GÜZEL SANATLAR ALANINDA GÜNCEL TARTIŞMALAR



EDİTÖR
Doç. Dr. Göktürk ERDOĞAN

DUVAR

GÜZEL SANATLAR ALANINDA GÜNCEL TARTIŞMALAR

EDİTÖR
Doç. Dr. Göktürk ERDOĞAN



Güzel Sanatlar Alanında Güncel Tartışmalar
Editör: Doç. Dr. Göktürk ERDOĞAN

Genel Yayın Yönetmeni: Berkan Balpetek
Kapak ve Sayfa Tasarımı: Duvar Design
Baskı: Ekim 2022
Yayıncı Sertifika No: 49837
ISBN: 978-625-8109-77-1

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

www.duvaryayinlari.com
duvarkitabevi@gmail.com

İÇİNDEKİLER

1. Bölüm **5**
Grafik Sanatının Hat Sanatına Etkisi
Gültekin AKENGİN, Asuman AYPEK ARSLAN, Ayşe Reyhan ŞENGÜL

2. Bölüm **29**
Çağdaş Sanatta Işık Kullanımı: Deney mi Deneyim mi?
Ezgi TOKDİL

3. Bölüm **55**
Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Öğretme Becerileri ve
Öğretme Yoluyla Öğrenme Durumlarının Değerlendirilmesi
Elmas GÜN

4. Bölüm **77**
Modern Grafik Tasarımda Paul Rand
Kader SÜRMELİ

5. Bölüm **93**
Avrupalı Romantizm Bestecileri'nin Piyano Fügleri:
Frederıck Chopın'in La Minör Füg'ünün Analizi
Leyla Gafarova

6.Bölüm **117**
Diyarbakır Halk Oyunlarından
Keşeo, Delilo, Halay, İki Ayak, Esmer, Çepik Oyunları ve Öğretimi
Mustafa ŞAHİN

7. Bölüm **139**
Grafik Tasarımda Postmodernizm ve Neville Brody
Kader SÜRMELİ

1. Bölüm

Grafik Sanatının Hat Sanatına Etkisi

Gültekin AKENGİN[1]

Asuman AYPEK ARSLAN[2]

Ayşe Reyhan ŞENGÜL[3]

1 Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Bileşik Sanatlar Anabilim Dalı. gultekin.akengin@hbv.edu.tr ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5399-2731

2 Doç. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü. asuman.aypek@hbv.edu.tr ORCID ID : 0000-0002-9400-2642

3 Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı, SY. Öğrencisi ayse.sengul@hbv.edu.tr ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2115-0476

GİRİŞ

Sanat eserleri üretildikleri zamandan itibaren çok daha uzun süre yaşayabilmekte ve kültür ögesi olan birçok maddesel imge yok olduğunda bile varlığını sürdürebilmektedirler (Çeken, 2004). Yazı şekillere bağlı bir iletişim aracı olup, Türk Dil Kurumu, yazıyı " Düşüncenin belli işaretlerle tespit edilmesi, alfabe" şeklinde tanımlamıştır (URl-1). İlk Mezopotamya'da ortaya çıkmış olan yazı, tarihin başlangıcıdır. Yazı günümüzde kullanılan şekline gelene değin çeşitli aşamalardan geçmiştir. Yazının geçirmiş olduğu aşamaları Türkmen (1999) bir arada toplamıştır. Yazı, ideografik ve fonografik süreçlerden sonra bugünkü halini almıştır. Bağlantılı ve bağlantısız iki başlık altında toplanan yazı, M.Ö. 3200 yılları civarında Mezopotamya'da ortaya çıkmış ve ilk çıkan şekli heceli yazıdır. Çiviye benzeyip, 600 işaretten oluşmaktadır. Yine aynı dönemde bir kısmı dikey ve yatay bir kısmı da meyilli çizilen Sümerlerin çivi yazısı hiyeroglif yazı, Nil Havzası'nda türemiştir. Hiyeroglif yazısı genellikle yukarıdan aşağıya dikey bazen de sağdan sola yazılmıştır. Bugüne dek yazının resimli şekiller, sembolik şekiller, bölme şekiller ve sesli ifade olmak üzere dört aşamadan geçtiği düşünülmektedir (Türkmen, 1999:222). Bu aşama sonrası için Ertem (1995), resim yazı döneminin başladığını ifade etmektedir. Yaklaşık 10000 yıl kadar sürmüş olan resim yazı diğer adıyla piktografik döneminde nesneler resimle gösterilmiştir. Resim yazıdan sonra gelen ideografik döneminde resim daha basit çizgilere dönüşmüştür.

Mısır, Hitit, Maya-Aztek hiyeroglifleri resimlerle anlatılmıştır. İdeografik dönemden sonra artık resimler tamamen çizgiye dönüşmüş ve yazı ses kazanmıştır. Logografik sistem olan bu dönemde çizilen her şekil ünlü ya da ünsüz harflere karşılık gelmiş hece değerindedir. Çin ve Japon yazıları en önemli örnekleridir. Ve en son aşamada hece yazısında ünlüler düşmüş, şekil sadece bir sesi karşılayan ses-yazı dönemi yâni fonografik dönem yaşanmıştır. Seslerin karşılığı olan şekiller stilize edilmiş ve bugün kullanılan fonetik alfabe yazı sistemine geçilmiştir (Ertem, 1995:39). Her iki sanat dalı da süreç içinde gelişmelere paralel olarak değişim ve dönüşümler yaşamıştır. Geleneksel kültür, tüm dünya sanatlarında olduğu gibi Türk resim sanatında da her dönemde etkili rol oynamaktadır. Dünya, kültürel olarak küresel birliktelik ve ahenk içindedir. Gelişmiş medeniyetlerin kültürleri diğer kültürleri etkileyebilir. Geleneğin özümsenmesi geçmişte ortaya konan eserlerin etkilerinin geleceğe taşınmasında önemlidir. Sanatçı ve eleştirmenlerin tespitlerinde de yer aldığı üzere, binlerce yıldır devam eden ve birçok farklı geçmiş medeniyetin izlerinin harmanlandığı geleneğin sanatçıları etkilemesi olağandır. Çalışmada hat sanatı ve grafik sanatının tarihsel gelişimi ve birbirleri ile etkileşimi ele alınarak örnekler üzerinden literatür yöntemi ile incelenmiştir.

Hat ve Grafik Sanatlarının Gelişimi

Arap yazısının ortaya çıkışı ile ilgili farklı görüşler dile getirilmiş, bazı görüşler kutsal kitaplar ve efsaneleri dayanak noktası alırken bazı görüşler ise araştırmalara dayanmışlardır. Konu ile ilgili araştırma yapmış olan bilim adamları Arap yazısının kökeninin Süryani hecesi olduğunu ifade etmektedirler. Süryani yazısının kareli, köşeli şekli ile Arap yazısı arasında bağ kurmuşlardır. Türkmen (1999), konu ile ilgili olarak Arap yazısı ile Süryani yazısı arasında üç noktada benzerlik olduğunu ifade etmektedir. Harfler arasında biçim benzerliği, her iki yazınında sağdan sola doğru yazılması ve "Elif" harflerinin uzatma için kullanıldığı zaman "Elif" harfinin yazılmamasıdır (Türkmen, 1999:222). Alfabenin aslı olarak kabul edilen Fenike yazısı, Mısır yazısından yirmi iki harfin alınmasıyla oluşmuş, ticari ilişkiler ile Doğu'ya ve Batı'ya yayılmış, Batı'da Lâtin alfabesi, Doğu'da İbrâni ve Ârâmi yazıları ortaya çıkmıştır (Serin, 2003:37).

Hüsn-ü hat, hat sanatı Arap harflerini güzel yazma sanatıdır. Türk Dil Kurumu "çizgi, yazı" olarak tanımlarken Derman (1997), Arap harflerinden doğan İslâm yazı sanatı tanımını yapmıştır. Arap harflerinin estetik kurallara bağlı kalarak yazılmasıyla oluşan hat sanatı, zamanla topluluklurların İslâm'ı kabul etmeleri ve Arap harflerini benimsemelerinden dolayı "Arap hattı" "İslâm hattı" olmuştur (Derman, 1997:427). İslâm'ı kabul eden toplulukların Arap yazısını da benimsemeleriyle, hicretten sonra İslâm dünyasının ortak yazısı olmuştur. Harflerin başta, ortada ve sonda gelmesiyle yazının yapısında değişiklik olmuştur. Harflerin birbirleriyle birleşmeleri kompozisyon zenginliği kazandırmıştır.

Arap yazısının kökeni olan Nabat yazısı Fenike yazısına bağlanmaktadır ve Nabat yazısının "cezm" ile "meşk" adında iki üslubu vardır. Cahiliye döneminde bu isimlerle anılmış olup, hicretten sonra bir asırlık dönem içinde gelişmiş, sanat değeri kazanmıştır. Derman (1997), cezm ve meşk üsluplarını tanımlamıştır. Cezm, dik ve köşeli, geometrik olup, İslam'ın doğuşunda Mekkî, hicretten sonra Medenî ismini almış ve ilk yazılan metin de Kur'ân-ı Kerim olmuştur. Deri parşömen üzerine noktasız ve harekesiz şekilde siyah mürekkeple yazılmıştır. Meşk ise, günlük yazışmalarda kullanılmış, yuvarlak ve yumuşak karakterli olması, hızlı yazılabilmesi sanat yazısı için elverişli olmasını sağlamıştır. Emeviler döneminde Şam'da gelişmiş, zamanla meşkten yeni yazı türleri türemiştir. Tespit edilenler celi tomar (tûmâr) yazılarıdır. Tomar resmi yazışmalarda, devlet işlerinde kullanılmış, sülüs yazısı tomardan türemiştir (Derman, 1997:428). Kûfi yazısında harfler geometrik karakterli olup, harfler dik, köşeli ve yatay olmaktadır. Kûfi ifadesi ilk olarak yazının şeklini belirtmek amacıyla III. yüzyılda kullanılmıştır. Ağırlıklı olarak mimaride bezeme amacıyla

kullanılmış olup, yapımında sırlı ve sırsız tuğla kullanılmış, günümüze kadar kullanıldığı görülmüş, örneklerine İran, Orta Asya, Selçuklu ve Osmanlı mimarisinde rastlanmaktadır (Zennûn ve Serin, 2002:344).

Yazı çeşitlerinin en eskisi olan "üçte bir" anlamına gelen sülüs yazısının kalem kalınlığı 3 mm olup, harfin üçte ikisi düz, üçte biri yuvarlaktır. Serin (2010), İbn-i Mukle ile başlayıp devam eden sonrası tarihi sürecin İbn-i Bevvab ile devam ettiğini ifade etmektedir. İbn-i Bevvab, İbn-i Mukle'den bir asır sonra yaşamıştır, İbn-i Mukle'nin yazılarını incelemiş, yazıda ayıklama yoluna gitmiş, yazıları geometrik unsurlara bağlamıştır. Asıl büyük köklü değişim Yâkut el-Musta'aımî ile olmuştur. Yâkut, İbn-i Bevvab'dan bir asır sonra yaşamış olup, aklâm-ı sittenin usul ve kurallarını, oranlarını belirlemiştir (Serin, 2010:129). Tüfekçioğlu (1999), Yâkut'un İbn-i Bevvab'ın yazılarını inceleyip muhakkak ve reyhanî yazılarını olgunlaştırdığını fakat bu başarısını sülüs ve nesih yazılarında gösteremediğini belirtmektedir. Sülüs ve nesih yazılarının olgunlaşması yaklaşık bir buçuk asır sonra Osmanlı hattatları eliyle olmuştur. Osmanlı Devleti kurulduğu dönem Yâkut vefat etmiştir. Arap hatalarının elinde doğmuş olsa da hat sanatı, yayılması Türk ve İranlı hattatlar eliyle olmuştur. Aklâm-ı sitte Fatımî, Eyyûbi, Memlûklar, Selçuklu, İlhanlı ve Safevî devletlerinde kullanılmıştır (Tüfekçioğlu, 1999:44).

Sülüs yazısının parlak döneminin başlangıcı Şeyh Hamdullah ile olmuştur. II. Beyazıt, Şeyh Hamdullah'tan Yâkut'un yazılarını incelemesini istemiş, Şeyh, yazıları inceleyip sülüs ve nesih yazılarında iyileştirmeler yapmıştır. Harflerin biçimlerinde, oranlarında ve estetik görünüşünde düzenlemeler yapmış, satır ve sayfa düzeninde yenilikler yapmıştır. Bu çalışmalar ile Osmanlı hat ekolü kurulmasının yolu açılmış ve Şeyh ile başlayıp yaklaşık beş asır süren süreçte sülüs ve nesih yazıları mükemmel seviyesine ulaşmıştır. Beş asırlık süreçte yaşamış olan Büyük Derviş Ali, Suyolcuzâde Mustafa, Hâfız Osman, Yedikuleli Seyyid Abdullah, Eğrikapılı Mehmet Râsim, Kazasker Mustafa İzzet, Abdullah Zühdi Efendi, Kayışzâde Hâfız Osman, Hasan Rıza, Mehmet Şevki Efendi gibi hattatlar sayesinde olmuştur.

Celi sülüs yazısı Anadolu Selçukluları ve Selçukluları döneminde yeni karakter kazanmış ve "Selçuklu Celîsi" olarak adlandırılmıştır. Celî sülüs yazısında, Osmanlı döneminde "Osmanlı celî sülüs ekolü"nün temelleri Fatih Sultan Mehmet zamanında Yahya ve Ali b. Yahya Sûfi ile atılmıştır. Daha sonra gelen Ahmet Karahisâri ve onun öğrencisi Hasan Çelebi ile gelişmiş, Mustafa Râkım ile mükemmel seviyesine ulaşmıştır. Mustafa Râkım, âhenk ve en güzel nisbeti kazandırmıştır. 18. Yüzyılına kadar kitabe yazısı olarak kullanılmış, daha sonra yerini celî talik yazısı almıştır (Serin, 2010:130).

Divanî yazısı, Osmanlı döneminde, Osmanlı sanatçıları tarafından 11-12. yüzyıllarda İranlı hattatlar elinde doğmuş olan talik yazısından esinlenerek icat edilmiş, divanda resmi yazışmalar için kullanılmasından dolayı bu adı almış devlet yazısıdır. Alparslan (1994), Fatih dönemi öncesi yazıların incelenmesi ile bu yazının Fatih döneminden önceki dönemlerde kullanıldığının görüldüğünü aktarmaktadır. Fatih döneminin yazıları sonra ki dönemin yazılarından sadedir fakat olgunlaşması sonra ki dönemlerde olmuştur. Divanî yazısı 16., 17., 18. yüzyıllarda gelişmeye devam etmiş, 19. yüzyılında sanat yazısı olarak asıl olgunluğa erişmiştir. Sanat değerine kavuşması Bâbıâli'de ve Divân-i Hümâyûn'da olmuş, harf inkılâbına kadar süreç devam etmiştir. İnkılâbdan sonra levha yazımında kullanılmaya başlanmıştır. Devlet işlerinde kullanılmasından dolayı tahrifatı önlemek ve gizliliği korumak amacıyla harfler iç içe girift şekilde yazılmıştır. Satır sonuna doğru harfler yukarıya doğru yükselmiş, sivrilmiş ve her satırın sonunda sözün bittiğini göstermek için yukarıya doğru bir hareket çekilmiş, yazı âdeta şaha kalkmış gibi ayağa kalkmış şekilde yazılmış, yatay kısımlarda ise harfler sağdan sola eğimlidir. Kendinden sonraki harfe bağlanmayan harfler divani de birleşmiş, harfler ve kelimler arası boşluk bırakılmadan birleşikmiş gibi yazılmıştır. Alparslan aynı çalışmasında celî divanî yazısına benzediğini ve her iki yazının birbirlerine yakın yazılar olduklarını belirtmektedir. Her iki yazıda da, geçmiş dönemlerde yazının altına imza atma geleneği olmamasından dolayı hattatlarının isimleri pek bilinememektedir. İmzaları olanlarla ilgili pek bilgi mevcut değildir. Bu iki yazının en meşhur hattatlarından bazıları şunlardır: Mümtaz Efendi, Vahdeti Efendi, Mehmet Şefik Bey, Nâsıh Efendi, Ferid Bey, Mehmet İzzet Efendi, Sâmi Efendi, Kâmil Akdik, İsmail Hakkı Altunbezer, Mustafa Halim Özyazıcı, Hamit Aytaç'tır (Alparslan, 1994:445-446).

Grafik için Becer (2011), "görsel olarak algılanan şeylerle, yani görüntülerle ilgili bir kavramdır" tanımını yapmaktadır (Becer, 2011:28). Grafik sanatı, geniş kapsamlı bir sanat dalıdır. Mesajını plastik sanatların araçlarını kullanarak geniş kitlelere iletir. Baskı teknikleri olan taş baskı, elek baskı, ağaç baskı, linol baskı vb. teknikleri ile figürün, modelin ya da desenin zemine kazınarak aktarılmasından dolayı bu adı almıştır. Almanca da Graphishe Kunst yani Grafik Sanatı ile ifade edilmiştir. Sanayi Devrimi'nden sonra ortaya çıkan işlevsellik ve estetik kavramlarının birleşmesiyle tasarım kavramı doğmuştur. Grafik tasarım, işlevsellik ve estetiğin birleşerek mesajın geniş kitlelere iletilmesini, kitlelerle iletişim kurulmasını sağlayan, resim ve yazının birlikte kullanıldığı görsel anlatım dilidir (Bektaş, 1997:701).

Grafik sanatı için mihenk taşı kâğıdın bulunmasıdır. "Dört Hazine" olarak da nitelendirilen kâğıt, fırça, mürekkep çubuğu, mürekkep taşı malzemeleri

kullanılan malzemeler Uzakdoğu'da gelişmiştir. Fırça ilk kez M.Ö. 3000 yıllarda kap-kacak süslemesinde kullanılmış ve fırça yapımında at, geyik, keçi kıllarından faydalanılmıştır. Mürekkep yapımı ise kerestenin yakılmasından elde edilen is ve bitkisel yağ ile yapılmıştır. Çin, grafik sanatı için önemlidir. Çin kaligrafisinde fırçanın dik tutulması ile fırça hareketi esnek olmuştur. Çin kaligrafisi disiplinlidir. Fakat akıcı bir üslubu da vardır. Diğer bir malzeme olan kâğıt M.Ö. 105 yılında bulunmuş olup, kendir gibi doğal liflerin hamur haline getirilmesiyle elde edilmiştir. Bu malzemelerin kullanımın gelişmesi yazılı belge üretimini de hızlandırmıştır. Grafik sanatı için diğer önemli gelişme ise baskı tekniğinin bulunmasıdır. Baskı tekniğini Çinliler bulmuştur. Çinliler'in kullanmış olduğu mühür oymacılığı, baskı tekniği için önemli rol oynamıştır (Becer, 2011:88-89).

Bugün kullanılan Lâtin harfleri, Yunan alfabesine dayanmaktadır. Becer (2011) aynı çalışmasında, Yunan harflerinin, Etrüskler aracılığıyla Roma'ya taşındığını, Romalı komutanların zaferlerini kutlamak için anıtsal yazı geliştirdikleri belirtmektedir. Bu yazılarda değişik üsluplar kullanılmış ve en önemli üslup "Capitalis Quadrata"dır. Roma alfabesi 21 harften oluşmuştur. Batı yazı dilinin temelidir. Elle yazılan metinlerde harfler sadeleşmiş, M.S. 4. yüzyıl ve M.S. 9. yüzyılları arasında "uncial" ve "yarı uncial" denilen yazı üslupları gelişmiştir. "Uncial" yazı üslubu büyük harfli, az kıvrımlı üsluptur. "Yarı uncial" ise bugün kullanılan küçük harfleri meydana getiren gelişmeleri tetiklemiştir.. M.S. 800 yılında Frenk Kralı Şarlman döneminde "Şarlman minüskülü" yazı üslubu doğmuştur. Şarlman döneminde el yazmalarına sayfa düzeni, yazı ve bezemelerde standart getirilmiştir. Şarlman yazı üslubu ile bugün kullanılan küçük harflerin temeli atılmıştır. Roman sanatı yerini M.S. 12. yüzyılı ortalarında "Gotik" yazı üslubuna bırakmıştır. Üniversitelerin açıldığı bu dönemde el yazması eserlere talep artmıştır. Gotik yazısının üslubu olan "Textur" üslubunda harfler arasındaki boşluklar oldukça azdır, harfler sıkışıktır. Gotik yazısı, M.S. 11. Ve M.S. 15 yüzyıllara arasında Avrupa'nın genelinde kullanılmıştır (Becer, 2011:92).

Grafik tasarım için diğer önemli gelişme matbaanın icadıdır. Matbaanın icadıyla bilgi yayılmış, modernleşmeye katkı sağlamıştır. Grafik tasarım diğer önemli gelişme fotoğrafın icadıdır. Fotoğrafın icadı ile gelişim süreci hızlanmıştır. Fotoğrafın gerçek görüntüyü yansıtması grafikte kullanımını artırmıştır (Balaban, 2019:41-43). Litografi tekniğinin bulunuşu grafik tasarım için diğer önemli gelişmedir. Grafik tasarım gelişim sürecinde Arts and Crafts, Art Nouveau, Kübizm, Fütürizm, De Stijl, Bauhaus, Art Deco Dadaizm, Sürrealizm, Süprematizm, Konstrüktivizm sanat akımlarından etkilenmiştir.

1920 sonrası dönemde serifsiz yazılar daha çok tercih edilmiştir. 1928-1930 yılları arasında İngiliz tasarımcı Eric Gill roman tipografiden yola çıkarak "Gill

Sans"ı tasarlamıştır. Almanya'da aynı dönemde geometrik yapıda serifsiz yazılar tasarlanmıştır. Tasarlanan bu yazılardan en önemlisi Paul Renner tarafından tasarlanan "Futura" yazısıdır. Bu yazı 1927 yılında tasarlanmıştır. Bu dönemin diğer önemli tasarımcısı Nurnberg'li Hermann Zapf'dır. Zaph, Rudolf Koch'un "Kabel" yazından etkilenerek üç yazı tipi geliştirmiştir. Bunlar, 1950 yılında "Palatino", 1952 yılında "Melior", 1958 yılında "Optima" yazı karakterleridir. Ve diğer önemli yazı karakteri olan "Time News Roman" yine bu dönem tasarlanmıştır. "Time News Roman" 1932 yılında Stanley Morrison tarafından tasarlanmıştır. Morrison, yazıyı "London Times" için tasarlamıştır. 1950 yılında "Uluslararası Tipografik Stil" etkili olmuştur. İsviçre'de etkili olan bu stil nesnel açıklık ve anlaşılırlığa dayanmaktadır. Evrensel ve bilimsel dil tercih edilmiştir. Tasarımcıları kendilerini sanatçıdan çok bilgi aktarıcısı olarak görmektedirler (Becer, 2011:104).

Cumhuriyet öncesi Türk grafik sanatı için, Damat İbrahim Paşa'nın ve dönemin Şeyhülislâmı Abdullah Efendi'nin Müslümanların eserlerinin basılmasıyla ilgili fetvasıyla ilk matbaanın kurulması önemli bir adımdır. Matbaada sadece din dışı eserler basılmıştır. Kur'an basımına hattatlar karşı çıkmıştır. Elde yazılması gerektiğini belirtmişler ve bu isteklerini kabul ettirdikleri için Kur'an matbaada basılamamıştır. Basılan ilk kitap Kitab-ı Lugat-ı Vankuludur. Tanzimat'tan sonra basım yayım yaygınlaşmıştır. Osmanlı döneminde grafik sanatı, gazete ve dergi basımı sınırlı olmuştur. İlk afiş yurt dışından gelen ürünlerin tanıtımı için yurt dışında yapılmış afişler olmuştur. İlk örnekler Osmanlı sonu Cumhuriyet dönemi başında görülmektedir.

Türkiye'de ilk grafik eğitimi 1933 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde verilmiştir. Bauhaus'un sanat eğitimi sistemi Türkiye'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde uygulanmıştır. 1957 yılında da İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu kurulmuştur. Okulun kuruluş amacı; endüstriyel sanatlar ve tasarımı alanında iyi yetişmiş uzman ihtiyacını karşılamak olmuştur. İlk dönemlerde Alman öğretim üyeleri görev almış, grafik, iç mimarlık, tekstil, seramik, dekoratif resim alanlarında eğitim verilmiştir. Buradan mezun olanlar basın, reklam, dekorasyon, seramik ve tekstil sektöründe çalışmışlardır. Daha sonra 1982 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ve Güzel Sanatlar Akademisi, Yükseköğretim Kurulu'nun uygulamasıyla üniversite statüsüne kavuşmuştur. Sonraki yıllarda Güzel Sanatlar Fakülteleri ve grafik bölümleri açılmış ve grafik eğitimi yaygınlaşmıştır. 1978 yılında "Grafik Meslek Kuruluşu" altında grafik tasarımcıları toplanmış ve örgütlenmişlerdir (Becer, 2011: 115). Afişlerin Türkiye'ye girişi Cumhuriyetin ilk yıllarında olur. İhap Hulusi, Münih Fehim, Kenan Temizan, Ramiz Gökçe, Atıf Tuna önemli afiş sanatçılarıdır. Cumhuriyetin ilanından sonra devlet politikasını afiş sanatçıları

aracılığıyla sürdürmüştür. Yerli malını teşvik, tasarruf gibi verilmek istenen mesajlar afiş sanatçıları aracılığıyla olmuştur. Özellikle İhap Hulusi devletin halka iletmek istediği mesajı yansıtmakta etkin olmuştur. 1940'lı yıllarda etkili olan isim Eli Acıman'dır. Acıman, ürün tanıtım çalışmalarıyla Türkiye'nin ilk reklamcılarındandır. Siyasi afişler düzenlenmiştir. Afişlerde tipografi illüstrasyon ve amblemler birlikte kullanılmıştır. 1950'li yılların etkin isimleri Mesut Manioğlu, Ayhan Akalp, Namık Bayık'tır. Bugünkü grafik tasarımın temelleri 1950-60'lı yıllarda atılmıştır. Bu dönemde yaşanan ekonomik hareketlilik, üretim ve tüketim mallarının tanıtımı ve reklam çeşitliliği, yeni ürünlerin ambalaj çalışmaları ile grafik tasarımın alanı genişlemiştir. 1990 sonrası kurum kimliği çalışmaları olmuş ve grafik tasarımın önemi artmıştır ve tipografi ayrı bir çalışma alanı olmuştur. Bu dönemde grafik sanatçıları bilgisayarı etkili şekilde kullanmaya başlamıştır (MEB, 2012:9-19).

Grafik Sanatı ve Hat Sanatında Disiplinlerarası Etkileşim

Toplumların kendilerine özgü, nesilden nesile aktarılan maddi veya manevi her şeyi kapsayan kültürün bir öğesi de sanattır. Sanat, karşılıklı alışverişten beslenmektedir. Mimar Sinan, Shakespeare, Fuzuli, Goethe, Itrî, Nedim, Mozart, Beethoven... hem kendi ulusal kültürlerine hem de insanlığın ortak kültürüne katkıda bulunmuş insanlardır. Kültürler arası etkileşimler belli başlı üç şekilde olmuştur. Bunlar komşuluk ilişkileri yoluyla, terk edilmiş egemenlik bölgelerinde etkisini olduğu gibi ya da suret değiştirerek farklı biçimlerde sürdüren kültür gelenekleri ve karşılaşmaların doğurduğu kültürel alışverişler. Fatih Sultan Mehmet, Mora Savaşı'ndan sonra Venedik Cumhuriyeti'nden İstanbul'a ressam göndermesini istemiş. ressam Gentile Bellini'yi İstanbul'a gönderilmiştir. Bellini sarayda Fatih Sultan Mehmet'in resmini yapmıştır. Bu olaydan iki tarafta etkilenmiştir. Bellini İstanbul'da kaldığı süre zarfında halkın günlük yaşamını incelemiş ve bunu resimlerine yansıtmıştır. Çalışmalarında Türk figürü, kendine has giyim kuşamı, davranışı, renk zenginliği görülmektedir. Bellini'den sonra Bellini'den etkilenen Bernardo Pinturiccho resimlerinde Türk figürünü kullanır (Altar, 1981).

Sanat dalları farklı şekillerde anlatım diline sahip olsalarda birbirlerinden etkilendikleri görülmüştür. Etkilenmemeleri imkânsızdır. Uzak kültürleri tanıma yazılı kaynaklarla olmuştur. Müzikten edebiyata, plastik sanatlara kadar farklı disiplinlerin etkileşimleriyle sanatların üretim alanları genişlemiştir. Sanat dalları etkileşimin tarihi tarih öncesi dönemlere dayanmaktadır. Eski Mısır ile Yunan sanatına ve sonra Röneans'a kadar gelmektedir. Rönesans'la birlikte sanat ve bilim birlikte olmuş, sanatçı hem heykeltıraş hem de sanat tarihçisi de olmuştur. Michelangelo hem şair, ressam, mimar hem de mühendistir (Akengin, 2012:140-142).

Tasarım ve yazı birbirini tamamlar, harflerin tasarlanarak bir araya gelmesiyle yazı oluşur. Tasarımın vermek istediği mesajı yazı daha da güçlendirir. Tipografi, tasarlanmış yazı. Yani harflerin tasarlanmış şekilleridir. Tipografi, Gutenberg'in kurşun alaşımları kalıplara dökmesi sonucu doğmuştur (Türkmenoğlu ve Akengin, 2016:900-901). Afiş, semboller, reklamcılık, sinema ve televizyonda hareketli yazılar gibi harflerin kullanıldığı bütün uygulamalar tipografinin alanına girmektedir. Latin, Çin, Japon, Arap, Kiril gibi alfabelerde tipografi grafik tasarımın önemli unsurudur. Hat sanatı da yazı sanatı olmasının yanı sıra tipografi yönünde değerlendirilmelidir. Hat sanatının uygulama alanlarından levha, yazı resimler, tuğra formları gibi tasarlanmış yazılar tipografinin alanına girmektedir. Tipografinin geçmişte, hat sanatında karşılığı mecaz yazı ya da yapma yazıdır. Yapma yazı taşa hakk edilmiş, cetvel ile çizilmiş, fırça ile doldurulmuş gibi farklı sanat dallarının teknikleriyle birlikte uygulanan yazıdır (Selamet, 2012:174-175).

Çevik (2013), hattat Ahmet Karahisârî'yi Osmanlı'nın ilk grafik tasarımcısı ve tasarımcıların öncüsü olarak kabul etmektedir. Çevik, Karahisârî'nin istinsah etmiş olduğu Topkapı Sarayı'nda muhafaza edilen Kur'ân-ı Kerîm'i incelemesi sonucu bu sonuca varmıştır. Karahisârî mushafı yazarken günümüzde kabul gören modern grafik- sayfa tasarımı ilkelerini uygulamıştır (Çevik, 2013:356).



Resim-1: Ahmet Karahisari örnek sayfa tasarımı



Resim-2: Ahmet Karahisari sayfa, satır tasarımı



Resim-3: Ahmet Karahisari sayfa tasarımı

Hat sanatında harflerin başında, ortasında ve sonunda farklı formlarda gelebilmeleri, birleşerek yazılmaları tasarıma elverişli olmasının yolunu açmış ve kompozisyon zenginliğini sağlamıştır. Çevik, hat sanatı ile Latin harflerinde aynı denge ve geometrik unsurların mevcut olduğunu fakat fonksiyonel yapı açısından değerlendirme yapıldığında Latin yazısının hat sanatına nazaran daha basit formda olduğunu dile getirmiştir (Çevik,1999:87). Çünkü hat sanatında harflerin birleşimde yuvarlak ya da farklı biçimlerde istifler oluşturulurken Latin yazısında harfler, birleşmeyerek yan yana gelmelerinden dolayı düz satır şeklinde yazılabilmektedir. Çevik, hat sanatını "optik sanat" olarak tanımlamaktadır. İslam sanatları içinde verilen eğitim sistemi ve ortaya çıkan eserler bakımından gelişmiş optik sanat olarak nitelendirmektedir. Hat sanatında kaidelerin tavizsiz sıkı uygulanması hat sanatını dünyada uygulanan kaligrafi sistemlerinde önemli yer edinmesini sağlamış, hat sanatı ilk sırada yer alan örneklerden olmuştur (Çevik, 2013:697). Grafik sanatında temel tasarım ilkelerinin uygulanması, hat sanatının ortaya çıkması, hat sanatında ritim, devamlılık öğelerinin kullanılmasıyla başlamıştır. Hat sanatında görülen öğeler, bugün kullanılan temel tasarım ilkelerin karşılığıdır (Coşkun vd., 2018:1187). Oğuzoğlu, grafik sanatçısı Sait Maden için başarılı bir grafik sanatçısı olmanın yolunun iyi bir kaligrafi

bilmesinden geçtiğini aktarmaktadır. Yine Maden'e göre iyi kaligrafi bilmenin yanı sıra sanat tarihini özellikle resim sanatı tarihini, geometriyi bilmelidir (Oğuzoğlu,2011:358).

Hat sanatının kavramsal sanatlarda form açısından soyutlayıcı eğilimde kullanılışını Yiğit (2007), Esin Yarar'ın üç başlıkta sınıflandırdığını aktarmaktadır. Bunlar; yazı formunun okunurluğunun korunarak hat sanatından faydalanma, hat sanatının plastik özelliğinden faydalanmak ve en sonuncusu da sanatçıların yazılarından soyutlayıcı meyillerinin ortaya çıkmasıdır (Yiğit, 2007 :53). Eski hattatların sanat anlayışı bugünün nonfigüratif sanat anlayışı ile aynıdır. Picasso, Kandisky, Klee, Miro... hat eserlerinden etkilenmişlerdir. Hat sanatı, soyut sanattır (Dağlı, 2018:263; Uygungöz, 2002:301). Hat sanatında levhalar, tasarım ve işlevselliği açısından grafik ürünüdür. Kâğıt üzerine uygulanan levhalar, tipografi kapsamında değerlendirilir. Bir diğer grafiksel form ise tuğralardır. Tuğra, armadır. Padişahın, padişahın babasının adının yazıldığı armadır. İçinde şah, han, el-muzaffer ibareleri yer alır. Tuğrayı "tuğrakeş" çeker. Her padişahın ayrı tuğrası vardır. Tuğralarda, padişah imzası dışında "Besmele" gibi farklı metinlerinde yazıldığı görülmüştür. Selamet (2011), tuğra formunun bugünkü karşılığının logotype ve amblem olduğunu belirtmektedir. Amblem ve logotype, kurum imajını güçlendirici harflerle oluşturulmuş, görselle desteklenebilen, rozet, tanıtım malzemeleri, üniforma gibi objeler üzerine işlenmektedir. Tuğra formunun geçmişi Oğuzlara kadar dayanmaktadır. Türklere ait grafik formlardır (Selamet, 2011:247).



Resim-4: Sami Efendi, II Abdulhamid Han'a ait tuğra

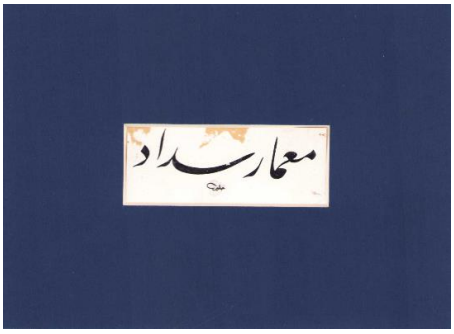


Resim-5: Ferîd Bey, Ashab-ı Kehf isimleri

Osmanlı dönemi sonu Cumhuriyet dönemi ilk hattatlarından olan Mustafa Halim Özyazıcı (1898/1964)'ya ait (Resim-6)'da mühür örnekleri bulunmaktadır. Mühürlerden birincisinde "Rodos Mahkeme-i Şer'iyyesi/1343", ikincisinde ise "... Vilayeti Belediye Riyaseti/ Halim" yazmaktadır. (Resim-7)'de hattatın yazmış olduğu kartvizitte ta'lik hattı ile "Mimar Sedad" yazılıdır. Mustafa Halim Özyazıcı İstanbul doğumlu olup, Medresetü'l-Hattâtîn'de döneminin önemli hattatları Hasan Rıza Efendi ve Kâmil Akdik'te sülüs ve nesih yazılarını, Hulûsi Yazgan'dan ta'lik yazısını, İsmail Hakkı Altunbezer'den celî sülüs yazısını ve tuğrayı, Ferid Bey'den divâni ve celî divani yazılarını ve rık'a yazısını da Hattat Sait Bey'den meşk etmiştir. Mezun olduktan sonra Divân-ı Humayûn'da memurluk yapmıştır. Daha sonraki dönemde Evkaf Matbaası'nda ve Devlet Matbaasında hattat olarak çalışmıştır. Harf Devrimi'ne kadar Arap hattıyla kartvizit, logo, mühür tasarımları yapmıştır.



Resim-6: Halim Özyazıcı, H. 1343 tarihli iki mühür



Resim-7: Halim Özyzıcı, Ta'lik kartvizit "Mimar Sedad"

Cumhuriyet dönemi öncesi ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında öncü isimlerden olan Emin Barın, hattat olmasının yanı sıra cilt sanatçısı ve grafik sanatçısıdır. Barın için Uygungöz (2002), hat sanatını klasik tekniklerini benimseyerek uyguladığını ve harflerde yeni, farklı düzenlemeler yaptığını aktarmıştır. Barın, Arap harflerini ve Latin harflerini aynı ustalıkta kullanmıştır. Barın'ın Latin harfleriyle yapmış olduğu çalışmalar grafik, kaligrafi sanatları ve soyut resim sanatı içinde özgün yere sahiptir. Emin Barın'ın izinden giden Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Şemsi Arel, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Elderoğlu ve Şevket Arman çalışmalarında soyut resmin yanında kaligrafi de kullanmışlardır (Uygungöz, 2002:301-302). Emin Barın, özellikle kûfi ve celî divanî yazı çeşitlerinin teknik özelliklerini bozmadan, harflerin yapılarında bozulmaya yol açmadan ustaca kullanmıştır. Baran hem Arap harfleriyle hem de Latin harfleriyle kompozisyonlar oluşturmuş, çağdaş Türk grafik sanatında hat sanatının kompozisyon özelliklerinden yola çıkarak soyut resmi çağrıştıran çalışmalar yapmıştır (Dal, 1993:194). Aşağıdaki çalışmalarda Emin Barın'ın Lâtin ve Arap hatlarıyla yapmış olduğu çalışmalar görülmektedir. (Resim-8)'de "Allah" lafzını Lâtin harfleriyle kûfi yazısı formunda yazmıştır. (Resim-9 ve 13)'da yine Lâtin harfleriyle yazılmış bir çalışma bulunmaktadır. (Resim-9)'da ki çalışmada kendi ismini makılî hattının formunu kullanarak yazmıştır. Diğer çalışmada da makılî hattının formunda "Atatürk" yazmaktadır. (Resim-10,11,12) 'de Arap harfleriyle yazılmış modern hat tasarımlarıdır. (Resim-10)'da "Muhammed" yazmaktadır. Diğer ikisi daire formunda yazılmıştır. (Resim-11)'de "Allah" lafzı, diğer çalışmada ise (Resim-12) "Lâilaheillallah" yazmaktadır.



Resim-8: Emin Barın, Kûfi yazı formunda Lâtin harfli “Allah” lafzı



Resim-9: Emin Barın, Lâtin harfleri ile Makılî yazı formunda “Emin Barın”



Resim-10: Emin Barın, Modern formda “Muhammed”



Resim-11: Emin Barın, “Allah” lafzı



Resim-12: Emin Barın, daire formunda kûfi yazısı ile “Lâilâheillallah”



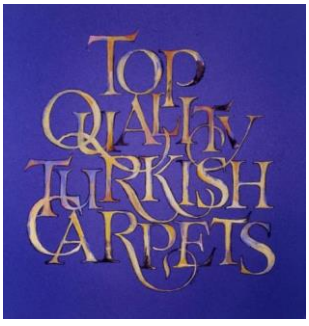
Resim-13: Emin Barın, makılı yazı formunda Lâtin harfleri ile “Atatürk”

Savaş Çevik (1953), hattat Emin Barın’ın öğrencisidir. Hattat olan Savaş Çevik grafik sanatçısı olup yükseköğretim kurumunda grafik alanında öğretim üyesidir. Sanatçı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde yüksek lisansını yapmıştır. Emin Barın’ın aynı bölümde asistanlığını yapmıştır. Hat sanatında Kemal Batanay’da rik’a ve ta’lik yazılarını, Hamid Aytaç’dan sülüs ve nesih

yazılarını meşk etmiştir. Klasik hat çalışmalarının yanı sıra özgün modern hat alanında eserler vermiştir. Sanatçıya ait aşağıda görülen görsellerde (Resim-14)'de airbrush tekniğinde zemini hazırlamış, sonra üstüne çalışmayı yapmıştır. Çalışma kâğıt üstüne akrilik boya ile çalışılmıştır. Çalışmada sülüs hattıyla "Huve" yazmaktadır. (Resim-15) kâğıt üzerine Lâtin harfleriyle tipografik çalışma yapılmıştır. (Resim-16)'da hem Lâtin harfleri hem de Arap harfleriyle çalışılmıştır. Çalışma da Arap harfleriyle makılı hattıyla soldan sağa doğru zerendud, Lâtin harfleriyle solda sağa doğru makılı yazı formunda sepya mürekkep ile "Bismillahirrahmanirrahim" yazmaktadır. Son çalışması ise (Resim- 17) sülüs harfleriyle bir karalamadır.



Resim-14: Savaş Çevik, sülüs yazı formunda "Huve"



Resim-15: Savaş Çevik, tipografi tasarım



Resim-16: Savaş Çevik, Makılı yazı formunda Lâtin ve Arap harfleri ile Besmele



Resim-17: Savaş Çevik, Sülüs yazı formu ile vav karalama

Ali Toy (1960), son dönem hattatlarımızdandır. Aynı zamanda mimardır. Ali Alparslan'da talik, divani ve rik'a yazılarını meşk etmiştir. Modern hatta çalışmalar yapmıştır. Genellikle geometrik çizgileri kullanmıştır. Klasik hat alanında da eser üretmektedir. Aşağıda görülen örnek (Resim-18)'de modern hat ile "Allah" lafzını yazmıştır.

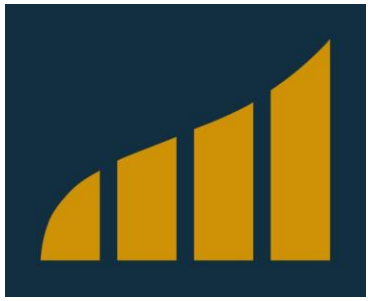


Resim-18: Ali Toy, modern hat formunda "Allah" lafzı

Fatih Özkafa (1974), son dönem hattatlarındandır. Kamu yönetimi ve Felsefe alanında eğitim almıştır. Hüseyin Öksüz'den sülüs, nesih, divani, celi divani ve ta'lik yazılarını meşk etmiştir. Öğretim üyesidir. Hem klasik formda hem de modern formda eserler üretmiştir. Aklâm-ı sittenin hemen hemen hepsinde eserleri vardır. Aşağıda sanatçının eserlerinden örnekler mevcuttur. (Resim-19) bir düğün davetiyesi için yapmış olduğu logo çalışmasıdır. Çalışmada celî divanî hattıyla "Ayn" ve "Ha" harflerini yazmıştır. (Resim-20) yapmış olduğu modern hatta örnek bir çalışmadır. Çalışmada "Allah" lafzı yazmaktadır.

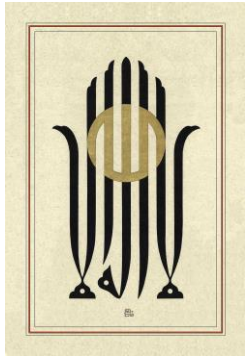


Resim-19: Fatih Özkafa, logo çalışması



Resim-20: Fatih Özkafa, modern hat “Allah”lafzı

Yine hattata ait diğer çalışmalardan olan (Resim-21) modern hatla çalışılmış “Lâilaheillallah” yazılıdır. Eserde lafzatullah zerendud çalışılmıştır. (Resim-22)’de çini de kullanılmıştır. Müsenna olarak celî sülüs hattıyla “Yâ Ali” yazmaktadır. Mercan kırmızısı olan yerler çinidir. (Resim-23) ise İstanbul, Boğaziçi haritasıdır. Çalışmanın adı “Osmanlı Sultanları ve Boğaziçi”dir. Çalışma kâğıt üstüne çalışılmıştır. Sülüs harfleri ile padişah isimleri yazılmıştır. Eserde görülen renkli kısımlar kırmızı ve mavi renkli yerler çinidir.



Resim-21: Fatih Özkafa, modern hat “Lâilâheillallah”



Resim-22: Fatih Özkafa, Celî Sülüs yazı formunda "Yâ Ali"



Resim-23: Fatih Özkafa, sülüs yazı formunda, Osmanlı Sultanları ve Boğaziçi

SONUÇ

Toplumların birbirleriyle ilişkileri sonucunda karşılıklı kültürel alışveriş olmuştur. Alışverişin olduğu ortamda sanat dalları arasında etkileşim kaçınılmazdır. Grafik ve hat sanatı birbirlerinden farklı sanat dalları olsa da birbirlerinden beslenmektedir. Bugün karşılaşılan Lâtin harfleriyle tasarlanmış levhalar, matbu ve el yazması eserler, harf inkılâbından önce Arap harfleri ile yapılmaktaydı. Günümüzde uygulanan sayfa tasarımı sanatçıların eserlerinde de görülmektedir. Çalışma kapsamında eserleri incelenen hattatlardan Savaş Çevik ve Emin Barın aynı zamanda grafik sanatçısıdır. Emin Barın, hat sanatında uyguladıklarını, hat sanatının formlarını Latin harfleri ile de uygulamıştır. Savaş Çevik, hem Lâtin harflerini hem de Arap harflerini birlikte kullanarak tasarımlar yapmış, Lâtin harfli tasarımlarında tıpkı istif gibi oluşturmuştur. Yine Ali Toy ve Fatih Özkafa'nın çalışmalarında da görüldüğü üzere yazılar daha sadeleşmiştir. Grafik sanatının etkisi ile yazılarda minimalist yaklaşımlar olmuş, çizgisel formlar oluşturulmuş, daha arı daha saf eserler üretilmiştir. İncelemeler sonucunda hat sanatının ve hat sanatçısının gelenekten uzaklaşmadan, geleneksel formları bozmadan, özünden uzaklaşmadan çağın gerisinde kalmadığı görülmüştür ve bu iki sanat alanının hem geleneksel hem de modern uygulamalarda birbirinden etkilendiği görülmektedir.

KAYNAKÇA

1. Akengin, G. (2012), Sanat Dalları Arasında Etkileşim ve Dil, Karadeniz Araştırmaları Dergisi, 33, 139-146.
2. Akengin G., Aypek Arslan A. (2017). "Türk Resim Sanatı ve Gelenek". Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, Volume: 3, Issue: 3.
3. Alparslan, A. (1994), "Divani", *Tdv İslam Ansiklopedisi*,7, 265-267, İstanbul,
4. Altar, M.C., (1981). Onbeşinci Yüzyıldan Bu Yana Türk ve Batı Kültürlerinin Karşılıklı Etkileme Güçleri Üstünde Bir İnceleme, Kültür Bakanlığı Yayınları, Kültür Eserleri Dizisi: 1, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
5. Balaban, Y. (2019), Grafik Tasarım Medya ve İletişim, İstanbul Ünv. Yay.
6. Becer, E. (2011), İletişim ve Grafik Tasarım, Dost Yay., Ankara
7. Bektaş, D. (1997), *Grafik Sanatı*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, c:2, 701-711, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul
8. Çeken, Birsen. (2004). "Resim Sanatında Halk Bilimsel Öğelerden Yararlanma". Milli Folklor. Sayı:64.S: 94-98.
9. Coşkun, N.D, Gürses, N. Okşak, Y (2018), Grafik Tasarıma Yön Veren Nitelikleriyle Hat Sanatının İncelenmesi ve Çini-Seramik Eserler Üzerine Uygulamaları, 2nd International Syposium on Innovative Approaches in Scientific Studies, ISAS 2018, November30- December2, Samsun
10. Çevik, S. (1999), *Klâsik Osmanlı Hat Sanatında Grafik Değerler*, Osmanlı-Kültür ve Sanat, c:11, 84-92,Yeni Türkiye Yayınları, Ankara
11. Çevik, S. (2013), *Karahisârî Kur'an'ının Hat ve Grafik Sanatlar Açısından Değerlendirilmesi*, Osmanlı'dan Günümüze Kur'an ve Hüsn-i Hat Sempozyum Bildiri Metinleri, 345-365,1-3 Kasım, Amasya,
12. Çevik, S. (2013), *Osmanlı dönemi Hat Sanatında Klasik ve Modern Uygulamalar*, VI. Dinî Yayınlar Kongresi –İslâm, Sanat ve Estetik -, 29-30 Kasım-01 Aralık, İstanbul
13. Dağlı, Ş. (208), Modern Sanat Bağlamında İslam Yazı Sanatına Resimsel Bir Bakış ve Sürrealist Yaklaşımlar, Turkish Studies, 13(3), 251-269, Ankara
14. Dal, E. (1993), "Barın, Emin", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.1, 193-194, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, Ankara
15. Derman, U. (1997), " Hat", *Tdv İslam Ansiklopedisi*, 16, 427-437, İstanbul,
16. Ertem, R. (1995), " Elifbâ", Tdv İslam Ansiklopedisi11, 39-44, İstanbul,
17. Milli Eğitim Bakanlığı (2012), *Türk Grafik Sanatı Tarihi*, Grafik ve Fotoğraf, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları,Ankara
18. Oğuzoğlu, D. (2011), Türk Hat Sanatında Çağdaş Yaklaşımlar ve Sait Maden, V. Uluslararası Türk Kültürü ile Sanatları Kongresi- Sanat Etkinlikleri, 09-13 Mayıs, İspanya

19. Selamet, S. (2012), Türk Hat Sanatı, Harf Devrimi ve Tipografi Üzerine Bir Değerlendirme, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 11(39), 171-183
20. Selamet, S. (2011), Türk Grafik Sanatlar Tarihine Alternatif Bir Yaklaşım: Osmanlı'dan Grafik Yansımalar, Marmara İletişim Dergisi, s.18, 239-251
21. Serin, M.(2003), *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul
22. Serin, M. (2010), "Sülüs", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 38, 128-130, İstanbul
23. Tüfekçioğlu, A. (1999), "Osmanlı Döneminde Hat Sanatı", *Osmanlı Kültür ve Sanat*, 11, 43-51, Ankara: Yeni Türkiye Yay.
24. Türkmen, K. (1999), "Arap Yazısının Kaynağı ve Çeşitleri", *Sosyal Bilimler Dergisi*, 8, 221-235, İstanbul,
25. Türkmenoğlu, H. ve Akengin, G. (2016), Hareketli Grafik Tasarım Sürecinde Yazı Devinimi, *İdil Dergisi,* 5(23), 895-908
26. URL-1: Yazı (I), https://sozluk.gov.tr/ e.t: 12.11.2021
27. Uygungöz,M. (2002), *Cumhuriyet Dönemi Türk Kaligrafisi*, Türkler Ansiklopedisi, C.18; 299-304, Yeni Türkiye Yay. Ankara
28. Yiğit, Ö. (2007), Modern Sanatta İslam Hat Sanatı Etkileri, YL. Tezi, Erzurum
29. Zennûn Y. ve Serin, M. (2002), "Kûfi", *Tdv İslam Ansiklopedisi*, 26, 342-345, İstanbul
30. https://ketebe.org/eser/3412?ref=artist&id=75
31. https://ketebe.org/eser/4054?ref=artist&id=75
32. https://ketebe.org/eser/3412?ref=artist&id=75#lg=1&slide=1
33. https://www.ketebe.org/eser/3367?ref=artworks
34. https://www.ketebe.org/eser/3083?ref=artworks
35. https://www.arthill.com.tr/urun/2494610/mustafa-halim-ozyaci-1898-1964-2-adet-istif-muhur-ketebeli-hicri-1343-tarihli
36. http://www.mazidengelen.com/?cat=332
37. https://admin.biyografya.com/_docs/bio_work/efa9e82a6c7cc23a3b3e00be86770975.jpg
38. https://twitter.com/fahmethilmi/status/672522165074403328/photo/2
39. https:// instagram.com/1sanat
40. https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=698
41. https://instagram.com/eminbarinart
42. https://www.ktsv.com.tr/sanatkarlar/18-savas-cevik
43. https://www.istanbulmuzayede.com/urun/918945/ali-toy-allah-52-x-40-cm
44. http://fatihozkafa.com/index.php?go=galeri#prettyPhoto[gallery1]/64/
45. http://fatihozkafa.com/index.php?go=galeri#prettyPhoto[gallery1]/138/

46. http://fatihozkafa.com/index.php?go=galeri#prettyPhoto[gallery1]/168/
47. http://fatihozkafa.com/index.php?go=galeri#prettyPhoto[gallery1]/171/
48. http://fatihozkafa.com/index.php?go=galeri#prettyPhoto[gallery1]/165/

2. Bölüm

Çağdaş Sanatta Işık Kullanımı: Deney mi Deneyim mi? [1]

Ezgi TOKDİL[2]

1 Bu çalışma 4-5 Eylül 2021 tarihlerinde online olarak gerçekleştirilen I. Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumu'nda "Işık Deneyleri: Deney mi Deneyim mi?" başlığı ile sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

2 Dr. Öğr. Üyesi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, ezgi.tokdil@gmail.com, ORCID:0000-0003-2701-0842

Giriş

Araştırmada tarihsel süreklilik içerisinde ışık üzerine yapılan ilk incelemelerden başlatılarak rengin oluşumu, modern sanatın renk denemeleri, postmodern paradigmanın renk ve ışığı hibrit kullanımı ve devamında çağdaş sanatın yapay ışığı deneyim olarak yeniden yaratımın merkezine yerleştirmesi, yeni medya sanatlarının renk ve ışık oyunları ilişkisel ve seçilen örnekler üzerinden ayrıntılı analiz edilmektedir. Bu kapsamda ışık ve renk üzerine ilk deneyler bilim ve sanat ilişkisinde temellendirilerek incelenirken, modern sanatın ışık etkisinde değişen renk değerlerini yorumlayışı resimsel anlatının bilimsel yönünü ortaya çıkarmaktadır. Postmodernizmin yapay ışıkla yapmış olduğu denemeler teknolojik gelişmenin sanata yansımalarını görülür gerçekliğe taşırken, çağdaş sanatın medya ile ilişkili yaratım biçimleri de benzer şekilde doğrudan bilimsellik ve teknolojinin gelişimine paralel değişen gerçeklik içerisinde birey olarak sanatçının genişleyen düşünme alanı ile ilgilidir. Bu doğrultuda ışık ve rengin sanat alanında yansımalarına bakıldığında ve tarihsel süreklilik içerisinde değişim ve gelişimi gözlemlendiğinde gerçekleştirilen analiz ve elde edilen veriler salt sanatın biçim ve içeriksel yönü ile sınırlı tutulmamalıdır; bilimsel gelişmenin içinde yaşanılan ve üretim yapılan toplum ve yüzyıla yansımalarının da araştırmaya dahil edilmesi önem taşımaktadır. Bu yolla araştırmanın özel örneklemini oluşturan çağdaş sanatın renk ve ışık denemelerinin deney mi deneyim mi olduğu sorusunun gerçek cevabına ulaşılabilir ve her ikisinin de sanatın temsil ettiği gerçekliğin iki farklı yüzü olduğu anlaşılabilir.

1. Işık ve Renk Üzerine İlk Deneyler: Işığın Rengi ve Rengin Oluşumu

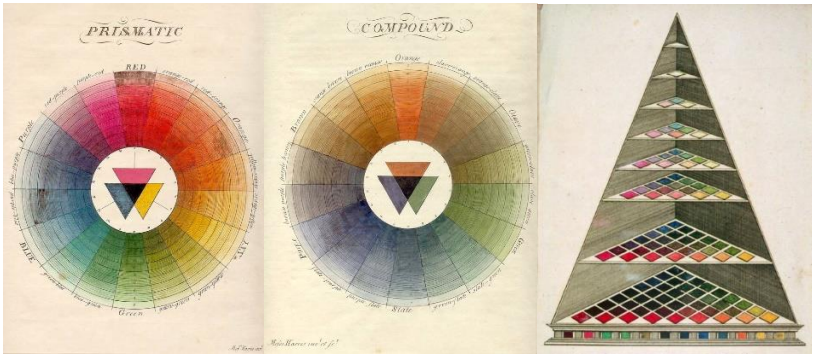
Işık ve renk fiziksel gerçeklik bakımından birbirleriyle ilişkili olgular olsa da başlangıçta birbirlerinden ayrı olarak ele alınmış, sanat ve bilimin yönelimi farklı alanlarda gelişmiştir. Bilim doğrudan ışığı araştırır ve bu yolla renge ulaşırken, sanat renkten yola çıkarak ışığı sorgulamıştır. Avcı'ya göre (2014: 54); "renk bilgisinin bilim ve sanat eksenindeki iki yüzyıldan daha fazla zamana yayılan tarihi gelişiminde, fizikte ışığın kırılması ile başlayıp sanatta illüzyonun kırılmasıyla devam eden iki ayrı dönüm noktası yaşandı". Ancak bu dönüm noktalarının tanımlanması ve anlaşılabilmesi için söz konusu ilişkinin tarihsel gelişiminin incelenmesi ve her iki alandaki gelişmelerin ayrı ayrı ele alınması önemlidir. Bu kapsamda öncelikle renk kavramı incelendiğinde rengin bilim ve sanatı bir araya getiren bir unsur olduğu görülür. Goethe'nin *Renk Öğretisi* adlı kitabında tanımladığı gibi renk; "genel geçerli doğa formülleri arasında en iyi görülebilen ve kavranabilen, göz organını anlamlaştıran ve böylece göz duyusuna hitap eden en temel doğa olgusudur" (2013: 28). Avcı'ya göre; "renk, sanatın

duyusal izlenim taşıyan doğaya öykünme, idealize etme ve soyutlaştırma temelli serüveninde, ressamın imgelerini kurmak için kullandığı temel araçlardan biri" olmuştur (2014: 53). Fiziksel gerçeklik açısından renk ve rengin oluşumu incelendiğinde ise, ışık olgusu devreye girer. Sözen ve Tanyeli'nin de tanımında rengin, "ışığın kendi öz yapısına ve nesneler üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etki" olduğu görülür (1992: 29). Işık olmadan rengi algılayamayız ve renk olarak kabul ettiğimiz şey aslında ışık ışınlarının yansıması ile oluşan fizyolojik bir süreçtir. Dolayısıyla nesnelerin sahip oldukları renk ve renk değerleri, ışığın rengi ile ilişkilidir ve nesneye yansıyan beyaz ışığın sahip olduğu renkli ışınlardır (Karavit, 2006: 13-14; Öztuna, 2007; Per, 2012: 18). Becer'in de tanımladığı gibi; "ışık, renk tayfındaki bütün renkleri bünyesinde toplayan fiziksel bir olgudur. Bütün renkleri bünyesinde topladığı için de aynı zamanda her şeye renk veren unsurdur" (Becer, 2008: 143-151; Polat, 2012: 167). Öyleyse renk olarak algılananın aslında ışık olduğu sonucuna ulaşılır ve rengin anlaşılması için ışığın tanımlanması gerekir.

Tarihsel olarak renk ve ışık üzerine ilk çalışmalar, eski Yunan filozoflarına ve hatta Hinduizmin kutsal kitaplarına kadar geri götürülebilirken Aristoteles, Platon, Pythagoras gibi düşünürlerin rengin doğası ve oluşumu üzerine araştırmalar yaptığı bilinmektedir. Aristoteles'te rengin ışık ve karanlıkla ilişkili olgular olarak açıklandığı görülürken, tüm renklerin bu olguların karışımından ortaya çıktığı savunulmuştur. Platon'da renkler toprak, ateş, hava ve su gibi öğelerin biçimleri olarak kabul edilmiş, Rönesans döneminde Leonardo Da Vinci de benzer bir görüşü savunarak sarı, yeşil, mavi, kırmızı ve siyahı bu unsurlarla ilişkilendirmiş, beyaz ve siyahı da renk olarak tanımlarken renkleri karşıt renkleriyle bir araya getirdiğinde yoğunluk ve görünürlük derecelerinin arttığını gözlemlemiştir (Zelanski & Fisher, 1994: 46; Per, 2012: 18). 1636 yılında *Işık ve Renk Üzerine* başlıklı yazısıyla Peter Paul Rubens de renkler ve renk karışımları üzerine çalışmalar yapmış ve bu çalışmalar Ergüven'e göre; "Barok sanatındaki renk teorisinin bilimsel bir kimliğe bürünmesine yardımcı olmuştur" (1992: 111). Ancak 17. yüzyılda renk ve ışık üzerine gerçekleştirilen ilk bilimsel çalışma Isaac Newton'ın cam prizma deneyidir. Newton deneyinde beyaz ışığın karanlık bir odaya çok ince bir delikten geçmesini sağlamış ve bu ışığı cam bir prizmaya yansıtmıştır. Böylelikle ışık renk tayflarına ayrılmış ve bu deney tüm renklerin birbirleri içerisinde karıştırılmasının beyaz ışığı yeniden ortaya çıkaracağını da kanıtlamıştır. Rengin tamamlayıcı renk ve zıt renklerini de tanımlayarak ilk renk diyagramını oluşturan da Newton olmuştur (Tokdil, 2016: 547).

Newton'ın keşfinin ardından bilimsel gerçeklik açısından yapılan incelemeler ışığın yapısı ve rengin doğası alanında iki farklı koldan birbirleriyle bağlantılı olarak devam etmiştir. Ancak Thomas Young'un "görme fizyolojisi" ve "koni

hücrelerinin fonksiyonu" gibi noktaları aydınlatması ve ardından Hermann von Helmholtz'un bu prensiplere dair geliştirdiği renk teorisine gelinceye değin tarihsel süreçte tüm incelemeler ve ortaya atılan teoriler renk karışımları, rengin açık koyu değerleri ve ışıkla olan ilişkisi üzerine gözlem yoluyla elde edilen çıkarımsal sonuçlarla sınırlı kalmıştır (Seylan, 2005: 141).

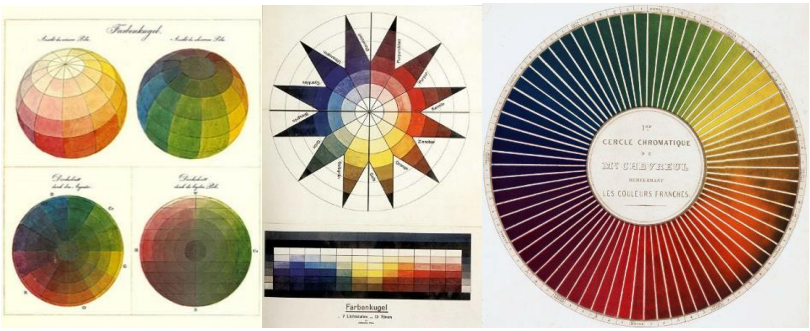


Görsel 3. Moses Haris renk çemberi (1766) /
Görsel 4. Johann Heinrich Lambert renk piramidi

Renk teorilerinin iki yüzyılı aşkın gelişim süreci incelendiğinde Newton'dan sonra 1731 yılında J. C. Le Blon'un temel renklerin kırmızı, sarı ve mavi olduğu ve diğer renklerin bu renklerin karışımından elde edilebileceği teorisi tarihsel sürekliliğin anlaşılması adına önemli bir başlangıç noktası kabul edilebilir. Blon'un teorisi tüm renklerin ve renk tonlarının kırmızı, sarı ve mavi olan temel renklerden üretilebileceği görüşüne dayanır. Bu teoriyi genişleterek sunan Moses Harris ise temel renklerden ikincil renkler olan yeşil, turuncu ve mora ulaşarak bunları ayrıntılı bir renk çemberinde göstermiştir (Zelanski & Fisher, 1994: 48). Matematikçi Johann Heinrich Lambert ise beyazı en üste yerleştirdiği ve en altta sarı, kırmızı ve mavinin yer aldığı bir renk piramidi yapmış, ortasına ise siyahı yerleştirmiştir (Shevell, 2003).

1810'da Alman yazar Johann Wolfgang von Goethe *Renk Teorisi* isimli kitabını yayınlayarak rengi "genel geçerli doğa formülleri arasında en iyi görülebilen ve kavranabilen, göz organını anlamlaştıran ve böylece göz duyusuna hitap eden en temel doğa olgusu" şeklinde tanımlamıştır (Goethe, 2013: 28). Renk teorisini zıtlıkların hareketi üzerinde temellendiren Goethe, Newton'un prizma deneyinden yola çıkar ancak yansıyan ışığın karşı duvara değil, prizmanın hemen yanına düşecek şeklinde bir zemine yerleştirildiğinde ortada beyaz bir bandın oluştuğunu ve her iki yanında mavi (karanlığa en yakın renk) ve sarı (ışığa en yakın renk) rengin belirdiğini görerek bu renkleri ana renkler olarak tanımlar, bu iki renkten diğer renklerin oluştuğunu savunur (Tokdil, 2016: 548). Aynı

yıllarda ressam Philipp Otto Runge da Goethe'nin teorisini destekleyerek kendilerinden önceki teorisyenlerin kabul ettiğinin aksine ana renkleri sarı ve mavi olarak tanımlamıştır.

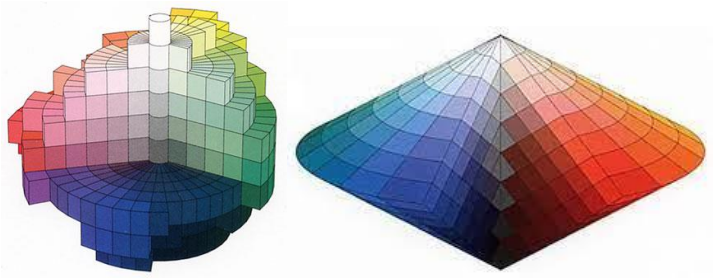


Görsel 5. Philipp Otto Runge renk küresi (1810) /
Görsel 6. Johannes Itten renk yıldızı (1960) / Görsel
7. Michel-Eugene Chevreul renk çarkı (1839)

1839 yılına gelindiğinde ise Michel-Eugene Chevreul *Renklerin Armoni ve Kontrastlık İlkeleri* kitabında karşıt renklerin tamamlayıcı renklerle bir araya geldiklerine daha yoğun görünürlük özelliğine sahip olduğunu belirterek eşzamanlı kontrastlık ilkesini sunmuştur. Per'e göre bu teori (2012: 21); "empresyonistler ve post-empresyonistler gibi zamanın ressamları tarafından büyük ilgi görmesine rağmen" yalnızca Georges Seurat teori üzerinde ayrıntılı çalışmıştır. 1879'da ise bilim adamı ve sanatçı olan Odgen Rood, *Modern Renk Bilgisi* isimli kitabında renkleri birbirinden ayıran niteliklerin doygunluk, değer ve ton olduğunu -post-empresyonistlerin (pointilistlerin) resimlerinde kullandığı gibi- renklerin yan yana kullanımlarının gözün görme biçiminde bu renkleri bütüncül algıladığını açıklamıştır. Edwald Hering 1892'de sarı ve mavi ile kırmızı ve yeşilin karşılıklı zıt renkler olduğunu öne sürmüş, aynı zamanda bu renkleri temel renkler olarak belirlemiştir. 1898 yılında ise Albert Munsell tarafından renkler arasındaki ilişkileri tanımlayan *Munsell Renk Sistemi* geliştirilmiştir. Günümüzde hala yaygın olarak kullanılan sistemde renk tonlarının değerleri, doygunlukları ve parlaklıkları sınıflandırılmıştır. Alman fizikçi Wilhelm Ostwald ise 1916 yılında *Renk Sözlüğü*'nü yayınlayarak "insan gözünün gördüğü her rengin, belli yüzdelerde olmak üzere, renkli tonlara eklenen siyah ve beyazdan oluştuğunu ve bu unsurların ölçülebildiğini" tanımlayan bir sistem sunmuştur (Zelanski & Fisher, 1994; Per, 2012: 23).

20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ise 1960'larda Johannes Itten tamamlayıcılık ve karşıtlık prensibi doğrultusunda renkleri kontrastlık

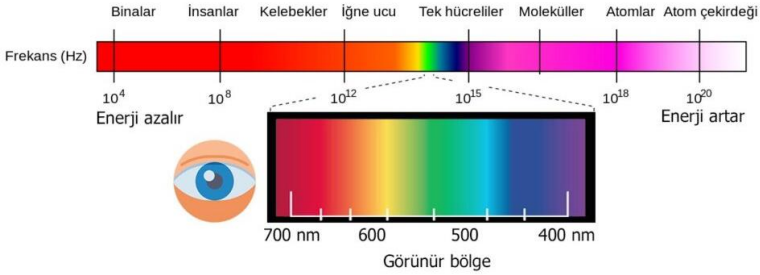
özelliklerine ayırmış, rengin yedi kontrastlığı ilkesini geliştirmiş ve bu karşıtlık ilkelerini; "renklerin kendi aralarındaki kontrast, açık- koyu kontrast, sıcak-soğuk kontrast, tamamlayıcı kontrast, eşzamanlı kontrast, öznitelik kontrastı ve ağırlık alanı kontrastı olarak tanımlamıştır" (Itten, 1970: 33-60; Tokdil, 2016: 548). Ayrıca Runge'ın renk küresinden yola çıkarak Itten da; beyazın en tepede yer aldığı ve renklerin yıldız şeklinde gösterildiği bir renk çemberi geliştirmiştir (Zelanski & Fisher, 1994: 51). Itten'ın renk üzerine araştırmalarının ardından 1963'te *Renklerin Etkileşimi* başlıklı kitabıyla Joseph Albers; "iki rengin karışımı olan bir rengin her iki renkle bir araya geldiği yerlerde, yumuşatıcı ve keskinleştirici etkilerle yakınlık ve uzaklık izlenimi oluşturduğu" düşüncesini savunur (Albers, 1975; Per, 2012: 25).



Görsel 8. Albert Munsell renk sistemi (1892) /
Görsel 9. Wilhelm Ostwald renk sistemi (1916)

Bilim alanında yoğunlaşan renk ve ışık (ışığın yapısı) üzerine incelemelere bakıldığında ise; 19. yüzyılın başından itibaren farklı bilim adamlarının ışığın tanecik yapısı üzerine farklı deneyler gerçekleştirdiği görülür. Bu deneylerin çoğu "ışığın yapısı ve yayılım özellikleri, elektrik ve manyetizma ilişkisi, yansıtma ve kırılma yasaları, eter problemi ve ışığın maddenin tabi olduğu yasalara tabi olup olmadığı üzerine" yoğunlaşmıştır (Tokdil, 2020: 120). Bu kapsamda 1802 yılında gerçekleştirilen Young'un çift yarık deneyi ve bu deney yoluyla elde edilen ışığın dalga boyları bilgisi ışığın yapısı üzerine farklı teorilerin geliştirilmesi adına önemli bir adımdır. Çift yarık deneyi ile Young "görünen ışığın belli bir aralığına karşı duyarlı olan, gözlerde üç tip koni hücresinin varlığını" saptamış ve bu deney aynı zamanda Newton'ın ışığın parçacıklı yapıda olduğu teorisinin aksine ışığın dalga teorisine de bir kanıt olmuştur (Polat, 2012: 167). 1850 yılında Helmholtz bu teoriyi bir adım öteye götürerek Young'un saptadığı koni hücrelerinin ışığa reaksiyonuna göre mavi, yeşil ve kırmızı (kısa, orta, uzun) dalga boyu şeklinde olduğunu tespit etmiştir (bu teori Young'un deneyi üzerinde temellendiğinden Young-Helmoltz teorisi olarak da bilinir). Helmoltz aynı zamanda "boya renkleri ile ışık renkleri

arasındaki karışım farkını" ilk kanıtlayan ve "sinir sisteminin titreyişini üç kategoriye ayırarak renklerin çeşitli hareketlerini eğrilerle" tanımlayan kişi olmuştur (Çağlarca, 1993: 15; Per, 2012: 22).



Görsel 10. Işığın frekans ve titreşim enerjilerine göre görünürlük değerleri (RGB-Red, Green, Blue)

1860'larda ise James Clark Maxwell elektromanyetik dalga teorisi ile ışığın dalgalar halinde yayıldığı tezini savunarak Young'un deneyini desteklemiş, aynı zamanda üç birincil ışık rengi olarak kabul edilen kırmızı, yeşil ve mavinin kullanımını araştırmıştır. 1890'larda Arthur P. König ise "kendisinden önceki araştırmacıların hipotezlerinden hareketle gözde kırmızı, yeşil ve mavi için üç renk alıcısı olduğunu varsaymıştır" (Kuehni, 1997; Malacara, 2002: 5). 1970'lerde bilim adamı Edwin H. Land, *Retineks Teorisini* geliştirmiş, 1988'de ise Maxwell'in deneyini tekrar yapan Frederick E. Ives modern renk fotoğrafına giden çizgiyi belirlemiştir (Per, 2012: 22).

Bilim alanında ışık, renk, ışığın görünürlük dereceleri, titreşimlerine göre renk değerleri, rengin birbirleriyle etkileşimi, ışık renkleri ile boya renkleri arasındaki ayrım gibi konular araştırılır ve farklı teoriler bilim adamları tarafından geliştirilirken, sanatçıların bir kısmı da bu gelişmeleri takip ederek ışık ve boya ile kimi denemeler yapmıştır. Modern sanat bu anlamda boya renklerini kullanıp yansıyan ışığın (doğal ya da yapay) görünürlüğü ve nesneler üzerindeki etkisi üzerine bilimsel verileri uygulamaya dönüştürürken, modern sonrası sanat doğrudan ışığın kendisi ve/veya ışığın kaynağı ile çalışmış ve ışık bu dönem sanatçıların çalışmalarında düşünceyi somutlaştıran boyanın yerini almıştır. Bununla birlikte bilim ve sanatın birbirlerinin verilerini destekleyerek ilerleyen gelişim sürecine ve bilimsel renk bilgisinin sanata yansımalarına bakıldığında, ilk denemelerin 19. yüzyılın sonlarında Empresyonist sanatçılarla başladığı, ardından Post-Empresyonizmin ışığın yapısı ve renklerin etkileşimi üzerine bilimsel veriyi resimsel bir değere dönüştürdükleri görülür. Avcı'ya göre bu sanatçılar (2014: 61); "doğal sonuçlara ulaşmak için bilimsel ve sanatsal bilginin

potasında gelişmiş tamamlayıcı kontrastlık yasasının yanı sıra ardı ardına kontrastlık ve eş zamanlı kontrastlık yasalarını renk kullanımına aktarmıştır". Bu sanatçılar, değişen gerçeklik ve akan zamanın dış dünyadaki nesneler ve doğal formlar üzerindeki etkisini gözlemleyip, ışığın yansıması ile gerçekleşen değişim sürecini -geçici, akışkan ve anlık izlenimi- (dolayısıyla bu değişim içinde yansıyan ışığın etkisi ve zamanın geçiciliğinde keskin hatlar geride bırakılmış) renk alanlarının titreşimi ve fırça darbelerinin ritmik tekrarı ile vurgulamayı seçtmiştir. Post-Empresyonizmin öncüsü Paul Cezanne bu vurguyu fırça darbeleri değil renk alanlarının etkileşimi ile yaparken, George Seurat doğrudan bilimsel bilginin verilerini estetik ifadeye dönüştürmüş ve renk alanlarının noktacıklardan oluştuğu, yan yana gelen renklerin kontrastlık etkisini vurguladığı bir teknik kullanmıştır. Tamamen renkler ve gözün görme biçimine odaklanan sanatçı pointilizm (puantilizm) olarak da adlandırılan biçimlendirme anlayışını Fransız kimyacı Michel E. Chevreul, Ogden Rood, Charles Blanc gibi bilim adamlarının renk teorilerinin etkisinde ve divizyonizm (kromoluminarizm) tekniğini inceleyerek keşfetmiş, özellikle Rood'un 1879 tarihli *Modern Kromatik* isimli kitabında yer alan optik karışım teorisi önemli bir başlangıç noktası olmuştur. Bu teori ve dönemin bilimsel verilerine göre, gözün retina tabakası rengi önce küçük noktacıklar şeklinde algılarken bu noktalar düz renk alanları yaratmak için zihinde birleştirilir ve zihin böylelikle rengi gerçekte olandan daha canlı ve parlak olarak algılar (Krausse, 2005: 80; Tokdil, 2021: 520). Bu teknik (pointilizm) aynı zamanda Newton'un ışığın parçacıklı yapısı savına karşılık Young'un dalga teorisi ve 20. yüzyılda Einstein'ın görelilik ilkesi ile tanımlanan ışığın hem parçacık hem dalga özelliği gösterdiği teorisi ile de ilişkilendirilebilir bir yaklaşımdır. Hem sanat hem de bilimsel gelişme gözün görme biçimine odaklanmış ve hatta devamında kuantum mekaniği gözlemcinin varlığına göre değişen bir gerçeklik saptamıştır.

20. yüzyılın başlarında soyut sanatın da benzer bir bilimsellik peşinde olduğu, dış dünya gerçekliğini basit geometrik formlara indirgeyerek resim düzleminde renk ya da ışık değil ancak formlarla denemeler yaptığı görülmektedir. Fütüristlerin bir kısmında ise bilimsel gelişmelerin ve renk teorilerinin etkisi; "renkleri temsil edici fonksiyonlarından koparıp özgürleştirme şeklinde yansıma bulmuştur. Onlar da renk teorisini kendi amaçlarına yardım edecek şekilde dönüştürmüşlerdir" (Avcı, 2014: 64). Yüzyılın ikinci yarısında 1960'larda Victor Vasarely, Bridget Riley, Lucia Fontana ve Joseph Albers gibi Op Art'ın önemli sanatçıları da görme biçimleri, eşzamanlılık, tamamlayıcılık gibi psikolojik etkilerin yanında renklerin birbirleri ile ilişkisinden ve tamamlayıcı kontrastların bir arada kullanımından doğan optik yanılsamayı keşfederek bilimsel veriyi sanata uyarlamışlardır.

2. Deney Olarak Sanatta Işık Kullanımı

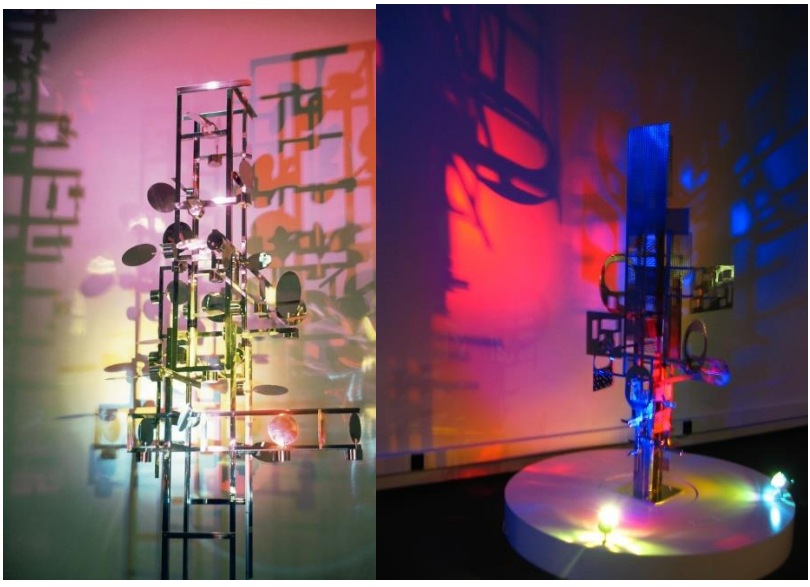
Belirtildiği gibi modern/ modern öncesi dönemde sanatçı rengin ışığın etkisiyle değişimini gözlemlemiş ancak renk nesne ile ilişkili bir nitelik olarak görüldüğünden ışık yalnızca nesneye hacim veren ve formu ortaya çıkaran bir unsur olarak kabul edilmiştir. Modern sonrası dönemde (20. yüzyılın başlarından itibaren) ise sanatçılar doğrudan ışığı araştırma sorunsalı yapar ve düşüncenin yansıtılmasında bir araç olarak kullanırlar. Bu dönemde önemli olan ışığın ya da rengin doğası değil, malzemenin olanaklarıdır ve doğal ışığın yerini yapay ışık alır. Bu kapsamda üretilen işlerde yapay ışık başlangıçta mekanik ve ışık-gölgenin mekân üzerindeki etkisini kapsarken, giderek (yüzyılın ikinci yarısında) teknolojik gelişmeye paralel ışık kaynağının kendisi doğrudan sanatın nesnesi konumuna taşınmıştır. Moszynska'a göre (2013: 73); "sanatın yapay ışığı kullanma fikri, elektrik ışığını bir malzeme olarak kullanmayı coşkulu bir şekilde tartışan İtalyan Fütüristler'e uzanır". Nechvatal'ın da tanımladığı gibi -dinamizm arayışı, üç boyutlu anlatı biçimleri, harekete ve yapay ışığın kullanımına ilişkin- bu değişim süreci; "başlangıçta Kübo-Fütüristler tarafından başlatılmış ve daha sonra Naum Gabo, Anton Pevsner, Moholy-Nagy ve Ludwig Hirschfeld-Mack gibi Rus Konstrüktivistler tarafından yoğunlaştırılmış ve sağlamlaştırılmıştır" (2011). Bu sanatçıların hemen hepsi statik üç boyutlu heykel formunun ötesinde yeni arayışlar içine girmiş, dördüncü bir boyut olarak zaman ve hareketi sanatın yeni formu olarak sunmuşlardır.

Bu doğrultuda ışığın deneysel kullanımına bakıldığında konstrüktivist sanatın önemli sanatçılarından Moholy Nagy'nin 1930 yılında ortaya koyduğu *Işık Uzay Modülatörü* (Görsel 11) bu kapsamda ele alınabilecek ilk örneklerden biridir.



Görsel 11. Moholy Nagy, Light Space Modulator
(Işık Uzay Modülatörü), 1923-30

Nagy yetmiş beş elektrikli ampul kullanarak tasarladığı bir düzeneği farklı noktalardan aydınlatmış, hareketli bir mekanizmaya sahip olan düzenek mekâna yansıyan ışığın yanındaki renkle etkileşime girmesi ile sürekli değişen renkli gölgeler ortaya çıkarmıştır. Modülatör, "önde (sahnede) açılan dairesel bir kutu ile kutunun içine açılan paralel bir daireli ikinci bir panodan oluşur. Bunlarının ikisinin de arkaları, hareketli disklerle cam ve metal parçaları aydınlatan, önceden belirlenmiş zamanlarda ışığı yanıp sönen çeşitli renklerden ampullerle donatılmıştır" (Shanken, 2012: 55). Bu modülatör, makinenin sanatsal estetiğine ilişkin bir örnek teşkil etmenin yanı sıra, değişen ses ve ışık efektleri ile izleyiciyi çevrelemekte ve onların sahnedeki eyleme katılmalarına katkı sağlamaktadır (Farthing, 2012: 419; Girgin, 2018: 2316). Bununla birlikte Nagy'nin ışık ile ilgili bu araştırmalarının Girgin'in de tanımladığı gibi; "sabit bir elektrik kaynağına erişimin olduğu döneme denk gelmesi, bunun insanlar üzerindeki etkisini de gözler önüne serer. Onun ışık ve hareket üzerine yaptığı bu deneysel araştırmalar, neon ışıkları ile yapılan çalışmaların ve medya sanatının da ilk tomurcukları olarak görülebilir" (2013: 2317). Bu çalışma ışık yoluyla mekânda kurgulanan biçim estetiğinin de ilk örneklerinden olmakla birlikte farklı renkli ampullerin birbirleriyle etkileşimi bilim adamları ve sanatçıların ışık üzerine deneylerinin doğrudan yansıması olarak yorumlanabilir.



Görsel 12. Nicholas Schöffer, Light Space Modulator (CYSP 1), 1956

Kinetik heykel sanatının öncülerinden kabul edilen Nicholas Schöffer da 1960'lara kadar hareket, ışık, ses gibi olgular üzerinden kinetik ve mekanik işler

üreten sanatçılar arasındadır. Nagy'nin çalışmasının benzeri olarak kabul edilebilecek olan Schöffer'in örnekleme alınan yerleştirmesi de yine farklı yönlerden aydınlatılan dönen bir mekanizmadan oluşur (Görsel 12) ve zemin ile duvar üzerine yansıyan renkler sanatta ışığın deneysel kullanımına önemli bir örnek olarak kabul edilebilir. CYSP 1 (Cybernetic Spatiodynamic) isimli yerleştirmesi isminden de anlaşılacağı gibi Nagy'nin çalışmasına gönderme yapar ve Shanken'in de tanımladığı gibi; "robotbilim ve etkileşimli ortam alanlarını kinetik sanat ve konstrüktivizmle" birleştirir (2012: 62). Aynı zamanda Philips Corporation mühendisleriyle de birlikte çalışan sanatçının çalışması "elektronik hesaplamaları kullandığı için sanat tarihindeki ilk sibernetik heykel" olarak da kabul edilebilir (Nechvatal, 2011).

Kurulum, mekanizmanın elektronik beynini içeren silindirler üzerine yerleştirilmiş sabit bir kaideye monte edilmiştir. Farklı noktalarının hareketini sağlayan küçük motorlar heykelin ses ve ışığa tepki olarak hareket etmesini sağlarken, içine yerleştirilen küçük bir mikrofon ve sensörler hareketi, sesi ve ışık yoğunluğunu algılayarak mekanizmanın dönüşünü sağlamıştır. Shanken'in aktarımıyla; "belirsizlik ilkesini ve ikinci dereceden sibernetiği (ki bunların ikisi de gözleme ediminin gözlemlenen fenomenlerde değişikliğe yol açtığını gösteriyordu) akla getirerek gözlemcilerin varlığına karşı tepkiler de görülüyordu" (2012: 62).

3. Çağdaş Sanatta Deney-Deneyim Birlikteliği Olarak Işık-Renk İlişkisi

Deney bağlamında ortaya konulan çalışmalardan örnekleme alınan söz konusu iki sanatçının ardından deneyim birlikteliği ile ele alınan ya da somut anlamıyla yalnızca deneyim olarak tasarlanan çalışmaların incelenmesine geçilmeden önce; "sanatın, nasıl bir deneyim olduğunun belirlenmesi" önemlidir. İsbir'in de tanımladığı gibi bu belirleme; "bu kökenin hem yaratma deneyiminde hem de alımlama deneyimde nasıl bir işlevle göründüğünün anlaşılmasına bağlıdır" (2017: 94). Alımlama deneyimi olarak sanat eserinin izleyiciye (alımlayıcısına) gösterdiği bir gerçeklik vardır, öte yandan yaratım olarak sanatın da yaratıcısıyla özdeş bir deneyimi/anlamı söz konusudur. Bu nedenle deneyimin özü ya da sanatın bir deneyim mi deney mi olduğu sorusunun cevabı bu değişkenlerin tanımlanması ve ilişkilendirilmesi ile mümkün olabilir. Elbette her bir yaratımın alımlayıcıdan önce yaratıcısı ile deneyimlenen bir süreci olduğundan ve/veya belirli ilkeler ve belirlenimler sistematiğinde kurgulandığından sanatın deneyim yönünü en başından kabul etmek durumundayız. Bunun yanında her sanat eserinin tarih-toplumsal bir varlık olarak ve yeni olana ulaşma çabasıyla şekillendiğinden özsel olarak bir deney niteliği taşıdığı da söylenebilir. John Dewey'de ise dış dünyaya ilişkin estetik ve

entelektüel deneyim olmak üzere iki tür deneyimden söz edilir, ona göre estetik deneyim entelektüel deneyimi de kapsar (içine alır) ve tamamlanmış bir deneyim olma durumuna ulaşır. Eroğlu'nun aktarımıyla Dewey bu anlamda sanatçı ile bilim insanı arasındaki ayrımı ortaya koyar; "sanatçı hem duyusal, hem kavramsal bilgiyi kullanırken, bilim adamı sadece kavramsal bilgiyi kullanır" (2017: 22; Dewey, 2005). Aydın'ın da tanımladığı gibi Dewey için estetik deneyim onun felsefesinin temelini oluşturur; "insanın dünya ile tüm deneyim olanaklarını kapsayan; insanın bir organizma olarak doğa ile ilişkisinde anlam bulduğu, değer atfettiği ve ifade ettiği yegâne deneyim olarak dünya ile etkileşimin nihai noktası ve bütünlüğüdür" (Aydın, 2021: 10).

Ancak araştırma kapsamında ele alınan anlamıyla -tüm bu açıklamaları da içinde barındıran- deney-deneyim birlikteliği ile deneyim olarak sanat düşüncesi doğrudan yaratımın izleyiciyle birlikte şekillenen tamamlanma sürecini kapsayan bir anlama sahiptir. Bu anlamda sanat eseri modern öncesi dönemin galeri/mekân anlayışının ötesinde çağdaş sanat kapsamında interaktif ve etkileşimli bir ortam olarak tasarlanmakta ve yaratım süreci alımlayıcının varlığına bağlı olarak sürekli olarak yenilenmekte ve deneyim olarak var olmaya devam etmektedir. Bununla birlikte çağdaş sanat kapsamında sanat eseri çağın bilimsel gerçekliğini kullanması ve teknolojik deneyimi sanatsal yaratımla ilişkili bir dile çevirmesi bakımından aynı zamanda deneysel bir nesnedir. Bu deneysellik belirtildiği gibi -ve önceki başlıkta incelendiği gibi- bilimsel bilgiye ulaşmada izlenilen yol gibi özgün anlamı ile ele alınabileceği gibi kültürel bağlamda da yorumlanabilir. Bu başlık altında incelenen çalışmalar sanatın deney ve deneyim olarak ortaya çıkma ve anlamlandırılma süreçlerinin her ikisini de kapsayan eserlerdir ve konu bağlamında örnekleme alınan eserler çağdaş sanat kapsamında üretilen ışık ile ilişkili yaratımlarıdır. Deney-deneyim birlikteliğini yüzyıllardır süregelen ışık ve renk ilişkisi ile bilim ve sanat etkileşimi üzerinden araştıran ve çağdaş sanatın materyal, teknik ve anlatım özgürlüğünden yararlanarak üretilen bu çalışmalar, Newton ya da Young'un yaptığı gibi ışığın yapısı ile ilgili değil ancak ışığın (doğal ya da yapay ışığın) farklı materyaller ile ilişkisi, yansıma özellikleri, ışığın renk alanlarına dönüşümü ya da insan etkileşimi ile renk ve boyut değiştiren niteliklerini kullanarak yaratılmıştır.



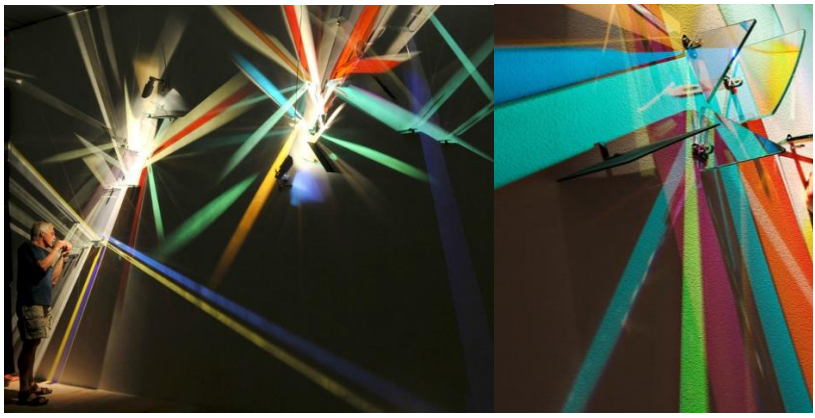
Görsel 13. Jason Bruges, 21st Century Space Light Modulator, 2012

Bu doğrultuda Jason Bruges'in Nagy'nin modülatörüne gönderme yaptığı (hem adı hem de kurgusal gerçekliği ile) yerleştirme deney-deneyim birlikteliğini bir arada sunan en önemli çalışmalardan biri olarak kabul edilebilir (Görsel 13). Nagy'nin çalışmasından ilhamla üretilen yerleştirme, Bruges tarafından Londra'nın Hungerford Köprüsü altında kalan ve kullanılmayan bir alana tasarlanmış etkileşimli sanatın önemli örneklerindendir.

Kurulum Brister'e göre (2012); "Hungerford Köprüsü'nün gürleyen banliyö trenlerinin altında sergilenen, çevresindeki ortamdaki harekete ve aktiviteye içgüdüsel olarak tepki vermek üzere tasarlanan ilham verici bir enstalasyondur". Aydınlatma çalışmanın en önemli unsurlarından biridir, aynı zamanda ışık modülatörün etrafındaki harekete tepki verir ve köprünün altından geçen insanlar veya yukarıdan geçen trenlerden gelen titreşimler dönüşümü ve renk değişimini sağlar. Burada teknolojik gelişmenin deney ve deneyimi bir araya getirdiği görülmektedir. James Bruges'a göre de; "*21st Century Light Space Modulator,* sadece mekân ve ışık arasındaki ilişkiyi değil, aynı zamanda insanların bir mekân içindeki davranışlarını da araştırır" (Brister, 2012). Bu doğrultuda çalışmanın sanatçı tarafından ışık, ses ve harekete duyarlı oluşu ve bir etkileşimin sonuçlarını yansıtması bakımından deney kategorisinde ele alınması mümkünken, aynı nedenlerden dolayı deneyim olarak da kabul edilebilir. Leva'nın da vurguladığı gibi tasarımın sürekli değişen görüntüsünü deneyimleyen izleyiciler aynı zamanda kentsel değişimi gözlemleme şansını yakalarken çevrenin sanat yoluyla canlandırılmasına da katkıda bulunmaktadır. Yerleştirme yoluyla tasarım süreci açılır; "farklı malzemeler, renkler, ışık efektleri ve duyusal tabanlı teknolojiler

kullanılarak mekânın nasıl hayata geçirildiği gösterilir" (Leva, 2013). Böylelikle alımlayıcının deneyimi ile tasarımcının deneyimi de birbirleriyle iç içe geçer.

Knapp'ın eserleri de (Görsel 14), Newton ve Goethe'nin ışık ve renk üzerine deneylerinin çağdaş sanatta yorumlanmış şekli ve sanatın yeni bir formu olarak kabul edilebilirken geleneksel anlatı biçimlerinin dışına çıkan modern sonrası dönemin eserlerinde olduğu gibi resim, heykel ve mimari ile fiziksel bir değer olarak ışığı birleştirir. Sanatçının "ışık resimleri" beyaz ışık ve işlenmiş camın (metalik kaplama katmanlarıyla işlenmiş dikroik cam) birleşiminden oluşur ve bir prizma işlevi gören cam kırılan ışığı spektrumun farklı frekanslarına ayırarak bir renk dizisine dönüştürür. Knapp'in ifade ettiği gibi; "*Lightpaintings* ile beyaz ışığı saf renge ayırıyorum ve ışıkla 'boya' yapıyorum. Her parça, fiziksel boyutlarını aşan bir varlığa sahiptir. Hem fiziksel nesneler hem de yanılsamalar, bize hayallerin, umutların ve özlemlerin sanatın insan ruhuna dokunma yeteneğinin merkezi olduğunu hatırlatır" (Yoo, 2013).

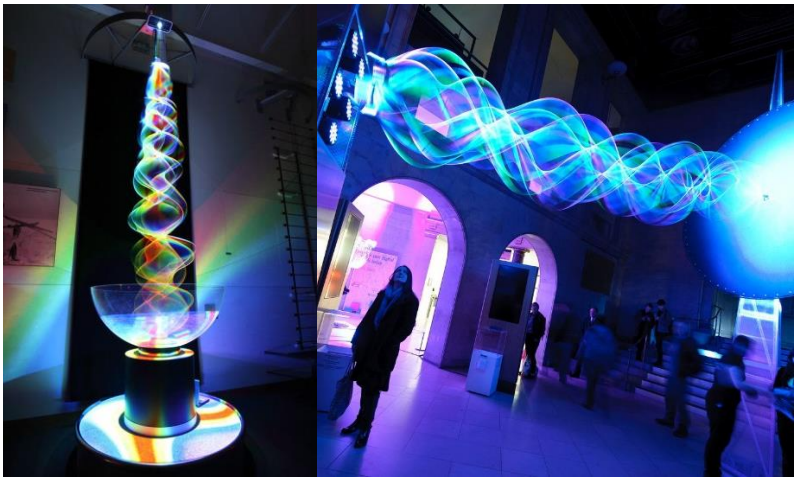


Görsel 14. Stephen Knapp, Lightpaintings, Contemporary Glass Sculpture, 2013

Eleştirmen Vince Carducci'nin tanımladığı gibi Knapp'ın ışık resimleri aslında birer "renk senfonileridir". Boise Sanat Müzesi küratörü Sandy Harthorn'a göre ise; "soyut resim, heykel ve teknolojinin kesiştiği noktada yer alırlar" (Anonim, 2022). Yazar ve eleştirmen Christopher Schnoor'ın Knapp'ın resimlerini Kandinsky'nin "dinamik grafik formlar, uçucu renkler ve doğaçlama ünlemlerle dolu" soyut resimleri ile ilişkilendirmesine ve her ikisinde de "düşünce ile duygunun, bilim ile sanatın, mantık ile sezginin bir sentezini elde etme çabasının" olduğunu savunmasına karşılık; Sandy Harthorn, bu yerleştirmeleri Bridget Riley ve Victor Vassarely gibi Op Art'ın illüzyonist sanatçılarıyla ve yarı saydam renk katmanlarından oluşan eserleri ile Morris Louis gibi "hiperaktif modernist ustaların lirik soyutlamaları" ve Robert Irwin,

James Turrell ve Eric Orr gibi *California Light and Space* sanatçılarının minimalist ışık ve renk araştırmaları ile ilişkilendirir (Anonim, 2022). Ancak Knapp'ın çalışmalarını bu sanatçılardan ayıran nitelik, mimari unsurlar ya da tamamlayıcı diğer etkenlerden bağımsız olarak ışığı kendi içinde ve fiziksel yapısının olanaklarıyla kullanıyor olmasıdır. Bu yönüyle üretim aşamasındaki deneyin sergilenme sürecinde deneyime dönüştüğü görülür. Bu deneyim alımlama sürecinde izleyici ile sanat eseri arasındaki etkileşimi tanımlayan bir ilişki olarak görülebilirken aynı zamanda doğrudan teknolojik gelişmenin bilimsel veriyi kullanarak ortaya koyduğu oluşumlar, formlar ya da nesnelerin sanat nesnesine dönüşürken geçirdiği deneysel süreçle de ilgilidir. Bununla birlikte Knapp'ın cam heykellerinde ve ışık ile oluşturduğu "renk labirentleri"nde rengin birbirleriyle etkileşimi, tamamlayıcılık ve kontrastlık ilkeleri gibi renk teorilerinin başlangıcından beri bilim adamları ve sanatçıların araştırma sorunsalı olan soruları yeniden gündeme getirdiği de görülür. Ancak Knapp, bu soruları yeniden sormak yerine kendi çağının teknik olanaklarıyla var olan gerçekliği etkileşimli yeni bir boyuta taşımış ve yalnızca renklerin etkileşimini değil izleyici ile etkileşimi de bir arada sunmuştur.

Paul Friedlander ise Knapp'ın sabit yerleştirmelerinin aksine, izleyici etkileşimli ve kinetik heykeller üretir. Sussex Üniversitesi'nde fizik ve matematik eğitimi almış olan sanatçı 2013 yılında gerçekleştirdiği bir dizi ışık heykelinde mekânın tavanından zemine yerleştirdiği bir kaideye uzanan iplerin beyaz ışıkla birlikte hızla dönmesini sağlayarak (çalışma gövdesindeki parçalar bir parça ipi hızla döndürür) titreşen ipin görünmez hale gelmesini (titreşen ip insan gözüyle görünmez) ve ışığın hareketini izleyicinin takip edebilmesini sağlamış (normalde çıplak gözle görünmez ancak ışığın hareketiyle renkler birbiri ardına ortaya çıkar), bu yolla kinetik ışık heykelleri gerçekleştirmiştir (Noorata, 2013). Yüksek hızlarda dönen ip ve yansıtılan ışık, ipin hareketinden kaynaklanan sarmallar ve renk değişimlerine yol açarak çoğunlukla büyük boyutlu yerleştirmeler olan ışık heykellerini ortaya çıkarmıştır. Lindsey'e göre (2013) Friedlander'ın çalışmaları; "bilimi performans sanatına dönüştüren renk spektrumları yaratır". Böylelikle fiziksel anlamıyla deney izleyicinin katılımı ve bir sanat nesnesi olarak sunumuyla deneyime dönüşerek deney-deneyim birlikteliği olarak sanat yaratımı alımlayıcı ile buluşur.



Görsel 15. Paul Friedlander (British Artist and Physicist), Kinetic Light Sculpture, 2013

Friedlander'ın çalışmaları aynı zamanda sanatçının içinde yaşadığı yüzyılın insanı olduğu söylemini de doğrular niteliktedir ve bilimsel bilginin estetik varlığa dönüştüğü, kozmolojik gerçekliğe ve evrenin işleyişine ilişkin bilinen gerçekliklerin sanat yoluyla yeniden inşa edildiği ve sanatın temsil gücüyle anlaşılmaz gerçekliklerin kolektif bilince indirgendiği görülür. Kuantum mekaniğinden sicim teorisine modern bilimin ve fiziksel gerçekliğin farklı alanlarını çalışmalarında konu alan sanatçının eserleri elbette Moholy Nagy ve diğer öncülerinin ışık üzerine deneylerinden etkilenmiş ancak uzay çağı ve kuantumun belirsizlikler dünyasında yeniden şekillenerek kendi yeni gerçekliğini yaratmıştır. Bu doğrultuda Friedlander'ın çalışması "bilimsel araştırmanın günümüz sanatçılarının ifade biçimi ve sözcük dağarcığını nasıl genişletebileceğinin, onların fiziksel gerçekliği şekillendirmelerine ve bir zamanlar yalnızca hayal gücü ve rüyalar alanında mümkün olduğunu düşündüğümüz görüntüler yaratmalarına olanak tanıdığının bir örneğidir" (ArtFutura, 2021).



Görsel 16. Pravda Bureau, Future Materiality, Mimari Tasarım, 2020

Işığın çağdaş sanat kapsamında ele alınışında deney-deneyim birlikteliğini vurgulayan bir diğer çalışma Moskova'da Pravda Bureau proje ekibi tarafından tasarlanan, bir nehrin kalıcılığı ve aynı zamanda sürekli değişimi üzerinden şekillenen mimari yerleştirmedir (Görsel 16). Burada da ışık çalışmanın merkezinde yer alır ve ışık yoluyla bir şehrin değişimi yeniden kurgulanır. *Future Materiality,* iç içe geçmiş labirent benzeri dikroik filmlerle kaplanmış şeffaf panellerden oluşur ve izleyici bu paneller içinde ilerledikçe kurulumun bir parçası olarak kendi algısal deneyimini geliştirir. Bu labirentler içerisinde aynı zamanda bir şehrin tüm gürültüsü, elektronik sesler, klasik Sovyet filmlerinden müzikler, Shostakovich'in operetinin sesi duyulur. Proje ekinin yansıtmak istediği asıl deneyim, mimari bir görünümden çok Moskova'nın değişiminin farkındalığını eşzamanlı olarak izleyiciye aktarmaktır -zaman değişir, şehir değişir ancak mekân aynıdır (tasarım sabittir ancak günün farklı saatlerinde renk değiştirir). Malzemenin günün farklı saatlerinde ve farklı ışık koşullarında renk değiştirmesi ile temsil edilen bu değişim yalnızca çevresel değildir (yeni binaların, yolların, parkların yapımı vb.), sokağın gürültüsü, günün farklı saatlerinde güneşin binalar üzerindeki yansıması, çiçek kokusu gibi deneyimler de sürekli değişim halinde olan unsurlardır (ArchDaily, 2019). Dolayısıyla Knapp'in kurguladığı yerleştirmenin büyük boyutlu mekânsal bir deneyime dönüştürüldüğü söylenebilirken, Friedlander'ın ışık etkileşimi ile kurguladığı deney-deneyim birlikteliğinin Pravda Bureau ekibinin çalışmasında mekânı da içine alacak şekilde genişletildiği söylenebilir.

Camilla Richter'ın deney ve deneyimi birleştirdiği tasarımında (Görsel 17) ise, Knapp ve dönemin benzer işler üreten diğer sanatçılarında olduğu gibi dikroik cam malzeme kullanılmış, katlanır paneller yoluyla kolay hareket ettirilebilen yapısı ve günün farklı saatlerinde yansıyan ışığın cam üzerindeki etkisi ve yönü ile çok katmanlı bir zemin resmi ortaya çıkaran bir ışık enstalasyonu yaratılmıştır. 1960'larda NASA tarafından -uydu aynalarında kullanılmak üzere- üretilmiş, sonradan farklı alanlarda kullanılmış ve günümüzde çağdaş sanatın önemli materyallerinden biri haline gelmiş olan dikroik cam; "farklı ışık koşullarında renk değiştiren cam" olarak tanımlanmaktadır (Stone, 2007). Çiftçi'ye göre; "kimyasal bileşiminde altın (Au) ihtiva eden dikroik camlar hem ışık hem de renk yansımalarını en iyi taşıyan malzemelerden biridir. Bu malzemeyi kullanmak camda rengin direkt olarak ışıkla birlikte ele alınmasına olanak tanır" (2017: 94). Bununla birlikte Duchamp'a göre; "(…) camın şeffaflığı önemlidir çünkü resmin sahip olduğu rahatsız edici arka plan hissi yerine derinlik etkisi verir" (Alsbach, Stahlhut ve Szeemann, 2002: 76). Bu derinlik algısı yalnız mekanla ilişkili değil, ışığın renk tayflarına ayrılması ile ortaya çıkan değişken ve akışkan gerçeklikle de ilgilidir ki Richter'ın çalışmasında ve dönemin diğer ışık ve renk üzerine incelemelerini farklı cam malzemeler üzerinden yürüten sanatçılarda olduğu gibi deney-deneyim birlikteliği bir arada çalışmanın varoluşunu şekillendirir.



Görsel 17. Camilla Richter, And a And Be And Not, 2013

Çağdaş tasarımın önemli bir unsuru olarak dikroik cam mimaride de önemli bir kullanım alanına sahiptir ve tüm dünyada önemli örneklerine rastlanmaktadır. Bunlar arasında 2013 yılında Ohio Eyalet Üniversitesi Güney Kampüsünün dış cephesine Ross Barney Architects tarafından yapımı gerçekleştirilen 177 dikroik

cam panel önemli bir örnektir. Cam paneller yoluyla güneş ışığının dalga boylarının sürekli değişimi sağlanarak yapı sürekli renk değiştiren bir görünüm elde etmiştir. Yine Fransa'da Seine Nehri üzerine konumlanmış olan binanın dış cephesini çevreleyen balkonlar Agence Bernard Buhler tarafından dikroik camla tasarlanarak işlevselliğin yanında göz alıcı bir forma dönüşmüştür ve buna benzer örnekler son yıllarda dünyanın hemen hemen her şehrinde mimarinin tamamlayıcı bir parçası olarak kullanılmaya devam etmektedir (Geleff, 2022).



Görsel 18. Igor Tatarnikov (Sodazot), Quantum Space, 2015

Yeni medya kapsamında sanatın temsil biçimlerine bakıldığında ise araştırmanın başından beri tanımlanmaya çalışılan estetik temsilin ya da ışık ve renk üzerine gerçekleştirilen deneyler ile deney-deneyim birlikteliğinin en belirgin gözlemlendiği sanat biçimlerinden biri olduğu görülmektedir. Bunun nedeni yeni medya kapsamında ve medya teknolojilerinden yararlanılarak ortaya konulan çalışmalarda ışığın, yerleştirme sanatında -ve şimdiye kadar incelenen çalışmalarda- olduğu gibi kompozisyona ya da mekanizmaya dışarıdan eklenen bir unsur değil, çalışmanın kendisi olmasıdır. Multimedya sanatı, dijital sanat, interaktif (etkileşimli) sanat, internet sanatı (net.art) gibi pek çok alt kategoriye ayrılabilecek olan yeni medya sanatları özünde bilgisayarların programlama dilini kullanır ve yazılım belirli değişkenlerin varlığı ile görsel bir temsile ulaşır. Bu görsel imge çoğunlukla ışık yoluyla alımlayıcıya ulaşır ve yeni medya sanatında eser ile izleyici arasında ekran kavramı vardır. Bu çalışmaların hemen hepsi çağın teknolojik verisinden yararlanması ve yeni ifade biçimlerini arayışı

bakımından deney kategorisinde ele alınabilir, ancak bu çalışmalar aynı zamanda bütünüyle bir deneyimin sonucudur. Deneyim süreci bu çalışmaların izleyici etkileşimli oluşundan ve izleyicinin varlığı ile tamamlanıyor ya da kurgulanıyor oluşundan kaynaklanır.

Igor Tatarnikov'un *Quantum Space* isimli etkileşimli ışık yerleştirmesi (Görsel 18) bu kapsamda değerlendirilebilecek ve deneyin deneyime dönüştüğü önemli bir örnektir. Sanatçı, izleyicinin hareketi ve müdahalesiyle değişen, yansımanın ışık, renk, parçacık ve geometrik oluşumlara dönüştüğü dijital bir ayna fikrini, hareket izleme kameraları, projeksiyonlar ve bilgisayar yazılımı yoluyla gerçekleştirmiştir. Sanal gerçeklik içerisinde yaşanan hareket izleyicinin hareketi ile şekillenir yansıyan ışık izleyici ile ters etki yaparak renkli alanlar oluşturur. Böylelikle izleyici kendi gerçekliğini yaratırken, eser de sürekli olarak değişime maruz kalır ve yeniden yaratılır. Bu anlamda bir deney değil, deneyim olarak tanımlanmalıdır. Çalışmanın deneysel gerçekliği ise isminden de anlaşılacağı üzere kuantum mekaniğindeki parçacık fiziği ile ilişkilidir - izleyicinin yansıyan görünümünün parçacık, renk ve ışık demetinden oluşması. Tatarnikov'un da tanımladığı gibi; "kuantum uzayında, ışığın kuantumlarına bölünür ve evrenle iletişim kurarsınız" (Mufson, 2015). Fizik-gerçeklik bakımından konu alınan iletişim, estetik deneyim bakımından izleyici etkileşimine dönüşür ve Dewey'in bir sanat eserinin "yaratıcısınınkinden başka birinin deneyimine konu olduğunda" tamamlandığı yönündeki söyleminin doğrudan temsiline dönüşür (İsbir, 2017: 100).



Görsel 19. Wow Inc. ve Shiseido, Team 101, Neuro Surge, 2017

Işık ve renk üzerine deneylerin yeni medyanın teknik ve olanaklarıyla deneyime ve/ya deney-deneyim birlikteliğine dönüştüğü diğer önemli çalışma, tasarım stüdyosu WOW inc.'in, Tokyo'daki Shiseido Ginza binası için tasarladığı etkileşimli sanat örneğidir (Görsel 19). Sinirbilim kavramından yola çıkılarak

üretilen çalışma; "nöro dalgalanma", "etkileşimli/ interaktif duvar" ve "ürün odası" olmak üzere üç temel yerleştirmeden oluşmaktadır. İnteraktif duvar, dokuz metre genişliğinde, beş metre boyunda esnek kumaştan bir ekrandır (Narea, 2017). Ekrana dokunmak ve basmak, izleyicinin kendi kendisini etkinleştirmenin görsel bir temsilini oluşturur ve böylece izleyicilerin nöron hücrelerinin nasıl aktive edildiğini ya da nasıl davrandığını hissedebilmeleri sağlanırken ekrana belirli bir düzeyde uygulanan basınç ışıklı renk alanlarının ortaya çıkmasını sağlar. Aynı zamanda çalışma nörobilimden esinlenerek sinir ağlarını insan ilişkileri ve sosyal yapı ile ilişkilendirmeyi amaçlar. Sinirbilime ve nöronların işleyişine ilişkin bir gerçekliği aktarması bakımından deneysel bir çalışma olarak kabul edilebilirken, çalışmanın izleyicinin dokunuşu ile ortaya çıkıyor, şekilleniyor oluşu doğrudan deneyim olgusuna vurgu yapar.

Refik Anadol'un Los Angeles Filormani'nin 100. yıl konserinin yer aldığı *Walt Disney Concert Hall* binasının dış cephesine 42 projeksiyondan yansıtarak oluşturduğu video- enstalasyon *video mapping* olarak da bilinen tekniğin önemli örneklerindendir ve bilgisayar ortamında tasarlanan animasyon ve görüntülerin yapıların dış cephelerine projeksiyon yoluyla yansıtılarak giydirildiği uygulama deneyim olarak ışık uygulamalarına önemli bir örnektir (Tokdil, 2020: 234). Bilgisayar yazılımlarının programlama dili kullanılarak yaratılan çalışma renk ve ışık unsurlarının değişimi ile yansıyan görüntüyü bir dizi anlamlı örüntüye dönüştürür ve deneyi deneyim haline getirir.



Görsel 20. Refik Anadol, Walt Disney Concert Hall, 2018

Benzer şekilde sanatçının 2021 yılında Pilevneli Galeri'de gerçekleştirmiş olduğu "Makine Hatıralar: Uzay" isimli sergisinde yer alan yerleştirmeler de izleyici ile yapay zekanın etkileşimini ve bilim-sanat ilişkisini yansıtan en güçlü örnekler arasındadır. Aynı zamanda kullanılan 18 projeksiyon ışığı ile üç boyutlu

mimari bir mekânda "bir makinenin rüyasının içinde olabilmeyi" deneyimlememizi de sağlar. Görsel veri ve yazılım renk pigmentlerine dönüşür ve bu anlamda ışık gerçek bir deneyim olarak ortaya çıkar.

Sonuç

Görüldüğü gibi bilim ve sanat başlangıçta birbirinden ayrı disiplinler olarak görülürken, ışık ve renk iki ayrı olgu olarak tanımlanmıştır. Ancak ışık ve rengin ilişkili olgular olduğu anlaşıldıktan sonra gerek bilimsel çalışmalar gerek sanatsal pratikler daha yoğun bir şekilde iç içe geçmeye başlamıştır. Başlangıçta doğal ve yapay ışığın farklı yüzeylerde yansımalarından oluşan yerleştirmeler yapılırken, giderek bilimsel gelişmenin verileri sanatın kapsamına dahil edilerek deney ve deneyimi bir arada sunan eserler üretilmiştir. Bilim ilerlemeye, teknoloji gelişmeye devam ettiği sürece de bu birliktelik farklı yaratım biçimleri ile kendini göstermeye devam edecektir. Bu nedenle ışık sanatsal üretim kapsamında deney ya da deneyim değil, sanatın temsil ettiği gerçekliğin iki farklı yüzüdür. Bu farklı yüzler farklı dönemlerin estetik yaratımlarında kimi zaman daha belirgin olarak vurgulansa da bilim ve sanatın etkileşimli olgular olduğu kabul edildiğinde deney ve deneyimin de ayrı değil birbirlerinin devamı oldukları ve hemen her dönem sanat üretimlerinin merkezinde yer aldıkları ancak kimi zaman birinin diğerine baskın olabildiği anlaşılır. Bununla birlikte bu ayrımı belirleyen en önemli değişken sanatın teknoloji ile iş birliğinin kimi dönemlerde daha yoğun olması, kimi dönemlerde bilimsel veriyi daha güçlü kullanması, kimi zamansa doğrudan gözleme dayalı ortaya konulmasıdır. Tarihsel açıdan modern öncesi sanat ışık ve rengin oluşumuna ilişkin deneylerle şekillenen bir kültürel çağ olarak deneysel gerçekliği öne çıkarırken -ki Dewey'e göre bu deneysellik entelektüel deneyimle eşdeğerdir, modern sonrası enformasyon toplumlarının estetik deneyimi öne çıkardığı görülür, bu dönem de elbette bilimsel gerçekliğe ilişkin teknolojik verinin daha yoğun olduğu bir kültürel çağdır. Bu karşıtlık deney ve deneyim olarak ayrıştırmak yerine giderek çağdaş toplumların kültür ürünlerinin deney-deneyim birlikteliğine dönüşmesine neden olmuştur. Deweyci yaklaşımla entelektüel deneyim estetik deneyimle iç içe geçmiş, deney-deneyim birlikteliğini oluşturmuştur.

Kaynakça

1. Albers, J. (1975). Interaction of Color. New Haven and London: Yale University Press.
2. Anonim (2022). "Stephen Knapp's Lightpaintings". http://www.stephenknapp.com/lightpaint ings (erişim: 21.08.2022).
3. ArchDaily (2019). "Future Materiality Pavilion / Pravda Bureau". https://www.archdaily.com/921152/future-materiality-pavilion-pravda (erişim: 22.08.2022).
4. ArtFutura (2021). "Paul Friedlander". https://www.artfutura.org/v3/en/paul-friedlander/ (erişim: 28.08.2022).
5. Avcı, S. (2014). "Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları". Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı 11, s. 53-67.
6. Aydın, A. (2021). "Sunuş", Deneyim Olarak Sanat içinde. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
7. Becer, E. (2008). İletişim ve Grafik Tasarım. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
8. Brister, A. (2012). "Case Study- The Modulator Lights up the RIBA". https://www.installation-international.com/case-studies/case-study-the-modulator-lights-up-the-riba (erişim: 21.08.2022)
9. Çağlarca, S. (1993). Renk ve Armoni Kuralları. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
10. Çiftçi, F. (2017). "Renk, Işık ve Dokunun Çağdaş Cam Sanatında Anlatım Biçimlerine Yansıması". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
11. Dewey, J. (2005). Art as Experience. New York: Penguin Group.
12. Ergüven, M. (1992). Yoruma Doğru. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
13. Eroğlu, A. (2017). John Dewey'de Deneyim ve Sanat. İstanbul: Hiperyayın.
14. Farthing, S. (2012). Sanatın Tüm Öyküsü. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
15. Geleff, J. (2022). "Kaleidoscopic: 7 Mesmerizing Dichroic Glass Structures". https://architizer.com/blog/inspiration/collections/dichroic-glass/ (erişim: 22.08.2022).
16. Girgin, F. (2018). "Sanatta Neon Işıkları". Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl 11, Sayı 3, s. 2315-2329.
17. Goethe, J. W. (2013). Renk Öğretisi. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
18. Itten, J. (1970). The Elements of Color. America: Van Nostrand Reinhold Company.
19. İsbir, E. (2017). "Tarihsel Bir Deneyim Olarak Sanat". FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi), Sayı 24, s. 93-108.
20. Karavit, C. (2006). Işık-Gölge. İstanbul: Telos Yayıncılık.
21. Kuehni, R. J. (1997). Color: An Introduction to Practice and Principles, USA: A. Wiley Interscience Publication

22. Krausse, A. C. (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü. Almanya: Literatür Yayıncılık.
23. Leva, V. (2013). "Nature Trail and The Light Modulator". https://www.archilovers.com/stories/2092/the-nature-trail-and-the-light-modulator.html (erişim: 21.08.2022).
24. Lindsey (2013). "Kinetic Light Sculptures by Paul Friedlander, a Scientific Artist". https://thingsworthdescribing.com/2013/04/11/kinetic-light-sculptures-by-paul-friedlander-scientific-artist/ (erişim: 22.08.2022).
25. Malacara, D. (2002). Color Vision and Colorimetry: Theory and Applications. USA: The International Society for Optical Engineering
26. Moszynska, A. (2013). Sculpture Now. London: Thames and Hudson Ltd.
27. Müller-Alsbach, A.; Stahlhut, H. ve Szeemann, H. (2002). Marcel Duchamp. Museum Jean Tinguely Basel. Germany: Hatie Cantz Verlag.
28. Mufson, B. (2015). "Walk Through a Digital House of Mirrors in This Interactive Installation". https://www.vice.com/en/article/z4q384/walk-through-a-digital-house-of-mirrors-in-this-interactive-installation (erişim: 22.08.2022).
29. Nechvatal, J. (2011). "Nicholas Schöffer". http://shadowdance.mmmmx.net /article/870/ nicolas-scha-ffer/ (erişim: 26.08.2022).
30. Noorata, P. (2013). "Spectrum of Colors Revealed Through Lit String Vibrations". https://mymodernmet.com/paul-friedlander-kinetic-light-sculptures/ (erişim: 22.08.2022).
31. Narea, I. (2017). "WOW inc Creates Neuroscience-Inspired Light Show at Shideido Ginza Store in Tokyo". https://www.designboom.com/art/wow-inc-neuroscience-light-show-shiseido-ginza-store-tokyo-12-03-2017/ (erişim: 23.08.2022).
32. Öztuna, Y. (2007). Görsel İletişimde Temel Tasarım. İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi.
33. Polat, H. H. (2012). "Renk Teorisi ve Temel Yanılgılar". Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 28, s. 165-173.
34. Per, M. (2012). "Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış." Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı 8, s.17-26.
35. Seylan, A. (2005). Temel Tasarım. Ankara: M-Kitap Yayınevi.
36. Shevell, S. K. (2003). The Science of Color. North Yorkshire: J&L Composition.
37. Shanken, A. E. (2012). Sanat ve Elektronik Medya. İstanbul: Akbank Sanat Yayınları.
38. Sözen, M. & Tanyeli, U. (1992). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

39. Tokdil, E. (2016). "Renk Kuramları ve Andre Lhote Örnekleminde Renk Algısına Fenomenolojik Yaklaşım". İdil Sanat ve Dil Dergisi, 5(22): 545-566.
40. Tokdil, E. (2020). "Bilim Felsefesinde Paradigmatik Yaklaşım Kapsamında Sanat ve Bilim İlişkisinin Lisansüstü Sanat Eğitimi Programlarında Yansımaları". Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
41. Tokdil, E. (2021). "Pointilist Bakış Açısının Temelleri ve Günümüz Sanatına Yansımaları". İdil Sanat ve Dil Dergisi, Sayı 79, s. 519–537
42. Tone, G. (2010). Firing Schedules for Glass The Kiln Companion, Igneous Glassworks, Melbourne.
43. Yoo, A. (2013). "White Light Separates into a Dazzling Array of Colors". https://mymodernmet.com/stephen-knapp-lightpaintings/ (erişim: 21.08.2022).
44. Zelanski, P. & Fisher, M. P. (1994). Color. London: Callman and King LTD.

3. Bölüm

Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Öğretme Becerileri ve Öğretme Yoluyla Öğrenme Durumlarının Değerlendirilmesi

Elmas GÜN[1]

1

Giriş

Eğitimde, öğrenme ve öğretme kavramlarına yönelik çalışmalar sürece yön vermek ve niteliği artırmak adına oldukça önemli ve gerekli görülmüştür. Süreçte bireysel farklılıkların yanı sıra kullanılan model, yöntem ve stratejilerin öğrenme düzeyine etkisi birçok bilimsel çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Eğitim alanında öğrenmenin nasıl gerçekleştiği, insan beyninin özellikleri, yapısı, işleyişi, gereksinimleri, beklentileri ve nasıl öğretileceğinin tasarlanması önem kazanmaktadır. Öğrenmede olumlu değerleri artırmak, olumsuz ve hatalı olanı azaltarak sürekli öğrenme ve iyileştirme stratejisiyle öğrenme-öğretme mükemmelliği felsefesini yakalamak umulmaktadır. Bilgi çağında etkili öğrenme ve öğretim stratejik düşünmeyi gerektirir. Stratejik düşünenler öğrenme ve öğretmeye, eleştirel ve yaratıcı düşünceyle yaklaşırlar. (Yeşilyurt, 2021). Roman felsefeci Seneca "öğretmenlik yaparken öğreniyoruz" demiştir. Günümüzde bilim insanları tarafından bu eski bilgelik araştırılmakta ve öğretimin öğrenmek için neden verimli bir yol olduğunu kanıtlamak adına eğitimde yenilikçi yollar tasarlamaktadırlar.

Öğretimde doğal olarak bulunan öğrenme potansiyeli, öğretim sürecinin kendine özgü bir yönünün sonucu olarak ortaya çıkmış gibi görünmektedir. Öğretim, kendi cehaletini tanımak ve böylece kendini öğrenmeye açık hale getirmek için önemli bir fırsat niteliğindedir (Cortese, 2015). Çoğu kişi kitaplar, öğretmenler veya akranlar aracılığıyla öğrenmeye aşinadır, ancak çoğu zaman belki de en kapsamlı öğrenme deneyimi göz ardı edilmektedir. Bir kavramın gerçekten özümsenmiş olup olunmadığına dair en iyi test, onu bir başkasına öğretmeye çalışmaktır. Çünkü öğretmek, öğretilecek olan kavramın tam olarak anlaşılmasını gerektirmektedir.

Öğretirken, ya da öğretme niyeti ile öğrenirken, sadece öğrenme amacı ile çalıştığımızdan çok daha iyi öğreniriz. Buna öğrenmede ‘çırak etkisi’ denir (Chasse, Chin, Oppezo, Schwartz, 2009). Çırak etkisinin, birkaç öğrenme mekanizmasını aynı anda harekete geçirerek, daha kolay ve kalıcı öğrenmeyi desteklediği düşünülmektedir.

Öğretme niyeti ile öğrenmek;

- Öğrenilecek konuyu yapılandırmayı ve bilginin kilit noktalarına odaklanmayı sağlar.
- Öğrenme süreçlerinin farkında olmayı ve bunları geliştirmeye yardımcı olur.
- Daha fazla ilave teknikler kullanmayı teşvik eder.
- Motivasyonu yükseltir. Başkalarına öğretmek için yapılan çalışmalarda daha fazla çaba gösterilir.

Stanford Üniversitesi'nde çalışan araştırmacılar ortaokul öğrencilerinin çevre bilimi hakkında öğrendiklerini öğretebilecekleri öğretilebilir ajan olarak tasarladıkları, hareketli bir bilgisayar figürü olan 'Betty'yi geliştirdiler. Betty, öğrenmeye açık ve derslere cevap verebilecek bir karakterdi. Bu dijital karakterle yapılan dersler sonuncunda 8. sınıf biyoloji öğrencilerinin öğretirken öğrenme durumları incelenmiştir. Çalışmada, öğrencilerin biyolojik kavramları öğrenmeleri ve öğrendikleri bölümleri Betty'ye öğretmeleri istenmiştir. Diğer bir grup öğrenciden, kavramlar hakkındaki anlayışlarını nasıl düzenlediklerini göstermeleri için çevrimiçi bir kavram haritası geliştirmeleri istenmiştir. Çalışmada, öğrendiğini öğretmeye çalışan öğrenciler, materyal üzerinde daha fazla zaman harcamışlar ve öğrenmek için daha fazla motivasyon gösterip, daha kapsamlı bir öğrenme düzeyi sergilemişlerdir. Öğrenciler öğretmenlik yaparken konuyu öğrenmeye, kendileri için yaptıklarından daha fazla çaba göstermişler, öğrenme motivasyonları artmış, aşamalı öğrenme yaklaşımı geliştirip, sorumluluk duygusu ile hareket etmişlerdir (Chasse, Chin, Oppezo, Schwartz, 2009). Bu çalışma, öğrenmede 'çırak etkisinin' varlığını kanıtlar nitelikte kabul edilmektedir. Bilgi, onu öğretmek için öğrenildiğinde tüm detaylarıyla özümsenir ve sistematik bir biçimde hatırlanır. Öğrenciler öğretirken konuyla ilgili kavramlar arasındaki boşlukları ve düğümleri keşfederler.

Bu araştırma, müzik eğitimi anabilim dalında öğrenim gören 4. sınıf öğrencilerin piyano öğretme yeterliklerini ortaya koymak ve öğretim faaliyetleri sonunda 'çırak etkisinin' öğrenme düzeylerine nasıl etki ettiğini değerlendirmek amacıyla yapılmıştır. Müzik öğretmenliği lisans programındaki diğer alan derslerinin teorik ve uygulama basamaklarında destekleyici çalgı olması bakımından programda yeri doldurulamayan piyano eğitimi, lisans programının temelini oluşturmaktadır. Piyano eğitiminin, çok titiz ve işlevsel biçimde yapılması gerekmektedir. Piyano eğitimi, çalgının mekanizmasını, tekniğini ve literatürünü öğrenebilme, çalgıyı istenen düzeyde çalabilme ve öğretebilme basamaklarını geliştirecek biçimde programlanmaktadır. Öğrencilerin piyano öğretme yeterlik düzeyinin bilinmesi, piyano derslerinde kazandırılması hedeflenen davranışları öğrencilerin ne düzeyde kavradığının anlaşılması açısından önemli görülmektedir. Öğrenilen bilgi ve beceri, en basit şekliyle aktarılabildiğinde, öğrenmenin tam olarak gerçekleştiği ve daha kalıcı olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla, bilginin sade cümleler ile ifade edilemediği durumlarda, öğrenmedeki boşluklar ve kavram karışıklıkları da tam anlamıyla gün yüzüne çıkmaktadır. Bu açıdan, bilginin ne düzeyde içselleştirildiğini keşfetmenin belki de en çarpıcı yollarından biri, onu bir diğerine öğretmeyi denemektir.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, müzik öğretmeni adaylarının piyano öğretme ve öğretirken öğrenme durumlarını tespit etmek amacıyla betimsel tarama modeline dayalı nicel ve nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Araştırmada katılımcı gözlemi yapılmıştır. Katılımcı gözlem, araştırmacının ortamda yer almasıyla gerçekleştirilen gözlem türüdür (Yıldırım ve Şimşek, 2008). Birçok davranış ancak bu şekilde, objektif olarak belirlenebilmektedir (Karasar, 2007).

Çalışma Grubu

Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı 4. sınıfta öğrenim gören 16 öğrenci araştırmanın çalışma grubunu oluşturmaktadır. 4. sınıf öğrencileri, piyano çalma temel davranışlarını, tekniklerini kazanmış ve öğretebilme becerisine sahip olmaları beklendiğinden, özellikle çalışma grubu olarak seçilmiştir.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Çalışma grubundaki 16 katılımcı piyano düzeyleri esas alınarak ikişerli gruplandırılmıştır. Her katılımcıya Carl Czerny op. 139 kitabından bir etüt verilmiştir. Verilen etütlerin her biri 16 ölçü ile sınırlı tutulmuştur. Etütlerin seçiminde katılımcıların daha önceden çalmamış olmaları gözetilmiştir. Katılımcılar öğretecekleri etütleri 2 hafta çalıştıktan sonra, 2 uzman tarafından performansları genel değerlendirme ile puanlanmıştır. Genel değerlendirme ile öğrenme yeterlik düzeyi saptandıktan sonra her katılımcı, 4 hafta boyunca haftada yarım saat olmak üzere grup arkadaşı ile piyano dersi yapmıştır.

Araştırmada, piyano eğitimi alanında 3 uzmanın görüşü alınarak etütler öğretilirken beklenen davranışlar, 9 kategori ve 23 maddeden oluşan puanlama anahtarı ile değerlendirilmiştir. Her bir madde değerlendirilirken, 'iyi' 3 puan, 'orta' 2 puan ve 'zayıf' 1 puan olarak çeteleme yapılmıştır. Her bir maddenin puanlayıcı (2 alan uzmanı) ortalaması alınıp, kategori içindeki maddelerin de ortalaması alınarak verilerin frekans\yüzde değerleri tablolar halinde sunulmuştur. Katılımcıların puanları 'iyi ve orta' için 'yeterli', 'zayıf' için 'yetersiz' olarak tanımlanmıştır. 7 kategori ve 19 maddeden oluşan öz-değerlendirme formunun analizinde, her bir kategori içindeki maddelerin de ortalaması alınarak verilerin frekans\yüzde değerleri tablolar halinde sunulmuştur. Tablo içinde puanlar 'iyi ve orta' için 'yeterli', 'zayıf' için 'yetersiz' olarak tanımlanmıştır. Çalışmanın son aşamasında, katılımcılara uygulanan yarı yapılandırılmış görüşme formu ile katılımcılardan, öğretme sürecine ilişkin deneyimlerini açık uçlu olarak yazmaları istenmiştir. Görüşme formu için, nitel

veri analizi tekniklerinde içerik analizi kullanılmıştır. İçerik analizi, insanların söyledikleri ve yazdıklarının açık talimatlara göre kodlanarak sayısallaştırma işlemidir (Balcı, 2009: 189). Uygulanan görüşme formu ile toplanan veriler 2 uzman tarafından kodlanmış ve temalandırma yapılarak, frekanslar tablolar halinde sunulup yorumlanmıştır.

Tablo 1. Piyano öğretimini değerlendirmek için uzmanların kullandığı gözlem formu.

Maddeler	**İyi (3 p)**	**Orta (2 p)**	**Zayıf (1 p)**
Kategori A -Ton ve Notalar			
1.Doğru oktavdan öğretebilme.			
2. Sol anahtarındaki notaları doğru öğretebilme.			
3. Fa anahtarındaki notaları doğru öğretebilme.			
4. Tonaliteye uygun çalmayı öğretebilme.			
Kategori B – Tempo ve Ritmik Yapı			
5.Tartımları doğru öğretebilme.			
6.Tartımları eşit birim vuruş içinde çalmayı öğretebilme.			
Kategori C - Parmak Numaraları ve Geçişler			
7.Arpejlerde uygun parmak numaralarını kullanmayı öğretebilme.			
8.Dizilerde uygun parmaklarla geçişi öğretebilme.			
9.Akorlarda uygun parmak numaralarını kullanmayı öğretebilme.			
10.Cümle bağını bozmadan uygun parmak numaraları kullanmayı öğretebilme.			
Kategori D - Müzikal İfade			
11.Nüanslara uygun çalmayı öğretebilme.			
12.Cümlelemeyi öğretebilme.			
13.Armonik yürüyüşlere uygun müzikal idafeyi öğretebilme.			
14.Kuvvetli zamanlara uygun müzikal ifadeyi öğretebilme.			
Kategori E - Kazandırılacak Teknik			
15.Etütte yer alan tekniği açıklayabilme.			
16.Etütte yer alan tekniği uygulayabilme.			
Kategori F – Egzersiz Geliştirebilme			
17.Etütte yer alan tekniğin pekiştirilmesine ilişkin egzersiz geliştirebilme.			
Kategori G- Armonik Yapı			
18.Tonalite bilgisini açıklayabilme.			
19.Etür içindeki armonik yürüyüşleri açıklayabilme.			
Kategori H – Müzikal Terimler			
20.Hız terimlerini açıklayabilme.			
21.Nüans terimlerini açıklayabilme.			
22.Müzikal dinamikleri açıklayabilme.			
Kategori I –Anlatım Becerisi			
23. Alana ilişkin (müzikal terimleri ve müzik dilini kullanırken) akıcı ve anlaşılır bir sözel dil kullanabilme.			

Tablo 2. Katılımcıların öğretim öncesi ve sonrası öğrenme durumlarını değerlendirdikleri öz-değerlendirme formu.

Öğretimden önce öğrenme durumu			**Maddeler**	**Öğretimden sonra öğrenme durumu**		
İyi (3)	**Orta (2)**	**Zayıf (1)**	**Kategori A - Tonalite ve Notalar**	**İyi (3)**	**Orta (2)**	**Zayıf (1)**
			Doğru oktavdan çalabilme.			
			Sol anahtarındaki notaları doğru çalabilme.			
			Fa anahtarındaki notaları doğru çalabilme.			
			Tonaliteye uygun çalabilme.			
			Kategori B - Ritmik Yapı			
			Tartımları doğru çalabilme.			
			Tempo içinde metrik dengeyi koruyabilme.			
			Kategori C - Parmak Numaraları ve Geçişler			
			Cümle bağına uygun parmak numaraları kullanabilme.			
			Cümle bağına uygun pozisyon geçişlerini uygulayabilme.			
			Kategori D - Müzikal İfade			
			Nüanslara uygun çalabilme.			
			Doğru cümleleme yapabilme.			
			Armonik yapıya uygun müzikal ifade kullanabilme.			
			Kuvvetli zamanlara dikkat etme.			
			Kategori E – Teknik			
			Etüdün kazanım tekniğini doğru uygulayabilme.			
			Etütte yer alan tekniğin pekiştirilmesine ilişkin egzersiz geliştirebilme.			
			Kategori F - Armonik Yapı			
			Etütün tonunu doğru tespit edebilme.			
			Armonik yapıyı doğru analiz edebilme.			
			Kategori G - Müzikal Terimler			
			Hız terimlerini bilme.			
			Nüans terimlerini bilme.			
			Müzikal dinamikleri bilme.			

BULGULAR ve YORUM

Bu bölümde çalışma grubuna ilişkin demografik bilgiler, katılımcıların piyano öğretimine ilişkin gözlem bulguları, öz-değerlendirme dağılımları ve görüşme formu analizleri yer almaktadır.

Tablo 3. Çalışma Grubunun cinsiyete göre dağılımı.

Cinsiyet	Frekans (f)	Yüzde (%)
Erkek	7	44
Kız	9	56
Toplam	16	100

Tablo 3'e göre, çalışma grubundaki öğrencilerin %44'ünü erkek, %56'sını ise kız öğrenciler oluşturmaktadır.

Tablo 4. Katılımcıların piyano dersi akademik başarı notlarına göre dağılımı.

Akademik Başarı Notu	f	%
100-85	4	25
84-75	4	25
74-58	4	25
57-40	4	25

Tablo 4'e göre çalışma grubundaki katılımcıların piyano dersi akademik başarı notları 100-85, 84-75, 74-58 ve 57-40 not aralığında %25'er olmak üzere eşit dağılım göstermektedir.

Tablo 5. 'Tonalite ve notalar' kategorisindeki maddelerin öğretimindeki dağılım.

	f	%
Yeterli	14	88
Yetersiz	2	11
Toplam	16	100

Tablo 5'e göre, öğretmenlerin %88'i notaları doğru öğretmişler, %2'si ise doğru nota öğretimi konusunda yetersiz kalmışlardır. Dersler süresince öğretmenler çoğunlukla, öğrenci yanlış nota çaldığında bunu fark edip, öğrenciyi uyarmışlar ve doğru şeklini örnekleyebilmişlerdir. Öğretmenlerin verdikleri etüdün tonalitesine hâkim oldukları ve öğrenci çalarken dikkatli gözlem yapabildikleri gözlenmiştir.

Tablo 6. ‘Tempo ve ritmik yapı’ kategorisindeki maddelerin öğretimindeki dağılım.

	f	%
Yeterli	6	38
Yetersiz	10	62
Toplam	16	100

Tablo 6’ya göre öğretmenlerin %38’i doğru tartımları öğretmende yeterli, %62’si ise yetersiz kalmışlardır. Katılımcıların çoğu zaman 2\4, 3\4 ya da 4\4’lük ölçü sayılarından oluşan etütlerde sekizlik değerleri bir atım olarak kabul ettikleri, sekizlik nota değerlerinden sonra gelen üçleme notaları çalmakta zorlandıkları, 32’lik nota değerlerini 16’lık nota değerleri ile karıştırdıkları gözlemlenmiştir. Öğretmenler de aynı hataları tekrarlamışlardır. Ayrıca çoğu öğretmenin birim vuruşu anlatmakta ve uygulamakta sıkıntı yaşadığı görülmüştür. Bu bulguların müzikal işitme, okuma ve yazma dersindeki teorik ve uygulama eksikliklerinden kaynaklanmış olabileceği düşünülmektedir.

Ece ve Kaplan (2008) çalışmalarında, işitme sınavı ile (dikte, iki ses, üç ses, karma ve aksak ezgi tekrarı, karma ve aksak ritim tekrarı, deşifre/solfej) duyma yeteneği ölçülen adayın çalgı alan sınavı yeteneği arasında anlamlı fark tespit etmişlerdir. Müziksel işitme-okuma-yazma dersindeki eksiklikler çalgıdaki tartım becerilerine yansımaktadır. Bu çalışmanın sonuçları da öğrencilerin piyano çalarken tartımları yanlış uygulamalarının nedenlerini destekler niteliktedir.

Baş (2000) tarafından hazırlanan “Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü 1993/1994 Girişli Öğrencilerinin Müziksel İşitme, Okuma ve Yazma Eğitimi İle Piyano Eğitimindeki Başarıları Arasındaki İlişki” başlıklı yüksek lisans tezinde, öğrencilerin MİOY derslerindeki başarıları ile piyano derslerindeki başarıları arasındaki ilişkiler incelenmiştir. Çalışmada, MİOY derslerinde başarılı olan tüm öğrencilerin piyano derslerinde de başarılı oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 7. ‘Parmak numaraları ve geçişler’ kategorisindeki maddelerin öğretimindeki dağılım.

	f	%
Yeterli	14	88
Yetersiz	2	12
Toplam	16	100

Tablo 7'ye göre, öğretmenlerin %88'i parmak numaralarını dikkatli takip etmişler ve uygun parmak numaraları belirleyebilmişlerdir. Parmak numarası yazabilme konusunda öğretmenlerin yeterli olduğu görülmektedir.

Tablo 8. 'Müzikal ifade' kategorisindeki maddelerin öğretimindeki dağılım.

	f	%
Yeterli	4	25
Yetersiz	12	75
Toplam	16	100

Tablo 8'e göre öğretmenlerin %75'i uygun müzikal ifade kazandırma konusunda yetersiz olduğu görülmektedir. Öğrencilerin cümlelerin başlangıç ve bitişlerinde cümleyi oluşturan nüans yayına uygun çalmadığı öğretmenin de bu konuda öğrenciyi uyarmayıp doğru yönlendirmediği gözlemlenmiştir. Doğru cümlelemenin yapılamadığı ve öğretmenin de bu konuda öğrenciyi doğru yönlendirmekte yetersiz kaldığı gözlemlenmiştir. Ayrıca katılımcıların eksik ölçü ile başlayan cümlelerde kuvvetli zamanlara dikkat etmeden çaldıkları öğretmenin de kuvvetli ve zayıf zamanlar konusunda öğrencileri bilgilendiremedikleri görülmüştür. Bu yetersizliklerin, bağ sonlarında uygulanması gereken müzikal beceri ve teknik davranışın kazanılmamış olduğundan ve form bilgisi konusunda teorik eksiklerden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Tablo 9. 'Kazandırılacak tekniği açıklayabilme' becerisinin dağılımı.

	f	%
Yeterli	9	56
Yetersiz	7	44
Toplam	16	100

Tablo 9'a göre, öğretmenlerin %56'sı etütte kazandırılmak istenen tekniği açıklayabildikleri görülmektedir. Öğretmenlerin %44'ünün ise etütte hangi teknik ya da tekniklerin yer aldığını tespit edemedikleri gözlemlenmiştir. Öğretmenler gam, arpej, akor, tutan ses, kromatik dizi ve çift ses legato çalma tekniklerini etütte doğru tespit edip, bu tekniklerin teorisini doğru açıklayabilmişlerdir. Ancak, bilek ve parmak staccatosu, grupetto, trill ve bağ sonu tekniklerini doğru açıklayamadıkları gözlemlenmiştir. Bu alandaki yetersizliklerin, piyano ders saatinin az olması nedeniyle eserlerin teknik kısımlarına zaman ayrılamamış olması ve sadece doğru notaları çalmayı hedeflemekten kaynaklanmış olabileceği düşünülmektedir.

Ekinci'nin (2004), müzik öğretmeni adayları ile yaptığı çalışmada müzik öğretmeni adaylarının çok önemli bir kısmının teknik alıştırmaların gerekliliğine inandıkları; ancak gerek ders süresinin yetersiz olmasından, gerekse öğretmenleri tarafından bu çalışmaları yapmaya yeterince motive edilmediklerinden ve düzenli çalışma alışkanlıklarının olmayışından bireysel çalışmalarında bu teknik alıştırmalara yeterli ölçüde yer veremedikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 10. 'Kazandırılacak tekniği uygulayabilme' becerisinin dağılımı.

	f	%
Yeterli	6	38
Yetersiz	10	62
Toplam	16	100

Tablo 10'a göre, öğretmenlerin %62'si etütte kazandırılmak istenen tekniği uygulamada yetersiz kalmışlardır. Öğretmenlerin arpej, tutan ses, çift ses bağlı çalma, bağ sonu, bilek ve parmak staccatosu tekniklerini doğru örnekleyemedikleri gözlemlenmiştir. Katılımcıların arpejleri çalarken bileklerinin aktif olan parmağı izlemediği ve izole edilmiş bir bilekle çaldıkları gözlemlenmiştir. Öğretmenlerde de bileklerde aynı davranışlar gözlemlenmiştir.

Tablo 11. 'Kazandırılacak tekniğe ilişkin egzersiz geliştirebilme' becerisinin dağılımı.

	f	%
Yeterli	7	44
Yetersiz	9	56
Toplam	16	100

Tablo 11'e göre öğretmenlerin %56'sı etütte kazandırılmak istenen tekniğin pekiştirilmesine ilişkin egzersiz geliştiremedikleri, %44'ünün ise anlık (spontane) egzersiz geliştirmekte başarılı oldukları gözlemlenmiştir.

Tablo 12. 'Armonik yapı' kategorisindeki maddelerin öğretimindeki dağılım.

	f	%
Yeterli	12	75
Yetersiz	4	25
Toplam	16	100

Tablo 12'ye göre, öğretmenlerin %75'i etüdün armonik yapısına ilişkin doğru bilgiler vermişlerdir. Katılımcıların armoni dersinde öğrendikleri teorik bilgileri piyano eserleri ile bağdaştırabildikleri ve bunlardan faydalanıp uygulamaya dökebildikleri gözlemlenmiştir.

Tablo 13. 'Müzikal terimler' kategorisindeki maddelerin öğretimindeki dağılım.

	f	%
Yeterli	6	38
Yetersiz	10	62
Toplam	16	100

Tablo 13'e göre öğretmenlerin %62'si etütte yer alan müzikal terimleri açıklayabilmede yetersiz görülmüştür. Öğretmenlerin diminuendo ve ritardando terimlerinin anlamlarını karıştırdıkları, sforzando, forzando, stretto, dolce, 8 varyasyon, una corda, tenuto terimlerinin anlamlarını bilmedikleri gözlemlenmiştir.

Tablo 14. 'Alana ilişkin (müzikal terimleri ve müzik dilini kullanırken) akıcı ve anlaşılır bir sözel dil kullanabilme' becerisinin dağılımı.

	f	%
Yeterli	2	12
Yetersiz	14	88
Toplam	16	100

Tablo 14'e göre öğretmenlerin %88'inin alana ilişkin akıcı ve anlaşılır bir sözel dil kullanamadıkları görülmektedir. Derslerde öğretmenlerin doğru bildikleri konularda bile sözel dili kullanırken akıcı ve bütüncül cümleleri kurmakta zorlandıkları, kendilerini yeterince iyi ifade edemedikleri gözlemlenmiştir. Katılımcıların, öğrendiklerini düşündükleri bilgileri daha önce başka birine öğretme deneyimi yaşamadıkları düşünüldüğünde, sözel ifadelerde zorlanmalarının doğal olduğu söylenebilir. Bu alanda öğretim deneyimi arttıkça, sözel ifade gücünün de olgunlaşacağı öngörülmektedir.

Çevik (2011) tarafından yapılan çalışmada, müzik öğretmeni adaylarının iletişim becerilerinin orta düzeyde bulunduğu, Milli ve Yağcı (2017) tarafından, Türkçe, fen bilgisi, resim-iş ve müzik öğretmeni adaylarının iletişim becerilerini karşılaştırıldığı çalışmada, müzik öğretmeni adaylarının iletişim becerilerin en yüksek grup olduğu sonucuna ulaşılmıştır. İletişim becerileri yüksek olan müzik

öğretmeni adaylarının derslerde sözel ifade güçlüğü yaşamalarının daha önce piyano öğretmenliği deneyimlerinin olmamasından kaynaklandığı güçlü olasılık olarak görülmektedir.

Tablo 15. 'Tonalite ve notalar' kategorisindeki maddelerin öğrenimindeki öz-değerlendirme dağılımı.

	Öğretimden önce öğrenme durumu		Öğretimden sonra öğrenme durumu	
	Frekans (f)	Yüzde (%)	Frekans (f)	Yüzde (%)
Yeterli	13	81	14	88
Yetersiz	3	19	2	12
Toplam	16	100	16	100

Tablo 15'e göre, tonalite ve doğru notaları çalma kategorisinde kendini yeterli olarak değerlendirenlerin oranı %81'den %88'e yükselmiştir. Öğretim öncesine göre kendilerini bu alanda yeterli olarak değerlendiren katılımcı sayısında %7 oranında artış görülmektedir.

Tablo 16. 'Tempo ve ritmik yapı' kategorisindeki maddelerin öğrenimindeki öz-değerlendirme dağılımı.

	Öğretimden önce öğrenme durumu		Öğretimden sonra öğrenme durumu	
	Frekans (f)	Yüzde (%)	Frekans (f)	Yüzde (%)
Yeterli	4	25	7	44
Yetersiz	12	75	9	56
Toplam	16	100	16	100

Tablo 16'ya göre, tempo ve ritmik yapı kategorisinde kendini yeterli olarak değerlendirenlerin oranı %25'ten %44'e yükselmiştir. Öğretim öncesine göre kendilerini bu alanda yeterli olarak değerlendiren katılımcı sayısında %19 oranında artış görülmektedir. Bu artış doğrultusunda, öğretmenin öğrencilerin tartım kalıpları ve tempo hâkimiyetine destek olduğu söylenebilir.

Tablo 17. ‘Parmak numaraları ve geçişler’ kategorisindeki maddelerin öğrenimindeki öz-değerlendirme dağılımı.

	Öğretimden önce öğrenme durumu		Öğretimden sonra öğrenme durumu	
	Frekans (f)	Yüzde (%)	Frekans (f)	Yüzde (%)
Yeterli	8	50	15	94
Yetersiz	8	50	1	6
Toplam	16	100	16	100

Tablo 17’ye göre, parmak numaraları ve geçişler kategorisinde kendini yeterli olarak değerlendirenlerin oranı %50’den %94’e yükselmiştir. Öğretim sonrasında, öğretim öncesine göre kendilerini bu alanda yeterli olarak değerlendiren katılımcı sayısında %44 oranında artış görülmektedir. Öğrencilerin kendi çalışmaları sırasında parmak numaralarını öğretim için dikkat ettiklerinden çok daha az önemsedikleri ve göz ardı ettikleri, öğretim sırasında ise bu alana daha çok dikkat ettikleri söylenebilir. Öz-değerlendirmede olumlu yöndeki artışın, öğrencilerin yanlış geçişlerin ve kullanılan uygunsuz parmak numaralarının, bütünlüğü ve cümle yapısını nasıl etkilediğini öğretirken gözlemleyip, konuyu dikkatle ele almalarının gerekliliğini kavramalarından olduğu düşünülmektedir.

Tablo 18. ‘Müzikal ifade’ kategorisindeki maddelerin öğrenimindeki öz-değerlendirme dağılımı.

	Öğretimden önce öğrenme durumu		Öğretimden sonra öğrenme durumu	
	Frekans (f)	Yüzde (%)	Frekans (f)	Yüzde (%)
Yeterli	7	44	10	62
Yetersiz	9	56	6	38
Toplam	16	100	16	100

Tablo 18’e göre, müzikal ifade kategorisinde kendini yeterli olarak değerlendirenlerin oranı %44’ten %’62’ye yükselmiştir. Öğretim sonrasında, öğretim öncesine göre kendilerini bu alanda yeterli olarak değerlendiren katılımcı sayısında %18 oranında artış görülmektedir. Öğrencilerin öğretim sırasında dinleyici konumundaki öğrenciye eseri örneklerken müzikal seslendirme çabası

ile nüans ve cümle yapılarına daha dikkatli yaklaşmaları, bu alanda kendilerini yeterli algılama oranlarını da yükseltmiş olabilir.

Tablo 19. 'Teknik kazanım' kategorisindeki maddelerin öğrenimindeki öz-değerlendirme dağılımı.

	Öğretimden önce öğrenme durumu		Öğretimden sonra öğrenme durumu	
	Frekans (f)	Yüzde (%)	Frekans (f)	Yüzde (%)
Yeterli	3	19	10	62
Yetersiz	13	81	6	38
Toplam	16	100	16	100

Tablo 19'a göre, teknik kazanım kategorisinde kendini yeterli olarak değerlendirenlerin oranı %19'dan %'62'ye yükselmiştir. Öğretim sonrasında, öğretim öncesine göre kendilerini bu alanda yeterli olarak değerlendiren katılımcı sayısında %43 oranında artış görülmektedir. Öğretim sonrasında kendini yeterli değerlendirme oranındaki bu yüksek artışın, dersin bir kazanımı olarak öğrenciye belirli bir teknik öğretmenin farkındalığı ve bu tekniğe öğrencilerin teorik olarak öğrenmeye ve uygulamada öğrenciye göstermeden önce bireysel bir çalışma yapmış olduklarından kaynaklandığı söylenebilir. Teknik kazanım ve egzersiz geliştirme alanında, öğretim yoluyla öğrenme durumlarında kendilerini öncesine göre daha yeterli algılayanların sayısındaki yüksek artış dikkat çekici bulunmuştur.

Tablo 20. 'Armonik yapı' kategorisindeki maddelerin öğrenimindeki öz-değerlendirme dağılımı.

	Öğretimden önce öğrenme durumu		Öğretimden sonra öğrenme durumu	
	Frekans (f)	Yüzde (%)	Frekans (f)	Yüzde (%)
Yeterli	7	44	14	88
Yetersiz	9	56	2	12
Toplam	16	100	16	100

Tablo 20'ye göre, armonik yapı kategorisinde kendini yeterli olarak değerlendirenlerin oranı %44'ten %'88'e yükselmiştir. Öğretim sonrasında, öğretim öncesine göre kendilerini bu alanda yeterli olarak değerlendiren katılımcı

sayısında %44 oranında artış görülmektedir. Öğretim sonrasında kendini yeterli değerlendirme oranındaki bu yüksek artışın, öğrencilerin öğretecekleri eserin armonik yapısını ve akor yürüyüşlerini derste açıklayacakları için eser üzerinde detaylı bir armonik analiz yapmış ve bunu nasıl anlatacaklarını tasarlamış olduklarından kaynaklandığı düşünülmektedir. Öğretecek olmanın, eserin armonik incelemesini de göz önünde bulundurmayı gerektirdiği ve eseri daha derinlemesine öğrenmeyi sağlamış olduğu söylenebilir.

Tablo 21. 'Müzikal terimler' kategorisindeki maddelerin öğrenimindeki öz-değerlendirme dağılımı.

	Öğretimden önce öğrenme durumu		Öğretimden sonra öğrenme durumu	
	Frekans (f)	Yüzde (%)	Frekans (f)	Yüzde (%)
Yeterli	5	31	7	44
Yetersiz	11	69	9	56
Toplam	16	100	16	100

Tablo 21'e göre, müzikal terimler kategorisinde kendini yeterli olarak değerlendirenlerin oranı %31'den %'44'e yükselmiştir. Öğretim sonrasında, öğretim öncesine göre kendilerini bu alanda yeterli olarak değerlendiren katılımcı sayısında %13 oranında artış görülmektedir. Öğretim sonrasında kendini yeterli değerlendirme oranında belirgin artış olmamasının, müzikal terimlerin ezber ve uzun süreli uygulama gerektiren kavramlar olmasından ve öğrencilerin bazı terimlerin anlamlarını birbiri ile karıştırdığından kaynaklandığı düşünülmektedir.

'Piyano öğretimi sürecindeki kazanımlarınızı paylaşınız.' sorusuna katılımcıların verdiği yanıtlardan elde edilen bulgular Tablo 22'de sunulmuştur.

Tablo 22. Görüşme formu içerik analizi.

Kodlar	Frekans (f)	Yüzde (%)
Öğretme deneyimi \Öğretimi öğrenme	13	81
Çalışma motivasyonunda artış	2	13
Öğretirken öğrenme	11	69
Teorik ve teknik eksiklerini fark etme	10	62

Tablo 22'ye göre katılımcıların %81'i piyano öğretimi sürecinde *öğretme deneyimi kazandıklarını* ifade etmişlerdir. Aşağıda katılımcıların bu koda dair ifade örneklerine yer verilmiştir.

K2. '...Bu süreç öğretmen olduğumuzda karşılaşacağımız güçlüklere ön hazırlık oldu...'

K7. '...Piyano öğretiminin bana kazandırdığı ilk şey deneyim oldu…'

K8. 'Bilgimi aktarmanın aslında ne kadar zor olduğunu fark ettim ancak doğru bildiğimden emin olduğum konuları aktarabilmenin de bir yolu olduğunu gördüm…'

K9. '...Bu uygulamada şimdiye kadarki tüm bilgi ve teknik birikimimizi kullanmaya fırsat bulduk. Öğrenmiş olduğumuz tüm teknikleri ve bilgileri uygulamalı olarak öğretmeye çalıştık. Öğrenmek ve öğretmek arasında çok büyük bir fark var…'

K12. '...Nasıl çalışılacağı öğretilmişti ancak nasıl öğretileceğimi bilmiyordum. Şimdi nasıl öğretileceğini ve nelere dikkat etmem gerektiğini öğrendim…'

K16. '...Piyano öğretimi dersinde, öğrencilerle nasıl yaklaşmam gerektiğini, seviyelerine göre ne tür etüt ve eserler vermem gerektiğini ve müzik terimlerinin nasıl öğretilmesi gerektiğini öğrendim…'

Tablo 22'ye göre katılımcıların %13'ü öğretim deneyimi süresince *piyano çalışma motivasyonlarının arttığını* ifade etmişlerdir. Aşağıda katılımcıların bu koda dair ifade örneklerine yer verilmiştir.

K13. '*…Piyano öğretimi dersinin bireysel piyano dersinden daha verimli geçtiğini düşünüyorum. Öğreteceğim için daha iyi çalmam gerekiyordu, o yüzden daha çok çalıştım…*'

Tablo 22'ye göre katılımcıların %56'sı öğretim deneyimi süresince *öğretirken öğrendiklerini* ifade etmişlerdir. Aşağıda katılımcıların bu koda dair ifade örneklerine yer verilmiştir.

K1. '...Bilmediğim bazı müzik terimlerini öğrenmiş oldum…'

K5. '...Hepimiz ne kadar güzel bir süreç olacağının farkındaydık. Asıl öğrenim bizim için bu süreçte başladı diye düşünüyorum. Bu süreç benim için piyanoya en yakın hissettiğim ve zevk aldığım dönemdi…'

K6. '...Bilmediğim teknikleri ve bu teknikleri kullanırken vücudumun hangi kısımlarının aktif olduğunu öğrendim. Tartım hatalarımı nasıl düzeltebileceğimi öğrendim…'

K7. '...Öğretebilmek için ilk olarak benim öğrenmem gerekiyordu. Eserin tekniğini, nüans terimlerini ve armonisini daha iyi öğrendim. Bu şekilde hem öğreteceğim kişiye hem de kendime bir katkım olmuş oldu…'

K10. '...Piyano tekniğimi pekiştirdim. Pozisyon geçişlerinde parmak numarasını nasıl yazacağımı ve dönem stil özelliklerini öğrendim…'

K11. '...Arkadaşıma piyano öğretirken aynı zamanda öğrendiğimi de anladım. Öğrettiğim etütteki tekniği çalıştırırken, tekniği kendim de nasıl uygulayacağımı öğrendim…'

K13. '...Bu uygulamanın bana kazandırdığı en önemli şey öğretirken öğrenmek oldu…'

Tablo 22'ye göre katılımcıların %10'u öğretim deneyimi süresince teorik ve teknik eksiklerini fark ettiklerini ifade etmişlerdir. Aşağıda katılımcıların bu koda dair ifade örneklerine yer verilmiştir.

K2. '...Neleri bilip neleri bilmediğimi görmüş oldum. Kendimi daha fazla geliştirmem gerektiğini fark ettim ve kendimi değerlendirmiş oldum…'

K3. '...Öncelikle teknik anlamda oldukça eksik olduğumu gözlemledim. Bu konuda kendimi geliştirmem gerektiğini fark ettim. Ne kadar bilgi sahibi ve donanımlı öğretmenler olursak öğretim konusunda da başarılı olacağımızı düşünüyorum…'

K5. '...Bildiğimi sandığım bazı konuları aslında doğru bilmediğimi fark ettim…'

K9. '...Bu çalışmada öğretirken eksiklerimizin ne kadar fazla olduğunu görmüş olduk…'

K16. '...Pek çok konuda eksik olduğumu fark ettim. Pedallar ile ilgili fazla bir şey bilmediğimi fark ettim. Eksiklerimi fark ettirdiği için bu uygulama bana çok şey kazandırdı…'

Sonuç ve Öneriler

Katılımcıların %88'inin piyano öğretiminde tonalite ve notasyon konusunda yeterli olduğu, ancak %62'sinin tartımlar ve ritmik yapıyı öğretirken yeterli olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Öğrencilerin ritmik becerilerini geliştirmek için çeşitli aktiviteler ya da seçmeli dersler müfredatta yer alabilir. Gerek müzik teorisi derslerinde gerekse piyano derslerinde bona ve tempo çalışmalarına daha fazla yer verilebilir.

Katılımcıların %88'inin piyano öğretiminde parmak numaraları ve geçişler konusunda yeterli olduğu, ancak %75'inin müzikal ifade kazandırma konusunda yeterli olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Öğrencilerin piyano eserlerindeki motif ve cümleleri tespit edebilmeleri, şarkı söyler gibi çalabilmeleri için çaldıkları parçayı önce kendi sesleri ile söyleyip sonra çalmalarının ve çalarken şarkıyı yine içsesleri ile söylemeye devam etmelerinin önemi derslerde vurgulanmalıdır. Söyleme egzersizlerinin müzikal ifadenin oluşması ve güçlenmesi adına yararlı

olacağı düşünülmektedir. (Ercan, 2003), piyano eğitiminde müzikalite kavramının kazandırılması açısından genel yaklaşımları şöyle sıralamaktadır:

- Müzikalite, tonal kalite, karakter ve dinamik çizgilerin geliştirilmesine her ders yer verilmelidir.
- Dikkatli dinleme müzikalite kavramının gelişmesine katkı sağlayan önemli faktörlerden biri olduğunda, öğrencilere ürettikleri sesleri eleştirel bir kulakla dinlemeleri öğretilmelidir.
- Eserin söylenmesi cümlelerin şekillenmesi ve dinamiklerin yorumlanması açısından en etkili yollardan biridir. Bu nedenle öğrenciye şarkı söyler gibi çalma becerisi kazandırılmalıdır.
- Eserin hikayeleştirilmesi hayal gücü ile duygular arasında bir bağ kurup, müzikal becerinin gelişmesine katkı sağlayacaktır.
- Eserin bestecisinin hayatı, müzikal stili, yaşadığı dönem, ayrıca o dönemin edebiyat ve diğer sanat dalları hakkında bilgi sahibi olunması, anlatım açısından önemlidir.
- Öğrencinin oda müziği gruplarına katılması, birlikte müzik yapma zevkini canlı tutacağı gibi müzik kültürünün de gelişmesini sağlayacaktır.
- Müzikal yorumunun zenginleşmesinde farklı stillerdeki müziklerin de dinlenmesi faydalı olacaktır.

Katılımcıların %56'sının piyano öğretiminde kazandırılacak tekniği açıklama ve tekniğe ilişkin eğersiz geliştirebilme konusunda yeterli olduğu, ancak %62'sinin tekniği uygulamada yeterli olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Katılımcıların %75'inin piyano öğretiminde armonik yapıyı açıklama konusunda yeterli olduğu, ancak %62'sinin müzikal terimleri açıklama konusunda yeterli olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Katılımcıların %88'inin alana ilişkin (müzikal terimleri ve müzik dilini kullanırken) akıcı ve anlaşılır bir sözel dil kullanabilme becerisinin yeterli olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Müzik öğretmeni adaylarının iletişim becerileri konusunda da bir veri olarak görülen bu sonuç doğrultusunda, öğretmen yeterliliği olarak iletişim becerilerinin geliştirilmesi kapsamında seminerlerin düzenlenmesi ya da lisans programında zorunlu ders olarak yer alması önerilebilir.

Katılımcıların öğretim öncesine göre kendilerini tonalite ve doğru notaları çalma kategorisinde daha yeterli olarak değerlendirenlerin sayısında %7; tempo ve ritmik yapı kategorisinde %19; parmak numaraları ve geçişler kategorisinde %44, müzikal ifade kategorisinde %18; teknik kazanım kategorisinde %43; armonik yapı kategorisinde %44; müzikal terimler kategorisinde ise %13 artış saptanmıştır.

Piyano öğretimi süreci sonunda katılımcıların %81'inin öğretmeyi öğrenme deneyimi yaşadığı, %13'ünün piyano çalışma motivasyonunun arttığı; %69'unun öğretirken öğrendiği; %62'sinin ise teorik ve teknik eksiklerini fark ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Piyano öğretiminde 'çırak etkisinin' katılımcılar üzerinde olumlu yönde algısal değişimler yarattığı sonucuna ulaşılmıştır. Öğrencilerin öğretim deneyimi kazanacakları similasyon yazılımlar derslerde kullanılabilir. Yanı sıra gerçek kişiler ile öğretim deneyimi de kazanmaları sağlanabilir. Öğretim deneyimi boyunca uzman tarafından denetlenip kendilerine dönüt verilmesi, öğretimi öğrenebilmeleri açısından önemli görülmektedir.

KAYNAKLAR

1. Balcı, A. (2009). Sosyal bilimlerde araştırma. Ankara: Pegem Akademi.
2. Baş, E. (2000). Gazi üniversitesi gazi eğitim fakültesi müzik eğitimi bölümü 1993-1994 girişli öğrencilerinin müziksel işitme, okuma ve yazma eğitimi ile piyano eğitimindeki başarıları arasındaki ilişki. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
3. Chasse , C., Chin, D.B., Oppezo, A.i Schwartz, d. (2009). Teachable agents and the protégé effect: Increasing the effort towards learning, Journal of Science Education and Technology, 18(4), 334-352.
4. Cortese, G.C. (2015). Learning through teaching, Management Learning, 36 (1), 87-115.
5. Çevik, D. B. (2011). Müzik öğretmeni adaylarının iletişim becerileri. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 31 (1), 1-13.
6. Ece, A. S. & Kaplan, S. (2008). Müziksel algılama işitme, okuma, yazma ses ve çalgı yeteneği arasındaki ilişkilerin farklı değişkenler açısından incelenmesi. Kastamonu Eğitim Dergisi, 16(1) , 285-296.
7. Ekinci, H. (2004). Eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dalı piyano derslerinde karşılaşılan teknik alıştırmalar sorunu: hedefe uygun teknik alıştırma örnekleri, Doktora tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
8. Ercan, N. (2003). Piyano eğitiminde müzikalite kavramının kazandırılması açısından genel yaklaşımlar. Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, 30-31 Ekim 2003, İnönü Üniversitesi, Malatya Bildiriler, s.212-214.
9. Karasar, N. (2007). Bilimsel araştırma yöntemi. Ankara: Nobel Yayınevi.
10. Milli, M. S. & Yağcı, U. (2017). Öğretmen adaylarının iletişim becerilerinin incelenmesi. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 17 (1), 286-298.
11. Yeşilyurt, Etem. (2021). Öğrenme stratejileri, Uluslararası Toplum Araştırma Dergisi, Eğitim bilimleri özel sayısı, (18), Doi: 10.26466\opus.90943.
12. Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2008). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayınevi.

4. Bölüm

Modern Grafik Tasarımda Paul Rand

Kader SÜRMELİ[1]

1 Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, Grafik Tasarımı Anasanat Dalı, https://orcid.org/0000-0001-5175-4847

1. GIRIŞ

Paul Rand, 15 Ağustos 1914 tarihinde Brooklyn New York'ta Peretz Rosenbaum ismiyle dünyaya gelmiş, 3 yaşında iken ailesinin dükkanında reklam sayfalarını kopyalayıp çizerek tasarıma olan ilgisini göstermeye başlamıştır. Ancak Yahudilikte figür tasvirinin yasak olması sebebiyle, eksiltmeler ve soyutlamalara giden küçük Rand'ın yaptığına tam olarak kopyalama demek doğru değildir ve soyutlamaya olan ilgisinin bu şekilde başladığı düşünülebilir. 1934 yılında New York Pratt Enstitüsü ve Sanat Öğrencileri Birliğinde dersler aldıktan sonra, gazete ve dergiler için illüstrasyonlar yaparak kariyerine başlamıştır. 21 yaşına geldiğinde adını, grafik tasarım alanında ikonik bir hale gelecek olan "Paul Rand" olarak değiştirmiştir.

60 yılı aşan kariyeri süresince Amerika'nın görsel iletişim anlayışını değiştiren Rand, bir grafik tasarım efsanesi olarak nitelendirilmektedir (Resim 1).



Resim 1. Paul Rand, 1950.

İkinci Dünya Savaşına kadar grafik tasarım Amerika'da ticari sanat olarak bilinmekteydi. Baskıcılar ve dizgiciler tarafından yapıldığı sanılırdı. Bir sanat dalından çok bir meslekti. Bir kişinin ya da fikrin yaratıcı bir biçimde ifade edilişinden çok yeni doğan bir ekonomik kültürün yansımasıydı. 1930'ların başında, küçük ama yetenekli bir grup Avrupalı ve Amerikalı tasarımcı farklı şeyler denemeye başladılar. Avrupalı önderlerinin yaptıkları deneylerle Amerikan ticaretinin maddi desteklerini birleştirdiler. Tasarımda devrim yarattılar. Lester Beall, Bradbury Thompson ve Alexey Brodovich'in de aralarında bulunduğu bu gruptaki en etkili isim Paul Rand olmuştur (Helfand ve Drenttel, 2002).

2. PAUL RAND'IN TASARIM STİLİ

İkinci Dünya Savaşı ile Amerika'ya göç eden birçok Avrupalı sanatçıyla birlikte, modernizmdeki tipografik ve resimsel kompozisyonda soyutlama, asimetri ve dinamizm büyük ilgi görmüştür. Paul Rand, bir Amerikalı olarak, modernizmi Amerikan grafik tasarımına uyarlayan ilk tasarımcılardan biridir.

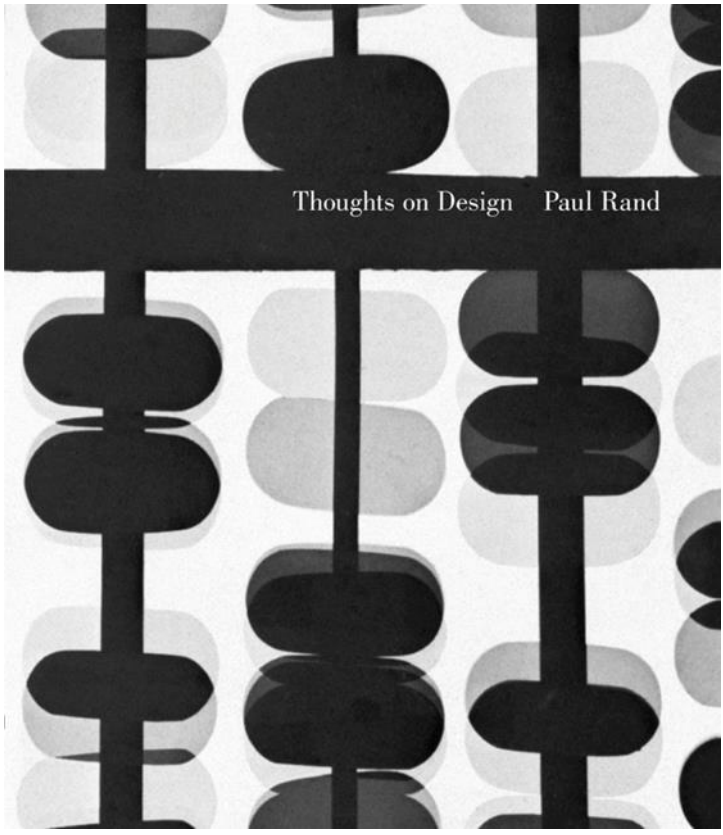
Ancak Rand'ın stilini şekillendirmeye yardımcı olan etkilerin çoğu Avrupa kökenli olsa da, stili asla Alman, İsviçre veya Fransız olarak tanımlanamazdı. 1920'lerin sonunda öne çıkan Walter Dorwin Teague, Joseph Sinel, Donald Deskey ve Gustav Jenson gibi grafik ve endüstriyel tasarım alanındaki çağdaş Amerikan tasarımcılardan oluşan bir grubun stilinin de etkili olduğu söylenebilir (Hurlburt).

Rand, savaş sonrası dönemde İsviçre tasarımında kullanılan ızgara sistemini ve estetiğini Amerika Birleşik Devletleri'ne getirmiştir. Laszlo Moholy-Nagy'nin modernist etkilerini özümsemiştir ve bu etkileri kısa süre sonra belirgin bir Amerikan görünümüne dönüştürmüştür. Yale Üniversitesi dahil çeşitli kurumlarda ders vermiştir. Ama belki de Rand'ın en kalıcı katkısı, grafik tasarım üzerine üç temel inceleme de dahil olmak üzere geride bıraktığı yazı zenginliğidir: "Tasarım Üzerine Düşünceler", "Bir Tasarımcının Sanatı" ve "Tasarım, Biçim ve Kaos" (newschool.edu).

Rand'a ilham olan unsurlardan biri de mimari ve en çok da Le Corbusier'in mimari prensipleri üzerine yazıları olmuştur. Ölçek, oran, renk ve mizahla oynamıştır (Helfand, Drettel; 2002).

Rand 23 yaşındayken, ilk profesyonel çalışmalarını dergi tasarımcısı olarak "Esquire", "Ken", "Coronet" gibi dergilerde yapmıştır. Bu dönemde hazırladığı dergi kapağı tasarımlarıyla, Amerikan yayın tasarımı geleneklerini yıkmıştır. Modern hareketi çok iyi kavrayan Rand, özellikle Klee, Kandinsky ve kübistlerin yapıtlarını inceleyerek, yeni biçimler yaratmanın hem sembolik olarak hem de ifade bakımından iletişim için görsel bir araç olabileceğini anlamıştır. Görsel elemanları yerinde kullanma, iletişim konusunun içeriğini başarılı bir biçimde analiz etme ve bu konuyu sıkıcı ve kuru bir biçime dönüştürmeden sembolik bir öze indirgeyebilme yeteneği, Rand'ı daha yirmili yaşlarındayken ünlü bir isim yapmıştır. Rand, kolaj ve montaj tekniklerini iyi bir şekilde kullanarak, kavramları, görüntüleri, dokuları ve hatta objeleri bir bütün içerisinde eritebilmiştir. 1946'da çıkardığı ve abaküsü karanlık odada fotoğraf kağıdının üzerine koyarak çeşitli pozlandırmalarla gerçekleştirdiği fotogramla ilginç bir kapak tasarımı yarattığı "Thoughts on Design" (Tasarım Üzerine Düşünceler) adlı kitabında yer alan yapıtlarıyla dönemin tasarımcıları için esin kaynağı olmuştur (Resim 2) (Bektaş, 1992:140).

Çalışmalarında Avrupa sanat ve tasarımının, özellikle Bauhaus, Konstrüktivizm, Kübizm, De Stijl ve Fütürizm'in felsefesini ve stilini özümseyen Rand, çizgilerin, şekillerin ve renklerin görsel iletişimde mesaj ileten işaretler ve semboller olmasının yanında, aynı zamanda sanatsal bir kompozisyonun öğeleri olarak yer alması gerektiğine inanmıştır. Rand, iyi bir grafik tasarımın güzel sanatlara eşit olduğunu savunuyordu. Hem işleve, hem estetiğe önem veren Rand, sanatçı gibi tasarımcının da benzersiz bir eser yarattığını ve bunun ticari kullanım için çoğaltılmasının, bir sanat eserinin bir katalog veya kitap için çoğaltılmasından farklı olmadığını ifade etmiştir. Yapıtlarında semboller, tipografik unsurlar ve mizahı etkili bir şekilde birleştirerek, izleyiciye mesajını net olarak iletmiştir.



Resim 2. "Thoughts On Design" Kitabının Kapak Tasarımı.

Tasarımlarında mizah unsuruna önemli ölçüde yer veren Rand, bu yaklaşımı şu şekilde açıklamıştır: "Görsel anlatıma mizah katmak beyinden çok yürekten gelen bir davranıştır; doğru bir espri kahkahaya boğmak yerine sessiz bir gülümseme yaratır ki bu çok daha derindedir ve iz bırakır. Gerçek bir mizah

anlayışı, sorunu çok daha ciddiye almak demektir. Tasarımda yer alan bir espri unsuru aynı zamanda bir güven, iyi niyet ve dostluk atmosferi yaratır."

Okur anketleri, görsel iletişim alanında, reklamcılıkta, yazıda mizahın çekici gücünü göstermektedir. Görsel iletişime mizahi yaklaşımın onursuz veya küçük düşürücü olduğu yanılgısı, bir fikre veya ürüne yönelik güven, iyi niyet ve olumlu bir bakış açısı yaratmanın bir aracı olarak mizahtan başarıyla yararlanan reklamcılar ve yayıncılar tarafından itibarsızlaştırılmıştır. Radyo ve TV reklamları, mizahın güçlü bir satış aracı olarak kullanılmasında büyük ilerlemeler kaydetmiştir (Rand, 2014:22).



Resim 3-4-5-6. "Ohrbach's", 1947-48.

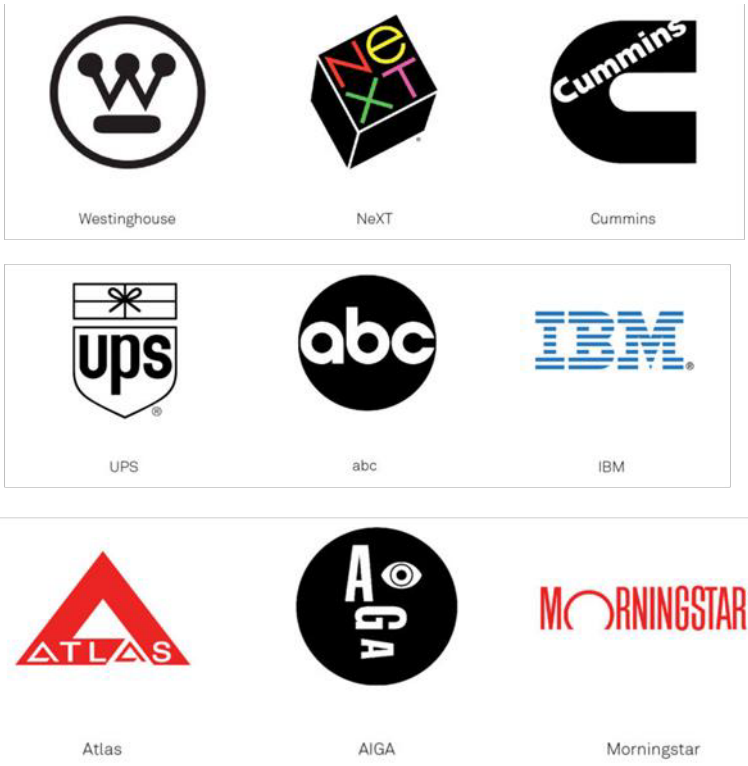
Rand, "Weintraub" reklam ajansında çalıştığı 1941-1954 yılları arasında, bu mizahi yaklaşımını reklam tasarımlarına uyarlamıştır. Bill Bernbach ile burada

yaptığı ortak çalışma, sanatçı-metin yazarı işbirliğinden doğan bir ekip çalışmasına örnek olmuştur (Resim 3-4-5-6). "Ohrbach's" çok katlı mağazası için hazırladıkları ve iki yıldan uzun bir zaman devam eden kampanyada Bernbach'ın esprili kelime oyunlarını Rand, fotoğraf, çizim ve logo öğeleriyle yine esprili bir şekilde biraraya getirerek, görsel dile dönüştürmüştür. Sıradan ve herkes tarafından anlaşılan işaret ve sembollerin, düşünceleri görsel iletişime çevirme konusunda birer araç olabileceklerinin değerini iyi kavramıştı. Hedef kitleyi etkilemek ve akılda yer eden bir iletişim kurmak için, tasarımcının farklılıklar, üstüste çakışmalar veya yorumlar yapmasının sıradan olanı olağanüstü yapma konusunda gerekli olduğuna inanmaktaydı. Çalışmalarının karakteristik yanı görsel kontrastlar kullanmasıdır. Kırmızıya karşı yeşil, geometrik biçime karşı organik biçim, düz renk yüzeyine karşı fotografik ton, kopartılmış veya yırtılmış kenarlı biçimlere karşı keskin kenarlı biçimler, kullandığı kontrastlardan bazılarıdır. Rand, tasarımı, etkili bir iletişim için, biçim ve işlevin bütünleşmesi olarak tanımlamış, tasarımcının kültürel rolünü ise toplumun beğenisine hizmet etmek değil, onu yükseltmek olarak almıştır. (Bektaş, 1992:140-141)

Avrupa soyut sanatı ile New York sanat ortamının dinamizminin harmanlandığı Rand'ın sanatı, 1950'li yıllarda olgunluğa ulaşmıştır.

Savaşın ardından, 1955'ten sonra büyük şirketler için ilham veren kurumsal kimlik çalışmaları yapmış ve ayrıca bir sanat yönetmeni olarak, grafik tasarımın ve görsellerin en az yazınsal içerik kadar, hatta daha önemli olduğunu iddia ederek, reklam endüstrisinin dönüştürülmesine önemli katkı sağlamıştır. Aralarında IBM, ABC, UPS, Westinghaus ve NeXT'in de yer aldığı çok sayıda büyük ticari firma için de logolar tasarlamıştır (Resim 7). UPS dışında bu logoların, günümüze kadar hemen hemen değişmeden gelmiş olması, zaman içerisinde değişen estetik algı ve kurallara meydan okuyan niteliğini ortaya koymaktadır. Logoların zamansız ve uzun ömürlü olmasının sırrı basitliktir. Logoları en uzun süreli kullanılan tasarımcıdır.

IBM, marka kimliğini ve tüm görsel iletişim kampanyalarını tasarladığı ilk şirkettir. UPS, ABC, Westinghouse, Coronet, Cummins veya Enron için yaptığı tasarımlar, kendisine, Amerika Birleşik Devletleri'nde ve yurtdışında başarı ve tanınırlık getirmiştir (Resim 8-9). Bunlar, Amerika Birleşik Devletleri'nin siyasi, askeri ve ticari başarısını taçlandıran, savaş sonrası küresel kültürün sembolüdürler.



Resim 7. Rand'ın Logo Tasarımlarından Örnekler.



Resim 8-9. "Westinghouse" Firması İçin Tasarımlar.



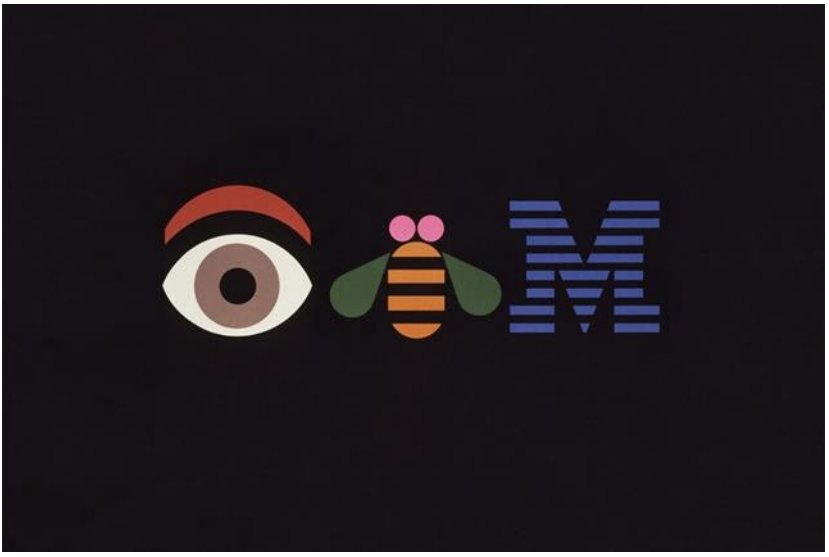
Resim 10. “Cummins” Firması İçin Tasarımlar.

Çizgili logosunu ilk gördüğünde bir IBM yetkilisi; "Bana ünlü Georgia çetelerini hatırlatıyor" demiştir. 1960 tarihli Westinghouse logosunu ilk görenler de benzer tepkiler vermiştir. Rehinci tabelasına benziyor diyenler bile olmuştur. Acaba kaç iş böyle yorumlar yüzünden çöpe gitmiş olabilir? Asıl zorluk logoları tasarlamak kadar bunlarla da uğraşmaktır. Bu anlayışsızlık ne yazık ki tüm tasarım dünyasını sarmıştır. İnsanların bazısı bir logo görür veya istediği başka bir şeyi görür. Bazıları da logonun anlamını da, ne işe yaradığını da görmeden bakar. Belki de böyle bir sorunla karşı karşıya kaldıklarından ABC televizyonu 1962’de logolarını yenilemeye karar vermiştir. Hatalarını ancak bir araştırmada yüksek hatırlanma oranları çıkınca görebildiler. Bu yerleşik bir sembol hakkında hiçbir şey anlatmaz. Bir logonun ne zaman yapıldığının hiçbir önemi yoktur. Önemli olan logonun eskiliği, yeniliği ya da moda olması değil, kalitesidir. Yeni bir logoya veya var olan logoda düzeltmelere ihtiyaç duymanın birçok nedeni olabilir. Yeni bir tasarımın sihirli değnekle işi değiştireceğine inanılması bunlardan birisi olabilir. Yeni bir logo gerçekten de bir yenilik, değişim hissi verebilir. Ama şirket yeni logosunun yarattığı büyüye ayak uyduramazsa kötü sonuçlar doğabilir. Bazen bir logo gerçekten yenilenme ihtiyacı olduğundan yenilenir. Çünkü çirkindir, eskimiştir veya artık uygun değildir. Ama çoğu zaman birisinin egosunu tatmin etmek için yapılır. Mesela eskiyle birlikte anılmak

istemeyen yeni yöneticinin. Veya yöneticiler yeni göreve geldikleri zaman logo değiştirmenin, yapılması gereken şeylerden birisi olduğunu sanır (Rand, 2002).

IBM logosunu tasarladıktan yıllar sonra, logonun nasıl uygulanabileceğini göstermek için bir poster hazırlamıştır. "I" harfini bir göz, "B" harfini bir arı gibi kullanırken "M" harfini olduğu gibi kullanmıştır (Resim 11).

IBM ilk etapta, çalışanlarının logoyu yanlış anlayacağından ve yanlış kullanacaklarından endişe etmişse de, sonra vazgeçmiş ve posteri kullanmıştır. Endişeleri haksız çıkmıştır. Eğlenceli bir fikir olarak algılanmıştır. Aslında her resimli bilmece komiktir ve bir fikri dramatize ederek hatırlatabilmenin yollarından biridir (Heller, Pettit; 2002).



Resim 11. Rand Tarafından "IBM" İçin Yaratılan İkonik Logo, 1981.

Tasarım eğitimine olan bağlılığı, yazıları ve yenilikçi tasarımları birleştiğinde, Amerikalı tasarımcılar için kalıcı bir miras oluşturmaktadır. Rand'ın afiş tasarımlarında teorik yazılarını bu forma yansıttığı görülmektedir. Tasarımda bütünleşme ve uyum teması Rand için çok önemliydi. Bir afişin çevresiyle, yani bulunduğu ortamla ilişkisinin onu algılamamızdaki etkisini detaylarıyla tartıştığı yazıları bulunmaktadır. Etkili grafik tasarım süreci üzerine 1970 yılında şunları yazmıştır: "Tasarımcı, kural olarak, önceden belirlenmiş bir fikirle başlamaz. Daha ziyade fikir, dikkatli bir çalışma ve gözlemin sonucudur ve tasarım da bu fikrin ürünüdür. Bu nedenle, probleme etkili bir çözüm bulmak için tasarımcının mutlaka bir tür zihinsel süreçten geçmesi gerekir. Bilinçli veya bilinçsiz olarak analiz eder, yorumlar, formüle eder. Kendi alanı ve ilişkili olduğu alanlardaki bilimsel ve teknolojik gelişmelerden haberdardır. Doğaçlama yapar, icat eder

veya yeni teknikler ve kombinasyonlar keşfeder. Problemini fikirler, işaretler, semboller, resimler açısından yeniden ifade edebilmek için materyalini koordine eder ve bütünleştirir. Fazlalıkları basitleştirir ve ortadan kaldırır. İçgüdü ve sezgiden yararlanır. İzleyiciyi, duygularını ve tercihlerini dikkate alır" (americanart.si.edu).

Tasarımcının, öncelikle üç malzeme sınıfıyla karşı karşıya olduğunu ifade eden Rand'a göre bunlar;

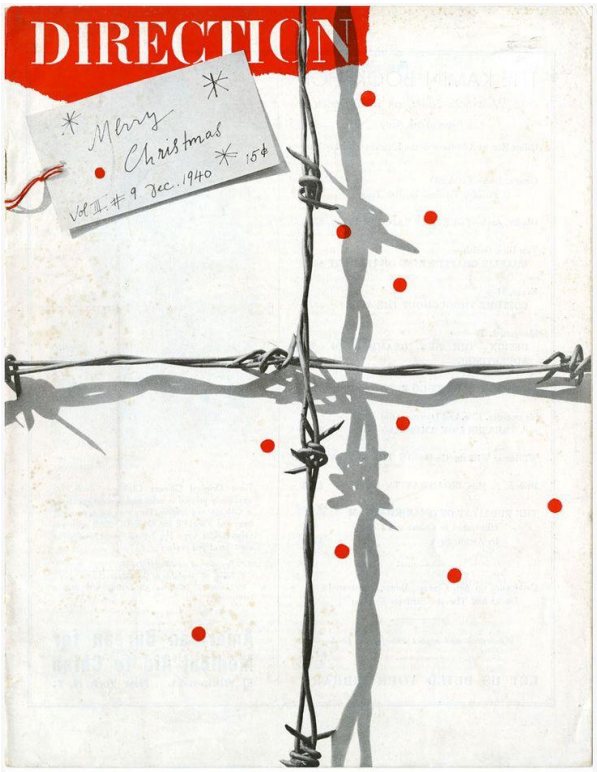
a) Verilen malzeme: ürün, kopya, slogan, logotype, format, medya, üretim süreci;

b) Biçimsel malzeme: boşluk, karşıtlık, orantı, uyum, ritim, tekrar, çizgi, kütle, şekil, renk, ağırlık, hacim, değer, doku;

c) Psikolojik malzeme: görsel algı ve optik yanılsama sorunları, izleyicilerin içgüdüleri, sezgileri ve duyguları ile tasarımcının kendi ihtiyaçlarıdır.

Kendisine sağlanan malzeme genellikle yetersiz, belirsiz ise ya da ilgi çekici veya görsel yoruma uygun değilse, tasarımcının görevi sorunu yeniden yaratmak veya yeniden ifade etmektir. Bu, verilen materyalin çoğunun atılmasını veya gözden geçirilmesini içerebilir. Analiz yoluyla (karmaşık malzemenin en basit bileşenlerine bölünmesi... Nasıl, neden, ne zaman ve nerede?) tasarımcı sorunu ifade etmeye başlayabilir. (Rand, 2014:12).

Reklam sanatı nihayetinde izleyiciyle ilgilendiğinden ve reklamın işlevi onu etkilemek olduğundan, tasarımcının sorunu iki yönlüdür: izleyicinin tepkilerini tahmin etmek ve kendi estetik ihtiyaçlarını karşılamak. Bu nedenle, kendisi ile izleyici arasında bir iletişim aracı bulması gerekir (şövale ressamının kendisiyle ilgilenmesine gerek olmayan bir durumdur bu). Semboller, soyut fikirleri görsel biçimlere çevirerek, izleyiciyle etkili iletişim kurmanın en etkili yollarından biridir. Kelimelerle anlatılabilecek bir kavramı, bir sembol tek başına, en yalın şekilde ifade edebilir (Resim 12).

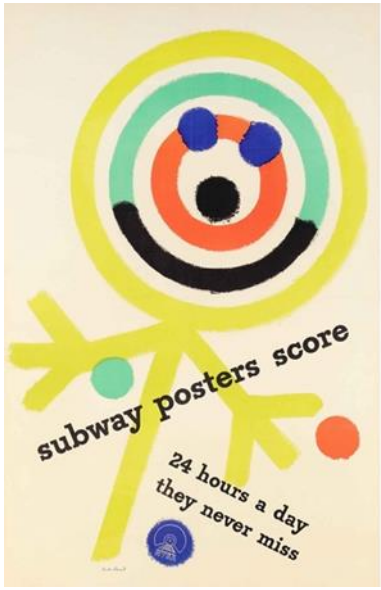


Resim 12. “Direction” Dergisi Kapak Tasarımı.

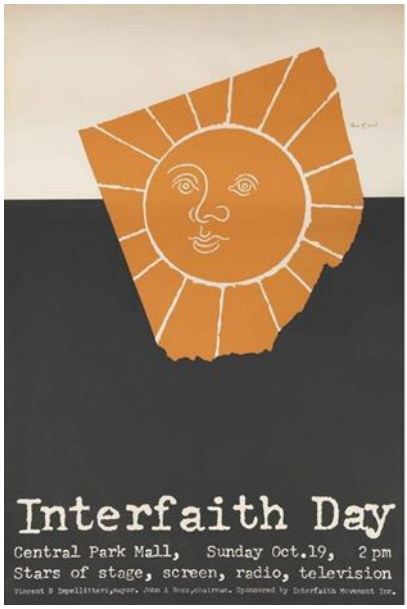
Rand’a göre (2002); kullanılan sembol ile temsil ettiği şey arasında bire bir ilişki olması şart değildir. Bazen böyle bir ilişkiye itiraz dahi edilebilir. Olması gereken en önemli şeyler çekicilik, tek bir renge ve çok küçük boyutlara bile uygulanabilmesidir. Örneğin Mercedes'in sembolünün otomobillerle hiçbir ilgisi yoktur. Yine de mükemmel bir semboldür. Çok güzel tasarlandığı için değil, mükemmel bir otomobili simgelediği için. Aynı şey elmalar ve bilgisayarlar için de söylenebilir. Çok az insan yarasanın Bacardi için otantikliğin simgesi olduğunu bilir. Yine de hemen her yerde Bacardi içilir. Lacoste'un timsahlarla bir ilgisi olmadığı halde yeşil timsah en çok hatırlanan logolardan biridir. Rolls Royce amblemini bu kadar benzersiz kılan, tasarımı değil otomobillerinin kalitesidir. George Washington'un imzasının bu kadar ünlü olmasının nedeni yazısının güzelliği değil Washington'un Washington olmasıdır. Çek geri dönmezse imzanın ne kadar kötü olduğu kimin umurunda? Beğenilmek ya da beğenilmemek bir kıstas olmamalı. Hatta onaylanıp, onaylanmamak da...

Rand, tipografik unsurların kullanımında da yenilikçi uygulamalar gerçekleştirmiştir. Geleneksel Garamond yazı karakterini modern bir tasarımda kullanan ilk tasarımcılardandır. Helvetica’nın icadından çok önce sans serif harf

biçimlerini kullanmış ve anlamıştır. Bodoni, Baskerville ve Walbaum gibi modern yazı karakterlerinin modern kâğıdın pürüzsüz beyaz yüzeylerine uygulanmasında ustalaşmış; daktilo ve şablon harflerin etkin kullanımında öncü olmuştur (Hulburt).



Resim 13. "Subway Posters Score. 24 Hours a Day They Never Miss", New York Metrosu İçin Afiş. 1947.





Resim 14-15. "1.ve 2. Yardımlaşma Günü Posterleri", 1951 ve 1953.

4. SONUÇ

Avrupa modernizminin felsefesini ve stilini özümseyerek bunu Amerikan grafik tasarımına uyarlayan Paul Rand, grafik tasarım tarihinin en önemli isimlerinden biridir. Reklamcılıkta adeta devrim yaratmıştır ve ilkeleri bugün de ilham vermeye devam etmektedir.

60 yılı aşan kariyeri süresince çok sayıda tasarımı olan Rand, afişler, gazete ve dergi reklam sayfaları, kitap ve dergi tasarımları ve illüstrasyonlar yapmıştır. Önemli ticari firmalar için yıllar içerisinde hemen hemen hiç değişmeyen logolar tasarlamıştır. Sıradışı marka kimliği tasarımlarına imza atmış, düz, ticari tasarımlara karşı çıkmıştır. Yeni, geliştirilmiş, avant-garde bir stil yaratmıştır. Tasarımlarında mizah önemli bir unsurdur. Esprili kelime oyunlarını; fotoğraf, illüstrasyon ve logo öğeleriyle yine esprili bir şekilde bir araya getirip görsel dile dönüştürerek, zekice oyunlar yarattığı bir stil geliştirmiştir. Oyun oynarmış gibi, bulmaca hazırlarmış gibi yaklaştığı tasarımlarında hem işlevi, hem de estetiği eşit düzeyde önemseyen Rand, mesajını semboller yoluyla ileterek sembolik anlatımdan faydalanmıştır.

Paul Rand, hayatı boyunca tutkuyla ve coşkuyla yaşamış, üretmiş, grafik tasarım alanında ilham olmuş bir tasarımcıdır. Modern Amerikan grafik tasarımının kurucu öncülerinden biri olmanın yanı sıra, kuramsal çalışmalarıyla literatüre önemli katkılar sağlayan bir teorisyen ve Yale Üniversitesinde profesör olarak 25 yıl görev yapmış bir eğitimcidir. 1996'da, 82 yaşında yaşamını yitirmiştir.

KAYNAKÇA

1. Bektaş, D. 1992. **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
2. Helfand, J., Drenttel, W. 2002. **Paul Rand: Modern Tasarımcı.** Dedi Ki. https://gmk.org.tr/uploads/news/file-14466672131589684177.pdf. Erişim T: 02.07.2022.
3. Heller, S., Pettit, E. **Yap Boz Oyunu İçgüdüsü Üzerine.** Erişim T: 02.07.2002. https://gmk.org.tr/uploads/news/file-14466672131589684177.pdf
4. Hulburt, A. **Paul Rand.** Erişim T: 09.05.2022.
5. https://www.commarts.com/features/paul-rand
6. **Paul Rand.** Smithsonian American Art Museum. Erişim T: 12.01.2022. https://americanart.si.edu/artist/paul-rand-3936
7. **Paul Rand.** The New School Parsons. Erişim T: 22.04.2022. https://www.newschool.edu/parsons/profile/paul-rand/
8. Rand, P. 2002. **Logolar, Bayraklar ve Armalar.** Dedi Ki. Erişim T: 02.07.2002. https://gmk.org.tr/uploads/news/file-14466672131589684177.pdf
9. Rand, P. 2014. **Thoughts on Design.** San Francisco: Chronicle Books.

GÖRSEL KAYNAKÇA

1. Resim 1. www.newschool.edu/parsons/profile/paul-rand/
2. Resim 2. https://www.amazon.com/Thoughts-Design-Paul-Rand/dp/081187544X
3. Resim 3-4-5-6. www.paulrand.design/work/Ohrbachs.html
4. Resim 7. https://www.grapheine.com/en/history-of-graphic-design/paul-rand-everything-is-design
5. Resim 8. http://blog.baselinemagazine.com/events/paul-rand-pioneer-by-design/
6. Resim 9. https://www.ebay.com/itm/324028578055
7. Resim 10. https://www.artsy.net/artwork/paul-rand-cummins-engines-annual-reports-and-quarterly-brochures
8. Resim11.https://www.newschool.edu/parsons/profile/paul-rand/
9. Resim 12. https://areaofdesign.com/paul-rand/
10. Resim 13-14-15. https://mcbcollection.com/

5. Bölüm

Avrupalı Romantizm Bestecileri'nin Piyano Füğleri: Frederıck Chopın'in La Minör Füg'ünün Analizi

Leyla Gafarova[1]

1 Dr. Öğr. Üyesi, Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü leyla.gafarova@kocaeli.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-5194-4023

1.1. Giriş

Bu çalışmanın amacı, Romantizm Dönemi bestecilerinin eserlerinde piyano için füg̈ün yerini ve önemini araştırmaktır. Araştırmada, konu ile ilgili literatür taraması yapılmış ve müzikal analiz yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Edvard Grieg, Camille Saint-Saens'ın yazdığı piyano füg̈leri incelenmiş ve Frederik Chopin'in piyano için *la* minör iki sesli füg̈ formunun ve müzik unsurlarına dair özellikleri analiz edilmiştir.

Müzik tarihinin her döneminde çok sesli homofonik ve polifonik beste tekniklerinin prensipleri olmuştur. Romantizm estetiğinin popülerleşmesiyle birlikte homofoni, bestecilerin tarzlarında özel bir yer edinmiştir. Bununla birlikte, Romantizm bestecileri Barok Dönemi'nin polifonik biçim ve tekniklerine ilgi göstermişlerdir. Skrebkov'a (1982: 3) göre, "Müziğin etkili bir gücü olarak polifoni, müzik tarihinin her yerinde çeşitli yönlerden bestecilerin ilgisini çekmektedir".

Romantizmin gelişimi sırasında 19. yüzyılın Batı Avrupa müzik sanatı hem içeriği hem de biçimleri bakımından yeni özelliklerle zenginleşmiştir. Sanatsal işlevlerdeki değişikliklere ve o dönemin müzikal düşüncesine uygun olarak, yeni müzik türleri ve müzikal ifade ögelerinin ortaya çıktığı görülmektedir. "Müzikte romantizm, türler ve formlar, armoni, ritim, tını ve renkler vb. açılardan kendine özgü yenilikler, köklü değişimler getirmiştir" (Say, 1997: 340).

Romantizm Dönemi'nde polifonik türler ve formlar da değişime uğramıştır. Örneğin, polifonik ilkeler homofonik-armonik dokunun içine geçer. Ünlü rus besteci Sergey Taneev'e (1909: 5) göre, "Taklit, kanon ve karmaşık kontrpuan biçimleri, uygulanan ve mümkün olan her türlü armonik sistemin çerçevesine girebilir, her türlü melodik içeriği kapsayabilir". Taklit (Latince – *imitatio*), bir müzik temasının tüm seslerde tutarlı bir şekilde yürütülmesini sağlayan bir kompozisyon tekniğidir. Kanon (Latince – *canon,* "kural") ise ana temanın sürekli olarak devam eden bir taklididir. Bu tür polifonik kompozisyon yazma tekniklerinin her ikisi de yüzyıllardır Batı Avrupa bestecilerinin eserlerinde temel olmuştur. Ayrıca taklit, polifonik bir form olan füg̈ün temelini oluşturmuştur.

Füg̈, romantizm çağının başlangıcına doğru Barok Dönemi müziğiyle ilişkilendirilmiştir. Bilindiği üzere, Barok Dönemi müziğinde füg̈ merkezi bir form haline gelir ve formun temel ilkelerini oluşturur. Füg̈, "Bir veya birkaç temanın tüm seslerde tekrarlanan seslendirilme üzerine inşa edilmiş, taklitçi polifonik dokuya sahip bir müzik eseridir" (Skrebkov, 1982: 230). Dolzhansky'ye (1970: 240) göre, füg̈, "Aynı temanın tonal-kontrpuan gelişimine dayanan, tonik-dominant ve kvinta-imitasyon sunumuna dayanan bir polifoni eseridir". Latince, İtalyanca, İspanyolca ve Rusça *Fuga*, Almanca *Fuge*, Fransızca ve İngilizce *Fugue* kelimeleriyle ifade edilen füg̈ "kaçmak" anlamına

gelmektedir. Genel tanımıyla füg, karakteristik bir müzikal temanın veya temaların kanon ve taklitler aracılığıyla kontrapuantal stilde işlenmesiyle oluşturulan bir biçimdir.

16. yüzyılda oluşumu başlayan füg, ancak 18. yüzyılda büyük besteci Johann Sebastian Bach'ın eserlerinde "… en üstün, olgun sanatsal düzeyine ulaşmıştır" (Say, 2005: 209). Bu dönemde, Bach'ın yaygın olarak kabul edilen başyapıtlarından olan "Eşit Düzenlenmiş Klavye", "Goldberg'in Varyasyonları" ve "Füg Sanatı" gibi eserler yazılmıştır.

Klasisizm Dönemi'nin başlamasıyla birlikte füg, çağın karakteristik müzik türü olmaktan çıkmıştır. Bununla birlikte, füg yazımının, 19. yüzyılda müzik eğitiminin önemli bir parçası olduğu bilinmektedir. Bach ve Handel'in eserlerinin yayınlanması bu zamanın önemli olaylarındandır. Bu emsallerin ışığında, Haydn, Mozart ve Beethoven gibi klasisizm çağının büyük bestecileri, füg biçimine ilgi göstermişlerdir. Bu besteciler çoğunlukla füg formunun bazı prensiplerini veya diğer müzikal formlarda fügün kendisini kullanmışlardır. Bunun gibi bir fügün sonu sıklıkla homofonik-armonik stilde yazılmıştır.

Romantizm döneminde polifonin önde gelen kompozisyon tekniği olmaktan çıkmasına rağmen, dönemin bazı bestecileri polifonik türlere, özellikle fügün form ilkelerine karşı ilgi duymaya devam etmişlerdir. Böylece, birçok Romantizm eseri, fügün teknik ilkelerine dayalı olup varyasyonel veya sonat-senfonik döngünün bir bölümü olarak yer alır.

Bazı eserler füg şeklinde yazılır ve özgün eser olarak temsil edilmektedir. Buna örnek olarak Schubert'in "Maverick" fantezisi, Brahms'ın piyano için op. 24 "Handel'in Teması Üzerinde Varyasyonlar ve Füg", Berlioz'un "Fantastik Senfonisi", Liszt *si* minör Sonatı, Liszt'in "Faust-senfoni"si ve "Dante" senfonisi, Schubert ve Schumann Missa'ları, Saint- Saens'ın "İkinci Senfonisi", Bruckner 5. Senfonisi'nin final kısmı, Mahler'in 8. Senfonisi'nin 1. bölümü ve diğer birçok örnek gösterilebilir. Füg kullanımı Romantizm döneminde operalarda da bulunmaktadır. Bu örnekler arasında Wagner'in "Nürnberg'in Usta Şarkıcıları" operasının 3. perdesine giriş veya Smetana'nın "Satılmış Nişanlı" operasının uvertürü yer almaktadır.

Romantizm dönemi füg formlarının çeşitleri arasında, piyano için füg önemli bir yer tutmaktadır. Romantizm bestecilerinin füg formuna karşı artan ilgilerinin piyano sanatına yansıması, piyanonun zengin renk tınılarının, tasarımının ve piyanist tekniğinin geliştirilmesine olanak sağlamıştır. Özgün bir eser olarak piyano için füg, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Grieg, Saint-Saens'ın eserlerinde bulunur ve bu türdeki orijinal müzik sanat eserlerini temsil etmektediler.

1.1. Füg Formunun Genel Yapısı

Uzun ve karmaşık bir gelişim döneminden geçtikten sonra füg, Barok döneminde merkezi müzik biçimlerinden biri haline gelmiştir. Füg, klavye (klavsen, klavikord, piyano, org), oda toplulukları, orkestra ve vokal (koro) için bestelenenler olmak üzere çeşitlere ayrılmaktadır. Klavye için yazılmış füg partileri benzer isimlere sahiptir: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T) ve Bas (B).

Füg formları son derece çeşitlidir. Füg formlarının çeşitleri, fügün bir, iki, üç, dört veya beş konuya (temaya) dayanabileceği gerçeğiyle doğrudan ilişkilidir. Bununla birlikte, fügün müzik literatüründe bilinen en yaygın hali, tek bir konu üzerine inşa edilmiş olan çeşididir. Buna ek olarak, fügler içlerindeki parti sayılarına göre değişir. Bir fügde genellikle iki veya beş parti vardır.

Barok fügünün genel yapısını oluşturan temel unsurlar tema, cevap, kodetta, karşıezgi, aramüziği, stretta ve koddur. Konu[1], fügün girişte "tek başına duyurulan ve yapıttaki süreç boyunca farklı partilerde, farklı ses yüksekliklerinde tekrar karşımıza çıkan, belirgin özellikler taşıyan bir "konu" (ezgisel tema) üzerinde kurulur" (Karolyi, 2007: 102).

Cevap[2] (konu karşıtı), konuyu başka bir partinin dominant tonalitesinde tutmaktır. Cevap konunun, dominant tonaliteye tam olarak iletilmesine, gerçek (real) cevap, adı verilir. Cevap konunun, ana tonaliteye tam olarak iletilmesine, tonal cevap, adı verilir. Tonal-fonksiyonel ilişkinin, fügün en önemli konularından biri olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda, Barok Dönemi, füg için tonik-dominant ilişkiler özellikle önem taşımaktadır.

Karşıezgi[3], Hodeır'a (1994: 39) göre, "Konunun ikinci gelişiyle birlikte (cevapla birlikte) konunun ilk duyurulduğu parti cevap kontrapuntu (ya da konu karşıtı) adı ile bilinen bir ezgi olarak duyurur". Karşıezgi tekrarlanan veya tekrarlanmayan olarak ikiye ayrılır. Bazen konu ve cevap arasında ya da füg içindeki çeşitli yerlerde kodetta adında kısa bir bağlantı kesiti görülebilir. Kodetta[4], bir konunun veya cevabın sonraki yeni tonalitelerini hazırlar ve bağlayıcı bir işlevi yerine getirir. "Codetta'nın amacı, konuyla bağlantı kurmak ve kadansları maskeleyerek müzikal düşüncenin akışkanlığını teşvik etmektir" (Zolotorev, 1965: 9).

Fügde, konunun yürütülmediği yerler vardır. Bu tür bölümlere aramüziği denir. Aramüziği[5], sekvens geliştirme ve modülasyon ile karakterize edilir. Sıkışma (stretta)[6], konu-cevap sıkışmalı olarak seslendirilmektedir. Zolotorev'a

[1] Latince *dux,* İtalyanca *proposta*, ana tema anlamındadır.
[2] Latince *comes*, İtalyanca *riposta*, cevap anlamına gelmektedir.
[3] Almanca *kontrapunkt,* İtalyanca *contrassoggetto*, karşı konudur.
[4] Latince ve Almanca *kodetta*, İtalyanca *codetta.*
[5] İngilizce *interludes* denir.
[6] Latince *stricta,* İtalyanca *stretta*, Türkçe'de sıkı anlamlarına gelmektedir.

(1965: 12) göre, "Temaların ana tonalitede ve taklitlerin daha özlü bir şekilde yürütülmesine stretta denir (Latince strictora kelimesinden - sıkıştırma; stricto - sıkıştırılmış)". Ana tonalitedeki son kadanstan sonra konunun son seslendirmesine ise, koda, adı verilir.

Tek konulu bir bütün olarak füg, genellikle üç bölümden meydana gelen bir yapıdır. Bunlar sergi, gelişme ve sonuç bölümleridir. Genelikle, serginin[7] her partisinde konu en az bir kez seslendirilir ve sona erer; dominantta ya da ilgili tonalitede güçlü bir kadans ile biter.

Bazen füg konusunun farklı partilerde ek olarak geçtiği görülmektedir. Bu durumda füg ikinci bir sergi bölümüne sahip olur ve bu bölüme karşısergi denir. "Aslında bu, serginin yinelenmesidir" (Cangal, 2004: 200). Karşısergi bölümü, seslerin giriş sırasına açısından sergiden farklıdır. Örneğin, karşısergide konuyu toniğin tonalitesinde yürüten sesler, sergide konuyu dominant tonaliteye geçirir.

Gelişme bölümü (füğün serbest kısmı), konunun yeni bir tonalitede seslendirilmesiyle başlar. Bu bölümün en önemli özelliklerinden biri, füğün temel tonalitesinin olmamasıdır. Gelişme bölümü yönelmeler ve modülasyonlar ile karakterize edilir. Bu bölüm genellikle sekvensler, çeşitli taklitler ve kanonlarla zenginleştirilir. Barok füg formu için, genellikle karakteristik bir kadansla gelişme bölümünün sonu belirtilir.

Sonuç bölümü (serginin tekrarı) ise füğün son bölümdür. Bu bölümde, füg temel tonalitesine geri döner. Barok füğünün bu bölümünde genellikle dominant veya tonik pedal üzerine inşa edilmiş bir koda bulunmaktadır. Pedal[8], bu tür üst seslerde melodik hareketin devam ettiği arka plana karşı bastaki sürekli bir sestir.

Ayrıca, füğün kontrpuan genel ilkeleri, bilindiği gibi, füğetta ve fugato gibi müzik türlerine sahiptir; bunların birçok örneği müzik sanatının tarihsel gelişiminin farklı dönemlerinde görülmektedir.

2.1. Romantik Bestecilerin Eserlerinde Piyano İçin Füg

Mendelssohn, Schumann, Chopin, Grieg ve Saint-Saens, Barok füg geleneklerine dayanarak, piyano için eşsiz füg örnekleri yaratmışlardır. Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1849), 19. yüzyılın Romantik polifonisinin gelişimine önemli ölçüde katkı sağlamıştır.

Mendelssohn'un müzik estetiği, Bach'ın müziğinden ve polifoni yazı stilinden etkilenmiş ve Bach'ın eserlerini incelemiştir. Mendelssohn'un biyografi yazarı Dams'a (1930: 7) göre, eşit düzenli klavye bestecinin evinde bir tür müzik inciliydi". Bunun yanı sıra, 1829'da Leipzig'de Bach'ın unutulmuş *"Matthaus*

[7] Latince *expositio* denir.
[8] Almanca'dan *Orgelpunkt* denir.

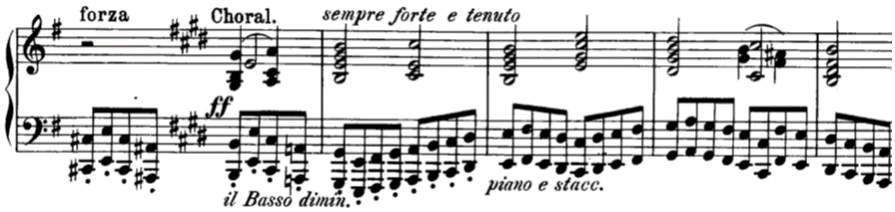
Passion" adlı oratoryosunun Mendelssohn yönetimi altında icra edilmiş olduğu bilinmektedir.[9] Bütün bu gerçekler, Mendelssohn'un, Bach'ın yaratıcılığına olan ilgisini ve Bach'ın beste tekniğinin polifonik ilkelerine karşı tutumunu göstermektedir.

Kontrpuan derinlemesine bir çalışmanın sonucu olarak, bestecinin bir dizi füg biçiminde eserler oluşturmasını sağlamıştır.[10] Mendelssohn, takip ettiği yaratıcı yol boyunca çeşitli tezahürlerinde füg şeklini kullanan romantik sanatçılardan biridir. Füg, Mendelssohn'un oratoryosununda, op. 44 dörtlüsünün finalinde büyük bir yer almıştır. Özgün eser olarak füg, Mendelson'un org için op. 7'nin Sonatında yer almaktadır.

Barok geleneklerini takip etmesinin sonucu olarak Mendelssohn, prelüd ve füg türünde çalışmalar ortaya çıkarmıştır. Buna örnek olarak bestecinin, 1827 ve 1837 yılları arasında piyano/org için yazdığı op. 35 "Prelüd ve füg" isimli eseri gösterilebilir. Altı prelüd ve füglerden oluşan bu çalışmanın bütünü konser türü eser karakterine sahiptir. Ayrıca, Op. 35 fügleri, Romantizm akımından önemli ölçüde etkilendiğine işaret etmektedir. Buna ek olarak, Romantizmin ilkeleri, füglerin konularının (temalarının) özelliğini ve müzikal dokusunun dönüşümünü etkilemiştir. Bazen, müzik hareketinin genel dinamiğine bağlı olarak, füglerin polifonik stil akor yapısına dönüştüğü görülmektedir. Tonal bakımından, bu eserde besteci dönüşümlü olarak majör ve minör tonaliteleri değiştirmektedir *(e-D-h-As-f-B*).

Op. 35 "Prelüd ve Füg" eserinde, basit (tek konu üzerinde olan fügler) ve karmaşık yapıda olmak üzere iki çeşit füg vardır. Basit yapıda olan füg; konusu eser boyunca değişmeyen fügdür (*Re majör, fa minör, Si bemol majör*). Karmaşık yapıda olan füg ise yapısal değişikliklerle (No 1 *mi* minör ve *si* minör) füglerinin yanı sıra çift (*La bemol* majör) fügleridir. Kompozisyon yapısı bakımından No 1 *mi minör* fügünün dikkat çektiği gözlemlenmektedir. Bu fügün finaline doğru koral ortaya çıkmaktadır. Buradaki armoni dokusunun korale yol açtığı gözlemlenmektir (Şekil 1).

[9] Mendelssohn o dönemde yirmi yaşındaydı.
[10] Mendelssohn'un kontrpuan temellerini derinlemesine incelediği bibliyografik bir gerçek olarak bilinmektedir.



Şekil 1. F. Mendelssohn, "Prelüd ve Füg" op. 35, No 1 Füg (105-109. ölçüler)

https://primanota.ru/felix-mendelssohn/shest-prelyudii-i-fug-or35-sheets.htm.pdf

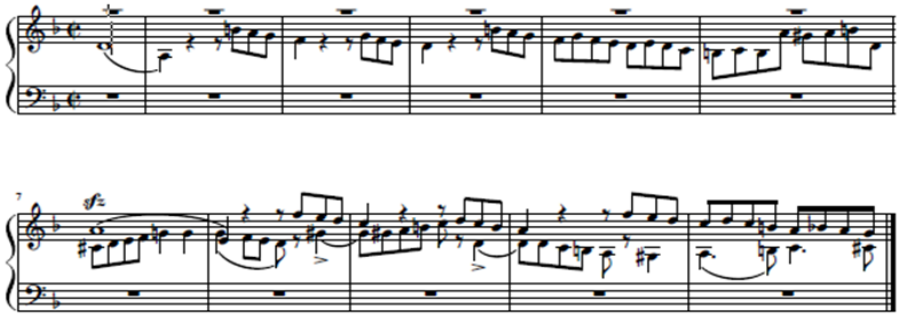
Leipzig Okulu'nun başka bir temsilcisi olan Robert Schumann (1810-1856), müzik sanatında romantizm fikirlerini etkin bir şekilde icra etmiştir. Schumann'ın özgünlüğü müzikal dilinin yasıttığı canlılık hissiyatından gelmektedir. Polifoni, geniş anlamda bestecinin eserlerinin müzikal dokusuna nüfuz eder, taklit ise "…Schumann'ın yapıtlarının dokusunu doldurur"(Protopopov, 1986: 62). Pamir'a (1998: 99) göre, "Polifoni hem araç hem de biçim olarak belki de Schumann'ın en çok dengeleyen unsur olmuştur denebilir". Schumann'ın polifonisi, yaratılıcığının tüm türlerini kapsamaktadır. Schumann'ın kontrpuan ve füg, besteci G. Dorne'nin rehberliğinde öğrendiği bilinmektedir. Schumann icra ettiği yaratıcılık faaliyetleri sırasında en çok Bach'ın müziğine odaklanmıştır. Böylece, Schumann için Bach'ın "Eşit Düzenli Klavye" eseri özel bir yer tutmuştur. Protopopov'a (1986: 62) göre, "Schumann için eşit düzenli klavye, ömür boyu sanatının zirvesi olarak kalmıştır".

Schumann'ın müzikal dokusu, kontrast seslerin ve taklitlerin varlığı ile karakterizedir. Pamir'e (1998: 99) göre, "Schumann, Barok fügleri romantik bir üsluba çevirmeyi istemiştir. Burada önemli olan, Schuman'ın eski biçimleri saklama, değiştirme ve geliştirme amacıdır". 1845' te Schumann özgün eser olarak fügleri yazmaya başlamıştır. Bu türde eserler arasında org için altı füg op. 60 (*B-H-A-C* sesleri için), piyano için dört füg op. 72 ve yedi fügetta op. 126 yer almaktadır.

Schumann'ın piyano fügleri (op. 72), Schumann'ın Bach'la doğrudan bağlantısı olduğunu göstermektedir. Bu füglerdeki imgeler ve ruh halleri genel olarak felsefi, hüzünlü ve kasvetli bir karaktere sahiptir. Besteci bu füglerde minör tonaliteleri tercih etmektedir. Örneğin, Füg No 1 *re* minörde, No 2 de *re* minörde, No 3 *fa* minörde ve sadece füg No 4 majörde (*Fa* majörde) yazılmıştır.

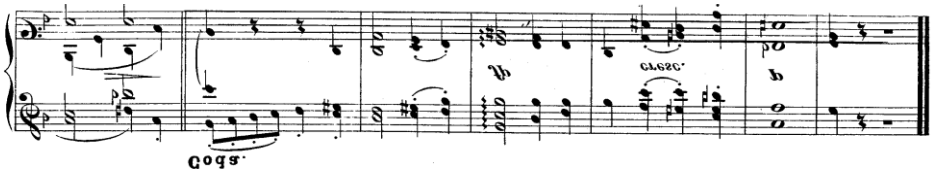
Fügün No 3 op. 72'deki dördüncü dereceden konunun başlangıcının dikkat çektiği görülmektedir.[11]

Op. 72'nin fügleri arasında No. 2 (*Sehr lebhaft*, Çok canlı) füg (*re* minör), diğer fügler arasında en büyüğüdür ve yüz ölçü kapsar. Bu füg, gelişmiş bir serbest kısıma sahip üç bölümlük bir yapıya sahiptir (28,5+52+19). Ayrıca füg üç partili diğer füg ise dört partilidir. Bu füg konusu, tematizmin karakteri ve ritmi bakımından Barok füglerinin konularına benzemektedir. Geniş aralık atlamaları, konuya gergin ve heyecanlı bir karakter kazandırmaktadır. Karşıezgi, füg boyunca tekrar eder ve yeni bir tematik malzeme üzerine inşa edilmiştir (Şekil 2).



Şekil 2, R. Schumann piyano için 4 Füg op.72, No 2 (1-11. ölçüler)
https://primanota.ru/robert-schumann/chetyre-fugi-sheets.htm.pdf.

Birçok durumda, opus 72'nin fügleri aktif olarak gelişmiş partilere sahip, polifonik bir dokuya sahiptir. Bazen, fügün polifonik dokusunda homofonik dokunun elementlerini sergilemektedir. Bunun bir örneği, No 4 (*Fa* majör) fügünün sonudur. 30. ölçüden, konunun ilk unsurunun sıkışma şeklinde yürütülmesiyle başlar. Bundan sonra, fügün dokusu hem kontrpuan stili hem de akor dikeyinin birleşiminden oluşur. Fügün kodası, taklit formunda armonik doku kullanıldığının bir örneğidir (Şekil 3).



Şekil 3, R. Schumann piyano için 4 füg op.72, No 4 (71-76. ölçüler)
https://primanota.ru/robert-schumann/chetyre-fugi-sheets.htm.pdf.

[11] J. S. Bach'ın " Eşit Düzenli Klavye"adlı eserindeki 48 fügün konusu genel olarak tonalitenin birinci veya beşinci derecesinden başlamaktadır. Bunların arasında istisna olarak II. Albümün üst yeden ile başlayan 13. Füg ve alt yeden ile başlayan 21. Füg gösterilebilir.

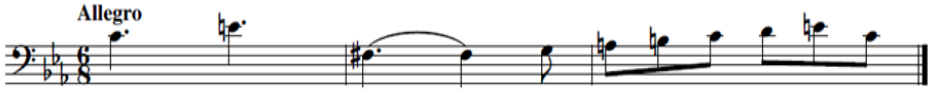
Edvard Hagerup Grieg (1843-1907), Norveç romantik müziğinin en tanınmış bestecisi ve lideri olarak bilinmektedir. Grieg, müzik tarihine senfonik süiti "Per Günt", *la* minör Piyano Konçertosu ve çok sayıda piyano ve vokal minyatürleri yazan besteci olarak girmiştir. Grieg'in besteci stili, homofonik-armonik bir stildir. "Dikey" akor üslubu ve akorların dizisi, bestecinin kompozisyon tarzının temelini oluşturur. Aynı zamanda, bestecinin taklit polifoni tarzında yazdığı eserlerin örnekleri de vardır.

Bestecinin Leipzig Konservatuvarı'nda eğitimi sırasında birkaç füg yazdığı bilinmektedir. Bu dönemde yazılan fügler arasında "Gade" adına füg, karmaşık üç konulu füg *"Fiiga med 3 Subjecten"* ve piyano için yedi füg yer almaktadır.

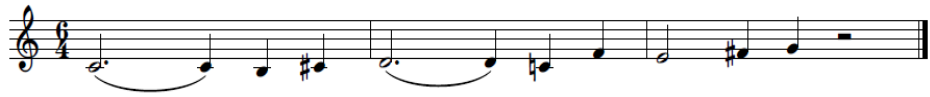
Grieg'in kanon ve fügler gibi polifonik yapıtları, M. Hauptman ve E. Richter'in rehberliğinde yazılmıştır.[12] Grieg kontrpuan alıştırmaları yaparken, "yazının netliğini ve özgürlüğünü kazanmış, kendine özgü, açık ve saf parti seslerinin hareketlerini ve üslubunu geliştirmiştir…" (Levaşova, 1975: 79).

Grieg'in piyano için yazdığı yedi füg[13], bestecinin taklit polifoni tarzında deneyimlediği özgün bir çalışmadır. Grieg'in yedi füglerinin boyutları farklıdır. Böylece, en küçük füg No 2 sadece 27 ölçüde sürmektedir, en uzunu ise son iki temalı No 7 fügü 90 ölçülerini kapsamaktadır.

Bu füglerden ikisi iki sesli, üç tanesi üç sesli, biri dört sesli ve bir füg de iki konu üzerinde karmaşık formda bir fügdür. Füglerin konuları Barok füg temalarına benzemektedir. Bu konuların doğası felsefi bir ruh haline sahiptir. Konular oldukça özlü, net ve etkileyici melodilerdir. Tonal bakımdan konuların yapısı dikkat çekicidir. Örneğin, konular tek tonlu değildir, birçoğunda tonal sapmalar mevcuttur. Şekil 4'de No 1, 2, 3 ve 6 füglerin konu örnekleri verilmiştir.

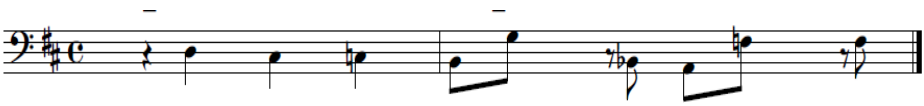


Şekil 4a. E. Grieg Füg No 1, konu
https://primanota.ru/edvard-grig/fugi-dlya-fortepiano-eg-184-sheets.htm.pdf

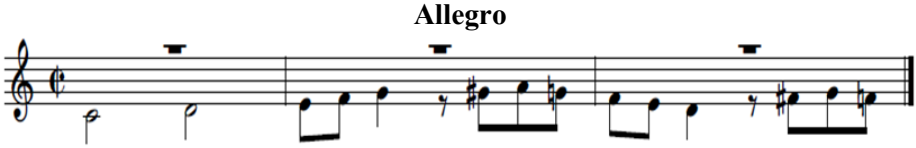


Şekil 4b. E. Grieg Füg No 2, konu
https://primanota.ru/edvard-grig/fugi-dlya-fortepiano-eg-184-sheets.htm.pdf

[12] Bununla birlikte, Leipzig Konservatuarı'nın eğitimcileri arasında ona en yakın olan, üst düzeyede donanımlı bir müzisyen, Moritz Hauptman'dı. Schumann ve Mendelssohn'un bir arkadaşı, önde gelen İ.S. Bach'ın yaratıcılığın araştırmacısı, Leipzig'deki "Bach Toplumunun" kurucularından biridir.
[13] *"Seven Fudues for Piano"*



Şekil 4c. E. Grieg Füg No 3, konu
https://primanota.ru/edvard-grig/fugi-dlya-fortepiano-eg-184-sheets.htm.pdf



Şekil 4d. E. Grieg Füg No 6, konu
https://primanota.ru/edvard-grig/fugi-dlya-fortepiano-eg-184-sheets.htm.pdf

İki sesli füg No 2 (*Do Majör*) kompozisyonun yapısıyla ayırt edilir.[14] Burada ana sergiye ek olarak, karşısergi de vardır. Füg üç bölümden oluşan bir kompozisyon yapısına sahiptir (13+6+8). Sergi bölümü, konunun ana ve dominant tonalitelerde iki düzenlemesinden ve kısa bir aramüzikten oluşmaktadır. Orta bölüm kısaca özetlenmiştir ve esas olarak yeni tonalitelerde gerçekleşir. Burada yeni karşıezgiler ortaya çıkar ve kanon tekniğine dayanan aramüzikleri bölümünün ölçeği genişlemeye uğramıştır. Son bölümde ise, karmaşık bir sıkışma kullanımı ile bağlantılı olarak, tematik materyalin geliştirilmesi için kontrpuan tekniklerinde bir artış vardır.

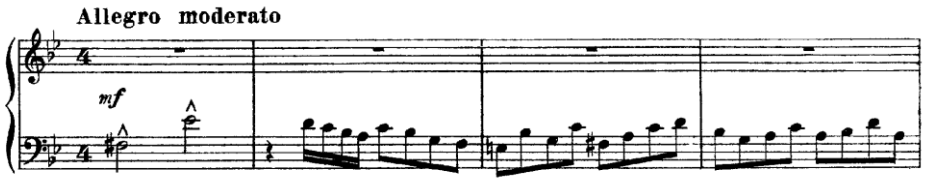
19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına kadar olan romantik akımın en parlak temsilcisi, ünlü Fransız besteci Camille Saint-Saens'dir. Yetenekli bir org ustası[15], virtüöz piyanist, orkestra şefi, müzik yazarı ve müzik eğitimcisi olan Saint Sans, müziğin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Saint-Sans (1835-1921), *"Le carnaval des animaux"* ("Hayvan Karnavalı") süiti, "Samson ile Dalila" ("*Samson et Dalila")* operası, op. 40 senfonik şiir *"La Dance macabre"* ("Ölüm Dansı"), enstrümantal eser op. 28 *"Introduction et Rondo capriccioso"*nun ("Introduction ve Rondo Capriccioso") ve diğer müzikal başyapıtların yazarı olarak müzik kültürü tarihine girmiştir. Bestecinin üslup tercihleri klasik geleneğe dayanmaktadır. Taklit (imitasyon) tekniğini ve füg formunun ilkelerini çalışmalarında kullanmıştır.

[14] Füg tarihinde piyano için yazılmış iki partili füglerin sadece birkaç örneğinin olduğu bilinmektedir. Örneğin, Bach'ın "Eşit Düzenli Klavye" eserinde *mi* minör fügü ve Şostakoviç'in "24 Prelüd ve Füg" eserindeki iki partili *Mi* majör fügü olduğu bilinmektedir.

[15] 1853'te konservatuardan mezun olan Saint-Saens'ın, Paris'teki Saint-Severin ve Saint-Merry katedrallerinde, daha sonra La Madeleine Tapınağı'nda orgcu olarak çalışması bestecinin yaratıcı görüşlerine yansımıştır.

Bestecinin piyano için yazılmış olan füg formları arasında op.161 Fügleri, 3 Prelüd ve Füg op. 99, op. 90 süitinden "Prelüd ve Füg" gibi eserleri vardır. Füg formu kullanımı, bestecinin döngüsel eserlerinin dramatik özelliklerinden biridir. Örneğin, "Sol El için 6 Etüdleri" op.135 döngüsünde, Etüd No 2 *"Alla Fuga"* füg formunda yazılmıştır. "Alla Fuga"ın kompozisyonu, taklit polifonisinin tüm yapısal ilkelerini içermektedir. "Saint Saens'ın tarzının en önemli özelliği, süit döngüsünün bir parçası olarak füg formlarını kullanılmasıydı" (Protopopov, 1998: 298).

Opus 161'de altı füg vardır. Füglerin her biri parlak ve kendine özgü görüntüye sahiptir. Bu opusta felsefi, zavallı, esprili ve ilahi karakterlerden fügler vardır. Tüm füglerin op.161 genel tonal planı: *A- Es - G-g - E - C* şeklindedir. Böylece, tonalite açısından, füg No 4 hariç, Saint-Saens'ın burada majör tonları tercih ettiği gözlemlenmektedir. Bu füg alt yeden sesi ile başlar (Şekil 5).



Şekil 5. C. Saint-Saens, op.161 Fügleri (1-4. ölçüler)
https://primanota.ru/sen-sans-kamill/6-fug-dlya-fortepiano-sheets.htm.pdf

2.2. Chopin'in Piyano İçin La Minör Fügünün Analizi

Polifoni tarihinde, Frederick Chopin'in (1810-1849) çalışmaları, özellikle piyano dokusunun polifonizasyonunda önemli bir rol oynamıştır. Chopin'in müzik stilinde yatay seslere yer vermesi, bu müzikal dokunun zenginleşmesine yol açmıştır. Mazel'e (1971: 150) göre, "Chopin'in melodisi, yapısal bütünlüğün bir kombinasyonu, konuşma ifadesi ve süreklilik ile karakterizedir".

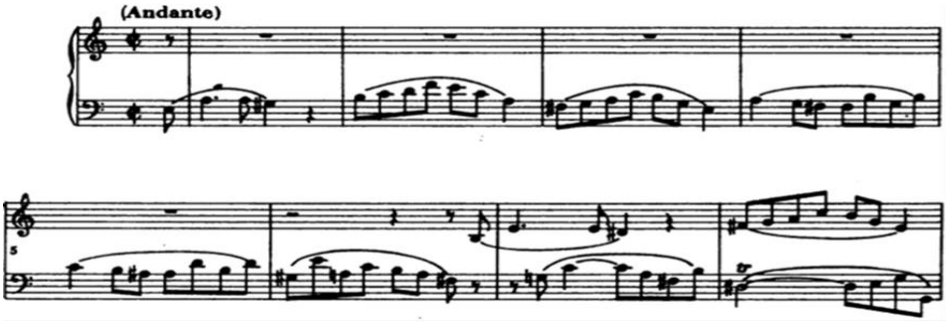
Chopin'in polifonisi çoğunlukla geleneksel değildir ve genel olarak taklitsizdir. Çoğu zaman, kısa tematik unsurlara dayanan kontrpuan gelişimini gözlemlemek mümkündür. Örneğin, polifonik teknik ilkeleri genellikle mazurkalarda besteci tarafından kullanılır. Ayrıca, No 32 *do diyez* minör, No 34 *Do Majör*, No 38 *fa diyez* minör gibi mazurkalarda Chopin, piyano dokusunu kanonik taklit yoluyla polifonize etmektedir. Chopin'in taklidinin bir diğer kullanımının örneği ise, Ballad No 4'ün reprizidir.

Chopin'in füg tekniği ilkelerini incelemeye olan ilgisinin ve bu konuda yaratıcı yönünün hayatının erken döneminde ortaya çıktığı bilinmektedir. Chopin, genç yaşlarında, piyano öğretmeni W. Zhivny ve daha sonra önemli sanat insanlarından biri olan J. Elsner'in rehberliğinde füg öğrenmeye başlamıştır.

“Chopin, Zhivny'nin rehberliğinde genç yaşta füg eğitimi almaya başladı ve daha sonra Elsner, ana müzik okulunda fügler yazdı” (Belza, 1968: 278). Chopin'in *la* minör iki patrili piyano fügü bestecinin eserleri arasında füg formunda yazılmış olan tek örnektir. Belza’ya (1968: 280) göre, “Füg la minör’ü, diğer tüm eserlerinden önemli ölçüde farklı kılan, ustanın yaratıcılığını ön planda tuttuğu bir deneyim olarak ilgi çekmektedir”.

Chopin’in piyano için iki partili fügünün akıcı ve melodik yapısı sanatçının karakteristik özelliklerini yansıtır. Fügün konusu (teması) melodik bir karaktere ve tonlamalı bir konuşma ifadesine sahiptir. Tüm füg, aşağı doğru üç sesli akorun tonlamasına dayanır. 1- 16. ölçüleri arasında sergi bölümü devam etmektedir. Sergi, tek sesli bir konu ile başlar. Konu, diyatonik tonlamalar ve dominant tonalitede modülasyon içerir. Ölçek olarak konu oldukça uzundur ve altı ölçüyü kapsamaktadır. Ancak konunun sadece üç iletimi, fügün orijinal boyutunu korur. Konu üç defa tekrar ettikten sonra bulanıklaşır ve konturlarını kaybeder.

Konunun ilk motifi dört sesten oluşmaktadır (Şeki1 6, 1-8. ölçüler). Bu motif, *La* minör’ün beşinci dereceden birinci dereceye doğru dörtlü (kvarta) aralığıyla olan hareketiyle başlamaktadır. *Sol* diyez (yeden sesi) üzerinde sonraki durağı, ana tonaliteyi (*la* minör) vurgular. Böylece, en başından itibaren konunun sunumu net bir tonal kesinliğine sahiptir. 2. ölçüde konunun ikinci ögesi sekvensli gelişimine dayanır. Sekvenslerin ilk halkası, melodinin *si- do- re-fa* sesleri üzerinde yukarıya doğru olan hareketidir. *Do* sesi hariç, melodinin hareketi *la* minör yürüyücü sesleri üzerinde gerçekleşir (II, IV ve VI.). Melodinin bir sonraki hareketi, *mi- do- la* sesleri boyunca karşıt aşağı harekette ana tonalitenin durucu sesleri üzerinde gerçekleşir. Fügün tüm gelişimi bu entonasyonlara dayanmaktadır. Bu bakımdan füg bütünlüğü ile ayırt edilir.



Şekil 6. F. Chopin iki partili füg, (1-8. ölçüler)
https://primanota.ru/frederic-chopin/fuga-lya-minor.htm.pdf

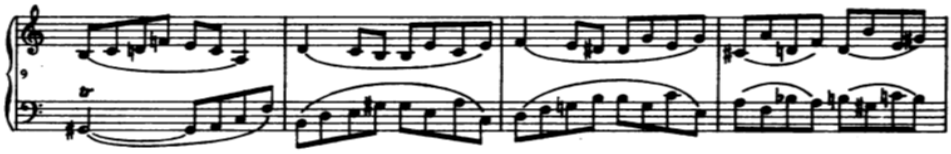
Konuda tonal anlamda kararsızlık vardır. Konunun gergin karakteristiği, *h-c-d-f* melodisinin ilk dört sesinde görülen triton ana hatlarının aralığıyla doğrudan

ilgilidir (Şekil 6, 2. ölçü). 3. ölçüde, sekvensin ikinci halkası aşağı doğru bir dörtlü aralığa kadar iletilir. Konu soprano partisinde (sağ el partisinde) yapılır. 6. ölçünün başındaki *g* diyez, tizleşen VII. basamaktır (dominant üçlünün tertia'sı). Böylece, konunun son ölçüsü aynı anda kodette işlevini gerçekleştirir. 6. ölçü konunun dominant tonalitedeki iletimini hazırlar.

7. ölçüde, konudan sonra soprano partisinde duyulan cevap ise tonun dominant sesi üzerine kuruludur ve konunun aralıklarını birebir koruyarak gelmektedir. Böylece, cevap değişiklik yapılmadan duyurulur ve *mi* minör olarak düzenlenmektedir. Burada, besteci gerçek (real) bir cevap kullanır (*a-e*). 7. ölçüde konuya karşıezgi gelir. Sergi bölümündeki konu-cevap örüntüsünün tonal planının, kurallara uygun bir şekilde tonik-dominant (T-D) olarak kurgulandığı görülmektedir.

Karşıezgi, konunun ögeleri üzerine inşa edilir ve konunun yanı sıra dörtlü karakteristik çıkıcı aralık ile başlar. Karşıezgi, konunun ve cevabın ileri gelişleriyle birlikte çift kontrapuan şeklinde sürekli duyurulur. Füg boyunca, karşıezgi korunur ve tekrarlanır. Konunun daha da geliştirilmesi, geniş aralıkların gelişmesine dayanmaktadır. Yükseltilmiş VII. basamakta tril, *e* minör tonalitesini vurgular. Bir sonraki ölçüde, *g* diyez sesinde tekrar bir tril sesi gelir. *Sol* diyez' in sesi dramatik bir role sahiptir ve *la* minör tonalitesine dönüş noktasıdır.

Konunun ilk tek partili seslendirilmesi gibi, cevap ve karşıezgi de tonal olarak kararsızdır. Tonal kararsızlık, melodide sıralı gelişimin varlığından kaynaklanmaktadır. Konunun böyle seslendirilmesinde modülasyon türünün iki sekvensi vardır. İlk sırada motifin uzunluğu bir vuruştan oluşmaktadır. (Şekil 7, 10.ölçü).

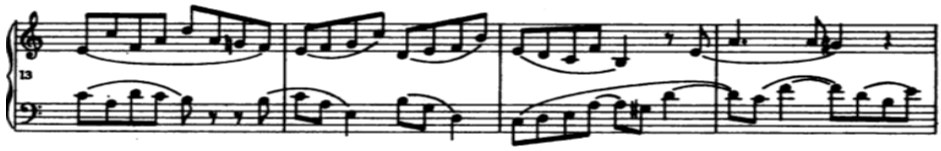


Şekil 7, F. Chopin iki partili füg, (9-12. ölçüler)
https://primanota.ru/frederic-chopin/fuga-lya-minor.htmpdf

Sekvensin adımı küçük üçlü aralıktır. 12. ölçüde yeni sekvensin uzunluğu yarım ölçüdedir ve sekvensin adımı büyük ikili aralıktır (Şekil 7). Bu sekvensin temeli, konunun ikinci bölümünden ödünç alınan motiflere dayanır. 4. ölçüde konunun "kırılmış" bir karakteri vardır.

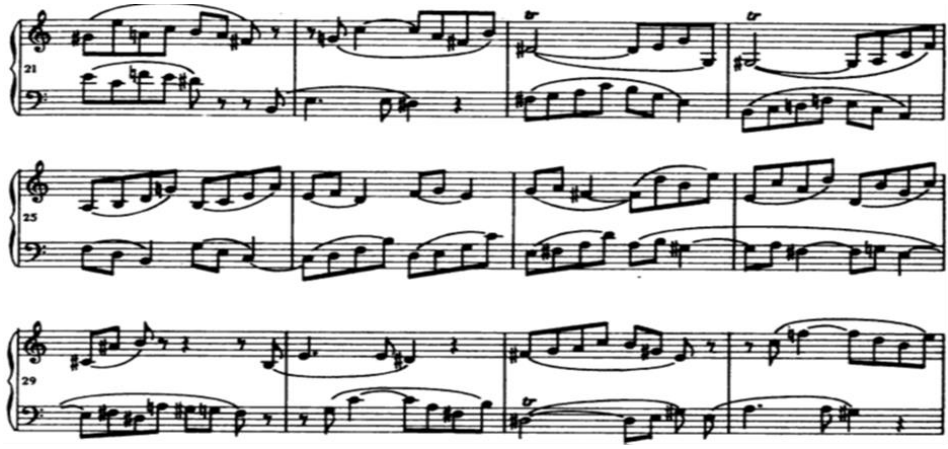
Füg formunun temel ilkelerine bağlı kalarak, konunun farklı partilerde (bas ve soprano) iki iletiminden sonra, aramüziği duyulur.

13-15. ölçülerde aramüziği, konunun tonlamaları üzerine inşa edilmiştir (Şekil 8). Böylece aramüziği, dördüncü ölçüden konunun motifini kullanır. Sergi bölümünün sonunda ise otantik bir kadansla (15. ölçü) füg tamamlanarak, müzikal dokudaki dominant yedili akorun sesleri ile bitirilmektedir.



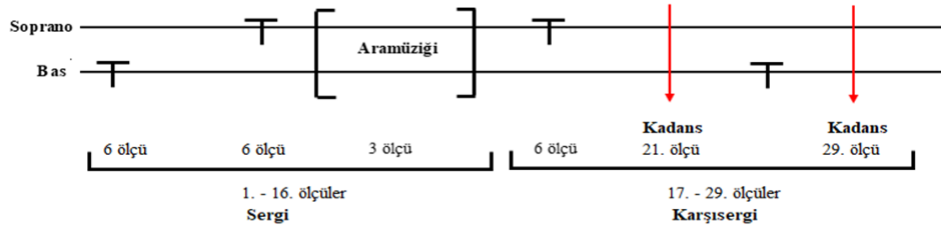
Şekil 8, F. Chopim iki partili füg, (13-16. ölçüler)
https://primanota.ru/frederic-chopin/fuga-lya-minor.htmpdf

Fügde karşısergi bölümü bulunmaktadır (16-29. ölçüler). 16. ölçüde konu, soprano partisyonunda yeni bir iletiyle karşısergi bölümü başlamaktadır. Karşısergide, konu sergiye kıyasla ters sırayla iki kez yapılır. Bu bağlamda, konu önce soprano partisinde, sonra da basta besteci tarafından seslendirilir. Konu *la* minör'le seslendirilir ve tam (altı ölçü) halinde değiştirilmeden yürütülür.
Daha sonra, fügün 22. ölçüsünde ve bas partisyonunda cevap başlar. Basta konu ölçek olarak genişletilmiştir. Fügün sergisinde konu uzunluğu altı ölçü halindeyse, burada sekiz ölçü uzunluğundadır. Böylece, cevap dominant tonalitede iletilir ve 29. ölçüye kadar devam etmektedir. Burada karşısergi sona erer. Karşıserginin varlığı, füg formunun çerçevesinin genişlemesine katkıda bulunur (Şekil 9, 22-29. ölçüler).



Şekil 9, F. Chopin iki partili füg, (21-32. ölçüler)
https://primanota.ru/frederic-chopin/fuga-lya-minor.htmpdf

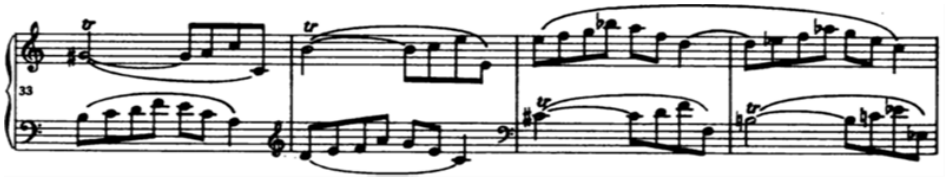
Sergi ve karşısergi şemasının bir örneği aşağıdaki gibidir (Şekil 10):



Şekil 10

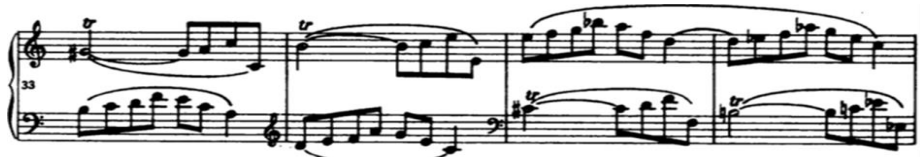
30. ölçüde, karşısergi bölümünün kapanmasıyla gelişme (orta) bölümü başlamaktadır. 30-50. ölçülerin arasında devam eden gelişme bölümü gergin bir karaktere sahiptir. Gerilim, kromatik seslerin zengin kullanımı, sekvensler, sıkışma ve ana tonaliteden uzak tonalitelerin kullanımı ile elde edilir. Böylece, tonalite açısından bu bölüm sıklıkla tonal yönelmeler ile karakterize edilir. Örneğin, 31. ölçüde konu *mi* majör tonalitesinde duyulmaktadır. *Mi* majör, füğün ana *la* minör tonalitesi için dominant tonalitedir (Şekil 9, 31. ölçü).

35-36. ölçülerde, sekvenslerin tonal yönü dikkat çekmektedir. Örneğin, sekvens motifleri *re* minör ve *do* minörlerde seslendirilir. Yani burada *la* minör'ün subdominant (IV), daha sonra üçüncü (III) derecelerde konu motiflerinin iletimi gözlemlenebilir (Şekil 11, 35- 36. ölçüler).



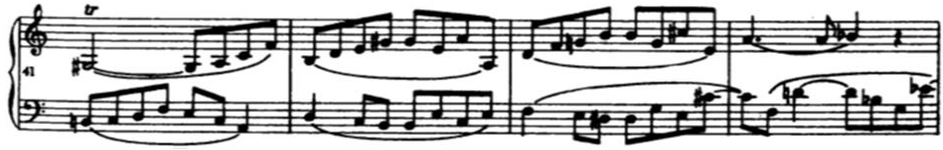
Şekil 11, F.Chopin iki partili füg, (33-36. ölçüler)
https://primanota.ru/frederic-chopin/fuga-lya-minor.htmpdf

38. ölçüde *re* minöre yol açan bir kadans bulunmaktadır. 39. ölçü, onlu (desima) aralığında konunun ilk ögesinin benzer bir tekrarı ile başlar. Burada konu *re* minör (subdominant tonalite) içinde seslendirilir. Sopranodaki konunun arka planına karşı bas partisyonunda konu işlenir. Böylece, burada konuların stretto şeklinde işlenildiği anlaşılmaktadır(Şekil12).



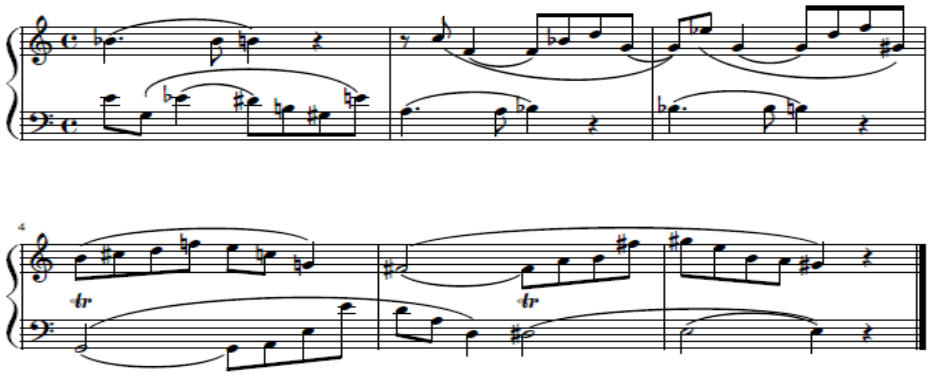
Şekil 12, F. Chopin iki partili füg, (37-40. ölçüler)
https://primanota.ru/frederic-chopin/fuga-lya-minor.htmpdf

44. ölçüden itibaren, fügde dramatik gerilim artışı gözlemlenir. 43. ve 44. ölçülerin birleştiği cevabın devamında, konunun ilk motifi yalın haliyle serpiştirilmiştir (Şekil 13). Ancak, konu tonlamalı olarak değiştirilir. Burada yükselen dörtlü aralık duyulur. Bununla birlikte, konunun melodilerindeki yönü değişir. Konu motifinin ilk seslendirilmesinde melodinin yarım ses aşağı doğru bir hareketi varsa, dörtlü aralığın çıkışından sonra konunun bu iletiminde melodi yarım ses yukarı hareket eder. Aynı zamanda bu motifin ritmik tasarımı korunur. Ardından, motif bir sekvens olarak yarım ses kadar yukarı ilerler.



Şekil 13, 41-44. Ölçüler
https://primanota.ru/frederic-chopin/fuga-lya-minor.htmpdf

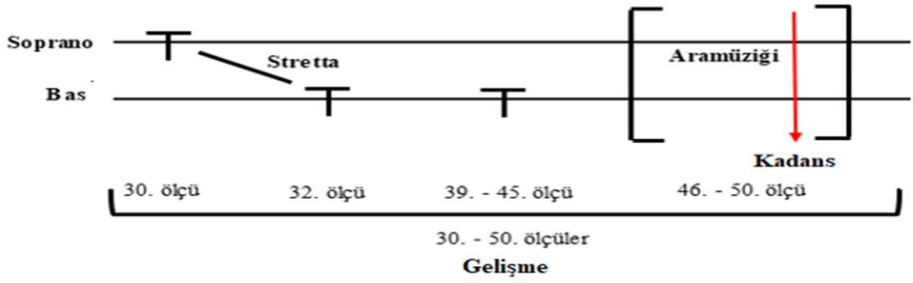
Sonraki 46. ve 47. ölçülerde, aynı melodi basta dikey bir oktav kontrpuan olarak duyulur (Şekil 9). Bu sırada, ikinci sesin (soprano) tematizmi oldukça gergin seslenmektedir. Konu, beşli (46. ölçü) ve septima (47. ölçü) olarak indirgenmiş aralıkları içermektedir. Konunu ezgisi, beşli (46. ölçü) ve yedili (47. ölçü) gibi eksiltilmiş aralıklar içermektedir. Yine 46. ölçüde ise eksiltilmiş bir yedili akor (VII_{65}) bulunmaktadır. Bu akorun ana hatları melodide görülür. Sopranoda *re-fa-sol* diyez eksiltilmiş akorun sesleri *si* naturel üzerine bindirilir. Tonal açıdan, 46. ve 47. füglerin ölçüleri sol minör, *mi bemol* majör ve *la* minör olarak görülmektedir.



Şekil 14, F. Chopin iki partili füg (45-50. ölçüler)

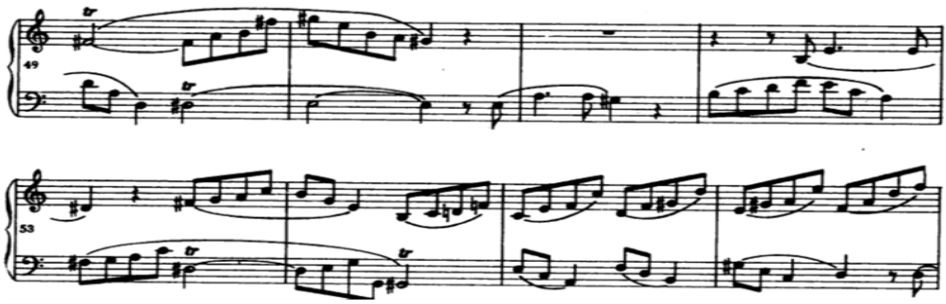
48. ölçü (Şekil 14), *la* minör olarak seslendirilir. Bu ölçüde aynı zamanda melodik yatay çizgide yedili akorun varlığı da gözlemlenmektedir. Soprano melodisinde, basta *sol* diyez sesi ile birlikte *si naturel- re-fa* sesleri, yedinci derecenin eksiltilmiş yedili (VII_7) akorudur.

Eksiltilmiş yedili akor toniğe doğru çözülmektedir. Melodide, bu çözülme *mi* ve *do* seslerinde gözlemlenmektedir. Bas ise *la- mi- mi* olarak seslendirilir. Beklenmedik ve keskin bir şekilde gelen *do* diyez ve *sol* sesleri, seslerin genel uyumunun dışına çıkar. *Do* diyez sesi, esasen majör ve minör arasındaki bir değişimdir. Aynı ölçüdeki naturel *sol*, basta s*ol* diyez sesiyle ayrışır. Öte yandan, beklenen *la* sesi yerine doğal *sol* sesi gelir. Füg gelişme bölümü 50. ölçüde dominant bir kadansla sona erer. Gelişme bölmümünün şeması şekil 15'de gösterilmektedir:



Şekil 15

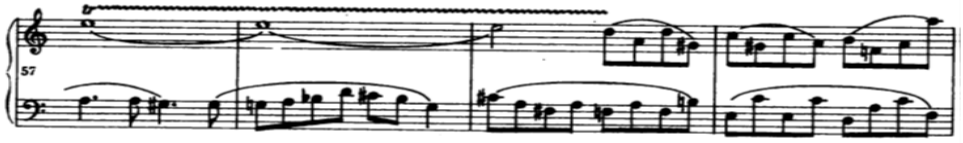
Sonuç bölümü, 51-70. ölçülerini kapsamaktadır. Bu bölüm, konunun ana tonalitede (*la* minör'ün) yürütülmesiyle başlar (Şekil 16). Ana tonalitenin bu bölümünde geri dönüş, Barok füginün tipik bir özelliğidir.



Şekil 16, F. Chopin iki partili füg, (49-56. ölçüler)
https://primanota.ru/frederic-chopin/fuga-lya-minor.htmpdf

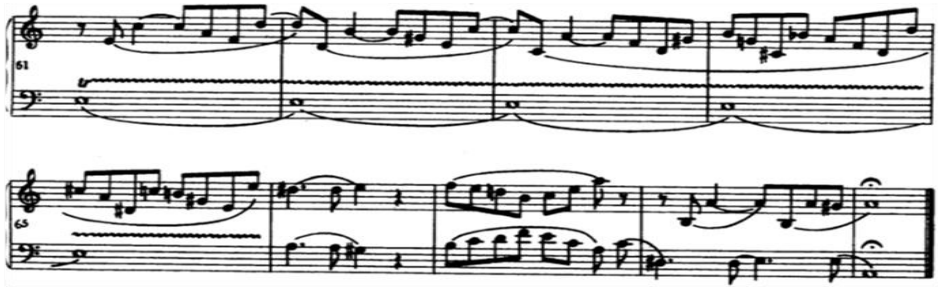
Sonuç bölmümünün başlangıcında öne sürülen taklit yöntemleri dikkat çekmektedir. Burada konular sıkışma (stretto) sunumunda düzenlenmektedir. Örneğin, 51. ölçüde konu, alt bas seste (bas partisyondan) gerçekleştirilir. Bir buçuk ölçülük bir zaman farkıyla, üst sesle *mi* minör tonalitesinde konuya girer.

57. ölçünün *re* minöründe (subdominant tonalitede) konunun bas partisyonunun yeni bir iletimi gözlemlenmektedir (Şekil 17). Konunun bu iletimi, sopranoda üç ölçülü bir tril ile karakterize edilmiştir.



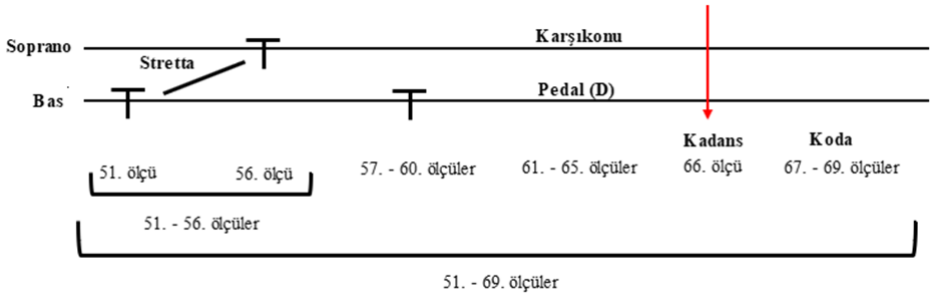
Şekil 17, F. Chopin ik, partili füg, (57-60. ölçüler)
https://primanota.ru/frederic-chopin/fuga-lya-minor.htmpdf

Sonraki 61-65. ölçülerde ise tril, bas partisyonunda duyulmaktadır (Şekil 18). Tril, dominant pedalın arka planına karşı ses çıkarır. Soprano bölümündeki bu trilin fonunda bir sekvens duyulmaktadır. Sekvens, altılı aralığın karakteristik motifine dayanmaktadır. Her yeni motif ikili aralık içinde aşağı hareket eder ve karşıezgi geliştirmenin bir çeşididir.



Şekil 18, F. Chopin iki partili füg (61-69. ölçüler)
https://primanota.ru/frederic-chopin/fuga-lya-minor.htmpdf

66-70. ölçüler arasında, konunun tonlarına dayanan bir koda vardır. 66. ölçüde soprano ve bas partisyonunda aynı anda bir triton aralığı (arttırılmış dörtlü) duyulmaktadır. Sonuç bölmünün şeması (Şekil 19) aşağıdaki gibidir:



Sonuç

Şekil 19

Eserin öne çıkan özelliklerinden biri de dikey çizgilerde melodik akorların varlığıdır. Bu tür "melodik" akorlar, füğün tonal ve armonik dilinin şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Füğün melodik akorları arasında majör, minör üç sesli akorlar, bu akorların çevrimleri, eksiltilmiş ve arttırılmış üç sesli akorların ve dominant yedili akor çevrimlerinin sesleri üzerine hareketi gözlemlenebilmektedir. Böylece, füğün dikey melodik çizgilerinde akorların hatları sıklıkla görülmektedir.

Özellikle sopranonun melodik çizgisinde, armonik fonksiyonların ana hatlarını gözlemlemek mümkündür. Örneğin dominant yedili akorun ikinci çevriminin (D_{34}) akoru füğün 32., 42. ve 43. ölçülerinde görülmektedir. Füg seslerinin dikey melodisinde gergin triton aralıkları sıklıkla duyulmaktadır. Eksiltilmiş beşli'nin (eks.5) tonlamaları temanın kendisinde mevcuttur. Bu nedenle ikinci ölçüde *do-fa* sesleri arasında eksiltilmiş beşli aralığın tonlamaları vardır.

61. ölçüde üçüncü ve dördüncü vuruşlarda, ikinci derecenin çevrilmesinin (II_6) akor hatları (*la-fa-re* sesleri) görülebilir. 62. ölçüde, melodideki *re-si-sol diyez-mi-do* sesleri dikey olarak toplandığında Chopin'in önem verdiği akorlardan biri olan dominant ikili akoru (D_2) gözlemlenmektedir. 63. ölçüde, dominant ikili (D_2) akorun bir tonik altılı (T_6) akora çözüldüğü gözlemlenir, ardından aynı ölçüde, eksiltilmiş bir üçsesliliğin ana hatları görülmektedir.

Füğün sonunda yer alan 66. ölçüde, konu seslerinin ilk ögesi triton aralığı ile tekrar duyulur. Bu triton aralık (artık dörtlü) oldukça sert duyulmaktadır. Aralık, ölçünün güçlü vuruşuna denk gelir ve *la-re diyez* sesleri arasında dikey olarak bulunmaktadır. Triton, ölçünün üçüncü vuruşunda *sol diyez - mi* seslerine çözülmektedir. Böylece, uzun bir dominant pedaldan sonra, 66. ölçüde, *la* minör'ün ana tonalite için hazırlığı gerçekleşmektedir.

3.Sonuçlar

Romantizm Dönemi bestecilerinin füg yazarken, Barok füg geleneklerine bağlı kaldıkları ve büyük besteci Bach'ın füg tekniklerinden faydalanadıkları söylenebilir. Yapılan polifonik analizin sonucunda, Mendelson, Schumann, Chopin, Grieg ve Saint-Saens'ın gibi bestecilerin füg yazarken Barok Dönemi'nin geleneklerine dikkat ettikleri görülmektedir. Piyano füglerinin analizi sırasında, bestecilerin füg formlarının genel olarak Barok ilkelerine dayandığı tespit edilmiştir. Aynı zamanda, bu besteciler Barok fügünün geleneklerini sürdürerek bu türün piyano için özgün bir modelini yaratmışlardır. Ayrıca, 19. yüzyıl bestecilerinin füg denemeleri yazmaları, müzik eğitiminin önemli bir parçası olarak kabul edilmekteydi.

Polifoniye (çok sesliliğe) olan ilgiyi yeniden canlandıran Mendelssohn sayesinde, romantik bestecilerin eserlerinde, dramatik çekirdeği ve temel yapısal ilkeleri bozmadan fügü kullanmayı ve yenilemeyi başardıkları söylenebilir. Örneğin, Mendelson'un op.35 "Altı Prelüd ve Füg" silsilesi, Barok ve Romantizm tarzlarının organik bir birleşimidir.

Romantik bestecilerin füglerinin iki yönde geliştiğini gözlemlemek mümkündür. Geleneklerin sürekliliği öncelikle Barok füg formunun yapısının temel prensiplerinin korunmasında ifade edilmiştir. Bu tür füglere Chopin, Grieg ve Saint-Saens'ın fügleri de dahildir. Bu bestecilerin piyano füglerinde sürekli taklit biçiminde polifonik bir doku kullandıkları gözlemlenmiştir. Bununla beraber, bu füglerde, fügün üç bölümlü form inşası (sergi, gelişme, sonuç), konunun ve cevabın tonik-dominant ilişkileri, aramüziğin varlığı, sonuç bölümünde konuların sıkı bir şekilde yürütülmesi, fügün sonuna doğru pedal sesinin varlığı gibi temel karakteristik özellikler gözlemlenmektedir.

Bununla birlikte Romantik besteciler, füg kurallarını en aza indirmeye ve fügün yapısından ziyade müzikal dokusunun çeşitliliğini ve özgür olanaklarını öne çıkarmaya çalışmışlardır. Bu yapıdaki fügler esas olarak, serginin serbest yorumlanması, temanın değişmesi, polifonik olmayan bölümlerin tanıtımı (homofonik-armonik) ve tonal planların özgürlüğü ile öne çıkmaktadır. Genel anlamda, bu tür fügler yazılırken form serbest yorumlanır ve doğaçlama karaktere sahiptirler. Mendelssohn ve Schumann'ın piyano için bu tür füg örnekleri besteledikleri bilinmektedir. Bunların aksine, Chopin, Grieg ve Saint-Saens tüm füglerde geleneksel bir füg formu kullanmadıkları ve homofonik-armonik bir doku sunmadıkları gözlemlenmiştir.

Chopin'in, *la* minör piyano füg'ünde hem Barok fügünün gelenek ve ilkelerine bağlı kaldığı, hem de serbest bir şekilde yorumladığı tespit edilmiştir. Genel olarak, la minör fügü üç bölümlü (sergi, orta, sonuç) formun özelliklerini taşımaktadır. Fügün dramatik gelişimi sürecinde, konu ve aramüziğin arasındaki sınırlar silinmektedir. Örneğin, füg konusu net sınırların varlığına rağmen üç yürütmeden sonra, aramüziğin içinde kademeli olarak çözülmeye başlar. Aynı zamanda, fügdeki kadansların varlığı, eserin bölümleri arasında net sınırların varlığına işaret eder. Böylece, fügdeki bu kadanslar önemli bir biçimlendirici rol oynamaktadır. Bununla birlikte, tüm fügün serbestçe devam eden bir yapıda olduğu söylenebilir.

Mendelson, Schumann, Chopin, Grieg ve Saint-Saens bestecilerinin piyano fügleri, dönemin atmosferini yansıtmıştır. Füg formunun Romantik Dönem bestecileri tarafından yorumlanması, dönemin stili, müzikal dili ve bestecilerin kendilerine ait estetik görüşleri ile bağlantılıdır. Bu bestecilerin piyano füglerinde romantik ruh halleri ve imgeleri, geleneksel füg formunun içinde bulunmaktadır. Barok fügünün özellikleri, bireysel yaklaşım merceğinden romantik bestecilerin eserlerinde sentezlenmiş ve kullanılmıştır. Bu bağlamda, bestecilerin piyano eserlerinde incelenen füglerin yorumlanması, derin bir kimlik ve bireysellik ile ayırt edilir.

Kaynakça

1. Belza, İ. (1968). Schopen. Moskova:" Nauka" / "Bilim.
2. Cangal, N. (2004). Müzik Formları, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
3. Dams, V. (1930). Felix Mendelsoohn- Bartoldi, çev. L. Mazel. Moskova: "Muzıkalnıı Sektor".
4. Dolzhansky, A. (1970). 24 prelüdii i Fugi Şostakoviça. Shostakovich'ten 24 Prelüd ve Füg.
5. Leningrad: "Sovet Besticiler".
6. Hodeır, A. (1994). Müzikte Türler ve Biçimler. Ankara: İletişim Yayınları. 2. Basım.
7. Karolyi, O. (2007). Müziğe Giriş. İstanbul: Ayhan Matbaası. 5. Basım.
8. Levaşova, O. (1975). Edvard Grieg. Moskova:" Muzıka".İkinci Basın.
9. Mazel, L. (1971). "İssledovaniya o Chopene". Moskova: 1971:150.
10. Pamir, L. (1998). Müzikte Geniş Soluklar, (2. Basım). İstanbul: Boyut Yayıncılık.
11. Protopopov,Vl. (1986). İstoriya Polifonii. Zapadno Yevropeiskaya Muzıka XIX – naçala XX veka. (Polifoni Tarihi. Batı Avrupa Müziği XIX- 20. yüzyılın başlarında). Moskova: "Muzıka".
12. Say, A. (1997). Müzik Tarihi. Ankara: Adalet Matbaası.
13. Say, A. (2005). Müzik Sözlüğü. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
14. Skrebkov, S. (1982). Uçebnik Polifonii. Moskova: "Muzıka".
15. Taneev, S. (1909). Podvijnoi Kontrapunkt Strogogo Pisma. Leipsig: Belyaev.

İnternet Kaynakları

1. Chopin, F. Piyano İçin füg *la minör.* (Nota).
2. https://www.piano.ru/scores/chopin/fuga pdf
3. Grieg, E. "Piyano İçin Yedi Füg". (Nota).
4. https://primanota.ru/edvard-grig/fugi-dlya-fortepiano-eg-184-sheets.htm.pdf
5. Mendelssohn, F. "Piyano için Prelüd ve Füg" op. 35, (Nota).
6. https://primanota.ru/felix-mendelssohn/shest-prelyudii-i-fug-or35-sheets.htm.pdf
7. Saint-Saens, C. "Piyano İçin Altı Füg" op.161, (Nota).
8. https://primanota.ru/sen-sans-kamill/6-fug-dlya-fortepiano-sheets.htm.pdf
9. Schumann, R. "Piyano için Dört Füg" op. 72, (Nota).
10. https://primanota.ru/robert-schumann/chetyre-fugi-sheets.htm.pdf.

6.Bölüm

Diyarbakır Halk Oyunlarından Keşeo, Delilo, Halay, İki Ayak, Esmer, Çepik Oyunları ve Öğretimi

Mustafa ŞAHİN[1]

1 Doç. Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müdürlüğü, Türk Halk Oyunları Bölümü, ORCID:0000-0002-6942-9425

Giriş

Güneydoğu Anadolu Bölgesinin en önemli şehirlerinden biri olan Diyarbakır; Kalesi, kültürel yapısını gösteren anıtları, geleneksel mimari dokusu ve burada yaşamış uygarlıkların bize bıraktığı mirası ile sadece Türkiye' nin değil aynı zamanda dünyanın da önemli merkezlerinden biridir.

Anadolu´nun en eski tarımcı köy topluluklarının en güzel örneğini veren Diyarbakır-Ergani yakınlarındaki Çayönü Tepesi, günümüzden 10.000 yıl önceye dayanan geçmişiyle bölge tarihimize değil Dünya uygarlık tarihine de ışık tutmaktadır. M.Ö. 9.300 yıllarına kadar uzanan geçmişiyle, kent uygarlığının ilk temellerinin atıldığı Çayönü, göçebelikten yerleşik köy yaşantısına, avcılık ve toplayıcılıktan besin üretimine geçilen dönemin en önemli göstergesidir. Aynı zamanda Diyarbakır´ ın Bismil İlçesi yakınlarındaki Üçtepe Höyük´ te yapılan kazı çalışmalarında Asur Helenistik ve Roma İmparatorluk dönemlerine ait tabakalar bulunmuştur. Son dönemlerde Bismil ilçesinde yapılan arkeolojik çalışmaların ışığı altında da Yakın Doğudaki en erken yerleşim yerlerinden birinin günümüzden 12.000 yıl öncesine dayanan Körtiktepe olduğu tespit edilmiştir (Diyarbakır – Vikipedi, 2022).

Kesin tarihini bilmemekle beraber, şehirdeki ilk yerleşim, Dicle Irmağının yatağından 100 m yukarıda olan ve fiskaya adı verilen yerin günümüzde iç kale denilen alanda kalan yerde gerçekleştiği ve bu bölgede Amida yada Virankale olarak isimlendirilen Höyükte tespit edilmiştir. Coğrafi konumu sebebiyle şehri müdafa kolaylığı sağlayan ve süreç içinde nüfusu yoğunlaşarak büyüyen yerleşim yerinin kale işlevli ilk yapısının İ.Ö.3000 yıllarında bölgeye hakim olan Hurrilerin yaptığı bilinmektedir (Diyarbakır Müze Müdürlüğü, 2022).

Egemenliklerini MÖ 1260 yıllara kadar sürdüren Hurri- Mitaniler' den sonra sırasıyla Asurlular, Aramiler, Urartular, İskitler, Medler, Persler, Makedonyalılar,Selevkoslar, Partlar, Ermeniler, Romalılar, Sasaniler, Bizanslılar, Emeviler, Abbasiler, Hamdaniler, Mervaniler, Selçuklular, İnaloğulları, Artuklular, Eyyübiler, Moğollar, Akkoyunlular, Safeviler ve son olarak Osmanlı İmparatorluğu Diyarbakır'a hakim olmuştur. Diyarbakır'da en fazla tarihi eser yapan ve kültür mirası bırakan medeniyetler; Romalılar, Bizanslılar, Abbasiler, Mervaniler, Selçuklular, Artuklular ve Osmanlılar olmuştur. Diyarbakır sadece Roma-Bizans değil aynı zamanda Türk, Arap, Pers ve Müslüman devletlerin köklü tarihlerini ve kültürel yapılarını bünyesinde bulunduran ortak bir miras olarak günümüze kadar gelmiştir. Surlarda birçok medeniyetlerin izlerini kitabe, süsleme, figür, kapı veya görkemli burçlarda net bir şekilde görmekteyiz (Diyarbakır Milli Eğitim Müdürlüğü, 2022).

Osmanlılar döneminde Diyarbakır önemli eyaletlerden birinin merkezi olmuş, doğuya doğru sefere çıkan orduların hareket üssü ve kışlası görevini yapmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde özellikle de I. Dünya

Savaşı'nın yakın zamanlarında hastalık, yangın ve sefalet yüzünden büyük sıkıntılar çeken Diyarbakır; Cumhuriyet döneminde imar, sosyal, kültürel ve ekonomik alanlarda büyük hareketlilikler yaşamıştır. 1950'lerden sonra yeni şehir kurularak okullar, yollar, hastaneler ve modern binalarla gün geçtikçe gelişmiş ve büyümüştür. Kara, hava ve demir yollarıyla büyüyen şehir Türkiye'nin dört bir yanına bağlanmış ve önemli merkezlerden biri haline gelmiştir (Diyarbakır – Vikipedi, 2022).

Diyarbakır aynı zamanda tüm bu medeniyetlerin yaşadığı dönemlerde önemli ticaret yollarının buluştuğu yerlerden biri üzerinde kalmış olup ayrıca bu buluşma noktasında gerçekleşen kültürel değişimde büyük bir rol almıştır. Sahip olduğu muazzam kültürel geçmişten dolayı kent geniş bir halk kültürünü de elinde bulundurmaktadır. Atasözleri, yemekler, maniler, giyim-kuşam, çocuk oyunları, dans, müzik gibi pek çok geleneksel sahada çeşitlilik sahibidir (Özaydın, 2019, s.12).

Diyarbakır halk oyunları ile ilgili yazılı kaynakların azlığı sebebiyle yörede yaptığımız alan araştırmalarındaki karşılıklı görüşmelerde ilk düzenli halk oyunları çalışmalarının 1947 yılında başladığını öğreniyoruz. Yörede aynı müzisyenlerde olduğu gibi babadan oğula öğretilerek intikal eden halk oyunlarının Veysel Kardaş (kendiside babası Bahçeci Şahin Kardaş' tan öğrenmiştir) tarafından arkadaşlarını toplayarak çalışmalar yaptıktan sonra 1948 yılında ilk sunumlarını yapmışlardır. Bu sunumda Keşeo, Govend (Halay türkülü narey varyantı), Grani ve Delilo oyunlarının oynandığını sözlü kaynaktan öğreniyoruz. Ayrıca 1954 yılında Ankara Cebecide tertiplenen bir Diyarbakırlılar gecesinde Dicle Talebe yurdu öğrencilerinden oluşan ekibin oynadığını yine sözlü kaynaklardan öğreniyoruz (Tantekin, 2020).

Yetmişli yılların bitimine kadar halk oyunları faaliyetleri doğal yapısında sahneye aktarılmıştır. Diyarbakır oyunları da bu dönem içinde çalışmalarını bu şekilde yürütmüş oyunlarda da davul zurna çalınmıştır. Bu durum herhangi bir değişiklik yapmayı gerektirmemiştir.

1970'li yılların sonlarına doğru Devlet Halk Dansları Topluluğunun kurulmasının yanında televizyon programlarının etkisi ile de halk oyunlarımızın sahne performansları herkes tarafından izlenir duruma gelmişti. Devlet Halk Dansları Topluluğunun sahne düzenlemeli çalışmaları ve müzik düzenlenmeleri diğer çalışmaları süreç içinde etkilemiştir. Bu çalışmalar halk oyunları guruplarına da yansımış ve hatta yarışmalara kadar girmiştir. Böylece stilize dal ismiyle yeni bir kategori oluşmuş ve beraberinde müzik düzenlemeleri ile çok sayıda çalgı aletinin bir araya gelerek yaptığı bir icra şekli oluşmuştur. Bu yılları takip eden yıllarda sahne tekniklerinin ve teknolojisinin kullanılması ile birlikte sahne gösterileri belli bir düzeye ulaşmıştır. Stilize türünden 70' li yılların sonuna

doğru Diyarbakır oyunlarının da etkilendiğini görmekteyiz. Bu dönemden sonra Diyarbakır oyunları geleneksel formda çoğunlukla görülse de zaman zaman stilize ekiplerin hazırlandığını da görmekteyiz. Stilize hazırlanmış ekiplere örneklerden biri 2009 yılında açılan Dicle Üniversitesi Halk Oyunları Bölümünün hazırlamış olduğu ve Üniversitelerarası halk oyunları yarışmalarında sergilenen stilize Diyarbakır yöresi ekibini gösterebiliriz (TÜSF Halk Oyunları Stilize Dal Yarışması, 2022).

https://www.youtube.com/watch?v=XTxjBPvPKxw

İlk derleme çalışmaları, gösteriler, yarışmalar, velime geceleri, düğünler vs süreç içinde oyunlar günümüze kadar sosyal yapı içinde korunarak ulaşmışlar. Tabi ki bazı usta oyuncuların dokunuşları ile bazı adım değişiklikleri zaman içinde olsa da temel yapıda çok fazla değişiklik olmadığını incelediğimiz eski kayıtların görsellerine bakarak söylemek yanlış olmaz.

Bu çalışmada Diyarbakır oyunlarını öğrenmek ve öğretmek isteyen öğretmen, öğretmen adayları ve usta öğreticiler için günümüze kadar gelmiş halen yörede yaygın bir şekilde oynanan oyunların öğretimi hedeflenmiş olup Keşeo, Delilo, Halay, İki Ayak, Esmer ve Çepik oyunları ile sınırlandırılmıştır. Kültürümüze sahip çıkma ve sürdürülebilirlik noktasında oyunların öğrenilerek ve genç nesillere öğretilerek korunması çalışmanın önemini göstermektedir. Araştırma nitel bir çalışma olup gözlem ve karşılıklı görüşme üzerinden gerçekleştirilmiş ve karşılıklı görüşmelerde ulaşılan dokümanlarda çalışmada kullanılmıştır.

1. DİYARBAKIR HALK OYUNLARI KÜLTÜRÜ

Diyarbakır ilinin Türk Halk Oyunları içinde tarz olarak farklı bir duruşu ve ihtişamı vardır. Bu ihtişam şehrin halk oyunlarına verdiği değer ve özenden kaynaklanmaktadır. Örneğin Diyarbakır ili içerisinde bütün aileler çocuklarını Halk Oyunları kurslarına veya okullardaki çalışmalara hiç itirazsız gönderir. Veya düğünler toplantılar vs bütün aile çoluk çocuk beraber katılır. Bu sosyal toplantılarda herkes oyunlara iştirak eder ve bu ortam içinde oyunları da öğrenir. Yani kısacası oyun kültürü daha çocukluktan ailede başlar. Bu durumda şehirde gözle görülür bir halk oyunları dinamizmi yaratmıştır. Örneğin yolda yürürken ilkokul çağında çocukları veya lise çağında gençleri düzenli bir ekip şeklinde oynarlarken görebilirsiniz. Bazen bir sırada kuyrukta zaman geçsin diye sırada bekleyen insanların küçük küçük halay figürlerini yaptıklarına şahit olursunuz. Evlenen gençlerin on gözlü köprü ziyaretinde orda sürekli bekleyen zurna davul ekibiyle halay çektiğini ve gelen turistlerin bu durumu hayranlıkla seyrettiklerini görebilirsiniz.

Diyarbakır yöresi oyun geleneğine baktığımızda oyunların halay türü içinde yer aldığını görürüz. Bilindiği üzere halay oyunları da kendi içinde çeşitlilik ve farklı karakteristik özellikler bulundurur. Diyarbakır'ı bunlardan tek bölümlü halay sınıfına alabiliriz. Diyarbakır oyunlarındaki çeşitlilik coşku, sevgi, hüzün, mertlik ve çeşitli doğa olayları şeklinde yansır. Oyunlar genelde kına geceleri, düğün, bayram ve özel günlerde karşımıza çıkar. Ayrıca sohbet ve eğlenme amacıyla gidilen toplantılarda da görülür. Yörede oyunlar genellikle ağır tempoyla başlar ve hızlanarak devam eder. Oyun formları olarak genelde düz çizgi, karşılıklı iki düz çizgi, yarım daire ve daire formu kullanılmaktadır. Kadın erkek birlikte oynandığı görülse de sadece erkek ya da sadece kadınların oynadığı oyunlar da vardır (TÜSF Halk Oyunları Artistik Dal Yarışması, 2022).

https://www.youtube.com/watch?v=nrqlyA97QgQ

1.1KEŞEO

Diyarbakır Sur ilçesinde geçmişten günümüze farklı kültür ve inançlardan toplulukların bir arada yaşadığını hem yazılı kaynaklardan hem de alanda yaşayan kaynak kişilerin anlatımlarından öğrenmekteyiz. Çok uzun süredir farklı kültürler içinde birlikte yaşamış bu toplumların birbirlerinden etkilenmesi çok doğaldır. Bu etkilenme kültürel, sosyal ve inançsal yapı ile birlikte mozaik bir hale dönüşmüştür. Yörede yaşayan papazlara halk tarafından "Keşe" denildiğini de bilmekteyiz.

Yörede yaşayan Hristiyan ve Ermeniler tıpkı Süryaniler gibi şarabı kendi evlerinde üretir ve inançları gereği değişik zamanlarda eğlence, kına, nişan ve düğünlerde tüketirler. Komşusunun düğününe giden farklı inançtaki halkın içtikleri şarabın verdiği sarhoşluk etkisi ile oynadıkları Gırani (Delile) oyununun bu farklı ruh halinin adımlara yansıması ve diğer farklı inançtaki toplumların bunu taklit etmesi ile oyun oluşmuştur. Bu oyun zaman içerisinde Diyarbakır merkez ile özdeşleşmiş sembol olmuş sadece erkekler tarafından ezgisi ve türküsü söylenilerek icra edilen bir oyun haline gelmiştir.

En karakteristik özelliği olan, kolların bel hizasında sabit, bel hizasından baş hizasına kadar sallanılarak kullanılması, ayakların diz bölgesine kadar çekilerek yukardan yere basma biçimlerinde kullanılmasıdır. Oyun tatlı sert olmakla beraber birçok varyantı ile figür zenginliği bol olan yöre oyunudur.

Keşeo oyununun Diyarbakır ın diğer ilçelerinde icra edildiğine rastlanılmamıştır.

İcra edilen türkünün müzik cümlesinin sonunda söylenilen Keşe kelimesinin sonuna o eki eklenilerek söylendiği için oyunun adı Keşeo olarak bilinmektedir (Tantekin, 2020).

Oyunu aşağıdaki linkten izleyerek öğrenebilirsiniz.

https://www.youtube.com/watch?v=90JbIrP8j7o

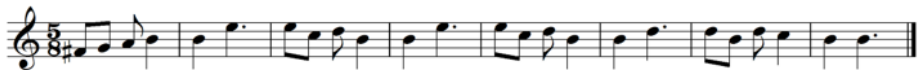
1.1.1 Oyunun Eşlik Müziği Notası

Yörede genelde oyunlara davul zurna eşlik eder. Bazen iç mekanlardaki toplantılarda ince saz tabir ettiğimiz keman, kanun, cümbüş, darbuka, klarnet, def gibi enstrumanlarında kullanıldığı görülür. Yörede oyunun farklı çalınan birkaç versiyonu vardır. Türkülü oyunlardandır. İkinci versiyonun türküsüde vardır. Bunlardan en popüler olmuş iki örneğinin notaları aşağıdaki gibidir.

Keşeo 1

Yöresi: Diyarbakır
Zurna - Davul: Seyithan Atar
Abdülaziz Kola

Notaya Alan: Mustafa Şahin
Tarihi: 28.01.2013

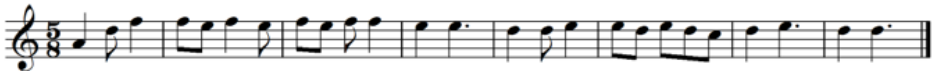


Şekil 1 : Keşeo İsimli Oyun Müziğinin Notası

Keşeo 2

Yöresi: Diyarbakır
Zurna - Davul: Seyithan Atar
Abdülaziz Kola

Notaya Alan: Mustafa Şahin
Tarihi: 28.01.2013



Şekil 2 : Keşeo İsimli Oyun Müziğinin Notası

1.2 DELİLO (GIRANİ)

Delilo yörede yaşamış kültürlerin özelliklerini en özgün bir biçimde yansıtan, her inançtan, kültürden, toplumdan bireylerin bir araya gelerek serçe parmaklardan tutuşarak müziğin oluşturduğu en üst sevinç duygusu noktasında paylaşmanın yaşanılarak icra edildiği bir oyundur.

Oyunun yörede en bilindik adı Grani' dir. Bu geleneksel oyun "şirvani, selimo, delile, kılıçe, şirani" adları ile de bilinir. Bu oyunla özdeşleşmiş olan selimo ise oyun sırasında söylenilen bir türküdür. "Delilo" ise Diyarbakırlı Yazar avukat Şair İhsan Fikret BİÇİÇİ' nin Ankara da iken Diyarbakırlılar gecesinde okunmak üzere yazılan şiirinin adıdır. Oyunun adı aslında değildir.

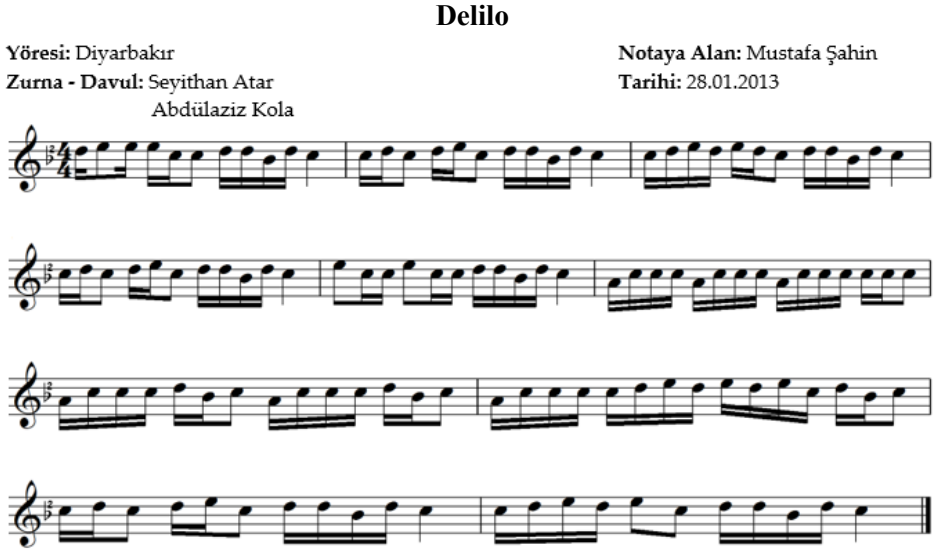
Gırani oyunu tarlada mahsulünü bol olan halkın sevincini, sevdiğine kavuşan bir gencin mutluluğunu, erkekliğe ilk adım atan bir erkek çocuğunun sünnet düğünündeki sevincini, evlenen bir çiftin yeni bir yuva kurma heyecanını, iki aşiretin barışma sevincini, bayram coşkusunu vb olayları ifade ederken ezgi yada türkü eşliğinde halkada bu duyguları hareketlerle anlatan bir oyundur.

Çevirmeli türküleri müzikle beraber söyleme eşliğinde icra edilen Gırani oyunu akıcı ve coşku dolu bir oyun olup ezgi ile icra edilirken makamlara melodiye göre oyunun temposu değişir (Tantekin, 2020). Oyunu aşağıdaki linkten izleyerek öğrenebilirsiniz.

https://www.youtube.com/watch?v=Rcbt2SW4JGs

1.2.1 Oyunun Eşlik Müziği Notası

Yörenin en popüler bilindik oyunudur. Aşağıda verilen müzik notası çalındığı bütün bölgelerde ilgi görür ve herkes tarafından düğünlerde oynanır. Türkülü oyunlardandır.



Şekil 3 : Delilo İsimli Oyun Müziğinin Notası

1.3 HALAY (GOVEND)

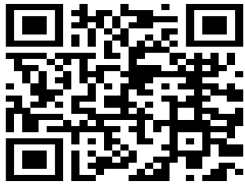
Halay, yörede kol kola, omuz omuza, ellerin klasik halay tutuşu dediğimiz parmakların iç içe geçirilip sıkıca tutularak oynanan, coşku ve sevinç duygularının ortaya vurulduğu akıcı bir oyundur.

Oyun aynı zamanda yaşamda karşılaşılan sorunları, zorlukların üstesinden dayanışma ile gelebilmeyi, toprağa hakim olmayı, güzel bir haberi, aşkın mutlu bir şekilde sona ermesini, kötülük, düşmanlık ve kin duygularının ayaklar altında ezilmesini hareketler yoluyla ifade eder.

Sevgi dolu türkülerle söylenerek icra edilmesi Govend oyununa ayrı bir güzellik ve anlamda katmaktadır.

Govend oyununda coşku, akıcılık ve canlılık ön planda olup ezgi türkü birliktr söylenilerek icra edilir. Türküyü icra etme geleneğinde bir oyuncu türküye başlar diğer oyuncular onun söylediğini tekrar eder şeklindedir ve hep birlikte söylenir. Müzik eşliğinde ve çevirmeli olarak söylenir. Govend oyunu sade erkek sade kadın ve karma şekillerde oynanır. Yörede oyun icra edenler müzisyene mendille Govend Zırav Gule çal diye oyunun yöresel adı söyleyerek çalmasını isterler. Günümüzde oyun için kullanılan Halay ise süreç içinde kullanılmış popüler olmuş ancak oyunun adı değil oyunun içinde yer aldığı tür adını ifade etmektedir. Tür adının da oyun adı olarak kullanılması doğru değildir (Tantekin, 2020). Oyunu aşağıdaki linkten izleyerek öğrenebilirsiniz.

https://www.youtube.com/watch?v=QKsKb1_b3ak



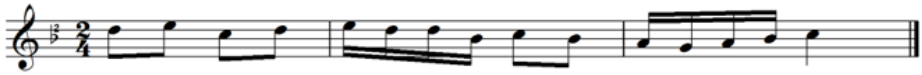
1.3.1 Oyunun Eşlik Müziği Notası

Halay oyununun da birçok melodik anlamda farklı çalım şekilleri olmak beraber aslında oyununun 12 zamanlı şekilleride yörede çalınmaktadır. Aşağıdaki melodi yörede en çok icra edilen ezgisidir. Nare ismi ilede bilinir. Türkülü oyundur.

Halay

Yöresi: Diyarbakır
Zurna - Davul: Seyithan Atar
Abdülaziz Kola

Notaya Alan: Mustafa Şahin
Tarihi: 28.01.2013



Şekil 4 : Halay İsimli Oyun Müziğinin Notası

1.4. İKİ (ÇİFT) AYAK

Tempolu ve hareketli ezgi eşliğinde oynanan güzel olumlu bir düşüncenin yaşanması, yaşanılan olaydaki sevgi ve mutluluğu içinde kol kola omuz omuza kenetlenerek duyguların paylaşımını hareketlerle paylaşılmasını ifade eden bir oyundur. Bu mutluluk bir nişanı, düğünü, güzel bir haberi veya hasadın iyi olması gibi bir durumları içeren olayları anlatır (Tantekin, 2020). Oyunu aşağıdaki linkten izleyerek öğrenebilirsiniz.

https://www.youtube.com/watch?v=fNExBFs-IGA

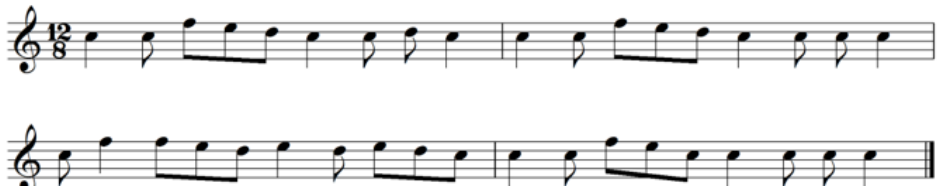
1.4 Oyunun Eşlik Müziği Notası

Yörede iki ayak çift ayak diye bilinen oyun için farklı varyantlarda müzikler çalınmakla beraber en fazla çalınan melodi aşağıdaki verilen notadaki gibidir.

İki Ayak

Yöresi: Diyarbakır
Zurna - Davul: Seyithan Atar
Abdülaziz Kola

Notaya Alan: Mustafa Şahin
Tarihi: 28.01.2013



Şekil 5 : İki Ayak İsimli Oyun Müziğinin Notası

1.5. ESMER (HARRANİ)

Günümüzde oyun için Esmer ismi yaygın olarak bilinse de halen hayatta olan yaşlılar ve oyunun müziğini icra eden geleneksel müzisyenlerle yapılan görüşmelerde yörede oyun adının "Harrani" olduğunu öğreniyoruz. Bugün oyunu icra etmek isteyen üstatlar müzisyenlere Harrani çal da oynayalım derler.

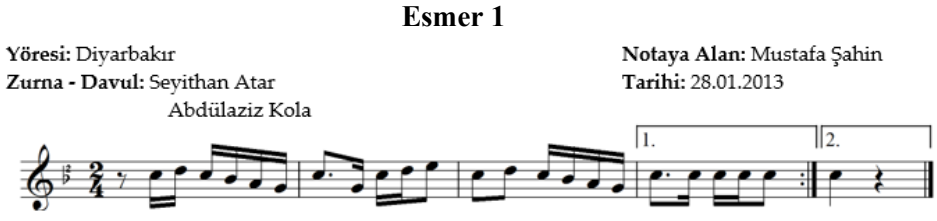
Aslında oyun müziği ve türküsü tarihsel olarak şu an bilinen Esmerim türküsünden çok daha eskidir. Eski oyun türküsünün ezgisine yeniden sözler yazılarak Diyarbakırlı bir sanatçı tarafından bugün icra edilen Esmerim Biçim Biçim türküsü zaman içinde oyun adımlarına uyarlanmış ve popüler olarak halk oyunlarımız içerisinde yerini almıştır.

Oyun kapalı toplumlarda baskı gören gençlerin birbirlerini tanıma olanakları buldukları kına, nişan, düğün ve bayramlarda kendilerini karşı cinse gösterme, hareketlerle duygularını aktarma ve tanışmaları ifade eder. Bu tür sosyal buluşmalarda gençler tanışır kendilerini beğendirir ve izdivaç yolunda bir adım atmış olur. Harrani oyun bu duygu ve düşünceleri hareketlerle aktaran en güzel oyunlardan biridir (Tantekin, 2020). Oyunu aşağıdaki linkten izleyerek öğrenebilirsiniz.

https://www.youtube.com/watch?v=-rSI5FmKhUQ

1.5.1 Oyunun Eşlik Müziği Notası

Yörede en çok oynanan ülkemizde yaygın olarak bilinen ve oynatılan bir oyundur. Yörede Harrani ismi ile de bilinir. Esmerim Biçim Biçim türküsü ile oynatıldığı görülmekle beraber yörede genelde aşağıda notaları verilmiş olan müzikler eşliğinde yaygın bir şekilde oynanır.

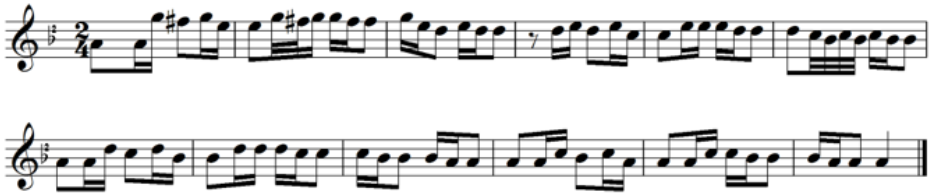


Şekil 6 : Esmer İsimli Oyun Müziğinin Notası

Esmer 2

Yöresi: Diyarbakır
Zurna - Davul: Seyithan Atar
Abdülaziz Kola

Notaya Alan: Mustafa Şahin
Tarihi: 28.01.2013



Şekil 7 : Esmer İsimli Oyun Müziğinin Notası

1.6. ÇEPİK

Çepik iki elin birbirine karşılıklı olarak kuvvetlice vurulması anlamını taşır. Toplumların sosyo - ekonomik durumlarına bakarak aşiretler, boylar, aileler ve bireyler arasında meydana gelen arazi anlaşmazlığı, kız kaçırma, alacak verecek, tarla sulama sırası, orman kesme, arazide hayvan otlatma, miras, çocuk kavgaları, muhtarlık seçimleri, ekonomik, siyasi ve fiziki güce dayanarak egemen olma anlayışı gibi sebeplerden ötürü saldırı ve savunma temelinde aynı zamanda da sevdiklerini korumak için içgüdüsel olarak geliştirdiği duygu düşüncelerini hareketlerle gösteren bir oyundur (Tantekin, 2020). Oyunu aşağıdaki linkten izleyerek öğrenebilirsiniz.

https://www.youtube.com/watch?v=p683SjPV6C0&t=15s

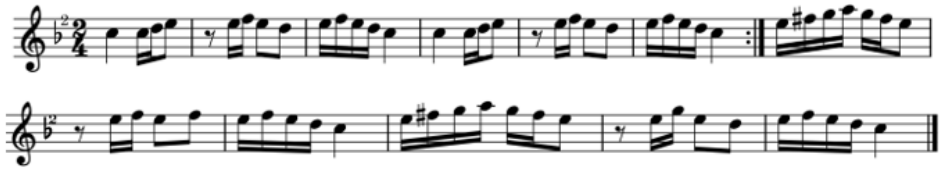
1.6.1 Oyunun Eşlik Müziği Notası

Yörenin en gösterişli oyunlarından biridir. Oyuna çalınan farklı varyantlarda müzikler olmakla beraber en çok kullanılan müzik aşağıda notaları verilen şeklidir. Oyunun 6 ve 12 zamanlı çalınan çeşitleride görülmektedir.

Çepik

Yöresi: Diyarbakır
Zurna - Davul: Seyithan Atar
Abdülaziz Kola

Notaya Alan: Mustafa Şahin
Tarihi: 28.01.2013



Şekil 8 : Çepik İsimli Oyun Müziğinin Notası

2. DİYARBAKIR YÖRESİ HALK OYUNLARI GİYSİLERİ

2.1 Kadın Giysileri

Kofi

Keçe külah, tepelik, renkli puşiler (kırmızı, yeşil, turuncu, mavi, beyaz vs) ve içine tülbent (ipek) parçalardan oluşan renkleri bekar, evli, dul ve yaşlı olma durumuna göre farklılık gösteren başlıktır (Kardaş, 2020). Bkz. Resim 1.2.3.4



Resim 1.Kofi



Resim 2. Kofi Puşiler ve Saç Örgüsü



Resim 3. Kofi İçten Görünüm



Resim 4. Hazır Tülbent

Kolye

Eskiden düğünlerde katkı sağlaması amacı ile geline altın, gümüş ve bakır madeninden yapılan kolyeler takılırdı. Günümüzde halk oyunları sahnelemelerinde tamamen imitasyon takılar kullanılmakta olup çeşitli alaşımlardan eski örnekleri taklit şeklinde yapılmaktadır (Kardaş, 2020). Bkz. Şekil 5.

Kemer

Genelde fistanın üzerine takılır ve gümüşten yapılır. Günümüzde maliyeti yüksek olduğu için kemerlerde imitasyon yapılmaktadır (Kardaş, 2020). Bkz. Resim 6.



Resim 5. Kolye Örneği



Resim 6. Kemer Örneği

Fistan

Yörede kadınlar genelde basmadan yapılan üzerinde yöresel motif ve işlemelerin olduğu fistan giyerler. Bunlarda da renk çeşitliliği mevcuttur (Kardaş, 2020). Bkz. Resim 7.



Resim 7. Fistan

Kotik (Cepken)

Yörede kadınlar fistanın üzerine işlemeli bir cepken giyerler. Bu cepkenlerin işlemeleri ve renkleri farklılık gösterebilir (Kardaş, 2020). Bkz. Resim 8.9.



Resim 8. Kotik Ön Görünüş



Resim 9. Kotik Arka Görünüş

Şalvar (Derpi)

Model olarak Anadolu' nun her bölgesinde giyilen türe benzer. Genelde pazenden yapılır her rengi kullanılır (Kardaş, 2020). Bkz. Resim 10.



Resim 10. Şalvar

Çorap

Genelde klasik beyaz yün çoraplar giyilir. Bkz. Resim 11.

Ayakkabı (Yemeni)

Ayakkabılar genelde deri olur genelde beyaz, kırmızı ve kahverengi çeşitleri kullanılır. Bayan ayakkabılarında poçik vardır. Bu şekilde erkek ayakkabılarından ayırt edilebilir (Kardaş, 2020). Bkz. Resim 12.



Resim 11. Çorap



Resim 12. Ayakkabı

2.2 Erkek Giysileri

Keçe Külah

Keçe külahın etrafına acem puşisi dolanır ve bu şekilde giyilir. Merkezde yaygındır (Kardaş, 2020)**.** Bkz. Resim 13.14



Resim 13. Keçe Külah Dik



Resim 14. Keçe Külah Yan

Gömlek

Bedene yedi renk kumaştan ya da mavi beyaz renkli kumaştan oluşan uzun çubuklu hakim yakalı dökümlü uzun kol gömlek giyilir (Kardaş, 2020). Bkz. Resim 15.

Yelek

Gömleğin üzerine mavi, kahverengi, bej veya yöreye özgü koyu yeşil gibi renkte kumaştan arkası siyah astarlı kısa kol kırk düğme işlemeli yelek giyilir (Kardaş, 2020). Bkz. Şekil 16.



Resim 15. Gömlek



Resim 16. Yelek

Şalvar

Anadolu' nun her yerinde görülebilen şalvarlar kahverengi, yeşil ve mavi renktedirler. Poturlu ve belinden ip veya lastik geçirilen pantolon yerinede giyilenleri halen bölgede kullanılmaktadır (Kardaş, 2020). Bkz. Resim 17.

Kuşak

Anadolu da bütün illerde kullanılan ismailiye kuşak iki tipte üçgen veya katlamalı şekilde bele takılır (Kardaş, 2020). Bkz. Şekil 18.



Resim 17. Şalvar



Resim 18. Kuşak

Çorap

Genelde klasik beyaz yün çoraplar giyilir. Bkz. Resim 19.

Ayakkabı (Yemeni)

Ayakkabılar genelde deri olur genelde erkekler siyah ve kahverengi tercih eder. Son zamanlarda beyaz sahnede gösterişli durduğu için popüler olmuştur. Erkek ayakkabıları poçiksizdir. Bkz. Şekil 20.



Resim 19. Çorap



Resim 20. Ayakkabı

Zincir

Yörede erkekler aksesuar olarak zincir takar. Aslında yörede eskiden zincirin ucunda köstekli saat olurdu artık sahnede düşme kaygısıyla saatsiz kullanılmaktadır(Kardaş, 2020). Bkz. Resim 21.

Pazubent

Pazubent deriden yapılır ve lastiklidir. Sağ kola ekip başları sol kola takar. İçinde nazardan korusun diye ya bir dua konur yada küçük bir kuran vardır (Kardaş, 2020). Bkz. Resim 22.



Resim 21. Zincir



Resim 22. Pazubent

8.3.3. Erkek ve Kadın Giysileri Giyilmiş Örnekler

Erkek kostümünün ön, arka ve yan cephe giyilmiş hali (Kılıç, 2020). Bkz. Resim 23.24.25.



Resim 23. Ön



Resim 24. Arka



Resim 24. Yan

Kadın kostümünün ön, arka ve yan cephe giyilmiş hali (Uslu, 2020). Bkz. Resim 26.27.28.



Resim 26. Ön



Resim 27. Arka



Resim 28. Yan

Sonuç

Bu çalışmada Diyarbakır ilinin Türk Halk Oyunları türlerinden Halay oyunları içinde yer alan popüler olmuş altı adet oyunu ve kostümleri ele alınmıştır. Bu oyunlar yörede oynanma yoğunluklarına göre tespit edilmiş olup bu oyunlar Delilo, Esmer, Çift Ayak, Keşeo, Halay ve Çepik oyunlarıdır.

Yapılan karşılıklı görüşmelerde oyunların, çok uzun bir süredir yörede oynandığı ve nesilden nesile aktarıldığı yöredeki icra alanlarından ve usta oyuncularından tespit edilmiştir. Oyun müzikleri mahalli icracılar tarafından kaydedilerek notaya dökülmüştür. İki, üç, dört ve beş zamanlı ritmik yapıda olan oyunların melodileri ise zengin aralıklı genelde Yahyalı kerem dizisinden oluşmaktadır. Oyun adımları videoya alınarak karekod sistemi ile öğretim videoları hazırlanarak paylaşılmıştır. Oyunların yeniden derlenmesi, kayıt altına alınması, müziklerinin mahalli icra şekilleri, kostümlerin giyim şekli ve aksesuar kullanımları korunması bakımından da önemli bir sonuç teşkil etmektedir. Ayrıca oyunların stilize olarak adlandırdığımız sahne düzenlemeli olarak çalışılması sahne dinamizmi kazanmasına, akademik anlamda Üniversitede bölüm olarak kurulması da yöredeki halk oyunları dinamizminin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kaynakça

1. Diyarbakır Milli Eğitim Müdürlüğü. (2022). http://diyarbakir.meb.gov.tr/www/genel-bilgiler/icerik/9 adresinden erişildi.
2. Diyarbakır Müze Müdürlüğü. (2022). https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-44082/diyarbakir-muze-mudurlugu.html adresinden erişildi.
3. Diyarbakır – Vikipedi. (2022). https://tr.wikipedia.org/wiki/Diyarbak%C4%B1r adresinden erişildi.
4. Kardaş, Yılmaz. (10.09.2020). Kişisel görüşme, saat 12:00, Diyarbakır.
5. Özaydın, A.K. (2019). *Diyarbakır Yöresi Erkek Halayı Oyununda İcra Edilen Melodilerin Derlenmesi ve Makam Analizi* (Yüksek Lisans Tezi) Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.
6. TÜSF Halk Oyunları Stilize Dal Yarışması. (2020). https://www.youtube.com/watch?v=XTxjBPvPKxw adresinden erişildi.
7. TÜSF Halk Oyunları Artistik Dal Yarışması. (2020). https://www.youtube.com/watch?v=nrqlyA97QgQ adresinden erişildi.
8. Tantekin, Muhsin. (01.09.2020). Kişisel görüşme, saat 16: 00, Diyarbakır.

Oyun Öğretimi Video ve Yöresel Giysi Fotoğraf Çekimi

Kılıç, Abdurrahim. (09.09.2020). MEB Müzik Öğretmeni, *Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı THO Bölümü 2013 Mezunu*, Diyarbakır

Uslu, Sevgi. (10.09.2020). İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Danslar Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, *Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı THO Bölümü 2019 Mezunu*, Diyarbakır.

Davul-Zurna Ekibi

Atar**,** Seyithan. (28.01.2013) *Yöresel Müzisyen*, Zurna, Diyarbakır.

Kola, Abdülaziz. (28.01.2013) *Yöresel Müzisyen*, Davul, Diyarbakır.

Oyun Öğretimi Video Linkleri

1.Keşeo, https://www.youtube.com/watch?v=90JbIrP8j7o

2.Delilo, https://www.youtube.com/watch?v=Rcbt2SW4JGs

3.Halay, https://www.youtube.com/watch?v=QKsKb1_b3ak

4.İki Ayak, https://www.youtube.com/watch?v=fNExBFs-IGA

5.Esmer, https://www.youtube.com/watch?v=-rSI5FmKhUQ

6.Çepik, https://www.youtube.com/watch?v=p683SjPV6C0&t=15s

Bu çalışmada kullanılan giysiler, oyun öğretimi videoları, giysili fotoğraflar ve yarışma görüntü materyalleri Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümüne aittir.

Doç. Mustafa ŞAHİN, *DÜ Devlet Konservatuvarı Müdürlüğü, Türk Halk Oyunları Bölüm Başkanı*, mustafa.sahin@dicle.edu.tr sahinmtf@hotmail.com, 0 532 414 88 19

7. Bölüm

Grafik Tasarımda Postmodernizm ve Neville Brody

Kader SÜRMELİ[1]

1 Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, Grafik Tasarımı Anasanat Dalı, https://orcid.org/0000-0001-5175-4847

1. GIRIŞ

Postmodernizm sözcük olarak "modern ötesi" veya "modern sonrası" anlamına gelmekle birlikte, bu konu üzerinde düşünce geliştiren ve onu tartışma konusu yapanların, onu genelde farklı biçimlerde ele aldıkları görülmektedir. Bunun başlıca sebepleri, postmodernizmin doğuşundaki koşullara ilişkin farklı çözümlemelerin yapılması, postmodern düşünceyi savunan düşünürlerin görüşleri arasında oldukça derin farklılıkların bulunması, ele aldıkları ve tartışma konusu yaptıkları olguların geniş bir yelpazeye yayılmasıdır. Postmodernizm, bu yönüyle karmaşık bir görünüm taşımaktadır. Zira bu hareketin içerisine, toplum tarihi üzerinde yoğunlaşan Jean-Froncais Lyotard, dil, politik tarih, felsefe ve metin yorumu etkinliği üzerinde yoğunlaşan Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes, sosyoloji, sosyal psikoloji ve iletişim olgularını tartışan Jean Baudrillard ve pragmatizme eğilimli Richard Rorty gibi filozofların yanı sıra, 20. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan yapısalcılık, yapı-bozumculuk, post-yapısalcılık, neo-pragmatizm, perspektivizm, post-analitik felsefe gibi çeşitli düşünsel akımlar da dahil edilmektedir. Yine nihilizme eğilimli Nietzsche, dil oyunlarıyla ünlü analitik felsefe geleneğine mensup Wittgenstein, pragmatist J. Dewey, varoluşçu bir yaklaşım savunan Heideger, hermönötikçi Gadamer, bilim felsefesi ve bilim tarihi araştırmalarıyla ünlü Thomas Kuhn ve Paul Feyerabend gibi düşünürler ve eleştirel kuramıyla Jurgen Habermas da, postmodernizmle ilişkilendirilmektedir (Aydın, 2006).

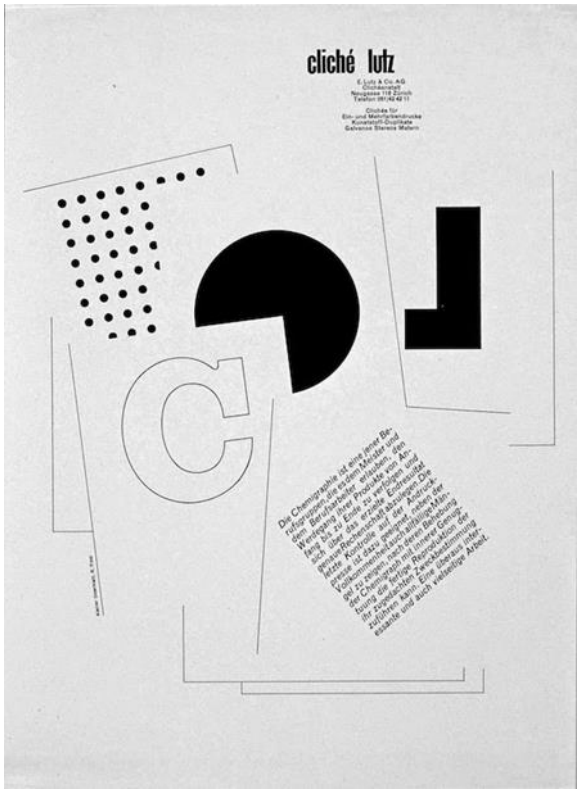
Modernizmin yerleşik biçimleriyle çelişen ve ona karşı eleştirel bir tavır sergileyen postmodern yaklaşım, mimariden başlayarak tüm sanat ve tasarım disiplinlerinde kendini göstermiştir. Sanat alanlarının içiçe geçtiği bu süreçte ortaya çıkan sanatın sınıflandırma sorununa, ilk kez kullanılan "disiplinlerarasılık" kavramı çözüm olmuştur.

2. GRAFİK TASARIMDA POSTMODERNİZM

Grafik tasarım alanında postmodern uygulamalar ilk olarak, Uluslararası Tipografik Stil tasarımcılarının çalışmalarında görülmektedir. Uluslararası Tipografik Stil'den ayrılmaya başlayan Rosemarie Tissi'nin 1964'te tasarladığı basın ilanında postmodernizmin ilk izleri ortaya çıkmıştır (Resim 1). 1980'li yıllarda ise varlığını daha etkili bir şekilde ortaya koyan Postmodernizm yaklaşımı, grafik tasarımda egemen duruma gelmiştir. Modernizmin minimalizmini simgeleyen "less is more" ilkesinin yıkıldığı grafik tasarım ürünlerinde; tasarım alanının elemanlarla doldurulduğu, tasarımcının ifade arayışı içinde özgür olmak için işlevsel unsurları soyut birer anlatım elemanına dönüştürdüğü, tipografide okunaklılığın göz ardı edildiği görülmektedir.

Alışılmışın dışında estetik değere sahip postmodern tasarımlarda, bilgi aktarma işlevi önceliğini yitirmiştir.

Temel bir felsefesi ve ortak bir çizgisi olmayan bu eğilim, grafik tasarıma bir biçim ve hareket çeşitliliği getirmiş, özgür ve dışavurumcu bir çağın başlamasına sebep olmuştur. ABD'de "Yeni Dalga", "İsviçre Punk", "Pluralizm", "West Coast", "Postmodern", Avant-garde" ve "Deco" gibi çeşitli isimler almıştır. Etiketleri önemsemeyen Avrupa'da ise, tamamı yeni bir deneysel tavırla olmak üzere, birey ve grupların etkileşim ve yönelişlerine göre özgün ve farklı çalışmalar olarak ortaya çıktığı görülmektedir. "İşlev biçimi belirler" felsefesini savunan tasarımcılar, dekoratif öğelerin abartılmasını ve enformasyonun sadece görsel estetikle ele alınmasına şiddetle karşı çıkmış; bunun yanında başka bir kesim de bu yeni akımı geçici bir moda olarak görmüş, ancak kalıcı bir biçime dönüşmesi ve hatta kendi çalışmalarına dahi yansıması karşısında şaşkınlık yaşamıştır. Bu yeni yaklaşımın yanında yer alanlar ise, bunu tasarımın özgürleşmesinin yeniden keşfi olarak görmüşlerdir (Bektaş, 1992:230).



Resim 1. Rosemarie Tissi'nin 1964'te tasarladığı basın ilanı.

İlerleme, aydınlanma, nesnellik, akılcılık, amaç, kesinlik ve kimlik gibi modernist döneme ait bütün kavramlara kuşkuyla bakan postmodernistler, bireyin oluşturduğu anlam ve deneyimin yazar ya da anlatıcı tarafından nesnelleştirilemeyeceğini savunuyordu. Bu düşünceye yön veren unsurlar Relativist ve Nihilist kuramlar olmuştur. Bazılarına göre devam eden modernleşme sürecinin bir sonraki evresi olan postmodernizm, Tschichold'un 1930'larda belirli bir olgunluğa ulaştırdığı Yeni Tipografi düşüncesiyle de çelişmiştir. Yeni Tipografi Hareketi, tipografik unsurları nesnel ve akılcı bir sistem içerisinde ele alan bazı norm ve standartlar ortaya koymuştur. Son modern üslup olan İsviçre Tipografisi de bu normları görsel olarak tekdüze yapılar oluşturacak kadar katı ve sınırlayıcı bir çerçeve içine sokmuştur. "Yeni Modernistler" olarak da adlandırılan postmodernist tasarımcılar ise harf espasları ve yazı dizgilerinde kullanılan uygun ve ideal yöntemleri terk ederek, İsviçre üslubunun grid yapısına dayalı konformizmi ile dikdörtgen form anlayışına tepki olarak harf ve imgeleri görsel efektler yaratmak adına, rahatsız edici çatışma ve zıtlıkların birer öznesi durumuna dönüştürmüştür. Özellikle İsviçre, Hollanda ve Almanya'da uygulama alanı bulan postmodernist yaklaşımlar, görünüşte bir özgürlük havası yaratmasına karşın, derin sınırlamalar da içeriyordu (Becer, 2016:277-278).

İngiltere'de ortaya çıkan yeni eğilimler de postmodern grafik tasarımın buradaki örneklerini ortaya çıkarmıştır. İngiliz grafik tasarımı, 1970'li yılların sonunda işsizlik ve gençliğin huzursuzluğundan doğan, punk hareketinden etkilenmeye başlamıştır. Uyuşturucu ve seks unsurlarıyla körüklenen bu hareket, "Sex Pistols" gibi pop gruplarınca canlı tutulmuştur. Bununla birlikte pop grupları daha çok görsel bir stille tanımlanmış ve tanıtılmıştır. Müzik endüstrisi ise, plak kapakları, pop konserleri ve T-shirtlerde yer alan yıkıcı nitelikte yeni bir grafik biçim yaratmıştır. Moda sektörü de bu akımdan fazlasıyla etkilenmiştir ve "Punk" tarafından yaratılan sokak stili, "i-D" dergisi, Terry Jones'un "Not Another Punk Book" adlı kitabı ve müzik dergilerine büyük ölçüde yansımıştır. "i-D" gibi, "The Face" dergisi de, 1980'lerde çıkacak olan dergilerin öncüsü ve İngiltere'nin 80'li yıllardaki yeni yaklaşımlar dönemine yapacağı katkıların birer habercisi niteliğindeydiler. Yayın hayatına bir moda dergisi olarak başlayan i-D dergisi 1980'de Terry Jones'un editör, sanat yönetmeni ve yayın ortağı olarak başlamasıyla, sokaktaki sıradan giysi ve insanları moda haline getirmiştir. Ayrıca dergiyle birlikte bir sokak stili kataloğu ve bir de Punk eki bulunmaktaydı. Doğaçlama yöntemlerle (tesadüfi harf karakterleri, fotokopi çarpıtmaları, fotoğrafı negatif kullanarak renk verme) keyifli bir karmaşa yaratma niteliğindeki bu tasarım anlayışı, çıktığı devire tam anlamıyla uygun düşmüş ve 1990'lı yıllarda da bu umursamaz tavrını korumuştur (Bektaş, 1992:245-246).

3. NEVILLE BRODY VE TASARIMLARI:

Çağdaş tasarım dünyasının en önemli isimlerinden biri olan Neville Brody, grafik tasarımın geleneklerine meydan okuyan sayısız eser ortaya koymuştur. Yaratıcılığı ve fikirleri tasarım dünyasına büyük katkı sağlayan Brody, 1957 yılında Londra'da doğmuş, Kuzey Londra'nın bir taşrası olan Southgate'de yetişmiştir. Kendisini bildiği andan itibaren sanatçı olmaktan başka bir şey düşünmediğini ifade eden Brody, 1975 yılında Hornsey Sanat Koleji'nde başladığı eğitim hayatına, bir süre sonra güzel sanatlarla grafik tasarım konusunda yol ayrımına gelip grafik tasarımı seçmesiyle birlikte, 1976-1979 yılları arasında London College of Printing'de devam etmiştir.

Brody bu konuda; Hornsey'de bulunduğu süre boyunca güzel sanatlar dünyasının elitist olduğunu ve sadece galeri pazarına hitap ettiğini gördüğünü, böylece grafik tasarımın daha olanaklı olacağını düşündüğünü dile getirmiştir. Baskıyla yapılan tasarımda, ressamca bir tavır alınabileceğini savunmuştur. İnsanların daha az değil, daha çok farkına varmasını isteyen Brody, uygulamaya başladığı tasarım anlayışıyla, gizlemek için değil, ortaya çıkarmak için tasarım yapmada kararlı olmuştur (Clarke, 2020).

Tasarım, bir problem çözme etkinliği olarak tanımlanır ve tasarımda hızlı, kolay ve etkili iletişim esastır. Brody, yıllardır bilinen ve akademide yerleşmiş olan tasarım eğitimine, sanat ve tasarımı ayıran net kurallara bir karşı duruş sergilemiştir. Brody'nin işleri günümüz teknolojisine olan inanca meydan okur, genellikle deneyseldir, kökleri 20. yüzyıl başlarındaki sanat akımlarına dayanır ve özellikle Dadaizm ve Konstrüktivizm geleneğinin bir parçasıdır. Neville Brody, Dadaistlerin, Fütüristlerin, Rodchenko'nun tipografisine hayranken, tipografi geleneklerine saygı duymadığını, çünkü onlara hiçbir yakınlığı olmadığını ifade etmiştir. Onun tasarımlarında ve söylemlerinde, reklamcılık endüstrisine ve ticari olan her şeye karşı duyduğu nefret açıkça görülmektedir. Tasarım eğitimine olan bakışını da şu cümlelerle ifade etmiştir: "Birçok tasarımcı için The Face dergisi mükemmel bir el kitabı haline geldi, ama umarım ki onun başarısı, bugün üniversitede okuyan öğrenciler için, hem akıntıya karşı gidip, hem de bunu ticari açıdan başarılı kılmanın bir göstergesi olur. İletişim sadece bir düşüncenin basit bir biçimde iletilmesi değildir, ama ben bunu problem çözme olarak görmüyorum. Bu durumda bir hizmeti yerine getiren bir bilim adamı, bir teknisyen olursunuz. İletişimin içinde duygu namına hiçbir şey kalmamış olur ki, zaten baştan beri eksikliği en çok çekilen şey duygudur. Resim yapmayı kimse problem çözme olarak görmüyor. Eğer tasarıma problem çözmek açısından yaklaşırsanız, sonunda ilettiğiniz problemin ta kendisi olur. Tasarım duygu yüklüdür, ama sanki öyle değilmiş gibi okutulur. Hal böyle olunca, üniversitedeyken ben bir projeye sezgisel olarak nasıl tepki gösterdiğimi esas

aldım. Problem duygunun göstergesini vermek değil, bizatihi duygu olabilmektir. Tasarlamanız için size verilen bilgiye gösterdiğiniz tepkiye güvenin. Eğer tasarımı problem çözmek olarak ele alırsanız, mesela şöyle dersiniz; "bu ürün için hızın vurgulanması gerekir" ve yapacağınız da hızı vurgulamak için bir çare bulmaktır. Duygusal reaksiyonunuza güvenmediğinizde ve sahicinin yerini gösterge aldığında, sonuç kaçınılmaz olarak daha zayıf olacaktır." (Yazılar, 1988).



Resim 2. Clock DVA'nın Thirst Albümünün Kapak Tasarımları, 1981.

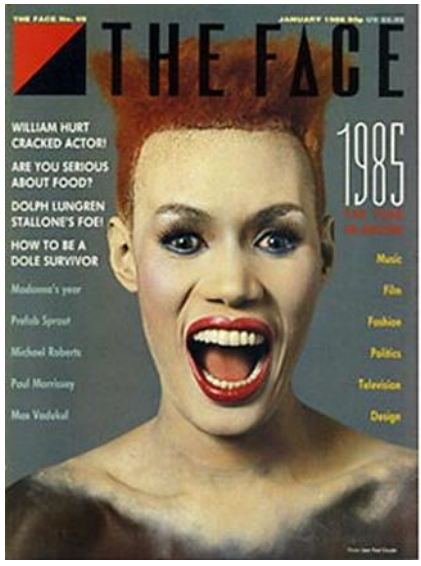
Kariyerine 1980 yılında Rocking Russian'da başlayan Brody, ardından Stiff Records için çalışmıştır. Bu süreçte çeşitli albüm kapakları tasarlamıştır. "Clock DVA; Thirst" adlı plak kapağı, bunlardan ilkidir (Resim 2).



Resim 3. Cabaret Voltaire Grubunun Albüm Kapak Tasarımları, 1984.

Brody'nin 1984 yılında Cabaret Voltaire grubunun "Micro-Phonies" adlı albümü için tasarladığı plak kapağı, bu alandaki en bilinen işleri arasındadır (Resim 3). Grup adı, bir Brody stilini yansıtacak şekilde farklı ve özgün niteliğiyle sağ üst köşede diğer unsurlardan ayrı olarak yer almaktadır. Diğer unsurlar ise üst üste katmanlar halinde tasarlanmıştır, ancak her biri net olarak ayırt edilebilmektedir.

Brody, 1980-2004 yılları arasında yayınlanan, bir kültür, sanat, moda ve müzik dergisi olan "The Face"in, 1981-1986 yılları arasında sanat yönetmenliğini sürdürmüştür (Resim 4). Brody'nin alışılmışın dışında ve düşündürücü nitelikteki tasarımları, 1980'lerden itibaren İngiliz müzik basınını yeniden tanımlamış ve bir tasarımcı kuşağını etkilemiştir (Resim 5). Sayfaları, onları tasarlamasından yıllar sonra, bugün de hala dikkat çekicidir.



Resim 4. The Face Dergisi Kapak Tasarımı.

Brody, tasarımlarıyla dergi tasarımının geleneksel yapısını sorgulamıştır. The Face, İngiltere'de moda fotoğrafına yeni bir yaklaşım getirirken, giysi görüntüleri yerine, bir atmosfer, tavır ve yaşam biçiminin yansıtılmasını ön plana çıkarmıştır. Brody, dergide çözümler getirmek yerine daha çok sorular ortaya atıp, şeyleri hammaddelerine kadar parçalayıp, işlevlerini gözeterek yeniden birleştirmenin mümkün olduğuna yönelik yaklaşımlara ve tavırlara işaret etmekteydi. Brody dergideki tavrını; "The Face kendine tuhaf bir gelenek yarattı. İlk kez stilini her hafta değiştirmesi beklenen bir dergi oldu. Kendi kendine meydan okuması, ancak aynı kalmayarak gerçekleşebilirdi. Bu bir gelenek haline gelir gelmez tekrar değişmeliydi. Benim yaptığım, şeylerin sürekli değişebileceğini ve

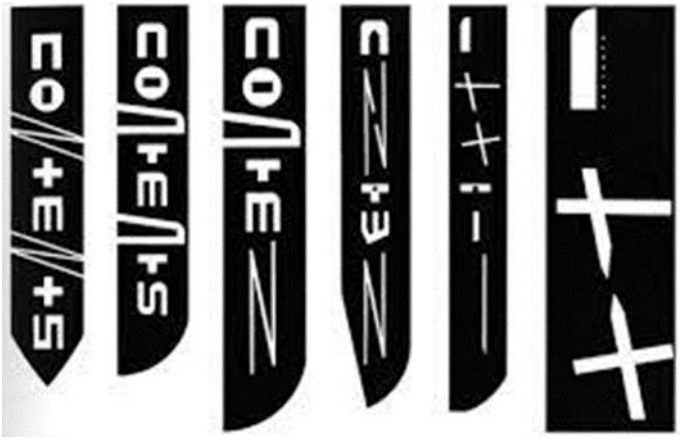
değiştiğini vurgulamaktı. Bunu yaparken de söylemek istediğim, kesin doğruların olmadığıdır. Yapılandan başka bir alternatif her zaman mevcuttur." şeklinde ifade etmiştir. Dergi için tasarladığı yazı karakterlerinin sürekli taklit edilmesinden rahatsızlık duyan Brody, hem bu sorunun çözümü olarak, hem de sevdiği ve istediğinden ötürü, serbest elle çalışmaya başlamıştır. (Bektaş, 248-249).



Resim 5. Brody'nin "The Face" İçin İlk Tasarımı.

Geleneksel tipografi eğitimini reddetmesine ve almamasına kaşın, Brody'nin önceliği insanların dergiyi kolayca okuyabilmesiydi. Neville Brody, derginin temel yapısını şu şekilde açıklar: "The Face dergisinde, bir derginin okuyucuya belirli bir bölümün nerede başladığını göstermesi gerektiğine, bu bölümün birbirini izleyen belli sayıda sayfası olacağına ve diğer bir bölümün onu izlemesine karar verdik. İçindekiler sayfasının bir anahtar görevi görmesine karar verdiniz diyelim -ki bu derginin duyurusudur, ikinci bir kapaktır, yayıncının notunu okuduğunuz kitap sırtından hiç farkı yoktur. İçindekiler sayfasının anlattığı her bölümün ne olduğu ve nerede olduğudur; bunun pratik bir uzantısı olarak sayfaları numaralandırırsınız. Bu numaralar için nasıl ve ne büyüklüğünde bir karakter seçmeniz gerektiğini, sayfanın neresinde yer alacaklarını düşünürken, gelenekler sinsice devreye girer. Oysaki tamamen sorgulanabilir bir şeydir bu; hatta isterseniz rakamlar yerine semboller kullanabilirsiniz. Başka bir noktayı ele alalım, insanlara bir yazıyı okutmak istendiğinde, önce yazının nerede başladığı belirtilmelidir. Okuyucunun gözünü bir yazının başlangıcına yöneltebilmek için, yazının başlama biçimi istediğiniz gibi olabilir, bir sembol, bir biçim, ya da farklı bir karakter kullanılabilir; hatta beyaz boşluk bile olabilir,

ne istenirse kullanılabilir. The Face'de benim en büyük tutkularımdan biri, tipografinin işte bu yöneltme özelliğiydi. Derginin temel yapısı göze ve zihne manevra yaptırmak üzerine kurulmuştu" (Yazılar, 1988).



Resim 6. The Face Dergisinin 50-55. Sayılarındaki "Contents" Logosu.

Brody'nin 1990 yılında "The Face" için tasarladığı "Contents (İçindekiler)" logosunun peş peşe yayınlanan 50-55. Sayılardaki değişimi ve dönüşümü dikkat çekicidir. Yazıda soyutlamaya gidilmiştir (Resim 6).



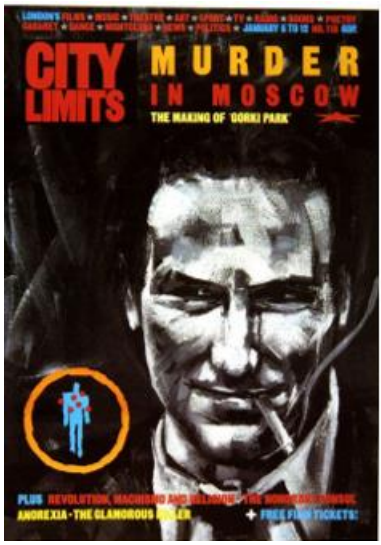
Resim 7. The Face Dergisinde Yer Alan "The Modern Jazz" Yazısı İçin Başlık, 1986.

The Face dergisinde yer alan "The Modern Jazz" yazısı için tasarlanan başlıkta (Resim 7), harflerin yapısı daha anlamlı bir biçime dönüştürülmek amacıyla bozulduğu halde, yazı okunabilmekte ve bütünü modüler bir sistem içinde tutularak ayrı bir grafik yapı oluşturulmaktadır (Yazılar, 1988).



Resim 8. “The Graphic Language of Neville Brody” Kitabının Kapağında Yer Alan Logo Tasarımı, 1988.

Jon Wozencroft ile birlikte hazırladıkları “The Graphic Language of Neville Brody (Neville Brody’nin Grafik Dili)” isimli kitabın kapağı için tasarladığı ikonik “Brody” logosunu, 1988 yılında tasarlamıştır (Resim 8).



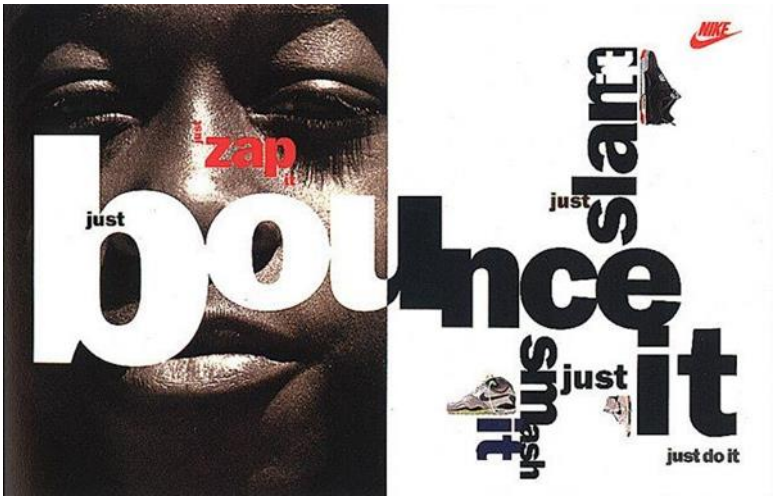


Resim 9. City Limits Dergisi Kapak Tasarımı.
Resim 10. Arena Dergisi Kapak Tasarımı.

Brody, 1983-87 yılları arasında Londra’nın haftalık rehber dergisi “City Limits”in kapaklarını tasarlamıştır (Resim 9). 1987'de ise “Arena” dergisi için çalışmaya başlamış ve minimalist stilde tasarımlar ortaya çıkarmıştır (Resim 10). Bu, daha önce “The Face”de yaptığı işe göre tam bir U dönüşü olmuştur. Brody, çalışmalarının tamamen çalındığını düşünerek bu U dönüşüne ihtiyaç duymuş, daha önceki egzotik stilden ziyade basit yazı tiplerini kullanmıştır. "Arena"da

geçirdiği süre boyunca Brody, Macintosh ile tasarımlar yapmış, bilgisayar destekli tasarımın yepyeni bir olasılıklar dünyası açtığını görmüştür. Ancak, özellikle elle çizilmiş yazı tipine hala güçlü bir şekilde inanmaktaydı. Brody daha sonra egzotik stillerine geri dönmüş, ancak geleceğin ve yaratma olasılıklarının içinde yattığına inandığı için bilgisayar kullanımını çalışmalarına dahil etmiştir. 1990 yılında Arena dergisiyle çalışmasını sonlandırmıştır.

Arena'da stili ve dekorasyonu yadsıyarak tasarımın gerçekten çok önemli olduğunu göstermek isteyen Brody, "Dört yıl önce her şey fazla tasarlanıyordu, tasarım içeriğin kendisiydi. Arena'da biz, 'hayır, içerik içeriktir' diyorduk. Ama sonunda başarısız oldu" ifadelerini kullanmıştır (Poynor, 1992).



Resim 11. "Nike" Firması İçin Reklam Sayfası Tasarımı.

Brody, 1988 yılında Nike firması için tasarımlar yapmıştır. Firma, Brody'ye çeşitli kavramlar vermiş ve O, belirli bir tipografik yapıyı kullanarak bu kavramları birleştirmiştir. Bu tasarım, Brody'nin ikonik stilini ve tipik yenilikçi tüm özelliklerini içermektedir. Harflerin, özellikle "sıçrama" sözcüğündeki gibi düzensiz hizalanması, sanki harfler sayfadan sekiyormuş gibi metnin aktif ve eğlenceli görünmesini sağlamaktadır (Resim 11). Logo metinden oldukça küçük boyutta sağ üst köşede yer alsa da, kırmızı renkte olması, dikkati büyük ölçüde çekmektedir. Yan sayfada yer alan kırmızı renkli yazı da, denge yaratmakta ve iki sayfa arasındaki bütünlüğü pekiştirmektedir. Bu konsept daha sonra dergi reklamlarının yanı sıra, tişörtler, havlular, beyzbol şapkaları vb. ürünler için de kullanılmıştır.

1990 yılında kendi şirketini kuran Brody, 1994'te şirketine Research Studio adını vermiştir. Şirket çok sayıda önemli projeye imza atmıştır. "Fuse" dergisi de

bu projelerden biridir (Resim 12). Jon Wozencroft ile birlikte kurduğu, çığır açan dergi yirmi sayı yayınlanmıştır. Fuse, sürekli değişen ve gelişen iletişim teknolojisi ve medya çağında, tipografi ve görsel dil hakkındaki güncel fikirlere meydan okumayı amaçlayan etkileşimli bir dergidir. 20 sayı, her sayıya ait posterlerde kullanılan yazı karakterlerinin eşlik ettiği bir disketle birlikte bir karton kutu içinde paketlenmiştir (Resim 13). E-okuyucular ve bilgisayar ortamı, okuma ve iletişim kurma şeklinde değişim yaratmıştır. Brody deney alanlarından biri olan dergi için birçok deneysel yazı karakteri tasarlamıştır. FF Blur, FF Autotrace bunlardandır (Resim 14).





Resim 12. Brody'nin "Fuse" 7. Sayısı Dergi Kapağı Tasarımı.
Resim 13. "Fuse" Dergisinin 20 Sayısından Oluşan Paket.



Resim 14. FF Blur ve FF Autotrace yazı karakterleri

Bunların yanında çok sayıda yazı karakteri tasarlayan Brody'nin en çok bilinen, tanınan yazı karakterleri arasında; Insignia, Arcadia, Typeface Five (1985) ve Typeface Six (1986) yer alır (Resim 15,16,17,18). Bu fontlar, dergiler, albüm kapakları ve reklamlar gibi birçok alanda kullanılmıştır.



Insignia



Arcadia



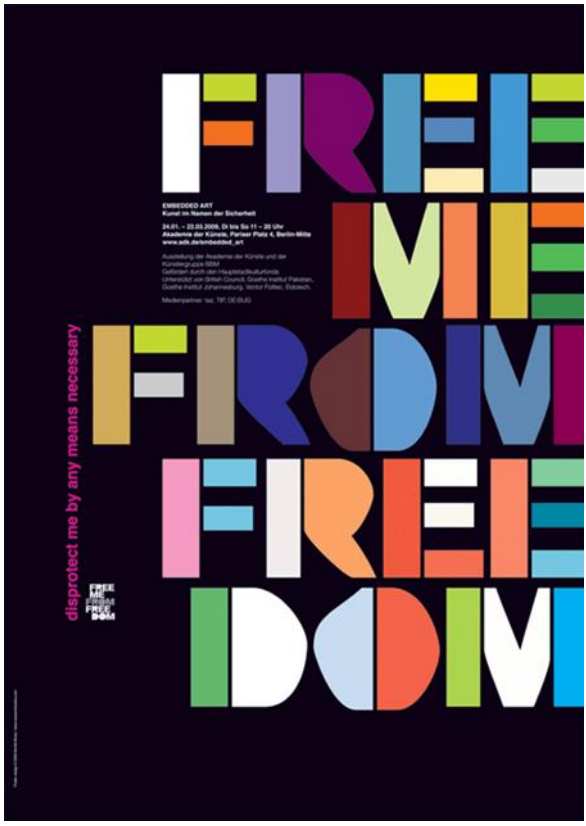
Typeface Five



Typeface Six

Resim 15,16,17,18. Insignia, Arcadia, Typeface Five ve Tipeface Six Yazı Karakterleri.

Yine çok bilinen işlerinden "Free Me From Freedom" (2008) isimli tipografik afiş çalışmasında başlık, yüzeyi büyük ölçüde doldurmakta, yatay ve dikey yerleştirilen küçük boyutlu yazılarla desteklenmekte ve dengelenmektedir (Resim 19). Tasarımın fonunda kullanılan siyah, sakinleştirici ve çok renkli tipografik öğeleri ön plana taşıyıcı niteliktedir.



Resim 19. “Free Me From Freedom” Tipografik Afiş Çalışması.

2014'te Brody'nin tipografi konusundaki en bilinen çalışmalarından biri, İngiltere milli futbol takımı formaları için, Cade Brody yazı karakteri kullanarak yaptığı tasarımlardır (Resim 20).



Resim 20. İngiltere Milli Futbol Takımı Formaları İçin Cade Brody Yazı Karakteri ile Yaptığı Tasarım.

4. SONUÇ

Temel bir felsefesi ve ortak bir çizgisi olmayan postmodernizm, grafik tasarıma bir biçim ve hareket çeşitliliği getirmiş, özgür ve dışavurumcu bir çağın başlamasına sebep olmuştur. İsviçre, Almanya ve Hollanda'da ortaya çıkan postmodern yaklaşımların yanı sıra özellikle İngiltere'de Neville Brody ile birlikte en bilinen ve ilham veren örnekleri ortaya çıkmıştır.

Çağdaş tasarım dünyasının en önemli isimlerinden biri olan ve grafik tasarımın geleneklerine meydan okuyan çok sayıda eser üreten Brody, Dadaistlerin, Fütüristlerin, Rodchenko'nun tipografisinden ilham almış, tipografi geleneklerini ve bu konudaki tüm kuralları reddetmiştir. Tasarladığı çok sayıdaki yazı karakterleri, albüm kapakları, dergi ve reklam tasarımları ile kendisine deneysel bir alan yaratmış ve ortaya koyduğu alışılmışın dışında, sıradışı tasarımlarla birlikte, Ona başlangıçta karşı çıkanlara dahi ilham olmuş hatta taklit edilmiştir.

Günümüzde de ilham verici tasarımlar ortaya koyan Brody, Royal College of Art'ta profesör olarak akademik hayatına devam etmektedir.

KAYNAKÇA

1. Aydın, H. 2006. Eleştirel Aklın Işığında Postmodernizm, Temel Dayanakları ve Eğitim Felsefesi. Eğitimde Politika Analizleri ve Stratejik Araştırmalar Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 1. https://turkoloji.cu.edu.tr/GENEL/hasan_aydin_postmodernizm_egitim_felsefesi.pdf. Erişim T: 24.02.2022.
2. Becer, E. 2016. Modern Sanat ve Yeni Tipografi. Ankara: Dost Kitabevi.
3. Bektaş, D. 1992. Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
4. Clarke, A. 2020. Inspired Design Decisions With Neville Brody: Design Cannot Remain Neutral. Erişim T: 22.04.2022. https://www.smashingmagazine.com/2020/03/inspired-design-decisions-neville-brody/
5. Neville Brody. 1988. Yazılar. Temmuz. Sayı: 9. https://gmk.org.tr/publications/yazilar/temmuz-1988-sayi-9. Erişim T: 10.02.2022
6. Poynor, R. 1992. Neville Brody. 1992. Yazılar. Ekim.
7. Sayı: 60. https://gmk.org.tr/publications/yazilar/ekim-1992-sayi-60. Erişim T: 09.02.2022

GÖRSEL KAYNAKÇA

1. Resim 1. https://www.gewerbemuseum.ch
2. Resim 2. https://worldofechomusic.com/collections/post-punk/products/clock-dva-thirst
3. Resim 3. https://underthemusiccovers.wordpress.com
4. Resim 4. https://oss.adm.ntu.edu.sg/
5. Resim 5. https://www.designweek.co.uk/
6. Resim 6. www.nikkiarnell.net/
7. Resim 7. https://logodix.com/neville
8. Resim 8. https://www.amazon.com/Graphic-Language-Neville-Brody/dp/0789306530
9. Resim 9. https://tr.pinterest.com/pin/330944272590665744/
10. Resim 10. https://oss.adm.ntu.edu.sg/
11. Resim 11. https://justcreative.com/graphic-design-icons/
12. Resim 12. https://www.printmag.com/design-books/the-fuse-box-faces-of-a-typographic-revolution/
13. Resim 13. https://www.goodreads.com/
14. Resim 14. https://www.moma.org
15. Resim 15-16-17-18. www.myfonts.com

16.Resim 19. https://www.flickr.com
17.Resim 20. www.dailymail.co.uk