboda'yı teatral alanda göstergebilimin araştırılmasında öncü olarak konumlandırmıştır. Tasarımları görsel bir gösterinin ötesine geçmiş; sembollerin tematik zenginlik ve duygusal geçişler için kanal görevi gördüğü sürükleyici ortamlara dönüşmüşlerdir. Svoboda'nın çığır açan katkıları üzerinde düşünüldüğünde, bıraktığı etkinin kendi döneminin çok ötesine uzandığı açıkça ortaya çıkmaktadır. Yenilikçi tasarımlarının etkisi çağdaş sahne prodüksiyonlarında yankılanmaya devam etmekte ve yeni nesil sahne tasarımcıları için kalıcı bir ilham kaynağı olarak hizmet etmektedir. Bu araştırmada yalnızca onun yaratıcı sürecinin inceliklerini vurgulamakla kalmamış, sanatçının sanat yaklaşımını derinlemesine incelenerek, belirli prodüksiyonlarında sembolizmin stratejik entegrasyonunu göz önüne alınmıştır. Bununla birlikte sürekli gelişen sahne tasarımı ortamında sembolizmin zamansız ilgisi de vurgulanmıştır.



## REFERANSLAR

- Albertova, H. (1992). Even a disciplined stage designer has his dreams: An interview with Josef Svoboda. *Theatre Czech and Slovak*, 4.
- Baugh, C. (2005). *Theatre, Performance and Technology: the development and transformation of scenography*. Palgrave Macmillan.
- Burian, J. (1973). Josef Svoboda's American University Tour 1972. *Theatre Design & Technology*, 9,7-12.
- Burian, J. (1983). *Svoboda: Wagner: Josef Svoboda's scenography for Richard Wagner's operas*. Wesleyan University Press.
- Greg, G. (2007). *Staging the screen: The use of film and video in theatre*. Palgrave Macmillan.
- Porges, H. (1983). *Wagner rehearsing the 'Ring': An eye-witness account of the stage rehearsals of the first Bayreuth festival*. Cambridge University Press.
- Silverman, D. (2011). Modernité Sans Frontières: Culture, politics, and the boundaries of the avant-garde in King Leopold's Belgium, 1885-1910. *American Imago*, 68(4), 707-797.
- Svoboda, J. (1993). *The secret of theatrical space: the memoirs of Josef Svoboda*. Applause Theatre Books.
- Ventura, J., ve Shvo, G. (2016). Breaking the language of design: Semioclastics in the world of industrial design. *International Journal of Design Creativity and Innovation*, 4(3), 222-233.

## Görsel Kaynakça

Görsel 1: Vespri Siciliani, 1974

[https://www.peroni.com/lang\\_UK/ext\\_panel\\_immagine.php?imgid=106878](https://www.peroni.com/lang_UK/ext_panel_immagine.php?imgid=106878)

Görsel 2: Sihirli Flüt, Münih Bayerische Staatsoper', 1970

<https://dafilms.com/film/8087-divadlo-svoboda>

Görsel 3: Carmen, Metropolitan Operası, 1972

[https://www.researchgate.net/publication/347894181\\_Reperforming\\_scenography\\_Josef\\_Svoboda\\_as\\_a\\_tutor/figures?lo=1](https://www.researchgate.net/publication/347894181_Reperforming_scenography_Josef_Svoboda_as_a_tutor/figures?lo=1)

Görsel 4: Intolleranza 1960", Boston Operası 1965

[https://www.peroni.com/lang\\_UK/ext\\_panel\\_immagine.php?imgid=106878](https://www.peroni.com/lang_UK/ext_panel_immagine.php?imgid=106878)

Görsel 5: The Momorandum, 1969

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Memorandum#/media/File:V%C3%A1clav\\_Havel,\\_Obvestilo,\\_Drama\\_SNG\\_v\\_Ljubljani.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Memorandum#/media/File:V%C3%A1clav_Havel,_Obvestilo,_Drama_SNG_v_Ljubljani.jpg)

Görsel 6: Svoboda, Faust, Sahne ve Işık Tasarımı

[https://tr.pinterest.com/pin/440226932300264726/feedback/?invite\\_code=c54885ea8d2d42b4908c64ebfd7089fe&sender\\_id=670262494450704797](https://tr.pinterest.com/pin/440226932300264726/feedback/?invite_code=c54885ea8d2d42b4908c64ebfd7089fe&sender_id=670262494450704797)

Görsel 7: Svoboda, Odysseus, 1987, Sahne Tasarımı

<https://www.yorku.ca/wrldscen/WrldScen-vol1-sample-small.pdf>

Görsel 8: Josef, Svoboda. Sahne Tasarımı Laterna Magika (1958)

<http://www.medienkunstnetz.de/works/laterna-magika/images/2/>

## BÖLÜM 5

# KOSMOS'TA İNSAN NASIL YAŞAYABİLİR?

MERAL ÖZÇINAR<sup>1</sup>

### Özet

İnsan nasıl yaşayabilir? sorusu iki bağlamda oldukça önemlidir. İlki farklı felsefi perspektiflerin bu soruyu sorma biçimi ya da bu soruya verdiği cevaplar üzerinden okunabileceğidir. Sokrates insan nasıl yaşmalıdır? Sorusu Kant'ın eylemi ön plana çıkararak, eylemlerinden sorumlu bireyin ortaya çıkmasıyla birlikte insan nasıl eylemelidir? sorusuna dönüşür. Ancak bu soru Nietzsche'nin insanın eylemine rehberlik eden önemli bir referans kaynağı olan tanrının ölümünü ilan etmesiyle birlikte yeni bir krize girer. Ardından Deleuze'ün ontolojiyi kucaklayan insan nasıl yaşayabilir? sorusu düşünme biçimine yeni bir perspektif katar. Kuşkusuz Deleuze felsefesini bu soru üzerinden okumak indirgemeci bir bakış açısı anlamına gelir ancak bu eleştiriyi göze alarak Deleuze felsefesini sinemayla ilişkisinden doğan rizomatik akış takip edilmiştir.

Sorunun önemli olduğu ikinci nokta ise başka türlü bir yaşam ihtimali üzerine düşünmemizi önermesidir. Mevcut olanın dışında bir yaşam hayali eylemin itici gücüdür. Bu nedenle başka türlü bir yaşam olasılığını araştırmak bütünüyle dönüştürücüdür.

Reha Erdem'in filmleri kaynağını felsefeden alan bu soruya yeni sorular ekleyerek cevaplar üretme potansiyeline sahiptir. Bu nedenle çalışma Deleuze'ü rizomatik okumaya açan soru ekseninde genelde Reha Erdem'in filmlerini özelde ise Kosmos filmi söz konusu teorik perspektiften rizomatik okuma yöntemiyle analiz etmeyi amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Rizomatik Okuma, Reha Erdem Sineması, Kosmos, Sinema-felsefe, Birey

### How can man live in the cosmos?

### Abstract

The question of how human beings can live is very important in two contexts. The first is that different philosophical perspectives can be read through the way they ask this question or the answers they give to this question. Sokrates asked

---

<sup>1</sup> Prof. Dr. Meral Özçınar, Manisa Celal Bayar Üniversitesi, İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema Bölümü

how should man live? Kant's question turns into the question of how man should act with the emergence of the individual who emphasises action and is responsible for his actions. However, this question enters a new crisis with Nietzsche's declaration of the death of God, an important source of reference guiding human action. Subsequently, Deleuze's question of how man can live, which embraces ontology, adds a new perspective to the way of thinking. Undoubtedly, reading Deleuze's philosophy through this question means a reductionist point of view, but by taking this criticism into consideration, the rhizomatic flow arising from the relationship between Deleuze's philosophy and cinema has been followed.

The second important point of the question is that it suggests us to think about the possibility of another kind of life. The imagination of a life other than the existing one is the driving force of action. Therefore, exploring the possibility of another kind of life is completely transformative.

Reha Erdem's films have the potential to produce answers by adding new questions to this question that takes its source from philosophy. For this reason, this study aims to analyse Reha Erdem's films in general and the film *Cosmos* in particular with the method of rhizomatic reading from the theoretical perspective in the axis of the question that opens Deleuze to rhizomatic reading.

**Key Words:** Rhizomatic Reading, Reha Erdem's Cinema, *Cosmos*, Film-philosophy, Subject

### **Extended Abstract**

The question "How can man live?" is a common problematic of different philosophical perspectives. In ancient philosophy, Socrates asks this question as follows: How should man live? This question is very important in terms of emphasising the importance given to life. He emphasises the importance of perceiving life as a whole, but at the same time he draws attention with the emphasis that there is only one accepted form of life. What is the best and right way for human beings, how do they relate to the world they live in, in other words, what is the basic responsibility of human beings towards the world they live in?

The importance of the question has not diminished with the modern period, but the way it is asked changes. Kant asks this question in the form of how a human being should act. The second question is based on the assumption of a human being who is responsible for his actions. As posed by Socrates, the question brings to mind universal rules that man must obey. Universal rules regulate life and human beings are obliged to obey these rules in their entirety. With modern philosophy, the basic understanding of the universal whole disappears. There is no greater whole than the society in which man lives. This

idea expresses the birth of the modern individual. Therefore, when we talk about a person who is responsible for his actions, it means that we are now talking about a modern individual.

Can the second question be considered an improvement on the first question? This depends on one's point of view. However, we can basically say that the way the question is asked has changed.

This question of modern philosophy entered a new crisis in the 19th century when Nietzsche declared the death of God. According to Nietzsche, the question of how man should act points to transcendent existence. The death of God removes this transcendental existential state. According to Nietzsche, the transcendental criteria that refer to our actions have disappeared. Therefore, this question now represents an archaic view.

With the death of God, with the absence of a transcendent guide, a lonely, unhappy individual emerges who is unable to set valuable goals for himself. The question of how to make meaning in the world we live in comes to the fore.

Sartre reflects on the consequences of the death of God. In the existentialist philosophical understanding, man has lost his guide and is alone in the world he lives in. For this reason, is man alive? Or how should man act? is impossible to ask. The new question that can be asked is how can man live?

Deleuze asks the question of how man can live, and his approach to this question is in a way that embraces ontology. He does not see the asking of the question as a threat. He approaches this question by putting existence into the process of discovery. He sees existence from the point of view of difference, not identity. By seeing existence through difference, he refuses to philosophise through identity. Therefore, we can easily say that Deleuze's philosophy does not offer a prescription for life. Its ontology is based on difference and is closely related to experience. Deleuze searches for different and interesting ways of dealing with life.

This search is supported by the films of Reha Erdem, which can be read as a reflection of the relationship of cinematographic narrative with thought, contributing not with words but with images.

In his films, Erdem pursues this very simple but very fundamental question. "What is a human being?". In the film *Hayat Var*, while narrating Hayat's struggle to hold on to life with a pessimistic tone, he asks the question "what is a human being?" with an approach that does not propose solutions but does not exclude escape lines, and in fact asks the question "how can the individual live?".

Another film in which Erdem asks the same question in a different way is *Korkuyorum Anne*. This time, he asks the question "what is a human being?" ironically by classifying people.

In the film *Beş Vakit*, the question "what is a human being?" appears in the relationship between father and son and in the endless boring repetitive cycle of life. Yakup, Ömer and Yıldız heal their conflicts with their parents by taking refuge in the heart of nature. By looking at the sea on the horizon of their village, which they have never left, and by taking refuge in nature, they produce an alternative space for themselves within the space. Children, who perceive the present time differently from their parents, also change the way they make sense of life when they are alone. They internalise any bad act done to them by not forgetting it and this causes different reflections in their world. While developing a critical attitude towards their parents, they also question life with the questions they constantly ask.

Jin (2013) asks the question "what is a human being?" through Jin's solitary life in the forest and the relationship between human and nature as well as the solitary life of an individual. With a Deleuzian definition, it depicts a living world to live in. It is necessary not only to think about the world differently but also to live in it differently. In *Jin*, life goes on in a quite different way, far from social life, intertwined with nature, far from social norms.

*Koca Dünya* (2016) tells the story of Ali and Zuhul's escape from the orphanage and their struggle for life in the lap of the big world.

In *Kosmos*, Reha Erdem decisively returns to the subject of love/lovelessness, which he has revolved around in his other films. The extraordinary states of love, which were not ordinary/ordinary in his films *Hayat Var*, *Beş Vakit*, *Korkuyorum Anne*, seep into the ordinary in *Kosmos*. Erdem's reason for discussing love/lovelessness intensely is to reach the question of what is human. Because although love is never clearly drawn, Erdem gives us a sign through his characters that he tries to understand human beings through love.

Deleuze- Nietzsche-Spinoza agree on the idea that the real problem in the modern world, which stuns with its mechanicity and monotony, is not to draw out a singular way of being and thinking, but to draw out different ways of living within it. The aim is not to produce a single theology. Deleuze's philosophy never proposes a single prescription for life, but instead, by focusing on difference, it suggests thinking about our own possibilities as individuals capable of curling, unfolding and re-curling. Just like Erdem's cinema suggests love/lovelessness to human beings.

"Exitlessness, that is to say, the passages...isn't man an infinite being, enriched by the passages whose paths he doesn't know, coloured in the darkneses he gets lost in, rising with his wounds as he rolls in pursuit of what he doesn't know?" (Erdem)

Just when we think we have answered the question "how can an individual live", we are faced with new questions. Therefore, when the questions of philosophy and the questions of cinema come together, they open the door to new questions rather than answering each other.

## **Giriş**

Gilles Deleuze, felsefenin yakın dönem düşünürleri arasında anlaşılacak için en fazla çaba isteyen, olağandışı olmasına rağmen ilk bakışta çok basit görünen ancak derinliklerinde boğulma tuzağından kurtulamayacağımız "insan nasıl yaşayabilir?" sorusu ile fazlasıyla meşguldür. Hatta bir hataya mahal vermeyi göze alarak Deleuze felsefesinin bütünüyle bu soru etrafında döndüğü söylenebilir. Vasat ve sıradan olanın kabul gördüğü dünyamızda Deleuze, başka türlü bir yaşam ihtimali, üzerine düşünmemizi olanak sağlayan sorular sormamızı önerir. Gerçekte kaçımız, sürdürdüğümüz hayatın dışında başka türlü yaşayabilme ihtimaline karşı kapımızı açık tutabiliriz? Yalnızca hayat hikayelerinde değil, eylemde-kurduğumuz gelecek hayalinde bu soruya yer açmış olabiliriz. "Biz hala bir beden neler yapabileceğini bilmiyoruz" (Spinoza'dan Akt.Deleuze, 2013, pp. 226).

Antik Felsefede "bir insan nasıl yaşmalıdır?" sorunsalı, yaşamın sabit ve tek bir biçime sahip olması gerektiği düşüncesi üzerine kuruludur. Aslında Sokrates'in bu sorusu yaşamın kıymetini ortaya koymak bakımından son derece önemlidir. Yaşamın nasıl yaşanması gerektiği üzerine soru sormak, yaşamın bir bütün olarak algılanmasının ne kadar önemsendiğini vurgularken, yaşamın bilinen ve kabul gören bir biçimi olduğu kabulünü de akla getirir.

Modern dönemde Immanuel Kant ve Jeremy Bentham ile bu sorunun yerine "insan nasıl eylemelidir?" sorusu gelir. Eğer bir insan eylemlerinin bütünüyle "insan nasıl yaşmalıdır?" ve "insan nasıl eylemelidir?" sorusu aynı anlama gelir. Eylemlerinden mesul bir bireyden söz ediyorsak iki soru birbirine eşdeğer kabul edilebilir.

Bu düşünceye olan itirazımız Antik dönem düşünce dünyasını incelediğimizde daha anlaşılır hale gelmektedir. "Bir insan nasıl yaşmalıdır" sorusu iyi bir insanın, uyması gereken evrensel kuralların varlığını kabul etme zorunluluğunu ifade eder. Platon'un "iyi"nin araştırılmasına salık verdiği gibi, Epikürcüler ve Stoacılar da evrenin insanlar tarafından uyulması gereken değişmez sabit bir bütün olduğu gerçeğine itiraz etmezler. Modern dönem ile ise insanın toplum içindeki rolü değişir. Burada insan bir düzen içinde var olmaz ancak tanrı ya da ahlaki bir yasanın önünde eyledikleriyle tek başınadır. Bu da modern felsefede öznenin doğuşu anlamına gelir.

Modern dönem bir yandan demokratik bir felsefenin ortaya çıkışını sağlarken, diğer yandan antik dönemdeki tahakküm ve itaat hiyerarşilerinden kurtuluşu ifade eder. Modern dönem insan yaşamının bütünsel haliyle daha az ilgilidir. Daha çok insanın yükümlülüklerini yerine getirip getirmediğiyle ilgilenir. İnsan yaşamına bir bütün olarak ilginin azalması felsefi anlamda bir kayıp olarak değerlendirilebilir çünkü “bir kişi nasıl eylemelidir?” sorusu insanın eylemleriyle varlığı arasındaki bütünselliğini kopardığı için yabancılaşmayı doğurur. Bu aynı zamanda insan eylemiyle varlığı arasındaki ilişkiyi zedelediği için ahlaki bir sorunu da beraberinde getirir. Bir diğer deyişle; kişinin nasıl eylemesi gerektiğine dair önemli kurucu soruyu kendi yaşamıyla ilişkilendirmeksizin sormaya başladığında insanın ahlakla ilişkisi parçalanmış olur.

Modern dönemin sorusu, Nietzsche'nin tanrının ölümünü ilan etmesiyle problematik hale gelir. Bu dünyadaki yükümlülüklerimizi teminat altına alan aşkın bir varlığın ortadan kalkması, yaşamlarımızın düzenlendiği aşkın gücün ortadan kalkması kadar, eylemlerimize rehberlik eden aşkın ölçütler silsilesinin de ortadan kalkması anlamına gelir. Bu nedenle Nietzsche'nin tanrının ölümünü ilan etmesi, belirli bir teolojik varoluşunun ortadan kalkmasından çok daha fazla anlam ifade etmektedir. Tanrının ölümü, “birey nasıl eylemelidir?” sözündeki ana referans kaynağının ortadan kalkması anlamına gelir.

Modern dönem düşünürleri, aşkın bir referans yerine bu dünyadan rehberlerin peşine düşer. Nietzsche ise eylem üzerine hiç gitmemiş hatta bu soruyla hiç ilgilenmemiştir. Çünkü Nietzsche'ye göre “birey nasıl eylemelidir?” sorusu tanrının ölümünden önceki dönemi çağırıştır ve nostalji duygusuyla ilişkili olduğu için terk edilmelidir. Nietzsche bu soruya mesafeli bir şekilde dururken bunun yerine yeni bir soru ortaya koyar: “Bir birey nasıl yaşayabilir?”. “Bir birey nasıl yaşmalıdır?” ve “Bir kişi nasıl eylemelidir?” sorularında mutlak ve aşkın olanı arayan birey, “Bir birey nasıl yaşayabilir?” sorusuyla birlikte aciz ve zayıf bir bireye dönüşür. Referanslarını kaybetmiş, arayış içinde ancak bu arayıştan dolayı da acı çeken ve aslında kaybolmuş insandan bahsedilmektedir. Aşkın olanı kaybetmişsek, onun tarafından yargılanmayacaksa biz yolumuzu nasıl bulabiliriz? “Eğer tanrı var değilse, davranışımızı meşrulaştırmak için yöneleceğimiz hiçbir değer ya da buyruk bulamayız. Bu nedenle değerlerin parlak dünyasında arkamızda bir mazeret bırakmadığımız gibi önümüzde de bir meşrulaştırma bulunmaz. Yalnızız, hiçbir mazeretimiz olmadan” (Sartre, 2000, pp.23).

Eylemlerimizi eleştirecek bir belirleyenin-referansın olmaması modern bireyin tahayyül edilenden çok daha yalnız olmasının da sebebidir. Herhangi



bir ölçüt yoktur ve biz geleceğe yönelik tüm kararlarımızda fazlasıyla kendi kendimizle baş başayız. O halde yolumuzu nasıl keşfedeceğiz?

Son dönemde felsefe, kendimizi ve dünyaya olan bakış açımızı, yaşamlarımızı kurma biçimlerimizi anlamaya çalışırken bunlar arasında içsel bağlantılar inşa etme peşindedir. Bu nedenle de felsefe “bir birey nasıl yaşayabilir?” sorusuna ve soru için üretilebilecek potansiyel cevaplara katkı sunmaktadır.

Bu zor ve kokutucu soruyu soran filozoflardan birisi de Deleuze’dür. Deleuze’ü Foucault ve Derrida ile okumak hem onu anlamayı hem de farkını görmeyi sağlayacaktır.

Foucault, yaşamsal ve tarihsel kısıtlamaların olumsuzluğu üzerinde durur. Yaşadığımız dünyada değişimin dışında olması gereken bazı durumlar vardır ve bunlar insani varoluşun özü için son derece gereklidir. Bu sınırları aşmak ya da bu sınırlardan kaçış çizgileri üretmek anlamsızdır. Başka türlü bir yaşam hayali ya da çabası özgürleşmeye değil anormal olana doğru bir kayışı beraberinde getirir. “Şeylerin daha iyi olamayacağını söylemeye dayalı bir iyimserlik vardır. Benim iyimserliğimse birçok şeyin değiştirilebilir ve kırılabilir olduğunu apaçık olmaktan çok rastlantısal olduğunu, kaçınılmaz antropolojik kısıtlamalara sahip olmaktansa oldukça karmaşık, fakat geçici tarihsel koşulların konusu olduklarını söylemeye dayalıdır” (Foucault’dan Akt.May, 2005, pp. 24).

Foucault cinselliğin batı toplumları içindeki yeri üzerinden bunu örneklendirir. Batı toplumunda cinselliğin merkezi bir konum inşa etmesinin tarihsel açıdan belirlenmiş bir durum olduğunu söyler. Cinselliğin izleyeceği normal olarak kabul edilmiş biçim ile ondan sapanlar belirlenmiştir. Eşcinsellik, serbest cinsellik, bioseksüellik normal olanın dışında kabul edilmiş hatta tarih boyunca bir sapma olarak kabul edildiği için cezalandırılmıştır. Katolik itiraf teknikleri ve nüfus çalışmaları için yaygın uygulamalardaki değişimlere, kurucu unsur olarak arzuya vurgu yapar. Cinsel olan ile ilgili normal olan pekiştirilirken, kapitalizmin ve liberal demokrasinin etkisi olarak beşerî bilimlerdeki yeri de sağlamlaştırılmıştır.

Foucault’nun tarihselci yaklaşımına karşın Derrida’nın yaklaşımı dilbilimsel bir perspektiften olur. Derrida Foucault’nun sözünü etmiş olduğu tarihselci kısıtlamaların dilin yapısına sinmiş olduğu vurgusunu yapar. Baskı unsuru sadece tarihsel olarak devr almış olduğumuz mirastan değil, aynı zamanda her sözcüğün içine sızmış olmasından kaynaklı olduğunu vurgulayarak farklı bir bakış açısı üretir. Bu nedenle dilin yapısına yönelik incelikli bir farkındalık geliştirmeye ihtiyacımız bulunmaktadır. Konuştuğumuz her sözcükten içine sinmiş olan bir tahakküm zihniyeti varlığını

sürdürmektedir. “Mevcudiyet yokluğa, özdeşlik farka, erillik dişillige, düz anlam metaforik olana ve ilkeler de kararsızlıklara zarar verecek şekilde imtiyazlı kılınır. Ancak her imtiyazda meseleler göründüklerinden daha karmaşık hale gelir. Adaletsizlik sadece bir terimin kendisini tamamlayanın zararına imtiyazlı kılınmasında değildir. (her ne kadar burada bir adaletsizlik olsa da). Derinlemesine bakıldığında sorun imtiyazlı terimin bir noktaya kadar kendi tamamlayıcısı tarafından oluşturulmasıdır. Mevcudiyet kavramını merkezine alan felsefi sistemlerde bu kavram, dışladığı yokluğa dayanmaksızın kavranamaz” (May, 2005, pp.27).

Yokluk, mevcudiyetin dışında bir başka olarak kurulmaz ancak kurucu olanı bir dereceye kadar yokluk ile birlikte algılamak gerekir. Ancak tamamlayıcı bir üçüncü kategoride oluşturamazlar. Tam tersine aralarındaki sınırın belirsizleştiği karşılıklı bir dinamik ilişki içine girerler. “Derrida’nın bazen ifade ettiği gibi-her biri kendi anlam sınırını sabitleyemeden diğerine sızan-‘tamamlayıcı terimler ekonomisinin’ en azından iki olası sonucu vardır. İlk, söz konusu ekonomi, düşünce için nihai ve aşılabilir bir temel inşa etme girişimi olan felsefi temellilik tasarısının altını oyar. Eğer biri kullandığı felsefi terimlerin anlamını sabitleyemiyor ve bu terimlere devamlı olarak dışlamaya çalıştığı terimler müdahil oluyorsa, bu durumda temeller geçirgenleşir ve sonunda savunulabilir olmaktan çıkarlar. Sanki yapının kendisi temele sızmaktadır” (May, 2005, pp.27). Derrida’ya göre bu durumun sebebi dilbilimseldir. Felsefe yapmak için sözcükler bir araçtır ancak sözcükleri tek bir anlamda sabitlemek de mümkün değildir.

Derrida’nın sözcüklerin akışkanlığı üzerine söyledikleri “bir birey nasıl yaşayabilir?” sorusuyla nasıl ilişkilendirilebilir. Derrida kendimizi ve kurduğumuz dünyayı algılamak için bize miras olarak kalan kategorik düşünme tarzından vazgeçerek farklı ve yeni düşünme biçimleri önerir. Foucault’nun varoluşumuza yönelik olarak zorunlu görünen kısıtlamaların tarihsel olarak olumsal olduklarını söyleyerek soruyu yeniden gündeme getirmesi gibi, Derrida da deneyimin mutlak kategorilerini yok ederek, görünen şeylerin iç içe ve geçişken olduğunu söyleyerek bu soruya yeni bir yaklaşım getirir. Her iki yaklaşımın ortak yönü geleneksel ontolojiyi reddetmesidir.

Deleuze’ü Foucault ve Derrida’dan ayıran ise onların reddettiği ontolojiyi kucaklamasıdır. Deleuze eserlerinde varlık üzerine yeniden düşünür. Yeni yaşam biçimleri ve çoğalan varlıklar üzerine fikirler geliştirir. Kavramsal sabitlik anlayışından uzaklaşarak özdeşliğin değil, farkın bakış açısından bakıldığında ontoloji yaşamaya başlar. “Ötede ve beride, fark daima basitçe başkalaşıma meyleder ve kavramın özdeşliğinden neredeyse kaçır” (Deleuze, 2017, pp.56).

Deleuze, varlığı özdeşlik üzerinden algılamayı reddederek, kavramlar oluşturarak ve yaratarak felsefe yapmayı dener. Felsefe dünyamızı ve kendimizi tutarlı bir bütün olarak algılamaktan vazgeçer. Bu nedenle şeylere belirgin bir konum belirlemekten çok onları alt üst eder. “Fakat varlığını sürdürme çabası yine de bir tekrar teşkil etmez. Bir yasanın sabitleri daha genel bir yasanın değişkenleridir, en sert kayaların bir milyon yıllık bir jeolojik ölçekte yumuşak ve akışkan maddeler haline gelmeleri gibi” (Deleuze, 2017, pp. 21).

Fark hem bir keşif hem de bir yaratımdır. Felsefe bize sunulan gerçekliği alt üst ederek dünyayı farklı ve yeni bir bakış açısıyla görmeyi önerir. Ontoloji farkın kavramlarıyla düşünür. Bu nedenle Deleuze “bir birey nasıl yaşayabilir?” sorusunu çok boyutlu bir şekilde ele alır. Soruyu gündelik bir biçimde yaşamı nasıl kurmalıyız gibi basit bir noktaya indirgememek gerekir. Soru, gelecek ihtimallerine ilişkin düşünmenin yanı sıra yaşamın neyden oluştuğunu da düşünmeyi de önerir. Ontolojik bir soru olarak yaşamın neyden oluştuğunu anlamak gelecek ihtimallerini de anlamamızı olanaklı kılar. “Sıradanlığı, rutini, klişesi, mekanik çoğaltımı ya da otomatikliğiyle sersemleten modern dünyada sorun, düşünme ve konuşmanın tekil bir imgesini, çeşitli yaşama yollarını süzüp çıkarmaktadır, yedek bir teolojiyi değil” (Rajchman, 2013, pp.125).

Deleuze “bir birey nasıl yaşmalıdır?” sorusuna belirli bir formül üretmek cevap vermez. Fark üzerine yoğunlaşan ve tecrübeyle yakından ilişkili bir şekilde, ihtimaller üzerinde düşünme biçimleri önerir.

“Yapılması gereken şudur: Kendinizi bir katmana taşıyın, onun sunduğu fırsatları tecrübe edin, ortada avantajlı bir yer, potansiyel yersiz-yurtsuzlaşma hareketleri, mümkün kaçış çizgileri bulun, onları deneyimleyin, zaman zaman akış birleşimleri üretin, kesit kesit yeğlilik sürekliliklerini deneyin, daima yeni bir yurdun küçük bir planını elinizde bulundurun. (...) bağlantı kurun, birleşin, devam edin: Belirleyici ve öznel olmaya devam eden programların aksine bütün bir diyagram” (Deleuze, 1987, pp.161).

“Bir birey nasıl yaşayabilir?”, birey bu soruyu düşünmeye nasıl teşebbüs edebilir? Bu ancak felsefenin sınırlarında dolaşmak ile mümkün olabilir. Çünkü felsefe bize bu dünyayı miras aldığımız dogmatik düşünme biçiminden ötede kavrayamadığımız ancak yokladığımız peşine düştüğümüz çok daha etkin bir düşünmenin yollarını bularak sağlar. Bu her şeyin mümkün olduğunu söylemekten öte, farkı dışlamayan bir şekilde problematik alanların bir araya getirilmesinden oluşur. Felsefenin sorunsal haline getirdiği ve bu nedenle etkin düşünmeyi önerdiği soru için sinemaya başvurabilir. Çünkü bu soru felsefe ile sinemayı ortaklaştırır. Felsefenin cevap vermek zorunda olduğu soruya sinema üzerinden düşünerek, iki yatay düşünme alanının birbiriyle döllemesini-

üremesini sağlayan yeni bir düşünme üretilebilir. Reha Erdem Sineması söz konusu rizomatik düşünme biçimi için uygun alan sunar. Erdem, filmlerinde şu çok basit ancak çok temel sorunun peşinden gider. “İnsan nedir ki?”. *Hayat Var* filminde Hayat’ın hayata tutunma çabasını pesimist bir tonla anlatırken, çözüm önermeyen ama kaçış çizgilerini de dışlamayan bir yaklaşımla “insan nedir ki?” sorusunu sorarken aslında “birey nasıl yaşayabilir?” sorusunu da sormuş olur. Hayat tekrarlayan bir rutin içinde yaşamaya devam eder. Her sabah aynı saatte kalkarak, aynı sandalla aynı yolları kat ederek okuluna gider. Akşam eve dönerken ise birbirini tekrarlayan bir biçimde deniz kenarında babasının onu sandalla gelip almasını bekler. Uzun uzun denize bakar, yanına gelen insanlarla iletişim kurmaz. Eve döner, dedesinin oksijen tüpünü değiştirir, yemek yapar, bahçede gezinir. Hayat için hayat tekrarlayan rutinlerin toplamından ibarettir. Deleuzyen bir tabirle dünyanın olanakları Hayat’ın ötesindedir.

Erdem’in aynı soruyu farklı bir biçimde sorduğu bir diğer filmi ise *Korkuyorum Anne*’dir. Bu kez, “insan nedir ki” sorusunu ironik bir dille insanları tasnifleyerek sorar. “İnsanlar ikiye ayrılır, eğri basanlar, doğru basanlar. Eğri basanlar, bel ağrısından kurtulmaz. Beli ağrıyanın gövdesi ve başı rahat olmaz. Başı rahat olmayan da hayatta doğruyu bulmaz. (...). Kadınlar ikiye ayrılır: ince belliler, kalın belliler. İnce belliler kendi içinde gene ikiye ayrılır: ince belinden yakınanlar, ince belinden memnun olanlar. Kalın bellilerde gene ikiye ayrılır: kalın belini beğenmeyenler ve kalın belinden şikâyeti olmayanlar. Erkekler ikiye ayrılır. Sevdiklerine verdikleri hediyeyi sonradan geri isteyenler ve istemeyenler. Net olanlar, olmayanlar, annesi olanlar babasını hatırlamayanlar...” (Erdem, *Korkuyorum Anne*, 2004).

*Beş Vakit* filminde insan nedir ki? sorusu babayla oğlun ilişkisinde ve yaşamın sonsuz sıkıcı bir tekrar döngüsü içinde karşımıza çıkar. Yakup, Ömer ve Yıldız ebeveynleri ile yaşadıkları çatışmaları doğanın kalbine sığınarak sağaltırlar. Hiç çıkmadıkları köylerinin ufkundaki denize bakarak, doğanın içine sığınarak mekânın içinde kendilerine alternatif bir mekân üretirler. Şimdiki zamanı ebeveynlerinden farklı olarak algılayan çocuklar, yalnız kaldıklarında hayatı anlamlandırma biçimlerini de değiştirmektedir. Kendilerine yapılan hiçbir kötü hareketi unutmuyarak içselleştirirler ve bu onların dünyasında farklı yansımalara sebep olur. Ebeveynlerine karşı eleştirel bir tavır geliştirirken bir taraftan da sürekli sordukları sorular ile hayatı da sorgular hale gelmektedirler. Belleklerinde olmayan mekanlar yaratarak hayata karşı kaçış çizgisi üretirler. Köyde, doğal hayatın kendi ritmi içinde, ezanın vakitleri üzerinden günü beş vakte ayıran bir dünyada, kronolojik hayatın ötesinde bir hayat vardır. Bergson’un zamanı nasıl yaşarız üzerine Zaman ve

Özgür İstenç metninde yazmış olduğu düşünceleri, *Beş Vakit*'te yaşanan zaman anlayışını algılamak için bize bir bakış açısı önerir:

“Ne var ki, kendi kendimizi ele geçirdiğimiz anlar pek enderdir; işte pek ender özgür olmamızın nedeni de budur zaten. Zamanın çok büyük bir bölümünde kendi dışımızda yaşarız, kendimize ilişkin kendi hayaletimizden, yani katıksız süresi türdeş uzama yansımış renksiz bir gölgeden başka bir şey algılamaksızın yaşarız. Öyleyse, yaşamımız zamandan çok uzamda açılıp sergiler kendini; kendi kendimizden çok dış dünya için yaşıyoruz demek ki; düşünmek yerine konuşuyoruz öyleyse, kendi kendimiz edimde bulunmak yerine ‘edime konu’ oluyoruz demek ki. Özgürce eylemek kişinin kendine yeniden sahip çıkması ve katıksız süreye geri dönmesidir” (Bergson, 1997, pp.11).

*Jin* (2013) de, Jin'in ormanda tek başına bir yaşamı anlatarak insan doğa ilişkisinin yanı sıra bir bireyin tek başına yaşaması üzerinden “insan nedir?” sorusunu sorar. Deleuzyen bir tanımlamayla içinde yaşanacak canlı bir dünya tasvir eder. Dünyayı sadece farklı düşünmek değil farklı yaşamak da gerekir. Hayat, *Jin*'de toplumsal hayatın uzağında, doğayla iç içe, toplumsal normlardan uzak oldukça farklı bir şekilde sürer gider.

*Koca Dünya'da* (2016), Ali ile Zuhal'in yetimhaneden kaçışı ile birlikte koca dünyanın kucağında verdikleri yaşam mücadelesi anlatılır. Medeniyetten uzakta, doğanın içinde kurulan bu yaşamda karakterler doğaya uyum sağlamalarıyla birlikte değişip dönüşürler. Artık onlar modern dünyanın anlamlı sözcüklerinin ötesinde Mimi ve Kum Kum isimlerini kullanmayı tercih ederler. Bu noktadan sonra film toplumdaki kadın ve erkek rollerini de sorgulamaya başlar. Geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin- öngörülmuş ve sabitlenmiş kalıpların dışında oluş'un izleğinde yaşamaya devam ederler. *Koca Dünya*, farklı bir mekân anlayışı, heterotopya kurulması anlamında *Beş Vakit*'e benzerken, doğa ile insanın kurduğu ilişki anlamında *Jin* filmiyle benzerlikler taşır.

Hikâye örgüsünün sıkı olmadığı Reha Erdem filmleri benzer temalar ve sorular üzerine kuruludur. Majör sinemanın aksine cevapları çok olan değil soruları çok olan bir sinemadır. Bu nedenle Reha Erdem filmleri sorular ve sorular içinde yeni sorular üreten kısacası soru soran bir sinemadır. Erdem sinemasının en temel sorusu ise “insan nedir?” etrafında “Bir birey nasıl yaşayabilir?” “İnsan kendi yaşamı üzerine nasıl düşünce üretebilir?” “Sürekli bir tekrarın içinde farkı yaratmak olası mıdır?” gibi oldukça önemli sorular sorar.

Erdem'in filmlerinde sorduğu sorular, onun sinemasıyla felsefenin birlikte düşünülmesinin de kapılarını aralar. Söz konusu durum felsefe ile Erdem

filmleri arasındaki rizomatik bir okumayı olanaklı hale getirir. Bu çalışma; rizomatik okumadan aldığı cesaretle Erdem sinemasının cesur bir biçimde sorduğu “insan nedir sorusu ile felsefenin antik dönemden bu yana değişen biçimlerde sorduğu “bir birey nasıl yaşayabilir” sorusunu birlikte düşünmeyi önermektedir. Ancak burada kullanılacak yöntem; Erdem filmlerini anlamak için felsefeyi bir araç olarak kullanmak ya da felsefenin sorduğu can alıcı soruyu anlamak için sinemayı araçsallaştırmak değildir. Felsefe ile sinemanın ortak sorular üzerine birlikte düşünme teklifidir. Fazlasıyla Deleuzyen olan bu öneri, felsefenin sinemanın kavramlarına, sinemanın da felsefenin kavramlarına açılması anlamına gelir. Kendi anlam sınırını sabitlemeden diğerine sızma denemesi olarak okunabilir.

Deleuze ve Guattari'nin geliştirmiş olduğu ontoloji, geleneksel politik kuramın dogmatik ontoloji anlayışından farklı politik bir ontolojidir. Bu bakış açısının en önemli bileşeni ise makine kavramıdır. “Deleuze ve Guattari *L'Anti-Oedipe*'te ve *Mille Plateaux*'da bir makineler, montajlar, bağlantılar ve üretimler terminolojisi kullanır. *L'Anti-Oedipe*'te makinenin bir metafor olmadığı ve hayatın bir makine olduğu görüşünde diretirler. Bu, Deleuze'ün etiği açısından son derece önemli bir noktadır. Bir organizma bir kimlik ve bir ereği olan belli sınırlar içerisindeki bir bütündür. Bir mekanizma özgül bir işlevi olan sınırlı bir makinedir. Ama bir makine bağlantılarından başka bir şey değildir; herhangi bir şey tarafından yapılmış değildir, herhangi bir şey için değildir ve hiçbir sınırlı kimliği yoktur” (Colebrook, 2009, pp.79).

Colebrook, makineyi bisiklet örneği üzerinden açıklar. Bisikletin hiçbir amacı ve niyeti yoktur. Bisiklet ancak insan bedeni ile bir araya geldiğinde anlamlı bir hareket üretebilir. İnsan bedeni makineye bağlanarak makinenin işlemlerini sağlar. Ancak bisiklet bir sanat galerisine konulduğunda sanat eserine dönüşür. İnsan bedeni de farklı bir araçla birleştiğinde yeni bir şeye dönüşür. “Hayatın makine içermeyen hiçbir yönü yoktur; hayat bir bütün olarak yalnızca diğer bir makineyle bağlantı kurarak ve bu bağlantıyı kurduğu sürece/ölçüde var olur” (Colebrook, 2009, pp. 80).

Makinesel bağlantılar yaratıcı bir oluşa neden olur. Deleuze ve Guattari *Anti-Ödip*'te makinenin yaratıcı ve üretken boyutuna değinirler. Psikanalizde arzu eksiklik üzerinden tanımlanır. Arzu istediğim ama sahip olamadığım şeydir. Deleuze ve Guattari'ye göre, psikanalizle ilgili temel problem onun arzu kavrayışıdır. Platon, arzuyu bir öznedeki bir nesnenin elde edilmesiyle doldurulan bir boşlukla ilgili olarak yorumlamıştı ve çoğu Batılı filozof ve tüm psikanalistler arzuyu bir eksiklik olarak algılamada onu izlediler. Jacques Lacan psikanalitik teorisinde manque (eksiklik ya da ihtiyaç) özellikle önemli bir rol verir ve arzuyu, ihtiyaç ile eksiklik arasında ortaya çıkan, göstergelerin

değişimindeki sonsuz ikameler aracılığıyla dilde çoğalan ve bir monque-a-etre ya da varlığa gelen eksiklik olarak fallusta sembolleştiren doldurulamaz bir eksiklik olarak tanımlar” (Bague, 2013, pp.104). Ancak makine üzerinden düşündüğümüzde arzu eksiklik anlamını yitirir bunun yerine yeni bağlantılar üretir. “Arzu burada olmayan ya da özlemi duyulan/ eksik olan bir nesnenin temsili/yeniden sunumu değil, bir üretim etkinliği, bir durmak bilmez deneyleme, bir deneysel montajdır. Arzu makinedir” (Zourabichvili, 2011, pp.29). Deleuze ve Guattari’ye göre arzu bir eksiklik değil, arzulama üretimidir. Sınırsız, serbest dolaşan ve bu nedenle yeni bağlantılar üretebilecek güce sahip bir enerjidir.

Deleuze ve Guattari için politik ontolojinin temel kavramı olan makine, Deleuze’ün Guattari’den önce yapmış olduğu çalışmalarda özellikle *Fark ve Tekrar* metninde ortaya koymuş olduğu fark kavramıyla yakından ilgilidir. Deleuze *Fark ve Tekrar* (2017) metninde farkı olumlu bir yere koyar ve bu nedenle dünyada görünenden çok daha büyük bir yere sahip olduğunu söyler. Makinelerin mekanizmadan farkına odaklanarak, makinelerin hareketli bağlantılar ürettiğini söyler. Belirli bir şekilde bağlantı kurdukları durumda bile başka bağlantılar kurabilirler. Bu da Deleuze düşüncesinin Nietzsche’ye yaklaştığı bir noktadır

Deleuze ve Guattari toplumsal üretim biçimlerini makine üzerinden tanımlar ve makinenin liberal politik kuramın dogmatik yapısını geçersiz hale getirdiğini vurgular. Bu bağlamda Deleuzyen politik ontolojinin temel noktasının makine olduğunu söylemek mümkündür. Makineyi kabul etmek ise makro politika yerine mikro politikayı, molar olan yerine moleküler olanı, ağaç yerine köksapı ve yersizyurtsuzlaşmayı kabul etmek anlamına gelir. Bu kavramlar Deleuze düşüncesinin kalbidir ve onları anlamak fazlasıyla makineyi anlamaktan geçer.

Deleuze düşüncesinin kıvrımlarında yer alan mikropolitika farka cevap veren politik bir düşüncedir. Mikropolitik düşünce ekseninden baktığımızda Erdem Sineması zengin bir okuma alanı sunar ancak Erdem filmleri arasında yer alan *Kosmos* söz konusu terimlerle birlikte okuma için heyecan vericidir. Çünkü film, yurtlaşma-yersiz yurtsuzlaşma, devlet ve iktidar ilişkileri ve farklı çizgi türleri üzerine yeni düşünceler üretir.

“Ben aşk istiyorum!”

Reha Erdem *Kosmos*’ta diğer filmlerinde etrafında döndüğü aşk/aşksızlık konusuna kesin bir biçimde geri döner. *Hayat Var, Beş Vakit, Korkuyorum Anne* filmlerinde olağan/olağan olmayan sıra dışı aşk halleri *Kosmos*’ta olağanın içine sızar. Aşk düşünülebilir alanın içindedir. Battal “aşk istiyorum” u yüksek sesle dile getirir. Ancak burada da aşkı dile getiren sınırın öbür tarafından gelen, oraya ait olmayan yani göçebenin dilidir. Sınır/sınırsızlık ya da sınırın nerede başlayıp

nerede bittiği belli olmayan yapısı, sesi duyulan ama hiç görmediğimiz savaş, hayatın kesişme anları, iktidarın insan hayatına nüfuz eden acayip yapısı ve farklı olanların bir araya geldiği filmin tartıştığı konular arasındadır.

Film, karlar arasında düşe kalka yürüyerek köye yürüyen Battal ile başlar. Uzak bir yerden geldiği belli olan ancak film boyunca hiçbir zaman nereden geldiğini anlayamadığımız Battal, nehre doğru yaklaşırken karşıda çığlık çığlığa bağırarak bir kız dikkatini çeker. Nehirde boğulmak üzere olan bir çocuk vardır ve kız onu kurtaramadığı için bağırılmaktadır. Battal tereddüt etmeden nehre girer ve çocuğu kurtarır. Film, sonrasında üzerinde uzun uzun tartışılacak olan şifa verme/iyileşme haliyle başlar. Battal'ın göçebe bir özne olarak köye girişi şifacı kimliğiyle birlikte olur. Kahvedekiler şifacı yönüyle onu köye hızlı bir biçimde kabul etmeye hazır görünürler. Hayatını kurtardığı çocuğun babasıyla aralarında geçen o ilk sohbetinde aç mısın diye sorduklarında aşk istiyorum diye cevap vermesi dışarıdan gelen-yabancıların tuhaf kimliğini ele verir. Battal kendisini tanımaya çalışan köylülere verdiği cevaplarla kendisine dair olağan bilgi akışını sağlamaz. Nereden ve neden geldiği, buranın neresi olduğu, ne kadar kalacağı ve kendi öz hikayesine dair hiçbir ipucu yoktur.

Battal önceleri iyileştiricidir ancak sonra bir çocuğun ölümüne sebep olmasıyla meczup bir karaktere dönüşür. Dolayısıyla Battal hem bir mucize hem de bir kaostur. Filmin başında bir şaman gibi iyileştirici olarak görürüz, yaşamın olağan akışına dair bilge sözler söyler ve sonra istediği aşkı bulur ve bir çocuğun ölümüne sebep olmasından sonra ise dışlanır. Battal dahil olma ile öteki arasında gidip gelen yersiz yurtsuz bir karakterdir.

Deleuze ve Guattari'nin mikropolitik perspektifinin önemli kavramlarından birisi yurtlaşma-yersiz yurtsuzlaşma arasında salınan bir oluş halidir. Yurtlaşma yalnız yurda ait olan bir çizgidir. Yurt sınırları net bir şekilde çizilmiş olandır. Yurtlaşma yersiz yurtsuzlaşmanın farkında olduğumuzda bir tehdit olmaktan çıkar. “Yersiz-yurtsuzlaşma yurtların altındaki ve içindeki, kaostur” (May, 2017, pp.181). Kaçış çizgileri ile düşünülmelidir. Kaçış çizgileri hem yurdun varoluşunu hem de onun yerleşik niteliğini bozan yersiz yurtsuzlaşma hareketini yaratan itici bir güçtür.

“Kendi başına bir kavram oluşturmuyor ve diğer üç unsurla-yer-yurt, yer-toprak ve yeniden yer-yurtlanma- ilişkilendirilmediği sürece imlemi belirsiz kalıyor. (Üçünün kümesi tamamlanmamış versiyonuyla ritornello kavramını oluşturur). İki yersiz yurtsuzlaşma ayırt edilir: biri görelidir, başka türlü yeniden yer-yurtlanmaktan, yer-yurdu değiştirmekten ibarettir (ancak oluş değişmek değildir, çünkü oluşun sonu ya da nihayeti yoktur-burada belki Foucault ile Deleuze arasında belli bir fark olabilir); diğeri mutlaktır, soyut bir çizgi ya da bir kaçış çizgisi üzerinde yaşamaya denktir (oluş değişmek değilse de, her



değişim olduğu gibi kavrandığında bizi yeniden yer-yurtlanmanın kısıkcından kurtaran bir oluş çizgisi taşır” (Zourabichvili, 2011, pp.169-170).

Kaçış çizgileri kendi içinde kronolojik bir dizge ile tanımlanmaz. Yani önce yerleşik yurtların sonra yersiz yurtsuzlaşmanın sonra yeniden yeryurt edinmek bir dizge içinde hareket etmez. Hepsi daima oradadır. Yersiz yurtsuzlaşma sınırları bozan tekrar çizen ve bir yurttan diğerine geçilmesine izin veren ancak bununla yurdu içten içe çökerten üretken bir güçtür.

Yerleşik olan ile göçebe olanda daima bir aradadır. “Göçebeler, yerleşik olanlardan önce gelmezler; aksine göçebelik yerleşik olanları etkileyen bir hareket, bir oluşturma; tıpkı yerleşikliğin göçebeleri iskân eden bir alıkoyma olması gibi” (Deleuze & Parnet, 1990, p.135). Filmde Battal’ın gelişi ve oluşunu yersiz yurtsuzlaşma ve göçebelik ekseninde okumak mümkündür. Deleuze & Guattari’nin tanımladığı manada Battal bulunduğu yerden koparak değil, bir kaçış çizgisiyle yayılarak farklı mekân ve oluşların içine geçer. İçkinlik düzleminde hareket eden yersiz yurtsuzlaşmayı sağlayan göçebe bir öznedir. Göçebe, göçmenden farklı olarak kaygan bir zeminde yaşamasıyla tanımlanabilir. Kaygan mekân da içkinlik düzlemidir. Battal sınırı ihlal eden ve bir yere ait olmayan -aidiyetsiz ve köksüz (filmde nereden geldiği belli olmaması buna destek verir) karakteriyle yersiz yurtsuzlaşmayı sağlar. Onun bu yapısı rizomatik karakterinden dolayı kolayca başkasıyla ilişkiye geçebilen bu ilişkinin de değişime sebep olduğu bir yapıyı oluşturur. Bir diğer deyişle Battal filmin sonunda köyden giderken gelirken ki ile aynı kişi değildir. Köy de bu değişimden nasibini almıştır.

Yersiz yurtsuzlaşma bir mekânı imlemesine rağmen, coğrafi bir yerin nesnel olarak sınırlarının belirlenmesiyle ilişkili değildir. Yer-yurt ve yersiz yurtsuzlaşmanın değeri varoluşsaldır. Filmde Battal’ın göçebe olarak bir oluşu vardır. Tarihi ya da geleceği değil, akış halinde olan oluşu vardır ve onun göçebeliğini yaratan şey mekâna olan aidiyeti değil tekilliğidir. Köklere, sınırlara, özdeşliklere karşı farkı ortaya koyandır. Göçebe olan yer-yurdu kaçış çizgileriyle köksüz hale geçiren bir direnişçidir.

Filmde Battal’ın gelişi bir rastlantıya tekabül eder. Tesadüfi olarak geldiği yerde, iyileşmenin, ölümün, aşkın, bedensel birleşmenin ve yeni oluşların sebebi olur. “Rastlantıyı korkusuzca olumlayan bir düşünce bambaşkadır: bu düşünce zorunluluğun karşısına keyfi bir fantezinin haklarını koyuyor değildir. Ama bu olumlama, düşüncüyü- koyutlamaktan fazlasını yapamadığı-kökensel ve aşkın bir paylaşım ile ilişkili olarak (yerleşikliğe özgü temel yanılması) aranan bir zorunluluğun aldatmacasından vazgeçiren sınavdır” (Zourabichvili, 2011, pp.61-62).

*Kökü bende bir sarmaşık  
Olmuş bir dünya sezmekteyim  
Mavi masmavi bir ışık  
Ortasında yüzmekteyim  
A.H. Tanpınar*

Deleuze ve Guattari rizomu (köksap) ağacın karşısına koyarak, mikropolitik olanın içine dahil eder. Ağaç belirli bir yerde sabit köklere sahiptir. Bu kök üzerinden dallar, dallar üzerinden de yapraklar yeşerir. Kök her zaman tam olarak olduğu yerdedir.

Rizom ise bu şekilde çalışmaz. Bir sarmaşık bitkisine benzer. Sabit bir kökü bir diğer deyişle sabit bir başlangıcı yoktur. Aynı zamanda sabit bir sonu da yoktur. Sürekli olarak aradadır ve oluş halindedir. Tamamlanmak zorunda olduğu belirgin bir biçim yoktur. Kendisinin sabit bir biçimi olmadığı gibi sürekli olarak kendisiyle, başka bitkilerle ve ağaçlarla oluş içindedir.

“Ağaç soy zinciridir, oysa köksap ittifaktır, eşsiz bir ittifak. Ağaç ‘olmak’ fiilini dayatır, köksapın dokusuysa bağlaçtır, ‘ve...ve...ve’. Bu bağlaç, ‘olmak’ fiilini savunmak ve onun köklerini sökmek için yeterince kuvvetlidir. Nereye gidiyorsun? Nereden geliyorsun? Neye doğru gidiyorsun? Bunlar tümüyle yararsız sorulardır. (...) şeylerin arasındalık, bir şeyden diğerine giden ve sonra geri gelen yerleştirilebilir bir ilişkiyi göstermez ama dikey bir istikamete, yollardan birini ve diğerini sürükleyen çapraz bir harekete, yani başı ve sonu olmayan çapraz bir akışa işaret eder” (Deleuze & Guattari’den Akt. May, 2005, pp.176).

Geleneksel politik düşüncede birey-devlet yasalar şeklinde ilerleyen ağaçsı bir yapı söz konusudur. Deleuze ve Guattari’nin makinesel düşünce biçimi ise rizomatik yani sarmaşık yapısına sahiptir. Bu nedenle de çok yönlü farklı bağlantılar kurma gücü taşır.

Erdem’in *Kosmos* filmi de sıkı öykü illiyet bağıyla değil ve.. .ve... ve şeklinde bağlanan sarmaşık biçiminde bir yapıya sahiptir. Film öyküsünün başlamasını sağlayan Battal’ın gelişi Deleuze ve Guttari’nin anlamsız bulduğu Nereye gidiyorsun? Nereden geliyorsun? Neye doğru gidiyorsun? Sorularıyla benzer bir biçimde gelişir.

Babaları ölen kardeşlerin, babalarının şaibeli ölümlerini sorguladıkları, devleti temsil eden iktidar güçleriyle konuşmaları bir sonuca bağlanmaz. Burada bir hikâye potansiyeli vardır ancak Erdem bunu geliştirmekte isteksiz davranır. Filmde sadece onları Battal ile rastlaştırarak hikâyeye son verir. Ancak bu rastlaşmayı da dramatik bir anlamda okuyamayacağımız gerçeği ile seyirci olarak filmin ilerleyen sahnelerinde yüzleşiriz. Raslantısal olarak karşılaşan Battal ve kardeşler arasında bir hikâye gelişmez. Babalarının cesediyle birlikte

ölümüne sebep olan kişiyi arayan kardeşlerin hikayesi mekânın ilginç atmosferi içinde açıklanamayan olayların arasına karışır gider. Kurulan bağlantı, kesilerek yersiz yurtsuzlaşır.

Battal'ın hasta bedenlere şifa dağıtan bir meczuba dönüşerek çılgınlık atması dil sembolizminin yıkılışının bir göstergesidir. Battal'ın dili kekeleyerek kullanması toplumsal ve kültürel kodları yok eder. Bu kekeleyen majör olanın içinde minörü yaratarak, majörü içten içe çökertir. Battal'ın kurduğu bağlantılar ve edimleri çoğalırken herhangi bir kodlamaya izin vermez ve yersiz yurtsuzlaşır.

“Yerinden etme hareketleri ve yer edinme işlemleri nasıl göreceli, birbirine her zaman bağlı ve birbirinin içinde olmasın? Orkide bir imge yaratarak yerinden eder, eşekarısının iziyle görüntü yer edinir. Eşekarısı her şeye rağmen orkidenin bir üreme aracı haline geldiği için yerinden edilir. Ancak polenini taşıyarak tekrar yer edinir. Eşekarısı ve orkide, heterojen birimler olarak bir rizom oluşturur. İmgesini, gösteren şeklinde yeniden ürettiği için orkidenin eşekarısını taklit ettiği söylenebilir (mimesis taklit, yem, vesaire). Ancak bu sadece tabaka seviyesinde mümkündür-bir diğerinde, bir hayvan topluluğunu taklit eden bir bitki topluluğu gibi, iki tabaka arasındaki paralellik. Aynı zamanda, büsbütün farklı bir şey gerçekleşiyor: taklit değil, kodlamanın yakalanması, bir kodun üretim fazlası, değerliğin bir artışı, gerçek bir başkalaşma, orkidenin eşekarısı ve eşekarısının orkidesi olarak başkalaşır. Tüm bu başkalaşım, birinin yerinden edilmesini, diğerinin yeniden yer edinmesine sebep olur. İki başkalaşma da aralarında bağ kurar ve yoğunluk dönüşümlerinde roller kurarak yerinden edilmeyi daha da ileriye taşır. Taklit ya da benzerlik yoktur, sadece herhangi bir belirleyici tarafından nitelenmez, ortak bir rizom tarafından oluşturulmuş bir kaçış çizgisindeki iki heterojen serinin patlaması vardır” (Deleuze ve Guattari, pp.2015).

Battal ve Neptün arasında arzunun çılgınlıkları olarak yorumlayabileceğimiz sesler ile yeni bir oluşu deneyimlerler. Bir kuş gibi ağaçlardan ağaçlara uçarak yaşıyor gibi bir deneyim üretirler. Bu statik olandan kaçışı imleyen bir kaçış çizgisi olduğu kadar aynı zamanda dilin kekeleyerek bozulmasına neden olan minör bir oluş anlamına gelir.

*Kendisini farklılaştıran ve kendi farkını olumlayan fark*

Deleuze metinlerinde sıklıkla göçebelerden söz eder. Göçebe ve yerleşik olan üzerine düşünür ve tuhaf bir şekilde bir yerden bir yere sürüklenen göçebelerden yana tavır alır. Göçebelerin sürekli bir arayış içinde olmaları, keşfetmekten çok bağlantı kurmak için eylemde bulunmaları ve yaratım içinde olmaları önemlidir.

Deleuze için göçebe olmak toplumsal bedende yok sayılmış olan hareketlerle bağlantı kurma çabasıdır. Guattari ile birlikte yapmış oldukları minör olan

üzerine olan çalışmalarında da buna değinirler. Göçebelik ve minör oluşu Kafka'nın metinleri üzerinden okurlar. Ancak burada minör oluş politik bir reçete oluşturmaktan uzaktır. Genelleştirici bir tarzda işleyen bir reçete yoktur sadece molar olana kaçış çizgilerine doğru bir yolculuk vardır.

*Kosmos'ta* Battal, Deleuze'ün tarif ettiği tarzda göçebedir. Battal mutlak bir iyileştirici, mucizevi bir insan değildir. Boğulmak üzere olan çocuğa şifa vererek girdiği köyde önce çocuğun şifa vererek dilini açar sonra çocuk ölünce kasabalılar tarafından suçlanmaya başlar. Battal mutlak olarak bir iyi ya da kötü değildir. Yalnızca farklı bir düşünme ve bağlantı kurma potansiyeline sahiptir. Bu durumda onun organlaşmasını tahrip ederek kendisi olmayanla bağlantı kurmasını ve organsız bir bedene dönüşmesini sağlar.

Organsız Beden Deleuze felsefesinin önemli kavramlarından birisidir. Artaud'un çalışmalarından esinlenerek oluşturmuş olduğu bu kavram da somut yaşantılara indirgenemeyecek bir oluş halidir. Artaud bu kavramı ilk kez *Tanrı Yargısının İşini Bitirmek için* adlı oyunda kullanır. Orada şu şekilde yer alır:

"Anatomisini yeniden düzenlemek için diyorum. İnsan hasta, yapılışında arıza var çünkü. Çıplak bırakmaya karar vermeli onu, ölesiye kaçınmasına yol açan şu hayvancığı söküp almak için, tanrıyı ve tanrıyla birlikte onun organlarını. (...) Organsız bir beden hazırladığınızda bağımsız işleyen parçalarından kurtarıp hakiki özgürlüğünü geri kazandırmış olacaksınız ona" (Artaud, 2002, pp.45).

Deleuze'ün organsız beden kavramından etkilenme nedeni Artaud'un tanımlamasının psikozlara ve şizofreninin işleyiş sürecine olan uygunluğudur. Psikozluların düşünme biçimini Deleuze ve Guattari arzu üretimi üzerine uygularlar. Psikozlular genellikle bedenlerinin bazı kısımlarını ayrı bir kendilik bilincine sahip parça olarak kabul ederler. Bu parçalar bazen de savaşılan makinelere dönüşürler. Şizofrenler ise hiçbir organa sahip olmayan bir bedene sahipmiş gibi algırlar kendi bedenlerini. Psikoza ait bu deneyimler arzulama makineleri, organsız beden ve göçebe özne olarak karşımıza çıkar. Bunların her biri arzulama üretiminin bir parçasıyla ilgilidir. Üretim arzulama makineleriyle organsız beden ile tüketim ise göçebe özne ile ilgilidir. "Deleuze'ün Anlamın Mantığı'nda idea/problemleri karakterize etmek için sunduğu üç sentez, Anti Oedipus'ta arzulama üretiminin parçalarının işleyişlerinin tasvir edilmesinde kullanılır; bağlayıcı sentezleri arzulama-makineleri sağlar, ayırıcı sentezleri organsız beden ve birleştirici sentezleri ise göçebe özne" (May, 2013, pp.136-137).

Beden, diğer arzulama makineleriyle bağlantılı bir biçimde hareket eden bütünü oluşturacak bağlantılar sunmayan, birbiriyle ilişkisiz parçalardan oluşur. Deleuze ve Guattari'nin yalın ifadesiyle her şey bir makinedir.

Bedenini dışarıdan gelecek olası müdahalelere ve kodlamalara karşı kapatmış olan Battal organsız bedendir. Şizofenik karakteriyle önce yersiz yurtsuzlaştıran sonra tekrar yer yurt edinerek çoklu oluşlar üreterek yaratıcı enerji ve arzu üreten bir bireydir. Neptün ve kasabaya gelen öğretmenle kurduğu ilişki, genel kabul gören ahlaki bakış açısına ve cinsel kodlara aykırıdır. "Ben çalışmaya çoktan yüz çevirdim. Yüreğim, verdiğim emeğin karşılığı bir şey ummasın diye yüz çevirdim. Çünkü bütün emeğinden ve emek çeken yüreğinin çabalamasından insana ne fayda var, bulamadım" (*Kosmos*, 2010). Kasabaya tam olarak eklenemediği için de bütünsel varoluşu yaralamıştır. Çocuğun ölümüne, öğretmenin intiharına neden olmuş ya da en azından bu eylemlerin gerçekleşmesine engel olamamıştır.

"Corps aynı zamanda hem dışarı (hors) hem de güçlü (fort) gibi tınlar: bu tınıda gerçek, fiziksel dışsallığın tek ölçüsünü maddeye nüfuz edilmelikle bulan gücünü sınamaya koyulur. Bir cisim ancak birbirinin karşıtı olan asimilasyon ve yıkım mantıklarından birine göre nüfuz edilebilirdir. Yabancı madde ya cisim/beden tarafından asimile edilir-yutulur, emilir, soğurur-ya da aksine cismin/bedenin bütünlüğüne zarar verir: onu yaralar, yırtar, hatta onun uzuvlarını keser veya onu parçalar" (Nancy, 2016, pp. 86).

Battal, gece dükkanların camını kırarak paraları alarak ihtiyacı olana dağıtır. Ancak Battal bu eylemini devrimci bir amaç için yapılmış büyük eylem olarak okuyamayız. Onun bu eylemleri, organizmanın bedenini tahrip ederek organsız bir bedene dönüşmesidir. Battal bu kaçış çizgilerini Spinoza'cı bir sevinçle birleştirerek göçebe bir özne haline gelir. Deleuze ve Guattari yaşamlarımızı belirli bir kalıp içine sokan ve bizim oluşumuzu ketleyen durumlarla başa çıkabilmek için başka organsız bedenlerle bağlantı kurmamız gerektiğinin altını çizer. Tıpkı Battal'ın Neptün'le kurduğu ilişki gibi.

*Bir garip rüya rengiyle*

*Uyuşmuş gibi her şekil*

*Rüzgâr da uçan tüy bile*

*Benim kadar hafif değil*

Battal derede boğulma tehlikesi altında olduğu anda karşılaştığı ve hayatını kurtardığı çocuğun ablasından etkilenir. Karşılaşmalarından birinde adını sorduğunda "benim adım Neptün olsun" cevabını alır ve o anda kendi ismini de "kosmos" olarak belirler. Aşk ile karşılaştığında, o ana kadar olan tüm ihtiyacının bu olduğunu hisseder gibi kosmosa dönüşür. Kelime anlamı olarak bezeme, süsleme anlamına gelen kosmos, Antikçağ Yunan Felsefesinde evren ve evrenin düzeni anlamına gelir. Neptün ise bu gezegendeki dokuz büyük gezegenden birisidir.

Neptün de aşka dönüşen bu karşılaşmayı büyük sevinçle karşılar. Bu sevinç neredeyse Spinoza'nın sevincine denktir. Spinoza bütün felsefi pratiğinin temel kavramlarından birisi olan conatus'u, var kalma çabası olarak tanımlar. "Tek tek her şey varolduğu sürece kendi varlığını sürdürmeye çalışır." (Spinoza, 2012, pp.160) Conatus'un önemi insanın duygularının önemini işaret etmesidir. Şeyler sürekli olarak birbiriyle etkileşim halindedir. Bu etkileşimler ve karşılaşmalar zorunludur. Karşılaşmaların her biri bedenimiz üzerine etki bırakır ve bazı etkiler yaşama sevincimizi yok eder. Spinoza'ya göre duygular, bedenin eyleme gücünü etkiler. Bu dünyada var kalma çabası ise, kaçınmayacağımız kederli karşılaşmalardan tamamen kaçamayacağımızı bilerek, sevinçli karşılaşmaları artırmaktır.

Battal'ın Neptün ile karşılaşması sevinci artırırken, onun conatusunu mümkün hale getirir. Bu karşılaşma, aynı zamanda Battal'ın eyleme gücünü de artırır. Neptün ise Battal'ın yaşadığı mekâna geldiğinde sevinci ve coşkusu ile varolur. Neptün'ün tepkisi, öğretmenden ve Battal'ın yakınlaştığı kumandanın karısından farklıdır. Öğretmen bedeniyle barış içinde olmadığı için, kumandanın karısı ise çektiği acılardan dolayı sevişmeyi coşkuyla kabul edemez ancak Neptün büyük bir sevinçle karşılar.

Neptün ile Battal, doğanın içinde rüzgâr, kuş sesleri ve ağaçlar ile özgürce iletişim kurarlar. Nehir boyunca koşarak sesler ile doğaya karışırlar. Aşk insan merkezli boyutunu kaybederken, Erdem'in görüntüleri neredeyse şiirsel bir biçimde Spinoza'nın sevincinin Battal'ın ve Neptün'ün bedeninde somutlaşmış ruh halini resmeder. Ojeyi ayaklarına sürerek bir kuşa dönüşürler ve uçarlar. Bedenlerin birbirine karışmasını imleyen bu sahne alışagelmış bir sevişmenin ötesinde beden ve ruhun sevince kavuşma halinin imgesi olur. Neptün ve Battal kendi bedenlerinin ötesinde, somut olanın boyunduruğundan çıkarak oluşun sınırlarını genişletmişlerdir.

Battal'ın Neptün ile karşılaşması, Spinoza'nın Etika'da sözünü etmiş olduğu, var olma çabasının sevinci devşirerek artırmak, kederi ise azaltarak yok etme düşüncesiyle örtüşür. Esrik sevişme sahnesi, yerçekiminden bağımsız dansları ve doğa üstü kurdukları iletişim aşkın sevince dönüşmüş halidir. Bu sevinç ise varlığın ve eyleme gücünün temel motivasyonudur.

"Sonsuz karşılaşmalar ve etkileşimler evreninde, hangi nedenlerin etkileriyle eylediğimizi kavradığımız ölçüde, bu etkilenişlerden ne ölçüde sevinç ne ölçüde kederle çıkabileceğimizi de fark ederiz. Etkilenişlerden sevinç devşirmeyi başardığımız ölçüde güçlenir, var-kalma ısrarımızı artırır, giderek bilgeleşiriz; tersini deneyimlediğimiz ölçüde de zayıflar, var-kalma direncimizi azaltır ve köleleşiriz " (Balanuye, 2017, pp.73).

Var olmak için itici olan güç ise aşkın olanda değildir. Spinoza aşkıncılığa olan bu bakış açısını eleştirerek çok erken dönemlerinde bunu terk etmiştir. Olanaksız bir ölümsüzlük anlayışının sevince dönüşmemizin önünde gerçek engel olduğunu saptayarak yüceliklere olan bakış açısından uzak durmuştur.

Spinoza varlığı anlamıyla ilgili özellikle şu noktanın altını çizer. Bizler sonsuz etkileşimler içinde var kalmaktan direnen varlıklarızdır ve bunun yolu da sevinci artırmak kederi azaltmaktır. “Herhangi bir şeyin varlığını sürdürmek için sarf ettiği çaba şeyin fiili özünden başka bir şey değildir” (Spinoza, 2012, pp.160).

Hayatın kederini, üzüntüsünü bilen ama yine de kahkahadan danstan, müzikten hayatın sevinçli yönünden yani şen bilim den söz eden Nietzsche de Spinoza ile tanışmasını büyük bir coşkuyla karşılar. “Bir selefim varmış. Hem de ne selef ! Spinoza’yı hemen hiç bilmiyordum... Bütünüyle benim gibi eğilimleri olması-bilgi sayesinde en güçlü duyguyu üretme eğilimi var- bir yana, bu muazzam ve yalnız düşünürün beş merkezi noktasında kendimi onun öğretisinin içinde keşfettim: irade özgürlüğünü, amacı, dünyanın ahlaki düzenini, bencil olmayı, kötülüğü reddediyor... Özetle, sıklıkla yüce dağlarda olmak gibi beni nefessiz bırakan teklik hissim artık en azından bir ikilik hissi oldu” (Nietzsche 2015, pp.476).

Nietzsche’nin bu coşkısına Deleuze de katılır. Deleuze tüm filozoflar arasında Spinoza’yı özel bir yere koyar. Felsefe tarihinde birçok filozofun çalışmaları üzerinde yeri olduğunu kabul eder ancak Spinoza’nın her zaman kalbinde yaşadığının da altını çizer. Deleuze’ün yaşamı kucaklayan felsefesinde Spinoza etkisini her zaman hissetmek mümkündür. Spinoza Pratik Felsefe metninde conatus ve eyleme gücünü şu şekilde anlatır:

“Eyleme gücümüzün azaldığı ya da engellendiği ve bu hale denk gelen tutkuların keder kaynaklı tutkular olduğu söylenir. Buna karşılık, doğamızla uyuşan, ilişkileri ilişkilerimizle birleşen bir bedenle karşılaştığımızda, o bedenin gücünün bizimkine eklendiği söylenecektir: Bizi etkileyen tutkular sevinç kaynaklıdır; eyleme gücümüz ise artmış ya da desteklenmiştir. Dışsal bir nedeni olduğu için bu sevinç hala bir tutkudur; yine eyleme gücümüzden koparılmış halde kalırız, bu güce biçimsel olarak sahip değilizdir. Ama bu eyleme gücü yine de oransal olarak artmıştır, bizi bu gücün sahibi kılacak, böylelikle de eyleme ve etkin sevinçlere yaraşır hale getirecek değişme ve dönüşme noktasına ‘yaklaşmaktayızdır’” (Deleuze, 2011, pp.37).

Klasik batı felsefesinde yer alan ruh ve beden düalizmini bir aşındırma denemesi olan Spinoza felsefesi bedenin arzularını önemseyerek bir sevinç etiğine dönüşür. Deleuze bir sevinç etiğine dönüşmesi ve düalizmi tahrir etmesiyle Spinoza felsefesini oluşun kalbine yerleştirir.

Ne içindeyim zamanın  
Ne de büsbütün dışında  
Yekpare geniş bir anın.  
Parçalanamaz akışında

### **Sonuç yerine**

Erdem Sineması, *Beş Vakit*'te baba oğulun öğretmene, *Korkuyorum Anne*'de Keten'in İpek'e ya da *Hayat Var*'da gencin Hayat'a olan aşkı, *Kosmos*'taki Kosmos'un Neptün'e olan aşkını anlatır. Kosmos dışında bu aşklar neredeyse imkansızdır. Ancak bu aşklar imkanlı ya da imkânsız her daim olağan ile olağandışı arasında gidip gelir. Filmlerin olay örgüleri farklı çizgide ilerlese de aşk hep vardır, hep salınır durur ve yaşamın dokusuna siner. Erdem'in en önemli dertlerinden birisi aşk ile aşksızlık arasında sürüklenen insandır.

Erdem'in aşk/aşksızlığı yoğun bir şekilde tartışma nedeni, insan nedir sorusuna ulaşabilmektir. Çünkü aşk hiçbir zaman net bir şekilde çizilmese de Erdem, bize karakterleri üzerinden insanı aşkla anlamaya çalıştığının işaretini verir. Onun sinemasını en iyi anlatan kavramlardan birisinin muğlaklık olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü çok cevabı olan değil, çok sorusu olan bir sinemadır. Seyirciye de birlikte düşünüp sorular sormayı teklif eder. Erdem sinemasını felsefeyle birlikte düşünmemizi olanaklı kılan da derin düşünceye neden olan bu sorma yeteneğidir.

Deleuze "bir birey nasıl yaşayabilir" sorusuna ontolojiyi kucaklayarak ve oluş ekseninde düşünerek, Nietzsche kahkaha-neşe ve Şen bilimle, Spinoza Conatus için kederli olanın varlığını kabul ederek ama azaltarak sevinci ise artırarak cevap verir. Ancak bu cevaplar hep yeni sorulara gebe dir.

Deleuze- Nietzsche-Spinoza; mekanikliği ve monotonluğu ile sersemleten modern dünyada asıl sorun; oluşun, düşünmenin tekil bir yolunu çekip çıkarmak değil, bunun içinde farklı yaşama yollarını çekip çıkartmaktır düşüncesinde ortaklaşırlar. Amaç tek bir teoloji çıkartmak değildir. Deleuze felsefesi hiçbir zaman tek bir yaşam reçetesi önermez bunun yerine fark'a odaklanarak; kıvrılma, açılma ve yeniden kıvrılmalar yapmaya muktedir birey olarak kendi ihtimallerimiz üzerine düşünmeyi önerir. Tıpkı Erdem sinemasının insana aşkı/aşksızlığı önermesi gibi.

Reha Erdem sineması için, dehlizler bu dehlizlerden çıkışsızlık insanın içsel dünyasını zenginleştirmek için bir fırsat olarak karşımıza çıkar. İnsan bu dehlizlerde kayboldukça kendini bulma adına verimli bir yolculuğu çıkmış olur. Bu nedenle dehlizler içinde yeni dehlizler ve çıkışsızlık sonsuz varoluş anlamına gelir. Bu nedenle cevapları değil soruları çok olan bir sinemadır.



Tam “bir birey nasıl yaşayabilir” sorusuna cevap verdiğimizizi düşünürken, yeni sorularla karşı karşıya kalırız. Bu nedenle felsefenin soruları sinemanın soruları bir araya geldiğinde birbirine cevap olmaktan çok yeni sorulara kapı aralar.

## Kaynakça

- Artaud, A. (2002). *Tanrı yargısının işini bitirmek için*. (Çev. Esra Özdoğan). İstanbul: Sel Yayınları.
- Balanuye, Ç. (2017). *Spinoza'nın sevinci nereden geliyor*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bergson, H. (1997). *Zaman ve özgür istenç*. (Çev. A. Tümertekin), Cogito 11 (9). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bogue, R. (2013). *Deleuze ve Guattari*. (Çev. İsmail Öğretir, Ali Utku). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Colebrook, C. (2009). *Gilles Deleuze*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve tekrar*. (Çev. Burcu yalım-Emre Koyuncu). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G., & Parnet, C. (1990). *Diyaloglar*. (Çev. Ali Akay). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2014). *Anti-Oedipus: Kapitalizm ve şizofreni I*. (Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*. (Trans. Brian Massumi). London: The Athlone Press.
- Deleuze, G. (2011). *Spinoza: Pratik felsefe*. (Çev. Ulus Baker). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2015). *Kafka minör bir edebiyat için*. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Dedalus Yayınları.
- Deleuze, G. (2013). *Deleuze ve ifade problemi*. (Çev. Albert Nahum). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Foucault, M. (1988). *Practicing criticism*. London: Routledge.
- May, T. (2017). *Deleuze*. (Çev. Sercan Çalıcı). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Nancy, J. L. (2016). "Tuhaf yabancı cisimler, bedenler," *Cogito*. (Çev. Zeynep Direk). İstanbul: YKY.
- Rajchman, J. (2013). *Deleuze bağlantıları*. (Çev. Barış Şannan). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Sartre, J. P. (2000). *Varoluşçuluk*. (Çev. Asım Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.
- Spinoza, B. (2012). *Etika*. (Çev. Çiğdem Dürüşken). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Young, J. (2015). *Nietzsche / Bir filozofun ve felsefecinin biyografisi*. (Çev. Bülent O. Doğan). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze sözlüğü*. (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: Say Yayınları.

\*\*Şiir Ahmet Hamdi Tanpınar "Ne İçindeyim Zamannın"

## **Filmler**

- Atay, Ö. (Yapımcı), & Erdem, R. (Yönetmen). (2004). *Hayat Var* (Sinema Filmi). Türkiye.
- Atay, Ö. (Yapımcı), & Erdem, R. (Yönetmen). (2006). *Beş Vakit* (Sinema Filmi). Türkiye.
- Atay, Ö. (Yapımcı), & Erdem, R. (Yönetmen). (2008). *Hayat Var* (Sinema Filmi). Bulgaristan, Yunanistan, Türkiye.
- Atay, Ö. (Yapımcı), & Erdem, R. (Yönetmen). (2010). *Kosmos* (Sinema Filmi). Bulgaristan, Türkiye.
- Atay, Ö. (Yapımcı), & Erdem, R. (Yönetmen). (2013). *Jin* (Sinema Filmi). Çin.
- Atay, Ö. (Yapımcı), & Erdem, R. (Yönetmen). (2016). *Koca Dünya* (Sinema Filmi). Türkiye

## BÖLÜM 6

# PIYANO EĞİTİMİNDE REPERTUVAR SEÇİMİ VE BAROK DÖNEM PİYANO ESERLERİNİN PEDAGOJİK ANALİZİ

SİBEL KARAKELLE<sup>1</sup>

### GİRİŞ

Piyano eğitimi müzikal yetenek ve becerilerin gelişimi açısından önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle piyano eğitiminde repertuar seçimi öğrencinin gelişmesi ve ilerlemesi için oldukça önemlidir. Repertuar seçiminin öğrencinin ilgi alanlarına, müzikal yeteneklerine ve teknik becerilerine uygun olması gerektiği alanyazında vurgulanmıştır (Fenmen 1947; Siebenaler 1997; Uszler, Gordon, & Smith, 2000; Hallam, 2002; McPherson, 2005; Lehmann, Sloboda, & Woody, 2007; Sichivitsa, 2007; Ertem, 2011; Linnenbrink-Garcia, Maehr & Pintrich, 2011; Gökbudak, Ekinci ve Gün, Karakelle ve Demirtaş, Çimen, Demirova, Aziz, Ercan, 2013). Araştırmalara göre, her öğrencinin farklı bir müzikal gelişim seviyesi vardır. Repertuar seçimi öğrencinin yeteneklerini zorlamalıdır ancak aynı zamanda onların başarıya ulaşabilecekleri bir seviyede ilerlemeye dikkat edilmelidir. Öğrencinin ilgi duyduğu müzik türleriyle çalışmak motivasyonunu elbetteki artıracaktır ve daha fazla pratik yapma isteği uyandıracaktır. Bununla birlikte, repertuar seçimi sadece öğrencinin ilgi alanlarına dayanmamalı, müzikal yetenekleri ve teknik becerileri de göz önünde bulundurulmalıdır (Bastien, 1973; Camp, 1992; Abrahams, 2005; Cathcart, 2013).

Başlangıç düzeyindeki bir öğrenci için basit ve kolay anlaşılır parçalar seçmek daha uygundur. Orta seviyedeki öğrenciler için ise daha karmaşık ve zorlu parçalar seçilebilir. Chopin'in Prelüdları, Beethoven'ın Sonatları veya Mozart'ın Fantazileri gibi eserler piyano öğrencilerinin yeteneklerini geliştirmek ve ilerleme kaydetmelerini sağlamak için uygundur. İleri seviyedeki öğrencilerin de daha teknik ve derinlemesine çalışmasını gerektiren eserleri analiz etmesi ve çalması önemlidir. Liszt'in konser parçaları, Rachmaninoff'un Prelüdları veya Scarlatti'nin Sonatları gibi karmaşık ve virtüöz eserler ileri seviyedeki öğrencilerin ilgi alanlarına uygun olabilir (Çimen 2001; Coutts,

---

<sup>1</sup> Prof. Dr.; Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, [skarakelle@mehmetakif.edu.tr](mailto:skarakelle@mehmetakif.edu.tr) ORCID NO: 0000-0003-4690-354X

2019; Gökbudak, Ekinci ve Gün, Karakelle ve Demirtaş, Çimen, Demirova, Aziz, Ercan, 2013, Jacobson, 2015).

Araştırmalara göre (Enoch ve Lyke, 1987; Dweck, 2002; Sichivitsa, 2007; Ercan, 2008; Chmurzynska, 2012) öğrencinin repertuar seçiminde öğretmenin rehberliği elbette büyük önem taşımaktadır. Piyano öğretmeni, öğrencinin yeteneklerini, ilgi alanlarını ve müzikal gelişimini dikkate alarak doğru repertuarı seçmeye yardımcı olmalıdır. Öğretmen, öğrencinin güçlü yönlerini geliştirmek için uygun parçalar seçerken, zayıf yönlerini de açığa çıkarmak ve üzerinde çalışmak için uygun eserler seçmelidir. Aynı zamanda, seçilen repertuarın öğrencinin yeteneklerini zorlaması ve onları geliştirmesi de önemlidir. Piyano öğretmeni, öğrencinin repertuar seçiminde doğru rehberlik sağlayarak öğrencinin müzikal gelişimini en üst düzeye çıkarmaya yardımcı olmalıdır.

Piyano öğrencilerinin ilgi ve yeteneklerini belirlerken öğretim sanatının baş mimarı olan öğretmen, alanyazında da belirtildiği gibi (Uszler, Gordon, & Smith, 2000), öğrencinin müzikal anlayışına, duyarlılık kapsamında müziği anlama ve duygusal olarak ifade etme yeteneğine, ritmik yapıları doğru bir şekilde algılama ve takip etme becerisine, ince motor becerileri kapsamında parmaklarını kullanma ve hassas hareketleri gerçekleştirme yeteneğine, müzik notalarını doğru bir şekilde okuma ve anlama becerisine, müziği dinleyerek ve tekrarlayarak doğru tonlamayı yakalama yeteneğine, müzikal hafıza kapsamında melodileri ve parçaları hatırlama ve tekrar üretme yeteneğine, el-göz koordinasyonuna, disiplin ve odaklanma kapsamında uzun süreli çalışmalarda dikkatini sürdürme ve sabırla çalışma becerisine, müziği duygusal olarak ifade etme ve yorumlama becerisine, müzikal hızı kapsamında hızlı parçaları çalabilme ve ritmik olarak doğru bir şekilde takip edebilme yeteneğine, müzik teorisi bilgisi kapsamında müzikal terimleri ve kuralları anlama ve uygulama becerisine, imgeleme yeteneğine yani müziği zihinde canlandırma ve görselleştirme becerisine, müziği keşfetme ve kendi yorumlarını yapma yeteneğine, sahne önünde çalma ve performans sergileme potansiyeline, eserleri analiz etme ve anlama becerisine, müzikal düşüncelerini ve duyguları ifade etme yeteneğine, müzikal çoklu görev kapsamında farklı unsurları aynı anda yönetme ve uygulama becerisine, müzikal problem çözme kapsamında ise zorluklarla başa çıkma ve çözüm bulma yeteneğine, kendi kendini motive etme ve müziğe olan ilgiyi sürdürme becerisine bakmalıdır (Dul, Pieters & Dijkstra, 1987; Duiraraj, Magann & Rosenthal, 2009; Cremaschi, 2012; Bonneville-Roussy & Bouffard, 2015). Bu kapsam ve çerçeve, piyano öğrencilerinin ilgi ve yeteneklerini değerlendirmek için piyano eğitimcileri tarafından rehber olarak kullanılabilir. Ancak unutulmamalıdır ki, her öğrencinin farklı güçlü yönleri

olabilir. Bu nedenle, bireysel farklılıklar da mutlaka gözlemlenerek eğitim programları ve süreçleri belirlenmelidir.

Piyano repertuarı seçiminde bir diğer önemli nokta ise eserlerdeki zengin çeşitliliği ve öğrencinin katılımını sağlamaktır. Araştırmalara göre (Abrahams, 2005; Ercan, 2008; Cash, Duke & Simmons, 2009; Ertem, 2011; Cathcart, 2013) eser seçiminde farklı dönemlerden bestecilerin eserlerine yer vermelidir; örneğin, Barok, Klasik, Romantik ve Çağdaş dönemden parçalar gibi. Farklı müzik türlerini kapsayan eserler seçilmelidir; örneğin, klasik, caz, popüler müzik veya etnik müzik gibi. Farklı zorluk seviyelerindeki parçalar repertuvara dahil edilmelidir, böylece her öğrenci kendine uygun bir parça bulabilir. Öğrencilerin ilgi alanları dikkate alınmalı ve onlara seçim yapma fırsatı verilmelidir. Çeşitli tempo ve ritim özellikleri olan parçaların seçimi unutulmamalıdır. Teknik becerileri geliştirecek egzersizlere ve etütlere yer verilmelidir. Farklı tonalitelere parçalar seçerek öğrencilerin müzikal anlayışı genişletilmelidir. Öğrencilerin gelişim-öğrenme dönemleri ve yaşları dikkate alınarak sahip oldukları duygusal ifadeyi kapsayabilecek parçalar seçilmelidir. Kültürel çeşitliliğin sağlanabilmesi açısından yerel veya ulusal bestecilerin eserlerine de yer verilmelidir. Öğrencilerin performanslarını kaydetmeleri ve değerlendirmeleri için solo ve grup çalışmaları yapılmalıdır. Öğrencilerin müzikal tercihlerini dikkate alma konusunda onlarla etkileşimde bulunulmalı ve geri bildirimleri dikkate alınmalıdır (Dweck, 2002). İleri düzeyde olan öğrencilerin önerilerine açık olunmalı ve kendi tercihleri de repertuar seçimine dahil edilmelidir (Coutts, 2019). Müzikal formlar ve yapılar açısından farklı parçalara yer verilmelidir; örneğin, Sonat, Prelüd, Füg, Toccata, Konçerto vb. gibi. Öğrencilerin performanslarını geliştirebilecekleri etkileyici parçalar seçilmelidir (Bonneville-Roussy & Bouffard, 2015). Öğrenciler, farklı yaratıcı projelere, sanatsal aktivitelere, festivallere ve yarışmalara teşvik edilmelidir. Kendi bestelerini yapmaları ya da mevcut parçaları düzenlemeleri sağlanmalıdır (Enoch ve Lyke 1987; Cremaschi, 2012).

### ***Barok Dönem Piyano Eserlerinin Pedagojik Analizi***

Barok dönem ve Barok dönem piyano eserlerinin pedagojik analizine değinmeden önce müzikal yorumlamada pedagoglar tarafından sıklıkla kullanılan “stil” kavramına kısaca değinmek gerekir. Araştırmalara göre (Juslin & Sloboda, 2001; Sadie & Tyrell, 2001) “Stil” Fransızca kökenli bir kelime olup, Latince "stilus" kelimesinden türetilmiştir. Edebiyatta stil, yazarın metinleri oluştururken kullandığı dil, anlatım ve yapısal tercihleri ifade eder. Her yazarın kendine özgü bir yazım stili vardır. Edebiyat tarihinde farklı stil akımları ve okulları da bulunmaktadır. Romantizm, Gerçekçilik ve Modernizm

bu akımlara örnek olarak gösterilebilir. Resim sanatında stil, sanatçının fırça darbeleri, renk seçimleri, kompozisyon tercihleri ve temsil biçimleriyle ifade edilir. Her ressamın kendine özgü bir resim stili bulunmaktadır; İzlenimcilik, Sürrealizm, Dışavurumculuk yine örnekler arasında gösterilebilir. Mimari alanında stil ise, yapıların tasarımında kullanılan formlar, malzemeler, süslemeler ve yapısal özelliklerle ifade edilir. Gotik, Rönesans, Art Deco gibi mimari stiller belirli dönemlerde ortaya çıkan ve farklı estetik tercihlerle karakterize edilen yapısal stiller olarak kabul edilmektedir.

Her müzik türü de kendi benzersiz stilini taşımaktadır. Farklı dönemler ya da bölgelerde gelişen müzikal akımlar stilin müzik alanında farklı varyasyonlarını sunmaktadır. Barok, Klasik, Romantik ve Çağdaş dönemlerin farklı stilleri bulunurken, Jazz müziğinde Swing, Bebop, Cool Jazz gibi alt türlerin farklı stilleri de mevcuttur. Piyano eğitiminde stil, müziğin yorumlanması ve ifade edilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Stil, bir piyanistin performansına karakter ve duygu katarken, aynı zamanda eserin doğru bir şekilde aktarımını da sağlar. Her müzik türü ve dönemi kendi stil özelliklerini taşır. Bu nedenle piyano eğitiminde stilin öğrenilmesi büyük öneme sahiptir. Piyano eğitiminde stil vurgusu, öğrencinin çalıştığı eseri dönemine uygun bir şekilde yorumlamasını ve ifade etmesini amaçlar. Dolayısıyla, bir eserin stilini anlamak, onu en iyi şekilde icra etmek için gerekli olan duygu ve ifadeyi yorumlamak açısından dönemin stilistik özelliklerini anlamak önem teşkil etmektedir (Hallam, 2002; Gökbudak, Ekinci ve Gün, Karakelle ve Demirtaş, Demirova, Aziz, Ercan 2013; Jacobson, 2015). Bu nedenle stil, bir piyanistin müziğe ifadesini katması ve eserleri doğru bir şekilde yorumlaması için vazgeçilmez bir unsurdur. Piyano eğitiminde stilin doğru bir şekilde öğretilmesi, öğrencilerin müziği daha derinlemesine anlamalarına ve ifade etmelerine yardımcı olur. Piyano öğretmenleri, öğrencilere stilin nasıl geliştirileceği konusunda rehberlik etmelidir. Öğrenciler, farklı müzik türlerini keşfederek ve farklı piyanistlerin performanslarını inceleyerek stil konusunda ilerleyebilirler (Lehmann, Sloboda, & Woody, 2007).

Barok dönem eserlerinin stilistik özelliklerini ortaya çıkaran dinamikleri incelemeyen önce kısaca Barok dönemin tarihsel bağlamını ve özelliklerini ele almak gerekir. Barok dönem, yaklaşık olarak 1600-1750 yılları arasında Avrupa'da gerçekleşen müzikal ve sanatsal bir dönemdir. Bu dönemdeki müzik, ayrıntılı ve süslü bir tarza sahiptir. Barok dönem müziği genellikle dini ve dünyevi konuları ele alırken, karmaşık yapılar, süslemeler ve dramatik ifadelerle karakterize edilir. Barok dönem müziğinde yaygın olarak kullanılan bir teknik olan baso continuo, bir bas çizgisine dayanır ve genellikle klavyeli bir enstrüman, yaylı çalgı ya da çello gibi bir bas enstrümanı ile icra edilir (Hodeir,

2003; Say, 2003; Selanik, 2011). Barok müzikte triller, grupetto, mordent gibi süslemeler sıkça kullanılır. Eserlerde polifonik yapılar yaygındır. Birden fazla melodi çizgisi bir arada kullanılarak karmaşık ve zengin bir müzikal dokuya ulaşılır. Bu dönemde piyanonun teknik özellikleri henüz tam olarak gelişmediği için daha çok klavsen ve benzeri enstrümanlar kullanıldığından dolayı Barok dönem piyano müziği klavsenin karakteristik özelliklerini yansıtan bir çalma tarzını da beraberinde getirir (Hodeir, 2003; Say 2003).

Barok dönem piyano eserleri stil olarak, dönemin müzikal özelliklerini yansıtmak şeklinde yorumlanmalıdır. Eserlerdeki süslemeler, sürekli akış halindeki melodi hatları ve polifonik yapılar önemlidir. Ayrıca, dinamik vurgular ve ifadeyle birlikte dönemin müzikal estetiğini yansıtan bir icra stili benimsemek doğru olur (Gökbudak, Ekinci ve Gün, Karakelle ve Demirtaş, Çimen, Demirova, Aziz, Ercan, 2013). Aşağıda ele alınan Barok dönemi eserlerinin her birinin zorluk derecesi, teknik gereksinimleri ve duygusal ifadeleri farklılık göstermektedir. Bu eserleri çalışırken dönemin stil özelliklerini aktarmak, stilini anlamak için daha çok araştırma yapmak, bol bol dinlemek ve ustanızın yönlendirmesiyle dönemine uygun yorumlama pratiği gerçekleştirilmelidir.

**Johann Pachelbel- "Kanon in D"**. Barok döneminin en popüler ve tanınmış eserlerinden biridir. Bu eser, bir kanon formunda bestelenmiştir. Kanon formu aynı melodiye sahip farklı enstrüman veya vokallerin belirli bir zamanda giriş yapmasıyla oluşan bir yapıya sahiptir. Başlangıçta üç ses için yazılmış olsa da, genellikle piyano solo olarak icra edilir. Bu eserin zorluk düzeyi orta seviyededir. Öğrenciler, eserin armonik ve melodik özelliklerini anlamak ve kanon yapısının özelliğini vurgulamak için dikkatli bir çalışma yapmalıdır. Yapısal olarak, "Kanon in D" eserinde her bir bölümde tema farklı bir şekilde sunulmuştur. Ardışık olarak giriş yapılan bölümler birbirleriyle uyumlu bir şekilde birleşerek eserin bütünlüğünü sağlamaktadır. Teknik olarak, öğrenciler, notalar arasında geçiş yaparken dikkatli olmalı ve parmak numaralarını doğru bir şekilde okumalıdır. Melodinin yavaş tempolu ve ahenkli olması eserde duygusal bir atmosfer yaratılmasına olanak sağlar.

**Johann Sebastian Bach- "Minuet in G Major"**. Eser, minuet formunda bestelenmiştir, yani üçlü bir metrik yapıya sahiptir. Başlangıçta klasik dans formu olan minuet, müzikal kompozisyonlarda da kullanılmış ve Bach tarafından ustalıklı işlenmiştir. Zorluk düzeyi açısından, "Minuet in G Major" orta seviyede yer alır. Esas olarak, el geçişleri, parmak pozisyonu değişiklikleri ve akorlara geçişler gibi teknik becerilerin ustaca kullanılması gereklidir.



"Minuet in G Major" A-B-A-Coda formunu takip eder. İlk bölüm (A) ana temayı sunar, ardından ikinci bölüm (B) farklı bir temayı ve tonaliteyi ele alır. Üçüncü bölüm (A) birinci bölümün tekrarıdır. Coda bölümü ise eserin sonuç bölümü olarak görev yapmaktadır. Öğrenciler, parmak numaralarını doğru takip etmeli, el geçişlerini pürüzsüz yapmalı ve akor geçişlerini doğru bir şekilde çalmalıdır. Ayrıca, eseri ritmik doğasına uygun bir şekilde icra etmek ve müzikal dinamiklerini doğru ifade etmek önemlidir. Eser neşeli ve zarif bir melodiye sahiptir. Çeşitli melodi hatları birbirini tamamlar ve uyumlu bir müzikal doku oluşturur.

**Johann Sebastian Bach- "Musette in D Major"**. Eser dans müziği tarzında yazılmıştır. Musette, özellikle Fransız dansları ile ilişkilendirilen bir türdür. Zorluk düzeyi açısından orta seviyede yer almaktadır. Esas olarak, parmak hareketliliği, el geçişleri ve akor geçişleri gibi teknik becerilerin ustaca kullanılması gereklidir. A-B-A-Coda yapısal formunu içerir. İlk bölüm (A) başlangıç temalarını sunar, ardından ikinci bölüm (B) farklı bir melodi ve tonaliteyle devam eder. Üçüncü bölüm (A) birinci bölümün tekrarlanmasını içerir. Coda ise eserin sonuç bölümü olarak görev yapar. Melodik olarak, "Musette in D Major" neşeli ve hafif bir melodiye sahiptir. Bu melodi, dans tarzının karakteristik özelliklerini yansıtır. Müzikal unsurlar açısından, eser Bach'ın ustalıklı kullandığı kontrpuan yapıyı vurgular. Ritmik varyasyonlar, dinamik ifadeler ve süslemeler de eserin müzikal unsurları arasındadır.

**Johann Sebastian Bach- "Invention No. 1 in C Major"**: Bu eser, öğrencilerin piyano tekniğini ve müzikal ifadelerini geliştirmelerine yardımcı olabilecek pedagojik bir değere sahiptir. Zorluk düzeyi açısından orta seviye piyanistler için uygundur. Piyano öğrencilerinin teknik gelişimlerini destekleyen bir çalışma parçasıdır. Yapısal olarak iki bölüm halinde düzenlenmiştir. İlk bölümde, başlangıç teması tanıtılır, ikinci bölümde ise bu tema geliştirilir. İki elin birbirini tamamlayan melodik ve ritmik motifleri etkileşimi sağlamaktadır. Eserde, parmak bağımsızlığını gerektiren hızlı geçişler gibi teknik zorluklar bulunsa da bu teknik zorluklar öğrencilerin parmak becerilerini geliştirmelerini, el-göz koordinasyonunu artırmalarını ve müzikal ifadelerini zenginleştirmelerini sağlar. Melodik olarak, eser etkileyici bir ana tema üzerine kuruludur. Bu tema, farklı varyasyonlarla tekrarlanır ve geliştirilir. Melodik unsurlar, öğrencilerin müzikal ifadelerini derinleştirmelerine ve Bach'ın müzikal dilini keşfetmelerine fırsat sunar.

**Johann Sebastian Bach- "Invention No. 8 in F Major"**: Bu eser piyano öğrencileri için iyi bir öğretim aracıdır. Çünkü çok sesli kontrpuan kavramını tanıtır. İki el arasında uyumlu bir etkileşim ile sol el basit bir bas hattı çalarken sağ el melodiyi taşır. Her iki elinde birbirini tamamlayarak etkileyici bir uyum yaratan melodik ve ritmik motiflerle etkileşimi sağladığı görülür. Pedagojik açıdan öğrencilerin kontrpuan kavramının önemini anlamalarına destek olarak farklı müzikal hatların nasıl bir arada çalınarak tutarlı bir eser oluşturabileceğine dair fikir veren önemli bir yapıdır. Eserin zorluk seviyesine dikkat edilmelidir. İlk bakışta aldatıcı derecede basit görünse de bu parçanın teknik gereksinimleri oldukça zordur. Piyanistin parmak çevikliğini, el koordinasyonunu ve bağımsızlığını sağlam bir şekilde kullanması gerekmektedir. Eser orta ve ileri düzey öğrenciler için uygundur. Yapısal yönler açısından incelendiğinde ise giriş, gelişme ve sonuç bölümünden oluştuğu görülmektedir. Giriş, sağ elde ana temayı tanıtır, ardından sol elde tekrarlanır. Gelişme bölümü temayı daha da keşfeder ve farklı varyasyonlarla sunar. Sonuç bölümünde ise orijinal temaya geri dönüş görülmektedir. Eserde Bach'ın melodik desenleri ve dizileri ustalıklı bir şekilde kullandığı görülmektedir.

**Georg Friedrich Handel- "Sarabande in D minor"**. Handel'in en popüler eserlerinden biridir ve piyano öğrencileri için ilgi çekici bir seçenektir. Eser, genellikle orta düzeydeki öğrencilere yöneliktir. Tipik bir dans formu olan "Sarabande" formunu takip eder. Yavaş bir tempoya sahiptir ve ¾'lük yazılmıştır. Genellikle A-B-A-Coda yapısını izlemektedir. Tekrarlayan A bölümleri, ara ve son Coda kısımlarıyla birleştirilir. Bu yapı, öğrencilere müzikal formlar hakkında temel bir anlayış kazandırır. Eserin melodik olarak güçlü bir duygusal ifadeye sahip olduğu görülmektedir. Minör ton hüznü bir atmosfer yaratır. Melodinin akıcı ve zarif olması, piyano tekniği ve ifade becerilerinin geliştirilmesine olanak tanımaktadır. Müzikal unsurlar arasında vurgulu ritmik figürlerin, trillerin ve süslemelerin bulunması öğrencilere Barok dönem eserlerinin yorumu hususunda hassasiyet kazandırır.

**Georg Friedrich Handel- "Air in G Major"**. Genellikle orta düzeydeki piyanistler için uygun bir seçimdir. Piyano öğrencileri için teknik becerilerini geliştirmek ve Barok müziği anlama yeteneklerini artırmak için uygun bir çalışmadır. A-B-A-Coda formunda yazılmıştır. A bölümü, tekrarlanan bir melodi ve akıcı bir tempo ile sunulmuştur. B bölümü, A bölümünden farklı bir melodi ve tonaliteye sahiptir, bu da parçaya çeşitlilik kazandırmaktadır. Coda ise, parçanın sonunu vurgulayan kısa bir bölümdür. Eser piyanistler için bazı önemli becerileri içermektedir. Örneğin, parmaklar arası geçişler, paralel

hareketler ve arpejler gibi teknik unsurlar mevcuttur. Melodik olarak, "Air in G Major" akıcı bir melodiye sahiptir. Her eserde olduğu gibi özellikle piyanistin parçanın duygusal ifadesini doğru bir şekilde iletebilmesi önemlidir. Müzik unsurları açısından, bu eser kontrastlar ve tekrarlar üzerine kurulmuştur. Ayrıca, Barok tarzının belirgin özelliklerini yansıtan süslemeler ve sürekli akış da parçanın karakteristik öğeleri arasında yer almaktadır.

**Henry Purcell- "Rondeau"**. Barok dönemin etkileyici bir örneği olan bu eser, teknik becerileri geliştirmek ve müziği anlama yeteneklerini artırmak için çok iyi bir seçenektir. Yapısal olarak, "Rondeau" genellikle ABACABA formunda yazılmıştır. A bölümü, temel bir tema veya motifin tanıtıldığı bölümdür. B bölümü, A bölümünden farklı bir melodi ve tonaliteye sahiptir. C bölümü, B bölümünden farklı bir melodiyle gelir ve daha dramatik bir atmosfer yaratır. Melodik olarak, zarif ve dans eder niteliktedir. Melodinin akıcılığı ve tekrarlanan motiflerin kullanımı parçanın etkileyici ve akılda kalıcı olmasını sağlamaktadır. Müzik unsurları açısından, ritmik çeşitlilik, dinamik kontrastlar ve sürekli akış gibi özelliklere sahiptir. Purcell'in Barok dönemine özgü süslemeleri parçanın karakteristiğini yansıtmaktadır ve piyanistin Barok dönem müziği ifade yeteneklerini geliştirmesine yardımcı olur. Pedagogik değeri ise orta ve ileri düzeydeki piyanistlerin teknik becerilerini geliştirmelerine ve Barok müziği anlamalarına yardımcı olması olarak nitelendirilebilir.

**Henry Purcell- "Trumpet Tune"**. Eser yapısal olarak A-B-A-Coda formunda yazılmıştır. A bölümünde, enerjik bir marş teması bulunmaktadır. B bölümünde, daha yumuşak ve lirik bir melodi sunulmuştur, böylece parçaya çeşitlilik kazandırılmıştır. Ardından, A bölümü tekrarlanır ve son olarak bir Coda bölümüyle parça sona erer. Piyanistin ritmik hassasiyetini geliştirmesine ve ifade yeteneklerini pekiştirmesine destek sağlayabilecek bir eserdir. Melodik olarak, canlı, coşkulu ve marş benzeri bir karaktere sahiptir. Melodinin akıcı yapısı, parçanın dinamizmini vurgulamaktadır. Ayrıca, armonik ilerlemeler ve tekrarlanan motifler de eserin akılda kalıcı olmasını sağlamaktadır. Müzik unsurları açısından eser ritmik enerji, dinamik kontrastlar ve sürekli akış gibi özelliklere sahip olmakla beraber öğrencilerin ritmik hassasiyeti geliştirmek, dinamik ifadeyi vurgulamak ve müzikal şekillendirme becerilerini geliştirmek için önemli bir eserdir.

**Jean-Philippe Rameau - "Menuet en Rondeau"**. Bu eser, teknik becerilerin geliştirilmesi, ritmik hassasiyetin artırılması ve müzikal yorumun ifade edilmesi için iyi bir çalışmadır. Yapısal olarak, A bölümünde zarif bir menuet teması

tanıtılır. B bölümü, A bölümünden farklı bir melodi ve tonaliteye sahip olup parçaya çeşitlilik katar. C bölümünde ise daha dramatik bir atmosfer yaratmak için farklı bir melodi kullanılır. Ardından A bölümü tekrarlanır ve son olarak Coda bölümüyle eser sonlandırılır. Parçanın dinamiklerine dikkat etmek, ritmik hassasiyet göstermek ve ifadeye odaklanmak önemlidir. Melodik olarak, zarif ve dans eder bir karaktere sahiptir. Melodinin akışı ve tekrarlanan motiflerin kullanımı, parçayı unutulmaz kılar. Eserde ritmik çeşitlilik ve dinamik kontrastlar oldukça fazladır. Rameau'nun Barok dönemine özgü süslemeleri ve armonik ilerlemeleri parçanın karakteristik özellikleri arasında yer almaktadır.

***Domenico Scarlatti- "Sonata in C Major, K. 545"***. Barok dönemin etkileri eserin tarzını büyük ölçüde etkilemiştir. Piyano öğrencileri için değerli bir öğrenme fırsatı sunan pedagojik bir parça olarak, bu eser parmak çevikliğini, el koordinasyonunu ve müzikal ifadeyi geliştirmede önemli bir rol oynamaktadır. Yapısal olarak, geleneksel üç bölümden oluşan bir formu takip etmektedir: açılış, gelişme ve yeniden sunuş. Her bölüm, Scarlatti'nin bestecilik ustalığını sergileyen farklı müzikal fikirler ve temalar içermektedir. İlk bölüm canlı ve neşeli bir tema sunarken, ikinci bölüm lirik ve duygusal bir nitelikte ve büyüleyicidir. Son bölüm ise hızlı geçişler ve karmaşık süslemelerle Scarlatti'nin virtüözitesini yansıtır. Öğrenciler bu eseri çalışarak teknik becerilerini geliştirebilir ve Barok dönem icra pratiğinde daha derin bir anlayış kazanabilirler. Melodik olarak, çeşitli müzikal fikirler sergilemektedir. Temalar, neşeli ve coşkulu melodilerden içe dönük ve düşünceli geçişlere kadar farklılık göstermektedir. Scarlatti'nin armoni ve modülasyonlarındaki yenilikçi yaklaşımı esere derinlik ve zenginlik katmaktadır. Dolayısıyla, öğrencilere tonal renklerin ifade gücünü keşfetme olanağı sunmaktadır. İki el arasındaki karmaşık etkileşim bir diyalog ve müzikal gerilim hissi yaratmaktadır. Parçadaki ritmik canlılık ve senkopasyon eserin enerjik karakterine katkıda bulunarak hem icracıyı hem de dinleyiciyi esere odaklamaktadır.

***Domenico Scarlatti- "Sonata in D minor, K. 9"***. Eser Müzikal form açısından tipik bir Sonat formu olarak kabul edilebilir. Giriş (exposition), gelişme (development) ve tekrar (reprise) olmak üzere üç bölümden oluşan klasik bir yapıyı takip eder. İkinci ve üçüncü bölümler varyasyonlu bir tema üzerine inşa edilmiştir. Eserin birinci bölümü yavaş bir tempoda başlar ve daha sonra hızlanır; ikinci bölüm, daha lirik ve melankolik bir karaktere sahiptir. Üçüncü bölüm ise hızlı ve etkileyici bir final bölümüdür. Eserdeki ritmik varyasyonlar öğrenciler için zorlayıcıdır. Eser, Scarlatti'nin karakteristik olarak kullandığı sürekli tekrarlar ve akıcı geçişlerle doludur. Bu durum piyanistin

müziğin akışını korumasını ve her bir melodik geçişi ifade etmesini gerektirir. Eserin yapısal, teknik ve melodik özellikleri, öğrencilerin Barok dönem müzikal yeteneklerini geliştirmelerine ve farklı müzikal becerileri keşfetmelerine destek olabilir.

**Domenico Scarlatti- "Sonata in A Major, K. 208"**. Piyano eğitimi açısından incelendiğinde, sol ve sağ elin bağımsız olarak çalması gereken hızlı geçişlerin ve akor geçişleri gibi teknik becerilerin ustalıklı kullanıldığı bir eserdir. Yapısal olarak tipik bir Sonat formuna sahiptir. Üç bölümden oluşan eser hızlı-tempolu bir ilk bölümle başlar. Bu bölümde tema ve varyasyonlar kullanılarak dinleyiciye çeşitlilik sunulur. Ardından, daha sakin bir ikinci bölüm gelir. Bu bölümde, daha lirik ve duygusal bir atmosfer yaratılmıştır. Son olarak, enerjik bir son bölümle eser tamamlanır. Eser, Scarlatti'nin İspanyol müziğiyle etkileşiminin bir örneğidir. İspanyol ritimleri, dans figürleri ve yerel müzik geleneği esere karakteristik bir hava katmıştır. Belirtilen melodik ve yapısal özellikler eserin dinamik ve canlı bir tarzda icra edilmesini gerektirir.

**François Couperin- "Les Moissonneurs"**. Couperin'in "Pièces de Clavecin" adlı klavsen süitinin altıncı parçasıdır. Eser orta düzeyde bir zorluk seviyesine sahiptir ve piyano eğitiminde ilerlemiş öğrenciler için uygundur. Eserin yapısal özellikleri incelendiğinde, tipik bir dans biçimi olan "Gavotte" formunda yazıldığı görülmektedir. Gavotte, 17. yüzyıllarda popüler olan bir Fransız dansıdır ve genellikle canlı bir ritme, zarif bir melodiye sahiptir. Eserde sıklıkla kullanılan ornamentasyonlar teknik zorluklarını artırır. Melodik olarak hareketli ve neşeli bir karaktere sahiptir. Couperin'in döneminin özgün Fransız müziğine dayalı öğeleri barındırmaktadır. Müzik unsurları açısından süslü ve dekoratif figürlerle doludur; triller, mordentler ve süslemeler gibi. Bu unsurlar, eserin çekici ve etkileyici bir şekilde çalınmasını gerektirmektedir.

**Antonio Vivaldi- "Spring" from "The Four Seasons"**. "Dört Mevsim" eseri bilindiği üzere dört bölümden oluşan bir keman konçertosu serisidir ve her bir bölüm mevsimlerin temalarını yansıtır. İlkbahar bölümü, doğanın uyanışını ve canlanışını betimlemektedir. Eserin piyano uyarlaması keman partisinin piyano için düzenlenmesiyle oluşturulmuştur. Piyano uyarlamasının zorluk düzeyi teknik gereklilikler ve çalınması gereken beceriler açısından değerlendirilmelidir. İlkbahar bölümü, hızlı geçişler, akorlar, arpejler ve parmak egzersizleri gibi teknik zorlukları içermektedir. Yapısal olarak üç bölümden oluşur: hızlı bir giriş, daha sakin bir orta kısım ve tekrar hızlı bir sonuç bölümü. Bu yapı, eserin dinamik ve duygusal bir seyir izlemesini sağlamaktadır.

Müzikal yapısı doğanın canlılığını, neşesini ve tazeliğini yansıtmaktadır. İlkbahar bölümünde, çeşitli ritmik figürler ve tekrarlanan motifler kullanılarak bu canlılığa vurgu yapılmıştır. Vivaldi'nin "Dört Mevsim" eserinin piyano uyarlaması, piyano eğitimi açısından önemli bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Teknik zorlukları, yapısal özellikleri, melodik unsurları ve müzik formu, piyanistlerin becerilerini geliştirmek ve ifade yeteneklerini artırmak için değerli bir kaynak olarak görülmektedir.

*Antonio Vivaldi- "Largo" from "Winter" (The Four Seasons).* Eserde, müzikal yapı itibariyle, duygusal bir ifade ve derin bir yorumlama gereklidir. Teknik olarak, eserin çalınması için akıcı geçişlere ve oktavlara özen gösterilmelidir. Stilistik özellikler açısından, Vivaldi'nin müziği genellikle canlı, enerjik ve duygusal olarak tanımlanmaktadır. "Largo" from "Winter" da bu özellikleri taşımaktadır. Eser melankolik bir atmosfer yaratan duygusal ifadelerle doludur. Piyano eğitimi açısından incelendiğinde, öğrencilerin ifade yeteneklerini geliştirmeleri için değerli bir çalışma olarak nitelendirilebilir. Eserde, müziğin ifadesini doğru bir şekilde iletmek için dinamik çeşitlilik, dokunuş kontrolü ve melodi hattının vurgulanması önemlidir. Yapısal olarak tekrar eden bir melodi hattına ve farklı temaların gelişimine dikkat edilmelidir. Bu yapı, eserin duygusal yoğunluğunu artırmaktadır. Ritmik olarak, yavaş bir tempo ve yumuşak geçişler hakimdir. Melodi ve armoni Vivaldi'nin duygusal ifadesini yansıtan dokunuşlarla birleşmektedir.

*Alessandro Scarlatti - "Sonata in D minor".* Scarlatti'nin Sonatları genellikle farklı teknik, melodik ve ritmik özelliklere sahiptir. Çapraz eller ve karmaşık ritmik yapılar teknik beceriler gerektirebilir. Stilistik özellikler açısından Scarlatti'nin müziği genellikle canlı, enerjik ve ritmik olarak tanımlanmaktadır. Eserin hızlı tempolu bölümleri, dinamik kontrastları ve dans ritimleri Scarlatti'nin tarzını yansıtmaktadır. Piyano eğitimi açısından incelendiğinde, bu Sonat, öğrencilerin teknik becerilerini geliştirmeleri ve farklı müzikal ifadeleri keşfetmeleri için değerli bir çalışma olarak ön plana çıkar. Trillerin ve sürekli değişen ritimlerin ustaca çalınması gereken bir eserdir. Yapısal olarak üç bölümden oluşmaktadır: hızlı bölüm, yavaş bölüm ve son olarak tekrar hızlı bir bölüm. Eserin her bölümünde farklı temalar ve motifler kullanılmaktadır. Melodik olarak, Scarlatti'nin Sonatları genellikle canlı ve tekrarlanan motifler içermektedir. Melodik yapı, hızlı geçişler ve virtüöz figürlerle zenginleştirilmiştir. Müzik unsurları açısından, eser yorumlanmasında, ritim, melodi, armoni ve dinamik bütünlüğünün özenle işlenmesi gerekmektedir.

**Jean-Baptiste Lully - "Gavotte"**. Lully, Barok döneminin önemli bestecilerinden biridir. Fransız saray müziğinin gelişimine büyük katkı sağlamıştır. "Gavotte", Barok döneminde popüler bir dans formudur. Bu dans, genellikle zarif adımlar ve canlı ritmik yapılarla karakterize edilir. Lully'nin "Gavotte"u da bu dansın müzikal bir yorumudur. Zorluk düzeyi açısından orta düzeyde bir beceri gerektirir. Eser, hızlı tempolu bölümler ve karmaşık ritmik yapılar içermez. Bu nedenle, zorluk düzeyi olarak orta seviye denilebilir. Stilistik özellikler açısından, Lully'nin müziği genellikle zarif, neşeli ve dans formatında olarak tanımlanır. Eserin ritmik yapısı, dansın enerjisini ve coşkusunu yansıtmaktadır. Zarif melodiler ve sürekli değişen ritmik figürler Lully'nin tarzını sergilemektedir. Piyano eğitimi açısından incelendiğinde, "Gavotte" öğrencilerin ritmik yeteneklerini geliştirmeleri ve dansal ifadeleri keşfetmeleri için değerli bir çalışmadır. Yapısal olarak, ABA formuna sahiptir. İlk bölüm (A) temel melodiyi tanıtır, ikinci bölüm (B) ise bir kontrast sağlar. Son bölüm (A) ise tekrar eder ve eser tamamlanır. Melodinin tekrarlanan motifleri ve sürekli değişen ritmik figürleri eserin canlı ve neşeli bir atmosfer yaratmasına yardımcı olmaktadır. Eserde ritim, melodi, armoni ve dinamiklerin dikkate alınması gerekmektedir. Ritmik olarak, dansal ritimlerin ve tekrarlanan motiflerin sıkça kullanıldığı görülmektedir.

**Johann Mattheson - "Gigue in C Major"**. Eserin yapısal özellikleri incelendiğinde genellikle üç bölümden oluşan bir dans formu olan "Gigue" formuna uygun bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. "Gigue", hızlı bir tempoda icra edilen ve canlı bir karaktere sahip olan bir dans türüdür. Teknik olarak parmak becerisi, akor geçişleri ve ritmik hassasiyet gerektirir. Eserde hızlı parmak çalışmaları, çapraz geçişler ve akorlar gibi teknik unsurlar bulunmaktadır. Ayrıca, ritmik varyasyonlar ve sürekli geçişler de eserin teknik zorluklarını artırmaktadır. Melodik olarak canlı ve enerjik bir melodiye sahiptir. Melodi hatları, hareketli ve hızlı geçişlerle doludur. Bu, piyanistin melodi hattını vurgulama yeteneğini ve etkileyici bir şekilde ifade etme becerisini gerektirir. Eser, hızlı geçişler, akorlar ve ritmik hassasiyet gibi teknik unsurları içerir. Piyano eğitimi açısından, "Gigue in C Major" öğrencilerin teknik becerilerini geliştirmelerine destek sağlar.

**Jean-Baptiste Loeillet - "Allegro in G Major"**. Loeillet, Barok dönemin önemli bestecilerinden biridir ve eserleri genellikle çalgı müziği alanında öne çıkar. Eserin zorluk düzeyi incelendiğinde, orta düzeyde bir teknik beceri gerektirdiğini söyleyebiliriz. Hızlı bir tempoya ve enerjik bir karaktere sahip olması nedeniyle piyanistin parmak çalışmaları hızını ve ritmik hassasiyetini

geliştirmesi önemlidir. ABA Coda formunda yazılmıştır. İlk bölüm (A), ana temayı tanıtır ve geliştirir. İkinci bölüm (B), ana temadan farklı bir melodiyi içerir. Üçüncü bölüm (A), ana temayı tekrarlar ve geliştirirken son bölüm olan Coda ile eseri sonlandırır. Eserde ritmik varyasyonlar ve geçişler teknik zorlukları artırmaktadır. Canlı ve enerjik bir melodiye sahiptir. Bu durum piyanistin melodi hattını vurgulama yeteneğini ve etkili bir şekilde ifade etme becerisini gerektirir. Piyano eğitimi açısından eser parmak acelitesini geliştirmeye yardımcı olabilir. Eserin yapısal, teknik ve melodik özellikleri öğrencilere Barok müziğin farklı unsurlarını anlamaları ve ifade etmeleri fırsatlarını sunar.

**Jean-Baptiste Loeillet - "Sarabande in E minor"**. Belçikalı besteci Jean-Baptiste Loeillet tarafından Barok dönemde bestelenmiş bir eserdir ve bu dans formunu başarılı bir şekilde yansıtır. Eserin zorluk düzeyi orta seviyededir. Eserin akıcı bir şekilde çalınması ve duygusal bir ifadeyle yorumlanması için hassas bir dokunuş ve müzikal anlayış gerekmektedir. Eserin stilistik özellikleri arasında zarif melodi, süslemeler, vurgulu bas hatları ve armonik geçişler bulunmaktadır. Bu özellikler eserin duygusal derinlikle sunulmasını gerektirmektedir. ABA formunda olup, başlangıçta bir tema (A) sunulur, ardından farklı bir tema (B) gelir ve son olarak başlangıçtaki tema (A) tekrarlanır. Bu yapı, eserin dengeli ve tutarlı bir ilerleyişe sahip olmasını sağlamaktadır. Eserdeki süslemeler melodinin zenginleşmesine ve eserin etkileyici bir şekilde seslendirilmesine katkıda bulunmaktadır. Müzikal unsurları açısından yumuşak ve vurgulu bir bas hattıyla birlikte akıcı melodi hatlarına sahiptir. Tarihsel bağlamı içinde Barok döneminin etkilerini yansıtmaktadır.

**Dietrich Buxtehude - "Passacaglia in D minor"**. Eserin zorluk düzeyi oldukça yüksektir ve teknik beceri gerektirmektedir. Stilistik olarak zengin bir armonik yapı ve yoğun bir kontrpuan tekniği sergiler. Esere hakim olan kontrpuan tekniği farklı melodilerin birbirleriyle uyum içinde ilerlediği polifonik bir yapı yaratmaktadır. Bu da eserin derinlik ve karmaşıklık kazanmasını sağlamaktadır. Passacaglia tekrarlanan bir bas temasının üzerine inşa edilen bir müzik formudur. Buxtehude'un "Passacaglia in D minor" eserinde de tekrarlanan bir bas teması vardır ve bu tema üzerine farklı varyasyonlar geliştirilmiştir. Bu varyasyonlar, eserin ilerleyişini ve gelişimini sağlar. Melodik olarak, eser duygusal bir derinliğe sahiptir. Bu da tutkulu ve dramatik bir hava yaratırken aynı zamanda büyüleyici bir güzelliği de içinde barındırmaktadır. Müzik unsurları açısından, ritmik çeşitlilik, dinamik



kontrastlar eserin canlı ve etkileyici bir şekilde seslendirilmesini gerektirmektedir.

**Arcangelo Corelli - "Gavotte"**. Corelli, Barok dönemin en önemli bestecilerinden biridir ve keman için yazdığı eserlerle tanınır. "Gavotte", Gavotte dans formu kullanılarak bestelenmiştir ve bu döneme ait zarif ve neşeli bir tarzı yansıtmaktadır. Stilistik olarak, Corelli'nin eserleri genellikle zarif ve dengeli bir tarza sahiptir. "Gavotte" da bu tarzın örneklerinden biri olarak özgün bir melodiye sahiptir. Eser, zarif ve neşeli bir atmosfer oluşturmak için hafif ritimler, tekrarlamalar ve dansın karakteristik yapısını kullanır. Piyano eğitimi açısından incelendiğinde öğrencilere çeşitli becerileri geliştirmek için olanak sağlar. Özellikle ritmik hassasiyeti ve sol el-bas dengesini çalışma fırsatı yaratır. Ayrıca, eserin icrasında müzikal ifade ve duygusal yorumlama becerileri de önemlidir. Yapısal olarak, AABB şeklinde yazılmıştır. Her bir bölüm, farklı melodik ve ritmik motifler kullanır, ancak genel olarak benzer bir yapıyı paylaşır. Kontrast yaratmak için kullanılan dinamik değişiklikler ve melodik süslemeler gibi unsurlar dikkat çekmektedir. Ayrıca, dans ritimleri ve tekrarlayan figürler, eserin karakteristik özelliklerini belirtir. Barok döneminin etkileyici örneklerinden biridir.

**Arcangelo Corelli - "Sarabande"**. Barok dönem, sanatta ayrıntılı süslemelerin ve duygusal ifadelerin yoğun olarak kullanıldığı bir dönemdir. "Sarabande" eseri, dönemin zarif ve dengeleyici tarzını yansıtan bir yapıya sahiptir. Zorluk düzeyi açısından orta seviyededir. Eser, teknik becerilerin yanı sıra ritmik kontrol, dinamik ifade ve parmak becerisi gerektirir. Stilistik özellikleri açısından eserde süslemeler, triller ve kontrpuan tekniği gibi Barok unsurlar sıkça kullanılır. Aynı zamanda eserin duygusal bir ifadeye sahip olması ve dans ritimlerinin belirgin bir şekilde hissedilmesi önemlidir. Müzikal formu, genellikle tekrarlanan ABA yapısını takip eder. Corelli'nin eserlerinde varyasyonlar ve süslemeler de sıkça kullanılmaktadır. Melodik olarak, "Sarabande" eseri, belirgin bir melodi hattına sahiptir ve genellikle akıcı ve zarif bir şekilde yazılmıştır.

**Georg Böhm - "Praeludium in C Major"**. Böhm, Alman Barok döneminin önemli bestecilerinden biridir. Barok dönemin müziğinde, süslemeler, kontrpuan ve ornamental teknikler ön plandadır. Böhm'ün eseri bu tarzın örneklerinden biri olarak kabul edilir. Eserde, hızlı pasajlar, akorlar ve sürekli değişen ritmik yapılar bulunmaktadır. Bu nedenle, teknik beceri ve hızlı parmak çalışması gerektiren bir eserdir. Piyano eğitimi açısından, bu eser öğrencilere

teknik ve ritmik becerilerini geliştirme olanağı sağlar. Yapısal olarak Prelüd formunda bestelenmiştir. Eser, genellikle tek bir bölüm olarak düşünülür ve sürekli olarak ilerleyen bir yapıya sahiptir. Melodik olarak, eserde arpejler, sürekli dönüşler ve süslemeler sıklıkla kullanılmaktadır. Barok dönemin müzikal tarzının bir yansımasıdır. Böhm, eserinde farklı melodi hatlarını kullanarak zengin bir ses düzeni yaratmaktadır. Ayrıca, sürekli değişen ritmik figürlerin ve süslemelerin esere canlılık ve dinamizm kattığı görülmektedir.

**Georg Böhm - "Menuet in G Major"**. Bu eserin zorluk düzeyi orta seviyededir. Belirgin ritmik yapıya sahip olamkla beraber ölçülü bir tempo ile icra edilir. Eserin melodik özellikleri, tipik Barok dönem özelliklerini içermekte ve sürekli bir melodi akışı sağlamaktadır. Piyano eğitimi açısından incelendiğinde, "Menuet in G Major" öğrencilere ritim ve tempo hassasiyeti, parmak becerisi ve dinamik kontrol gibi önemli becerileri geliştirme fırsatı da sunmaktadır. Yapısal olarak, eser tipik bir Menuet formundadır. İki bölümden oluşur ve ABAC şeklindeki bir yapısal düzeni olduğu görülmektedir. Her bölümde tekrar eden melodik ve ritmik motifler bulunmaktadır. Bu yapı, dönemin dans müziği formlarının tipik bir örneğidir. Eserde belirgin bir tempo ve dinamik varyasyonlar mevcuttur. Ayrıca, kontrpuan, tekrarlar ve armonik ilerlemeler gibi Barok dönemi karakterize eden unsurlar da eserde belirgin olarak görülmektedir.

**Johann Kuhnau - "Bourrée in G Major"**. Eserde, hızlı pasajlar, parmak tekniği gerektiren figürler ve ritmik çeşitlilik bulunmaktadır. Piyano eğitimi açısından, öğrencilerin ritmik duyarlılık, parmak bağımsızlığı ve hızlı geçişlerde hassaslık kazanmalarına destek sağlayabilir. Yapısal olarak eser iki bölümden oluşur. İlk bölüm canlı ve enerjik bir karaktere sahipken, ikinci bölüm daha sakin ve lirik bir atmosfere sahiptir. ABA formunu takip eder. Eserde kıvrak ve akıcı melodiler yer almaktadır. Kuhnau, farklı melodi hatlarını ustalıklı bir araya getirir ve kontrpuan tekniğini etkili kullanır. Ayrıca, triller, tremololar ve arpejler gibi süslemeler de eserde sıklıkla kullanılan teknik öğelerdir. Müzik unsurları açısından eserde tekrarlanan motifler ve kontrastlar kullanılarak dinamik bir etki yaratılmaktadır. Ayrıca, eserin akışını ve ilerleyişini sağlayan sürekli değişen ritmik figürler de bulunmaktadır.

**Johann Sebastian Bach - "The Well-Tempered Clavier - Prelüd ve Fügler"**. Barok dönemde bestelenmiş ve iki ciltten oluşan bir çalışmadır. Tarihsel bağlamda Bach'ın dönemindeki müzikal gelişmelere ve klavye müziğindeki dönüşümlere ışık tutar. Piyano eğitimi açısından önemlidir.

Öğrencilerin teknik becerilerini geliştirmeleri ve müzikal anlayışlarını derinleştirmeleri için sıkça kullanılır. Stilistik özellikleri açısından, Bach'ın "The Well-Tempered Clavier" eserindeki müzikal dil dönemin Barok tarzının karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Kontrpuan tekniği, polifoni ve tematik gelişmeler bu eserin stilistik öğeleridir. Eserde, Bach'ın kromatik geçişleri, armonik ilerlemeleri ve ritmik çeşitlilik gibi unsurları da dikkat çekicidir. Yapısal olarak 24 Prelüd ve Fügden oluşur. Her Prelüd ve Füg birbirinden bağımsız bir müzikal birimdir. Her bir Prelüd, Fügün girişini hazırlayan ve onu tamamlayan bir parça olarak işlev görmektedir. Bu yapı, Bach'ın müzikal düşüncesindeki derinlik ve bütünlüğü gösterir. Eser, farklı klavye tekniği egzersizleri sunarak piyanistlere hem teknik becerilerini hem de müzikal ifade yeteneklerini geliştirme olanağı sağlamaktadır. Füglerde temanın gelişimi çeşitli kontrpuan tekniklerle gerçekleştirilirken, prelüdlere daha serbest melodik ve ritmik düzenleme görülmektedir. Bach'ın bu eseri tarihsel, teknik, stilistik ve müzikal açıdan incelendiğinde, müziğin evrensel değerlerini yansıtan bir yapıya sahip olduğu görülmektedir.

***Domenico Scarlatti - Piyano Sonata in A Major.*** Scarlatti, genellikle klavye müziği üzerine odaklanmıştır. Eser, teknik becerilerin yanı sıra hızlı geçişler, karmaşık ritmik yapılar ve parmak egzersizleri gibi zorluklar içermektedir. Bu nedenle, piyano eğitiminde ileri seviyede öğrenciler için önemli bir çalışma parçası olarak nitelendirilebilir. Eser, hızlı ve canlı bir tempo ile başlar. Dolayısıyla, virtüöz bir şekilde seslendirilmesi gereken enerjiye sahiptir. Scarlatti'nin İspanyol müziği etkisini gösteren Flamenko benzeri ritmik figürlerini ve renkli tonalitelerini içermektedir. İki bölümden oluşur: ABA formuna sahiptir. İlk bölüm, temanın sunulduğu bölüm olarak başlar. Ardından, ikinci bölümde farklı temalar ve varyasyonlar yer alır ve başlangıçtaki temanın tekrarlandığı A kısmıyla son bulur. Müzikal unsurlar arasında ritmik varyasyonlar, dinamik kontrastlar ve renkli armoniler de yer almaktadır.

***George Frideric Handel- "Sarabande" (Water Music Süite No. 2).*** Eser, Handel'in en ünlü ve sevilen yapıtlarından biri olarak kabul edilir. Piyano eğitimi açısından incelendiğinde eserin öğrencilere parmak tekniği, ritim duygusu ve çeşitli piyano becerilerini kazandırma konusunda iyi bir deneyim sunduğu görülmektedir. Stilistik olarak Barok dönemin özelliklerini taşımaktadır. Eserde yaygın olarak kullanılan Süit formu, dört bölümden oluşur: Overture, Alla Hornpipe, Minuet ve Bourrée. Overture, genellikle eserin başında yer alan bir açılış parçasıdır ve heybetli bir atmosfer yaratır. Alla Hornpipe, canlı ve hareketli bir dans parçasıdır. Minuet, zarif ve kibar bir dans

havasına sahiptir. Bourrée ise hızlı tempoda çalınan enerjik bir bölümdür. Yapısal olarak, eserin bölümlerinin birbirini tamamladığı görülmektedir. Teknik olarak, parmaklar arasında hızlı geçişler bulunmaktadır. Eser güçlü ve tanınabilir melodilere sahip olmakla beraber müzik unsurları açısından da kontrastlar, tekrarlar ve vurgulu ritmik figürler gibi Barok müziğin karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır.

**Jean-Philippe Rameau - "Gavotte et Six Doubles"**. Rameau Barok tarzının en önemli temsilcilerinden biridir. Eserde yer alan hızlı geçişler ve karmaşık akor yapıları öğrencinin dikkatli bir şekilde çalışmasını gerektirir. Aynı zamanda bu eser, çeşitli parçaların birbiriyle uyumlu bir şekilde bir araya getirildiği bir dizi form olan "Süit" formunda yazılmıştır. "Gavotte et Six Doubles" eserinde yer alan süslü, zarif melodiler ve sürekli değişen ritimler eserin stilistik özelliklerini belirler. Rameau, eserini dönemin müzik kurallarına uygun olarak yazmış ve zengin armoni kullanımıyla dikkat çekmiştir. Piyano eğitimi açısından incelendiğinde eser öğrencilere teknik becerilerini geliştirme ve farklı müzikal ifadeleri keşfetme olanağı sağlar. Yapısal olarak, "Gavotte" adlı bir başlangıç parçası ve ardından altı farklı "double" adlı varyasyonu içerir. Her bir "double" farklı bir stil ve karaktere sahiptir, ancak aynı temel melodik ve ritmik malzemeyi paylaşmaktadır. Bu yapı, eserin bir bütün olarak birbirine bağlı ve tutarlı ilerlemesini sağlamaktadır.

**François Couperin - "Les Barricades Mystérieuses"**. "Les Barricades Mystérieuses" ("Gizemli Barikatlar") eseri Fransız klasik müzik tarzının örneklerinden biridir ve Couperin'in müziğinin incelikli ve zarif özelliklerini yansıtır. Piyano eğitimi açısından, öğrencilerin teknik becerilerini ve farklı zorlukları aşma yeteneklerini geliştirmek için iyi bir çalışma parçası olarak değerlendirilebilir. Stilistik olarak, zarif bir Fransız dansı olan "Saraband"ın etkilerini taşır. Couperin'in bu eserdeki ustalığı duygusal ifadeyi ve teknik beceriyi bir araya getiren bir denge oluşturmasından kaynaklanır. Ayrıca, eserin melodik özellikleri de dikkate değerdir. Ana tema tekrar tekrar işlenir ve farklı varyasyonlarla sunulur, bu da eserin birlik ve çeşitlilik arasında dengeli bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Couperin, bu eserdeki her varyasyonda farklı bir karakter ve teknik kullanarak çeşitlilik yaratmaktadır. Bu yapı da eserin heyecanını ve ilgisini canlı tutmaktadır.

**Henry Purcell - "Dido's Lament" (Dido and Aeneas)**. "Dido's Lament" (Dido'nun Yası), 17. yüzyıl İngiliz bestecisi Henry Purcell tarafından bestelenmiş olan bu aya, opera tarihindeki en dokunaklı ve duygusal

parçalardan biri olarak kabul edilmektedir. Eser, Kraliçe Dido'nun aşk acısı ve sonunda intihar etmesi üzerine yoğunlaşır. Piyano için düzenlemesi mevcut olan eserin etkileyici melodik ve armonik yapısı piyano üzerinde başarıyla yansıtılmaktadır. Esere hâkim olmak için, piyanistlerin duygusal ve müzikal ifade kabiliyetini geliştirmesi ve melodinin hassas dokusunu doğru bir şekilde aktarması önemlidir. Eserdeki melankolik ve derin duygusal ifade, Purcell'in bestecilik tarzının bir yansımasıdır. Esere eşlik eden bas hattı güçlü bir şekilde ilerler ve dramatik bir etki yaratır. Ayrıca, eserde kullanılan armonik ilerlemeler ve tonalite de dikkate değerdir. Bu özellikler, eserin müzikal yorumunda piyanistin yoğun ve duygusal bir atmosfer yaratmasını desteklemektedir.

**Alessandro Scarlatti – “Sonata in G Major”.** Tarihsel olarak, Alessandro Scarlatti'nin G Major Sonatı Barok dönemine aittir. Barok dönemi müziği süslü ve karmaşık bir tarza sahiptir. Scarlatti'nin Sonatı da bu tarzın özelliklerini taşımaktadır. Zorluk düzeyi piyanistin deneyimine bağlı olarak değişkenlik göstermekle beraber orta düzey kabul edilebilir. Eserde, sürekli tekrarlanan motifler, süslemeler ve kontrpuan tekniği gibi Barok müziğin karakteristik öğeleri bulunmaktadır. Piyano eğitimi açısından incelendiğinde, tekniği geliştirmek ve çeşitli piyano becerilerini uygulamak için örnek bir eser olarak kullanılabilir. Ayrıca, eserdeki hızlı geçişler, akor çalışmaları ve el bağımsızlığı gerektiren bölümler piyanistlerin yeteneklerini ilerletmelerine destek sağlar. Sonat formunda bestelenmiş olan bu eser, üç bölümden oluşmaktadır: ilk bölüm Allegro, ikinci bölüm Andante ve üçüncü bölüm yine Allegro'dur. Her bir bölümde farklı temalar ve müzikal fikirler bulunmaktadır. Bu yapısal özelliği ile de eserin güçlü melodik hatlara sahip olduğu söylenebilir.

**Johann Sebastian Bach- "Partita No. 2 in C minor".** Johann Sebastian Bach'ın en önemli klavye eserlerinden biridir. "Partita No.2 in C minor" altı farklı dans formunu içermektedir. Bu danslar; Allemand, Courante, Sarabande, Rondeau, Capriccio ve İntrada'dır. Her dans, farklı bir karaktere ve ritmik yapıya sahiptir. Barok dönemin tipik özelliklerinden biri olan kontrpuan dokular bu eserde yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Eser, Bach'ın klavye eserlerindeki karmaşık kontrpuan tekniği ve müzikal zenginlik açısından önemli bir yere sahiptir. Ayrıca, Bach'ın eserlerinde sıkça görülen çeşitli motifler, temalar ve tekrarlamalar bu eserde de bulunmaktadır. Eserde her bir bölüm belirli bir form ve düzen içerir. Melodik olarak eser güçlü melodik motifleri ve tekrarlanan figürleri içermektedir. Bu motifler, farklı bölümlerde farklı şekillerde tekrarlanmakta ve geliştirilmektedir. Zorluk düzeyi yüksek olmasına rağmen

teknik ve müzikal becerileri geliştirmek için değerli bir çalışma kaynağı olduğu söylenebilir.

**Jean-Philippe Rameau - "Le Rappel des Oiseaux"**. Rameau'nun "Le Rappel des Oiseaux" adlı piyano eseri tarihsel bağlamı ve stilistik özellikleriyle dikkate değer bir eserdir. Bu eser, Jean-Philippe Rameau'nun klavye için bir dizi parçası olan "Pièces de Clavecin" koleksiyonunda yer almaktadır. "Le Rappel des Oiseaux" teknik açıdan orta seviye zorluk düzeyine sahip bir eserdir. Teknik becerilerin yanı sıra eserin doğru bir şekilde yorumlanması ve doğru bir şekilde ifade edilmesi de önemlidir. İnce bir zarafet ve süslü melodik süreçler ile tanınır. Eser, doğadaki kuşların seslerini taklit eden müzikal figürlerle doludur. Öğrencilere arpejler, trill çalışmaları ve parmak bağımlılığı gibi teknik becerileri geliştirmeleri için olanak sağlar. Tekrarlanan bir temayla başlayan ve ardından farklı varyasyonlarla ilerleyen bir yapısı mevcuttur. Rameau'nun Barok dönemine özgü müziğini keşfetmek için değerli bir çalışma parçasıdır.

**François Couperin - "Les Folies Françaises"**. Bu eser, özellikle parmak işçiliğini ve hassas dinamik kontrolü gerektirir. Ayrıca, Fransız Barok müziğinin karakteristik stil özelliklerini doğru bir şekilde ifade etmek için doğru dokunuş ve ifade de önemlidir. Stilistik olarak zarif bir tarza sahiptir. Couperin'in Fransız müziği geleneği kraliyet sarayında çalınan zarif dans müziğinden beslenir. Eser Süit formu kullanılarak bölümlere ayrılmıştır. Her bir bölümde farklı bir dans türünün temsili mevcuttur. Bu dans türleri arasında Saraband, Gavotte ve Allemande gibi popüler olanlar bulunmaktadır. Yapısal olarak 20 bölümden oluşmaktadır. Her bir bölümün kendine özgü melodik ve ritmik yapıya sahip olduğu görülmektedir. Melodik olarak, eserde zarif ve etkileyici motifler kullanılmaktadır. Teknik açıdan, eser parmakların hızlı geçişlerini ve karmaşık süslemeleri içerir. Couperin'in klavye üzerindeki becerisi bu eserde kendini açıkça göstermektedir. Arpejler, triller ve çapraz geçişler gibi teknik unsurlar eserde sıklıkla kullanılmaktadır. Eserde zengin armonik ilerlemeler ve çarpıcı geçişler görülmektedir. Fransız Barok dönemi müziğinin önemli bir örneğidir ve Couperin'in müzikal mirasının önemli bir parçası olarak da değerlendirilebilir.

**Johann Pachelbel - "Tocatta in E minor"**. Pachelbel, 17. yüzyıla damgasını vurmuş önemli isimlerden biridir. "Tocatta in E minor", Pachelbel'in piyano için yazdığı eserlerden biridir ve Barok döneminin karakteristik özelliklerini taşır. Eserin sol eldeki karmaşık akor ilerlemeleri ve sağ ele düşen

hızlı geçişler teknik beceri gerektiren bir çalışma yapısını ortaya koymaktadır. Aynı zamanda, dinamik açıdan zengin ve duygusal bir ifadeye sahip olması da piyanistin yorum yeteneğini ortaya koyar. Stilistik olarak eserde ritmik enerji ve hızlı temponun yanı sıra, sürekli tekrarlanan motifler ve kontrpuan tekniği kullanılmaktadır. Piyano eğitimi açısından incelendiğinde, eser, sol ve sağ el arasındaki koordinasyonu geliştirir ve parmak becerisini artırır. Yapısal olarak, bir Toccata formunda yazılmıştır. Toccata formu genellikle hızlı, serbest ve sürekli değişen bir yapıya sahiptir. "Toccata in E minor" da bu özellikleri taşıyor ve farklı bölümler arasında geçişler ve tekrarlamalar içerir. Melodik olarak, eserdeki temalar akıcı ve dikkat çekicidir.

**Alessandro Scarlatti - "Toccata in D minor"**. Scarlatti, sürekli değişen ve karmaşık bir ritmik yapı kullanarak müziğe dramatik bir etki katmıştır. Ayrıca, eserdeki sürekli geçişler ve kontrastlar da Barok müziğin karakteristik özelliklerindedir. Scarlatti'nin eserlerinde genellikle duygusal bir derinlik ve karmaşık bir yapı bulunur. "Toccata in D minor" bu özellikleri taşıyan bir eserdir. Hızlı ve enerjik başlar, ardından daha yavaş ve melankolik bir bölüme geçer. Eser, Scarlatti'nin ustalığını ve dönemin müzikal zenginliklerini yansıtan bir yapıdır. Scarlatti, kontrastlı bölümler ve tekrarlayan motifler kullanarak esere bir bütünlük kazandırmıştır. Piyano eğitimi açısından önemli bir kaynak olarak değerlendirilebilir ve Scarlatti döneminin müzikal özelliklerini anlamak için incelenmesi gereken bir yapıdır.

**Georg Philipp Telemann - "Fantasia No. 7 in E flat Major"**. Bu eser, Barok dönemin etkileyici bir örneğidir ve bu dönemin tarihsel bağlamı itibariyle önemli bir yere sahiptir. Barok dönemin tipik bol süslemeli Süitler, danslar ve varyasyonlarla dolu olan tarzı, "Fantasia No.7"de de kendini göstermektedir. Piyano eğitimi açısından incelendiğinde eser, öğrencilerin parmak tekniklerini geliştirmelerine, ritmik hassasiyetlerini artırmalarına ve daha karmaşık müzikal yapıları anlamalarına olanak sağlamaktadır. Ayrıca, Telemann'ın kompozisyonundaki çeşitli müzikal unsurların analizi, öğrencilerin müzikal yorum anlayışlarını zenginleştirebilir. Melodik olarak, farklı temalar ve motifler kullanılmaktadır. Bu temalar çeşitli varyasyonlarla tekrarlanır. Eserin müzikal formu Telemann'ın kendi tarzına özgü olan serbest bir Fantazi formudur. "Fantasia No.7 in E flat Major" piyanistler için hem teknik hem de ifadesel becerileri geliştirmek için değerli bir eserdir.

**Johann Sebastian Bach - "Fransız Süiti No. 5" (French Süite No. 5)**. Eser, Bach'ın müzikal üslubunu ve dönemin müzikal eğilimlerini

yansıtmaktadır. Zorluk düzeyi açısından, Bach'ın piyano eserleri arasında orta düzeyde yer alır diyebiliriz. Eser, teknik becerilerin yanı sıra müzikal ifadeyi de doğru bir şekilde aktarabilme yeteneği gerektirir. Özellikle Süt formu içindeki farklı bölümler arasındaki geçişler ve ritmik karmaşıklıklar piyanistin dikkatini ve ustalığını sergilemesine olanak sağlamaktadır. Bu dönemde, Sütler genellikle dans formlarını içerir ve bu eser de istisna değildir. Dansların özelliklerini yansıtan ölçü ve ritim çeşitliliği, Bach'ın eserlerinin stilistik özellikleri arasında yer almaktadır. Piyano eğitimi açısından incelendiğinde eser, piyanistlere farklı müzikal ifadeleri doğru bir şekilde aktarabilme, ritim ve akorları ustaca kullanabilme, el bağımsızlığı ve parmak tekniği gibi becerileri geliştirme olanağını sağlamaktadır. Yapısal olarak, beş bölümden oluşur: Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte ve Bourrée. Her bir bölümde, ayırt edici melodik motifler ve tekrar eden temalar bulunmaktadır. Her bir bölüm, belirli bir karaktere sahip olup birbirleriyle kontrast oluşturmaktadır. Zorluk düzeyi, stilistik özellikleri ve müzikal unsurlarıyla öğrenciler için incelenmeye değer bir eserdir. Bu eser, Bach'ın büyük bestecilik becerisini ve Barok dönemin müzikal estetiğini yansıtmaktadır.

***Domenico Scarlatti - "Sonata in B minor, K. 87"***. Scarlatti, virtüöz tekniği ve karmaşık figürleri kullanarak piyanonun potansiyelini keşfetmiştir. Ayrıca İspanyol müziğinin etkilerini bu eserde kullanarak dans ritimlerini ve yerel ezgileri de vurgulamıştır. Piyano eğitimi açısından incelendiğinde, teknik becerileri geliştirmek, hızlı geçişleri ve akorları ustalikle çalmak için iyi bir olanak sağlamaktadır. Ayrıca, Scarlatti'nin müzikal ifadesini anlamak ve Barok stilini çalışmak için de değerli bir kaynaktır. Yapısal olarak, üç bölümden oluşmaktadır: başlangıç bölümü hızlı (Allegro), ara bölümü yavaş (Andante) ve final bölümü hızlıdır (Presto). Müzik unsurları açısından, ritim, dinamikler ve armoni bu eserde öne çıkmaktadır. Scarlatti, sürekli ritmik varyasyonlar ve karmaşık armoniler kullanarak müziğe enerjik ve duygusal bir derinlik katmıştır. Hızlı geçişler ve parmak tekniği gerektiren figürler eserin teknik zorlukları olarak nitelendirilebilir.

***George Frideric Handel - "Passacaille in G minor"***. Handel'in İngiltere'deki müzikal etkisi ve üretkenliği dikkate alındığında, eserin tarihsel bağlamı büyük önem taşımaktadır. "Passacaille in G minor" eseri, piyano için orta düzeyde zorluk seviyesine sahiptir. Eserin teknik ve müzikal gereksinimleri arasında akor geçişleri, arpejler, parmak tekniği ve dinamik kontroller gibi unsurlar bulunmaktadır. Bu nedenle, eseri çalmak isteyen öğrenciler için teknik ve müzikal becerilerini geliştirmek açısından önemli bir çalışma parçası olarak



kabul edilebilir. Barok dönemin karakteristik özelliklerinden biri olan sürekli bas çizgisi üzerine inşa edilen eser Passacaglia formunu takip eder. Melodik olarak, güçlü ve duygusal bir ifadeye sahiptir. Handel'in bestecilik tarzı, melodi ve armoni arasında dengeli bir ilişki kurmayı vurgular. Esas olarak G minör tonunda yazılmıştır ve sürekli bas çizgisi üzerine inşa edilen varyasyonlarla ilerlemektedir. Bu varyasyonlar, ritmik ve melodik değişikliklerle zenginleştirilmiştir. Eserin ilerleyen bölümlerinde karmaşıklık ve yoğunluk artmaktadır. Öğrencilerin ilgili detayları dikkate alarak eser üzerinde daha derinlemesine bir yorum anlayışı geliştirmeleri önemlidir.

**Jean-Philippe Rameau - "La Poule" (The Hen).** Bu süit, dönemin popüler piyano müziği tarzlarından biri olan klavsen müziğini yansıtmaktadır. Rameau, bu eseriyle klavsen repertuarını zenginleştirmiş ve dönemin piyano eğitimine katkıda bulunmuştur. "La Poule"un zorluk düzeyi orta seviyededir. Eser, orta düzeyde teknik beceriler gerektirmesinin yanı sıra parmak çalışmaları, akor geçişleri ve değişen ritmik yapıları içerir. Zarafet, incelik ve süslü geçişler ön plandadır. Yapısal olarak, "La Poule" dört bölümden oluşmaktadır: başlangıç teması, tema varyasyonları, geçiş bölümü ve son tema. Başlangıç teması, eserin ana melodisini sunmaktadır ve ardından tema farklı varyasyonlarla tekrarlanır. Geçiş bölümünde farklı tonaliteler ve temalar arasında geçişler yapılmaktadır. Son tema ise eserin özünü yansıtır ve tekrarla sona erer. Canlı ve etkileyici bir melodiye sahip olan bu eserin müzikal ve teknik unsurları arasında zarif süslemeleri, hızlı geçişleri ve armonik ilerlemeleri ile dengeli bir bütünlük oluştuğu görülmektedir.

**François Couperin - "Les Nations" - "L'Espanole".** Fransız Barok müziğinin karakteristik özelliklerini gösteren bir eserdir. Couperin, bu eserinde dönemin popüler müzik tarzlarını kullanarak zengin bir stilistik çeşitlilik sunmaktadır. Couperin'in virtüöziteye önem verdiği bilinmektedir ve bu eserle birlikte piyanistlere teknik zorluklar da sunulmaktadır: özellikle hızlı pasajlar, karmaşık ritimler ve sürekli el değiştirmeleri gibi. Yapısal olarak, eser dört bölümden oluşmaktadır. Her bölümde İspanyol danslarına atıfta bulunulur. Bu dansların özgün melodik yapıları eserin müzikal zenginliğini ve çeşitliliğini artırmaktadır.

**Johann Pachelbel - "Chaconne in F minor".** Barok dönemde popüler olan bir kompozisyon formu olan Chaconne tekrarlanan bir bas hattı üzerine inşa edilmektedir ve çeşitli varyasyonlarla süslenmektedir. Piyano eğitiminde bu gibi eserler, öğrencilerin el becerilerini geliştirmek ve müzikal ifade yeteneklerini

genişletmek için idealdir. Stilistik olarak, Barok dönemin özgün tarzı, süslemeleri, kontrpuan ve düzenli yapısıyla karakterize olmuştur. Eserdeki melodi hatları zenginleştirici süslemelerle doludur ve armonik ilerlemeler dikkat çekicidir. Chaconne formu, genellikle dans müziği temel alınarak bestelenen bir dizi varyasyondan oluşmaktadır. Pachelbel'in eseri de bu formu takip eder ve farklı varyasyonlarla tekrarlanan bir tema üzerine inşa edilir. Melodi hatlarını ustalıkla kullanarak eserde duygusal bir derinlik yaratılmıştır. Armonik geçişler ve akorlar da eserin Barok karakterini sergilemektedir. Teknik, melodik ve müzikal unsurlarıyla öğrencilerin gelişimlerine katkı sağlayacak bir eserdir.

**Alessandro Scarlatti - "Capriccio in E Major"**. Eser, İtalyan Barok müzik geleneğinin örneklerindedir. Scarlatti'nin piyano müziği alanındaki yeteneklerini sergilediği önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir. Teknik olarak çeşitli zorluklar içermektedir. Bunlar arasında hızlı geçişler, karmaşık akorlar ve parmak tekniği gerektiren bölümler bulunmaktadır. Stilistik olarak süslü melodi hatları, sürekli değişen ritmik figürler ve kontrpuan tekniklerini içerir. Melodik olarak, canlı ve hareketli bir karaktere sahiptir. Öğrencilerin, Barok müziğin yapısını anlamalarına katkı sağlayacak bir eserdir.

**Georg Philipp Telemann - "Fantasia No. 4 in B flat Major"**. Genellikle zarif, canlı ve duygusal özellikler taşır. Teknik açıdan orta düzeyde bir zorluk seviyesine sahiptir. Piyano eğitimi sürecinde teknik becerilerin geliştirilmesine yardımcı olabilir. Stilistik olarak, eserde sürekli bir melodi gelişimi ve süslemeler mevcuttur. Telemann, eserinde armonik ilerlemeler, kontrpuan, varyasyonlar ve tematik gelişmeler gibi tekniklerden yararlanır. Eserin yapısal özellikleri incelendiğinde, genellikle serbest bir yapıya sahip olduğu görölmektedir. Eser, hızlı bir girişle başlar ve ardından farklı temalara geçer. Farklı temalar arasında kontrastlar ve geçişler yer almaktadır. Melodik olarak etkileyici olan bu eser piyanistler için ilgi çekici bir repertuar seçimi olabilir.

## KAYNAKÇA

- Abrahams, F. (2005). The application of critical pedagogy to music teaching and learning: A literature review. *Update: Applications of Research in Music Education*, 23(2), 12–22. doi:10.1177/87551233050230020103
- Bastien, J. W. (1973). *How to teach piano successfully*. San Diego, CA: kjos Music Company.
- Bonneville-Roussy, A. & Bouffard, T. (2015). When quality is not enough: Disentangling the roles of practice time, self-regulation and deliberate practice in musical achievement. *Psychology of Music*, 43(5), 686–704. doi:10.1177/0305735614534910
- Camp, M., W. (1992). *Teaching Piano*. California: Alfred Publishing Co, Inc.
- Cash, C., Duke, R., & Simmons, A. (2009). It's not how much; it's how. Characteristics of practice behavior and retention of performance skills. *Journal of Research in Music Education*, 56(4), 310-321. <https://doi.org/10.1177/0022429408328851>
- Cathcart, S. (2013). *The UK piano teacher in the twenty-first century exploring common practices, expertise, values, attitudes and motivation to teach*. Doctoral Thesis, University of London, London.
- Chmurzynska, M. (2012). How (not) to discourage youngsters from playing the piano. On bad and good piano teaching. *Procedia: Social and Behavioural Sciences*, 45, 306–317. doi:10.1016/j.sbspro.2012.06.567
- Coutts, L. (2019). Empowering students to take ownership of their learning: Lessons from one piano teacher's experiences with transformative pedagogy. *International Journal of Music Education*, 37(3), 493-507. <https://doi.org/10.1177/0255761418810287>
- Cremschi, A. M. (2012). The effect of a practice checklist on practice strategies, practice self-regulation and achievement of collegiate music majors enrolled in a beginning class piano course. *Research Studies in Music Education*, 34(2), 223–233. doi:10.1177/1321103X12464743
- Çimen, G. (2001). Konser kaygısı. *Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21 (2), 125-133.
- Duiraraj, M., Magann, J., & Rosenthal, R. (2009). Musicians' descriptions of their expressive

musical practice. *Bulletin of the Council for Research in Music Research*, 181, 37-49.

<https://www.jstor.org/stable/40319226>

Dul, J., Pieters, J. M. & Dijkstra, S. (1987). Instructional feedback in motor skill learning. *Innovations in Education & Training International*, 24(1), 71–76. doi:10.1080/0033039870240112

Dweck, C. S. (2002). Messages that motivate: How praise molds students' beliefs, motivation, and performance (in surprising ways). In J. Aronson (Ed.), *Improving academic achievement: Impact of psychological factors on education* (pp. 37–60). Amsterdam, The Netherlands: Academic Press.

Enoch, Y. ve Lyke, J. (1987). *Creative piano teaching*. Illinois: Stipe Publishing Company.

Ercan, N. (2008). *Piyano eğitiminde ilke ve yöntemler*. Ankara: Sözkese.

Ertem, Ş. (2011). Orta düzey piyano eğitimi için repertuvar seçme ilkeleri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 19(2), 645-65.

Fenmen, M. (1947). *Piyanistin kitabı*. Ankara: Kültür Kitapevi

Gökbudak, Z. S., Ekinci, H. ve Gün, E., Karakelle, S. ve Demirtaş, H. O., Çimen, G., Demirova Györrfy, G., Aziz, G., Ercan, N. (2013). *Piyano öğretiminde pedagojik yaklaşımlar*. Ankara: Pegem Akademi.

Hallam, S. (2002). Musical Motivation: Towards a model synthesizing the research. *Music Education Research*, 4(2), 225-244.

Hodeir, A. (2003). *Müzikte türler ve biçimler*. (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Jacobson, J. M. (2015). *Professional piano teaching: A comprehensive piano pedagogy textbook*. (E.L. Lancaster & Albert Mendoza, Ed.). Los Angeles: Alfred Music.

Juslin, P.N., & Sloboda, J.A. (2001). *Music and emotion*. Oxford University Press, London

Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007). *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills*. Oxford: Oxford University Press.

Linnenbrink-Garcia, L., Maehr, M. & Pintrich, P. (2011). Motivation and achievement. In R. Colwell & P. R. Webster (Eds), *MENC Handbook of Research on Music Learning, Volume 1: Strategies* (pp. 216-264). New York, NY: Oxford University Press.

- McPherson, G. (2005). From child to musician: Skill development during the beginning stages of learning an instrument. *Psychology of Music*, 33 (1), 5–35.
- Sadie, S, and Tyrell, J. (2001). *The new grove dictionary of music and musicians*, 2nd edn. OxfordUniversity Press, Oxford
- Say, A. (2003). *Müzik tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selanik, C. (2011). *Müzik sanatının tarihsel serüveni*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Sichivitsa, V. O. (2007). The influences of parent, teachers, peers and other factors on students' motivation in music. *Research Studies in Music Education*, 29, 55-68.
- Siebenaler D. J. (1997). Analysis of teacher-student interactions in the piano lessons of adults and children. *Journal of Research in Music Education*, 45, pp. 6-20.
- Thomas-Lee, P. M . (2003). *Piano pedagogy for four-and five- year- olds: An analysis of selected piano methods for teaching preschool children*. Doctoral thesis, The University of Georgia, Athens, Georgia.
- Uszler, M., Gordon, S. & Smith, S. M. (2000). *The well-tempered keyboard teacher*. U. S. A.: Schirmer Books.

## BÖLÜM 7

# GÖSTERGEBİLİMSEL ARAŞTIRMA, YÖNTEM VE STRATEJİLERİ

ÖĞR. GÖR. ÜMİT PARSİL<sup>1</sup>  
UZM. AHMET GÖKTUĞ KILIÇ<sup>2</sup>

### Giriş

Araştırma sırasında kültürel bir olayı ve kavramı anlamak için göstergebilimsel ve görsel stratejilerin kullanılması araştırmayı geliştirecektir. Göstergebilimsel bir perspektiften bakıldığında, kodların veya fikirlerin fenomenolojik bir çerçeve içerisinde incelenmesi ve vurgulanması, kavram ve uygulama arasındaki kesişimi sorgulamamıza olanak tanır. Bu, araştırmacının araştırmaya katkısı ile araştırmanın araştırmacıya katkısının bilişsel düzeyde etkili bir şekilde hizalanmasını sağlar. Bu anlamda göstergebilim sosyal ve görsel bağlamda ilişkisel olarak bağlantı kurmaktadır.

Göstergebilim kelimesi eski Yunancada semion (Gösterge) ve logia (kelime, teori) kelimelerinin birleşiminden gelmektedir. İlk olarak V. yüzyılda Hipokrates ve Parmenides tarafından semion veya işaret, kanıt, işaret veya semptom anlamına gelen “tekmerion” ile birbirinin yerine kullanılmıştır. Stoacılar ise gösterge kavramını mantık ve dil alanında gösteren (semainon) ile gösterilen (semainomenon) arasındaki karşıtlık bağlamında tartışmışlardır. Saussure göstergebilimi, sosyoloji içinde göstergelerin yaşamını inceleyen bir bilim olarak tasarlamıştır, ancak Fransız göstergebiliminin Yunanca semiondan türetildiğini vurgulamıştır. Öte yandan Umberto Eco, Yunanlıların semion kavramını kendisinden başka herhangi bir şeklin, formun veya nesnenin yerine geçen ve simgeleyen bir simge olarak kullandıklarını açıklamıştır. Eco'ya göre, Stoacılar arasında gösterge kavramı, Yunancadaki anlamıyla farklı bir anlam taşıyan Saussure öncesi formundan, yani gösterenler arasındaki farklılığın arkasında gösterilenin aynılığı şeklinde evrimleşmiştir (Ünal, 2016, s. 380).

### Göstergebilim Nedir?

Göstergebilim, bizi kültürü ve kültürle ilişkimize dair söylemimizi disiplinlerarası ve evrensel bir biçimde sorgulamaya davet eden bir yaklaşımdır.

<sup>1</sup> Adıyaman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü umitparsil@adiyaman.edu.tr Adıyaman, Türkiye. ORCID: 0000-0002-1901-5400

<sup>2</sup> ahmetgoktugkiliç34@gmail.com, Malatya, Türkiye. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2831-789X>

Göstergebilimsel araştırmanın amacı nesnelere, olayların, canlıların, inançların ve hatta rüyaların doğasını incelemektir. Göstergebilimsel kaynakların kullanımı, insanların kavram ve olayları yorumlarken duygularını özgürce ifade etmenin bir yolunu bulmasına olanak tanır. Bu nedenle göstergebilim işaret ve anlamları incelemeyi amaçlamaktadır. Bu herhangi bir bireye yönelik bir indeksleme olarak görülebilir. Bir başka ifadeyle bireyin zihninde, kendisine eşit ya da daha üstün bir statü kazandıracak bir statünün yaratılmasıdır. Toplumdaki göstergelerin işaretlerini inceleyerek oluşturulan bir bilim; bu bilim sosyal psikolojidir, yani genel psikolojinin bir parçasıdır. Bir nevi göstergebilimin alt katmanlarını oluşturan olgusal bütünlüktür. Bu kapsamda bu bilime göstergebilim denir. Söz konusu bilimin bugünkü anlamı, göstergebilim terimini oluşturan kavramların Türkçedeki anlamları toplamına indirgenemez. Batı dillerinde iki farklı terime karşılık gelen iki teorik faaliyet alanının tek bir Türkçe terim altında birleştirilmesi böyle bir sorunu ortaya çıkarmaktadır (Kılıç, 2023, s. 1051).

Göstergebilim de dilsel yöntemler kapsamında değerlendirilebilir. Göstergebilim, insanların birbirleriyle iletişim kurmak için kullandıkları dili, davranışsal dil ve hareketi, sağır ve dilsizler için iletişim işaretlerini, trafik işaretlerini, resim ve heykellerdeki ikonografi ve sembolleri, filmlerdeki sembolleri, reklam posterlerini, moda işaret ve sembollerini içerir. Hemen hemen her alanda bilgiyi inceleyen bilim olarak tanımlanabilir. Göstergebilim genel olarak göstergeler alanında "gösteren" ve "anlam" olarak adlandırılan iki olguyu inceler. Biri fikir ve kavramları simgeleyen karakterler, diğeri ise karakterin temsil ettiği anlam ve çağrışımdır (Soylu, 2016, s. 5). Göstergeleri iletişimsel bir perspektiften inceleyen ilk etkinlik olan göstergebilim, pratik bir yaklaşım benimseyerek, sanki doğada var olan nesnelere, belirli, gözlemlenebilir fiziksel varlıkları tanımlıyormuşçasına dil ve dil becerilerine yüzeysel düzeyde yaklaşır. Dil becerisini tek katmanlı, gözlenmesi gereken bir nesne olarak değil, anlam katmanlarından oluşan ve inşa edilen bir bütün olarak ele alır, temelini ve oluşumunu, kendini yeniden yorumlamaya ve anlamaya çalışır. Bunu yaparken amaç, gözlemlenebilir dilsel olguların basit tanımlayıcı bir görünümü olmak değil, genel bir dilsel yetenek teorisi oluşturmak ve bunu bir teori bilimi içerisinde organize etmektir.

Göstergebilim araştırmacıları görünüşte sıradan nesnelere ve alışkanlıkları sorgularlar. Bu yaygın görüş aslında her bireyin kendine yarattığı özgüvenin rahat bir algısıdır, ancak bir gün pencereden dışarı baktıklarında veya aynadaki yansımalarına baktıklarında o ana kadar kendilerine yönelik geleneksel bakış açısının farklılaştığını fark etmişlerdir. Bir anda kelimeler ve anlamlar değişmekte ve varlığımızı oluşturan gündelik davranışlar, imajlar ve ideolojiler arasındaki denge bozulmaktadır. Bireyler yaşadıkları çevreye ilişkin yeni

normlarla farkındalık geliştirerek yeni anlamlar ve yeni sorular içerisine girmektedir. Özellikle bu açık yöntemlere dikkat eden ve araştırma yapısının nasıl ve neden göstergebilime dayandığını sorgulamakta ve yapılandırmaktadır. Bu yapılandırma ve sorgulama sürecinde tek bir cevap yoktur. Cevapların her zaman bir bağlamı vardır ve tıpkı bir hikâyenin anlamlı ancak devam eden bir parçası gibidir (Smith, 2021, s. 56).



**Görsel 1.** René Magritte, *The treachery of images (This is not a pipe)*

Belçikalı Sürrealist ressam; René Magritte, bir piponun yandan görünümünü ve "Ceci" yazısını tasvir eden *La Trahison des Images*'i resmetti. Burada sunulan resim benzer ancak metin farklıdır. Magritte'in tablosunun bir röprodüksiyonudur. Magritte'in tablosu ve bu versiyonu bize biraz düşünme fırsatı vermektedir. Her biri "gerçekçi" olarak kolayca tanınabilen bir nesneyi temsil eder. Eğer bu bir dil bilimi ya da çocuk okuma kitabı olsaydı, "Bu bir pipodur" ibaresini görmeyebilirdik. Bir pipo tasvir etmek ve ardından "bu bir pipo değil" ısrarını içeren bir etiket sunmak başlangıçta sapkın görünüyor. Tamamen mi, yoksa bu görünürdeki paradokstan öğrenebileceğimiz bir şey var mı? Bu ne anlama gelebilir? Zihnimiz istikrarlı ve anlamlı bir açıklama bulmaya çalışırken, onun varlığından pek memnun kalmayabiliriz. Bu sorunun tek ve doğru bir cevabı yoktur. Ancak aramızdaki nispeten hoşgörülü olanlar, belirsizliğin, gerçekliğin seviyeleri veya modları hakkında düşünmek için çok fazla seçenek sunduğunun farkında olabilir. Her ne kadar metinlerin anlamını yaratıcılarının ifade edilmiş veya çıkarsanmış tasarımlarıyla ilişkilendirmeye alışkın olsak da Magritte'in tasarımları günümüz açısından önemlidir. Buradaki amaçlarımız açısından görüntü, bunun veya başka herhangi bir temsilin temsil ettiği şey değildir.

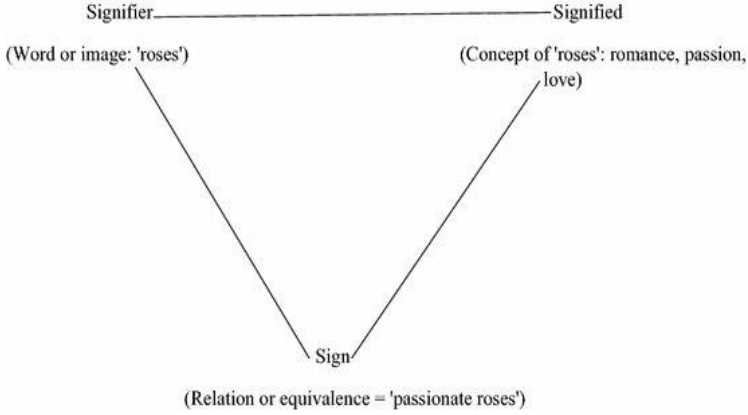


Açıkçası bu boru görüntüsü sadece bir görüntü ve onu içemeyiz. Ancak gerçekliğin bu tür temsillerine sıklıkla terimlerle atıfta bulunuruz, bu da onların temsil ettiklerinden ne fazla ne de az olduklarını gösterir. Herhangi bir temsil bundan daha fazlasıdır, yalnızca temsil ettiği şeyin yeniden üretimidir. Aynı zamanda gerçekliğin inşasına da katkıda bulunur. Foto-gerçekçilik bile gerçeği direkt olarak yansıtamayabilir. En gerçekçi temsiller aynı zamanda sembolik veya mecazi olarak başka bir şeyi de temsil eder.

Dünyada herhangi bir borunun var olduğuna ve bunun doğru bir temsil olduğuna dair hiçbir garanti yoktur. Aslında oldukça genel bir boruya benziyor ve bu nedenle görülebiliyor (Chandler, 1994, s. 46). Bu anlamda göstergebilim, işaret olarak kabul edilebilecek her şeyi içerebilir. İşaret, başka bir şeyin yerine geçen anlam olarak değerlendirilebilecek herhangi bir şeydir. Bu diğerinin o anda temsil ettiği biçimde var olmaya devam etmesi gerekmez. Bu nedenle göstergebilim, yalan söylemek için kullanılabilir her şeyi incelememize olanak tanıyan bir disiplin ilkesidir. Bir şey yalan söylemekte işe yaramıyorsa, doğruyu söylemekte de işe yaramaz; bu bağlamda herhangi bir şeyi ifade etmek için kullanılmaz (Eco, 1976, s. 7).

Göstergebilimin sınırları ve yasaları üzerine araştırmalar şu şekilde başlamalıdır. Öncelikle göstergebilim teriminin kendi anlam ve nüansları olan belirli bir disipline atıfta bulunup bulunmadığını belirlemek, temel olarak göstergebilim bir çalışma alanıdır ve bu nedenle ilgi alanları repertuarına sahiptir. Henüz tam anlamıyla bir araya getirilmemiştir. Göstergebilim bir alan ise varlığı sayesinde farklı türde göstergebilimsel çalışmalar ele alınabilir. Göstergebilimi bir dizi özellik ve çalışma alanı belirleyerek bariyerde tanımlamak mümkündür. Yani karma bir modeldir. Araştırmacılar tündengelimli bir göstergebilimsel model önermelidir. Bu, göstergebilim alanındaki çeşitli çalışmaların dahil edilmesi veya hariç tutulması için temel bir parametre haline gelir. Böylece bir kavram tanıtılır ve temel bir model sunulur. Bilgi takibine ilişkin talimatlar; Tüm teorik araştırmalar, çelişkilerini ortaya koyma cesaretini gerektirir (Eco, 1979, s. 7).

Göstergebilim, 1960'ların sonlarında kültürel çalışmalarda önemli bir yaklaşım haline gelmeye başlamıştır. Roland Barthes'in çalışmalarından yola çıkan göstergebilim, özellikle doğası ve sınırlamaları ne olursa olsun her türlü gösterge sistemini ele almayı amaçlamıştır bunlar; görüntüler, jestler, müzikal sesler, nesnelere ve bunların karmaşık ilişkileridir. Törenlerin, konferansların veya halka açık eğlencelerin içerikleri, bir dil olmasa da en azından bir anlam sistemi yaratırlar.



**Görsel 2.** Roland Barthes, Göstergebilim Unsurları

Fransız filozof Roland Barthes göstergebilim dünyasının en etkili isimlerinden biridir. O bir filozof, edebiyat eleştirmeni, yapısalcı ve göstergebilimciydi. Bu göstergebilimci, Ferdinand de Saussure'un çalışmasını daha da geliştirdi ve yapısalcılık ile göstergebilimi metne dahil etti. Barthes'ın göstergebilimsel analizinin anahtarı içerik ve bağlam kavramlarıdır. Bu model, Barthes aracılığıyla, anlamın ilk düzeyinin göstergedeki gösteren (tezahür), gösterilen (içerik) ve dış gerçeklik arasındaki ilişkide yattığını gösterir. Barthes gösterenin en açık anlamını gösterge olarak tanımlamıştır. Bu çağrışımın öznel ya da en azından öznel arası bir anlamı vardır. Başka bir deyişle gösteren, gösterenin nesne hakkında ne söylediği, çağrışım ise onun nasıl tanımlandığıdır (Siregar, 2022, s. 3).

De Saussure'un göstergeler ve bunların bileşenleriyle ilgilenmesi Roland Barthes için büyük bir ilham kaynağıydı. Barthes göstergebilimsel sembolleri dilsel sistemlerle karşılaştırdı. Görsel işaretler olarak dilin kültürel yapısıyla ilişkilidirler. De Saussure ayrıca dilsel işaretleri "isim olmayan şeyler" olarak tanımlamıştır. Semboller kavramsal alanda önemli bir rol oynar ve bir dizi geçici kavramı içerir. Barthes onu göstergebilimsel gösterge olarak adlandırdı çünkü bu, kullanım bağlamıyla ilgili bir göstergedir ve bu da önemlidir. Bu fikre örnek olarak Barthes, birçok işaret sisteminin gündelik nesnelere olduğuna dikkat çekmiştir. Bu şekilde sembol ile sembolün birleşimi, yani bir nesne bunu ifade edebilmektedir. Başka bir deyişle, kodlama için kullanılan araçların mutlaka menşee kanıtı olması gerekmez. Semboller analiz edildiğinde kullanımlarının ve eylemlerinin ardındaki gizli semboller ortaya çıkar ve değişiklikler yapılır (Bouzida, 2014, s. 1002).

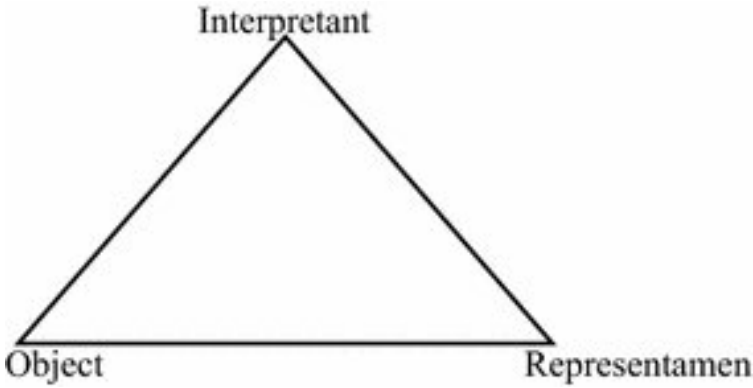
Göstergebilimsel unsurlar arasında Barthes'in göstergebilimsel yaklaşımı iki düzeyi içerir: anlam ve çağrışım. Bu iki düzey çok önemlidir ve herhangi bir

işaretin yorumlanmasında dikkat çekicidir. Anlam, bir işaretin açıklayıcı, gerçek ve açık anlamıdır. Dilsel işaretlerin anlamsal anlamları, sözlük anlamlarını, tanımlarını, açıklamalarını, bağlamını, zamanını, yerini, rengini vb. bilinmesini sağlar. Anlamlandırma, bir kelimenin sözlükteki anlamına gönderme yapma sürecini ifade eder. Ek anlamlarla olan ilişkilerden ayırt edilebilir. Bu kelimenin kullanıldığı bağlama bağlıdır. Çağrışımsal anlama örnek verecek olursak, "gül" kelimesi, bir çalı üzerinde yetişen, sapında dikenler bulunan hoş kokulu bir çiçeğe atıfta bulunur. Aynı zamanda ifadenin merkezi anlamının yanı sıra ek bir anlamı da vardır. Bu anlam, konuşmacının/yazarın duyguları, tutumları ve bölgesel koşullarıyla ifade edilir (Abbas, Kadim, 2019, s. 193).

Barthes, belirli bir bilgiyle yönlendirilebilen gösterge sistemlerinin bilimi olan göstergebilimi kurmayı amaçlamıştır. Göstergebilimin ilkeleri'nde Saussure'ün dilbilim üzerindeki göstergebilim görüşünü değiştirmiş ve göstergebilimi dilbilimin bir alt bölümü olarak değerlendirmiştir. Barthes, Saussure gibi yazmaya odaklanmamıştır. Barthes'a göre göstergebilimde dil baştan çıkarıcıdır ve her yerde mevcuttur. Dil, edebiyat aracılığıyla etkili biçimde uygulanarak güç kazanır. Barthes göstergebilimin konusunu doğası ve sınırları ne olursa olsun her türlü gösterge sistemi olarak tanımlamıştır. Barthes böylece Saussure'ün göstergeye yüklediği anlamı ve bu anlamın sınırlarını geliştirmeyi başarmıştır. Barthes, Göstergebilimin ilkeleri adlı çalışmasında bu ilkelerin tek amacının dilbilime dayalı analitik kavramları sunmak olduğunu belirtmiştir. Bu anlamda göstergebilim, anlamlı olayları mümkün kılan en temel ilkeleri ve ayırım sistemlerini tanımlamayı amaçlamaktadır. Göstergebilim, insan eylemlerinin ve nesnelere bir anlamı olduğundan, bu anlamı yaratan bilinçli veya bilinçsiz bir ayırmalar ve gelenekler sisteminin olması gerektiği varsayımına dayanmaktadır (Bircan, 2015, s. 19).

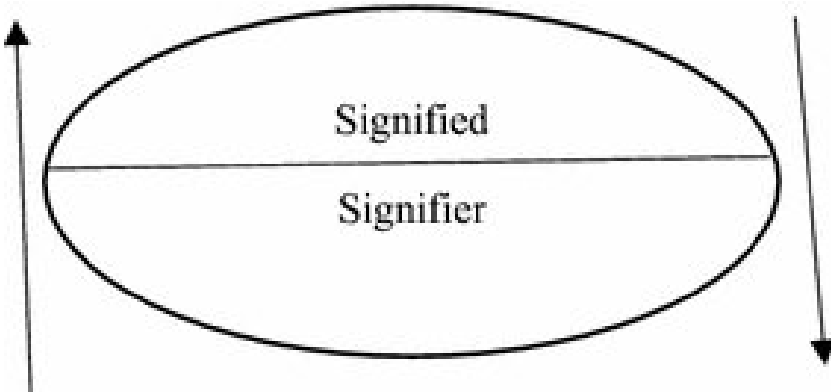
Ferdinand de Saussure ise, göstergebilim terimini göstergelerin toplumsal yaşamdaki rolünü inceleyen bir bilim alanı olarak görmektedir ve Saussure bu bilimin, sosyal psikolojinin bir parçası olacağını ve bu yüzden ona göstergebilim deneceğini savunmaktadır. Bu, işaretlerin doğasını ve onları yöneten yasaları incelemeyi içerecektir. Göstergebilimin uygulayacağı yasalar, dilbilimde değerli yasaları keşfedecek ve böylece dilbilime, insan bilgisi alanında açıkça tanımlanmış bir konum kazandıracaktır. Bazen Saussure'ci geleneği, bazen göstergebilimi bazen de Peirce geleneğini ifade etmek için kullanılır, ancak günümüzde göstergebilim terimi birçok anlamda kullanılmaktadır. Akademik bir disiplin olarak göstergebilim geniş ölçüde kurumsallaşmamıştır. Bu, pek çok kişinin dahil olduğu bir çalışma alanıdır. Çeşitli teorik konuları ve metodolojik araçları içerir. En geniş tanımlardan biri Umberto Eco'nun yapmış olduğu:

"Göstergebilim, gösterge sayılabilecek her şeyi ifade eder." tanımlamasıdır (Chandler, 1994, s. 45).



*Görsel 3. Peirce'in Göstergebilim Üçgeni Modeli*

Peirce, modern gösterge teorisinin kurucusu olarak kabul edilir. Peirce'in gösterge modeli üç bölümden oluşur: gösterge, gösterilen ve gösteren. Bir işaret, o işareti temsil eden kişi veya şeydir. Bahsettiği işaretin imasının ötesinde bir şeydir bu. Peirce'ci anlamda insanlar düşünür, iletişim kurar ve şeylere anlam verir. Peirce'in teorisine göre bir işaret, insanların hoşuna giden bir şeyi temsil ettiği sürece her şey olabilir. Bu anlamda Peirce'in göstergebilim teorisi evrenseldir. İnsanlar tarafından yaratılmış ya da yaratılmasının, insanlar anlayıp tanıyabildiği sürece onu yapılandırarak oluşturur.







*Görsel 4. Ferdinand de Saussure, Göstergebilim Modeli*

Saussure'ün göstergebilim modeli, Peirce'in üçlü teorisinden farklıdır. Göstergeler, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiden oluşur. Gösteren, gösterenin algılanabilir biçimidir. Görüntülenen şey spesifik, algılanabilir bir

zihinsel fikirdir. Bu algı, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktadır.

Yuri Lotman, çağdaş göstergebilim söylemi alanında çalışan bir başka bilimsel araştırmacıdır. Lotman, sanatın post-modern bakış açısı çerçevesinde göstergebilimsel analizin önemli bir konusu olduğuna dikkat çekmektedir. Bu bağlamda biçim öğretisine göre sanat eseri, toplumsallaşma kurallarının önceden belirlenmiş etkilerini ve bilinçli değişimlerini bir dizi kural ve ilkelere göre analiz edebilen göstergebilimsel bir araçtır. Biçimciler, belirli bir sanat alanının sınırlarını tanımlamak için geçerli olan bireysel çareler veya kurallar sistemini açıklamışlardır. Aynı zamanda her sistem göstergebilimsel olanakların tüm sınırlarını kullanır. Sadece belli mesajları iletmekle kalmıyor, aynı zamanda yeni bir mesajın ortaya çıkmasına da zemin hazırlıyor. Görsel bir işaret, izleyicinin algıladığı kendi tarihinin yanı sıra kültürel geleneklerle ilişkisini ve amacını da içerebiliyor. Ta ki birisi asırlık bir metni ve onun sakladığı kültürel içeriği kaydedene, ancak içerdiği bilgileri kaybedip yok olana kadar (Smith, 2021, s. 59).

Saussure'un gösterge sistemine göre gösterge, anlamı olan bir nesne veya kavramdır, gösteren, gösterenin algılanan yönüdür ve gösterilen, gösterenin gerçekte gönderme yaptığı kavramdır. Aşağıdaki tablo semboller, gösterenler ve gösterilenler arasındaki ilişkiye dayalı kavramları içermektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Uçak		Seyahat
Elma		Meyve
Baykuş		Bilgelik
Yaş pasta		Doğum günü

---

Kalp



Yaşam

---

Top



Futbol

---

**Tablo 1.** *Saussure'un, göstergibilim modeline göre gösterge, gösteren, gösterilen ilişkisi*

Her şeyi görmek insanın doğasında vardır. Günlük yaşamda nesnelere veya fikirler genellikle insanların gördükleri ve yorumladıkları şeylerle tanımlanır. Bu nesnelere algılanması sırasında pek çok sembol onlarla ilişkilendirilir ve bu semboller algısal bağlam çerçevesinde değişebilir. Bu yön ve olgu göstergibilimsel ifadelerle ifade edilebilir ve bunları sosyal hayatımızda çeşitli amaçlarla kullanırız. İşaretler vardır ve bu işaretler aslında görsel duyuyu oluşturur. Bu alışkanlıkları gün içerisinde gerçekleştirdiğimiz eylem ve aktivitelerde görmek mümkündür. Örneğin, görüşme yaptığımız programa hazırlanmak için görüşmeye nasıl gideceğimizi araştırırız. Bu araştırma süreci bizim oluşturduğumuz göstergelerdir ve karşı tarafa kendimizi tanıtmaya yarar. Bu çalışmalar günlük yaşamımızı şekillendirir ve yönlendirir. Çünkü ilişkiler karşımızdaki kişinin bizi nasıl algıladığına ve gösterdiği sinyallere bağlıdır. Bu bağlılıkla kendimizi de ifade ederiz. Bu işaretler kültürümüze ve günlük hayatımızın şartlarına göre değişiklik gösterebilir. Bu anlamda kültürel değerlerin, inançların ve taleplerin oluşturduğu yol haritası ve yönlendirmenin göstergibilimsel araştırmalarda önemli hususlar olduğu söylenebilir. Bu anlamda göstergibilim çalışması bir dizi kod, yöntem ve yoruma dayanmaktadır. Dolayısıyla düşünce sistemlerimiz ile davranışlarımız arasındaki ilişkiyi semboller aracılığıyla tanımlayan, açıklayan ve inceleyen bilim dalıdır (Smith, 2021, s. 57).

### **Göstergibilimde Analiz**

Göstergibilim araştırmalarında göstergeler belirlenirken ve analiz edilirken gösterge-gösteren ilişkisi çerçevesinde göstergeler ve gösterilenlerin etkileri analiz edilerek göstergibilimsel ilişkiler ortaya çıkarılmaktadır. Belirli bir öğedeki sembollerin yorumlanması, sembollerle ilişkilendirilen tanımlayıcı

özellikler, ilişkiler ve farklılıklardır. Bu nedenle göstergeleri yorumlamak ve analiz etmek için sinyalde tanımlayıcı unsurlar kullanılır.







Bunun yanı sıra bağlamla olan ilişkisi ve gösterge türleri de dikkate alınmalıdır. İşaretlerle ifade edilen anlamlar genel olarak belirti ve semptomlara göre sınıflandırılabilir. Göstergelerin analiz edilip yapılandırılmasında nesne gibi görünen göstergeler, yorumlanan göstergeler ve sosyal göstergeler olarak sınıflandırılmaları bir anlamda düz anlam ve yan anlamları meydana getirir.

Gösterge	Düz Anlam	Yan anlam
İfade edilen	Doğrudan anlam	Dolaylı anlam

**Tablo 2.** Gösterge, düz anlam ve yan anlam ilişkisi

Tabloda da ifade edildiği üzere, düz anlam gösterilen ve gösteren arasındaki ilişkinin doğrudan yansıtılmasına bağlı bir anlamı ifade etmektedir. Düz anlamda göstergelerin gösterilenin olduğu gibi algılanması önemlidir. Yan anlam ise düz anlamdan farklı olarak gösterilen ve gösteren arasındaki ilişkiyi dolaylı bir şekilde ifade eder. Gösterenin oluşturmuş olduğu bu bağlamsal anlam hem gösteren hem de gösterilen kaynaklı yan anlamlar meydana getirebilmektedir. Dolayısıyla göstergelerde ifade edilen ve çağrışımsal olarak belirtilmek istenen anlamlar ilişkisel olarak ifade edilmektedir. Göstergebilim araştırmalarının özellikle betimlenmesi ve bu yolla analiz edilmesi ilişkisel bağlantıları da ortaya koymaktadır. Bu anlamda göstergelerin gösterilen ve gösteren bağlamında düz anlam ve yan anlam içerebilmektedir. Göstergelerin analiz edilmesinde, özellikle düz anlam ve yan anlam olarak ifade edilmesinde bizim algılarımızda önemli görülmektedir. Çünkü göstergebilimsel araştırmalarda bir analiz yapılmak istendiğinde gösterileninde olumlu anlamda algılanması gerekmektedir. Dolayısıyla algılama, kişinin neyi alabileceğini, bulabileceğini ve deneyimleyebileceğini organize etmesi ve anlamasıdır. Bir başka deyişle algı, tüm dikkatin bir şeye yönelmesi ve onu kavraması ya da algılayarak bilinç kazanmasıdır. Algıya akıl yürütme ve anlama denir. Algılar, bakış açılarının toplumlar arasında ve bireysel özelliklere göre farklılık göstermektedir. Bu fark gerçektir ve konseptten kaynaklanmaktadır (Kılıç, Parsıl, 2023, s. 6). Bu anlamda göstergelerin algılanmasında, çevreden uyarılar yoluyla bilgi edinmek, hangi göstergeleri anlamak ve insanların sergilediği eylem ve tepkileri değerlendirmek, sinyallerin mekânsal kalıplarını üretebilir. Uyarandan eylemin başlangıcına kadar geçen reaksiyon süresi olarak tanımlanır. Bu tezahürler etrafımızdaki işaretleri anlamamıza, analiz etmemize ve anlamlandırmamıza yardımcı olur. Bu

kapsamda büyük miktarda göstergeye dayalı olarak sinyallerin algılanması ve analiz edilmesi sürecin analizini kolaylaştırır (Parsıl, 2012, s. 18).

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Gösterge, iki kanatlı dikey bir uçak profili.	Gösterilen, gerçek anlamda ve sosyal hayatta bir yere seyahat etmek için kullanılan ulaşım aracıdır.
	Gösterge, dairesel bir formda bir meyve.	Gösterilen gösterge, sapı ve yaprağı olan bir meyve silüeti.
	Gösterge, somut olarak bir kuş resmi ile tasvir edilmektedir.	Gösterilen gösterge, bir kuş türü olan baykuş betimlemesi.
	Göstergede, dairesel formda, üzerinde üç tane mum bulunan bir yaş pasta.	Göstergede yaş pasta bir doğum günü olarak çağrışım yaratabilmektedir.
	Gösterge somut olarak bir insan kalbi olarak anlaşılmaktadır.	Gösterge bir kalp nitelendirmesi olarak insanın yaşamını ve hayatının asıl kaynağını belirtmektedir.
	Gösterge dairesel formda siyah beyaz bir futbol topu.	Gösterilen futbol topunun bir futbol maçını veya bir oyunu çağrıştırdığı görülmektedir.

**Tablo 3. Göstergelerin Analizi**

Göstergebilim, anlamın yaratılmasıyla ilgilenen disiplinlerarası bir çalışma alanıdır. Bu bir kelime, bir sembol, bir şekil, bir bina veya bir mesaj olabilir. Oldukça gelişmiş bir bilimsel disiplin olan göstergebilim, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren sanat, iletişim, pazarlama ve reklamcılık alanlarında kullanılmaya başlanmıştır. Metnin iletişim sistemini semboller aracılığıyla okur, kodlara anlam verir ve yazı ile yazı arasındaki farkları anlar. Bu, dilbilgisel ilişkileri, metaforları ve mecazları değerlendirmeyi ve gizli anlamların ardındaki düşünce ve kültürü araştırmayı amaçlayan bir yaklaşımdır.



## **Kaynakça**

- Abbas, A.H., Kadim, E.N. (2019). Crimes of Terrorism on Innocent Iraqis from (2014) to (2016): A Semiotic Study. *Int J Semiot Law*. 32:187–206.
- Bouzida, F. (2014, September). The semiology analysis in media studies: Roland Barthes Approach. In *International conference on social sciences and humanities* (Vol. 8, No. 10).
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 13(26), 17-41.
- Chandler, D. (1994). *Semiotics for Beginners*.
- Eco, U. (1979). *A theory of semiotics* (Vol. 217). Indiana University Press.
- Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press.
- Kılıç, A.G. (2023). A Semiotic Analysis of the Reflection of Graphic Art on Media Designs: Posters of Chip Kidd. III. *International Architectural Sciences & Applications Symposium*, 1050-1055. Naples-Italy The University of Naples Federico.
- Kılıç, A. G., & Parsıl, Ü. (2023). Perspective of Gestalt Theory and Art Education. *Journal of Pedagogy and Education Science*, 3(01), 1–12. doi.org/10.56741/jpes.v3i01.445
- Smith, D.L. (2021). *Görsel ve Sosyal Göstergebilim Araştırma Stratejileri. Görsel Araştırma Yöntemleri*. Erişti, S.D.B. (Edt.). Pegem Akademi Yayıncılık, Ankara.
- Soylu, R. (2016). *Çağdaş Türk resim sanatında mistik semboller ve göstergebilim analizleri* (Doctoral dissertation).
- Siregar, I. (2022). Semiotics Analysis in The Betawi Traditional Wedding" Palang Pintu": The Study of Semiotics Roland Barthes. *International Journal of Linguistics Studies*, 2(1), 01-07.
- Parsıl, Ü. (2012). *Görsel Algılama*. An Yayıncılık, İstanbul.
- Ünal, M. F. (2016). Göstergebilimin serüveni. *Mütefekkir*, 3(6), 379-398.
- Görsel Kaynakça**
- Görsel 1.** <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-treachery-of-images-this-is-not-a-pipe-1948>
- Görsel 2.**  
[https://www.researchgate.net/publication/324634436\\_Crimes\\_of\\_Terrorism\\_on\\_Innocent\\_Iraqis\\_from\\_2014\\_to\\_2016\\_A\\_Semiotic\\_Study/figures?lo=1](https://www.researchgate.net/publication/324634436_Crimes_of_Terrorism_on_Innocent_Iraqis_from_2014_to_2016_A_Semiotic_Study/figures?lo=1)
- Görsel 3.**  
[https://www.researchgate.net/publication/324634436\\_Crimes\\_of\\_Terrorism\\_on\\_Innocent\\_Iraqis\\_from\\_2014\\_to\\_2016\\_A\\_Semiotic\\_Study/figures?lo=1](https://www.researchgate.net/publication/324634436_Crimes_of_Terrorism_on_Innocent_Iraqis_from_2014_to_2016_A_Semiotic_Study/figures?lo=1)
- Görsel 4.**

[https://www.researchgate.net/publication/324634436\\_Crimes\\_of\\_Terrorism\\_on\\_Innocent\\_Iraqis\\_from\\_2014\\_to\\_2016\\_A\\_Semiotic\\_Study/figures?lo=1](https://www.researchgate.net/publication/324634436_Crimes_of_Terrorism_on_Innocent_Iraqis_from_2014_to_2016_A_Semiotic_Study/figures?lo=1)

## BÖLÜM 8

### DİJİTAL SANATLAR – UZAY SANATI VE REFİK ANADOL’UN “MAKİNE HATIRALARI: UZAY” SERGİSİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Abidin Müslüm BAYSAL<sup>11</sup>

#### ÖZET

20. Yüzyılın ikinci yarısı sonrasında ardı ardına geliştirilen teknolojik icatlar ve bu gelişmeler sonucunda meydana gelen internet devrimi, bilgiye ulaşımı kolaylaştırırken beraberinde bilgiyi depolama kapasitesini de olağanüstü ölçüde arttırmıştır. Böylelikle her türlü bilgi dijital dünyanın sunduğu olanaklar içerisinde kolaylıkla erişilebilir hale gelmiştir. Her türlü bilginin dijital mecralarda kolay erişilebilir hale gelmesi ve akabinde nesnelerin interneti olarak adlandırılan dönemin başlamasıyla birlikte yapay zeka algoritmaları gündelik yaşam pratiklerimizde daha başat hale gelmeye başlamıştır. Yapay zekanın nesnelere üzerinde kurmuş olduğu hakimiyet, bu nesnelere için dolaylı bir bilinç tanımlaması ve beraberinde makine hafızası fikrinin doğmasına neden olmuştur. Makine hafızası demek, makinenin, deneyimleyerek öğrenme becerisine sahip olmaya başladığını gösteren gerçekliğe işaret eden bir kavramlaştırma olmuştur. Peki öğrenebilen ve deneyimlerini hafızasında depolayabilen makine bu becerilerini sanatsal yaratıcılığa dönüştürebilecek yetkinliğe gelebilmiş midir? Yeni gelişen teleskop teknolojileriyle birlikte elde ettiğimiz uzay görüntülerinin etkileyiciliği ve makine öğrenimi ile birlikte ona atfettiğimiz hafıza, bizi yepyeni sanatsal deneyimlere taşıyacak gibi görünmektedir. Bu bağlamda yazının amacı; makine zekası ile insan bilincinin yaratıcı potansiyeli arasında bir paralellik kurulup kurulamayacağını Refik Anadol’un “Makine Hatıraları: Uzay” Sergisi üzerinden incelemektir.

#### GİRİŞ

Bilgisayar alanında yaşanan devrim niteliğinde ki teknolojik gelişmeler sonucunda algoritmalar ve yapay zeka sanatsal yaratıcılıkta insan yaratıcılığıyla yarışır hale gelmiştir. 20. Yüzyılın son yarısından itibaren kendi varlığını göstermeye başlayan dijital sanat etkinliği, 21. Yüzyılın başlarından itibaren Türkiye’de de kendisine yaşam alanı bulabilmiştir. Dijital sanatın yarattığı etki sadece görsel sanatlar ile sınırlı kalmamış heykel, müzik, edebiyat ve sinema gibi bir çok sanatsal disiplin üzerinde de yeni yaklaşımlara kapı aralamayı başarmıştır.

---

<sup>1</sup> Doç. Dr., Şırnak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi; Resim Bölümü;  
abidinbaysal@hotmail.com ORCID No: 0000-0003-3082-6674

Sanatın tüm disiplinlerini derinden etkileyen bu teknolojik gelişmeler, sanatın varoluşsal doğası üzerine yeni tartışma başlıkları açmıştır. Dijital olanın sanat sahnesinde kendisine açtığı bu alan, sadece sanatsal olana ait olanı değil dolayımındaki tüm ilişkileri de yeniden gözden geçirilmeye zorlamıştır. Dolayısıyla sınırları modernist sanat anlayışının kendisini ikame etmeye başlamasından beri sürekli ihlal edilen geleneksel akademik sanat anlayışı yeni bir yol ayrımıyla karşılaşmıştır.

“Ortaya çıkışı hakkında bilgiye sahip olmasak da sanatın, ilk dönemlerde müzelerde ya da sergilerde keyfine varılacak türden bir şey olması amacıyla yapılmadığını, bu nedenle de günümüzdeki anlamına sahip olmadığını söylemek mümkündür. İlkel insanlar, mağaralara avlarının resimlerini yaptıklarında, ardından da bu resimlere mızrak ya da taş baltaları ile vurduklarında, hayvanların onların güçlerine boyun eğeceğine inanmışlardır (Gombrich, 2019, 39-42).

Gombrich’in ifadesiyle sanat ve sanatsal etkinlik, gündelik yaşamın, hayatta kalmak üzerine giderilmesi gereken beslenme gibi zorunluluklarını aşmak üzere gerçekleştiren eylemlerinin başarıya ulaşabilmesi için icad edilmiş sihir veya büyü gibi bir amaç için yapılmıştır. Doğayı aşmak için imgelemde inşa edilen ve güç atfedilen bu tutum yeni bir hakikat yaratma çabası olarak karşılık bulmuştur. İnsan imgeleminde ortaya çıkan bu yeni hakikat anlayışı, dini inançlardan, ahlaka, toplumların bir arada bir yaşamasını sağlayacak ortak paydayı sanatsal etkinlikle görünür hale getirmiş ve görünür hale gelmiş bu yapı doğaya aşkın bir gerçeklik inşa etmiştir.

Sanat, imgelemde kaynağını bulan ama hayatın içinde somut olarak görünür hale gelen her şeyin şekillenişine yataklık etmiştir. Mağara duvar resimlerinden, Antik Mısır Medeniyeti’ne, oradan Antik Yunan’a oradan Roma İmparatorluğu’na, oradan Rönesans’a oradan Modern Sanat’a ve en nihayetinde Dijital Sanat’a kadar sanatın imge yaratma gücü içinde yeşerdiği çağın sosyo-ekonomik-kültürel ve dinsel varoluşlarından etkilenmiş ve yaşanan çağın ruhunun oluşumuna güçlü dokunuşlar gerçekleştirmiştir.

Tarihin tekerleğinin yönü sürekli değişimden güç aldığından sanatsal her yeni akım değişime direnen yerleşikmiş gibi görünen güçlerin güçlü muhalefetine maruz kalmıştır. Yeni olarak ortaya çıkan her yeni görüş ve onun kendini gösterme pratikleri sürekli kendini savunmak zorunda kalmıştır. Saldırı ve savunmanın birleşiminden açığa çıkan güçlü enerji, tartışmaların hep diri kalmasına yardımcı olmuş ve sanatsal doğurganlık artmıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Dijital Çağ olarak adlandırmaya başladığımız zaman dilimi, 21.yüzyılın ilk çeyreğinin bitmek üzere olduğu bu günlerde yapay zekanın gelmiş olduğu aşamayla birlikte bambaşka bir güce kavuşmuştur. Bu çağ, artık yapay zekaya sanatsal bir hafıza bahşetmek ve ondan

insanın yaratma etkinliğinin üstünde bir performans beklemek olarak isimlendirilecek yeni bir çağ olarak tanımlanmaya başlanmıştır.

Hakikatin yitiminin konuşulduğu ve tartışıldığı, Baudrillard'ın deyimiyle simülarkların hakikatin yerine geçtiği posttruh çağında, instagram gibi sosyal medya uygulamalarının hakikatı bulunamaz hale getirmesine olanak sağlayan dijital devrim, nerdeyse dünyanın tamamında insanın yaratıcı etkinliğine yapay zekanın gücünün eklenmesiyle yeni bir hakikat inşası olanağı yaratmıştır. Dünyanın birçok ülkesinde dijital dünyanın olanaklarıyla yepyeni sanatçı profilleri ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bu yeni sanatçı profili ve onların dijital sanat anlayışları artık bir daha kapanması mümkün olmayan devasa bir kapıyı sonuna kadar açmıştır.

Bu kapıdan içeri adımını atan ve işleriyle küresel ölçüde etki yaratmayı başarmış olan Refik Anadol ise yapay zeka-algoritma kullanımı üzerinden bütün bu gelişmelere yeni bir boyut katabilecek yaratıcı bir bakış açısı geliştirmiş ve dijital sanatın önüne yeni ufuklar açmayı başarabilmiştir.

Bu çalışmada; Refik Anadol'un "Makine Hatıraları: Uzay" Sergisi bağlamında yaratıcı imgeleminin, dijital çağın önümüze sunduğu olanaklar ile kendisine açmış olduğu yolda karşılaştığı her imkânla birlikte sonuna kadar gösterme çabası incelenmeye çalışılmıştır.

### **Dijital Sanat ve Dijital Sanat Biçimleri**

Çağımızda meydana gelen teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak sanat ve sanat eseri kendisini oluşturan etkenlerin dönüşüm ve değişimine sahne olmaktadır. Sanat eseri bilgisayar ve net ağlarının dünya çapında yayılım göstermesi ile daha geniş halk kitleleri tarafından görülebilir olmuştur. Ayrıca bilgisayar ve programlar aracılığı ile oluşturulan sanal mekân gerek eserin oluşturulmasında gerekse görünür kılınmasında çok farklı olanaklar sunmaktadır. Tarihsel gelişimi ve sanat içerisindeki yeri ile ilgili pek çok araştırmanın konusu olan Dijital Sanat, çeşitli tanımlamalar ile bilimsel çalışmaların içerisinde yer almaktadır. Bu tanımlamalardan ilki bilgisayar ve onunla bağlantılı olarak internet ortamında sanatsal veya estetik değer taşıyan üretim disiplinlerinin toplamı olduğudur. (Yücel, 2012: 27).

Bu tanımlamaya ek olarak; dijital sanat, bilgi çağının teknolojik olarak gelişmesine imkan tanıdığı dijital gelişmelerin sağlamış olduğu çoklu olanakların, birlikte disipline edilmesiyle ortaya çıkmış bir sanat olarak da kabul edilmeye başlanmıştır." Bir diğer tanımlamada Dijital Sanat, 0 ve 1'lerden veya yazılım teknolojilerinden yararlanılarak oluşturulan sanatsal üretimlerin tamamına verilen isimdir (Çizgen, 2007: 69).

Dijital sanat üreten sanatçıların yaratmış olduğu biçim ve tema çeşitliliği dijital sanatın, sanat tarihi bağlamında nereye konulacağı sorularını da beraberinde getirmiştir. Günümüz dünyasında çağdaş sanatın önemli bir bileşeni olarak kabul edilmeye başlanmış olan dijital sanat, kendi içinde iş üretilen yedi biçimsel ve sekiz tema başlığıyla birlikte ele alınmaya ve değerlendirmeye başlanmıştır.

Bu başlıklar biçim başlığında; Dijital Görüntüleme (Fotoğraf ve Baskı), Heykel, Entelasyon (Yerleştirme Sanatı), Film Video ve Animasyon, Yazılım Sanatı, Ses ve Müzik, Resim olarak sıralanabilmektedir. Tema başlığında ise; Yapay Zekâ, Soyutlaştırma, Siber Mekan, Sanal Gerçeklik, Artırılmış Gerçeklik, Bağlamsal Tasarım, İnteraktifte, İkili Kodlama olarak sıralanabilmektedir.

### **Dijital Olanaklar ve Sanatsal Yöntemlerin Çeşitlenmesi**

İnsanlık tarihi diye kabullendiğimiz ve zamansal sınırlamayı başlatmamıza neden olan şeyler büyük ölçüde sanatsal olarak sınıflandırdığımız ürünlerin ortaya çıkmasıyla gerçeklik kazanmıştır. Tarihsel akış içerisinde görünür olabilme, hissedilebilir olabilme ve bellek oluşturabilecek iz bırakabilme yetkinliğine erişebilmiş olan en etkili güç sanatçıların yaratmış olduğu sanat etkinlikle olmuştur. Sanatçı etkinliğinin kendi özgünlüğünü, ilk kez, en güçlü şekilde gösterme fırsatını bulduğu Rönesans, sanatta bireysel tavrın öne çıkışına zemin oluşturmuştur. Rönesans’la birlikte açığa çıkan bireysel sanatçı etkinliği, sanayi devrimi sonrasında 19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren empresyonizmin doğuşuyla birlikte çok daha güçlü bir etki alanı yaratmıştır. Sanatçı performanslarında bireyselleşmenin etkisi 20.yüzyılın başlangıç yıllarından itibaren yepyeni düşünüş ve uygulama olanaklarının hayat bulmasına olanak sağlamıştır. Özgürleşen sanatsal atmosfer, sanatta kavramsal olanın öne çıkmasıyla birlikte, geleneksel akademik sanatsal anlayışın ötesinde yeni bir sanatsal ifade dili yaratmayı başarmıştır. Kavramsal olanın öne çıkmasıyla ve 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren bilgisayarların icadıyla birlikte bilgi teknolojilerinde yavaş, yavaş kendini göstermeye başlayan gelişmeler, dijital olanakların sanatın hizmetine girmesine imkân sağlamıştır. Dijital alanda yaşanan bu teknolojik gelişmeler, sanatçının özgür düşüncesi ve yaratıcılığıyla birleşince, ortaya çok çeşitli yeni yöntemler çıkabilmiştir.

İnternetin icadı ve 20.yüzyılın sonlarına doğru dünyayı kapsayacak kadar yaygınlaşmasıyla birlikte dijital sanat kavramı gündelik dilin içinde kendine yer açmayı başarmıştır.

“Dijital Sanat’a tarihsel gelişim açısından bakıldığında Amerika’da “ENIAK” ilk bilgisayarın icat edilmesinin ardından hesaplama için üretilen kodlar sanatsal amaçlar için kullanılmaya başlanmıştır. İlk New York’ ta sonradan Arjantin,

İngiltere, Japonya gibi ülkelerde kurulan dijital sanat merkezleri dijital sanatın gelişiminde bir başka basamağı oluşturmuştur. Dijital Sanat'ın öncü sanatçıları olarak Ben Laposky, Herbert W. Franke, Whitney Sr, Charles Csuri, Michael Noll, Frieder Nake, Edward Zayek, Kennety Knowlton gibi isimler sayılabilir (Sağlamtimur, 2010: 219)

Galeriler ve müzelerin dışında özellikle kamusal alanı oluşturan diğer mimari mekanların varlığı, sanatsal olarak yeni bir düşünüş ve bakış açısının merkezine çekilmiş, ilişkisel estetik olarak kavramsallaştırılmıştır.

“21.yy. mimari ve sanat ortamına bakıldığında artık yeni mekânsal keşifler, mekânın kavramsallaştırılmasına yönelik çalışmalar dikkat çekmektedir. Tasarımcılar, sanatçılar, felsefeciler mekânı keşfedilmeyen soyut boyutlarıyla irdelemek isterken özellikle deneyimsel bilgilerin önemi artmaktadır. Gilles Deleuze, Slovaj Zizek, Kohei Nawa, Refik Anadol, Marcos Novak, Tara Donavon gibi birçok felsefeci, sanatçı ve mimarın çalışmalarında beden, form, mekân, malzeme üzerine ilginç söylemler ve de yeni mekânsal arayışların mevcut olması ile deneysel form üretimleri özelinde özne-nesne etkileşimine dikkat çekilmektedir (Şamlıoğlu, 2019).

Türkiye’de ise dijital sanat kolektif bir hareket olmaktan önce bireysel performanslarla kendini göstermiştir. Bu doğrultuda öne çıkan ilk isim ise bilgisayar ortamında ürettiği fotoğrafları Paris’te sergileyen Özcan Onur olmuştur. Özcan Onur sonrasında dijital odaklı sanatsal performans ve yapıt üretimi çabalarını desteklemek için 2002 yılında NOMAD isimli bir dernek kurulmuştur. Derneğin üyeleri olarak, aralarında Başak Şenova, Emre Erkal, Erhan Muratoğlu gibi bu alanda yapıt üretisimlerde yer almıştır.

“Ayrıca bu alanda faaliyet gösteren “Dijital Sanat ve Kültür Vakfı” dijital sanatın Türkiye’deki gelişimini destekleyerek Dünya’daki yerini almasına destek vermektedir (Sağlamtimur, 2010: 220) Sağlamtimur, 2010: 219)

Teknolojinin, dijital sanatlar için sunduğu olanakların her geçen gün artması algoritmaları yaratıcı özne yani sanatçı konumuna getirmiştir. Sosyal medya mecralarının yaşamlarımızda baskın olma halinin yarattığı dijital dünya ise imaj yaratıcılarıyla, alımlayıcılar arasında bir köprü mekan oluşturmuştur. Oluşan bu sanal dijital ağlar, karşılıklı etkileşimi güçlendirmiş ve sanatçıları daha çok dijital yapıt üretme konusunda cesaretlendirmiştir.

“Günümüzde çalışmalar, dijital sanatı anlamak ve geliştirmek üzerine ilerlemektedir. Teknoloji geliştikçe dijital sanat çeşitlenerek farklı arayışlar içerisinde üretilmektedir. Bu durum algoritma, dijital üretim, medya, yapay zekâ gibi birçok kavram üreterek çerçevesini genişletmektedir. Bu kavramlardan biri olan dataspace (veri peyzajı) kavramı özellikle dijital sanat üretimlerinde sıklıkla kullanılmaktadır. Dataspace, çok sayıda nesneye ait verileri depolayan, onları

üreten ve birbiri arasında bağ kuran bir dijital depodur. Renk, biçim, ölçek gibi fiziksel özellikler haricinde veriye bellek, bağ, yoğunluk, haritalama ve işlenme gibi özellikler geliştirerek sonsuz sayıda kombinasyon imkânı tanımaktadır. (Imielinski ve Goel, 1999).

Verilerin dönüşmesi referans aldığı nesneye ait temel noktalar üzerinden gerçekleşmektedir. Aynı zamanda dataspace, gerçek verilerin soyutlanarak karşılaşılan sorunlara çözüm üretmek amacıyla da kullanılmaktadır. Dataspace, Machine Learning olarak ifade edilen makine öğrenmesine olanak sağlamaktadır. Makine öğrenmesi, bir veri bileşenidir ve büyüyen bir değişkendir (Atalay ve Çekil, 2017, 155-172).

“Algoritma gibi matematik yöntemler kullanarak, sınıflandırma ve tahminler üzerinde çalışmaktadır. Bu sayede oluşabilecek alternatif durumları değerlendirebilir. Dijital üretimlerde verilerin haritalanması, işlenmesi gibi işlemler verinin yapılaşmasına imkân tanıyarak grafikleştirilmesi önemli bir adımdır. Bu veriler değişken, rastlantısal ve öznel olması haricinde hareket ederek, daha önce görünmeyen veya kendisinin ötesinde olan bilgiler de dahil olmak üzere, çok uzak alanlara bile erişim sağlayarak yeni bir dünya oluşturmaktadır. Bu yeni dünya ise makine olarak ifade edilen teknolojinin araçlaşması ve öğrenmesi sebebiyle, öğrenilebilen dijital araçlar ile deneyimlenen bir etkileşim sağlamaktadır. Dijital sanat üretimleri özellikle etkileşim üzerine çalışmalarını yoğunlaştırmaktadır” (Atan, Uçan ve Bilsel, 2015, 1-14).

Dijital sanat yapma olanakları arttıkça, dijital içerik üreticileri, bu gücü sosyal medya ağlarında daha etkin kullanmaya başladılar ve bu karşılıklı etkileşim, sanatçıları, eskinin sanatını, yeniden yorumlamak gibi yeni yönelimlere motive etmiştir. Bu bağlamda Rus kökenli bilim profesörü ve medya teorisyeni olan Lev Manovich geliştirmiş olduğu algoritmalar üzerinden İzlenimci Dönem’de üretilmiş yapıtları yeniden ele almıştır.

Sanat alanında yaşanan dijitalleşme, sanat eserini elle tutulur olmaktan çıkartmış ve onu fiziki dünyanın parçası olmaktansa ve sanal dünyanın maddesiz varlığı haline dönüştürmüştür. Sanat alımlayıcısıyla, sanat eserini buluşturan galeri ve müze gibi klasik gibi fizik mekanların duyumsattığı algı deneyimiyle, dijital ortamda sergilenen yapıtların duyumsattığı algı deneyimi arasında ki fark yeni bir deneyim alanı yaratmıştır. Dijital sanatın ve dijital teknolojinin yaşattığı olduğu bu deneyimi veri olarak görmek isteyen Google, hayata geçirdiğı Art Project projesi üzerinden on yedi müzeyi dijital olarak deneyimlenebilir hale getirmiştir. Dijital müzelerin deneyimlenme anını daha gerçekçi kılmak için izleyicilere arttırılmış gerçeklik klavuzu kullanırtılmıştır. Bu sayede dijital sanat üretmekte kullanılan teknoloji, onun sergilenmesi ve izleyiciyle etkileşime



girebilmesi içinde önemli adımlar atılmasına imkan tanımıştır. İnternet ve onun sağladığı dijital ağ, sanatı, her zaman ve her yerden erişilebilir hale getirmiştir.

“Böylece dijital sanat, teknolojik imkanların oluşturduğu mekânsızlık ve zamansızlık kavramlarını ortaya koyarak müze alanlarına ihtiyaç duyulmamasıyla diğer sanat dönemlerinden ayrışır. Buna göre Danto, diğer sanat dönemlerinde yer alan üretim kaygısı gibi arayışların olmadığı, dijital sanatta daha çok bir yenilik, dönüşüm ve izleyici ile bir etkileşim olduğunu belirtmektedir (Yücel, 2012:26).

Dijital dünyanın sunduğu olanaklar, günümüz sanatçıları oldukça cesaretlendirmiş ve böylece tüm dijital sanat alanlarında yeni deneyimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Gelişmeler sanatçılar için öyle bir noktaya gelmiştir ki “Geleceğin sanatçıları bilgisayarsız bir dünyayı asla bilmeyecekler. Dolayısıyla onların gözünde dijital araçlar ve ortamlarla sanat yapmak hiç de olağandışı bir durum olarak görülmemektedir” (Wands, 2006: 206)

Günümüzde yaşamlarımızın her alanına ve neredeyse her anına hakim olmaya başlayan bilgi teknolojileri toplumsal olanı ve onun bağlamındaki her şeyi derinden etkilemeye başarmıştır. Bilim evrene nesnel veriler ile bakarken, sanat ise duyuların ve duyguların yarattığı insana özgü organik sanatçı algoritmaları üzerinden bakmıştır. Bilim-teknoloji ve sanatın birbiriyle matchleşmesini sağlayan eş zamanlı gelişmeler sanat-teknoloji ilişkisini, uzay alanında ortaya çıkan yeni keşiflerle birlikte “uzay sanatı” başlığıyla birlikte yeni bir kavramlaştırmaya taşımıştır. Bilgi teknolojileri alanında ortaya çıkan tüm bu gelişmeler, sanatsal kavramlaştırmalar üzerinden yeni düşünelere ve görselleştirme tekniklerinin hayat bulmasına katkı sağlamıştır. Yeni Medya sanatı başlığında teknoloji ve sanatın harmanlandığı yaratıcılığı besleyen güçlü bir tartışma ve iş üretme alanı inşa edilmeye başlanmıştır. Dijital sanatın sunduğu imkanlar yeni çağın sanatçılarına hayal edilenin ötesine geçebilme enerjisi sağlamıştır.

“Yeni medya kavramı özellikle sanat alanında fotoğraf ve video kullanımı ile ön plana çıkmıştır. Ancak Yeni Medya Sanatı dijital araçların ve sanal ortamların gelişmesiyle 21. Yüzyıl içerisinde yaygınlaşmıştır. Manovich (2015) 21.yüzyılın teknolojik akli, görsel sanatların tüm enstrümanlarını kullanarak sınırlarını oldukça genişletmiştir.

“Yeni Medya Sanatı, robotik bilim, algoritma, yapay zekâ, bilgisayar oyunu ve dijital sanat gibi birçok alanı kapsayarak, dijital araç veya ortamda üretilen eserleri kapsayan bir kavramdır. 21. Yüzyılda sanatın teknoloji yani dijitalin etrafında şekillenmesi bu kavramı daha da güçlendirmektedir. Bu bağlamda Yeni Medya Sanatı içerisindeki dijital alanda yerini alan Manovich; yeni medya sanatında dijital olmak programlanabilir bir sistem geliştirmektedir. Böylece

Manovich yeni medya sanatını, dijital olarak üretilen renk, ses ve biçim yani eserler sayısal bir strüktüre sahip olmalıdır şeklinde açıklamaktadır (Cançat, 2018:169)

Yeni medya sanatı, kendi yaşam alanını, sanatın binlerce yıllık birikiminden ve yeniçağın ruhunu besleyen olguları verilere dönüştürerek, kendi normları üzerinde yükseltmeyi başarmış gibi görünmektedir. Sayısal göstergeler, veri, kod, dönüşüm ve otomasyon gibi dijital dünyayı temsil eden araçlar yeni medya sanatına temel oluşturmuşlardır. Yeni medya sanatı aracılığıyla, dijital sisteme yüklenmiş olan her türlü veri, karşılıklı etkileşimi bütünlüklü olarak ele almamızı sağlayacak bir ağ altyapısı sağlamıştır.

“Bu süreç telefon, bilgisayar, internet gibi dijital araçların ilk kullanımı ile başlayarak zamanla farklı materyallerin kullanımı ile gelişmiştir. Yeni medya, internet, sanal gerçeklik, dijital enstalasyon, yazılım, robotik üretim, mimari gibi sanat ve teknoloji kesişimiyle oluşan toplumsal akışa indirgenen ve sürekli bir etkileşimle yeniyi arayan bir kişisel çizgi üzerinde ilerlemektedir. Böylece dijital ve sanat ilişkisi içerisinde özgür, çağdaş ve yenilikçi sanat düşüncesine imkân vererek, yaratıcı türlerin gelişmesine ve artmasına destek olmaktadır. Eskiden sanatçılar boya, fırça, pigment, mermer gibi malzemelerle sanat yaparken, medya sanatında boya, mermer gibi malzemelerin yerini “veri” almaktadır. Bu durum teknolojinin araçsallaşarak kod ve veriyi işlemek için sanatçıya materyal haline geldiğini göstermektedir. Yeni medya sanatı gibi dijital sanat kavramlarından biri olan Uzay Sanatı; yeni bir kavramdır. 1962 yılında NASA’nın Sanat Programı ile sanatçı Bruce Stevenson, uzaya çıkan ilk Amerikalı Alan Shepard’ın bir portresini yapmasıyla uzay ve sanatı kesiştirme düşüncesi ortaya çıkmıştır. Böylece uzaya çıkış hikayelerini, astronot ve uzay görsellerini kullanarak bilim kurgu, reklam ve kampanya gibi alanlarda kullanılarak uzay sanatı kavramını genişletmiştir (Url1).”

*“Sanat, uzay keşfini kültürel bir olay haline getiren şeylerden biriydi. Fotoğrafların yanı sıra, kültür olarak uzay keşfi deneyimimizin büyük ölçüde bir parçasıydı çünkü heyecanı ileten gerçekten sanattı.” (Url 2).*

17. yüzyılda Galile’nin teleskopuyla uzayı izlemesiyle başlayan ve jul Verne’in Ay’a Yolculuk Romanıyla devam eden Uzay’a dönük ilgi 20.yüzyılın ikinci yarısında Rus’ların Uza’ya çıkmasıyla yeni bir aşamaya gelmiştir. Bu dönemde Amerika’da gerçekleştirilmeye başlayan Uzay Sempozyumlarında kullanılan gerçekçi görseller, insanların, Uzayın olağanüstü etkileyici görüntülerine olan ilgisini artırmayı başarmıştır. Gelişen teknolojilerin sağlamış olduğu olanaklar kullanılarak Uzay’dan elde edilen görüntüler, sanatçıların uzaya olan ilgisini arttırmıştır.

Uzayı, sanatlarının nesnesi haline getiren çağdaş sanatçılar, hem gerçek görüntülerle oluşturulan Uzay görsellerini hem de dijital altyapıyla oluşturulan Uzay görsellerini kullanmışlardır. Teknoloji, sanat ve Uzay, yaratıcı sanatçı etkinliğinde dijital dünyanın bütün olanaklarını kullanarak yeni bir sanatsal gerçeklik yaratmıştır.

Uzay Sanatı başlığında çalışan sanatçılardan biri de ülkemizden bir isim olan Refik Anadol olmuştur.

## **REFİK ANADOL**

Günümüz medya sanatının hem ülkemiz hem de dünya açısından önemli bir ismi olan Refik Anadol 1985 yılında İstanbul'da doğmuştur. Fotoğraf, video ve görsel iletişim tasarım alanında lisans eğitimi almış olan sanatçı "Mezuniyet projesi olarak, Türkiye'deki ilk 3D video projeksiyon projesini gerçekleştirdi.[8] Santralistanbul cephesini yapay zeka ile giydirdiği bu çalışmada,[9] "bir mimari yapının cephesini bir tuvale dönüştürme, ışığı bir materyal olarak kullanma" fikrini hayata geçirdi. Bu çalışmanın videosu yayınlandığında internette çok popüler oldu ve proje kısa zamanda dünyaya mal oldu. Sanatçı öğrencilik yıllarında görsel-işitsel yerleştirmeleri ve performanslarıyla İstanbul Bienali, Ars Electronica ve Montreal Bienali gibi birçok etkinlikte yer aldı. 12. İstanbul Bienali ile eş zamanlı olarak düzenlenen çalışmasında mimar Alper Derinboğaz[12] ile birlikte disiplinler arası bir çalışma olan "*Aktif Strüktürler; Akustik Formasyon*" adlı enstalasyonu gerçekleştirdi. (Url 3)

Mezun olduğu İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde yüksek lisansını tamamladıktan sonra medya sanatları programı alanında ikinci bir yüksek lisans yapmak için Amerika Birleşik Devletlerine gitmiş olan sanatçı mezuniyeti sonrasında oraya yerleşmiş ve eğitim aldığı UCLA medya sanatları programında ders vermeye başlamıştır.

Sanatçı "Yapay Zekâ, algoritma, hafıza, yeniden üretme gibi form, teknik ve temaları kullanarak oluşturduğu dijital çalışmalarını geçmişten geleceğe uzanan bir tarihsel yaklaşımla ele almaktadır (Oğuzhan, 2020, 3).

"Anadol'un çalışmaları, her yerde bulunan bilişimin insanlığa dayattığı zorluklara ve olasılıklara ve yapay zeka çağında insan olmanın ne anlama geldiğine değiniyor. Makinelerin günlük hayatımıza hakim olmasıyla birlikte zaman ve mekan algısının ve deneyiminin nasıl kökten değiştiğini araştırıyor. Anadol, dijital çağın ve makine zekasının, dinamik bir mekan algısı sunan, zenginleştirilmiş sürükleyici ortamlar yaratmak için yeni bir estetik tekniğe olanak sağlamasıyla ilgileniyor. Anadol, "post-dijital mimari" olanağını önererek, hem iç hem de dış mimari elemanların işlevselliklerini yeniden tanımlayarak

izleyicisini alternatif gerçeklikler hayal etmeye davet ediyor. Medyayı yerleşik formlara entegre etmenin ötesine geçerek ve yeni medya teknolojisinin mantığını sanat ve tasarıma dönüştürerek bu sorunun üstesinden geliyor.

Sanat, bilim ve teknolojinin kavşağında yer alan Anadolu'nun mekana özel üç boyutlu veri heykelleri ve resimleri, canlı görsel/işitsel performansları ve sürükleyici enstalasyonları, çeşitli sanal ve fiziksel formlara bürünüyor. Binaların tamamı canlanıyor, zeminler, duvarlar ve tavanlar sonsuzlukta kayboluyor, nefes kesen estetik geniş veri yığınlarından şekilleniyor ve bir zamanlar insan gözüyle görülmeyen şeyler görünür hale gelerek izleyiciye kendi hikayeleri hakkında yeni bir bakış açısı ve hikaye sunuyor.

Anadol'un görünmeyen dünyaya dair çığır açan görselleştirmelerinde ana tema verilerdir. New York Modern Sanat Müzesi'ndeki Unsupervised için Anadolu, MoMA'nın geniş koleksiyonundaki meta verileri gerçek zamanlı olarak sürekli yeni formlar üreten bir çalışmaya dönüştürerek alternatif bir modern sanat anlayışı ortaya koydu. Victoria Ulusal Galerisi'ndeki Kuantum Anıları için, doğanın alternatif gerçekliğini görselleştirmek amacıyla Dünya'nın ve manzaralarının, okyanuslarının ve atmosferinin 200 milyon fotoğrafı kullanıldı. 17. Uluslararası Mimarlık Sergisi - La Biennale di Venezia'daki Mekân Duygusu için, insan mimarisini tasarlamak için doğumdan yeni yaşını doldurmamış kişilere kadar uzanan kişilerin yapısal, difüzyon (DTI) ve işlevsel (fMRI) taramalarını içeren yaklaşık 70 terabayt multimodal MRI verisi kullanıldı. beyinden ilham alan sanat eseri. NASA/JPL arşivlerinden evrenimize ait arşiv fotoğraf verileri, İstanbul'un bugüne kadar en çok ziyaret edilen sergisi Makine Anıları: Uzay'ın arkasındaki itici güç oldu. Makine Halüsinasyonu: NYC, katlı bir şehrin yakın geleceğini tasavvur etmek için New York şehrinin halka açık 113 milyon görüntüsünü kullandı. WDCH Dreams için, Frank Gehry'nin ikonik binasına yansıtılan görsellere ilham vermek amacıyla Los Angeles Filarmoni Orkestrası'nın 100 yıllık dijital arşivlerinden yararlandı. Oakland Sense of Place, çalışmayı bilgilendirmek için rüzgar, sıcaklık ve nem gibi gerçek zamanlı çevresel verilerin yanı sıra Bluetooth, Wifi ve LTE'den gelen görünmez iletişim sinyallerini kullandı. Berlin'in Gizli Varlığı'nda ziyaretçiler sanat eseriyle etkileşime girdi ve yapay düşünme süreci için gerçek zamanlı veriler sağladılar. Charlotte Havalimanı'nın Interconnected özelliği olan Anadolu, geliş/gidiş, bagaj taşıma sistemleri ve kara ulaşımı gibi gerçek zamanlı havalimanı istatistiklerini sürekli değişen soyut form, renk ve smüle edilmiş doku paketine dönüştürdü. (Url 4)

Ürettiği işleriyle küresel düzeyde bir etki alanı yaratmayı başarmış olan sanatçı başta Lorenzo il Magnifico Yeni Medya Sanatı Yaşam Boyu Başarı Ödülü olmak üzere bir çok ödül almayı başarmıştır. Dinamik ve üretken bir yaratıcılığa

sahip olan Anadol, 2018 yılında Eriyen Anılar, 2019 yılında Makine Halisilasyonları, 2020 yılında Quantum Memories, 2021 yılında Sense of Space ve 2021 yılında Renaissance Dreams: AI Cinema başlıklı sergileri gerçekleştirmiştir.

### **REFİK ANADOL “Makine Hatıraları: Uzay” Sergisi**

Sanatçının 2021 yılında İstanbul Plevneli Galerisi’de açmış olduğu “Makine Hatıraları: Uzay” Sergisi, sanatsal yaratıcılığın teknolojiyle buluştuğunda ortaya çıkartabileceği muazzam yaratma potansiyellerini sanat dünyasına göstermiştir. Sanatçı bu sergisinin teknik altyapısının inşasında NASA JPL ile işbirliğine giderek veri tabanının oluşumunda önemli sonuçlar elde etmiştir. Elde etmiş olduğu verileri kullandığı algoritmalar aracılığıyla makine hafızası haline getirmiş olan sanatçı, makinelere yaratma yeteneği bağışlamış ve ortaya çıkan görselleştirmeler ile dijital sanatın olanak ve yöntemlerinin yeniyi yaratmada ne kadar güçlü bir zenginliğe sahip olduğunun işaretlerini göstermiştir. Anadol, dijital sanatın sınırlarını genişletirken insan duyularını, makineleri, dünyayı, evreni ve insan hafızasını inceleyerek yeni bir tasarımsal bütünlük oluşturmuştur.



**Görsel 1:** Refik Anadol, Makine Hatıraları: Uzay, Dijital Teknik

Anadol, sergi mekanında ki işlerini yansıtmaya sürecinde; anılar olarak işaretlediği ham yapay zeka görüntülerini, ses, renk, biçim ve ışık gibi duyumsanabilirlikler üzerinden aktarmakta ve izleyiciyle oluşan etkileşime anılarını da veri tüneli olarak isimlendirmektedir.

Makinenin düş görebilmesi için ihtiyaç duyduğu yaşantı örüntülerine ait deneyimler, veriler üzerinden sanatçının kendi yaratıcı hayal gücünün kontrolünde algoritmalara yüklenmekte ve böylece veriler anıları oluşturmuş olmaktadır. Oluşan anılar ise düşleri beslemektedir, düşler ise renk, ışık, devinim, ritim ve belli bir görsel akış kurgusu içerisinde oluşmaktadır. Işık ve renk gibi tüm bu elemanlar sembolik anlam bilgileri içermektedir.

Su, toprak, uzay görselleri vb.leri gibi belleği oluşturmak için kullanılan her şey sanatçının yaratıcı imgeleminde renk, ışık ve geometrik form olarak hayat bulmaktadır.

Anadol'un sanatının yapı taşları olarak isimlendirebileceğimiz her bir veri kendine atfedilen anlamların bileşkesinin görünür hale gelmesine zemin oluşturmaktadır. Verilerin önümüze koyduğu bu dijital dünya, gerçek dışı olarak adlandırabileceğimiz makine düşünüyü, sergilendiği mekanlarda gerçek kılabilecek bir gerçeklik yaratmaktadır.



**Görsel 2:** Refik Anadol, Makine Hatıraları: Uzay, Dijital Teknik

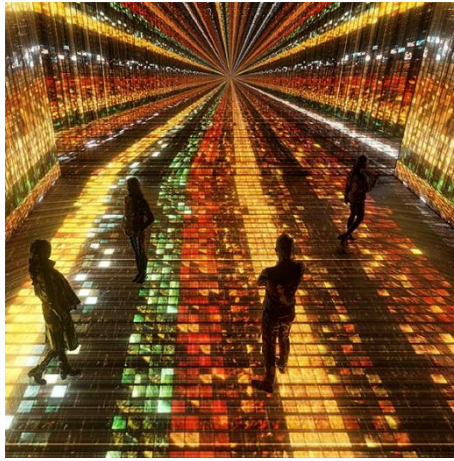
“Makine Hatıraları: Uzay”, sergisi bilimsel gelişmeler ile yapay zekâ işbirliğinde ilerleyen görsel enstalasyonların kullanıldığı bir veri evrenidir. Evrenin bilinmeyenlerini keşfetmek arzusuyla başlayan araştırmalar Carl Sagan'ın 1980'li yıllarda yapmış olduğu Cosmos adlı programda ifade ettiği, “Hayal gücü bizi genellikle hiç var olmamış dünyalara taşır. Ama o olmadan hiçbir yere gidemeyiz” söylemi alternatif veri dünyasının gerçekliğini aktarmaktadır (Url 5)



**Görsel 3:** Refik Anadol, Makine Hatıraları: Uzay, Dijital Teknik

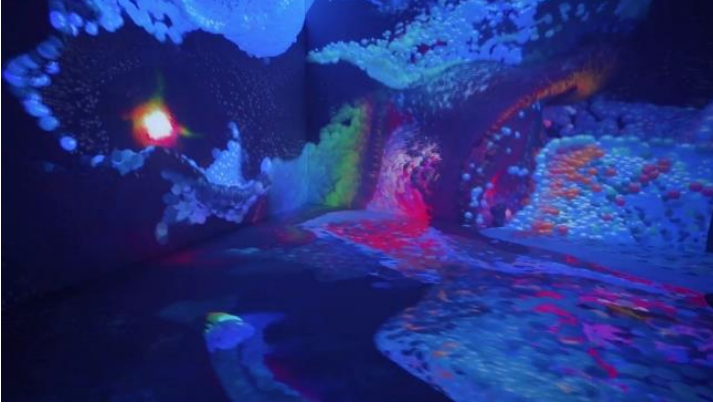
Anadol bu sergisiyle, İnsan yaratıcılığının sınırsız kaynağı olan hayal gücünün bize vermiş olduğu yapma enerjisinin önemine vurgu yapan Sagan'ın yol göstereciliğinde ilerleyen hayal gücünün sınırlarını gerçekten de aşan bir deneyim yaşatmaktadır.

“Sergi, “Hatıralar” ve “Düşler” başlıklı, birbiriyle ilişkili iki bölümden oluşuyor. Bölümlerin her biri insanlığın uzay keşiflerine farklı bir estetik perspektif ve tematik yönelimle yaklaşıyor. Anadolu'nun uzay araştırmalarıyla ilgili en son verileri görselleştirmek amacıyla başlattığı projeleri kolektif olarak tecrübe edilen sanatsal ifadelerle dönüştüren bu bölümler, yapay zekanın görünmez bilgileri nasıl toplayıp açığa çıkardığını anlatan simülasyonlardan oluşuyor.



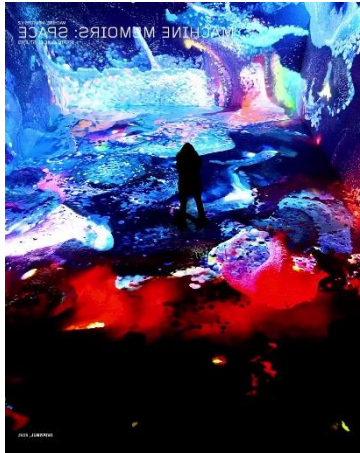
**Görsel 4:** Refik Anadol, Makine Hatıraları: Uzay, Dijital Teknik

Serginin ilk bölümü “Hatıralar”, Refik Anadol’un yapay zeka yardımıyla uzayla ilgili henüz yorumlanmamış, ham görsel verileri topladığı ve onları pigmentlere dönüştürdüğü bir dizi dinamik veri tablosu sunuyor. Eser, çeşitli gök cisimlerinin olası şekillerinin spekülasyonunu yapan bir algoritmayı eğitmek üzere ISS, Hubble, MRO Uzay Teleskopları ve diğer uydular tarafından kaydedilen ve şimdiye kadar bir sanat eserinde kullanılan en büyük uzay temalı veri kümesi olan iki milyondan fazla görüntüden yararlanıyor. Astronomide bugüne kadar kullanılan en gelişmiş teleskopların ‘hatıraları’ olarak da ele alınabilecek görsellerden oluşan bölümde, seyircinin ham verilerle etkileşime girmesine olanak tanıyan bir enstalasyon, eserleri ortaya çıkaran araçların işlevselliğini gözler önüne seriyor. Böylelikle evreni tahayyül etme hissimiz, yalnızca soyut imgelerle değil, aynı zamanda ulu bir bütünlüğün parçalanmış fakat somut delilleri aracılığıyla destekleniyor.



**Görsel 5:** Refik Anadol, Makine Hatıraları: Uzay, Dijital Teknik

İkinci bölüm, “Düşler”, üç boyutlu veri heykelleri ve 15 dakikalık, mekanla bütünleşik bir yapay zeka sineması enstalasyonundan oluşuyor. En son 3D baskı teknikleriyle oluşturulan veri heykelleri Hubble, ISS ve Mars teleskoplarının görsel hatıralarından esinlenen sentetik manzaraları temsil ediyor ve hem dünyanın hem de diğer gök cisimlerinin topolojilerinden oluşan veri noktaları arasındaki çoklu ağ akışını alternatif bir perspektiften sergiliyor. Kolektif bir bilinç dışına ulaşmak için verilerle hikaye anlatmak, Refik Anadol’un ilk sergisinden bu yana işlerinin temelini oluşturuyor. “Düşler” bölümünün sinematik kısmı olan “Makine Hatıraları v.2” başlıklı eserde bu tema, izleyiciyi 15 dakika boyunca bir makinenin zihnine adım atmaya davet eden sürükleyici bir yapay zeka hikayesi şeklinde inceleniyor.



**Görsel 6:** Refik Anadol, Makine Hatıraları: Uzay, Dijital Teknik



Teleskoplardan alınan geniş arşiv kümeleri arasındaki bağlantıları keşfeden, mekanla bütünleşik bir eseri deneyimleyen izleyiciler, kendilerini sürekli genişleyen bir veri evreninde buluyor. Bu veri-odaklı mekan, yalnızca uzay görsellerinin enterpolasyonunu ve sentezini temsil etmekle kalmıyor, aynı zamanda rüyaların sanatsal yaratıcılığın yapı taşı olduğu gizli bir kozmos haline geliyor. “Düşler”, çok boyutlu ve uzay temalı bir filmi, yeni bir kartografik estetikle sunarken, enstalasyonun makine tarafından yaratılan düşleri, izleyicinin kainatın görünmez katmanlarıyla bağlantılar kurmasını amaçlıyor ve hem dünyaya hem çevreye, hem de evrene aidiyet duygusunu tetikliyor.”(Url 6)



**Görsel 7:** Refik Anadol, Makine Hatıraları: Uzay, Dijital Teknik

Anadol’un dünyasında veriler üzerinden makinelere öğrenme becerisi atfedildiğine göre, öğrenmenin doğasına uygun olarak gelişen bellekte, rüyaların doğumu için rahim görevi görebilecek algoritmalar üzerinden oluşan rüya verilerini somutlaştırarak hem dijital alanda hemde fiziki sergi alanlarında görünür hale getirmiştir.

Yapıtların sergileneceği alanlar, sanatçının algoritmalar aracılığıyla görselleştirmiş olduğu verilerini, işlerin ruhuna uygun olarak gösterebileceği atmosferler haline gelmiştir. Sanatçının lirik kurgusunun görsel yansıması için tüm teknik olarak kullanılmıştır.

Anadol’un işlerinde renkler ve onların devingen ritminden oluşturduğu soyutlamaları zamansızlığa ve mekansızlığa işaret etsede aslında izleyicilerin duyularına ve algılarına ev sahipliği yapan insan bilincinde eşleşeceği anılar ve düşünceler üzerinden bir zaman ve mekan duyumsaması yaratmaktadır. Kullandığı sergi mekanlarında bu etkileşimi sağlayabilmek için ustaca kullanabilmiştir.

Ayrıca sanatçının eserlerinin zamansızlığa ve mekansızlığa işaret ederek izleyiciye sunduğu algılama ve düşünme özgürlüğü, eserlerin sergilendiği mekanların da ötesinde zamanın ruhuna uygun etkiler yapabilmeyi başarmıştır.

Anadol'un eserleri bir sorgulama içeriğine sahip olmamış, geçmişi ve bugünü geleceği anlayabilmemiz için bir köprü durum olarak hissettirmiştir. Yapmaya çalıştığı şey, toplumsal arka planda çalışan ve yaratıcı-tasarlayıcı gücümüzü sınırlamaya çalışan geleneksel önyargıları anlamaya çalışmamız ve çözümlediğimiz bu durumları aşarak zamanın geleceğe doğru akışına kendimizi uyarlamamız olmuştur. Sanatçının başta renkler olmak üzere kullandığı her görsel eleman, onun imge dünyasının kodlarını taşıyan simgelere dönüşmüş ve bu simgeler geleceğin dijital sanatı için yeni perspektifler oluşturmuştur.

Anadol'un, sanatçı yaratıcılığı ve onun aklının, tasarımının ve emeğinin sonucu olan makineyi kurgu bir dünyanın paydaşları haline getirme çabası ve bizi gerçek içinde gerçek yanılmasına iten hayalgücü oldukça görkemli duyumsamalar oluşturmuştur.

## SONUÇ

Medeniyetimizin yapı taşlarından biri olarak isimlendirebileceğimiz teknoloji, son yüzyıldır durmaksızın ve çok hızlı bir şekilde ilerlemekte ve önüne çıkan her şeyi insan da dahil olmak üzere dönüştürmektedir. Teknolojinin, bilginin elde edilmesi, depolanması ve paylaşılması üzerinde yarattığı devrim niteliğindeki gelişmeler, insanoğluna bilginin kullanılması açısından sonsuz olanaklar sağlamıştır. Dijital çağ olarak adlandırabileceğimiz bu çağda insan zekasının ürünü olan ama insan zekasına meydan okuyan yapay zekaların geliştirilmiş olması ve bu yapay zekaların sahip oldukları algoritma gücüyle özellikle sosyal medya mecraları üzerinden insan hayatını manipüle edebilecek kadar güçlü konumlara gelmiş olmaları düşündürücüdür. Bununla beraber dijital olanakların insan hayatına sanatın ve estetiğin dokunma çabası da muazzam derecede ilginç ve ilgi çekici sonuçlar yaratmaktadır. Dijital teknolojinin sunduğu olanaklar üzerinden sanat üretmeye başlayan sanatçılar zamanın ruhunu derinlemesine kavramamıza yardımcı olabilecek sanatsal işler gerçekleştirmişlerdir.

Özellikle çalışmamızda ele almaya çalıştığımız Refik Anadol ve onun dijital sanat yapma anlayışı, göstermektedir ki insanlık artık yeni bir çağın yani dijital çağın gerçekliğinin bir parçası olarak sanatı ve sanat yapma biçimlerini çok güçlü bir şekilde yeniden yorumlamak zorunda kalacaktır. Sanatçının makineye insan bilincine özgü yetenekler atfetmesi ve onu rüyalar üzerinden bizimle eşitleme çabası belkide bizi ortak bir rüyanın içine çekecektir. Bu durumda sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki dijital sanat, teknolojiyle birlikte insana dair ne varsa bunların birleşimi üzerinden ortaya çıkan hibrit gerçekliği bize her daim hatırlatacaktır.



## REFERANSLAR

- Atalay, M., Çelik, E. (2017). Büyük Veri Analizinde Yapay Zekâ ve Makine Öğrenmesi Uygulamaları. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt.9 Sayı.22, s.155-172
- Atan, A., Uçan, B. ve Bilsel, Ç. (2015). Dijital Sanat Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme. İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi 26, 1-14
- Cançat, A. (2018). Yeni Medya Sanatı Üzerine. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi (GSED), Sayı 40, 165-178
- Çizgen, G. (2007). Sanat Köprüsü Sırat Köprüsü, Arkeoloji Sanat Yayınları: İstanbul.
- Gombrich, E. H. (2019). Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Imielinski, T., Goel, S. (1999). DataSpace: Querying and Monitoring Deeply Networked Collections in Physical Space. ACM International Workshop on Data Engineering for Wireless and Mobile Access MobiDE, Seattle, Washington
- Oğuzhan, Ö. (2020). Dijital Sanat ve Yeniden Üretim ve Refik Anadol, Dijital İletişim Kuram ve Araştırmaları, 1-9, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Sağlamtimur, Z. Ö. (2010). Dijital sanat, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 10(3), 217-229
- Sağlamtimur, Z. Ö. (2010). Dijital sanat, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 10(3), 217-229
- Şamlioğlu, T. (2019). 21. Yüzyılda Mimari Formu Anlamak, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: BEU, Fen Bilimleri Enstitüsü
- Wands, B. (2006). Digital Çağın Sanatı. (Çev: Osman Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları
- Yücel, D. (2012). Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları
- Yücel, D. (2012). Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları

URL-1: <https://www.thespacereview.com/article/1460/1>

(Erişim Tarihi:20.12.2023)

URL2: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Refik\\_Anadol](https://tr.wikipedia.org/wiki/Refik_Anadol)(Erişim Tarihi:20.12.2023)

URL3 :[https://refikanadol.com.translate.goog/information/?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=tr&\\_x\\_tr\\_hl=tr&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://refikanadol.com.translate.goog/information/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=sc)(Erişim Tarihi:20.12.2023)

URL4 : <https://www.haberturk.com/refik-anadolun-makine-hatiralari-uzay-sergisi-pilevneli-dolapdere-de-3010548> (url4) (Erişim Tarihi:20.12.2023)

- URL5 : <https://ogrencikariyeri.com/haber/refik-anadol-un-yeni-sergisi-makine-hatiralari-uzay> (url 5) (Erişim Tarihi:20.12.2023)
- URL6 : <https://www.kulturservisi.com/p/refik-anadoldan-yeni-sergi-makine-hatiralari-uzay/> (Erişim Tarihi: 20.12.2023)
- URL7 : <https://kultur.istanbul/refik-anadolun-makine-hatiralari-uzay-sergisi-herkesin-ziyaretine-aciliyor/> (url7) (Erişim Tarihi:20.12.2023)
- URL8 : <https://saglamart.com/refik-anadol-makine-hatiralari-uzay> (url8) (Erişim Tarihi:20.12.2023)
- URL9 : <https://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/nasanin-60-yillik-arsivleri-sanatla-yorumlandi-565871.html> (url9) (Erişim Tarihi:20.12.2023)
- URL10 : <https://twitter.com/refikanadol/status/1379068213036605443> (url 10) (Erişim Tarihi:20.12.2023)
- URL11 : [https://www.pilevneli.com/tr/exhibitions/38-refik-anadol-makine-hatiralari-uzay/press\\_release\\_text/](https://www.pilevneli.com/tr/exhibitions/38-refik-anadol-makine-hatiralari-uzay/press_release_text/)(Erişim Tarihi:20.12.2023)
- URL12 : <https://www.magazinlife.com/kultur-sanat/refik-anadolun-makine-hatiralari-uzay-sergisi-sanatseverlerle-bulustu/> (url 12) (Erişim Tarihi:20.12.2023)

## BÖLÜM 9

# ANALYSIS OF WORKING POSTURES IN TECHNICAL DRAWING WORKSHOPS WITH REBA METHOD AND ERGONOMIC RISK ASSESSMENT

SEDA DİLAY<sup>1</sup>

SÜMEYYE ERDEM<sup>2</sup>

### INTRODUCTION

The technical drawing student develops designs to produce innovative, practical and production-ready items. They combine art and engineering to design products used in everyday life. Technical drawing students focus on ease of use when creating style and function for a device. They specialize in specific types of products such as, but not limited to, hardware, engineering tools and technical materials, scientific instruments, industrial equipment, household items. The technical drawing course, which is given for production purposes, helps students to design and produce well-equipped in any design department. Thus, students taking technical drawing courses can have more flexibility in the product categories they work on. Considering the characteristics of the working areas, the professional responsibilities of students taking technical drawing courses are as follows.

- Consulting with customers to determine design requirements,
- Designing products for the needs and wants of a specific target audience,
- Working with other experts such as mechanical engineers, architects or manufacturers to assess whether design concepts can meet the need at a reasonable cost,
- Evaluate product safety, appearance and function to determine whether a design is practical,
- Redesign existing products to increase their efficiency or make them easier to use,

---

<sup>1</sup> Doç., *El Sanatları Bölümü/Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Türkiye*  
*sdilay@kmu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5239-8589*

<sup>2</sup> Öğr. Gör., *Makine ve Metal Teknolojileri Bölümü /Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Türkiye sumeyyeerdem@kmu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5518-2716*

- Show prototypes to customers for design approval,
- Working in liaison with sales, marketing and production departments,
- Seizing opportunities to correct product defects.

For this reason, analysing the working postures of the students taking technical drawing courses and making them appropriate is of great importance in terms of ergonomics and occupational safety.

Posture is defined as the alignment of the body, head, torso, arms and legs in space. Working posture can be defined as the alignment of the body, head, trunk, arms and legs according to the work and the characteristics of the work. Inappropriate working posture is defined as deviation from the normal posture of the body joints and is seen as one of the important causes of musculoskeletal disorders (Kara et al., 2013). The data obtained as a result of the analysis of working postures; It generally enables the identification of high-risk jobs and the necessary corrective work to be carried out to reduce them. In work environments, when exposed to physical factors such as long-term repetitive tasks and inappropriate working positions, musculoskeletal injury and disability may occur depending on the work of the workers. This situation will increase if ergonomic arrangements are not made and will reveal costs such as loss of labor force, compensation for damage to the body and costs for the treatment of the worker (Sağiroğlu et al., 2015; Atıcı et al., 2015).

Methods such as REBA, RULA, OWAS, NIOSH, etc. are generally used to analyse work stoppages. Some of these methods, for example, the NIOSH method, although it offers a very detailed analysis, is suitable for only one or a few lines of work, while the OWAS method, although it can be applied to a large number of lines of work, cannot offer a detailed analysis (Kara et al., 2013; Akalp et al., 2021). However, the REBA (Rapid Entire Body Assessment) method appears as a method that can overcome all these disadvantages. It is a method developed by Hignett and McAttamney (2000).

In this study, Karamanoğlu Mehmetbey University Vocational School of Technical Sciences Vocational School of Technical Sciences, the data obtained from the images taken with permission during the work of the students taking technical drawing courses in the technical drawing workshop were processed in computer environment. With the help of these data, the working postures of the students taking technical drawing courses were analysed and ergonomic risk assessment was made using the REBA method.

## **1. MATERIALS AND METHOD**

### **1.1. Materials**

An ergonomic evaluation of the students taking the course in the technical drawing workshop of Karamanoğlu Mehmetbey University Vocational School of Technical Sciences was carried out. In the study, camera recordings of technical drawing students were taken by obtaining permissions and ergonomic risk analysis was performed using REBA method in the light of the data obtained.

The data in the study were recorded with a camera during the work of the designers working here in order to determine the physical loads and posture disorders of the technical drawing students during design. During the recording of the measurements with the camera, the students continued their lessons. The images obtained were analysed in computer environment.

### **1.2. Method**

Within the scope of the study, random camera shots were taken of the students taking the technical drawing course. By examining the images obtained, the postures of the students were analysed during the real work and the bodily load scores were determined using REBA methods (McAtamney and Corlett, 1992; Hignett and McAtamney, 2000; Öz and Çakmak, 2017; Dilay and Özkan, 2023A; Dilay and Erdem, 2022; Dilay and Özkan, 2023B).

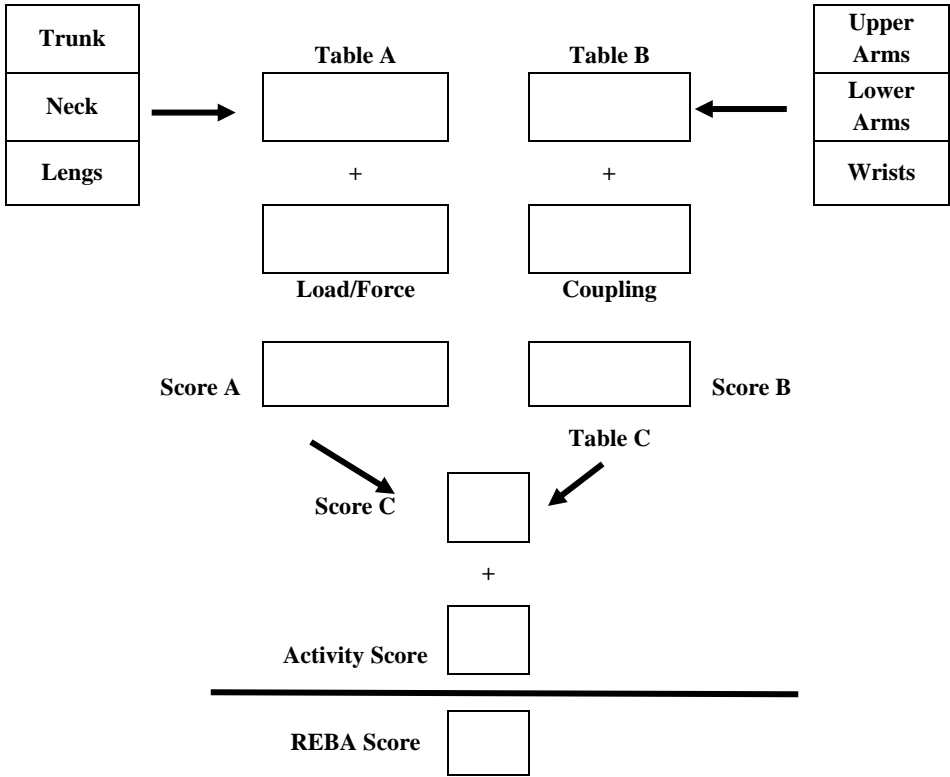
The REBA method is a method that allows all parts of the body to be analysed. The risks caused by a working posture or movement to be analysed are expressed numerically. In the REBA method, a score ranging from 1 to 15 is determined depending on the flexions and extensions that occur in the torso, neck, legs, upper arms, lower arms and wrists during a working posture and the loads that the employee is exposed to during these postures. In the calculations made with this method, body parts are first divided into two as Group A and Group B.

Group A includes torso, neck and legs, while group B includes upper arms, lower arms and wrists. In group A; separate scores of the trunk, neck and legs are determined and a score consisting of the combination of these scores is determined with the help of Table A. A score is obtained by adding the load/force score to this score (Figure 2, Table 1, Table 2).

In group B, the scores of the upper arm, lower arm and wrists are determined separately and a score consisting of the combination of these scores is determined with the help of Table B. The B score is obtained by adding the grip score to this score (Figure 3, Table 3, Table 4, Table 5).



Once score A and score B are found, using Table C, score C, which is the combination of scores A and B, is found. The REBA score is obtained by adding the activity score to the C score (Figure 1, Table 5, Table 6, Table 7).



**Figure 1.** REBA score sheet (Kara et al, 2013; Dilay and Özkan,2023; Dilay and Erdem, 2023).

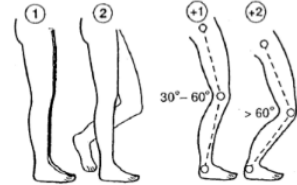
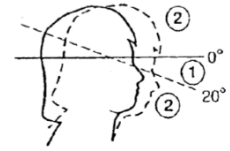
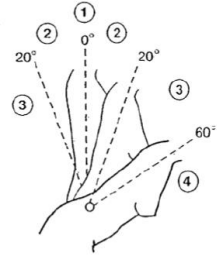
<b>Trunk</b>		
Movement	Score	Change score:
Upright	1	
0° – 20° flexion	2	+1 if twisting or side flexed
0° – 20° extension		
20° – 60° flexion	3	
> 20° extension		
> 60° flexion	4	

<b>Neck</b>		
Movement	Score	Change score:
0° – 20° flexion	1	+1 if twisting or side flexed
> 20° flexion or in extension	2	

<b>Legs</b>		
Position	Score	Change score:
Bilateral weight bearing, walking or sitting	1	+1 if knee(s) between 30° and 60° flexion +2 if knee(s) are >60° flexion (nb not for sitting)
Unilateral weight bearing		
Feather weight bearing or an unstable posture	2	



**Figure 2.** Group A Score determination template (Hignett and McAtamney, 2000)

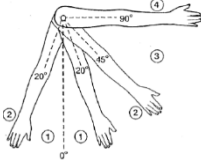
**Table 1.** TABLE A in REBA Method

		<b>Neck</b>											
		<b>1</b>				<b>2</b>				<b>3</b>			
		<b>Legs</b>				<b>Legs</b>				<b>Legs</b>			
		<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>
<b>Trunk</b>	<b>1</b>	1	2	3	4	1	2	3	4	3	3	5	6
	<b>2</b>	2	3	4	5	3	4	5	6	4	5	6	7
	<b>3</b>	2	4	5	6	4	5	6	7	5	6	7	8
	<b>4</b>	3	5	6	7	5	6	7	8	6	7	8	9
	<b>5</b>	4	6	7	8	6	7	8	9	7	8	9	9

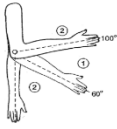
**Table 2.** Load / Force Score Table

Load/Force	Score
< 5 kg	0
5 – 10 kg	1
> 10 kg	2
Shock or rapid build-up of force	+1

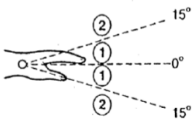
Upper Arms		
Position	Score	Change score:
20° flexion to 20° extension	1	+1 if arm is: • abducted • rotated
20° – 45° flexion > 20° extension	2	+1 if shoulder is raised
45° – 90° flexion	3	
> 90° flexion	4	-1 if leaning, supporting weight of arm or if posture is gravity assisted

Lower Arms	
Movement	Score
60° – 100° flexion	1
< 60° flexion or > 100° extension	2

Wrists		
Movement	Score	Change score:
0° – 15° flexion/ extension	1	+1 if wrists is deviated or twisted
> 15° flexion/ extension	2	



**Figure 3.** Group B score determination template (Hignett and McAtamney, 2000).

**Table 3.** Table B in REBA Method

		Lower Arm					
		1			2		
		Wrist			Wrist		
UPPER ARM		1	2	3	1	2	3
	1	1	2	2	1	2	3
	2	1	2	3	2	3	4
	3	3	4	5	4	5	5
	4	4	5	5	5	6	7
	5	6	7	8	7	8	8
	6	7	8	8	8	9	9

**Table 4. Grip Score Value**

Degree	Description	Score
Good	Well-fitting handle and a mid-range, power grip	0
Fair	Hand hold acceptable but not ideal or coupling is acceptable via another part of the body	1
Poor	Hand hold not acceptable although possible Awkward, unsafe grip, no handles	2
Unacceptable	Coupling is unacceptable using other parts of the body	3

**Table 5. Table C in REBA Method**

		SCORE B											
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
SCORE A	1	1	1	1	2	3	3	4	5	6	7	7	7
	2	1	2	2	3	4	4	5	6	6	7	7	8
	3	2	3	3	3	4	5	6	7	7	8	8	8
	4	3	4	4	4	5	6	7	8	8	9	9	9
	5	4	4	4	5	6	7	8	8	9	9	9	9
	6	6	6	6	6	8	8	9	9	10	10	10	10
	7	7	7	7	7	9	9	9	10	10	11	11	11
	8	8	8	8	8	10	10	10	10	10	11	11	11
	9	9	9	9	9	10	10	11	11	11	12	12	12
	10	10	10	10	10	11	11	11	12	12	12	12	12
	11	11	11	11	11	12	12	12	12	12	12	12	12
	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12

**Table 6. Activity Score Schedule**

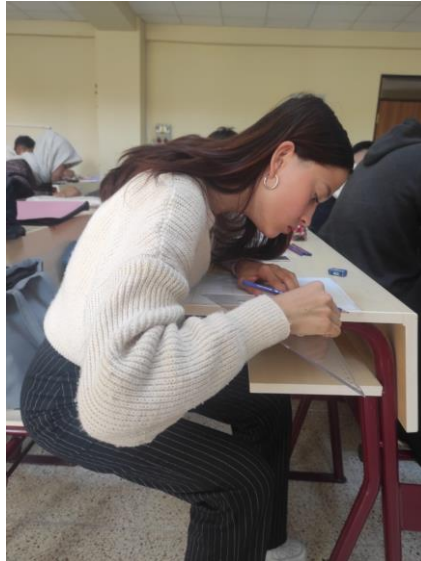
Activity	Score
1 or more body parts are static, e.g., held for longer than 1 min	+1
Repeated small range actions, e.g., repeated more than 4 times per minute (not including walking)	+1
Action causes rapid large range changes in postures or an unstable base	+1

**Table 7. REBA Risk Assessment Schedule**

Action level	REBA Score	Risk Level	Action (including further assessment)
0	1	Negligible	None necessary
1	2 - 3	Low	May be necessary
2	4 - 7	Medium	Necessary
3	8 - 10	High	Necessary soon
4	11 - 15	Very high	Necessary NOW

## 2. RESEARCH FINDINGS AND DISCUSSION

In the study, it was determined that the distance between the table and desk lengths in the technical drawing workshop was at a level that could be considered suitable for students to design. However, it was concluded that although the height of the tables used is suitable, the angle is not suitable. For this reason, the load on the arms, shoulders and necks of the students doing technical drawing increases. In addition, the lack of a step to rest the feet on the table causes more force on the waist and back of the drawing students. This situation can have negative effects on students who draw (Figure 4).



**Figure 4.** Student drawing in the technical drawing workshop.

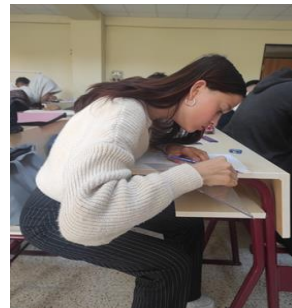
As can be seen in Figure 5, it was observed that students drawing in the technical drawing course sometimes had to reach out to draw on all areas of the letterhead, which led to ergonomic overload of their bodies.



**Figure 5.** Students drawing in the technical drawing workshop.

As a result of the examination and analysis of the images in the computer environment, the ergonomic risk assessment of the students drawing in the technical drawing course was made according to the REBA method. Accordingly, A and B group values were determined. Group A ratings were made using the data in Figure 2, taking into account the flexion, rotation or extension of the trunk, neck and legs in group A. Figure 6 shows that the student's torso flexed approximately  $20^{\circ}$  -  $60^{\circ}$  or extended more than  $20^{\circ}$ . It was determined that the score corresponding to this angular value was 3.


<b>Trunk</b>		
Movement	Score	Change score:
Upright	1	
$0^{\circ}$ - $20^{\circ}$ flexion $0^{\circ}$ - $20^{\circ}$ extension	2	
<b><math>20^{\circ}</math> - <math>60^{\circ}</math> flexion &gt; <math>20^{\circ}</math> extension</b>	<b>3</b>	+1 if twisting or side flexed
> $60^{\circ}$ flexion	4	



**Figure 6.** Body stance angles

As seen in Figure 7, it was observed that the neck of the student who was drawing flexed  $> 20^\circ$  more. Thus, the neck score was taken as 2.

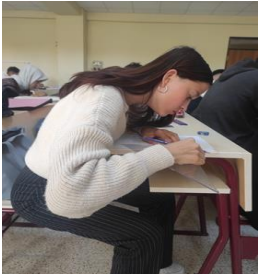
Neck		
Movement	Score	Change score:
$0^\circ - 20^\circ$ flexion	1	+1 if twisting or side flexed
$> 20^\circ$ flexion or in extension	2	



**Figure 7.** Neck stance angles

For the legs, the last component in group A, it was observed that there was bilateral weight bearing and no flexion in the knees as seen in Figure 8. Therefore, the numerical value of the leg score was taken as 1.


Legs		
Position	Score	Change score:
<i>Bilateral weight bearing, walking or sitting</i>	1	+1 if knee(s) between $30^\circ$ and $60^\circ$ flexion
Unilateral weight bearing Feather weight bearing or an unstable posture	2	+2 if knee(s) are $>60^\circ$ flexion (n.b. Not for sitting)



**Figure 8.** Neck stance angles

In determining the force/load score, the weights of the tools used and the friction force were taken into account (Figure 9).

Load/Force	Score
$<5$ kg	0
5-10kg	1
$>10$ kg	2
Shock or rapid build-up of force	+1



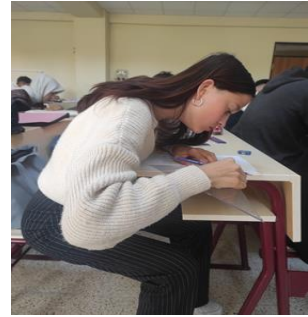
**Figure 9.** Load/Force Score

Table A value was obtained as 4 by using Table A in Table 2 with these data.

TABLE A													
		Neck											
		1				2				3			
		Legs				Legs				Legs			
		1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Trunk	1	1	2	3	4	1	2	3	4	3	3	5	6
	2	2	3	4	5	3	4	5	6	4	5	6	7
	3	2	4	5	6	4	5	6	7	5	6	7	8
	4	3	5	6	7	5	6	7	8	6	7	8	9
	5	4	6	7	8	6	7	8	9	7	8	9	9

While finding the Table B score, it is necessary to analyse the upper arm, lower arm and wrist posture position. During drawing, the student draws with the upper arm at a 20° angle (Figure 10). The upper arm 20° posture position score was determined as 1.

Upper Arms		
Position	Score	Change score:
20° flexion to 20° extension	1	+1 if arm is: abducted rotated
20°–45° flexion	2	+1 if shoulder is raised
>20° extension	3	-1 if leaning, supporting weight of arm or if posture is gravity assisted
45°–90° flexion	4	
>90° flexion		




**Figure 10.** Upper arm stance angles

It is seen that the student's lower arm was drawing at an angle between 60° and 100° (Figure 11). In this case, a score of 1 was determined for the lower arm flexion position between 60° - 100°.



<b>Lower Arms:</b>	
Movement	Score
<i>60° – 100° flexion</i>	<i>1</i>
< 60° flexion or > 100° extension	2




**Figure 11.** Lower arm stance angles

It was determined that the wrists of the students who drew had more than 15° extension or flexion. There was no side flexion or rotation in the wrists (Figure 12). In this case, the wrist score was determined as 2.

<b>Wrists:</b>	
Movement	Score
<i>0°–15° flexion/ extension</i>	<i>1</i>
> 15° flexion/ extension	2

Change score:  
+1 if wrists are deviated or twisted



**Figure 12.** Wrist posture angles

Considering that the students drawing in the technical drawing course held the drawing materials well, the comprehension score was accepted as 0 (Figure 13).

<b>Grip Score Value</b>		
Degree	Description	Score
<i>Good</i>	<i>Well-fitting handle and a mid-range, power grip</i>	<i>0</i>
Fair	Hand hold acceptable but not ideal or coupling is acceptable via another part of the body	1
Poor	Hand hold not acceptable although possible	2
Unacceptable	Awkward, unsafe grip, no handles Coupling is unacceptable using other parts of the body	3

**Figure 13.** Grip score

Table B value was obtained as 3 by using Table B in Table 4 with these data.

<b>TABLE B</b>							
LOWER ARM							
<i>I</i>				2			
Wrist				Wrist			
	<i>I</i>	2	3	1	2	3	
Upper arm	<i>I</i>	2	2	1	2	3	
	2	1	2	2	3	4	
	3	3	4	5	4	5	6
	4	4	5	5	5	6	7
	5	6	7	8	7	8	8
	6	7	8	8	8	9	9

A score and B score values were substituted in Table 6 and C score value was found as 4.

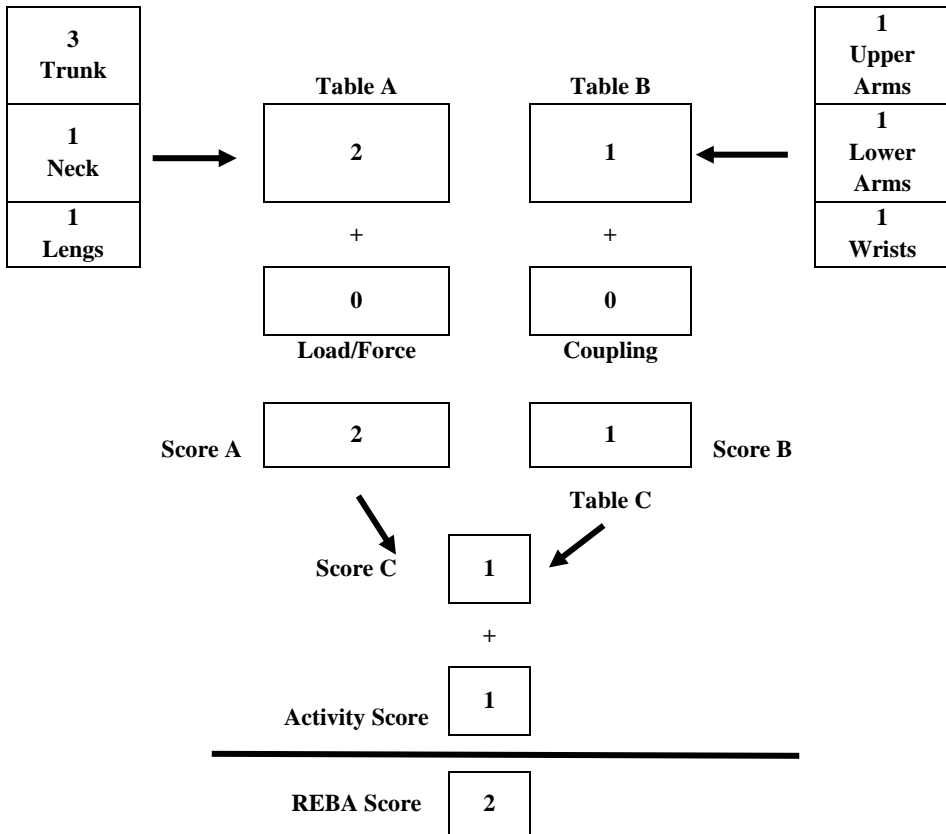
<b>TABLE C</b>												
SCORE B												
	<i>I</i>	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	1	1	1	2	3	3	4	5	6	7	7	7
2	<i>I</i>	2	2	3	4	4	5	6	6	7	7	8
3	2	3	3	3	4	5	6	7	7	8	8	8
4	3	4	4	4	5	6	7	8	8	9	9	9
5	4	4	4	5	6	7	8	8	9	9	9	9
6	6	6	6	6	8	8	9	9	10	10	10	10
7	7	7	7	7	9	9	9	10	10	11	11	11
8	8	8	8	8	10	10	10	10	10	11	11	11
9	9	9	9	9	10	10	11	11	11	12	12	12
10	10	10	10	10	11	11	11	12	12	12	12	12
11	11	11	11	11	12	12	12	12	12	12	12	12
12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12

Since one or more body parts of the drawings were in a fixed holding position, the Activity Score was taken as +1 (Figure 14).

Activity	Score
<i>1 or more body parts are static, e.g. held for longer than 1 min</i>	+1
Repeated small range actions, e.g. repeated more than 4 times per minute (not including walking)	+1
Action causes rapid large range changes in postures or an unstable base	+1

**Figure 14.** Activity score

When the values obtained from the A score, B Score, C Score and Activity scores are placed in the REBA Flow Diagram in Figure 1, the REBA Score used in ergonomic and risk assessment during technical drawing is found to be 2. As can be seen in Table 8, this value is in the 1nd degree risk zone. It may be necessary to take precautions.



REBA Risk Assessment Schedule			
Action level	REBA Score	Risk Level	Action (including further assessment)
0	1	Negligible	None necessary
1	2 - 3	<b>Low</b>	<b>May be necessary</b>
2	4 - 7	Medium	Necessary
3	8 - 10	High	Necessary soon
4	11 - 15	Very high	Necessary NOW

### 3. CONCLUSION

The appropriate height and distance of the chairs and tables used by the students drawing in the technical drawing workshop cause minimal fatigue in the

arms, trunk and legs. It was observed that students had to reach for the paper while drawing and this caused overload on their bodies. The fact that the neck of the drawing student flexes  $20^{\circ}$  more is seen as a factor that increases fatigue. In addition, it was observed that there was bilateral load bearing on the legs due to the trunk during drawing and there was no flexion in the knees. This situation seems to cause fatigue in the trunk and legs of the students during drawing. In determining the force and load score of the tools, equipment and materials used by the students while drawing, the weights and friction force of the tools used were taken into consideration. It was observed that the low weight level did not cause a significant level of fatigue. It was determined that fatigue occurred in the upper arm, lower arm and wrists due to the lack of angle movement of the tables on which the students were drawing. It is thought that the height and angles of the chairs and tables used to reduce the load on the torso, arms and legs of the students doing technical drawing and to minimize fatigue should be adjustable. When the drawing position is considered, it is thought that higher efficiency can be obtained as a result of the measures.

## REFERENCES

- Akalp, H.G., Saklangıç, U., Çırakoğlu, S. (2021). Analysis of Working Postures of Olive Farm Workers with REBA Method. *Ergonomics Journal*, 4(2), 88-96. Doi: <https://doi.org/10.33439/Ergonomi.961369>.
- Atıcı, H., Gönen, D., Ali, O. (2015). Ergonomic Analysis of Postures Causing Strain in Employees with Reba Method. *Journal of Engineering Sciences and Design*, 3(3), 239-244.
- Dilay, S., Erdem, S. (2022). "Analysis of Working Postures of Employees in Ceramic Workshop with Reba Method", *International Research in Engineering VIII*.
- Dilay, Y., Özkan, A. (2023A). Analysis and Ergonomic Risk Assessment of Working Positions in Machine-Assisted Apple Harvesting with REBA Method, *Journal of Agricultural Machinery Science*, 19(1): 7592.
- Dilay, Y., Özkan, A. (2023B). Ergonomic Analysis of Working Postures in Hawthorn Fruit (*Crataegus Spp.*) Picking. *European Journal of Science and Technology* (50), 30-35. <https://doi.org/10.31590/ejosat.1194913>.
- Hignett, S., Mcatamney L. (2000). Rapid Entire Body Assessment (REBA). *Applied Ergonomics*. 31:201-205. Doi: [https://doi.org/10.1016/S0003-6870\(99\)00039-3](https://doi.org/10.1016/S0003-6870(99)00039-3).
- Kara, Y., Atasagun, Y., Peker, A. (2014). Analysis of Working Postures in Assembly Lines with Rula Method and Ergonomic Risk Assessment, *7th International Conference on Occupational Health and Safety, Istanbul-Turkey*, 5(7).
- McAtamney, L., Corlett, E. N. (1993). RULA: A Survey Method for the Investigation of Work-Related Upper Limb Disorders. *Applied Ergonomics*. (2), 91-99.
- Öz, E., and Çakmak, B. (2017). Ergonomics and Occupational Safety Evaluation of Work Flow in an Enterprise Producing Agricultural Machinery. *Journal of Engineering Sciences and Design*, 5 (Ergonomics 2016), 275-282.
- Sağiroğlu, H., Coskun, M.B., Erginel, N. (2015). Ergonomic Risk Analysis of Workstations in a Production Line with REBA. *Journal of Engineering Sciences and Design*, 3(3), 339-345. Available at: <https://dergipark.org.tr/pub/jesd/issue/20874/224045>.

## BÖLÜM 10

### SES HİJYENİ Voice Hygiene

Dr. Öğrt. Üyesi Aşlı SELMANPAKOĞLU<sup>1</sup>

#### ÖZET

Ses, ergonomik bir şekilde kullanıldığında iletişim ve hayat kalitesini arttırmaktadır. Buna karşın ses sağlığı bozulduğunda ise seste kısıklık, yorgunluk, çatalaşma, kırılma gibi belirtiler göstererek sahibinin iş yaşamını, sosyal yaşamını olumsuz etkileyebilmektedir. Ses sahibinin ses hijyeni ile ilgili bilgi düzeyi atıkça ses sağlığını korumaya ya da rahatsız sesi iyileştirmeye yönelik bilinç düzeyinin de artması beklenmektedir. Bu çalışma, ses hijyenini sağlamak için gerekli koşulları ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Ses hijyeni konusu; işitme sisteminin sağlık durumu, Lombard etkisi, çığlık atarak ağlama, bağırma, aşırı konuşma, boğazı kazıyarak ve öksürerek temizleme alışkanlığı, ses eğitiminin kişinin özelliklerine uygunluğu, ses kıvrım yüzeyinin hidrasyonu, su tüketimi, tütün, kokain, esrar, marihuana kullanımı, fiziksel ortamın nem düzeyi, yaşlanma, ağızdan nefes alma, fiziksel ortamın sıcaklığı, fiziksel ortamın tozu, ilaç kullanımı, beslenme alışkanlıkları ve uyku düzeni ile ilişkili olarak açıklanmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Ses bozuklukları, ses hijyeni.

#### ABSTRACT

When used ergonomically, voice improves communication and quality of life. On the other hand, when vocal health is impaired, it can negatively affect the business and social life of the owner by showing symptoms such as hoarseness, fatigue, bifurcation and breakage. As the level of knowledge of the voice owner about vocal hygiene increases, it is expected that the level of awareness to protect vocal health or to improve the disturbed voice will also increase. This study was conducted to reveal the necessary conditions to ensure vocal hygiene. The subject of vocal hygiene was explained in relation to the health status of the auditory system, the lombard effect, screaming, crying, yelling, excessive talking, the habit of clearing the throat by scraping and

---

<sup>1</sup> Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Nevşehir Hacıbektaş/Türkiye  
ROR ID: <https://ror.org/019jds967>

coughing, the suitability of voice training to the characteristics of the person, hydration of the vocal fold surface, water consumption, tobacco, cocaine, cannabis, marijuana use, humidity level of the physical environment, aging, mouth breathing, temperature of the physical environment, dust of the physical environment, drug use, eating habits and sleep patterns.

**Key words:** Voice disorders, voice hygiene.

## 1.GİRİŞ

TDK (11.12.2023) sözlüğüne göre hijyen Fransızca hygiène kelimesinden Türkçeye girmiştir. Bu sözlükte hijyen kelimesi 1. Sağlık bilgisi, 2. temiz 3. sağlığa zarar verecek ortamlardan korunmak için yapılacak uygulamalar ve alınan temizlik önlemlerinin tümü olarak tanımlanmaktadır. Ses hijyeni ise insanın sesi oluşturma ve kullanma sürecini tanıma, ses sağlığını koruma, ses rahatsızlıklarını iyileştirme, iyileşen sesin olağan davranış haline gelmesi için yapılan bilgilendirmeler ve uygulamalardır. İnsan sesinin oluşumunda görev alan öğeleri tanımak sesin oluşumuna dair farkındalığı artırır. Ses rahatsızlıklarına nelerin sebep olduğunu bilmek sese karşı özenli davranmaya bunun sonucunda da ses rahatsızlıklarını önlemeye yardımcı olur. Fletcher, Drinnan ve Carding'in (2007) 17 disfonili ve 17 sesi sağlıklı birey üzerinde yaptığı araştırma sonucunda disfonik bireyler (%63), sağlıklı bireylere (%72) kıyasla ses bakımı konusundaki bilgilerinin değerlendirilmesinde daha kötü puan almıştır. Sağlıklı sese sahip bireyler ile organik olmayan disfonili bireyler arasında sağlık bilgisi açısından belirgin bir fark olması ses hijyeni hakkındaki farkındalık ve ses sağlığı arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır.

Ses kısıklığı, ses yorgunluğu, boğaz kuruluğu ses hijyeninin ilgilendiği ses rahatsızlığı belirtilerdir. “Ses kısıklığı kategorisine dahil edilen yakınmalar genellikle volüm kaybı, sesin tonunda değişiklik, ses yorgunluğu, takılma hissi ve sesin aralıklı olarak kesilmesi şeklindedir. Vokal kordların vibrasyon fonksiyonunun bozulması veya vokal kord mukozasındaki düzensizlik ses kısıklığına yol açar” (Akbulut, Aksoy ve Öz, 2012).

Akbulut, Aksoy ve Öz (2012)'e göre organik ses kısıklığının nedenleri; infeksiyöz enflamatuvar (1.akut viral larinjit, 2.bakteriyel trakeit/larinjit, 3.larengotrakeobronşit), non-infeksiyöz enflamatuvar (1.larengofarengeal reflü, 2.sigara irritasyonu, 3.kronik öksürük), travma (dıştan gırtlığa gelen travma), tümörler (1.malign, 2.benign; kord vokal nodülü, kistler, polipleri, papillomlar, kondromlar, lipom, hemanjioma, nörofibrom), sistematik hastalıklar (1.hormonal bozukluklar; hipotiroidi, virulizasyon, 2. Otoimmun hastalıklar; romatoid artrit, sistemik lupus eritematozus, sarkoidoz, Wegener granülomatozu, tüberküloz, sifiliz, amiloidoz, pemfigus) dir. Fonksiyonel ses

kısıklığının nedenleri ise; 1.psikojenik disfoni (histerik afonisi), 2. habitüel disfoni, 3.ventriküler disfoni olarak sınıflandırılmıştır.

Profesyonel ses kullanıcıları ve sesinde problem yaşayan bireyler tarafından sıklıkla bildirilen şikâyetlerden biri ses yorgunluğudur. Ses yorgunluğu kavramı, bireyin ses kullanımıyla artan, sesin dinlenmesine bağlı olarak azalan, ses çabası sonucu ortaya çıkan algı şeklinde ifade edilmektedir (Solomon, 2008; akt. Başer, 2023). En sık kullanılan tanımlardan biri de sesin bir süre kullanımı sonrası görülen bölgesel yorgunluk ve ses zayıflamasıdır. Fakat bunun haricinde sesin kalitesinde düşüş, ses üretiminde artan çaba, ses aralığının azalması, boğazda hissedilen gerginlik, sesin uzun süre kullanımı sonrası fiziksel yorgunluk ve dinlenmeye bağlı iyileşme gibi bir dizi semptomun varlığı ile de tanımlanmaktadır. Günümüzde ise evrensel kabul görmüş bir tanımlama bulunmamaktadır (Şirin, 2019; akt. Başer, 2023).

Mevsim geçişlerinde ya da kış aylarında yaygın olarak görülen boğaz kuruluşuna, üst solunum yolu enfeksiyonu, ağız açık uyuma, susuzluk, kuru hava, alerji ve bademcik iltihabına bağlı olarak tükürük üretiminin azalması neden olur. Bunların yanında gribal enfeksiyonun uzun sürmesinden kaynaklı olarak geçmeyen kuru öksürük de boğaz kuruluşuna yol açar. Boğaz kuruluşuna neden olan en yaygın faktörler şöyle sıralanabilir:, ağız açık uyumak, alerji, saman nezlesi, grip, soğuk algınlığı, gastroözofageal reflü hastalığı, bademcik iltihabı, mononükleoz (öpücük hastalığı), ses tellerini yormaktır (<https://www.memorial.com.tr/saglik-rehberi/bogaz-kurulusuna-ne-iyi-gelir>).

Ses rahatsızlıklarını iyileştirme sürecinde ses hijyeni bazen tek başına, bazen de ses sağlığı ile ilgili operasyonların bir tamamlayıcısı olarak kullanılır. Ses ile ilgili tıbbi bir operasyondan sonra bile ses hijyeni konusu ihmal edilirse ses rahatsızlığının tekrar etmesi söz konusu olabilmektedir. Ses hijyeni ile ilgili uygulamaların kalıcı davranış haline gelmesi bu olumsuz durumun önüne geçmektedir. Özetle ses hijyeninin ses konforunu sağlamak ve iletişimi etkili bir şekilde sürdürmek amacıyla sesi oluşturan öğeleri tanıma, ses hastalığını önleme, hasta sesi iyileştirme, iyileşmiş sağlıklı sesi davranış haline getirme işlevleri bulunmaktadır.

Çalışmanın amacı sesin hijyenini sağlamak için dikkat edilmesi gereken hususların alan yazında yer alan araştırmalar kapsamında incelenmesidir. Bu ana amaç doğrultusunda işitme duyusunun sağlık durumu, lombard etkisi, çılgık atarak ağlama, bağırma, ses eğitimi alan kişilerinin seslerini yanlış kullanması, boğazı kazıyarak öksürerek temizleme gibi birçok faktör ele alınmıştır.



## **2. YÖNTEM**

### **2.1. Araştırma Modeli**

Bu çalışmada ses hijyeni ile ilgili gerçekleştirilmiş olan çalışmalar sistematik derleme yöntemi ile incelenmiştir. Alan yazındaki derleme çalışmalarından biri olan sistematik derleme, araştırma sorularına ve probleme cevap bulmak için o alanda yayımlanmış çalışmaların kapsamlı bir şekilde taranması çeşitli dahil etme ve dışlama kriterleri kullanılarak çalışmaların belirlenmesi, nicel, nitel ve karma araştırma yöntemlerini incelemesi ve çalışmalarda yer alan bulguların sentezlenerek sunulması olarak tanımlanmaktadır (Burns ve Grove, 2007; Karaçam, 2013).

## **3. BULGULAR VE YORUM**

### **3.1. İşitme Duyusunun Sağlık Durumu**

İşitme kulağa gelen ses dalgalarının kulakta işlemlerden geçtikten sonra sinir siteminin yardımıyla beyine iletilmesi ve beyinde sesin algılanıp yorumlanması ile gerçekleşir. İşitmenin gerçekleşebilmesi için kulağın, sinir siteminin ve beyinin sağlıklı olması gerekmektedir. İşitme sorunu yaşayan insanlarda seslerini duyurmak için bağırarak konuşma eğilimi görülebilmektedir. Fazla bağırarak konuşma ses sağlığına zarar verebilir. Eğer bireyin işitme sorunu varsa bir işitme cihazıyla işitme sistemini güçlendirmek ses sağlığı için yararlı olabilmektedir.

### **3.2. Lombard Etkisi**

Gürültüye maruz kalındığında gürültüyü aşmak için ses şiddetinin artırılması Lombard etkisi olarak tanımlanır. Lombard etkisine maruz kalan kişilerde kalıcı veya geçici ses kaybı oluşabilmektedir. Lombard etkisinin ses yorgunluğu ve ses kıvrımlarında travma sonucu nodül gibi ses rahatsızlıklarına neden olmaması için, kulakları koruyucu kulaklık takmak, gürültü kaynağı ile mesafeyi açarak işitme ve dolayısıyla titreşim mekanizmasını korumak, konser ve ses çalışmaları yapılan alanın ses yalıtımının dışarıdan gürültü gelmeyecek şekilde düzenlemek yararlı olmaktadır.

### **3.3. Çığlık Atarak Ağlama, Bağırma ve Aşırı Konuşma**

Yüksek sesle bağırma ve çığlık atarak ağlama eğilimi ses kıvrımlarında hemorajiye (ses teli kanamasına) yol açabileceği bilinmektedir. Murry ve Rossen (2000) vaka çalışmalarında üç profesyonel ses kullanıcısının şiddetli ağlama davranışlarından sonra ses kıvrımlarında hemoraji oluştuğunu polip

veya nodül lezyon bulgularının olduğunu, bu vakalarda ses kısıklığı ve ses değişikliği görüldüğünü tespit etmiştir. Çalışmada çığlık atma veya haykırış şeklindeki ağlamanın artmış kas aktivitesi, ses kıvrımlarının uzaması ve subglottik basıncın artmasının bir sonucu olduğu belirtilmektedir.

Bağırarak, çığlık atarak ses çıkarma şekli sesin yanlış kullanımına örnektir. Sesin yanlış kullanımına bağlı travmalar, ses kıvrımlarının en çok birbirlerine temas ettikleri yerde nodül gibi ses rahatsızlıklarına neden olmaktadır. Bu nedenle bağırarak konuşma gibi ses istismarına yol açabilecek davranışlardan kaçınarak sesi doğru ve sağlıklı bir şekilde kullanmak gerekmektedir. “Doktorlar ve dil konuşma terapistleri/ses uzmanları arasında yapılan bir anket çığlık atmanın veya bağırmanın özellikle yetersiz akustik veya fiziksel koşullar altında en tehlikeli ses davranışı (%55) olarak görüldüğünü ortaya koymuştur (Behlau, 2001; akt. Behlau ve Oliveira, 2009).

Ferreira ve ark. (2010), 422 öğretmen üzerinde uyguladıkları anket sonucunda katılımcıların %60’ında (253 kişi) ses problemi olduğunu belirlemişlerdir. Çalışmada boğaz kuruluşunun %57,6, ses kısıklığının %53,2 ve ses yorgunluğunun %50,8 oranında olduğu görülmüştür. Öğretmenlerin %79,52’si aşırı, %61,04’ü açık havada, %33,06’sı bağırarak konuşmaktadır. Bunun yanında öğretmenlerin %38,15 ses kullanımı içeren diğer aktivitelerde yer almaktadır. Görülmektedir ki sesin ne kadar (aşırı ya da normal), nasıl (bağırarak ya da bağırmadan), nerede (açık ya da kapalı ortamda) kullanıldığı ses hijyenini ve dolayısıyla ses kalitesini etkilemektedir.

### **3.4. Boğazı Kazıyarak ve Öksürerek Temizleme Alışkanlığı**

Boğazı kazıyarak veya öksürerek temizleme yapmak ses kıvrımlarında travma yaratabilir. Bunun sonucunda ses rahatsızlıkları oluşabilir. “Aşırı kuru ses kıvrımları normal kayganlığa sahip ses kıvrımlarına kıyasla tekrarlanan darbelerle daha kolay tahriş olur. Kalın ve yapışkan salgılar bir vokal kıvrımın ağırlığını arttırarak yumuşak titreşim modellerini engelleyebilir ve konuşmacıyı öksürme ve boğaz temizleme alışkanlığına yatkın hale getirerek tahrişi şiddetlendirebilir” (Andrews,1999; akt. Franca ve Simpson, 2009).

### **3.5. Ses Eğitiminin Kişinin Özelliklerine Uygunluğu**

Puberte dönemi öncesi, Puberte dönemi, Puberte dönemi sonrası ses özellikleri farklıdır. Ses aygıtı da bu dönemlerde değişmektedir. “Doğumdan itibaren larenks yavaş yavaş büyür ve boyunda aşağı doğru iner, bu değişikliğe bağlı olarak temel frekansta düşme görülür. Puberte dönemine kadar kız ve

erkek çocukları arasında temel frekans açısından fark yoktur; puberte döneminde erkekler bir oktav, kızlarda 3-5 semiton düşme görülür. Pubertenin akustik belirtileri puberte başlangıcından 3-4 ay önce belirir” (Aronson ve Bless, 2012, s.20).

“Şarkı söyleme aparatının fiziksel büyümesi hem kızlarda hem de erkelerde ergenlik döneminde gerçekleşir. Kızların ses kıvrımları 3 ila 4 mm (%34 büyüme) arasında büyürken, erkeklerin ki bir santimetreye (%63 büyüme) kadar büyür (Sweet 2020, Poule ve MacDonald, 2022) ve tam yetişkin boyutlarına yaklaşık 20/21 yaşlarında ulaşır (Thurman ve Klitzke, 2000; Poule ve MacDonald; 2022). Erkek gırtlığı ön arka pozisyonda daha fazla büyür (bu nedenle Adem elması olarak adlandırılan gelişim) (Fett 1993; Gackle 2019; Howard ve Welch 2002; Poule ve MacDonald, 2022) Bu büyümenin bir sonucu olarak konuşma sesi alçalır ve şarkı söyleme aralığı ve register geçişleri dalgalanır” (Poule ve MacDonald, 2022). “Yapılan araştırmalar sonucunda kadın seslerinin yaşlandıkça kalınlaştığı, erkek seslerinin ise incelendiği tespit edilmiştir “(Ömür, 2001).

Ses aygıtında yaşa ve cinsiyete bağlı oluşan değişiklikler meydana gelmektedir. Çocukluk döneminde kız ya da erkek fark etmeksizin soprano ses grubunda şarkı söyleyen çocuklar ergenlikle birlikte seslerinde kalınlaşma yaşarlar. Erkek sesleri ergenlik dönemiyle birlikte bas, bariton, tenor olmak üzere değişim göstermeye başlar. Kızların seslerinde kalınlaşmanın sonucunda bazı sesler soprano kalırken, bazı sesler mezzo soprano ve altoya döner. Her ses grubunun ses özellikleri, ses alanları farklıdır. Ses alanının dışındaki ses özelliklerine uygun olmayan eserleri ve egzersizleri çalışmak ses sağlığına zarar verebilir. Doğru ses grubunda (alto, mezzosoprano, soprano, tenor, bariton, bas) ses eğitimi almasına rağmen ses gelişimine uygun olmayan eserler çalışılması da ses sağlığına zarar verebilir. Çalışılan eser ses eğitimi alan bireyin gelişim düzeyine uygun olmalıdır. Bu nedenle müzik eğitimi kapsamında ses eğitimi kişiye özeldir. Ses eğitimi alan kişilerin yaşına, cinsiyetine, ses sınırlarına, ses sınıfına, gelişim düzeyine uygun olan ses egzersizleri ve eserleri çalışması ses sağlığını korumaktadır. Özellikle profesyonel ses sanatçıları ve ses eğitimi alan kişilerin sesi oluşturan öğeleri (nefes sistemi, titreşim sistemi, rezonans sistemi) doğru kullanarak bilinçli şarkı söylemeyi öğrenmeleri ses sağlıklarını korumaları için önemlidir.

### **3.6. Ses Kıvrımı Yüzeyinin Hidrasyonu**

Ses kıvrımı hidrasyonu kavramı genellikle ya sistematik (hücre içi su) ya da yüzeysel (ses teli mukozasında bulunan su) olarak anlaşılır ve klinik ses yöntemi optimum ses verimliliğine ulaşmak için her ikisini de iyileştirmeyi

amaçlar (Sivasankar ve Leydon 2010; Vermeulen ve ark., 2020). Sistemik hidrasyon suyun ağız yoluyla alınması ve hücresele düzeyde emilmesidir. Vokal kıvrımların iç damar yapısı sıvı bileşimini düzenlerken, yüzeysel hidrasyon inhale edilen havanın nemine bağlıdır (Leydon, Sivasankar ve Falciglia, 2009; Vermeulen ve ark., 2020). Vokal mukoza ve laringeal epitelin yüzeysel hidrasyonu transeptelyal su akışlarını kontrol eden iyon taşıma kanalları aracılığıyla sağlanır. Bu lokal kayganlık ve optimum ses kıvrımı titreşim modelleri için gerekli sıvı tabakasını sürdürür (Leydon, Sivasankar ve Falciglia, 2009; Vermeulen ve ark. 2020). Yeterli ses kıvrımı hidrasyonunun sürdürülmesi, epitel hücrelerini solunan bakterilere ve tahriş edici maddelere karşı da korur (Leydon ve Thibeault 2014; Vermeulen ve ark. 2020).

“Fonatuvar çaba ve hidrasyon seviyesi arasında ters orantı vardır (Sivasankar ve Fisher, 2002; Petty B., Aronson ve Bless (edt), çev. Öğüt, Şahin, Selimoğlu, 2012, s.276). Dolayısıyla şarkıcı yüksek tonlara çıkmak istiyorsa uygun sistemik ve lokal hidrasyonu sağladığından emin olmalıdır” (Petty B., Aronson ve Bless edt ,2012 çev. Öğüt, Şahin, Selimoğlu, 2012, s.276).

Leydon ve ark.(2008)’in vokal yüzey hidrasyonunu inceledikleri çalışmalarında; vokal kıvrım yüzey sıvısının homeostazı optimal vokal fizyolojisine katkıda bulunduğu, ses kıvrımı yüzey sıvısının kısmen epitel boyunca tuz ve su akışları ile korunduğuna dair bulguları ortaya koymuşlardır.

Ses teli yüzeyinin kuruması; ağızdan nefes alma, egzersiz yapma ve kötü standartlaştırılmış havayı soluma ile ilişkili çevresel ve davranışsal zorluklar nedeniyle meydana gelebilmektedir (Sivasankar ve Fisher, 2002 akt. Leydon ve ark. 2009). Vokal kıvrım dehidrasyonu ayrıca sistemik hidrasyonun azalmasına (Leydon ve ark., 2009) duygusal faktörlere ve normal yaşlanma sürecine bağlı olarak meydana gelebilir.

Vokal kıvrımların hidrasyonunu su tüketimi, tütün, kokain, esrar, marihuana gibi ses kıvrımlarını irite edici ürünlerin kullanımı, fiziksel ortamın nem düzeyi, yaşlanma, ağızdan nefes alma, aşırı çay, kahve ve alkol tüketimi etkilemektedir.

### **3.7. Su Tüketimi**

Sağlıklı bir yetişkin insanın vücudunun %60’ı sudur. Bu su miktarı çocuklarda %70’e kadar artarken, yaşlılarda ise yüzde 50’ye kadar düşer. Kaslı insanlarda bu su oranı %70’lere kadar çıkarken, yağlı kişilerde de bu su oranı %40’a kadar düşer” (Ünlü, 2019). Vücuttaki toplam sıvının en az %2’sinin kaybı vücudun susuz kaldığını gösterir ve bu durum dehidrasyon olarak tanımlanır. İnsanlar genellikle susamadıkça su içmemektedir. Oysa su içmek için susama hissini beklememek gerekmektedir. Çünkü, vücut susama noktasına geldiğinde susuzluk oluşmuş demektir. Bu nedenle, sıvı su içmek için susama

hissini beklemek dehidrasyona zemin hazırlar (Kleiner 1999; Hines 2001; Ertuğ, 2011). Vücuttan kaybedilen su oranı %10' a ulaştığında ölümle sonuçlanabilmektedir (Kleiner 1999; Jequier ve Constant, 2010; Hooper ve ark. 2014).

Stokey ve Kavauros (2020)'a göre "1945 yılında ABD Ulusal Araştırma Komitesi Gıda ve Beslenme Kurulu günde 2000 kcal alan bir kişi için günde 2 lt'ye denk gelen 8 oz luk 8 bardak sade su içmesini önermiştir. Buna karşın Linderman ve ark yaşlılar için günde 8 bardak su tüketiminin fazla olduğunu, Valtin ve ark 8 bardak su tüketiminin sadece tuvalete çıkma ihtiyacını körüklediğini belirterek yeterli su alımı miktarı sorgulamışlardır".

Yeterli Alım Miktarları (AI), idrarın arzu edilen ozmolarite değerleri ve tüketilen enerji birimi başına arzu edilen su hacimleri ile nüfus gruplarında gözlemlenen alımların bir kombinasyonundan türetilerek tanımlanmıştır. Toplam su alımı için referans değerler içme suyundan, her türlü içecekten ve gıda neminden elde edilen suyu içerir ve yalnızca ılımlı çevre sıcaklığı ve ılımlı fiziksel aktivite seviyeleri koşulları için geçerlidir. Yaşamın ilk yılının ilk yarısındaki bebekler için AI'lerin günde 100-190 mL/kg olduğu tahmin edilmektedir. 6-12 aylık bebekler için 800-1000 mL/gün toplam su alımı yeterli kabul edilmektedir. Yaşamın ikinci yılı için 1100-1200 mL/gün yeterli toplam su alımı, alım verileri mevcut olmadığından enterpolasyonla tanımlanır. Çocuklar için su AI'ları 2-3 yaş arası erkek ve kız çocukları için 1300 mL/gün; 4-8 yaş arası erkek ve kız çocukları için 1600 mL/gün; 9-13 yaş arası erkek çocukları için 2100 mL/gün; 9-13 yaş arası kız çocukları için 1900 mL/gün olarak tahmin edilmektedir. 14 yaş ve üzeri ergenler yeterli su alımı açısından yetişkin olarak kabul edilir. Yetişkinler için mevcut veriler, AI'lerin kadınlar için 2,0 L/gün ve erkekler için 2,5 L/gün olarak tanımlanmasına izin vermektedir. Yaşlılar için yetişkinler için tanımlanan AI değerlerinin aynısı tanımlanmıştır. Gebe kadınlar için gebe olmayan kadınlarla aynı su alımının yanı sıra enerji alımındaki artışla orantılı bir artış (300 mL/gün) önerilmektedir. Emziren kadınlar için, aynı yaştaki emzirmeyen kadınların AI'larının üzerinde yaklaşık 700 mL/gün yeterli su alımı sonucu çıkarılmıştır" (EFSA, 2010). Su miktarının tüketimi ile ilgili farklı fikirler olmak ile birlikte su yaşamak ve sağlıklı olmak için gereklidir. Ayrıca su tüketiminin, vücudun ve dolayısıyla ses kıvrımlarının nemlenmesini sağlayarak, vokal kıvrımlardaki mukusun kalınlaşmasının önüne geçerek ses bozukluklarına karşı koruyucu etkisi bulunmaktadır.

Yeterince su içilmesi vücutta metabolizmanın düzenli bir şekilde çalışmasını sağlar. Susuzluk, kasların spazm yapmasına (kasların istem dışı kasılması) direk veya dolaylı olarak etki etmektedir. Kaslar için gerekli olan mineraller, yeteri

kadar su tüketilmediği takdirde kaslara ulaşamaz. Su bu bakımdan da ses kasımıza gereklidir (www. medikalakademi.com.tr/suyun önemi ve faydaları, akt. Kürkçüoğlu, 2020).

### **3.8. Tütün, Kokain, Esrar, Mirihuana Kullanımı**

Tütün yapraklarında 2500 civarında organik ve inorganik madde bulunur. Oysa sigara dumanında çoğunluğu toksik 4000 civarında madde vardır. Tütün yapraklarının 500 ile 900°C'de yanmasıyla bu toksik ürünler oluşmaktadır (Picciotto,2003; Kanıt ve Keser, 2010,s.141).

İnsan sesi sanıldığı gibi yalnızca gırtlaktan çıkmaz. İnsan sesi tüm vücudun mükemmel bir uyum içinde çalışması sonucu gerçekleşir. İnsan sesinin normal çıkabilmesi için vücudun dik ve dengede durması (postür), göğüs kafesi, akciğerler ve solunum kasları gibi solunum sistemini oluşturan organların sağlıklı olması gerekir. Hava üfleyen organlar dışında, sesin ince ayarını yapan gırtlığın tüm bölümleri de sağlıklı olmalıdır (Ömür, 2001, s.19). Ancak sigara kullanımı sesin oluşumunda görev alan öğelerin olumsuz etkilenmesine neden olmaktadır.

Sigara tüketiminin titreşim sistemine etkisi şu şekildedir. Sigaranın ısısı ve nikotinin içindeki birleşenler ses kıvrımlarında gerilim, mukozal dokuda kuruma oluşturur. Bu durum ses kıvrımlarının, kapanma sırasında birbiriyle temasından daha fazla etkilenerek bu bölgede mekanik travmaların oluşmasına yol açar. Ayrıca sigara tüketimi mide asitlerinin larinkse doğru hareket ederek laringeal reflü hastalığına bağlı hasarların oluşmasına sebep olur. Larinks yapısında oluşan bozukluklar, seste kabalık, kısıklık, ses kıvrımlarında ödem, kanlanmaya, F0 frekansında düşüşe neden olabilmektedir.. “Günde 35 taneden fazla sigara içenlerin larenks kanseri riski 7 kat daha fazladır ( Feijo ve ark. Guimarães ve Abberton, 2005). Literatürde sigaranın ses sağlığına zararları ile ilgili araştırmalar mevcuttur. Hirabayashi ve ark. (1990) 84 erkek ve 48 kadından oluşan deneklerin otopsilerini yapmışlardır. Sigara ve içki içen hastaların supraglottik bölge ve vokal kord epitel kalınlıkları, sigara ve içki içmeyenlerin aynı dokuları ile karşılaştırıldığında anlamlı bir fark olduğunu, ağır sigara içicilerinin supraglottik bölge dokularında, sigara içmeyenler ve içmeyenlerle karşılaştırıldığında anlamlı bir fark olduğunu tespit etmiştir. Sigara içenlerin dokuları içmeyenlere göre çok daha sağlıklıdır. Gonzalez ve Carpi (2004) 53 erkek (28 sigara içmeyen ve 25 sigara içen) , 81 kadın (Sigara içen 41 ve sigara içmeyen 40) katılımcıyla yaptıkları deneyde özellikle sigara içen kadınlarda temel frekans parametreleri (F0, Fhi, Flo) düşmüştür. Sigara içen katılımcılarda Frekans Pertürbasyonu Parametreler (jitter, vFo, SPPQ) için anlamlı derecede yüksektir ve vokal Tremor Parametreleri (FTRI, ATRI) sigara

içen genç erkeklerde önemli ölçüde artmıştır. Guimarães ve Abberton (2005) ise 20 sigara içen ve 12 sigara içmeyen katılımcı üzerinde yaptıkları araştırmada istatistiksel olarak anlamlı olmamakla birlikte sigara içenlerin içmeyenlere göre daha fazla sağlık sorunu, histolojik larinks değişiklikleri, daha düşük F0 seviyesi, daha yüksek stres seviyesi gösterdiklerini tespit etmiştir. Bunlara ek olarak sigara içenlerin sigara içmeyenlere göre “i” ünlüsünde ve a ünlüsündeki titreme yüzdesi önemli ölçüde daha fazladır. İki grup arasında anlamlı bir fark vardır.

Sigara içmek, tınlatım işlevinde etkili olan organların hastalanmasını arttırmaktadır. “Sigara içmeyenlerin sigara dumanına maruziyeti ile yapılan bir çalışmada; sigara dumanı solunmasının ardından burunda konjesyonun arttığı tıkanıklık olduğu, nazal hava yolu direncinin ve burun akıntısının arttığı saptanmış, öksürük oluşmuştur (Bascom ve ark., 2000; Kızılay, 2010,s.168). “Sigara içenlerin daha sık nezle (soğuk algınlığı) ve grip (influenza) geçirdikleri, bu viral enfeksiyonların daha ağır seyrettiği görülmektedir (Kark ve ark., 1982; Murin ve Bilello, 2005; Kızılay, 2010,s.168). Solunum yollarının savunma mekanizmaları üzerine kötüleştirici etkisi nedeniyle sigara içicilerinde gribe bağlı morbidite ve mortalite önemli ölçüde artmaktadır (Murin ve Bilello, 2005; Kızılay, 2010, s.168). Oral ve Faringeal kanserin oluşmasında katkısı olan sigara tüketiminin müziksel seslendirmelerde rezonans sisteminin işlevini olumsuz etkiler.

Sigara tüketiminin kaygı düzeyini arttırabileceği şu açıdan mantıklıdır. Şarkı söyleyen bir kişi solunum, titreşim, rezonans öğelerinde sağlık sorunu yaşadığında, ses kalitesinde bozukluk duyulabilir. Nefes ve sese hâkimiyette zorlanma, ses sağlığı sorunları, fiziksel yorgunluk ve ses performansı düşüklüğü ile birleşebilir. Böylece istenilen müziksel seslendirme kalitesine ulaşılamayabilir. Bu durum hayal kırıklığı, başarısızlık konusu ve yetersizlik hissi, stres ve kaygı düzeyini arttırabilir. Kaygı ve stres düzeyi attıkça müziksel seslendirme becerisinde de azalma duyulabilir.

Özellikle profesyonel ses icracılarının ses sağlıklarını korumak için sigara, e-sigara, marihuana ve kokain kullanmamaları gerekmektedir. Sigara tüketimi, ses kıvrımlarında ödeme, seste kalınlaşmaya ve kabalığa yol açabilmektedir. “Sigara mukozayı kurutur, ses tellerinin esnekliğini bozar, zaman içinde nefesi sıkıştırır. Marihuana ve kokain solunum yolları dokularında gerginliğe neden olması, mukozayı kurutup sesin gelişmesine zarar vermesi nedeniyle ses sanatçıları tarafından kesinlikle kullanılmamalıdır” (Sabar, 2013, s. 141).

Tütün kullanımında olduğu gibi esrar, kokain gibi bağımlılık yapan maddelerin kullanımı da ses sağlığını olumsuz etkilemektedir. “Uzun süreli, devamlı ve yoğun esrar kullanımı; öğrenmede zorlanma ve hafızada hasarlara,

odaklanma, refleks, uyku ve iştahta da bozulmalara, öksürüğe, sık ve ani göğüs ağrılarına, yüksek akciğer enfeksiyonlarına yol açmaktadır. Esrar zehirlenmesinin belirtileri, renkleri canlı ve hareketli görme, gülme krizleri, ağızda kuruluk, zaman mekân algısının yitirilmesi, filim kopması şeklinde bellek kaybı, 140'ın üzerinde nabız, kalp krizi şeklinde görölmektedir. Esrar kullanımı strese iyi gelmez. Zamanla çökkün ve endişeli ruh haline, şüphencilige yol açar” (www.sbu.edu.tr.).

Arıkan'ın (2011) belirttiği üzere kokain kullanımının ise; santral sinir sistemi, periferik sinir sistemi ve kardiyovasküler sistem üzerinde etkilerini gösterir. Kokain kullanımının kaslarda rijite (katılık), görme, işitme ya da dokunma halüsinasyonları, yorgunluk ve uyku bozuklukları, huzursuzluk, gerilim, anksiyete, depresyon, solunumda depresyon, nazal septumda düzensizlik, nazal mukozanın kuruması, yüksek doz kullanımında psikomotor becerilerde azalma ile ilgili değişikliklerdir.

### **3.9. Fiziksel Ortamın Nem Düzeyi**

İnsan sağlığı için sağlıklı yaşam ortamı %35 ile %50 (ortalama %45) nem içermelidir. Nem oranı %30'un altına indiğinde burun, solunum yolu gibi organların yüzeyleri kurur. Bu nedenle burun ve boğaz kuruluşunu hissedilebilir. Bu durum da özellikle solunum yolunda tahrişlere yol açar. Aksine nem oranı artıp % 50'nin üzerine çıktığında da özellikle alerjik solunum yolu sorunları, eklem ağrıları yaşanabilir ([www.drbulentsercin.com/blog/nem-orani-ve-sagligimiz](http://www.drbulentsercin.com/blog/nem-orani-ve-sagligimiz)). “Nemli ses kıvrımı mukozası, salınım için kuru mukozaya göre daha az subgglotik basınca ihtiyaç duymalıdır” (Titze,1988). Hemler, Wieneke ve Dejonckere (1997) kuru nemli standart nemli ortamların ses üzerine etkilerini araştırmışlardır. Araştırmalarında kuru havanın solunmasına karşı insan sesinin RH (havanın bağlı nemini)ının düşüşüne karşı çok hassas olduğunu, kuru havanın sesin pertürbasyon değerini önemli ölçüde arttırdığı, standart ve nemlendirilmiş hava arasında anlamlı bir farkın olmadığını bulmuşlardır. Fiziksel ortamın nemini sağlayabilmek için kalorifer peteğinin üzerine bir tas su konulması, ortam nemlendirmeye yarayan cihazlardan yararlanılabilir.

### **3.10. Yaşlanma**

Yaşlanmayla beraber, susuzluk hissini baskılanması, azalmış böbrek fonksiyonları ile su ve sodyum dengesinin korunmasında rol oynayan hormonal düzenleyici sistemlerdeki değişiklikler sebebiyle vücudun su denge mekanizmaları bozulmakta ve bu durum dehidrasyon için risk oluşturmaktadır (Altun 1998; Miller 1999; Hodgkinson ve ark. 2003; Faes ve ark., 2007;



Alptekin, 2019) Vücuttaki su miktarı düştüğünde ses üretim mekanizmasındaki yapıların nemlilik düzeyinin bozulması gerçekleşir. Bunun sonucunda da ses kalitesi olumsuz etkilenebilir. Erkek ve kadın erişkinlerde temel frekans yaşam boyunca düşer. Ancak yaşlılıkta, erkeklerde temel frekans yükselirken kadınlarda yükselmez. Yaşlılıkla birlikte ses kıvrımlarında atrofi, incelme, ödem ses kıvrımlarının ekstrasellüler matriksinde niteliksel ve niceliksel değişiklikler, ses kıvrımlarını örten mukozada dehidrasyon olur (Aronson ve Bless, 2012, s. 20).

### 3.11. Ağızdan Nefes Alma

Burundan nefes alma ve ağızdan nefes alma olmak üzere iki çeşit nefes alma türü vardır. Burundan alınan nefeste burun kılları tozları tutar ve nefes yoluna ilerlemesine engel olur. Burun ayrıca soğuk havayı soğutur ve nemlendirir. Ancak nefes ağızdan alındığında hem tozlar ayrılmaz hem de soğuk havayı ısıtmadığı için solunum yolu rahatsızlıklarına sebep olabilir. Ayrıca ağızdan yoğun alınan nefes dehidrasyona sebep olabileceği için KBB doktorları nefes alma organı olarak ağızı değil burunu kabul eder.

Sivasankar ve Fisher (2002), ağız solunumunun vokal çabayı arttırdığı, nazal solunumun ise vokal çabayı azalttığı bulgusuna erişmiştir. Zorunlu oral solunumun sağlıklı bireylerin artan ses eforu semptomları açısından risk altında bıraktığını, yüzeysel hidrasyonun vokal kıvrım salınımı üzerinde kolaylaştırıcı rolünün fonasyonun biyomekanik modellerinde ve larengeal kuruluşun önlenmesinde dikkate alınması gerektiğini belirtmişlerdir.

Profesyonel ses icrası sürecinde ara nefes, kaçak nefes olarak da bilinen küçük teknik ayrıntılar kullanılır. Örneğin şarkı söylerken müzik cümlesinin uygun bir şekilde icrası için hızla ve çok miktarda nefes (şan pedagojisinde ara nefes veya nefes teraslama olarak ta bilinir) gerekli olabilir. Bu durumda da ağız ağırlıklı oronazal solunum gerçekleşebilir. Hızlı nefes alınması durumlarda (örneğin şarkı söylerken ara nefesi) oral yolla alınan nefesi bir nebze de olsa nemlendirip ısıtmak için dil ucunu set damağa temas ettirip dilin kenarından nefes alınarak yanak mukozası ve dil arasından inspiyum gerçekleştirilebilir (Denizoglu, 2020, s. 420).

Ağızdan nefes almaya neden olan ve boğazda kurluğa sebep olan başka bir sebep de ağız açık bir şekilde uyumaktır. “Gece boyunca ağızdan giren hava tükürükleri kurumasına neden olarak kuruluk yaratır. Boğaz kuruluşunun yanında ağızda koku, horlama ve yorgunluk görülür. Bu noktada boğaz kuruluşunu önlemek için altında yatan sorunu belirleyerek ona göre tedavi yöntemine başlanması gerekir” (<https://www.memorial.com.tr/saglik-rehberi/bogaz-kuruluguna-ne-iyi-gelir>)

### 3.12. Fiziksel Ortamın Sıcaklığı.

Yüksek ortam sıcaklıklarında %10'dan fazla dehidrasyon, yüksek vücut sıcaklığı, dokuların perfüzyonunun azalmasına yol açan yetersiz kalp debisi ve nihayetinde rabdomiyoliz ve organ yetmezliği ile hayatı tehdit eden sıcak çarpması için ciddi bir risktir (Bouchama ve Knochel, 2002; EFSA,2010).

Normal koşullardan soğuk bir ortama geçildiğinde:

“a. Deri soğur. b. Kan vücut yüzeyinden çekilerek, vücudun iç kısımlarında toplanır. c. Derinin vücudu çevresel koşullardan izole etme fonksiyonu artar. d. Vücudun iç ısı hafifçe yükselir. e. Titreme baş gösterir. f. Vücut yüzeyinde soğuyan kan, vücudun iç kısımlarındaki taze kan ile ısıtılır. g. Kanın soğumasını önlemek için kan basıncı ve vücut yüzeyine taşınan kan miktarı azalır. Soğuk bir ortamdan sıcak bir ortama geçildiğinde: a. Deri ısınır, b. Kalp atışı hızlanır ve kan vücut yüzeyine yayılır. c. Vücudun iç ısı düşer. d. Titreme görülebilir. e. Terleme başlar. f. Sürekli terleme, kanın vücut yüzeyine olan akışının artışı ve deri sıcaklığının artışı ve deri sıcaklığının artışı ile vücudun ısı dengesi sağlanır” (Doğan,1987, s. 227; Demirci ve Armağan, 2015).

Çalışılan ya da sahne alınan fiziksel ortamın soğuk olması, orada bulunan kişilerin sesi oluşturan öğelerinde ses hastalıklarının saptanmasına neden olabilmektedir. Bu hastalıklar ses kalitesi bozukluklarına yol açabilmektedir.

Başer ve Ertaş (2005)'ın belirttiği üzere yüksek rakım ve mevsimlerin etkisi (sıcak kuru hava, aşırı soğuk) mukozayı kurutarak disfoniye yol açmaktadır.

### 3.13. Fiziksel Ortamın Tozu

Tozlu ortamlarda müziksel ses çalışmaları, performansları ses sağlığına zararlıdır. “Toz, büyük bölümü ancak mikroskop altında görülebilen çok küçük katı ve sıvı taneciklerden oluşur. Bu taneciklerin ağır olanları sürekli olarak yere düşer, bunlardan bazıları rüzgarlar tarafından çok uzaklardan sürüklenip getirilmiştir. Çok hafif toz tanecikleri havada asılı kalır çok yükseklerde bu tür tanecikler bulunur” (Temel Britannica,1992).

Tozların en büyük etkisi solunum sistemi üzerinedir. Her solumada havada asılı olan tozlar, burun ve ağız yoluyla girerek hava yollarından geçer ve akciğerlere ulaşır. Tozların büyük boyutta olanları burun ve üst solunum yollarında tutulur ve balgam ve öksürükle dışarı atılır. Tozların çapı küçüldükçe akciğerlerde alveollere kadar ulaşırlar. Boyutları 5 mikrondan büyük olan

tozlar, alveollere kadar giremezler; ancak yukarı solunum yollarını tahriş ederek bronşite neden olurlar. Çapları 1-2 mikron boyutunda olanlar neredeyse hiç tutulamadıkları için sağlık yönünden önemli sorunlar oluştururlar. Boyutu 1 mikrondan küçük olanlar ise küçük ve hafif oldukları için akciğer havasında asılı kalır ve dışarı atılırlar (Akbulut, 1994; Mutlutürk, 1997, s.9). Kimyasal yapılarına göre tozlar iki temel gruba ayrılır;

1. Grup-İnorganik Tozlar: demir, kömür, kum(silis), asbest, çimento gibi inorganik yapıda olan tozlar, İnorganik tozlar akciğerlerde depolanma eğilimindedir. Bunlar arasında fibrojenik potansiyeli olanlar fibrozise yol açarak kronik akciğer hastalığına neden olurlar.
2. Grup-Organik Tozlar: Pamuk tozu, şeker kamışı tozu, mantar sporu, kümes hayvanı tüyü gibi organik yapıda olan tozlar. Organik tozlar ise akciğerlerde depolanmaz, doğrudan fibrojenik etki de göstermez, ancak bir tür alerjik mekanizma aracılığı ile solunum yollarında spazma neden olur. Tekrarlayan spazmodik ataklar sonucunda kronik akciğer hastalığı tablosu oluşur (Muttutürk, 1997, s.10).

Geneid ve ark. (2009) mesleki rinit veya astım şüphesi olan 9 katılımcı üzerinde yaptıkları deneyde katılımcıları organik toza maruz bırakmışlardır. Araştırmada organik toz maruziyetinden sonra boğuk veya gergin bir ses, konuşurken ekstra çaba gerektirme, fonasyona başlamada zorluk, nefes darlığı hissi veya nefes alma ihtiyacı, sesin zayıf olduğu veya rezonansa giremediği hissinde istatistiksel olarak anlamlı sonuçlar elde edilmiştir. Bu sonuçlar organik toza maruziyet öncesi ve sonrası katılımcıların ses kayıtlarını dinleyen ses klinisyenleri tarafından tespit edilmemekle birlikte semptomlar katılımcıların tecrübe ettiği hislerdir.

Konser salonlarında, toplantı merkezlerinde, sınıf ortamlarında vb. ses kullanımını gerektiren ortamların tozlu olmaması ses sağlığını korur.

### **3.14. İlaç Kullanımı**

Ses performansı öncesi ses sağlığı problemi olan profesyonel ses kullanıcılarının kortizonlu ilaç kullanmaları o gün için performansı olumlu etkilese de ses problemi devam ederken vücudun kortizon ile kandırılıp ses performansının yapılması ses sağlığının daha da kötüleşmesine neden olmaktadır.

“Kortizon ödem ve tahriş bulgularını ortadan kaldırır ama vücudun mikroplara karşı direncini düşürür. Kortizon çok bilinçli olarak uygun doz ve sürelerde kullanılmalıdır” (Ömür,2004,s:70). Hormon değişimine yol açan ilaçların kullanımı kalıcı ses değişikliklerine sebep olabilmektedir. Doğum kontrol haplarının kullanımı bunlara örnektir. Bu ilaçların dışında aspirinin kanı sulandırma özelliği nedeniyle ses teli kanamalarında artışa neden olabilmektedir.

Sandage ve Emerich (2002), antihistaminikler, bazı akne ilaçları, beta blokerler, diüretikler, diyet hapları ve yüksek doz C vitamini kullanımı ses kıvrımlarında fonasyon eşik basıncında ve ses gücünde azalmaya sebep olabileceğini belirtilmektedir (Aronson ve Bless, 2012,s.273).

Antibiyotikler mikropları öldürür ama virüslere karşı etkili değildir. Soğuk algınlığı virüslerin yol açtığı bir hastalıktır. Bazı antibiyotiklerin bazı mikroplara hiçbir etkisi yoktur. Penisilin, “streptotok” adı verilen boğaz hastalığının mikrobuna karşı etkilidir. Ancak boğaz hastalığını streptotok değil de “stafilokok” yapıyorsa penisilin hiçbir işe yaramaz, boşa zaman kaybı olur; bu arada da mikroplar direnç kazanır ve hastalığın tedavisi güçleşir (Ömür, 2004, s.70)

Verdolini-Marston ve akd. (1990) dehidrasyona bağlı ses değişikliklerinin altında yatan biyolojik mekanizmaları özellikle de dehidrasyonun vokal kıvrım osilasyonu için gereken subglottik basınçta hangi mekanizmalarda değişiklik yarattığını araştırmıştır. Çalışmaları diüretiklerden kaynaklanan sistematik dehidrasyonun ses kıvrımı doku vizkozitesini arttırdığı ve böylece fonasyon eşik basıncını (PTP) yükselttiğini ortaya koymuştur. Verdolini ve ark. (2002), 2 kadın 2 erkek katılımcı üzerinde yaptıkları deneyde diüretik alımından 12 saat sonra katılımcıların vücut ağırlıklarının %1’ini kaybettikleri böylece diüretiklerin dehidrasyona sebep olduğunu tespit etmişlerdir.

Merkezi sinir sistemini etkileyen ilaçlar çizgili kaslar üzerindeki kontrolü zayıflatır. Dehidrasyon yapan ilaçlar lubrikasyonu bozar, kanama riskini arttıran ilaçlar travmaya dayanımı azaltıp VK hematomuna sebep olabilir, astımda kullanılan kortikosteroidli spreyle uzun süre kullanımda mukozal değişikliklere yol açabilir. Antihipertansif ilaçlar (ACE inhibitörü) kronik öksürük yapabilir. Östrajen içeren kontraseptifler VK (vokal kord) mukozasında su tutulmasına sebep olabilir (Denizoğlu, 2020, s.423).

### **3.15. Beslenme Alışkanlıkları**

Yediklerimiz, içtiklerimiz vücut sağlığımızı etkileyebilmektedir. Yanlış beslenme alışkanlıkları gastroözefageal reflü (GÖRH) ve larengofarengeal reflü

hastalığını tetikleyebilmektedir. Yeşil ve Öztürk (2016)'e göre GÖRH için beslenmeye bağlı öneriler şunlardır:

1. Yatmadan 2-3 saat önce yemek yemekten kaçınılmalı ve yatak yüksekliği hasta başına göre ayarlanmalıdır.
2. Reflüyü tetikleyebilecek besinlerin (çikolata, kafein, alkol, asitli ve/veya baharatlı gıdalar dahil) rutin tüketiminden kaçınılmalıdır.
3. Kafein, çikolata, kahve gibi potansiyel reflü durumunu kötüleştirici besinler diyetten çıkarılmalı veya sınırlandırılmalıdır
4. Portakal, domates gibi yüksek asit oranına sahip meyveler diyetle sınırlandırılmalıdır
5. Reflü semptomlarını kötüleştiren baharat ve yüksek yağlı besinlerden kaçınılmalıdır
6. Sigara ve alkollü içeceklerden uzak durulmalıdır
7. Yemekten sonra güçlü egzersizler yapılmamalıdır
8. Bedeni saran giysiler tercih edilmemelidir.
9. Yeterli posa içeren sağlıklı beslenme programı uygulanmalıdır.
10. Büyük öğünler yemeyi tercih edilmemelidir.
11. Nane, soğan, sarımsak, şeker tüketimine dikkat edilmelidir.
12. Kilolu hastalara kilo vermeleri önerilmelidir.

Larengofarengal reflü'nün larengal semptomları; ses kısıklığı, ses yorgunluğu, seste çatlama, yüksek frekanslı seslerin çıkartılmasında güçlük, kronik veya sık tekrarlayan öksürük, sık boğaz temizleme alışkanlığı, sık balgam çıkarma ihtiyacı, larengospazm atakları, farengal semptomlar: globus farengus, boğaz ağrısı, yutkunma güçlüğü, odinofaji (ağrılı yutma), disfaji (yutma güçlüğü) (Yorulmaz, 2002) olarak sıralanabilir.

Yeme içme alışkanlıklarının düzenlenmesi ile reflü hastalığının önüne geçilebilmektedir. Yağlı ve baharatlı yiyeceklerin yenilmesi, portakal greyfurt, limon ve turuncgillerin suyunun içilmesi, kahve, alkol gazlı içeceklerin tüketimi, reflüyü tetiklemektedir. "Ağır yağlı ve baharatlı yemekler yemek tükürük salgısının koyulaşmasına ve ses telleri üzerindeki mukusun akıcılığının değişmesine sebep olur. Bu da ses tellerinin havayı titreştirme miktarını etkilemektedir. İkincisi ise mide asidini arttırmaya yönelik etkisidir. Reflü problemi ile karşı karşıya kalmak olasıdır" (Kürkçüoğlu, 2020, s.21)

Kahve tüketiminin dehidrasyona yol açacağına ve dehidrasyona neden olmayacağına dair iki ayrı görüş bulunmaktadır. Erikson- Levendoski ve Sivasankar (2011)'ın yaptıkları araştırmada kafein ve sham (kafein konsantrasyonu) koşulları arasında ses ölçümlerinde anlamlı bir fark

bulunmamıştır. Kafein alımı ses üretimini olumsuz etkilememiş veya vokal yüklemenin zararlı fonatuar etkilerini şiddetlendirmemiştir.

Buna karşın Timmermans ve ark. (2003) çalışmalarında 27 radyo öğrencisi ve 53 profesyonel radyo sunucusuna vokal hijyenleri ile ilgili araştırmalarında profesyoneller arasında kahve kullanımı ve yüksek vokal yorgunluk anlamlı derecede yüksektir.

Boominathan ve ark. (2008), 100 şarkı öğrencileri ve profesyonel sanatçılar, 100 politikacı, 100 işportacı olan satıcı, 100 öğretmenden oluşan katılımcılara uyguladıkları anket sonucunda şarkıcıların %65'inin, politikacıların %85'inin, öğretmenlerin %44'ünün, satıcıların %76'sının günde 3-4 fincandan fazla (100 ml) çay ve kahve tükettiğini tespit etmişlerdir. Hindistan'da yapılan bu araştırmada katılımcı tüm meslek gruplarında en çok istismar edici tüketim alışkanlığının çay ve kahve tüketimi olduğu görülmektedir.

Çay, kahve, alkol tüketiminde kontrollü olunmalıdır. Çay, kahve ve alkolün aşırı tüketimi vücutta su kaybına neden olmaktadır. Ses kıvrımlarındaki mukozal yapının sağlığını yitirmemesi, kurumaması için bu içeceklerin aşırı tüketilerek vücudun su ihtiyacının önüne geçilmemelidir.

İnanışa göre süt, peynir, krema ve yoğurt buz gibi gıdalar “boğazı kaplama” hissine ve boğazda aşırı mukusa katkıda bulunur. Sonuç olarak, bu kaplama ve mukus boğazın temizlenmesi ihtiyacına neden olur. Öksürme veya yutkunma yoluyla boğaz, potansiyel olarak fonasyonu etkiler (Arney & Pinnock, 1993; akt. Liston, 2005).

Sağlık ve beslenme yazarları, süt ürünlerinin aşırı mukus salgılanmasına neden olduğunu (Cohen, 2002; Colbin, 1998; Whatley, 1999; Liston, 2005), bazı yazarlar bu durumun süt ürünleri proteinlerinin %80'ini oluşturan kazein aşırı mukusa neden olabileceğini ileri sürmüşlerdir. Çünkü kazein yapışkan özelliklere sahip olduğundan, insan vücudu onu yabancı bir istilacı olarak algılayabilir. Bu algılanan istilacı, otoimmün bir yanıt oluşturur ve bu da alerjik bir yanıtta histamin üretimini oluşturur (R. Cohen, kişisel iletişim, 12 Temmuz 2002; Klaper, 1988; Spock & Parker, 1998; Liston, 2005).

### **3.16. Uyku Düzeni**

Uyku, insan hayatının yaklaşık üçte birini kapsayan, beynin düzenli işlemesi için gerekli olan önemli bir süreçtir. Kişinin yaşam kalitesi, fiziksel ve bilişsel işlevleri üzerine belirgin etkileri olan uyku bozuklukları toplumda sık karşılaşılan bir durumdur. Özellikle psikiyatrik hastalıklarda ortaya çıkabildiği, psikiyatrik semptom ve bozukluklara neden olduğu bilinmektedir (Selvi ve Coşar, 2022).

İnsanların yaşamlarını sağlıklı bir şekilde sürdürebilmeleri için gerekli faktörler arasında uyku da bulunmaktadır. Uyku sorunu yaşayan kişilerin hayat kalitesi düşer. Kronik uykusuzluk şikayeti olanların ruhsal ve bedensel sağlığı olumsuz şekilde etkilenir. Uykusuzluk problemi şunlara yol açabilir:

- Gündüzleri dikkat eksikliği, yorgun hissetme,
- Konsantrasyon gücünüyle birlikte aşırı sinirlilik,
- İş performansında düşme,
- Depresyon,
- Yüksek tansiyon ve metabolik bozukluklar,
- Obezite riski,
- Bağışıklık sistemini zayıflatma,

<https://www.memorial.com.tr/hastaliklar/uykusuzluk-problemi-neden-olur-uykusuzluk-tedavisi-nasildir>

Uyumadan önce ortamın ışık ve ses durumu uyku kalitesini etkilemektedir. Melatonin ile uyku ilişkisi bilinmektedir. “Melatonin salgısı için uyku şart değildir, karanlık yeterlidir. Melatonin salınımı artışı, vücut ısısını düşürür (vazodilatasyon ile) ve bu da uyku hissi oluşturur, yani direkt hipnotik etkisi yoktur “(Atasoy ve Erbaş, 2017).

Melatonin gündüz vakti salgılanmayı bırakması uyanmaya, gece karanlığında artması uyumaya yol açar. Bu nedenle uyku ortamının karanlık olması uyku hijyeni açısından önemlidir. Uyuma sürecinde cep telefonlarının mavi ekranlarının açık olması insan beyinde sahte bir gündüz algısı yaratarak melatonin hormonunun azalmasına neden olur. Uyuma evresine geçebilmek için lamba, tablet, cep telefonu gibi ışık saçan gereçler kapatılmalıdır. Vardiyalı çalışma uyku düzenini bozmaktadır. Belirli saatlerde yatıp belirli saatlerde kalkarak uyku düzeni bedene ve zihne alıştırmalıdır. Uykuyu bölecek gürültülü ortamlardan uzak durmak uyku düzeni için yararlıdır.

#### 4. SONUÇ

Ses hijyeni sesi koruyucu , sesin genel bakımını sağlayıcı, tedavi edici bilgilendirme ve uygulamaları içermektedir. Ses hijyeni ile ilgili bilgi düzeyi arttıkça ses kullanıcılarının ses sağlıklarını koruma ve iyileştirme ilgili bilinç düzeyinin artması beklenmektedir. Ses kalitesini işitme sisteminin sağlık durumu, lombard etkisi, çığlık atarak ağlama, bağırma, aşırı konuşma, boğazı kazıyarak ve öksürerek temizleme alışkanlığı, ses eğitiminin kişinin özelliklerine uygunluğu, ses kıvrım yüzeyinin hidrasyonu, su tüketimi, tütün, kokain, esrar, marihuana kullanımı, fiziksel ortamın nem düzeyi, yaşlanma, ağızdan nefes alma, fiziksel ortamın sıcaklığı, fiziksel ortamın tozu, ilaç

kullanımı, beslenme alışkanlıkları ve uyku düzeni etkilemektedir. Ses hijyenini sağlamak için ses kalitesini etkileyen bu etmenlere dikkat edilmesi gerekmektedir.

## KAYNAKÇA

- Akbulut S., Aksoy E., Öz F. Ses kısıklığı. *Klinik Gelişim*, 25, içinde (83-86).
- Arıkan Z. (2011). Kokain kullanımına bağlı ruhsal ve davranışsal bozukluklar. Madde Bağımlılığı Tanı ve Tedavi El Klavuzu. T.C. Sağlık Bakanlığı Sağlık Hizmetleri Genel Müdürlüğü: Ankara
- Atasoy, Ö. B., & Erbaş, O. (2017). Melatonin hormonunun fizyolojik etkileri. *İstanbul Bilim Üniversitesi Florence Nightingale Tıp Dergisi*, 3(1), 52-62.
- Başer, D. (2023). *Radyo sunucularının ses hijyeni hakkındaki farkındalık düzeyleri ve ses yorgunluklarının incelenmesi= Investigation of awareness levels about vocal hygiene and vocal fatigue of radio jockeys* (Master's thesis, İstanbul Atlas Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü).
- Başerer, N.ve Ertaş, B. (2005). Disfoni nedenleri. *Klinik Gelişim*, 18(1), 22-26.
- Behlau, M., & Oliveira, G. (2009). Vocal hygiene for the voice professional. *Current opinion in otolaryngology & head and neck surgery*, 17(3), 149-154.
- Boominathan ve ark. (2008), Boominathan, P., Rajendran, A., Nagarajan, R., Seethapathy, J., & Gnanasekar, M. (2008). Vocal abuse and vocal hygiene practices among different level professional voice users in India: a survey. *Asia Pac J Speech Lang Hear*, 11(1), 47-53.
- Brain E. Petty (2012). Profesyonel şarkıcılar için göz önünde bulundurulmuş özel konular. Kılıç M ve Oğuz H. (Editörler), *Klinik ses bozuklukları*. (Öğüt F., Şahin M. Selimoğlu S. Çev.) içinde (271-283). Adana: Nobel yayınevi.
- Burns, N. & Grove, S. K. (2007). Understanding nursing research: book: Building an evidence-based practice. *Elsevier Health Sciences*, 464-505.
- Demirci, K. Ve Armağan, K. (2015). Bürolarda fiziksel ortamın düzenlenmesi ve olumsuz çevresel faktörlerin çalışanlar üzerindeki etkisi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (7).
- Denizoğlu, İ. (2020). *Klinik Vokoloji*. Ankara: Doktor Vox Yayınları



- EFSA Panel on Dietetic Products, Nutrition, and Allergies (NDA). (2010). Scientific opinion on dietary reference values for water. *EFSA Journal*, 8(3), 1459.
- Ertuğ, N. (2011). Hastaların su ve diğer sıvıları tüketme durumu. *Anadolu Hemşirelik ve Sağlık Bilimleri Dergisi*, 14(4), 47-53.
- Ferreira, L. P., de Oliveira, M. D. R. D., Giannini, S. P. P., Ghirardi, A. C. D. A. M., e Karmann, D. D. F., Silva, E. E., & Figueira, S. (2010). Influence of abusive vocal habits, hydration, mastication, and sleep in the occurrence of vocal symptoms in teachers. *Journal of Voice*, 24(1), 86-92.
- Fletcher, H. M., Drinnan, M. J., & Carding, P. N. (2007). Voice care knowledge among clinicians and people with healthy voices or dysphonia. *Journal of voice*, 21(1), 80-91.
- Franca, M. C., & Simpson, K. O. (2009). Effects of hydration on voice acoustics. *Contemporary issues in communication science and disorders*, 36(Fall), 142-148.
- Geneid, A., Rönkkö, M., Airaksinen, L., Voutilainen, R., Toskala, E., Alku, P., & Vilkman, E. (2009). Pilot study on acute voice and throat symptoms related to exposure to organic dust: preliminary findings from a provocation test. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 34(2), 67-72.
- Gonzalez, J., & Carpi, A. (2004). Early effects of smoking on the voice: a multidimensional study. *Med Sci Monit*, 10(12), 656.
- Guimarães, I., & Abberton, E. (2005). Health and voice quality in smokers: an exploratory investigation. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 30(3-4), 185-191.
- Hemler, Wieneke, Dejonckere (1997). The effect of relative humidity inhaled air on acoustic parameters of voice in normal subjects. *Journal of Voice*, 11, 295-300.
- Hirabayashi, H., Koshii, K., Uno, K., Ohgaki, H., Nakasone, Y., Fujisawa, T., ... & Hirabayashi, K. (1990). Laryngeal epithelial changes on effects of smoking and drinking. *Auris Nasus Larynx*, 17(2), 105-114.
- Kanıt, L. ve Keser, A. (2010). Tütün bağımlılığının biyofizyolojisi. *Tütün ve Tütün Kontrolü*. (Aytemur ZA, Akcay Ş, Elbek O, Editörler). Türk Toraks Derneği Yayını, içinde (141-156). İstanbul: Türk Toraks Derneği Yayını.
- Karaçam, Z. (2013). Sistemik derleme metodolojisi: Sistemik derleme hazırlamak için bir rehber (Systematic review methodology: A Guide to preparing systematic reviews). *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi Elektronik Dergisi*, 6(1), 26-33.

- Kızılay, A. (2010). Üst solunum sistemi ve tütün. *Tütün ve Tütün Kontrolü*. (Aytemur Z.A, Akcay Ş, Elbek O, Editörler). Türk Toraks Derneği Yayını, içinde (166-172). İstanbul: Türk Toraks Derneği Yayını.
- Kürkçüoğlu, S. (2020). Opera icracılarının performans öncesi uygulamaları gereken eylemler. Akıncı M. Ş. (Edt), *Ses eğitiminden sahneye*. İçinde (103-129). Ankara: Gece Kitaplığı.
- Leydon, C., Sivasankar, M., Falciglia, D. L., Atkins, C., & Fisher, K. V. (2009). Vocal fold surface hydration: A review. *Journal of Voice*, 23(6), 658-665.
- Liston, R. E. (2005). *The short-term effects of milk consumption on selected perceptual and objective measures of vocal fold function and appearance* (Doctoral dissertation, University of Kansas).
- 28.Murry ve Rossen (2000). Phonotrauma associated with crying. *Jornaul of Voice*. 14, İçinde (575-580)
- Mutlutürk (1997). Mesleki Solunum Sistemi Hastalıkları (Yüksek Lisans Tezi). Çankaya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İş Sağlığı ve Güvenliği Yüksek Lisans Programı. Ankara
- 30.Sabar, G. (2013). *Sesimiz eğitimi ve korunması*. İstanbul: Pan yayıncılık
- Selvi H. ve Coşar B. (2022). Uyku bozuklukları. Coşar B, editör. Psikiyatride Kültüre Özgü Sendromlar. 1. Baskı. Ankara: Türkiye Klinikleri; p.13-20
- Sivasankar M. ve Fisher K.V. (2002). Oral breathing increases Pth and vocal effort by superficial drying of vocal fold mucosa, *Journal of Voive*. Vol. 16, No. 2, içinde (172–181).
- Stookey, J. D., & Kavouras, S. A. (2020). Water researchers do not have a strategic plan for gathering evidence to inform water intake recommendations to prevent chronic disease. *Nutrients*, 12(11), 3359.
- Timmermans, B., De Bodt, M., Wuyts, F., & Van de Heyning, P. (2003). Vocal hygiene in radio students and in radio professionals. *Logopedics Phoniatics Vocology*, 28(3), 127-132.
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (tarihsiz). <https://sozluk.gov.tr/> adresinden 11.12.2023 tarihinde erişilmiştir.
- Temel Britannica Temel Eğitim ve Kültür Asiklopedisi, (1992). Toz. Cilt:17, s: 263-264. Anayayıcılık. Cilt:17, s: 263-264. İstanbul.
- Ömür, M., (2001), *Sesin Peşinde*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Ünlü, Y. (2019). *Vücuttaki su oranına dikkat*. <https://www.cnnturk.com/saglik/vucuttaki-su-oranina-dikkat> adresinden erişilmiştir.
- Verdolini K., Min Y., Titze I.R., Brown J. L. K.,Mersbergen M., Fisher J. J. K. (2002).Biological Mechanisms Underlying voice changes due to

dehydration, *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*, 45, 268-281.

Verdolini-Marston, K., Titze, I. R., & Druker, D. G. (1990). Changes in phonation threshold pressure with induced conditions of hydration. *Journal of voice*, 4(2), 142-151.

Vermeulen, R., van der Linde, J., Abdoola, S., Van Lierde, K., & Graham, M. A. (2021). The Effect of superficial hydration, with or without systemic hydration, on voice quality in future female professional singers. *Journal of voice*, 35(5), 728-738.

Yeşil, E. S., & Öztürk, G. (2016). Gastroözofageal reflü ve diyet. *Güncel Gastroenteroloji*, 20(3), 204-208.

Yorulmaz, İ. (2002). Larengofarengeal reflü. In *KBB-Forum*, 1 (1), 22-34.

[www.drbulentsercin.com/blog/nem-orani-ve-sagligimiz](http://www.drbulentsercin.com/blog/nem-orani-ve-sagligimiz). Adresinden 22/12/2023 tarihinde alınmıştır.

[www.memorial.com.tr/saglik-rehberi/bogaz-kuruluguna-ne-iyi-gelir](http://www.memorial.com.tr/saglik-rehberi/bogaz-kuruluguna-ne-iyi-gelir). adresinden 22/12/2023 tarihinde alınmıştır

[www.sbu.edu.tr/FileFolder/Dosyalar/ykBkZcpZ/2018\\_12/esrareleiliskilibozukluklar-bab9021e.pdf](http://www.sbu.edu.tr/FileFolder/Dosyalar/ykBkZcpZ/2018_12/esrareleiliskilibozukluklar-bab9021e.pdf), adresinden 20/12/2023 tarihinde alınmıştır.

## BÖLÜM 11

# MÜZİK TERAPİST ÖZELİNDE MÜZİK TÜRLERİNİN GEREKLİLİĞİ<sup>1</sup>

Gürbüz AKYÜREK<sup>2</sup>

### Giriş

Müzik, insanlığın en temel ifadelerinden biridir. Ritimler, notalar ve melodiler, duyguları ifade etmenin ve anlamının evrensel bir yoludur. Müziğin bu gücü, sağlık alanında da giderek daha fazla kullanılmaktadır. Müzik terapisi, insanların zihinsel, duygusal, fiziksel ve sosyal ihtiyaçlarını karşılamak için müzik kullanımını içeren disiplinlerarası bir alandır. Müzik terapistleri, bu alanda eğitim almış profesyonellerdir ve müziği tedavi süreçlerinde kullanarak bireylerin sağlık ve iyilik hallerini desteklemektedirler. Müzik, insanlar için sadece bir sanat formu değil, aynı zamanda duygusal bir ifade biçimidir. Müzik terapisi, müziği duygusal ve zihinsel iyilik halini desteklemek için kullanan bir terapi türüdür. Bu terapi, müzik ve onun etkileri üzerine odaklanırken duygusal vurgulara sahip olmayıp, müziğin insan sağlığı üzerindeki etkilerine odaklanmaktadır. Müzik, insanlar arasında iletişim kurmanın ötesinde duyguları ifade etmenin ve hissettiklerimizi anlamının bir yolu olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla, müzik terapisi, müzikten faydalanarak insanların sağlık ve iyilik halini destekleyen bir disiplindir.

İnsanlar müziği farklı amaçlar doğrultusunda çeşitli şekillerde kullanmaktadır. Bilhassa bireyin günlük yaşamdaki azalan fonksiyonelliğine yönelik bir problemi ele alan sürecin parçası olduğunda ve bu durum uzman bir müzik terapistince değerlendirilmeye ve belirli bir uygulamaya dayandırıldığında müzik terapi kavramı devreye girmektedir. Değişimin ve gelişimin birincil aracı olarak danışana yönelik terapötik bir ilişki kurulabilmesi için müzik terapisi daima uzman bir müzik terapist tarafından bilinçli olarak uygulanan değerlendirme, planlama ve uygulamayı içermektedir (Akyürek, G., Özkeleş, S., 2023).

Müzik terapisi, çeşitli müzikal tekniklerin, enstrümanların ve seslerin kullanımını içermektedir. Bu teknikler, bireylerin iletişim becerileri, motor becerileri, stres yönetimi ve duygusal ifade gibi alanlarda iyileşmelerine

<sup>1</sup> Bu çalışma "Türkiye'de Uygulanan Müzik Terapi Yaklaşımları" isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

<sup>2</sup> Öğr. Gör. Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzikoloji Bölümü, Sinop, Türkiye, ORCID ID: 0000-0003-1213-2126, [gakyurek@sinop.edu.tr](mailto:gakyurek@sinop.edu.tr).

yardımcı olabilmektedir. Özellikle anksiyete, Alzheimer hastalığı, depresyon, travma sonrası stres bozukluğu, otizm gibi durumlarla mücadele eden kişilere destek olmak için müzik terapisi kullanılabilir. Müzik terapisi seansları genellikle gruplar halinde veya bireysel olarak yapılabilir. Terapistler, müziği terapi hedeflerine ve bireylerin ihtiyaçlarına uygun şekilde kullanarak terapi sürecini yönlendirmektedirler. Bu süreçte, bir enstrüman çalma, şarkı söyleme veya ritim oluşturma gibi aktiviteler kullanılabilir. Müzik terapisi, sağlık alanında giderek daha fazla kabul gören bir uygulama haline gelmektedir. Araştırmalar, müzik terapisinin stres azaltmada, ruh halini iyileştirmede, motivasyonu artırmada ve sosyal bağları güçlendirmede etkili olduğunu göstermektedir. Ancak, müzik terapisi bir tedavi yöntemi olarak kullanılırken herkesin farklı tepkiler verebileceği ve her bireyin müziğe farklı bir şekilde yanıt verebileceği unutulmamalıdır. Örneğin, bir otizm spektrumunda olan bir çocuk için, ritmik müzik aktiviteleri sosyal becerilerin gelişimine katkıda bulunabilirken, depresyonla mücadele eden bir birey için duygusal ifadeyi destekleyebilir. Müzik terapisi, beyindeki kimyasal ve duygusal tepkileri etkileyebilir. Müziğin ritmi, tonalitesi ve hızı, serotonin ve endorfin gibi hormonların salgılanmasını artırabilir. Aynı zamanda, müzik terapisi stres hormonlarının azalmasına yardımcı olabilir, böylece kişinin rahatlamasına ve zihinsel olarak dinlenmesine yardımcı olabilir. Bu terapi, her yaş grubundan insan için etkili olabilir. Yaşlı yetişkinlerde Alzheimer veya demans gibi hastalıklarla mücadele edenler için müzik terapisi, belleği canlandırabilir ve geçmiş anıları canlandırabilir. Aynı şekilde, çocuklar ve gençler arasında, müzik terapisi özgüveni artırabilir ve duygusal dengeyi destekleyebilir. Müzik terapisi, bireylerin kendilerini ifade etmelerine ve duygusal ifade yeteneklerini geliştirmelerine yardımcı olurken, bireylerle bağlantı kurmalarına ve iletişim becerilerini güçlendirmelerine de olanak sağlamaktadır. Bu terapi, müzik aracılığıyla insanların iç dünyalarına dokunmayı ve iyileşme evrelerinde önemli bir etken olmayı amaçlamaktadır.

Müzik terapistleri, her bireyin benzersiz ihtiyaçlarına odaklanır ve tedavi planlarını bu ihtiyaçlara göre uyarlamaktadır. Bu süreçte, müzik terapistleri müziği bir araç olarak kullanarak bireylerin duygusal ifade ve kendini ifade etme yeteneklerini geliştirmelerine yardımcı olmaktadır. Özellikle sözel ifadenin zor olduğu durumlarda, müzik terapisi duyguların ifadesi için bir yol açabilir. Müzik terapistlerinin genellikle birçok farklı müzik türüyle çalışabilecek kadar geniş bir müzikal anlayışa sahip olmaları önemlidir. Çünkü terapistler, farklı bireylerin tercihlerine ve ihtiyaçlarına uygun müzikleri kullanarak terapi seanslarını kişiselleştirebilirler.

Klasik müzik, genellikle ruhsal dengeyi desteklemek ve zihinsel odaklanmayı artırmak için tercih edilmektedir. Özellikle Beethoven, Mozart ve Bach gibi bestecilerin eserleri terapi süreçlerinde kullanılabilir.

Pop ve rock müziği, genellikle enerjiyi yükseltme, duygusal ifadeyi destekleme veya motivasyonu artırma amacıyla kullanılmaktadır. Bu tür müzikler, terapiye katılımı artırabilmekte ve duygusal bağlantı kurmayı kolaylaştırabilmektedir.

Jazz ve blues türleri, duygusal ifadenin ve improvize yeteneğin ön planda olduğu müziklerdir. Terapistler, bu tür müzikleri duygusal ifadeyi desteklemek veya ruhsal dengeyi sağlamak için kullanabilmektedirler.

Dünya müziği, farklı kültürlerden gelen müzikleri içerir ve geniş bir perspektif sunabilmektedir. Kültürel bağlantıları güçlendirebilmekte ve duygusal ifadeyi destekleyebilmektedir.

Ambient ve meditasyon müziği, genellikle rahatlama, gevşeme ve meditasyon amaçları için tercih edilmektedir. Stres azaltma, zihinsel dinginlik ve derin nefes alma için kullanılabilir.

Müzik terapistleri, terapi sürecinde müziği bireylerin tercihleri ve ihtiyaçları doğrultusunda seçerler. Bu, terapistlerin esnek olmalarını ve terapi planlarını bireysel ihtiyaçlara göre uyarlamalarını sağlamaktadır. Önemli olan, terapistlerin müziği etkili bir şekilde kullanabilmeleri ve bireylerin iyileşme sürecinde destek olabilmeleridir. Bu da terapistlerin eğitimleri, deneyimleri ve bireylerle etkili iletişim kurma yetenekleriyle ilgilidir.

### ***Müzik Tıbbı ve Müzik Terapi Eğitimi***

Müzik tıbbı, geleneksel tıbbi prosedürlere eşlik etmek ve bunları desteklemek için müzik kullanımını ifade eder (Kerry L ve Byers, 2016, s.63). Müzik terapinin bir meslek olarak gelişmesinden önce ve sonra tıpta kullanılmış olmasına rağmen, 1990'ların başından itibaren bu alandaki çalışma ve araştırmalarda bir canlanma meydana gelmiştir. Çalışma alanları arasında kalp bakımı, diyaliz, cerrahi, diş hekimliği, yanık tedavisi ve erken doğum yer almaktadır (Kerry L. ve Byers, 2016). Müzik biyomedikal olarak (fiziksel gerginliği, bağışıklık sistemini, ağrı algısını ve hormonal seviyeleri etkilemek için), ve psikososyal olarak (anksiyete seviyelerini azaltmak, dikkat dağınıklığı ve grup programlarına ve destekleyici hizmetlere entegre olarak) kullanılır. Müzik tıbbi pratisyenleri, müziği kişinin sağlığını doğrudan etkilemek için birincil bir rolde veya tıbbi tedaviyi desteklemek ve iyileştirmek için ikincil bir rolde kullanırlar (Kerry L. ve Byers, 2016). Müzik tıbbi uygulamalarında da müzik terapide olduğu gibi değerlendirme, hedef ve uygulama protokolü mevcuttur. Ancak, müzik terapinin en temel özelliği olan ve uygulayıcı ile hasta

arasında etkileşimlerle sonuç üzerinde önemli etkilerde bulunan terapötik ilişki müzik tıbbında yoktur. Müzik terapisti olma zorunluluğu gerektirmeyen, ancak tıbbi uygulamalarla ilgili etik kurallara uygun olması gereken bu uygulamalar hekim, hemşire, fizyoterapist gibi sağlık meslek mensupları tarafından klinik ortamlarda yapılabilmektedir (Torun, 2020, s.15-16).

Aktif dinleme, ritmik nefes alma ve seçici müzik kullanımı yoluyla hastanın kalp atış hızı yavaşlatılabilir. Örneğin, müzik pozitif bir topluluk deneyimi (el zili korosu), nefes kontrolü geliştirmenin bir yolu (mızıka çalmayı öğrenmek), bir rahatlama aracı (müzik ve derin düşünme), ve ifade için bir çıkış (davul çemberleri) sağlayabilir (Kerry L. ve Byers, 2016). Uluslararası Müzik Tıbbı Topluluğu bunun gelişimini desteklemek için 1982 yılında kurulmuştur. 2009 yılında ise ikinci bir organizasyon olan Uluslararası Müzik ve Tıp Derneği kurulmuştur.

Bu model, müziğin insanın ayrılmaz bir parçası olarak, fizyolojik ve bilişsel etkisi için kullanılabileceği varsayımına dayanarak müziği işlevsel bir şekilde kullanır. Bu nedenle model, müziğin davranış üzerindeki etkisini anlamaya çalışan titiz bir araştırmaya bağlıdır (Kerry L. ve Byers, 2016). Müzik tıbbı, Amerika Birleşik Devlet'lerinde "müzik terapisi" olarak görülmekte birlikte, dünya çapında tek tip bir müzik terapisi biçimi olarak kabul edilmemektedir (Gold, 2009). Daha doğrusu bazı ülkelerde müzik tıbbı başlı başına bir meslek olarak kabul edilmektedir. Müzik terapisi ile müzik tıbbı arasındaki bu farklılaşma, müzik tıbbının danışan-terapist ilişkisine ve dolayısıyla müzik terapistinin rolüne saygı göstermemesinden kaynaklanıyor gibi görünmektedir (Gold, 2009, s.1).

Müzik terapi her şeyden önce uygulama öğretisidir. Uygulama, teori ve araştırma sonucu elde edilen bilginin asıl kaynağı, amacı ve kullanımınıdır. Uygulama olarak müzik terapinin odak noktası terapistlerin, müzik deneyimlerini ve ilişkilerini kullanarak danışanın sağlığını mümkün olan en iyi seviyeye getirme sürecidir. Profesyonel bir uygulama alanı olarak müzik terapi, kalifiye terapistin danışanı ile yaptığı resmi ya da resmi olmayan bir anlaşma sonucu karşılık alacağını belirtmek kaydıyla sağlayabileceği hizmetler ile sınırlandırılmıştır. Disiplin, müziğin fayda amaçlı günlük kullanımını, müziğin eğitimsiz bireyler tarafından tedavi amaçlı kullanımını ya da müzik terapistlerinin danışan-terapist ilişkisi dışına çıkarak eğlence veya toplum hizmeti olarak kullanılmasını kapsamamaktadır. Bu, müziğin yarar amaçlı kullanımını sağlayan alternatif yöntemlerin değerini asla azaltmaz (Bruscia, çev. Uçaner, 2016, s.43).

Kabul edilebilir bir müzik terapi için süreç içerisinde müzik, terapist ve danışan veya danışanların bulunması gerekmektedir. Müzik terapi süreci, bu üç

katılımcının belirli bir seviyede katılımı olmaksızın ya da bu üç katılımcı arasında belirli seviyede bir etkileşim olmaksızın tamamlanmış sayılmaz. Müzik terapi sürecinin başlanabilmesi için yetkin bir müzik terapist niteliklerini barındıran ve bunun için gerekli yeterliliğe sahip olan kişiler tarafından yapılması gerekmektedir. Terapist profesyonel olmadığında (ör. arkadaş) veya niyeti terapötik olmadığında terapi gerçekleşemez. Aynı şekilde, yardım amaçlı hareketler veya davranışlar terapist olmadan ya da esnasında sürece katılmayan kişiler tarafından gerçekleştirildiğinde de terapi gerçekleşmiş sayılmaz (Bruscia, çev. Uçaner, 2016, s.45).

En temel şekliyle müzik terapist, kendi yetkinliğini müzik aracılığı ile kullanarak terapötik hedefler doğrultusunda hasta/danışana fayda sağlayan kişidir. Müzik terapistler, hasta/danışanın duygusal, fiziksel, sosyal, iletişim yeteneğinin müziksel tepkiler doğrultusunda değerlendirir; müziği insanların ve grupların ihtiyaçlarına göre kullanma, kullanılan müziği dinleme, şarkı yazma, estetik ve lirik eleştirisi, müzik ve betimleme, müzik performansı ve müzik doğrultusunda öğrenmeyi dizayn eder. Disiplinli tedavi planına, devam eden evrime katılır ve tamamlar (Ak, 2017, s.223). Bu sebeple sağlıkla doğrudan ilgili ancak müziği dışarıda bırakan bir uygulama ya da müzikle doğrudan ilgili ancak sağlığı dışarıda bırakan bir uygulama müzik terapi olarak değerlendirilemez. Gerçekten de müzisyen olmayan bir müzik terapisti düşünmek olanaksızdır. Ancak enstrümanla uygulama yapmaya hiç değilseniz bu eğitimin başındayken başlamak ve bunu elbette oturumların dışında da sürdürmek gerekmektedir (Asgari düzeyde uygulama ya da pratik yapmayan bir müzik terapisti, terapi seanslarındaki saptamaları nasıl yapabilir ki?) (Ducourneau, çev. Özyıldız, 2016, s.157).

Müzik terapinin tıp, müzik, psikoloji ve pedagojinin kesişme noktasında yer alan bir akademik disiplin ve uygulama uzmanlığı alanı olarak özgül doğası gereği, kanıt-temelli uygulamaya dayanan, özel disiplinler arası modüller eğitim sistemine değinmek yerinde olacaktır. 21. yüzyılda müzik terapi, bilimsel tabanlı bir terapötik müdahale olarak kabul edilmektedir. Müzik terapistler, diğer sağlık ve eğitim profesyonelleriyle iş birliği içinde çalışmaktadırlar. Ayrıca müzik terapistler kamu ve özel psikiyatri hastaneleri veya okulları, ruh sağlığı merkezleri ve özel muayenehaneler ile toplum tabanlı programlar, ıslah ve adli tıp kurumları ve madde bağımlılığı tedavi programları dâhil olmak üzere çeşitli ortamlarda, genellikle ruh sağlığı veya fonksiyonel sağlık sorunları olan kişilere hizmet vermektedirler. Müzik terapistler, müzik terapide kullanılan prosedürlerin “güvenli”, “etkili” ve “uygun maliyetli” olmasını sağlamak için, ses teorisine dayanan ve devam eden araştırmalarla desteklenen, tanımlanmış müzik müdahalelerini kullanırlar (Mercadal-Brotons, 2021).



Dünya Müzik Terapi Federasyonuna bağlı 50’yi aşkın ülkede müzik terapi eğitimi verilmektedir. Bu eğitimler bölgelere ve ülkelere göre farklılık göstermekle birlikte; diplomalar, lisans, yüksek lisans ve doktora gibi programlar şeklinde yürütülmektedir. Eğitimlerin büyük çoğunluğu üniversitelerde verilmekte olup ayrıca enstitü bünyesinde de olabilmektedir. Bazı bölgelerin müzik terapi mesleğine giriş seviyeleri aşağıdaki gibidir (Mercadal-Brotons, 2021) :

- Kuzey Amerika – Lisans derecesi
- Latin Amerika ve Karayipler – Lisans derecesi
- Avustralya – Yeni Zelanda Yüksek Lisans derecesi
- Doğu Akdeniz – Lisans derecesi
- Güneydoğu Asya – Lisans/Yüksek Lisans derecesi
- Batı Pasifik – Lisans/Yüksek Lisans Derecesi
- Güney Afrika – Yüksek Lisans derecesi
- Avrupa – Lisans/Yüksek Lisans derecesi<sup>3</sup>

### ***Amaç ve Önem***

Bu araştırmada ülkemizde müzik terapisti sertifikasına sahip olan ve ulaşılabilen akademisyenler, uzman doktorlar, sağlık ve müzik meslek mensuplarıyla yapılan görüşmeler sonucunda müzik terapistlerin donanımlı olması/yeterlik göstermesi gereken müzik türlerinin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Araştırma, gerek müzik terapi alanı gerekse araştırmacılar için kaynak teşkil etmesi, müzik terapi alanı için gerekli düzenlemelerin yapılması açısından önemli ve gereklidir.

### ***Yöntem-Model***

Bu araştırma müzik terapistlerin donanımlı olması/yeterlik göstermesi gereken müzik türlerinin tespit edilmesine yönelik genel tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. Genel tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir (Karasar, 2018, s.111). Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden görüşme tekniklerinden yararlanılmıştır. Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamında gerçekçi ve bütüncül bir

---

<sup>3</sup> Avusturya, Danimarka, Finlandiya, Fransa, Macaristan, Almanya, İtalya, Portekiz, İspanya, İsviçre müzik terapi müzik terapi atölye, diploma, lisans, yüksek lisans, ders müfredatları incelenmiş, kaynakçada gösterilmiştir.

biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s.41).

Geçerliğin yüksek olabilmesi, büyük ölçüde, ölçülmek istenen kavramın gözlenebilir nitelikteki değişkenlerle ifade edilebilmesine bağlıdır (Smith, 1975, s.61). Eğer bir araştırmada toplanan bilgiler geçerli ise aynı türden başka bir araştırmada aynı olmasa bile benzer bilgileri elde etme olasılığı yüksektir. Bu nedenle nitel araştırmada geçerlik konusu güvenilirlik konusuna göre daha öncelikli hale gelmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s.269-270).

Araştırmacının sürekli olarak kendisini ve araştırma süreçlerini eleştirel bir gözle sorgulaması ve elde ettiği bulguların ve sonuçlarının gerçeği yansıtır yansıtmadığını denetlemesi beklenmektedir. Bu kontrollerin nasıl yapıldığı konusunda yapılan açıklamalar okuyucuyu tatmin edebilecek şekilde açık ve anlaşılır olmalıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s.271). Araştırmada ham verilerin analizi sonucunda elde edilen bulguların kendi içlerinde anlamlı ve tutarlı bir bütün oluşturması, bulguların örtüşmesi ve öncesinde oluşturulan kavramsal çerçeveye uyumlu olmasıyla araştırmadaki iç geçerlik sağlanmıştır. Katılımcılara yönetilmiş olan görüşme sorularının iç geçerliğini sağlamak amacıyla sorular müzik terapisti sertifikasına sahip üç müzik terapistine sunulmuş ve son düzenlemeleri yapılmıştır. Dolayısıyla bu sayede müzik terapistlere soruları yönelterek pilot bir uygulama yapılmış, soruların anlaşılır ve açık olup olmadığına bakılmıştır.

Araştırmada katılımcılarda elde edilen ham veriler meydana gelen tema ve kavramlara göre düzenlenmiş şekilde okuyucu için yorum eklenmeden ve verilere olduğu gibi sadık kalınarak sunulmuş, okuyucuya ayrıntılı betimlenen verilerden kendi sonuçlarını çıkarma fırsatı verilmesiyle araştırmadaki dış geçerlik sağlanmıştır.

LeCompte ve Goetz'e (1982) göre okuyucu, araştırmacının verilerini yorum katılmamış haliyle okuma fırsatı elde ederse, daha sonra araştırmacının ulaştığı sonuçları bu verilere göre değerlendirme fırsatı da elde edebilir. Bu araştırmada da katılımcı görüşlerinden doğrudan alıntı yapılmış ve yorumlar sonraya bırakılarak iç güvenilirlik sağlanmıştır.

### ***Çalışma Grubu***

Bu araştırmanın çalışma gurubunu, emekli olanlar dışında, Milli Eğitim Bakanlığına bağlı özel ve devlet okulları, MEB Kırdar Bilgiören Koleji, MEB Yenidoğu okulları, MEB Batman İl Milli Eğitim Ar-Ge birimi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü, Sağlık Bilimleri Üniversitesi Bağcılar Eğitim ve Araştırma Hastanesi GETAT Eğitim Merkezi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi GETAT Eğitim

Merkezi, Havran Devlet Hastanesi Müzik Terapi Ünitesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Korosu Türk Müziği, İstanbul Medipol Üniversitesi Tıp Fakültesi Dâhili Tıp Bilimleri Bölümü, Üsküdar Belediyesi Gençlik ve Spor Müdürlüğü Güzel Sanatlar Akademisi, Trakya Üniversitesi Tıp Fakültesi Fizyoloji ABD, Uludağ Üniversitesi Tıp Fakültesi Tıbbi Mikrobiyoloji ABD, Özyeğin Üniversitesi Psikoloji ABD, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Işık Üniversitesi Psikoloji ABD, Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Devlet Korosu, Uşak Üniversitesi Hemşirelik Bölümü, İstanbul Medipol Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü oluşturmuştur. Katılımcılara “K1, K2, K3,... K18” vb. numaralar verilmiştir.

**Tablo 1:** Katılımcıların eğitim durumlarına ilişkin bilgiler.

Eğitim düzeyi	f	%
Doktora	7	44,
		4
Yüksek Lisans	5	22,
		2
Lisans	4	22,
		2
Tıpta Uzmanlık	2	11,
		2
TOPLAM	18	10
		0

### *Veri Toplama Araçları*

#### *Görüşme Tekniği*

Bu araştırmada, en sık kullanılan nitel araştırma yöntemlerinden “Görüşme Yöntemi” kullanılmıştır. Görüşme, sözlü iletişim yoluyla veri toplama tekniğidir. Görüşme, bireylerin, çeşitli konulardaki bilgi düşünce, tutum ve davranışları ile bunların olası nedenlerinin öğrenilmesinde en kestirme yol olarak kullanılmaktadır (Karasar, 2018, s.210).

Bu araştırmada, görüşme türlerinden standartlaştırılmış açık uçlu görüşme yaklaşımlarından yararlanılmıştır. Bu yaklaşım, dikkatlice yazılmış ve belirli bir sıraya konmuş bir dizi sorudan oluşur ve her görüşülen bireye bu sorular aynı tarzda ve sırada sorulur (Patton, 1987, s.112).

#### *Verilerin Analizi*

Wolcott (1994) veri analizinde üç yol önermektedir. Birinci yol, toplanan verinin özgün (orijinal) formuna mümkün olduğu kadar sadık kalarak ve

gerektiğinde araştırmaya katılan bireylerin söylediklerinden doğrudan alıntı yaparak betimsel bir yaklaşımla verileri okuyucuya sunmaktır. Bu yaklaşımda, veriler ve ulaşılan sonuçlar birbirine “anlatım” olarak çok yakındır. Örneğin, görüşmelerden uzun aktarımlar yapılabilir ve gözlem notları özgün haline yakın bir biçimde betimlenebilir. İkinci yol ise, birinci yaklaşımı da içeren bir biçimde, bazı nedensel ve açıklayıcı sonuçlara ulaşmak amacıyla “sistemantik analiz” yapmaktır. Yani veriler betimsel bir yaklaşımla sunulur ve buna ek olarak belirlenen bazı temalar ve temalar arası ilişkiler belirlenir. Bu yaklaşımda araştırmacı, veri analizini bir adım öteye götürmekte ve okuyucuya yardım olabilecek birtakım ek analizler yapmaktadır. Üçüncü yaklaşımda ise araştırmacı, birinci veya ikinci yaklaşımı temel alır ve buna ek olarak, veri analiz sürecine kendi yorumlarını da dâhil eder. Burada araştırmacının katılımcı ve öznel yönü daha çok ön plana çıkmakta, veri toplamının yanında veri analizinde de, kendi yorumları ve anlayışı ile araştırmacı daha etkin bir rol üstlenmektedir. Bu araştırmada da okuyucuya sunulan veriler basitten karmaşığa farklı ve benzer sonuçlar tümevarımcı yaklaşım izlenerek yorumlanmıştır. Araştırmada öncelikle katılımcıların görüşlerini yansıtmak amacıyla elde edilen veriler betimsel analiz yöntemi kullanılarak doğrudan alıntılara yer verilmiştir. İkinci aşama olarak betimsel yaklaşımla farkına varılmayan tema ve kavramlar içerik analizi uygulanarak neden sorusuna cevap aranmıştır. Kodlar belirlenen yaklaşımla incelendiğinde temaların bütüncül resmine ulaşabilmeye ve dolayısıyla tümevarımcı bir yaklaşımla elde edilen bulgular okura sunulmaya çalışılmıştır.

### ***Bulgular***

**Soru:** Sizce bir müzik terapist hangi müzik türleri konusunda donanımlı olmalı/yeterlik göstermelidir?

Katılımcıların “Sizce bir müzik terapist hangi müzik türleri konusunda donanımlı olmalı/yeterlik göstermelidir?” sorusuna verdikleri yanıtlar değerlendirildiğinde, müzik terapistin donanımlı olması ve yeterlik göstermesi gereken müzik türleri iki tema altında toplanmıştır.

**1. Yaşanılan ülkenin sosyo-kültürel yapısına ilişkin müzik türlerinde yeterlik gösterilmelidir:** Bu görüşe göre katılımcılar terapistlerin yaşadıkları ülkenin sosyo-kültürel yapısına ilişkin müzik türlerinde yeterlik göstermesi gerektiğini, terapistin tüm müzik türlerindeki eserleri çalgısında iyi derecede icra edebilmesi gerekirse de deneyimleyip ulaşabildiği eserlerle çalgısını iyi derecede kullanabilmesi, ayrıca çalgısında deşifre ve transpozisyon yapabilmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Bu duruma ilaveten katılımcılar, müzik terapi disiplininde gerek Uluslararası Sanat Müziği, gerek Türk müziği gerekse Asya

müziği gibi bir çok farklı müzik türü kullanıldığını belirterek müzik terapistlerin kendilerini her müzik türünde mümkün olduğunca geliştirmesi gerektiğini ve hastanın/danışanın farklı müzik türündeki talepleri doğrultusunda ihtiyaca yönelik eserlerin farklı kanallardan elde edilerek terapide kullanabileceğini, diğer bir yandan ise terapistin kendini yetkin görmediği müzik türlerine yönelik uygulamalarda hastanın/danışanın sağlığı açısından hizmet vermemesi gerektiğini ve bunu açık bir şekilde dile getirerek hastalığa/duruma uygun farklı bir terapistte yönlendirmesi gerektiğini belirtmişlerdir.

*K2: Kendin ne alanda çalışıyorsan, kimlerle çalışıyorsan onlara dönük olarak bir müzik donanımına ihtiyacın var. Sonuçta Türkiye’de çalışıyorsan, Türkiye’deki çalıştığın sosyo-ekonomik kesimden gelen kişiler kimler ise senin çalıştığın alan neresi ise o alanda ki bilgi birikim, müzikal bilgiye ihtiyacın var. Hapishanede çalışıyorsanız orada ki insanların getirdikleri bir backround var. Onlarla çalışacağınız bir bilgi birikime sahip olmanız yerindedir. Ben mesela klasik Türk müziği dinlediğim zaman çok etkilenmiyorum. Türk halk müziği dinlediğim zaman çoğu zaman kurumumdan ötürü beni çok etkiliyor. Bu yüzden hani zoraki hadi gel sana şunu dinleteyimden ziyade sizde biliyorsunuz bir analiz öncesinde veri analizi yapmak lazım. Bu kişi neden etkileniyor biliyorsunuz zaten. Ne hissediyor hangi backrounddan gelmiş buna göre vakıf olmak gerekiyor bu da zor bir şey. Ben çocuklarla çalışıyorum. Çocukları etkileyen şeyler daha çok melodik müzikler. Şimdi kalkıp da 6 ya da 7 yastaki bir çocuğa farklı farklı ağır müziklerle zaten uygulayamazsınız. Bu bakımdan etkiliyor yani ben çalışmalarında bir çocukta net bir müzik beğenisi gelişmediği için net bir müzik backroundu daha oluşmadığı için istediğiniz müziği kullanabiliyorsunuz. Batı müziği de kullanabiliyorsunuz, Asya tip müzikte kullanabiliyorsunuz, ritmik müzikte kullanabiliyorsunuz. Hani önemli olan burada sadece çocukta istenmedik bir tepki oluşturmaması kaygı düzeyini artırmaması.*

*K3: Tüm müzik türlerini tabi ki bilmeli ama hepsini bilmesi de imkansız. Ama her şeyden önce kendi kültürünün tabi ki müziğine hâkim olmalıdır. Eğer kendi kültüründe çalışacaksa, Türkiye’de çalışacaksa, mutlaka Türkiye’deki müzikler hakkında ve farklı yaş gruplarının neler dinlediği hakkında bilgi sahibi olması gerekir. 80 yaşında halk müziği dinleyen bir amcaya da hitap etmeli, 18 yaşında rap dinleyen ya da işte gençlerin çağında popüler olarak ne dinliyorsa onlara da hâkim olması bilmesi gerekir. Yani hepsini illa çok iyi icra etmesi gerekmiyor ama gerektiğinde deşifre yapabilmeli ve danışanın tonuna göre de transpoze yapabilmelidir çalgısıyla. O yüzden de iyi derecede çalgı çalabiliyor olması gerekir. Yani bir bağlamada bir türküyü çalabiliyor ama kişinin sesine göre de çalamıyorsa o sıkıntı.*

*K7: Kendi çaldığı enstrümanı ile deneyimleyebildiği/ulaşabildiği türler olmalı. Ancak danışanın istediği farklı bir müzik türü ise o müziği de değişik kanallardan elde edebilir ve uygulamada kullanabilir.*

*K9: Danışanların ihtiyaçları doğrultusunda gerekli olan müzik çeşitleri konusunda yeterli olmalıdır. Burada yaşanan ülkenin sosyokültürel altyapısı da önemli rol oynayacaktır.*

*K13: Bu konunun kültürel farklılıklar göstereceğini düşünüyorum. Her toplumun geleneksel müzikleri farklıdır. Öncelik toplumda dinlenen, benimsenmiş müzikler olmalı. Fakat danışan belirleyici olacağı için her tür müziğe hâkim olunmalı diye düşünüyorum.*

*K14: Öncelikle kendi ülkesinin müzikleri hakkında donanımlı ve yeterlilik göstermelidir. İhtiyaç duyulduğunda diğer müzik türlerinde de kendini geliştirmelidir. Not: Ülkemizde kırsalda yaşayan bir kişiye caz müziği dinletemezsiniz.*

*K15: Ülkemiz kültürel anlamda çok zengin bir ülke, bu müziğine de yansıyor. Benim gördüğüm en zengin, -birçok ülkede buldum- müzikal anlamda en zengin ülkelerden biri. Hem kendi etnik kökenlerinin müziklerini yapan birçok etnik gruptan oluşuyoruz hem farklı ülkelerden ve kültürlerden etkilendiğimiz bir kültürümüz var ve dolayısıyla bu etkilendiğimiz kültürlerden gelen müzikler de var. Örneğin batı müziği, hem ülkemizde sırf batı müziğiyle bile baksak, klasik batı müziği var, caz var, rock var, şuanda çok popüler hip-pop, rap var ve tabii bu müzikler ülkemize kültürümüze geldiğinde birde bir kaynaşma süreciyle iç içe de geçiyorlar. Yani örneğin, ülkemizdeki son zamanlarda popüler olan hip-pop, rap gibi parçaların çoğu arabeskle de çok yakın ilişki içinde. Melodik olarak baktığımızda Arap etkisinden gelen bir müzik ve gerçekten de o zamanda Mısırdan gelen, zamanında Türkiye'deki müzikle bir araya gelip arabeski oluşturan şimdi de o arabesk batıdan gelen hip-hop ile birleşiyor, ülkedeki bir müziği oluşturuyor. Ve bunun gördüğü takdirde, bunun gördüğü teveccühten anlıyoruz ki bu değerli. Bu ülke adına ve dolayısıyla müzik terapistin çalışacağı kişiyle iletişimini ve ilişkisini kuvvetlendirecek olan çok fazla türde müzik olduğunu görüyoruz. Müzik terapist bunların içinde ne kadar çok donanım kazanırsa o kadar iyi. Şu önemli, tabii insanüstü bir şey beklemem lazım herkes her tür müziği çalabilir diye bir şey yok ya da Türkiye'de gerçekten bütün müzikleri öğrenmeye kalksanız yani o kadar çok ki o kadar çok enstrüman o kadar çok kültür yani çok zengin. Etik kurallara baktığımızda bize ne diyor? Terapist eğitimini almadığı veya kendini yetkin görmediği, yetkin olmadığı konularda hizmet vermemelidir diyor. O zaman bunu burada devreye sokmak gerekiyor. Evet donanım olarak kendini mümkün olduğu kadar geliştirmelidir terapist. Geliştiremediği, hitap edemediği noktalar*

*olduğunda da bunu açık bir şekilde paylaşmalıdır. Belki yine de elinden geleni yapmalıdır. Mesela Danny yarı Türk yarı Amerikalı bir aileye sahip. Kendini Türk olarak tanımlıyor. Batı müziğine hakim. Bunun yanında Türk müziğine ilgi duyuyor ve çalıştığı kişilerle Türk müziğini de kullanabiliyor. Ama bunu kullanırken ben bu tarzın eğitimini almadım ama size eşlik etmeyi deneyebilirim diyor. Böyle olabilir ya da hiç girilmeyebilir. Yani benim Batı klasik müziği ile hiç ilgim yoksa tutup o kişiye Batı klasik müziği yönünde bir uygulama yaparken dikkatli olmam gerekiyor. O kişinin istediği Batı klasik müziği olabilir belki. Başka bir terapiste yönlendirmem gerekebilir eğer hani kendimi yetersiz ve hizmet veremeyecek derecede hissediyorsam. Örneğin, Çapa'daki şizofreni ile yaptığımız bir grupta, terapi grubu gruptan bahsediyoruz, bir katılımcı diyor ki ben arabesk dinliyorum, bir katılımcı diyor ki ben 70'lerin pop-rock Cem KARACA, Barış MANÇO dinliyorum, başka bir katılımcı, aynı gruptan bahsediyorum, başka bir katılımcı diyor ki ben halk müziği dinliyorum, başka bir katılımcı diyor ki modern klasik müzik Chopin dinliyorum. Strawinsky dinliyorum. Şimdi yani burada sizin terapist olarak ne kadar çok hakim olursanız o kadar iyi ama olamıyorsanız da bunu açıklıkla dile getirmeniz gerekiyor ve belki kişinin sağlığı açısından onu, o kişiyi başka bir terapiste yönlendirmeniz gerekiyor.*

**2. Tüm müzik türlerinde yeterli gösterilmelidir:** Terapistin ne tür ve düzeyde bir hasta/danışan ile karşılaşacağı bilinmediği üzere her müzik türünde, etki alanının farkında olması bakımından bilgi sahibi olunmasını, hastanın/danışanın müzikal beğeni anlayışı değişiklik gösterdiğinden terapistin müzik türleri arasında önyargısız şekilde ayırım yapmadan çalışabilmesini, tek müzik türüne yönelik yapılan terapi uygulamalarında

ise başarısız olunacağını, terapistin hastaya/danışana müzikal olarak eşlik edeceği durumlarda gitar çalabilmesini, vokal ve çalgı müziğine yönelik repertuvarının geniş olmasının yanında dünya müzikleri ve yerel müziklerden oluşan müzik listelerini oluşturabilmesi gerektiğini belirtmişlerdir.

*K1: Her müzik türünde. Çünkü karşınıza nasıl bir danışan çıkacağını bilemezsiniz. Hepsinden az buçuk bilgi sahibi olmanız gerekir.*

*K4: Her türlü müzik türü ile ilgili ve hepsine önyargısızca açık olmalıdır. Çünkü danışanların çok çeşitli beğenileri olmakta. Sadece makamsal müzik ya da sadece diğer türlerle çalışma yapan terapist büyük oranda başarısız olur. Ayrıca mutlaka gitar çalabilmelidir. ( Her türlü müzik türünü çalabilme ihtimali olan, çok sesli, taşınabilir ve çalma esnasında hareket edilebilir, aynı zamanda beraberinde şarkı söylenebilir, öğrenmesi ve satın alması kolay olan tek enstrümandır. ) Ritim çalgılara da temel düzeyde hâkim olunmalıdır.*

*K5: Birçok alanda profesyonel olmasa da bilgi sahibi olmalıdır. Bilmediği müzik türüyle karşılaştığında da dürüst olup araştırmalıdır.*

*K6: Terapist her müzik türü konusunda bilgi sahibi ancak kendi alanı ve branşında donanımlı olmalıdır.*

*K10: Her birini uygulama yaptırabilecek kadar biliyor olması gerekir. Ama bir uzmanlık alanı seçip buna göre uygulama yapacağı göz önünde bulundurulursa kendi alanında en iyisi olması beklenmelidir.*

*K11: Bir sınırı yok. Her tür müziğe ilgi duymalı ve takip etmelidir. Ancak, terapi ortamında kullanacağı müzik türlerine yakından hakim olmalıdır.*

*K12: Tüm müzik türlerine eşit mesafede olmalıdır. Yeterlik her alanda mümkün değilse de bilgi ve tanıma, etki alanını farkında olma bakımından her türe yakın olabilmelidir.*

*K16: Kesinlikle evet. İsmi bu müzik terapi. Yüzde yüz hem de donanımlı olmalı.*

*K17: Bu anlamda her tür alan kullanılabilir. Farklı alanlarda terapist kendini geliştirebilir. Belli bir alanda donanımlı olma şartı olduğunu düşünmüyorum.*

*K18: Tüm dünya müziklerini tanımalıdır. Dünya müzikleri ve yerel müziklerden müzik listeleri oluşturabilmelidir. Saz ve sözlü eser repertuarı geniş olmalı, ayrıca kendi yaşadığı kültüre ait müziğe hâkim olmalıdır.*

*Ayrıca bir katılımcı ise uyguladığı müzik terapisinde hekim tarafı olduğunu belirterek müzik bilgisinin yeterli olmadığını ve bu sebeple soruya cevap veremeyeceğini belirtmiştir.*

*K8: Ben sadece müzik terapinin hekim tarafı olduğumdan buna cevap verecek müzik bilgim maalesef yoktur.*

### ***Sonuç ve Öneriler***

Terapistlerin öncelikle yaşadıkları ülkenin sosyo-kültürel yapısına ilişkin müzik türlerinde yeterlik göstermesi gerektiği ancak müzik terapi disiplinde gerek Uluslararası Sanat Müziği, gerek Türk müziği gerekse Asya müziği gibi bir çok farklı müzik türü kullanıldığı üzere ve hastanın/danışanın müzikal beğeni anlayışı değişiklik gösterdiğinden terapistlerin kendilerini her müzik türünde mümkün olduğunca geliştirmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Müzik terapistin hemen her tür müziği kapsayacak şekilde bir müzik kütüphanesi oluşturabilmesi önerilmektedir.



## **Kaynakça**

- Ak, A. Ş. (2017). Avrupa ve Türk-İslam Medeniyetinde Müzikle Tedavi Tarihi Gelişimi ve Uygulamaları (2. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- AKYÜREK, G., ve ÖZKELEŞ, S. Türkiye'deki Müzik Terapistlerin Müzik Terapi Eğitiminin Yürütülmesine İlişkin Görüşleri. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 13(3), 3373-3398.
- Almanya SRH Üniversitesi Müzik Terapi Lisans Eğitimi Müfredatı. <https://www.hochschuleheidelberg.de/de/studium/bachelorstudium/musiktherapie/>, Erişim Tarihi: 02.04.2021.
- Avusturya FH Kreams Uygulamalı Bilimler Üniversitesi Müzik Terapi Lisans Derecesi Ders Müfredatı. <https://www.fhkreams.ac.at/studium/bachelor/berufsbegleitend/musiktherapie/#studienplan>, Erişim Tarihi: 28.03.2021.
- Bruscia, K. E. (2016). Müzik Terapiyi Tanımlamak (Çeviren: Burçin Uçaner Çifdalöz). (3. Baskı). Ankara: Nobel Yaşam Yayıncılık.
- Danimarka Aalborg Üniversitesi Müzik Terapi Lisans Derecesi Ders Müfredatı. <https://studieordninger.aau.dk/2020/20/1886>, Erişim Tarihi: 28.03.2021.
- Danimarka Aalborg Üniversitesi Müzik Terapi Yüksek Lisans Derecesi Ders Müfredatı. <https://studieordninger.aau.dk/2020/23/1895>, Erişim Tarihi: 28.03.2021.
- Ducourneau, G. (2016). Müzik Terapi İlkeleri (Çeviren: Aslı Özyıldız). (1.Baskı). İstanbul: Nobel Yaşam Yayıncılık, 157.
- Finlandiya Jyväskylä Üniversitesi Müzik Terapi Yüksek Lisans Eğitimi Müfredatı. <https://www.jyu.fi/hytk/fi/laitokset/mutku/en/studies/mmt/therapy/MTE/Mcurriculum>, Erişim Tarihi: 29.03.2021.
- Fransa Burgundy Klinik Müzikoterapi Atölyesi Sertifikalı Eğitim Programı. <http://amb-musicotherapie.fr/atelier-de-musicotherapie-debourgogne/deroulement-de-la-formation/>, Erişim Tarihi: 29.03.2021.
- Fransa Paul Valery Üniversitesi Müzik Terapi Bölümü Eğitimi Diploma Derecesi Ders Müfredatı. <http://musicotherapie.upv.univ-montp3.fr/fiches-pedagogiques/>, Erişim Tarihi: 29.03.2021.
- Fransa Nantes Üniversitesi Müzik Terapi Enstitüsü Müzik Terapi Eğitimi Programı. <https://medecine.univ-nantes.fr/formation-continue/du-musicotherapie>, Erişim Tarihi: 29.03.2021.
- Gold, C. (2009). All Those Things With Music. Nordic Journal of Music Therapy, 18(1), 1-2.

- İspanya Barselona Üniversitesi Müzik Terapi Yüksek Lisans Eğitim Müfredatı.  
<https://www.il3.ub.edu/master-musicoterapia>, Erişim Tarihi: 03.04.2021.
- İsviçre Zürih Sanat Üniversitesi Müzik Terapi Yüksek Lisans Eğitim Müfredatı.  
<https://www.zhdk.ch/weiterbildung/weiterbildungmusik/musiktherapie/ausbildungsprogramm/linische-musiktherapie-1753/inhalt-5900>, Erişim Tarihi: 03.04.2021.
- İtalya Bruno Maderna Konservatuvarı Müzik Terapi Yüksek lisans Eğitim Müfredatı.  
<https://mk0conservatorile0rr.kinstacdn.com/wpcontent/uploads/2017/10/POF-MT-20202021.pdf>, Erişim Tarihi: 03.04.2021.
- Karasar, N. (2018). Bilimsel İrade Algı Çerçevesi ile Bilimsel Araştırma Yöntemi Kavramlar İlkeler Teknikler (33. Basım). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kerry, L. Hyrniw, B. (2016). A History of the Music Therapy Profession: Diverse Concepts and Practices. Dallas: Barcelona Publishers
- LeCompte, M. D. ve Goetz, J. P. (1982). Problems of Reliability and Validity in Ethnographic Research. Review of Educational Research, 52, 31-60.
- Macaristan Pecs Üniversitesi Sanat Fakültesi Sanat Terapisinde Müzik Terapisinde Hizmet içi Eğitim Müfredatı.  
[https://www.art.pte.hu/sites/www.art.pte.hu/files/files/menuek/dokument/muveszetterapia/tanterv/mtp\\_ztp\\_tanterv\\_2018b.pdf](https://www.art.pte.hu/sites/www.art.pte.hu/files/files/menuek/dokument/muveszetterapia/tanterv/mtp_ztp_tanterv_2018b.pdf), Erişim Tarihi: 02.04.2021.
- Müzik Terapi Eğitimi, Panel: Dünya Müzik Terapi Federasyonu (WFMT) Eski Başkanı, Prof. Dr. Melissa Mercadal-Brotons.  
<https://www.youtube.com/watch?v=Dwbn9GR4Ad0&t=1671s>, Erişim tarihi: 26.02.2021.
- Patton, M. Q. (1987). How to Use Qualitative Methods in Evaluation. Newbury Park, CA: Sage, 112.
- Portekiz Lusiada Üniversitesi Müzik Terapi Yüksek Lisans Eğitim Müfredatı.  
<https://www.lis.ulusiada.pt/pt-pt/cursos/2021-2022/2%C2%BAciplomestros/musicoterapia.aspx>, Erişim Tarihi: 03.04.2021
- Smith, H. W. (1975). Strategies of Social Research. The Methodological Imagination: Prentice Hall, 61.
- Torun, Ş. (2020). Sağlık Alanında Müzik Temelli Uygulamalar: Müzik Terapi, Müzik Tıbbı ve Müzik Temelli Diğer Uygulamalar (1. Baskı). Ankara: Türkiye Klinikleri, 9-19.
- Wolcott, H. F. (1994). Transforming Qualitative Data: Description, Analysis and Interpretation. Newbury Park, CA: Sage.

Yıldırım, A. Şimşek, H. (2018). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (11. Basım). Ankara: Seçkin Yayıncılık.