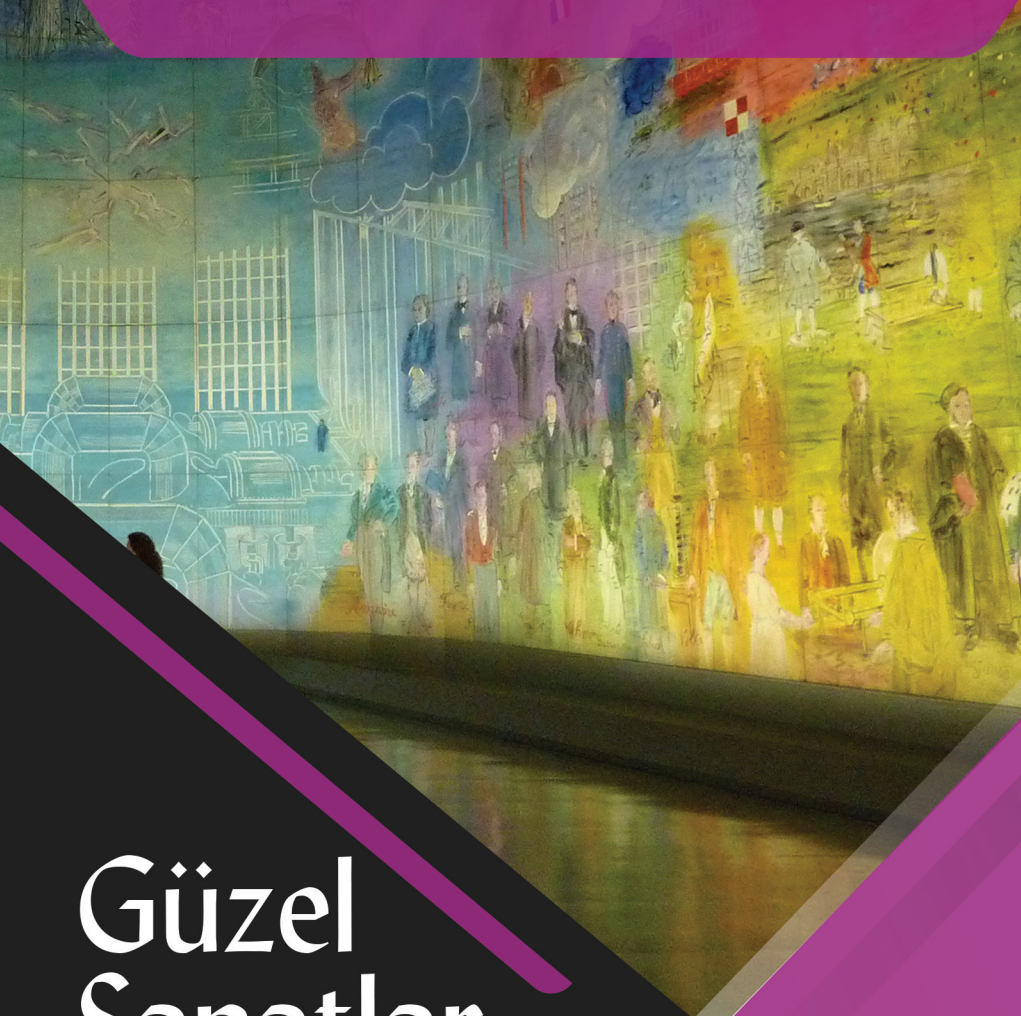




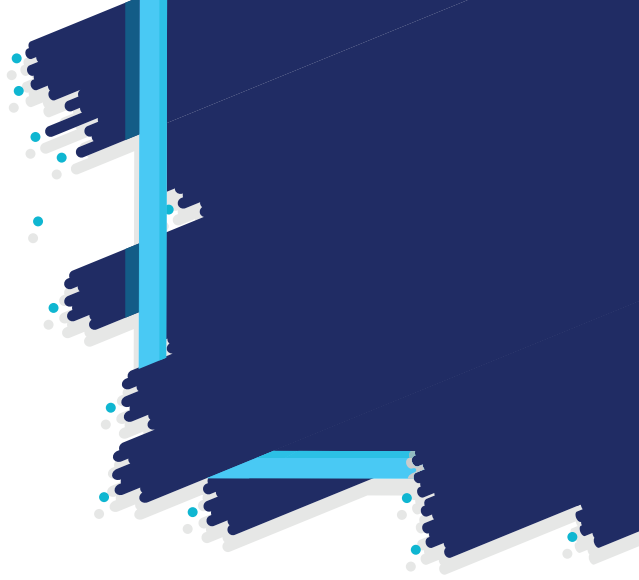
Güzel Sanatlar

Alanında Yeni Ufuklar

Editörler

Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU
Prof. Dr. Salih AKKAŞ

2019



Güzel Sanatlar

Alanında Yeni Ufuklar



İmtiyaz Sahibi / Publisher • Gece Kitaplığı
Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • Doç. Dr. Atilla ATİK
Editorler/Editors • Prof. Dr. Hasan Arapgirlioğlu
Prof. Dr. Salik AKKAŞ
Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Didem S. KORKUT
Sosyal Medya / Social Media • Arzu Betül ÇUHACIOĞLU
Birinci Basım / First Edition • ©EKİM 2019
ISBN • 978-605-7749-90-1

© **copyright**

Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin
almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Gece Akademi Gece Kitaplığının yan kuruluşudur.

The right to publish this book belongs to Gece Kitaplığı.

Citation can not be shown without the source, reproduced in any way
without permission.

Gece Kitaplığı / Gece Publishing

ABD Adres/ USA Address: 387 Park Avenue South, 5th Floor,
New York, 10016, USA

Telefon / Phone: +1 347 355 10 70

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt. No: 22/A Çankaya / Ankara / TR

Telefon / Phone: +90 312 384 80 40

+90 555 888 24 26

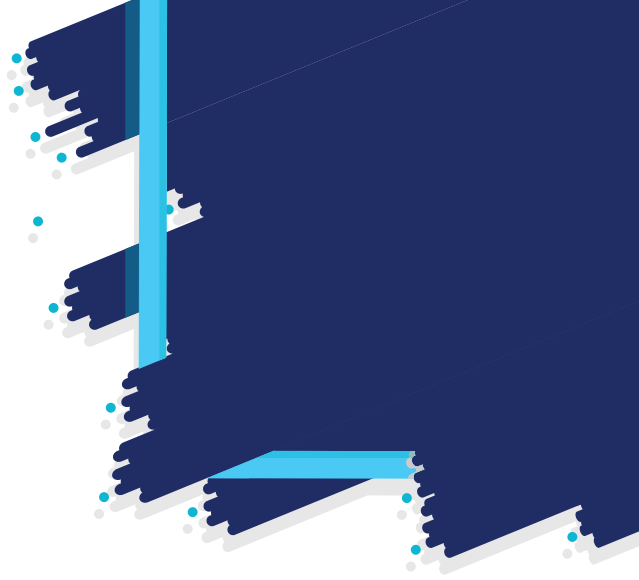
web: www.gecekitapligi.com

e-mail: geceakademi@gmail.com



Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No:29377



Güzel Sanatlar

Alanında Yeni Ufuklar



İÇERİKLER

BÖLÜM 1

ZANAAT VE EL ÜRETİMİ TEKNİKLERİN GRAFİK TASARIMA KATKISI

Birsen ÇEKEN, Merve ERSAN.....7

BÖLÜM 2

GRAFİK KULLANICI ARAYÜZÜNDE TASARIM YAKLAŞIMLARI

Birsen ÇEKEN, Merve ERSAN.....23

BÖLÜM 3

MESLEKİ MÜZİK EĞİTİMİNDE WEB 2.0 ARAÇLARININ KULLANIMI

Emrah Lehimler, Üzeyir Çınar47

BÖLÜM 4

HASAN FERİD ALNAR KANUN KONÇERTOSU BİRİNCİ BÖLÜMÜNE YÖNELİK TEKNİK BİR ANALİZ

Güniz ALKAÇ77

BÖLÜM 5

ARMONİ ÇALIŞMALARINDA 5’Lİ AKORLARDAKİ SES KATLAMALARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

İsmail SINIR.....103

BÖLÜM 6

MODA TASARIMINDA YENİ UFUKLAR

Nursen Geyik DEĞERLİ135

BÖLÜM 7

XXI.YÜZYILDA MOSKOVA ŞEHRİNDEKİ RUS TİYATROLARI

Rüstem MÜRSELOĞLU149

BÖLÜM 8

RESİM SANATINDA İMGELEM VE BİÇİMİN ESTETİK YAPISI

Mustafa Cevat ATALAY177

BÖLÜM 9

KEMAN ÇALAN İCRACILARIN KARŞILAŞTIKLARI MESLEKİ SAKATLIK ÖYKÜLERİ VE SAKATLANMALAR İLE İLGİLİ RİSK FAKTÖRLERİ

Tuğba Tuğçe TOPDEMİR, Hakan BAĞCI.....223

ZANAAT VE EL ÜRETİMİ TEKNİKLERİN GRAFİK TASARIMA KATKISI

Birsen ÇEKEN¹, Merve ERSAN²



1 Prof., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
Grafik Tasarımı Bölümü, birsen.ceken@hbv.edu.tr

2 Arş.Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakül-
tesi Grafik Tasarımı Bölümü, merve.ersan@hbv.edu.tr



ZANAAT VE EL ÜRETİMİ TEKNİKLERİN GRAFİK TASARIMA KATKISI

Birsen ÇEKEN¹, Merve ERSAN²

1. GİRİŞ

Genellikle çağdaş sanat ve tasarım ile ilişkilendirilmeyen “zanaat” grafik tasarım tarihinde esasen çok şey ifade etmektedir. Günümüzde, tasarımcılar dijital araçlar, yazılımlar, etkileşim alanında uzman konumdadır. Ancak kısa bir süre öncesinde bu işlemleri yapan araçlar henüz mevcut değilken, harf formlarını ve diğer birçok unsuru el ile oluşturmaları gerekmiştir. Grafik tasarımın “Arts and crafts” akımına dayanan köklerine rağmen, geçen yüzyıl boyunca tasarımın giderek işlevselliğe odaklanması gelişen bilgisayar teknolojisi ile birleşince tasarımın zanaat ve el emeği ile olan bağlarını yitirmesine neden olmuştur (Kuekes, 2016)

Tarih boyunca batı kültüründe sanat ve zanaat farklı üretim biçimleri olarak görülmüştür. Ihatsu (2002) ve Owen’a (2005) göre sanat, ifade tabanlı, yaratıcı ve iletişimsel iken, el sanatları geleneksel, ustalık gerektiren ve tekrarlayan bir aktivitedir. Zanaat; belirli malzemeler, teknikler ve işlevsel nitelikler ile sınırlıdır. Veiteberg (2005), görsel sanatlar ile zanaat arasında bir boşluk olduğunu ifade etmiştir (Akt: Pöllanen ve Ruotsalainen 2017, s.2).

Zanaat, belirli bir teknik dahilinde kullanılan araçların ve işlemlerin ustalığıdır. Bir zamanlar “son teknoloji” olarak kabul edilen zanaat günümüzde karmaşık dijital araçlara erişimi olan yirmi birinci yüzyılın tasarımcıları tara-

1 Prof., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü, birsen.ceken@hbv.edu.tr

2 Arş.Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü, merve.ersan@hbv.edu.tr

findan “eski” veya “demode” olmakla eleştirilmekte, bir zamanlar tüm tasarımcılar için gerekli olan el becerilerinin artık yazılım ve dijital manipölasyon becerilerinden daha sonra geldiği düşünölmektedir (Kuekes, 2016).

Malzemenin sanat yapma eylemindeki rolü, sanatçıyı malzeme konusunda birtakım araştırmalara götürmüştür (Akt: Özara, 2019). Benzer şekilde, tasarımcı görsel bir problemi çözümlerken fikir bulma aşamasının yanı sıra oluşturulan mesajın hangi malzeme ile görselleştirileceği, bu aşamada hangi tekniklerin kullanılacağı, ortaya çıkan sonucun hangi ortamlardan izleyiciye ulaşacağı gibi kararlar da vermesi gerekir. Tüm bu kararların hepsi oluşturulan mesajı etkiler. Günümüz tasarımcıları bir çalışmayı baştan sona dijital ortamda başlayıp bitirebileceği gibi el ile üretilen tasarımları sayısal ortama aktarmak, bilgisayarda başlanan bir çalışmayı elde sonlandırmak ya da hazır nesneleri yeni bağlamlarda kullanmak gibi imkanlara sahiptir. Görsel ifade biçimleri giderek daha karmaşık hale geldikçe, geleneksel teknikler ve materyaller ile birlikte yeni ifade biçimleri ortaya çıkmıştır. Bugün, zanaat, işlevsellik ve geleneğın sınırlarını aşmakta, sanat ise oldukça çeşitli materyalleri, medyayı ve teknolojileri yansıtmaktadır. Zanaat alanında geleneksel malzemelerle yapılan yeni çalışmalar, sanat ve zanaat arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır (Pöllänen ve Ruotsalainen, 2017).

Yeni medyada yeni olan; eski medyayı yeniden biçimlendirmenin yollarını sunması ve geleneksel medyanın da yeni medyanın bu zorluklarına cevap vermek için kendini yeniden şekillendirmesidir. Diğer bir deyişle, bilgisayar teknolojisi zanaatı şekillendirebilir ve zanaat da teknoloji-den etkilenebilir. El üretimi ve zanaat tarihsel çağrışımlarından taşır, ancak yeni bağlamlarda yeniden inşa edilerek çağdaş bir okuma sağlanabilir. Zanaat teknikleri ile çağdaş bir bağlamda oluşturulan kendine has yapı izleyiciyi etkileyebilir (van Kampen, 2014).

Zanaat grafik tasarımda kullanıldığında yaratıcı, kavramsal ve retorik açıdan birçok imkân sağlayabilir (van Kampen, 2014). El işçiliğinin günümüz dijital ortamları ile birleşimi, tasarımcıların iki sürecin farklı fiziksel niteliklerini tasarıma dahil etmelerini sağlar. El yapımı teknikler ve bilgisayar teknolojisi bir arada kullanıldığında, birbirlerine çok sayıda fırsat sağlayabilir. Bu çalışma zanaat malzemelerinin ve tekniklerinin grafik tasarım alanına sunduğu olanakları araştırmakta ve örnekler üzerinden incelemektedir.

2. El İşçiliği, Zanaat ve Grafik Tasarım

İnsanlık tarih öncesinden beri makineleşme süreci içindedir. Modernizmin ortaya çıkışından 100 yıl sonra, günümüzde teknoloji hayatın hemen hemen her alanına dahil olmuştur. Bilim ve teknolojinin hızlı gelişimi altında kitleler tarafından her türlü bilgiye anında ulaşılabilir. Endüstriyel çağın makineleşme ortamında bilgisayarların işlevleri ve her türlü tasarım yazılımları güçlenmeye başlamıştır. Teknoloji sayesinde makineler insanın iş yükünü hafifletmekte ve fiziksel yeteneklerinin ötesinde beceriler ortaya koymaktadır.

Teknolojiden önemli ölçüde etkilenen grafik tasarım disiplini 20. yüzyılın sonlarına kadar el becerilerinden oluşan süreçlere dayanmıştır; bilgisayar teknolojisi yaygınlaşmadan önce tasarımcılar bir fikri görselleştirmek için eskiz çizmiş; tipografi için dizgiden harfler seçmiş ve sipariş etmiştir. Belirli bir iletişim amacının gerçekleşmesi açısından toplumda önemli bir yere sahip olan afişlerde önceleri daha çok harflerin boyutları, kalınlıkları, şekilleri gibi özellikler üzerine yapılan çalışmalara ağırlık verilirken baskı ve bilgisayar teknolojilerinin gelişmesi ile tasarımcılar afişleri farklı kombinasyonlar ile tasarlayarak yaratıcı çalışmalar ortaya koymaya başlamışlardır (Akenin ve Mazlum, 2018: 1616). Baskı ve fotoğraf provaları,

fotografik çoğaltma ve plaka yapımı için ağır tabakalar veya tahtalar üzerine monte edilmiştir. 1980’lerin sonu ve 90’ların başında, dijital donanım ve yazılımlardaki hızlı gelişmeler grafik tasarımda kökten değişikliklere neden olmuştur (Meggs ve Purvis, 2016). Bilgisayarların ve çeşitli tasarım yazılımlarının ortaya çıkmasıyla grafik tasarım alanında bilgisayar, geleneksel el ile tasarımın neredeyse tamamen yerini almış ve bilgisayar dışındaki çeşitli yaklaşımlar demode görülmeye başlamıştır.

Apple’ın 1984 Macintosh bilgisayarları yazılımları, “MacPaint” gibi o dönem için devrim niteliğinde olan bir grafik kullanıcı arayüzüne sahip olmuştur. Fare veya grafik tablet ile kontrol edilen araç simgeleri, tasarımcıların bu yazılımlara kolaylıkla adapte olmalarını sağlamıştır. 1990’ların ortasında gelindiğinde, grafik tasarımın çizim masası uygulamalarından bilgisayar ortamına geçişi büyük ölçüde tamamlanmıştır. Dijital olarak hazırlanmış ve seri üretim ile çoğaltılmış tasarımlar, el işçiliğinin kusurlu, dokunsal ve öznel niteliklerinin yerini almıştır. Bilgisayarların, dizgiyi büyük ölçüde kolaylaştırıp tipografi araçlarını tasarımcıların ellerine vermesi, yeni ve sıra dışı fontların ve sayfa düzenlerinin tasarımında deneysel yaklaşımlara olanak sağlamıştır (Meggs ve Purvis, 2016). Tipografi alanında yaşanan değişim ve gelişimler özellikle teknolojinin etkisiyle hız kazanarak basılı ortamlardan sayısallaşarak zaman, hareket, etkileşim ve disiplinler arası değerlerle bir arada olmasına olanak tanıyan ekranlara taşınmıştır. Zaman, hareket ve etkileşim gibi kavramlarının bir arada kullanılması tipografinin uygulama alanlarını genişleterek yeni bir iletişim kültürünün önünü açmıştır (Akengin ve Mazlum, 2018: 139). Tasarımcılar artık tüm süreci baştan sona dijital ortamda oluşturabilmektedirler. Şüphesiz, bu durum dijital tasarımlarda zanaat yaklaşımları olmadığı anlamına gelmese de el yapımı ile olan bağdan kopma durumunu ifade etmektedir (Kuekes, 2016).

Tasarımın temel amacının bir düşünceyi ifade etmek, bir fikir sunmak veya bir biçim oluşturmak olduğu kabul edilmektedir, ancak el yapımı tasarım ve zanaatın yaratma sürecinde bireyselleşmeyi ve özgünlüğü ifade etmekte aktif rolü ihmal edilmiştir (Zhao 2012). Grafik tasarım ortamında, bilgisayarın işlevselliği ve dezavantajları yeniden sorgulanmaya başlamıştır. Schellnack’a göre (2011:1) grafik tasarımda bir zanaatkârlık rönesansı yaşanmakta ve bu üç boyutlu kolajlarının çok daha ötesine uzanmaktadır. Tasarımcılar el ile üretimin grafik tasarımdaki önemine yeniden odaklanmaya başlamıştır. Makine ile seri üretim yönteminden farklı olan el işçiliği ve zanaat, usta bir uygulayıcı tarafından sunulan bir çalışmadır ve yerel kültürlerden izler taşır. Günümüzde, grafik tasarımcılar modern tasarım unsurlarını, el yapımı işleriyle görsel aktarım oluşturarak birleştirme eğilimindedir. Zanaat ve el yapımı tasarımların grafik tasarımda kullanılması hem izleyicinin estetik-işlevsel ihtiyaçlarını karşılamakta hem de görsel dünyayı zenginleştirmektedir (Zhao 2012). Günümüz tasarımcıları son teknoloji araçları kullanarak geriye bakmaktansa, geleneksel araçları geleceğe bakmak için kullanmaktadırlar (Schellnack, 2011).

3. El Yapımı Teknikler ve Grafik Tasarımda Kullanımı

Hümanist ve dokunsal duyarlılıklara dönüş ile modernizmin makine estetiğinin kısmen tersine çevrilmesi, kontrolü bireyin ellerine geri getiren yeni yaklaşımlar oluşturmuştur. El yapımı süreçlerin tasarım alanına geri dönmesi ile birlikte, zanaat ve fiziksel malzemeler ile yönlendirilen uygulamalı yaklaşım, tasarım dünyasının görsel olanaklarını genişletmektedir. Günümüz tasarımcıları, bilgisayarın gücünü el yapımı unsurların dokunsal nitelikleriyle birleştirerek bu ortamın avantajlarını benimsemekte ve sınırlarının ötesinde düşünmektedirler (Marby, 2006). Grafik tasarımda serigrafi, tipo baskı, kâğıt sanatı, tahta baskı, na-

kış ve elle çizilen harflemelere dayanan görsel stiller artık marka tasarımı ve reklamcılıkta sıklıkla görülür olmuştur. Bunun yanı sıra el yapımı tasarımın altında yatan kalıcılık, emek ve sürdürülebilirlik gibi kavramlar birçok marka tarafından da aranır olmuştur.

Resim 1’de grafik anlatım dilini dokuma halı olarak  alışan Hannah Waldron’un tasarımları bulunmaktadır. Tasarımcı, dokuma tezgahında anlatı, biçim, renk ve yapının hep birlikte uyum içinde oluşturulması gerektiğini ve bir biçimi dokumanın çizmekten çok daha zor olduğunu ifade etmektedir. Tasarımcı, süreç içinde bilgisayar da yardımcı bir araç olarak kullanmaktadır.



Resim 1: *Hannah Waldron tarafından halı olarak dokunan grafik  alışmalar*

Stefan Sagmeister’in çalışmaları, tasarım konusunda hümanist bir yaklaşımın öncüsü olmuştur. Metinsel ayrıntıları kendi bedenine kazıdığı 1999 yılı AGIA Detroit konfreansı afişi (Resim 2), salt mekanik tasarım süreçlerini reddetti inin göstergelerinden biridir. Bir stajyerinden tüm metni jilet ile kendi gövdesi üzerine kazımasını ve sonucu foto raflamasını istediği bu afişte, tasarım oluşturma sürecine eşlik eden acıyı görsel olarak aktarmaya çalışmıştır. Grafik ürünün bileşenlerini elle oluşturmak ve biçimlendirmek, Sagmeister’in birçok çalışmasında görülmektedir. Tasarımcı, el üretimi tasarımlarla ilgili görüşünü şöyle ifade etmiştir: “Modernizmin ortaya çıkışıyla, mi-

maride, endüstriyel tasarımda ve grafik tasarımda her şey makine yapımı oldu. Bu durum 1920'lerin kültürel iklimi yansıtmak için süslemeden kurtulmaya ihtiyaç duyulduğu dönemde anlamlı olmuştur. Bu makine yapımı tasarımlar neredeyse 100 yıldır mevcut olduğundan, daha insani, el yapımı, öznel, ve doğal bir yaklaşım ile iletişim kurmak günümüzde daha etkili bir seçenek olmuştur (Sagmeister, 2008). Tasarımın dijitalleşmesi 90'lı yıllarda grafiklerde devrim yaratmış ve o zamandan beri el yazısını taklit eden birçok yazı tipi ortaya çıkmıştır. Kalem ve kâğıdın yerini alan klavye ve tablet cihazlar ile, günlük yaşamda el ile yazma pratiği de oldukça azalmıştır. Şüphesiz, tasarımcının yazıyı kendi bedenine kazıması oldukça uç noktada bir örnektir, ancak afiş ve reklam çalışmalarında yazı ve tipografinin oluşturulmasında el çizimlerine başvurulması giderek yaygınlaşmaktadır.



Resim 2: Stefan Sagmeister'in 1999 yılında Detroit'te verdiği AIGA konferansı için yaptığı afişten bir kesit

Zanaat aynı zamanda bir süreç içinde kazanılmış bir dizi bilgi ve beceridir (Kuekes, 2016). El emeğinin daha çok zaman ve emek gerektirmesi, tasarımcının bilgisayar ortamında olduğu gibi tüm süreçlere hâkim olamaması,

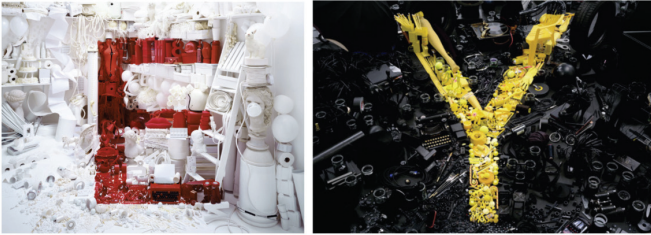
ortaya çıkan üründe malzemenin doğasından kaynaklanan kusurların bulunması, tesadüfi ve deneysel sürprizler barındırması el ile yapılan çalışmaların en belirgin özellikleridir. Diğer bir deyişle tasarımcı, malzeme üzerinde sayısal ortamında olduğu kadar kontrol sahibi olmadığı gibi, yanlış bir hamlede bilgisayar programlarında olduğu gibi geri alma şansı da bulunmamaktadır. Dijital ortamda bir çalışmanın mükemmeli görünmesini sağlamak çoğu zaman daha kolay olduğundan, tasarım el yapımı göründüğünde insanları etkilemektedir. Bu nedenle el yapımı tasarımın doğasında var olan tüm bu özellikler günümüzde aranır ve tercih edilir olmuştur. İnsan hayatının giderek daha fazla dijitalleştiği ve izleyicinin dijital görüntülere daha fazla maruz kaldığı bu ortamda el yapımı unsurların varlığı, izleyiciyi fiziksel dünyasına ve dokunsal deneyimlerine geri getirmektedir. Herhangi bir el yapımı tasarım biçimi, tasarımın oluşum süreci ile ilgili ip uçları verir. Tasarımcı ve materyal arasındaki bu ilişki dijital araçlarla da bulunamayan bir özgürlük getirebilir. Bunun yanı sıra el ile yapılan çizim, illüstrasyon, resim, üç boyutlu çalışmalar, tasarımda gerekli olan form, boyut, yapı ve renk anlayışını kazandırır.

Güncel tasarımcı Marian Bantjes'in çalışmalarında görülen tipografi ve illüstrasyon stili içerdiği detaylar ve süsleme ile dikkat çekmektedir. Resim 3'de tasarımcının sırasıyla iek yaprakları, oyuncak peruk ve çeker ile oluşturduğu tipografi çalışmaları bulunmaktadır. Tasarımcı bu çalışmaları oluşturmanın oldukça fazla vaktini aldığını ancak ortaya çıkan sonucun bu sürece değdiğini ifade etmiştir. Falla Fitzpatrick ve Patterson (2013) tarafından yapılan araştırmada grafik tasarım görsel açıdan açıkça zaman alıcı göründüğünde, malzeme kullanımında yaratıcı olduğunda ve yalnızca dijital olmaktan ziyade görsel bir dokunsallık bulunduğunda izleyicilerin tasarımı daha çok takdir ettiği ifade edilmiştir.



Resim 3: *Marian Bantjes'in tipografi çalışmalarından örnekler*

Bilgisayar grafikleri ve üç boyutlu tasarım programları fotoğrafçılıktaki gerçeklik kavramını da etkilemiş, sanatçıların fotoğrafın görsel olanaklarının sınırlarını zorlamaya itmiştir. Örneğin Resim 4'te bulunan fotoğraflarda sanatçı ve ekibi müzik aletleri ve ses ekipmanlarından oluşan bir oda büyüklüğünde heykel ve yerleştirmeler yapmıştır. Ünlü bir müzik grubunun albüm kapağı için tasarlanan bu dev heykeller, kamera tam olarak doğru noktadayken görüntünün merkezi boyunca belirli harfler ortaya çıkacak şekilde katmanlar halinde kırmızı ve sarı renkte boyalar ile boyanmıştır. Yaratıcı ekip, böyle bir görüntüyü bilgisayarda dakikalar içinde modelleyip tamamlamak yerine aylar süren bir planlama ile fiziksel olarak inşa edip fotoğraflayarak projeyi sonuçlandırmıştır. İzleyicilerin oldukça ilgisini çeken albüm kapağının oluşturulma hikayesi de çevrimiçi olarak milyonlarca kez izlenmiştir.



Resim 4: *Enstalasyonu Dan Tobin Smith tarafından yapılan Jay Z isimli rap sanatçısının "the Blueprint" albümü görselleri*

Yapmanın, düşünmenin önemli bir tamamlayıcısı olduğu savunulmaktadır. El ile tasarım, web tasarım projesine bilgisayarda başlamadan önce seçeneklerini düzenlemek için kesilmiş kâğıt kullanmak kadar basit olabileceği gibi,

stok görüntüler kullanmak yerine damga, dikiş veya boyama gibi çeşitli yöntemlerle doku oluşturmak anlamına da gelebilir. Belirli bir proje için araştırma sürecinin bir parçası olarak görev yapabilir. Hatta ortaya çıkan tasarımda hiç tezahür etmeyebilir (Kuekes, 2016). İncelenen tasarımcıların çalışmalarında görüldüğü gibi materyallerin fizikselliğini bir araya getirmek grafik tasarımı zenginleştirilebilir.

Sonuç

Teknolojinin gelişimi, grafik tasarımın oluşturulma ve sunum şeklini önemli ölçüde değiştirmiştir. Masaüstü bilgisayarlar grafik tasarım alanının ve grafik tasarımcının dokunsal duyuları harekete geçirme eğiliminin azalmasından kaynaklanan birçok değişiklikten sorumlu olmuş, elde üretimin yerini klavyeler, dokunmatik iz sürücüler ve dokunmatik ekranlar almıştır. Grafik tasarım alanındaki en büyük değişiklik, bilgisayarların 1980'lerden beri tüm tasarım alanlarında yaygın olarak kullanılması olmuştur (Zhao, 2012). 21. yüzyılda, grafik tasarım bilgi ve iletişim teknolojilerinin önemli bir parçası olarak her an her yerdedir. Bu ortamda grafik tasarım güncel topluma nüfuz ederek bilgi, ürün kimliği, eğlence ve ikna edici mesajlar sunmaktadır. Bununla birlikte, grafik tasarımcının temel rolü hala mesajlara net bir içerik ve etkileyici bir biçim verilmesidir.

Geçmişin zanaat gelenekleri ile bir bağlantı kurarak deneysel olanaklara ve hatalardan öğrenmeye fırsat tanıyan el ile üretme eylemi, düşünmenin bir uzantısı olarak kabul edilmektedir. Bu yönü ile zanaat, yaparak düşünme, problem bulma ve problem çözme sürecidir. El ile çalışmanın doğasında, malzemelerin bazı kararları almasına izin vermek, işleri üretimin son aşamalarında şansa ve doğaçlamaya bırakmak gibi durumlar bulunmaktadır. El ile çalışılan malzemeyi fiziksel ve kavramsal açıdan anlamak fiziksel

dünyada uygulanan çalışmayı dijital tasarıma çevirmeye, dijital ortamda yapılan çalışmayı da fiziksel ortama aktarmaya olanak sağlar. El ile çalışmak, yalnızca bilgisayar ekranında çalışarak kolayca elde edilemeyen belirli düşünme süreçlerini aktive etme ve tasarımın en temel ilkeleri ile bağlantı kurulabilme gücüne sahiptir.

Dijital tasarım ve geleneksel el yapımı tekniklerin birleşimi ile geçmişe dayanan, ancak çağdaş bir süzgeçten geçmiş yenilikçi ve beklenmedik sonuçlar ortaya çıkabilir. El işçiliğinin geleceği, sadece estetik bir sonuca ulaşmayı hedefleyen bir dizi araç ya da uygulamadan ibaret değil, bir bakış açısı ya da kaliteyi, işçiliği ve yenilikçiliği destekleyen çalışma biçimleriyle ilgilidir. Bu bağlamda tasarımda el yapımına dönüş, tüketimle ilişkili kültürel değişikliklerle bağlantılıdır. Bu el becerileri grafik tasarım ve tipografi ilkelerinin daha iyi anlaşılmasının yanı sıra, alternatif olarak dijital araçlara yeni bir bakış açısı sağlayabileceği veya dijital bir mercekle aracılığıyla yenisinden incelenebileceği için faydalıdır. Tasarımda dijital ile geleneksel işçiliği harmanlamaya çalışan tasarımcılar, el yapımı tasarımı sürece dahil etmenin yollarını keşfederek çağdaş grafik tasarımı zenginleştirmektedir.

KAYNAKÇA

- Akengin, G. ve Mazlum, H. (2018). *Tipografide Yeni İfade Biçimi: Arttırılmış Gerçeklikte Tipografi*, Uluslararası Sanatta Yüksek Teknoloji Kullanımı Kongresi Özet ve Tam Metin Bildiriler Kitabı, 19-20 Nisan 2018, İstanbul: İGÜ Yayınları, Sayı 61, s135-147.
- Akengin, G. ve Mazlum, H. (2018). *Film Afişleri Örnekleri Üzerinden Tipografik Düzenlemelerin Görsel Algı Değerlerine Göre İncelenmesi*, Ankara: Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 30, s1613-1623.
- Falla, D. T., Fitzpatrick, D., ve Patterson, D. (2013). Tactile Typography in the New Aesthetic. *Art vs Design: Saving Power vs Enframing, or A Thing of the Past vs World-Making*.
- Kuekes, L. C. (2016). *Hybrid Type: An Approach for Combining Hand and Digital Craft in Typography* (Doctoral dissertation, North Carolina State University).
- Mabry, M. (2006). *Fingerprint: The Art of Using Hand-Made Elements in Graphic Design*. How Books.
- Meggs, P. B., ve Purvis, A. W. (2016). *Meggs' history of graphic design*. John Wiley & Sons.
- Özara, D. N. (2019). Ekspressif Portreler ve Ötesinde Malzemenin Rolü. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Antalya.
- Pöllänen, S., ve Ruotsalainen, K. (2017). Dialogue between art and craft: Textile materials and techniques in contemporary art. *International Journal of Education & the Arts*, 18(1).
- Sagmeister, S. (2008). Things I Have Learned in My Life So Far [Video dosyası]. Retrieved from https://www.ted.com/talks/stefan_sagmeister_on_what_he_has_learned?language=en#t-33510
- Sagmeister, Stefan. 2008. Things I Have Learned in My Life So Far, Volumes 1-15. New York: Abrams.

Zhao, J. M. (2013). Analysis and Research on Merging Handcraft into Graphic Design. In *Applied Mechanics and Materials* (Vol. 271, pp. 701-704). Trans Tech Publications.

GRAFİK KULLANICI ARAYÜZÜNDE TASARIM YAKLAŞIMLARI

Birsen ÇEKEN¹, Merve ERSAN²



1 Prof., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
Grafik Tasarımı Bölümü, birsen.ceken@hbv.edu.tr

2 Arş.Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakül-
tesi Grafik Tasarımı Bölümü, merve.ersan@hbv.edu.tr



GRAFİK KULLANICI ARAYÜZÜNDE TASARIM YAKLAŞIMLARI

Birsen ÇEKEN¹, Merve ERSAN²

1. Giriş

“Grafik Kullanıcı Arayüzü” dijital bir cihazın ekranında bulunan tüm grafik temelli görsel arayüzü ifade eder. İnsan bilgisayar etkileşimi bağlamında grafik kullanıcı arayüzü, kullanıcının semboller, görsel metaforlar ve işaretler vasıtasıyla bilgisayarla iletişim kurmasını sağlayan görsel katmanı oluşturan bir programdır (Sofroniou, 2013). Grafik kullanıcı arayüzleri esasen kullanıcı ve program arasında bir iletişim şekli olup; ana amacı her zaman bilgiyi kullanıcıya iletmektir. İnsan bilgisayar etkileşiminde karşımıza çıkan kullanıcı arayüzü ya da kullanıcı arabirimi, insanların bir cihaz ya da bilgisayar programı ile etkileşimini sağlayan bir köprüdür (Çeken, Mazlum ve Özbek, 2018: 50). Grafik kullanıcı arayüzü tasarımı, ekranda görüntülenen, okunan, bilgi veren ya da etkileşim içeren tüm öğeleri kapsar ve cihazın kullanılabilirliğini önemli ölçüde etkiler. İyi tasarlanmış bir kullanıcı arayüzü doğal, profesyonel, anlaması kolay ve verimli bir şekilde kullanıcı ile iletişim kurar. Bunun tam aksine, iyi tasarlanmamış bir kullanıcı arayüzü yapay, teknolojik ve mekaniktir; kullanıcıların ekranda bulunan unsurları anlamlı bir şeye dönüştürmek için düşünme, deneme, öğrenme ve ezber yapmalarını gerektirir. Özetle; farkı yaratan etkili iletişimdir (McKay, 2013, s.3).

Grafik tasarımın amacı etkili bir görsel iletişim sağlamak ise, insan bilgisayar etkileşimi çerçevesinde verimli bir görsel iletişim sağlamak; sezgisel, öğrenilebilir, kulla-

1 Prof., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü, birsen.ceken@hbv.edu.tr

2 Arş.Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü, merve.ersan@hbv.edu.tr

nılabilir arayüzler oluşturmakla mümkün olmaktadır. Kullanılabilirlik, kullanıcının arayüz içinde kaybolmamasını sağlayacak en önemli özelliktir (Kubat, 2012) diğer bir deyişle “kullanıcıya ihtiyacı olanı, ihtiyacı olduğu anda verebilmektir” (Pekgöz, 2006:14). İyi bir grafik kullanıcı arayüzü tasarımı kullanıcının sistem ya da uygulama ile kolaylıkla ve sezgisel bir şekilde etkileşime girebilmesini sağlar (Akt: Kraveva, 2017).

Kullanıcı ve ürünün başarılı bir şekilde etkileşimini sağlamak için, dikkate alınması gereken bazı ilkeler vardır. Birçok araştırmacı tarafından farklı kullanılabilirlik kavramları ortaya atılmıştır. Nielsen (1993), insan bilgisayar etkileşimi bağlamında 10 ayrı kullanılabilirlik ilkesi sunmuştur. Özel bir tasarım kılavuzu olmaktan ziyade kullanıcı arayüzü tasarımının genel kuralları olarak sunduğu bu ilkeler “sezgisel” olarak adlandırılmaktadır. Bu ilkeler, grafik kullanıcı arayüzü tasarımı alanında önemli bir yol gösterici olmuştur (Nielsen, 1993):

1. *Sistem Durumunun Görünürlüğü:*

Sistem, her zaman makul süreler içinde uygun geri bildirimler yoluyla kullanıcılara neler olup bittiğini bildirmektedir.

2. *Sistem ile Gerçek Dünyanın Eşleşmesi:*

Sistem, kullanıcıların anlamayacağı terimlerden kaçınarak, kullanıcıya aşina olan kelimeler, deyimler ve kavramlar kullanmalı, bilgileri doğal ve mantıksal bir sırayla sunmalıdır.

3. *Kullanıcı Kontrolü ve Özgürlük:*

İşlevlerin geri alınabilirliği ile kullanıcı kontrolü ve özgürlüğü sağlanmalıdır.

4. Tutarlılık ve Standartlar:

Kullanıcılara, farklı kelime, durum ve aksiyonların aynı anlamda olup olmadığını düşündürülmemeli, tutarlılık sağlanmalıdır.

5. Hataları Önleme:

Problemin ortaya çıkmasını engelleyen dikkatli bir tasarım ile hataya eğilimli koşullar ortadan kaldırılmalı ya da eylemi gerçekleştirmeden önce kullanıcılara onay seçeneği sunarak kontrol altına alınmalıdır.

6. Hatırlatma Yerine Tanıma:

Sistem kullanımıyla ilgili talimatlar, gerektiğinde görülebilir veya geri alınabilir olmalı, kullanıcının bilişsel yükü minimuma indirilmelidir.

7. Esneklik ve Kullanım Verimliliği:

Olası kullanıcı ihtiyaçları tahmin edilip kolaylıkla gerçekleştirilmesi ve sistemin özelleştirilmesine olanak sağlanmalıdır, böylece sistem hem deneyimsiz hem de deneyimli kullanıcılara hitap edebilir.

8. Estetik ve Sade Tasarım:

Grafik kullanıcı arayüzünde gereksiz unsur bulunmamalıdır, sistemdeki her gereksiz birim, gerekli ve önemli olanlar ile rekabet ederek onların görünürlüğünü azaltır.

9. Hatayı Teşhis, Onarma ve Kurtarma Olanakları:

Hata mesajları açıkça ifade edilmeli, problemi tam olarak belirtmeli ve yapıcı bir çözüm önerilmelidir.

10 Yardım ve Dokümantasyon:

Gerektiğinde, görevlere yönelik somut adımlar içeren kısa yardım bilgileri sağlanmalıdır (Nielsen, 1993).

2. Grafik Kullanıcı Arayüzünde Tasarım Yaklaşımları

Kullanıcı ile cihaz arasındaki görsel katman olan grafik kullanıcı arayüzünde benimsenen grafik tasarım yaklaşımı, arayüzün ve dolayısıyla cihazın kullanılabilirliğini etkileyen unsurlardan biridir. Günümüzde, kullanıcı arayüzü tasarımında temel düzeyde çelişen iki farklı eğilim bulunmaktadır.

2.1. Skeumorfizm (Taklit Nesnecilik)

Skeumorfizm dilimizde “taklit nesne” olarak da adlandırılmaktadır. Bir skeumorph, başka bir malzeme veya teknikteki benzer bir eserin tasarımını taklit eden bir nesne veya özellik olarak tanımlanabilir (Page, 2014, s.2). Eski Yunandan güzüme gelen bu terim, yalnızca arayüz tasarımında değil günlük hayatta da farklı şekillerde ortaya çıkmıştır. Örneğin, ürün tasarımında skeumorfizm kullanıcıyı belirli bir ürüne adapte edebilmek için yeni ürüne önceden alışık oldukları üründe bulunan özelliklerin eklenmesi yöntemi ile sıklıkla kullanılmaktadır. Resim 1’de görülen elektrikli çaydanlıkta, geleneksel çaydanlığa benzeyen bir form kullanılmıştır. Cihazın üst bölümünden aşağı doğru genişleyen bir tabanı, ince ve kıvrımlı musluğu ve küçük kapağı gibi detaylar skeumorfik bir tasarımı ortaya koymaktadır. Tüm bunlar nostalji ve tanıdıklık yoluyla tüketicilerin yeni bir teknolojide kendilerini rahat hissetmesine yardımcı olmak için tasarlanmıştır. Skeumorfizm, bilinen materyalleri, tüketicilerde aşinalık ve rahatlık duygusu uyandıracak şekilde taklit eden tasarımıdır.



Resim 1: *Skeumorfik yaklaşım ile tasarlanmış elektrikli bir çaydanlık*

Analogdan dijitale geçiş, kültürümüzün şimdiye kadar karşılaştığı en büyük teknolojik geçişlerden biri olarak kabul edilmektedir. Önceki teknolojilere kıyasla, bilgisayarlar, telefonlar ve tabletler önemli ölçüde karmaşık cihazlardır. Günümüz teknolojisi; fotoğraf makinesi, ajanda, hesap makinesi, müzik çalar, takvim gibi sayısız nesne ve makinenin işlevini piksellerden oluşan küçük ekranlara sıkıştırmıştır. Grafik kullanıcı arayüzü bağlamında, bu kadar geniş ve soyut bir teknoloji için sade ve sezgisel arayüzler tasarlamak başlangıç için yetersiz kalmıştır. Bu karmaşık ve güçlü teknolojiye ortalama bir tüketiciyi alıştırmak için birçok marka ve tasarımcı grafik kullanıcı arayüzünde “tanıdık” nesnelere güvenmiştir. Gerçekçilik tasarımı olarak da bilinen Skeumorfizm, arayüz tasarımında fiziksel dünyadaki nesnelere özgü özelliklerden yararlanmaya dayanır. Skeumorfizm, gerçek nesnelerin, gölgelerin, şekillerin, kabartmaların ve ayrıntıların taklididir. Diğer bir deyişle, çizim veya illüstrasyonların fotoğraf ya da üç boyutlu görüntü kadar gerçek görüldüğü bir tasarım yaklaşımıdır.

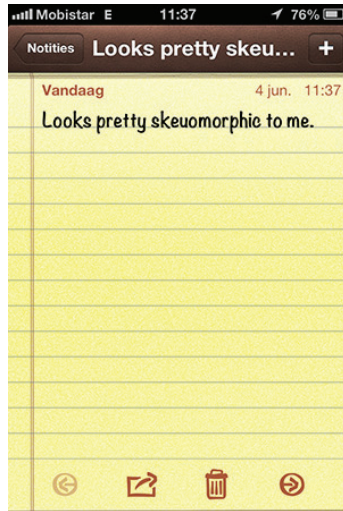
Grafik kullanıcı arayüzü tasarımında skeumorfizmin en belirgin örneklerinden biri, Microsoft’un 1995 yılında piyasaya sürdüğü Windows 3.1 sürümünün içinde bir uygulama olan “Microsoft Bob”dur (Resim 2). Bu uygulama açıldığında, ekrana bir oturma odası illüstrasyonu gelmektedir. Grafik kullanıcı arayüzünde bulunan birçok ge dekorasyon amaçlı, bazıları ise ilevseldir. Örneğın, doküman oluşturmak için masanın üzerindeki kağıtlara tıklamak gerekmektedir. Buradaki amaç kullanıcının bilgisayar da yapmak istediklerini günlük yaşam ortamında gibi hissederek yapmasını sağlamak olsa da Microsoft tarafından yapılan bu girişim, kullanıcılar tarafından fazla sevimli ve kullanışsız bulunmuş ve ertesı yıl kullanımdan kaldırılmıştır.



Resim 2: Microsoft Bob Grafik Kullanıcı Arayüzü

Grafik kullanıcı arayüzünde etkin bir kullanıcı etkileşimi sağlamak için grafik öğelerin şekli, rengi ve dokusu, işlevini ve etkileşimli olduğunu açıkça belli etmelidir (Li, Shi, Huang ve Chen, 2014). Skeumorfik yaklaşım kullanıcının cihaza daha rahat alımasını sağlamak için geliştirilmiştir. Apple, iPhone’u 2007’nin ilk kez piyasaya sürdüğünde, ilk nesil mobil cihazlarında skeumorfizmi kullanarak yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bu cihazların arayüzü üç boyutlu, kalın, yuvarlak, renkli, gölgeli ve gerçek dünya ile ilişkilendirilen görsel unsurlarla oluşturulmuştur. Bu tasarım dili, piyasaya yeni bir ürün getirildiğın-

de, insanların mevcut deneyimlerine dayanarak kolayca zihinsel bir model oluşturabilmeleri için mevcut dünya ile mimetik bir yaklaşım kullanılmasına dayanmıştır (Bollini, 2016). Bu yaklaşımla oluşturulan tasarımlarda gerçek hayat metaforları yoğunlukla kullanılmış, üç boyut hissi veren degradeler ve dokular ile ekrana derinlik kazandırılmıştır. Iphone'un ilk versiyonlarında skeumorfizm, yalnızca görsel açıdan değil, ses efektlerinde de kendini göstermiştir. Örneğin, "NotePad" isimli not alma uygulamasında, kullanıcının aslında bir not defterinde yazdığı hissini vermek için sarı renkli çizgili defter kâğıdı zemini ve el yazısını andıran bir yazı tipi kullanılmıştır (Resim 3). Benzer şekilde, cihazın fotoğraf makinesi bir deklanşör görüntüsü ve sesi efekti ile fotoğraf çekmektedir. Tüm bu özellikler esasen süsleme amaçlı değil, kullanıcıların yazılım ile özdeşleşmesini sağlama ve nihayetinde kullanım hızını arttırmayı amaçlamıştır.



Resim 3: Mobil uygulamalarda taklit nesneciliğin başlıca örneklerinden olan Notepad uygulamasından ekran görüntüsü

Şüphesiz skeumorfizm birçok teknolojik geçişe yardımcı olsa da oldukça tartışmalı yönleri bulunmaktadır. Bu yaklaşım genellikle sahte veya yapay hissettirdiğı ve ucuz yapılmış ürünlerin daha pahalı görünmesini sağlamak amacıyla kullanıldığı için sıklıkla eleştirilmektedir. Grafik kullanıcı arayüzü bağlamında ise skeumorfizm yaklaşımı iyi uygulandığında oldukça sezgisel bir tasarımla sonuçlanabilir, ancak tasarım çok ayrıntı içerdiğine skeumorfizmin de özünde var olan yoğun detaylar bir noktadan sonra işlevselliğın kaybolmasına yol açar. Bunun yanı sıra, mobil cihazların kullanımının gün geçtikçe artması, uygulama pazarının katlanarak büyümesine neden olmuş, böylelikle uygulamaların cihazlarda daha az yer kaplaması ve hızlı yüklenmesi ihtiyacını doğurmuştur. Yükleme sürelerinin hızı, kullanıcıların hem uygulamada daha verimli bir şekilde dolaşabilmeleri hem de daha iyi bir kullanıcı deneyimi sağlamak için bir hedef haline gelmiştir. Bu noktada birçok marka biçimden ziyade işlevselliğe odaklanan daha modern bir tasarım yaklaşımı benimsemeye karar vermiştir. Bu gereksinimler farklı yaklaşımların doğmasına neden olmuştur.

3.2. Düz Tasarım

Apple, 2013 yılında mobil cihazları için yeni bir arayüz tasarımı sunmuştur. Gerçek dünya metaforlarına ve tahta, kâğıt ve deri gibi malzemelere atıfta bulunan daha önceki tasarım dilinin aksine bu yeni arayüz tasarımı oldukça sade bir görünüme sahiptir. Her iki arayüz tasarımının avantajları ve dezavantajları, estetik yargıların yanı sıra özellikle kullanılabilirlik ve öğrenilebilirlik açısından yoğunlukla tartışılmaktadır.

Taklit nesneci tasarım genellikle fiziksel dünyadan aşına olduğumuz kamera, not defteri ya da hesap makinesi gibi işlevselliğe sahip grafik uygulamalarda butonlar ya da ses efektleri ile gerçeklik hissi vererek daha sezgisel bir

kullanıcı deneyimi sunar. Ancak bu öğeler kullanıcı arayüzünde genellikle görsel açıdan karmaşaya neden olur. Yoğun ve üst üste binen görsel efektleri içeren bu grafik öğeler, standart arayüz öğelerinden daha fazla yer kapladığından cihazın bunları yüklemesi ve işlemesi de daha uzun sürmektedir. Bu nedenlerle, son zamanlarda daha açık ve daha minimalist bir tasarımı öne çıkaran bir yaklaşıma doğru bir dönüşüm olmuştur. Düz tasarım (flat design) olarak adlandırılan bu yaklaşım, karışıklığı ve gereksiz unsurları azaltmak için grafik kullanıcı arayüzü öğelerini en basit şekillerine kadar sadeleştirmeyi amaçlamaktadır.

Düz tasarım yaklaşımı kökenini 1920’lerde Rusya, Hollanda ve Almanya’da başlayan ve esasen 1950’lerde İsviçre’de popülerlik kazanan İsviçre tarzı tasarımdan köklerini alır. Grafik tasarım tarihinde “Uluslararası tipografik stil” olarak da adlandırılan bu akımda okunabilirlik, sadelik ve minimalizm konularına vurgu yapılır. Bu hareketin tasarımları işlevsel grafik unsurlar, ızgara sistemleri (grid), kompozisyonun verimli bir şekilde kullanımı ve tırnaksız tipografi oldukça belirgindir. Bu hareketi benimseyen tasarımcılar grafik kullanıcı arayüzü tasarımında oldukça önem taşıyan unsur olan “alanın mümkün olan en verimli şekilde kullanması” görüşünü savunur.

Düz tasarım, kullanıcı ile iletişim kurmak için süsleme ve analog unsurlara dayanmak yerine bilişsel bağlantılar oluşturmak için arayüzde basitliği ve sadeliği kullanır (Curtis, 2015, s.2). Düz tasarım minimalisttir, yapay tasarım öğelerine karşı çıkarak ham işlevselliğe odaklanır. Nesnelerin gerçek dünyadaki eşdeğerlerini taklit eden karakteristik ayrıntıları ortadan kaldırır. Bunun yerine, az ayrıntı içeren veya hiç ayrıntı içermeyen düz renkler, konturlar ve daha az renk tonları görülür. Adından da anlaşılacağı gibi düz tasarımda her şey, tek bir yüzey üzerinde düz duruyormuş gibi görünür. Bu şekilde işlevselliğe odaklanıldığında, kullanıcı deneyimi uygulamanın amacı-

na odaklanabileceği şekilde daha pratik ve verimlidir. Düz tasarım, içeriği karmaşık olmayan uygulamalarda navigasyon ve kullanılabilirlik açısından etkili bir tasarım tercihi-
dir. Cyrillo'ya (2011) göre düz tasarım, kullanıcı arayüzü elemanlarını karışıklığı ve gereksiz unsurları azaltmak için en temel formlarına kadar basitleştirmeyi amaçlamaktadır.

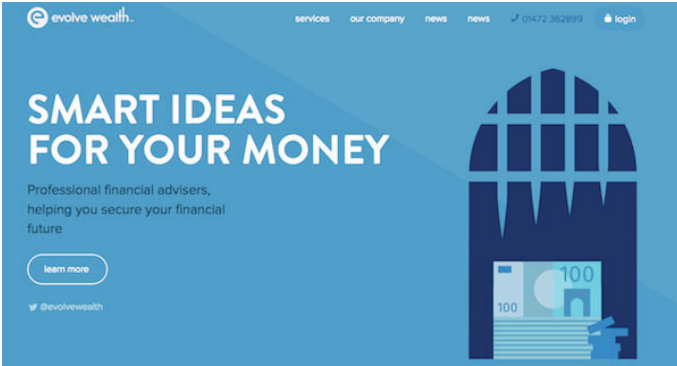
Düz tasarım yaklaşımının en önemli özelliği basitlik olarak öne çıkmaktadır. Bu yaklaşım, tasarımda kullanılan derinlik ve dokuların ekranı karmaşıklaştırdığını ve hatalı bir temsil oluşturduğunu savunur. Bu noktada, karmaşık ve anlaması zor öğeler en basit şekilleri ile sunulur. Düz tasarımda; gölge, eğim, kabartma, degrade renk geçişleri ve üç boyutlu görseller atılarak, yerine geometrik şekiller, tırnaksız yazı karakterleri ve canlı renkler kullanılır. 2012 yılında piyasaya sürülen Windows 8 ve 2013 yılında çıkan iOS 7'de, düz tasarıma bir geçiş görülmektedir (Resim 4). Mobil işletim sistemlerinin birinci ve ikinci kuşakları arasındaki bu geçiş, kullanıcı arayüzü tasarımı dilinde önemli bir kırılma noktasını temsil etmektedir (Bollini, 2016).



Resim 4: Windows 8 (sol) ve iOS 7 (sağ) grafik kullanıcı arayüzleri

Düz tasarım yaklaşımı hem mobil hem de masaüstü işletim sistemlerinde, web sitelerinde, mobil uygulamalarda ve dokunmatik arayüzlerde kullanılan grafik ve renk di-

linin kullanımını önemli ölçüde değiştirmiştir. Windows 8’de daha önce üç boyutlu olan butonlar, basit dikdörtgenler ve kareler ile değişmiştir. Her renk bloğunun renk geçişi olmayan tek bir değeri, doygunluğu ve tonu olduğu görülmektedir. Benzer şekilde, iOS 7 de düzleşmiştir. Parlak, kabartılı ve eğimli butonlar derinliklerinden ve gölgelerinden arınmış, oldukça az degrade kullanılmıştır (Bollini, 2016).



Resim 5: *Evolve Wealth isimli bir websitesi*

Resim 5’te ekran görüntüsü bulunan web sitesi, hiçbir gölge, görsel efekt ya da gerçek dünya nesnesi içermeyen görsel bir dil, tırnaksız tipografi ile düz tasarımın en belirgin özelliklerinin tümünü taşımaktadır. Renkler blok halinde ve geçişsiz kullanılmış, illüstrasyonlar ise en temel geometrik formlardan oluşmaktadır.



Resim 6: *Eski ve yeni iPhone arayüz tasarımlarının ekran kilidi açma bölümü*

Detaylı ve gösterişli ikonların minimal sembollere dönüştürülmesi, kullanıcıların arayüzü kolaylıkla keşfetmesine yardımcı olur. Resim 6’da bulunan eski ve yeni

iPhone arayüz tasarımlarında görüldüğü gibi taklit nesneci yaklaşım oldukça karmaşık ve kalabalık iken, düz tasarım yaklaşımı daha sade ve net görünmektedir. Özetle, bu iki yaklaşım temel olarak çatışmakta ve her ikisi de bir diğerrinin zayıf yönlerini ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır.



Resim 7: Eski ve yeni “Safari” Tarayıcı İkonu

Resim 7’de bulunan Safari ikonlarında taklit nesneci ve düz tasarım yaklaşımlarının farkı belirgin şekilde görülebilir. Eski ikonda, gölgeler ve renk geçişleri kullanılarak görsel 3 boyutlu hale getirilmiştir. İkonda, anahtar halkası veya yön gösteren harfler ve oklar gibi gerçek bir pusulanın elemanları da mevcuttur. Bununla birlikte, bu tasarım öğelerinin simgenin işlevselliği ile hiçbir ilgisi bulunmamaktadır. Düz tasarım yaklaşımı ile yenilenen ikonda ise yalnızca pusula oku ve yön belirten çizgiler korunmuş, tüm üç boyutlu özellikler ve detaylar tasarımdan atılmıştır. Düz tasarımın minimal olması, grafik öğelerin işlevi ile ilgili fikir veren tasarım ipuçlarını çok daha önemli hale getirir. Son yıllarda düz tasarım, yalnızca kullanıcı arayüzü tasarımında değil, neredeyse tüm grafik tasarım alanlarında kendini göstermiştir. Örneğin birçok marka, logolarını düz tasarım ilkelerine göre güncellemişlerdir (Resim 8).



Resim 8: YouTube ve Google’in eski ve yeni logoları

Sade olan her tasarımda olduğu gibi, düz tasarım yaklaşımı, tasarımcıları görsel unsurların hiyerarşisinin, renk bilgisinin ve butonların genel kullanıcı deneyimini nasıl etkileyeceğini ciddi biçimde düşünmeye zorlar. Düz tasarım, kullanıcı arayüzünde bulunan eylemleri net bir şekilde ifade etmek için temel olarak birkaç renk ve geometrik şekiller ile minimal grafikler oluşturan bir tasarım yaklaşımıdır. Skeumorfizm ise kullanıcı arayüzünü tanıdık ve genellikle analog karşılıklarına benzeyecek ya da ipucu verecek şekilde oluşturur. Grafik kullanıcı arayüzü bağlamında düşünüldüğünde her iki tasarım yaklaşımının da avantajlarının yanı sıra eksik kaldıkları noktalar bulunmaktadır. Düz tasarım ortaya çıkmadan önce, skeumorfizm önde gelen grafik kullanıcı arayüzü tasarımı yaklaşımı olmuştur. Bunun yanı sıra skeumorfik tasarımı bir süre kullanmış bir kullanıcının beyni bir süre sonra daha az gölge ve detay içeren şekilleri tanımak için hazır hale gelir. Giderek cihazlar ve ekranlara daha kontrollü bir şekilde hâkim olan günümüz kullanıcıları için eski analog özelliklerle kurulan bağlantı artık akıcı ve kullanışlı gelmemektedir. Ancak taklit nesneciliğin gerçekçiliği, mobil cihazlar için yapılan modern çalışmalar için, özellikle birden fazla cihaz arasında uyumlu ve erişilebilir olma ihtiyacı da göz önünde bulundurulduğunda çok yoğun ve karmaşık olmaya başlamıştır. Bu duruma tepki olarak düz tasarım yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu yaklaşımla tasarımcılar projelerini gerçekçi gösterme çabası yerine işlevsellik ve performans odaklanmıştır.

Düz tasarım ise fazlasıyla yalın bir şekilde oluşturulduğunda butonlar ve grafikler arasındaki farklılıkların yok olması riskini taşır. İnsan beyni gözlerden gelen sinyalleri anlar ve onları şekil olarak tanımlamaya çalışır. İmgelerde bulunan gölgeler ve tonlar gibi detayların miktarı, bir daire ile bir top ya da bir küp ve bir karton kutu arasındaki farkı oluşturur. İnsan beyni derinlikleri, seviyeleri, dokuları ve özellikleri tanımlayabilir. Düz tasarım çoğunlukla grafik

kullanıcı arayüzünde bulunan işlevsel unsurlara yeterince vurgu yapmadığı ve kullanıcıya zaman kaybettirdiği konusunda eleştirilmektedir. Skeumorfizmde temel olarak kullanıcı açısından, gerçeğe yakın olan nesne taklitleriyle çalışmak için daha sezgiseldir. Düz tasarım esasen işlevselliğe odaklanmasına rağmen, özellikle web arayüzlerine aşına olmayan kullanıcılar için yeterince sezgisel olmaması etkileşimi zorlaştırarak kullanılamaz hale getirebilir. Böyle bir durumda skeumorfizm, kullanıcı tarafından daha kullanımı kolay olarak algılanmaktadır. Düz tasarım yaklaşımının yeterli olmadığı durumlarda iki yönlü etkileşim için daha güçlü bir ifade biçimi gerekebilir. Bununla birlikte düz tasarım, skeumorfik tasarımının yerini alamaz. Çünkü her iki yaklaşımın da kendi içinde avantajları ve önemi vardır. (Li, Shi, Huang ve Chen, 2014). Bu iki yaklaşımın birlikte dengeli bir şekilde kullanımı ise sade ve kullanıcı dostu bir deneyim sağlayabilir. Örneğin, tasarımın en önemli noktaları vurgulanarak doğrudan iletişim kurması sağlandıktan sonra dikkat çekilmek istenen noktalara skeumorfik unsurlar eklenebilir. Düz tasarımın bazı avantajları skeumorfizm ile bir araya getirilerek, kullanıcıların ürünleri nasıl kullanacaklarını anlamada yaşayabileceği sıkıntılar giderilebilir (Oswald ve Kolb, 2014). 2014 yılında Google tarafından bu iki tasarım anlayışının en avantajlı noktalarını birleştiren materyal tasarım isimli yeni bir yaklaşım ortaya koyulmuştur.

3.3. Google ve Materyal Tasarım

2014 yılında Google, yenilikçi bir tasarım yaklaşımı ile “platformlar ve cihaz boyutları arasında ortak bir deneyime olanak tanıyan tek bir temel sistemi geliştirmeyi” amaçlayan bir proje olan “materyal tasarımı” başlatmış ve bir dizi yönerge ile birlikte kullanıma sunmuştur. İlk bakışta düz tasarım yaklaşımına oldukça benzeyen materyal tasarımın ince ama önemli farklılıkları bulunmaktadır. Bollini’ye göre materyal tasarım, düz tasarımın çok iyi ya-

pılandırılmış bir kılavuz ile genişletilmiş halidir (Bollini, 2016).

Materyal tasarım Google tarafından da vurgulandığı gibi “materyal” metaforu üzerine kuruludur. Bu yaklaşım hem skeumorfik hem de düz tasarımın izlerini taşımaktadır. Google’ın tanımına göre “materyal”, dokunulabilir gerçeklik üzerine kurulu, kâğıt ve mürekkebe atıfta bulunan, ancak gelişebilir ve yaratıcı düşünceye açık bir yaklaşımdır. Materyal tasarımı fiziksel dünyadan ilham alınarak oluşturulmuştur. Bu yaklaşımla oluşturulan grafik kullanıcı arayüzünde ışık, yüzey ve hareketin temel prensipleri tıpkı fiziksel dünyada olduğu gibi bize objelerin nasıl hareket ettiği, nasıl etkileşime geçtiği ve uzayda ki varlığı ile ilgili bilgi verir. Örneğin, fiziksel dünyada, nesneler istiflenebilir veya birbirine tutturulabilir, ancak birbirlerinin içinden geçemezler. Işığı yansıtır ve gölge oluştururlar.

Bir tasarım dili olarak, materyal tasarımın katı görsel kuralları bulunmaktadır. Örneğin:

- İki parça materyal (tasarım unsuru) üst üste gelemez. Z ekseninde yükseklik oluşturularak birbirlerinden ayrılması gerekir.
- Tüm materyal elemanları opaktır.
- Hiçbir materyal elemanı katlanamaz veya bükülemez.

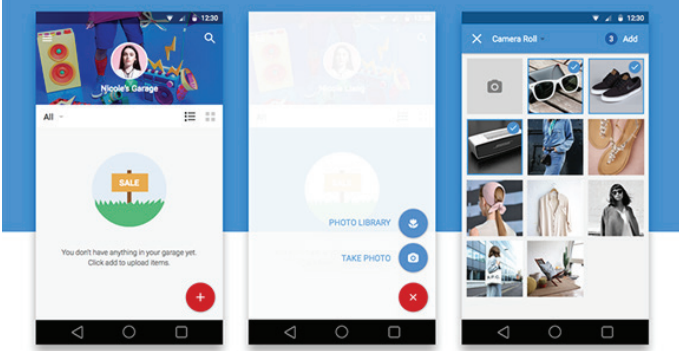
Materyal tasarımının ana ilkelerinden biri, gerçek dünyada nesnelerin nasıl görüldüğünü taklit etmek, ancak bunu tamamen basitleştirilmiş bir şekilde yapmaktır. Materyal tasarımında kullanılan ortam skeumorfizmde olduğu gibi üç boyutlu düzleme geri döner. Yani x, y ve z düzlemleri kullanılır (Resim 9). Z eksenini ekrana dik bir şekilde konumlandırılmıştır. Z ekseninde yapılan yükseltme

kullanıcıya doğru yapılmış olur. Böylelikle ışık ve gölge oluşturularak gerçeklik hissi yaratılması hedeflenir.



Resim 9: Materyal tasarıma göre nesnenin z ekseninde hareketi

Bu temel kuralların yanı sıra materyal tasarım kapsamında Google, renk, şekil, ikon, tipografi, ses, hareket, etkileşim ve navigasyon kullanımı ile ilgili de birçok yönlendirme sunmuştur. Materyal tasarımı, kullanıcı arayüzünde etkileşimin en güçlü ve etkileyici varlıklarından biri olması için cesur bir renk kullanımını ortaya koymuştur. Bu noktada renkler çeşitli unsurları tanımlamakta, kullanıcıları etkileşim, bölümler, navigasyon ve geri bildirimler boyunca yönlendirmede çağrışımsal ve soyut bir rol üstlenir. Anlam oluşturma ve kullanıcılara canlı, net, eğlenceli bir deneyim kazandırılmasında ana etken haline gelir (Bollini, 2016). Ayrıca, Materyal tasarım kullanıcının bir uygulamayla nasıl etkileşime girebileceği konusunda da yönergeler içermektedir. Bu uygulama ile Google, uygulama geliştiricilere mümkün olan en kullanışlı ve sezgisel uygulamaları yaratmaları için bir araç seti sağlamaya çalışmaktadır. Böylelikle kullanıcı, arayüz üzerinde daha hızlı dolaşabilir, herhangi bir unsura dokunduğunda ne olacağını kestirebilir. Özetle, Materyal tasarım, Google'ın tüm mobil uygulamalar, web siteleri ve çeşitli ürünlerinde ortak bir görsel dil oluşturulması gerekliliği sonucunda, temel tasarım değerleri ile bilimsel çalışmaların bir araya getirildiği bir tasarım anlayışıdır.



Resim 10: Materyal Tasarım ile oluşturulmuş bir uygulama örneği
<http://univera-ng.blogspot.com/2015/09/material-design-nedir.html>

Düz tasarım potansiyel olarak bir sayfanın çok sade ve temiz görünmesini sağlayabilir ancak karmaşık durumlarda kullanıcı etkileşimini zor hale getirir. Düz tasarım grafik kullanıcı arayüzünü sadeleştirerek, üzerinde gezinmeyi kolaylaştıran tüm üç boyutlu unsurlardan arındırılmış iken; materyal tasarımı bir miktar skeumorfizmi geri getirmiştir. Bu nedenle, düz tasarım ile materyal tasarımı arasındaki temel fark, materyal tasarımın dikkatle tanımlanmış ve oldukça detaylandırılmış yönergeleri olan bir konsept olduğu; düz tasarımın ise sadelik ve minimalizm yönünde bir dizi tasarım uygulamasının bir sonucu olduğudur. Başka bir deyişle, materyal tasarımı “gerçekçiliği” yalnızca arayüzün nasıl çalıştığını daha iyi tanıtmak için bir araç olarak kullanacak şekilde ancak nesnelerin gerçek dünyada eşdeğerini “taklit ettiği” bir noktaya gelmeden uygular. Sonuç olarak, düz tasarım daha hızlı yükleme süreleri ve pratikliği ile öne çıkarken, materyal tasarımı daha karmaşık bir tasarım gerektiğinde düz tasarımın yetersiz kalacağı sorunları çözebilir.

SONUÇ

Skeumorfizm, düz tasarım ve materyal tasarım, her biri kendine özgü bir tarzı ve özellikleri olan modern tasarım yaklaşımlarıdır. Skeumorfizm, temel olarak cihazların ve arayüzlerinin kullanıcıya daha tanıdık gelmesini sağlamak için fiziksel dünyadaki öğelerin bir taklididir. Ancak günümüzde çoğu kullanıcı artık bir grafik kullanıcı arayüzü öğesinin ne yaptığını anlamak için butonların parlak görünmesine, kabartma ve gölgelere, kısacası gerçek dünya ip uçlarına ihtiyaç duymamaktadır. Düz tasarım, skeumorfizme bir tepki olarak ortaya çıkmış ve kullanıcılar zaman içinde dijital kalıpları ve etkileşimleri tanıdıkça skeumorfizmin yerini almıştır. Düz tasarım tüm üç boyutlu öğelerden sıyrılmış, minimal ve sade bir yaklaşımdır. Materyal tasarımı ise skeumorfik tasarım ve düz tasarımın bazı özelliklerini birleştirir. Yüzey, derinlik ve gölgelerin kullanımına yansıyan üç boyutlu özelliklere sahiptir. Materyal tasarımı, düz tasarıma, butonların kolayca ayırt edilebileceği katmanlar ve bir miktar skeumorfizm eklemiştir. Diğer bir deyişle materyal tasarım, dijital ortam için en uygun hale getirilmiş bir arayüz tasarımının sezgisel olması için yetecek kadar skeumorfik bir görsel dil kullanır. Bu karşıt yaklaşımlar arasından seçim yapılması, grafik kullanıcı arayüzü tasarımcıları için önemli bir karar aşaması olup birçok proje aralarından hangisi ile oluşturulacağı sorusuyla başlar. Skeumorfizmin karakteristik ve canlı yönü etkili bir görsel deneyim oluşturabilir. Ancak, çok sayıda bilgi içeren daha karmaşık bir arayüzde düz tasarım daha işlevsel ve güçlü olabilir. Bazı durumlarda ise, her iki yaklaşımın kombinasyonu arayüzün kullanıcı dostu olmasını sağlayabilir.

Tasarıma sınırlamalar koymak her zaman zordur, çünkü bu süreç hem bir sanatsal yaratım süreci hem de belirli bir marka ve içeriğin yansımasıdır. Tasarım, aynı zamanda projenin amacına, platformuna, izleyiciye ve projenin ih-

tiyaçlarına bağlıdır. Bir grafik kullanıcı arayüzü tasarımı yaklaşımı seçerken, özellikle mobil cihazlar gibi küçük ekranlarda detayın en az seviyede tutulup işlevselliğin sağlanması önem taşımaktadır. Her durumda, içeriği mümkün olan en etkili şekilde temsil edecek bir tasarım oluşturmak önemlidir. Hangi tasarım yaklaşımı ile oluşturulmuş olursa olsun, iyi bir tasarım zaman ve çaba gerektirir. Oldukça basit görünen bir logo ya da ikon için en uygun görüntü elde edilene kadar tüm eğriler, açılar, kenarlar ve ölçüler hesaplanır. Her bir tasarım yaklaşımının artılarını ve eksilerini anlamak, tasarımı yapılan içeriği en iyi şekilde yansıtan bir sonuca ulaşılmasını sağlar.

KAYNAKLAR

- Bollini, L. (2016). From Skeuomorphism to Material Design and back. The language of colours in the 2nd generation of mobile interface design. Colour and colorimetry. Multidisciplinary contributions, 12, 309-320.
- Curtis, A. (2015). Rhetoric of flat design and skeuomorphism in Apple's iOS graphical user interface.
- Cyrillo, M. (2011). Lean UX: Rethink development. InformationWeek, (1316), 40-40,42,44.
- Retrieved From <http://ezproxy.lib.calpoly.edu/loginurl=http://search.proquest.com/docview/904423997?accountid=10362>
- Çeken. B., Mazlum, H. ve Özbek, S. (2018). *Mobil Uygulama Arayüz Tasarımlarında Tipografi Kullanımının İncelenmesi: Sosyal Medya Örneği*, I. Sada Disiplinlerarası Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı, Ankara: Artsürem Bılım Sanat Danışmanlık Bilişim A.Ş. 2018, s47-58.
- Krleva, R. S. (2017). Designing an interface for a mobile application based on children's opinion. *International Journal of Interactive Mobile Technologies (iJIM)*, 11(1), 53-70.
- Kubat, Ö.Z. (2012). Sanal Müze Arayüz Tasarımı Ressam Ahmet Yakupoğlu Sanal Müze Uygulaması. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Ana Sanat Dalı, Kütahya
- Li, C. F., Shi, H. T., Huang, J. J., ve Chen, L. Y. (2014). Two typical symbols in human-machine interactive interface. In *Applied Mechanics and Materials* (Vol. 635, pp. 1659-1665). Trans Tech Publications.
- McKay, E. N. (2013). *UI is communication: How to design intuitive, user centered interfaces by focusing on effective communication*. Newnes.
- Nielsen, J., (1993a). *Usability Engineering*, Academic Press: London.
- Oswald, D., ve Kolb, S. (2014). Flat design vs. skeuomorphism—effects on learnability and image attributions in digital

product interfaces. In DS 78: Proceedings of the 16th International conference on Engineering and Product Design Education (E&PDE14), Design Education and Human Technology Relations, University of Twente, The Netherlands, 04-05.09. 2014 (pp. 402-407).

Page, T. (2014). Skeuomorphism or flat design: future directions in mobile device User Interface (UI) design education.

Pekgöz, N. (2006). *Web’de Erişilirlik, XHTML ve CSS*. Pusula Yayıncılık: İstanbul

MESLEKİ MÜZİK EĞİTİMİNDE WEB 2.0 ARAÇLARININ KULLANIMI

Emrah LEHİMLER¹, Üzeyir ÇINAR²



1 Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü

2 Yüksek Lisans, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü



MESLEKİ MÜZİK EĞİTİMİNDE WEB 2.0 ARAÇLARININ KULLANIMI

Emrah LEHİMLER¹, Üzeyir ÇINAR²

Web 2.0 ikinci nesil Web hizmetlerini kapsayan bir ifade olup, ilk kez O'Reilly Media tarafından 2004 yılında kullanılmaya başlanmıştır (Peltier ve Davis'den aktaran Işık, 2013). Butler (2012) web 2.0'ı "kullanıcıların işbirliği içinde içerik oluşturmaya ve dünyadaki diğer kişilerle iletişim kurmasına olanak sağlayan geniş bir web tabanlı uygulama dizisi" olarak tanımlamaktadır.

Web 2.0 toplulukları bir araya getiren, standart tasarım anlayışına yepyeni bir boyut kazandıran, daha dinamik özelliklere sahip, %100 kullanıcı odaklı olabilen ve internet anlayışını bütünüyle değiştiren bir konsepttir. Web 2.0 bir yazılım veya programlama dili değildir. Yeniliklerle düzenlenmiş bir konsepttir. Web'e yeni bir bakış amacı ile üretilmiş, bir sürü teknolojinin kullanılmasını amaçlar (Mestçi, 2009:589).

Web 2.0 sıradan kullanıcıların tüm dünyaya kendini ifade etmesini sağlamakla birlikte, gerçek hayatta erişilmesi güç eğitim ortamları da sunmaktadır. İnternet altyapılı bir dizi yeni ve kullanımı kolay ücretsiz uygulamanın oluşturduğu sistem, öğrencilerin içerik üretme ve yayınlama olasılıklarının keşfedilmesini sağlamaktadır.

Birçok araştırmacı web 2.0 araçlarının eğitimde kullanımına yönelik araştırmalar yapmaktadır. Faizi ve diğerler (2015) web 2.0 araçlarını, öğrencilerin belirli çalışma alanlarındaki bilgilerini genişletmelerine ve derinleştirmelerine yardımcı olacak eğitim araçları olarak değerlendirmekte ve bu araçların öğrenme deneyimini zenginleştir-

1 Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü

2 Yüksek Lisans, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

bilecek kapasitede olduğunu belirtmektedirler. Grosseck (2009), Web 2.0 araçlarının öğrenme için maliyetleri düşürdüğünü, bilgiye daha kolay erişim sağladığını ve işbirliği fırsatları sunduğunu belirtmektedir.

Bazı araştırmacılar, web 2.0'ı eğitim için kullanmanın potansiyel zorlukları olduğunu öne sürmüşlerdir: araçlar hakkında bilgi eksikliği, web 2.0 araçlarını öğrenmenin zorlukları, gerçek öğrenme içeriğinin kalitesi, düşük yorumlama farklılıkları, güvenlik sorunları ve kaynakların önemini göz önünde bulundurmadan ücretsiz kaynaklar sağlamak (Grosseck, 2009). Tu ve diğerleri (2012) web 2.0 kullanımının avantajlarını en üst düzeye çıkarmak için eğitime Web 2.0 entegrasyonuna yeni bir yaklaşımın gerekliliğini öne sürmektedirler.

Bloglar, wikiler, podcast ve videocastler, sosyal ağ siteleri, ses ve video paylaşım siteleri, fotoğraf paylaşım siteleri, yayıncılık ve anlık mesajlaşma uygulamaları başlıca web 2,0 araçlarıdır.

Bloglar

Bloglar, hedef kitleden doğrudan geri besleme almaya katkıda bulunmakta, blog'u oluşturan kişi ya da kurumlar da, okuyucuların tercihleri, beklentileri, iletişim bilgileri ve demografik özellikleri konusunda bilgi edinmektedirler. Bu bağlamda blog'lar, yeni dünya düzeni içinde gözetilen bireyler olgusunun pekişmesine neden olurken bilgi toplamanın temel dinamiklerine hizmet eden bir iletişim aracı olarak karşımıza çıkmaktadır (Peltekoğlu ve Akbayır, 2010).

Blog kelimesi, "Web log" kelimesinin kısaltılmışıdır. Web günlüğü anlamına gelen blog, genellikle kişisel ilgi alanları etrafında web sitesi sahiplerinin günlük olarak çeşitli konular hakkında fikirlerini, gözlemlerini yazdık-

ları, internet kullanıcılarının da bu günlük tarzındaki bilgilere yorumlarını ekleyebildikleri web sitelerini tarif eder (Aydede, 2007:23). Blog kullanıcısı blog içerisinde diğer kullanıcılar ile iletişim kurabilir ve diğer kullanıcılarla kolaylıkla paylaşımda bulunabilir. Bu sebepten dolayı farklı konularda kurulan blogların sayısı her geçen gün artmaktadır. Bloglar farklı amaç ve kullanım şekillerine göre “kişisel, temasal, topluluk, kurumsal ve mikro olmak üzere 5’e ayrılır.

Podcast

Podcast’ler, internet üzerinden dağıtılabilen ve iPod’lar veya diğer dijital müzik çalarlar dahil bilgisayarlarda ve elde taşınır cihazlarda oynatılabilen medya dosyalarıdır. Podcast’in özü, ne istediklerini, ne zaman istediklerini, nerede istediklerini ve nasıl istediklerini dinlemek isteyen bir izleyici için ses ve/veya video içeriğinin oluşturulmasıdır. Artık her zamankinden daha mobil olan öğrencilerle, belirli bir fiziksel yere bağlı olmadan bilgiye erişebilme fikri çok çekici bir hal almaktadır (Jham ve diğerleri, 2008). Podcast bireylerin bilgisayarları ile veya medya aracılığıyla internet üzerinden dijital seslerin dağıtılmasını sağlayan sosyal medya bileşenidir (Kara ve Özgen, 2012). Podcasting herhangi bir ses dosyasını RSS (Really Simple Syndication) aracılığıyla paylaşılmasını sağlayan, takip etmek istenilen radyo/televizyon programlarını kaydedip istenilen zamanda ve istenilen araçla izlenebilen bir sistemdir (Güçdemir, 2010: 32).

2005 yılından itibaren Podcasting, akademisyenlerin ilgisini çekmekte ve birçok ülkedeki yüksek öğrenim kurumunda, akademik disiplinlerin yayılımına ve öğrencilerin üniversite yaşamlarına yenilikçi bir bakış açısı getirmektedir. Gülseçen ve diğerlerine göre (2010) bütün olumlu ve olumsuz yönleriyle mobil öğrenmede Podcasting ele alındığında, Podcastlerin eğitime destek olacak şekilde

kullanılması ve süresi iyi ayarlanmış kaliteli Podcastlerin hazırlanması, öğrencilerin çalışma alışkanlıklarına yeni bir bakış açısı sunacak ve teknolojinin ilerlemesiyle birlikte Podcastlerin mobil öğrenmede kullanımını daha yaygın hale gelecektir.

Video Paylaşım Siteleri

Video paylaşım siteleri günümüzde medya ve toplum ilişkisinde önemli değişikliklere neden olmuştur. Hem görüntülü hem de sesli olarak paylaşım imkanı sunan videolar insanların tüm dünya ile iletişim kurmalarını sağlamıştır.

Video paylaşım siteleri ise aranan görüntüyü kolay erişebilmeyi ve izlemeyi sağlamaktadır. Video paylaşım siteleri kullanıcılara video oluşturma ve yükleme için olanaklar sağlamaktadır. Video paylaşım ağları ve günümüzde yaygın olarak kullanılan mobil cihazlar aracılığıyla kullanıcılar istedikleri videoları kolayca paylaşabilme imkanı elde etmişlerdir (Aydın, 2015:15).

Bilgi ve teknoloji çağı olarak gösterilen günümüzde bilgiye ulaşımı en kolay ve ekonomik halde sunan video paylaşım siteleri önemli bir eğitim aracı olarak ta karşımıza çıkmaktadır.

Son derece farklı formatlarla hazırlanan eğitsel videolar, başta sosyal ağlar olmak üzere yeni medyada her yerde rastlamak mümkündür. Bu videoların bir bölümünün yardımcı ders materyali olarak hazırlandığı görülürken diğer bir bölümünün de herhangi bir konunun tamamının ele alındığı, temel bir eğitim-öğretim yöntem ve ortamına dönüştürüldüğü dikkati çekmektedir. Bunun yanı sıra bir eğitsel amaç gözetilmeden hazırlanan ve paylaşılan herhangi bir video da eğitsel bir materyale dönüştürülebilmektedir (Ata ve Atik, 2016). Yıldırım ve Özmen'e (2012) göre, video paylaşım siteleri içerdikleri çeşitli araçlar sayesinde işbirlik-

li öğrenmede ve kanıta dayalı tartışmada öğrenciye artı sağlamaktadır. Mobil cihazlara da uyumlu olarak geliştirilen bu siteler her zaman ve her yerde öğrenme ve ihtiyaç anında öğrenmeyi gerçekleştirerek öğrencilere verilen öğretimin kişiselleştirilmesi olanağını sağlamaktadır.

Anında Mesajlaşma Servisleri

Anında mesajlaşma servisleri iki veya daha fazla kişinin eşzamanlı olarak yazılı, sesli veya görüntülü iletişim kurmalarını sağlayan dijital ortamlardır. Anlık mesajlaşma uygulamalarının eşzamanlı olarak çalışması ve büyük oranda ücretsiz servislerden oluşması çoğu insanın hemen hemen her işinde kullandığı araçlar olmasını sağlamıştır.

Eğitimde rahatça kullanılabilen anında mesajlaşma uygulamaları sınıf içi iletişimi sağlayarak hem bilginin paylaşılmasını sağlamakta hem de tartışma ortamları yaratarak sorgulayarak öğrenmeyi pekiştirmektedir.

Sosyal Paylaşım Ağları

“Sosyal Ağ” terimi, kullanıcıların internet üzerinde bir topluluk oluşturarak ortak bir amaç için etkileşime girmelerini veya görüşlerini paylaşmalarını sağlayan web hizmetleri anlamına gelmektedir (Mahajan, 2009). Sosyal paylaşım siteleri, günümüzde milyonlarca insanın kişisel profiller oluşturarak kendileriyle ilgili kişisel bilgi ve haber verebilecekleri, grup oluşturma, oyun oynama, e-posta veya anlık ileti gönderme, resim ,video, yazı paylaşma gibi birçok özelliği barındırmaktadır.

Diğer web 2.0 araçları gibi sosyal paylaşım siteleri de eğitimde kullanılabilirliği son derece yüksek ve insanların kullanımına en çok aşına olduğu araçlardan biridir. Sosyal ağların birçok kullanım özelliği ve olanaklarının olması, öğretmenlerin eğitim öğretim süreçlerini aktif, yaratıcı,

işbirlikli öğrenme ile desteklemelerine, öğrenci-öğrenci, öğrenci-içerik ve öğretmen-öğrenci etkileşimi arttırmada, öğrencilerin araştırma, sorgulama ve problem çözme becerilerini kullanmaları ve geliştirmeleri konusunda destek olmaktadır (Özmen ve Diğerleri, 2011).

Wikiler

Wikiler, işbirlikçi çalışma neticesinde kullanıcıların belirli konular üzerinde bilgileri düzenleyip yayınlayabildikleri ortamlardır. Wikilere kayıtlı olan her kullanıcı, sayfalarda sunulan bilgilere müdahale edebilmekte, neticede kullanıcıların katkılarıyla, işbirlikçi çalışmanın bir ürünü olan web sayfaları yaratılmaktadır (Deperlioğlu ve Köse, 2010).

Wikiler web 2.0'ın önemli bir bileşenidir. Wiki' terimi, hızlı anlamına gelen, wiki-wiki adlı Hawaii deyiminden türemiştir. Wiki, içeriği siteye gelen ziyaretçiler tarafından düzenlenebilen ve kullanıcıların web sayfalarını işbirliği içinde kolayca oluşturmalarını ve düzenlemelerini sağlayan ortak bir web sitesidir (Chao, 2007).

Yazılı ve görsel belgelerin kolektif üretim ve paylaşımı dayalı bir modelini oluşturan wiki, günümüzde birçok topluluk yada cemaat tarafından, kolektif bazı tasarımlar ve amaçlar üzerinde işbirliği yapmak, eylemde bulunmak ya da enformasyon akışının hızını artırmayı sağlamak için kullanılmaktadır. Bu özellikleriyle wiki'ler, hızlı haberleşmeyi sağladıkları gibi, merkezi olmayan ve dolayısıyla da bir ölçüde denetim dışı kalabilen yeni bir enformasyon havuzunun yaratımına da kaynaklık etmektedirler. Günümüzde herkes tarafından çok yakından tanınan Wikipedia adlı site, pek çok ulusal sitenin de içeriğinin oluşumuna destek verdiği uluslararası düzeyde hizmet veren özgür bir ansiklopedidir. Site, hemen hemen her konuda bilgilenmek isteyen herkesin aradığını rahatça bulduğu çeşitlilikte ve zenginlikte bir bilgi hazinesidir. (Köse, 2008:91).

Wikiler eğitim faaliyetlerinde, oldukça yararlı Web 2.0 teknolojileri haline dönüşmektedir. Wikiler, gerçekleştirilen çalışmaların belli konu başlıkları altında arşivlenmesini sağlamaktadır. Bu durumda, öğrencilerin belli konular üzerine bilgi paylaşımında bulunabileceği bir platform ortaya çıkmaktadır. Diğer yandan bilgilerin konu başlıkları altında arşivlenmesi, bilgiye erişimi de kolaylaştırmaktadır. Ayrıca Wikilerin en önemli getirisi, öğrenciler ve öğretmenlerin işbirlikçi çalışmalarının sonucu olan, nitelikli bilgiler sunmasıdır. Ayrıca, sunulan işbirlikçi çalışma ortamı da öğrencilerin birbirleriyle etkileşim sağlamaları açısından önemlidir (Deperlioglu ve Köse 2010).

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada, mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerinin Web 2,0 araçlarını kullanım durumları, kullanım sıklıkları ve eğitsel olarak kullanım amaçlarının çeşitli değişkenlere göre (cinsiyet, sınıf, öğrenim gördüğü fakülte) incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki alt problemlere cevap aranmıştır.

1. Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin Web 2,0 araçlarını kullanım durumları nedir?
 - 1.1. Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin Web 2,0 araçlarını kullanım durumlarının cinsiyet, sınıf ve öğrenim gördüğü fakülteye göre farklılık göstermekte midir?
2. Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin Web 2,0 araçlarını kullanım sıklıkları nedir?
 - 2.1 Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin Web 2,0 araçlarını kullanım sıklıkları cinsiyet, sınıf ve öğrenim gördüğü fakülteye göre farklılık göstermekte midir?
3. Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin Web 2,0 araçlarını eğitsel olarak kullanım amaçları nelerdir?

Yöntem

Bu araştırma betimsel araştırma olup tarama modeli temel alınarak yürütülmüştür. Bu araştırmanın çalışma grubunu, Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi ABD, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü ve Atatürk Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümünde öğrenim görmekte olan 258 öğrenci oluşturmaktadır. Çalışma grubuna ait demografik bilgiler aşağıdaki tablolarda verilmiştir.

Tablo 1. *Çalışma grubunun demografik özelliklerine göre dağılımları.*

Cinsiyet	f	%
Erkek	133	51,6
Kız	125	48,4
Sınıf	f	%
1. sınıf	61	23,6
2. sınıf	66	25,6
3. sınıf	54	20,9
4. sınıf	77	29,8
Fakülte	f	%
GSF	110	42,6
Eğitim	99	38,4
Konservatuvar	49	19,0

Verilerin Toplanması

Araştırmada Baran (2014) tarafından geliştirilen ve dört bölümden oluşan anket formu kullanılmıştır. Birinci bölümde öğrencilerin demografik bilgilerini öğrenmeye yönelik sorular bulunmaktadır (Cinsiyet, Sınıf Düzeyi, Öğrenim Görülen Fakülte, Bireysel Çalgı). Anketin 2. bölümünde, katılımcılara web 2.0 araçlarını kullanım durumları sorulmuştur. Anketin 3. bölümünde 5’li likert tipinde (hiçbir zaman, nadiren, bazen, sıklıkla, her zaman) olup

katılımcıların web 2.0 araçlarını kullanım sıklıkları tespit edilmeye çalışılmıştır. Anketin 4. bölümünde ise, web 2.0 araçlarının eğitsel olarak kullanım amacının belirlenmesi için çoklu cevap verilebilen 10 eğitsel amaç maddesi oluşturulmuştur.

Bulgular

Araştırmanın bu bölümünde araştırmanın alt problemleri doğrultusunda elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Bu bölümde araştırmanın birinci alt problemi olan “Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin Web 2,0 araçlarını kullanım durumları nedir?” sorusuna cevap aranmaya çalışılacaktır.

Tablo 2’de Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin kullanım durumları verilmiştir.

Tablo 2. *Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin kullanım durumları*

Web 2.0 Araçları	Kullanım Durumu	f	%	Σ
Blog	Kullanıyorum	57	22,1	1,22
	Kullanmıyorum	201	77,9	
Podcast	Kullanıyorum	24	9,3	1,09
	Kullanmıyorum	234	90,7	
Video paylaşım siteleri	Kullanıyorum	181	70,2	1,70
	Kullanmıyorum	77	29,8	
Anında mesajlaşma	Kullanıyorum	243	94,2	1,94
	Kullanmıyorum	15	5,8	
Sosyal paylaşım siteleri	Kullanıyorum	215	83,3	1,83
	Kullanmıyorum	43	16,7	
Wikiler	Kullanıyorum	45	17,4	1,17
	Kullanmıyorum	213	82,6	

Tablo 2 incelendiğinde, müzik bölümü öğrencilerinin anında mesajlaşma, sosyal paylaşım siteleri ve video paylaşım sitelerini daha çok kullandıkları anlaşılmaktadır. Podcast, wiki ve blogların ise daha az kullanıldığı anlaşılmaktadır. Özellikler podcast'lerin mesleki müzik eğitimi alan kişiler tarafından daha az kullanılması ilgi çekici bir sonuçtur. Genel itibarı ile podcastlerin diğer web 2.0 araçlarına göre az bilindiği ve kullanım durumunun buna bağlı olarak olduğu düşünülmektedir. Wiki kullanımındaki azlığın ise, en popüler wikilerden olan Wikipedia'ya erişimin Türkiye'de kısıtlanmasından kaynaklı olduğu düşünülmektedir.

Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin web 2,0 araçlarını kullanım durumlarının cinsiyete göre farklılık gösterip göstermediğine ilişkin Mann Whitney U Testi sonuçları doğrultusunda, blog, podcast, anında mesajlaşma, sosyal paylaşım siteleri ve wikilerde haberdar olma durumlarının cinsiyete göre farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($p = .908; .310; .887; .956; .948 > .05$). Video paylaşım sitelerinde ise haberdar olma durumlarının cinsiyete göre farklılık gösterdiği tespit edilmiştir. Sonuçlar Tablo 3'te verilmiştir.

Tablo 3. Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin kullanım durumlarının cinsiyete göre farklılık gösterip göstermediğine ilişkin Mann Whitney U Testi sonuçları

	Cinsiyet	N	Sıra Ort.	Sıra Top.	U	p
Video paylaşım siteleri	Erkek	133	140,84	18732,00	6804,00	0,001
	Kadın	125	117,43	14679,00		

Tablo 3'e göre, video paylaşım sitelerinde kullanım durumlarının cinsiyete göre farklılık gösterdiği tespit edilmiştir ($p < .05$). Sıra ortalamaları dikkate alındığında bu farklılığın erkek katılımcılardan kaynaklandığı ve erkek katılımcıların kadınlara oranla video paylaşım sitelerini daha çok kullandığı söylenebilir.

Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin web 2,0 araçlarını kullanım durumlarının sınıfa göre farklılık gösterip göstermediğine ilişkin Mann Whitney U Testi sonuçları doğrultusunda, blog, podcast, ve Sosyal paylaşım siteleri haberdar olma durumlarının sınıfa göre farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($p = .311; .237; .281; > .05$). Video paylaşım siteleri, anında mesajlaşma ve wikilerde ise haberdar olma durumlarının cinsiyete göre farklılık gösterdiği tespit edilmiştir. Sonuçlar Tablo 4’de verilmiştir.

Tablo 4. Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin kullanım durumlarının sınıfa göre farklılık gösterip göstermediğine ilişkin Kruskal Wallis Testi sonuçları

	Sınıf	$\bar{X}$	N	Sıra Ort.	sd	χ^2	p
Video paylaşım siteleri	1. Sınıf	1,51	61	104,56	3	21,168	0,000*
	2. Sınıf	1,65	66	123,05			
	3. Sınıf	1,87	54	151,28			
	4. Sınıf	1,78	77	139,52			
Anında mesajlaşma	1. Sınıf	1,89	61	122,20	3	9,616	0,022*
	2. Sınıf	1,91	66	125,27			
	3. Sınıf	2,00	54	137,00			
	4. Sınıf	1,97	77	133,65			
Wiki	1. Sınıf	1,13	61	123,92	3	12,460	0,006*
	2. Sınıf	1,09	66	118,73			
	3. Sınıf	1,15	54	126,11			
	4. Sınıf	1,30	77	145,53			

Tablo 4’e göre, video paylaşım siteleri, anında mesajlaşma ve wikilerde kullanım durumlarının sınıfa göre farklılık gösterdiği tespit edilmiştir ($p < .05$). Farklılığın hangi gruplardan kaynaklandığını belirlemek amacıyla yapılan Dunnnett çoklu karşılaştırma testi sonucunda, video paylaşımı siteleri kullanım durumundaki farklılığın 1. sınıflardan kaynaklı olduğu ve diğer sınıflara oranla kullanmayan sayısının daha fazla olduğu görülmektedir. Anında mesajlaşmada kullanım durumundaki farklılığın 1. sınıflardan

kaynaklı olduğu ve özellikle 3. sınıflara oranla kullanmayan sayısının daha fazla olduğu tespit edilmiştir. Wikilerin kullanım durumundaki farklılığın ise 2. sınıflardan kaynaklı olduğu ve özellikle 4. sınıflara oranla kullanmayan sayısının daha fazla olduğu tespit edilmiştir.

Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin Web 2,0 araçlarını kullanım durumlarının fakülteye göre farklılık gösterip göstermediğine ilişkin Mann Whitney U Testi sonuçları doğrultusunda, blog, video paylaşım siteleri, anında mesajlaşma, sosyal paylaşım siteleri ve wikilerde haberdar olma durumlarının fakülteye göre farklılık gösterdiği tespit edilmiştir. Podcast ise haberdar olma durumlarının fakülteye göre farklılık göstermediği tespit edilmiştir. ($p=.630 > .05$). Sonuçlar Tablo 5’de verilmiştir.

Tablo 5. Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin kullanım durumlarının fakülteye göre farklılık gösterip göstermediğine ilişkin Kruskal Wallis Testi sonuçları

	Fakülte	$\bar{X}$	N	Sıra Ort.	sd	χ^2	P
Blog	Gsf	1,32	110	142,05	2	10,787	0,005*
	Eğitim	1,16	99	121,85			
	Konservatuar	1,12	49	116,80			
Video paylaşım siteleri	Gsf	1,84	110	146,89	2	18,324	0,000*
	Eğitim	1,64	99	121,09			
	Konservatuar	1,53	49	107,45			
Anında mesajlaşma	Gsf	1,94	110	128,79	2	6,336	0,042*
	Eğitim	1,98	99	134,39			
	Konservatuar	1,88	49	121,20			
Sosyal paylaşım siteleri	Gsf	1,85	110	132,24	2	6,223	0,045*
	Eğitim	1,87	99	134,06			
	Konservatuar	1,71	49	114,14			
Wiki	Gsf	1,26	110	141,01	2	14,456	0,001*
	Eğitim	1,15	99	126,55			
	Konservatuar	1,02	49	109,63			

Tablo 5’e göre, blog, video paylaşım siteleri, anında mesajlaşma, sosyal paylaşım siteleri ve wiki kullanım durumlarının fakülteye göre farklılık gösterdiği tespit edilmiştir ($p<.05$). Farklılığın hangi gruplardan kaynaklandığını belirlemek amacıyla yapılan Dunnett çoklu karşılaştırma testi sonucunda, blog kullanım durumundaki farklılığın güzel sanatlar fakültesinden kaynaklı olduğu ve diğer fakültelere oranla kullanmayan sayısının daha fazla olduğu görülmektedir. Video paylaşım siteleri kullanım durumundaki farklılığın güzel sanatlar fakültesinden kaynaklı olduğu ve diğer fakültelere oranla kullanmayan sayısının daha fazla olduğu görülmektedir. Anında mesajlaşma kullanım durumundaki farklılığın eğitim fakültesinden kaynaklı olduğu ve diğer fakültelere oranla kullanmayan sayısının daha fazla olduğu görülmektedir. Sosyal paylaşım siteleri kullanım durumundaki farklılığın eğitim fakültesinden kaynaklı olduğu ve diğer fakültelere oranla kullanmayan sayısının daha fazla olduğu görülmektedir. Wiki kullanım durumundaki farklılığın güzel sanatlar fakültesinden kaynaklı olduğu ve diğer fakültelere oranla kullanmayan sayısının daha fazla olduğu görülmektedir.

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Bu bölümde araştırmanın ikinci alt problemi olan “Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin Web 2,0 araçlarını kullanım sıklığı nedir?” sorusuna cevap aranmaya çalışılacaktır.

Tablo 6’da mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin web 2,0 araçlarını kullanım sıklığı verilmiştir.

Tablo 6. Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin Web 2,0 araçlarını kullanım sıklığı

Web 2.0 Araçları	Kullanım Sıklığı	f	%
Blog	Hiçbir Zaman	201	77,9
	Nadiren	12	4,7
	Bazen	24	9,3
	Sıklıkla	17	6,6
	Her Zaman	4	1,6
Podcast	Hiçbir Zaman	234	90,7
	Nadiren	3	1,2
	Bazen	11	4,3
	Sıklıkla	6	2,3
	Her Zaman	4	1,6
Video paylaşım siteleri	Hiçbir Zaman	77	29,8
	Nadiren	18	7,0
	Bazen	37	14,3
	Sıklıkla	76	29,5
	Her Zaman	50	19,4
Anında mesajlaşma	Hiçbir Zaman	15	5,8
	Nadiren	5	1,9
	Bazen	21	8,1
	Sıklıkla	85	32,9
	Her Zaman	132	51,2
Sosyal paylaşım siteleri	Hiçbir Zaman	43	16,7
	Nadiren	13	5,0
	Bazen	33	12,8
	Sıklıkla	71	27,5
	Her Zaman	98	38,0
Wiki	Hiçbir Zaman	214	83,0
	Nadiren	12	4,7
	Bazen	23	8,9
	Sıklıkla	7	2,7
	Her Zaman	2	0,7

Tablo 6. incelendiğinde, wiki, blog ve podcast çok az kullanıldığı, video paylaşım siteleri, anında mesajlaşma ve sosyal paylaşım sitelerinin sıklıkla kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu veriler doğrultusunda, mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin genellikle video paylaşım siteleri, anında mesajlaşma ve sosyal paylaşım sitelerini kullandıkları söylenebilir.

Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin web 2,0 araçlarını kullanım sıklığının cinsiyete göre farklılık gösterip göstermediğine ilişkin Mann Whitney U Testi sonuçları doğrultusunda, blog, podcast, anında mesajlaşma, sosyal paylaşım ve wikilerde kullanım sıklığının cinsiyete göre farklılık göstermediği tespit edilmiştir (.995; .306; .109; .241; .846 > .05). Video paylaşım sitelerinde ise kullanım sıklığının cinsiyete göre farklılık gösterdiği tespit edilmiştir. Sonuçlar Tablo 7’de verilmiştir.

Tablo 7. Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin kullanım sıklıkları cinsiyete göre farklılık gösterip göstermediğine ilişkin Mann Whitney U Testi sonuçları

	Cinsiyet	N	Sıra Ort.	Sıra Top.	U	p
Video paylaşım siteleri	Erkek	133	142,89	19005,00	6531.00	0,002*
	Kadın	125	115,25	14406,00		

Tablo 7’ye göre video paylaşım siteleri kullanım sıklığının cinsiyete göre farklılık gösterdiği tespit edilmiştir ($p < 0,05$). Sıra ortalamaları dikkate alındığında bu farklılığın erkek katılımcılardan kaynaklı olduğu ve erkek katılımcıların kadın katılımcılara oranla video paylaşım sitelerini daha fazla kullandıkları görülmektedir.

Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin web 2,0 araçlarını kullanım sıklığının sınıf düzeyine göre farklılık gösterip göstermediğine ilişkin Mann Whitney U Testi sonuçları doğrultusunda, blog, ve podcast kullanım sıklığının

sınıf düzeyine göre farklılık göstermediği tespit edilmiştir (.242; .229; > .05). Video paylaşım siteleri, anında mesajlaşma, sosyal paylaşım siteleri ve wikilerde ise kullanım sıklığının sınıf düzeyine göre farklılık gösterdiği tespit edilmiştir. Sonuçlar Tablo 8’de verilmiştir.

Tablo 8. Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin kullanım sıklığının sınıfa göre farklılık gösterip göstermediğine ilişkin Kruskal Wallis Testi sonuçları

	Sınıf Düzeyi	$\bar{X}$	N	Sıra Ort.	sd	χ^2	p
Video paylaşım siteleri	1. Sınıf	2,74	61	99,61	3	18,134	0,000*
	2. Sınıf	3,32	66	125,22			
	3. Sınıf	3,61	54	138,15			
	4. Sınıf	3,79	77	150,79			
Anında mesajlaşma	1. Sınıf	4,28	61	115,23	3	10,574	0,014*
	2. Sınıf	4,27	66	115,95			
	3. Sınıf	4,70	54	145,35			
	4. Sınıf	4,62	77	141,31			
Sosyal paylaşım siteleri	1. Sınıf	3,79	61	116,62	3	8,786	0,032*
	2. Sınıf	3,81	66	119,19			
	3. Sınıf	4,07	54	126,57			
	4. Sınıf	4,30	77	148,49			
Wiki	1. Sınıf	1,42	61	124,29	3	13,642	0,003*
	2. Sınıf	1,28	66	118,80			
	3. Sınıf	1,50	54	124,41			
	4. Sınıf	1,84	77	146,38			

Tablo 8’e göre video paylaşım siteleri ve wikilerde kullanım sıklığının sınıfa göre farklılık gösterdiği tespit edilmiştir ($p<0,05$). Farklılığın hangi gruplardan kaynaklandığını belirlemek amacıyla yapılan Dunnnett çoklu karşılaştırma testi sonucunda, kullanım sıklığındaki farklılığın 1. sınıflardan kaynaklı olduğu ve diğer sınıflara oranla 1. sınıfların video paylaşım sitelerini daha az kullandıkları görülmektedir. Wikilerin kullanım sıklığındaki farklılığın ise 2. sınıflardan kaynaklı olduğu ve özellikle 4. sınıflara oranla kullanmayan sayısının daha fazla olduğu tespit edilmiştir.

Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin web 2,0 araçlarını kullanım sıklığının fakülteye göre farklılık gösterip göstermediğine ilişkin Mann Whitney U Testi sonuçları doğrultusunda, podcast kullanım sıklığının fakülteye göre farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($p = .615 > .05$). Video paylaşım siteleri, anında mesajlaşma, sosyal paylaşım siteleri ve wikilerde ise kullanım sıklığının fakülteye göre farklılık gösterdiği tespit edilmiştir. Sonuçlar Tablo 9'da verilmiştir.

Tablo 9. Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin kullanım sıklığı fakülteye göre farklılık gösterip göstermediğine ilişkin Kruskal Wallis Testi sonuçları

	Fakülte	$\bar{X}$	N	Sıra Ort.	sd	χ^2	p
Blog	Gsf	1,75	110	142,71	2	11,709	0,003*
	Eğitim	1,33	99	121,33			
	Konservatuvar	1,24	49	116,35			
Video paylaşım siteleri	Gsf	3,46	110	150,76	2	21,326	0,000*
	Eğitim	2,86	99	122,77			
	Konservatuvar	2,33	49	95,37			
Anında mesajlaşma	Gsf	4,25	110	135,03	2	23,282	0,000*
	Eğitim	4,44	99	143,83			
	Konservatuvar	3,69	49	88,13			
Sosyal paylaşım siteleri	Gsf	3,74	110	134,70	2	8,447	0,015*
	Eğitim	3,81	99	136,90			
	Konservatuvar	3,14	49	102,87			
Wiki	Gsf	1,49	110	140,17	2	13,141	0,001*
	Eğitim	1,31	99	127,22			
	Konservatuvar	1,04	49	110,16			

Tablo 9'a göre, blog, video paylaşım siteleri, anında mesajlaşma ve wiki kullanım sıklığının fakülteye göre farklılık gösterdiği tespit edilmiştir ($p < 0,05$). Farklılığın hangi gruplardan kaynaklandığını belirlemek amacıyla yapılan Dunnett çoklu karşılaştırma testi sonucunda, blog, video paylaşım siteleri ve wikilerin kullanım sıklığındaki farklılığın güzel sanatlar fakültesinden kaynaklı olduğu ve diğer fakültelere oranla daha fazla kullanıldığı görül-

mektedir. Anında mesajlaşma ve sosyal paylaşım siteleri kullanım sıklığındaki farklılığın ise eğitim fakültesinden kaynaklı olduğu ve diğer fakültelere oranla kullanım sıklığı sayısının daha fazla olduğu görülmektedir.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Bu bölümde araştırmanın üçüncü alt problemi olan “Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin Web 2,0 araçlarını eğitsel olarak kullanım amaçları nelerdir?” sorusuna cevap aranmaya çalışılacaktır.

Tablo 10’da mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin eğitsel olarak blog kullanım amaçları verilmiştir.

Tablo 10. *Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin eğitsel olarak blog kullanım amaçları*

Blog	f	%
Sınıf arkadaşlarıyla iletişim kurma	29	13,7%
Öğretmenleriyle iletişim kurma	16	7,6%
Ders materyallerine erişme	24	11,4%
Sınıf içi tartışmaların yürütülmesi	14	6,6%
Ders materyallerinin ve kaynaklarının iletilmesi	16	7,6%
Okul, sınıf ya da dersler ile ilgili duyuruların yapılması	22	10,4%
Ödevlerin ya da ders görevlerin verilmesi	21	10,0%
Ortak ilgi ve gereksinimler doğrultusunda akademik gruplar oluşturulması	20	9,5%
Derslerle ya da diğer eğitsel çalışmalarla ilgili bilgi paylaşımında bulunulması	23	10,9%
Öğrenme için zengin kaynak erişimi	26	12,3%
Toplam	211	100,0

Tablo 10 incelendiğinde, mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin eğitsel blogları daha çok sınıf arkadaşlarıyla iletişim kurma, öğrenme için zengin kaynak erişimi, ders materyallerine erişme amacıyla kullandıkları görülmektedir.

Tablo 11’de mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin eğitsel olarak podcast kullanım amaçları verilmiştir.

Tablo 11. *Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin eğitsel olarak podcast kullanım amaçları*

Podcast	f	%
Sınıf arkadaşlarıyla iletişim kurma	6	8,8%
Öğretmenleriyle iletişim kurma	9	13,2%
Ders materyallerine erişme	8	11,8%
Sınıf içi tartışmaların yürütülmesi	3	4,4%
Ders materyallerinin ve kaynaklarının iletilmesi	5	7,4%
Okul, sınıf ya da dersler ile ilgili duyuruların yapılması	7	10,3%
Ödevlerin ya da ders görevlerin verilmesi	6	8,8%
Ortak ilgi ve gereksinimler doğrultusunda akademik gruplar oluşturulması	11	16,2%
Derslerle ya da diğer eğitsel çalışmalarla ilgili bilgi paylaşımında bulunulması	6	8,8%
Öğrenme için zengin kaynak erişimi	7	10,3%
Toplam	68	100,0%

Tablo 11 incelendiğinde, eğitsel olarak podcast kullanım amacında daha çok ortak ilgi ve gereksinimler doğrultusunda, öğretmenleriyle iletişim kurma, ders materyallerine erişme amacıyla kullandıkları görülmektedir.

Tablo 12’de mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin eğitsel olarak video paylaşım siteleri kullanım amaçları verilmiştir.

Tablo 12. *Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin eğitsel olarak video paylaşımı kullanım amaçları*

Video Paylaşım Siteleri	f	%
Sınıf arkadaşlarıyla iletişim kurma	47	7,8%
Öğretmenleriyle iletişim kurma	38	6,3%
Ders materyallerine erişme	70	11,7%
Sınıf içi tartışmaların yürütülmesi	30	5,0%
Ders materyallerinin ve kaynaklarının iletilmesi	51	8,5%
Okul, sınıf ya da dersler ile ilgili duyuruların yapılması	43	7,2%
Ödevlerin ya da ders görevlerin verilmesi	56	9,3%
Ortak ilgi ve gereksinimler doğrultusunda akademik gruplar oluşturulması	82	13,7%
Derslerle ya da diğer eğitsel çalışmalarla ilgili bilgi paylaşımında bulunulması	75	12,5%
Öğrenme için zengin kaynak erişimi	108	18,0%
Toplam	600	100,0%

Tablo 12. incelendiğinde, eğitsel olarak video paylaşım siteleri kullanım amacında daha çok öğrenme için zengin kaynak erişimi, ortak ilgi ve gereksinimler doğrultusunda, derslerle ya da diğer eğitsel çalışmalarla ilgili bilgi paylaşımında bulunulması amacıyla kullandıkları görülmektedir.

Tablo 13’de mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin eğitsel olarak anında mesajlaşma kullanım amaçları verilmiştir.

Tablo 13. Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin eğitsel olarak anında mesajlaşma kullanım amaçları

Anında Mesajlaşma	f	%
Sınıf arkadaşlarıyla iletişim kurma	203	13,9%
Öğretmenleriyle iletişim kurma	144	9,8%
Ders materyallerine erişme	149	10,2%
Sınıf içi tartışmaların yürütülmesi	141	9,6%
Ders materyallerinin ve kaynaklarının iletilmesi	134	9,2%
Okul, sınıf ya da dersler ile ilgili duyuruların yapılması	152	10,4%
Ödevlerin ya da ders görevlerin verilmesi	131	9,0%
Ortak ilgi ve gereksinimler doğrultusunda akademik gruplar oluşturulması	138	9,4%
Derslerle ya da diğer eğitsel çalışmalarla ilgili bilgi paylaşımında bulunulması	140	9,6%
Öğrenme için zengin kaynak erişimi	130	8,9%
Toplam	1462	100,0%

Tablo 13. incelendiğinde, eğitsel olarak anında mesajlaşma kullanım amacında daha çok sınıf arkadaşlarıyla iletişim kurma, okul, sınıf ya da dersler ile ilgili duyuruların yapılması, ders materyallerine erişme amacıyla kullanıldıkları görülmektedir.

Tablo 14’de mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin eğitsel olarak sosyal paylaşım siteleri kullanım amaçları verilmiştir.

Tablo 14. Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin eğitsel olarak sosyal paylaşım kullanım amaçları

Sosyal Paylaşım Siteleri	f	%
Sınıf arkadaşlarıyla iletişim kurma	140	16,5%
Öğretmenleriyle iletişim kurma	84	9,9%
Ders materyallerine erişme	75	8,8%
Sınıf içi tartışmaların yürütülmesi	57	6,7%
Ders materyallerinin ve kaynaklarının iletilmesi	58	6,8%
Okul, sınıf ya da dersler ile ilgili duyuruların yapılması	77	9,1%
Ödevlerin ya da ders görevlerin verilmesi	53	6,2%
Ortak ilgi ve gereksinimler doğrultusunda akademik gruplar oluşturulması	124	14,6%
Derslerle ya da diğer eğitsel çalışmalarla ilgili bilgi paylaşımında bulunulması	84	9,9%
Öğrenme için zengin kaynak erişimi	97	11,4%
Toplam	849	100,0%

Tablo 14. incelendiğinde, eğitsel olarak sosyal paylaşım siteleri kullanım amacında daha çok sınıf arkadaşlarıyla iletişim kurma, ortak ilgi ve gereksinimler doğrultusunda, öğrenme için zengin kaynak erişimi amacıyla kullandıkları görülmektedir.

Tablo 15’de mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin eğitsel olarak wiki kullanım amaçları verilmiştir.

Tablo 15. *Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin eğitsel olarak wiki kullanım amaçları*

Wiki	f	%
Sınıf arkadaşlarıyla iletişim kurma	10	7,8%
Öğretmenleriyle iletişim kurma	5	3,9%
Ders materyallerine erişme	13	10,2%
Sınıf içi tartışmaların yürütülmesi	1	0,8%
Ders materyallerinin ve kaynaklarının iletilmesi	14	10,9%
Okul, sınıf ya da dersler ile ilgili duyuruların yapılması	8	6,2%
Ödevlerin ya da ders görevlerin verilmesi	12	9,4%
Ortak ilgi ve gereksinimler doğrultusunda akademik gruplar oluşturulması	23	18,0%
Derslerle ya da diğer eğitsel çalışmalarla ilgili bilgi paylaşımında bulunulması	15	11,7%
Öğrenme için zengin kaynak erişimi	27	21,1%
Toplam	128	100,0%

Tablo 15. incelendiğinde, eğitsel olarak wiki kullanım amacıyla daha çok öğrenme için zengin kaynak erişimi, ortak ilgi ve gereksinimler doğrultusunda, derslerle ya da diğer eğitsel çalışmalarla ilgili bilgi paylaşımında bulunulması amacıyla kullandıkları görülmektedir.

SONUÇ

Bilgi ve teknoloji çağı olarak anılan günümüzde, yeni teknolojiler her alan gibi eğitim alanını da etkilemiş ve yeni eğitim anlayışlarının oluşmasını sağlamıştır. Eğitim alanında en çok ilgi gösterilen ve araştırılan teknoloji web 2.0 araçları olmuştur. Web 2.0 araçlarının eğitim alanında kullanımı, geleneksel sınıf içi öğrenme ortamlarına alternatif öğrenme ortamları oluşturmuştur. Öğrencilerin büyük bir çoğunluğunda bulunan akıllı telefonlar, tablet-

ler ve bilgisayarlar, mobil internet ortamı sağlayarak her zaman ve her yerde bilgi paylaşımını sağlamaktadır. Özellikle web 2.0 araçları kolay ve ekonomik bilgi paylaşımını sağlayarak yeni dijital sınıf ortamları oluşturmaya yardımcı olmaktadır.

Bu araştırmada, mesleki müzik eğitimi alan ğrencilerinin web 2,0 araçlarını kullanım durumları, kullanım sıklıkları ve eğitsel olarak kullanım amaçlarının çeşitli değişkenlere. göre (cinsiyet, sınıf, öğrenim grdğ fakülte) incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda yapılan analizler doğrultusunda, mesleki müzik eğitimi alan bireylerin anında mesajlaşma, sosyal paylaşım siteleri ve video paylaşım sitelerini daha çok kullandıkları; podcast, wiki ve blogları ise daha az kullandıkları sonucuna ulaşılmıştır. Waldron'a (2013) göre insanların, evrimii katılımcı topluluklarda müzik öğrenimi ve ğretimi için YouTube videoları gibi kullanıcı tarafından oluşturulan içeriği kullanma biçimlerinin, evrimii ve evrimdişı bağlamalarda müzik öğrenimi ve ğretimi için önemli etkileri olduğunu belirtmektedir. Baran ve Ata (2013) yaptıkları araştırmada, niversite ğrencilerinin en çok anında mesajlaşma, sosyal paylaşım siteleri ve video paylaşım sitelerini kullandıklarını tespit etmişlerdir. Horzum (2010), ğretmenlerin en çok anında mesajlaşma ve sosyal paylaşım sitelerini kullandıklarını belirtmektedir. Bu iki çalışmanın sonuçları da bu araştırma sonuçlarıyla paralellik göstermektedir.

Araştırmadan elde edilen diğer bir sonuca göre, mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin genellikle video paylaşım siteleri, anında mesajlaşma ve sosyal paylaşım sitelerini kullandıkları, wiki, blog ve podcast'i çok az kullandıkları anlaşılmaktadır. Coutinho ve Mota (2011) tarafından Portekiz'de yapılan çalışmada, 6. sınıf müzik dersinde podcast kullanımının etkisi araştırılmıştır. Bu doğrultuda, ğretmen tarafından yönetilen fakat öğrenciler tarafından

geliştirilen podcast içerikleri oluşturulmuştur. Araştırmadan elde edilen sonuçlar, podcast aktivitesinin öğrencileri öğrenme sürecine dahil ettiğini ve küresel bilgi toplumunda oynayacakları yeni rollerin farkında olmalarını sağladığını göstermiştir. Bu doğrultuda mesleki müzik eğitimi alan bireylerin podcast kullanımını artırmak ve mesleki yaşantılarında bu tarz araçları eğitsel olarak kullanmalarını sağlamak gerekmektedir.

Araştırmada mesleki müzik eğitimi alan bireylerin web 2.0 araçlarını eğitsel kullanım amaçları araştırılmıştır. Bu doğrultuda, blogları daha çok sınıf arkadaşlarıyla iletişim kurma, öğrenme için zengin kaynak erişimi ve ders materyallerine erişme amacıyla kullandıkları görülmektedir. Podcastleri daha çok öğretmenleriyle iletişim kurma, ders materyallerine erişme amacıyla kullandıkları görülmektedir. Video paylaşım sitelerini daha çok öğrenme için zengin kaynak erişimi, derslerle ya da diğer eğitsel çalışmalarla ilgili bilgi paylaşımında bulunulması amacıyla kullandıkları görülmektedir. Anında mesajlaşma uygulamalarını daha çok sınıf arkadaşlarıyla iletişim kurma, okul, sınıf ya da dersler ile ilgili duyuruların yapılması ve ders materyallerine erişme amacıyla kullandıkları görülmektedir. Sosyal paylaşım sitelerini daha çok sınıf arkadaşlarıyla iletişim kurma, ortak ilgi ve gereksinimler doğrultusunda akademik gruplar oluşturulması ve öğrenme için zengin kaynak erişimi amacıyla kullandıkları görülmektedir. Wikileri daha çok öğrenme için zengin kaynak erişimi, ortak ilgi ve gereksinimler doğrultusunda akademik gruplar oluşturulması ve derslerle ya da diğer eğitsel çalışmalarla ilgili bilgi paylaşımında bulunulması amacıyla kullandıkları görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Ata, A., & Atik, A. (2016). Alternatif Bir Eğitim-Öğretim Ortamı Olarak Video Paylaşım Siteleri: Üniversitelerdeki Youtube Uygulamaları. *Social Sciences*, 11(4), 312-325.
- Aydede, C. (2007). *Halkla İlişkiler Kampanyalar*, İstanbul: MediaCat.
- Aydın, H. (2015). *Sosyal Paylaşım Sitelerinin Öğrencilerin Görsel Sanatlar Eğitimine Katkıları*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- Baran, B., & Ata, F. (2013). Üniversite öğrencilerinin web 2.0 teknolojileri kullanma durumları, beceri düzeyleri ve eğitsel olarak faydalanma durumları. *Eğitim ve Bilim*, 38(169).
- Butler, J. W. (2012). Grappling with change: Web 2.0 and teacher educators. In *Developing technology-rich teacher education programs: Key issues* (pp. 135-150). IGI Global.
- Chao, J. (2007). Student project collaboration using Wikis. *Proceedings of the 20th Conference on Software Engineering Education and Training (CSEE&T 2007)*, Dublin, Ireland: July 3-5.
- Coutinho, C., & Mota, P. (2011). Web 2.0 technologies in music education in Portugal: Using podcasts for learning. *Computers in the Schools*, 28(1), 56-74.
- Deperlioğlu, Ö., & Köse, U. (2010). Web 2.0 Teknolojilerinin Eğitim Üzerindeki Etkileri Ve Örnek Bir Öğrenme Yaşantısı. *XII. Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri*, 10 - 12 Şubat 2010, Muğla, Türkiye.
- Faizi, R., Chiheb, R., & El Afia, A. (2015). Students' Perceptions Towards Using Web 2.0 Technologies in Education. *International Journal of Emerging Technologies in Learning*, 10(6).
- Grosseck, G. (2009). To use or not to use web 2.0 in higher education?. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 1(1), 478-482.
- Güçdemir, Y. (2010). *Sanal Ortamda İletişim Bir Halkla İlişkiler Perspektifi*, Derin: İstanbul.

- Gülseçen, S., Gürsul, F., Bayrakdar, B., Çilengir, S., & Canım, S. (2010). Yeni nesil mobil öğrenme aracı: Podcast. XII. *Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri*, Muğla Üniversitesi, 10-12.
- Horzum, M. B. (2010). Öğretmenlerin Web 2.0 araçlarından haberdarlığı, kullanım sıklıkları ve amaçlarının çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 7(1), 603-634.
- Işık, D. (2013). Üniversite Kütüphanelerinde Web 2.0 Teknolojilerinin Kullanımı Ve Web Tabanlı Kullanıcı Eğitimi İçin Öneriler. *Türk Kütüphaneciliği*, 27(1), 100-116.
- Jham, B. C., Duraes, G. V., Strassler, H. E., & Sensi, L. G. (2008). Joining the podcast revolution. *Journal of Dental Education*, 72(3), 278-281.
- Kara, T., & Özgen, E. (Eds.). (2012). *Sosyal medya akademi*. İstanbul: Beta Basım Yayın.
- Köse, H. (2008). İnternette” Açık” ve Demokratik Yayıncılık:” Sanal Ortam Günlükleri” ve Wiki’ler. *Marmara İletişim Dergisi*, 13(13), 83-93.
- Mahajan, P. (2009). Use of social networking in a linguistically and culturally rich India. *The International Information & Library Review*, 41(3), 129-136.
- Mestçi, A. (2009). Web 2.0 teknolojisi & interaktif pazarlama ve reklam modelleri. *Akademik Bilişim '09-XI. Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri*, 11-13.
- Özmen, F., Aküzüm, C., Sünkür, M., & Baysal, N. (2011). Sosyal ağ sitelerinin eğitsel ortamlardaki işlevselliği. *6th International Advanced Technologies Symposium*, 16-18 Mayıs 2011, Elazığ, Türkiye.
- Peltekoğlu, F. B., ve Akbayır, Z. (2010). Kurumsal İletişimde Bloglar: Türkiye’deki Bilişim Şirketlerinin Kurumsal Blog Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme. 30 Haziran, 2019 tarihinde Filiz Balta Peltekoğlu: <https://www.filiz-baltapeltekoglu.com/images/makaleler/kurumsaliletisimde-bloglar.pdf> adresinden alındı

- Tu, C. H., Sujo-Montes, L., Yen, C. J., Chan, J. Y., ve Blocher, M. (2012). The integration of personal learning environments & open network learning environments. *TechTrends*, 56(3), 13-19.
- Waldron, J. (2013). User-generated content, YouTube and participatory culture on the Web: Music learning and teaching in two contrasting online communities. *Music Education Research*, 15(3), 257-274.
- Yıldırım, N., & Özmen, B. (2012). Video paylaşım sitelerinin eğitsel amaçlı kullanımı. *Education Sciences*, 7(1), 288-295.

**HASAN FERİD ALNAR KANUN
KONÇERTOSU BİRİNCİ
BÖLÜMÜNE YÖNELİK TEKNİK
BİR ANALİZ**

Güniz ALKAÇ





HASAN FERİD ALNAR KANUN KONÇERTOSU BİRİNCİ BÖLÜMÜNE YÖNELİK TEKNİK BİR ANALİZ

Güniz ALKAÇ

GİRİŞ (INTRODUCTION)

Konçerto (Latince *concertare*), omuz omuza çarpışmak demektir. (Karolyi, Otto, 2005:126) Karolyi (2005: 127) solo konçertoyu, bir solo çalgının bir orkestra eşliğinde sunulması şeklinde ifâde etmiştir. Konçertolarda solo çalgılar iki, üç, hatta dörde çıkartılarak kullanılabilir. Konçertolar çoğunlukla üç bölüm olarak bestelenmektedir. Genellikle birinci bölümden sonra gelen *kadans* sırasında orkestra beklerken solist, çalgısının teknik çalım kapasitesi doğrultusunda çalma becerilerini sergilemektedir.

Kanun konçertosu, Rizeli'nin (1991:17) belirttiği gibi H. Ferid Alnar tarafından 1946'da Roma'da bestelenmeye başlamış, ertesi yıl Ankara'da tamamlanmıştır. Konçerto ilk defa 1951'de Viyana Radyosu'nda Viyana Senfoni Orkestrası eşliğinde yayınlanmıştır. Alnar'ın (1987:38) Orkestra dergisinde yayınlanan "yaşam öyküm" başlıklı yazısında kendisi, kanun konçertosunu 3 Nisan 1970'de gerçekleşen jübile programında Türkiye'de ilk defa seslendirdiğini belirtmiştir.

Türk çalgı müziğinde, çalgıya yönelik bestelenen eserlerin kısıtlılığı düşünülecek olursa eser, kanunu çalma tekniğinde sınırları zorlaması ve çalım tekniğine sağladığı katkılar bakımından önem arz etmektedir.

Çalışmada, eserin birinci bölümündeki kanun partisyonlarının çalımına yönelik çözümlemeler ve duate uygulamaları tespit edilmiş, kendi içinde bazı sınıflandırmalara tâbi tutulmuştur. Bu sınıflandırmaları oluştururken Berkman'ın da belirttiği gibi (2012:6)kendisini H. Ferid Al-

nar'ın mânevi öğrencisi olarak kabul eden kanun virtüözübesteci Prof. Rûhi Ayangil'in henüz basılmamış "Kanun eğitiminde Ayangil Yöntemi" adlı metot çalışmasında ortaya koyduğu yöntemlerden istifade edilmiştir.

Çalışmada, her tekniğin nasıl çalınması gerektiğine dair açıklamalara yer verilmiştir. Bu açıklamalardan sonra belirlenen teknik zorlukların daha kolay aşılması için hazırlayıcı çalışma etütleri oluşturulmuştur.

1. ÇALIŞMANIN ÖNEMİ (RESEARCH SIGNIFICANCE)

Bu çalışma, H. Ferid Alnar kanun konçertosunun birinci bölümündeki kanun partiyonlarının çalım zorluklarını belirlemek amacıyla oluşturulmuştur.

Hazırlanan çalışma etütleri ile eser üzerindeki teknik icra biçimlerinin anlaşılabilmesi ve öğrencilerin teknik zorlukları daha kolay aşabilmesi amacı benimsenmiştir.

Çalışma, benzer eser çalışmalarına örnek teşkil etmesi ve yazılan etütlerin kanun eğitime katkı sağlaması bakımından önem arz etmektedir.

2. YÖNTEM (METHOD)

Çalışma, nitel araştırma tekniklerinden olan betimsel araştırma yöntemi ile hazırlanmıştır. Çalışmada tarama modeli kullanılmıştır. Çalışmanın evreni çalgıya yönelik bestelenen müzik eserleri, örnekleme ise kanun konçertosunun birinci bölümüdür.

3. BULGULAR VE YORUM (FINDINGS AND DISCUSSIONS)

Bir çalgı müziği eserinin analizi, Bağçeci'nin (2003:162) ifade ettiği gibi eseri yorumlama aşamasındaki

H. Ferid Alnar Kanun Konçertosu Birinci Bölümünün Teknik Disiplinlere İlişkin Analizi

Eser yüz sekiz ölçü olarak bestelenmiştir. Eser incelendiğinde kanunun çalım tekniğine özgü özelliklerden çoğunlukla mızrap ile çalış tekniğinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Belirlenen bu çalım teknikleri belirli bir sıralama ile düzenlenerek maddeler halinde belirtilmiştir.

Sağ ve sol el mızrabı ile;

A. Farklı zamanda çalış tekniği

- a. Sağ ve sol el eşit değişmeli
 - Bitişik düzende
 - Ayrık düzende
 - Kırık uygu ile oktavlı (bitişik ve ayrık düzende)

B. Eş zamanda çalış tekniği

- a. Oktavlı eş zamanda çalış tekniği
- b. Oktav dışı eş zamanda çalış tekniği
 - Mızrapla
 - Parmak ve mızrapla

C. Süsleme teknikleri

- a. Staccato
- b. Tremolo
- c. Glissando

3.1.2. Farklı Zamanda Çalış Tekniği

“Kanunun ilk ve en yaygın çalış tekniği mızrapla olanıdır” (Toksoy, 2006:11). Kanun çalarken eserinin icrasında hangi elin hangi notaya isabet edeceğini belirlemek zor olsa

da prensip olarak ölçü başları ve kuvvetli zamanlarda sağ el, yarı kuvvetli ve zayıf zamanlarda sol el mızrabı kullanılmaktadır. Müziğin içindeki farklı ritmik öbekler ve değiştirme işaretlerinin kullanımı dışında melodi, genellikle sağ ve sol el mızrabının ard arda (eşit değişmeli) vuruşlarıyla çalınmaktadır. Sağ ve sol elin ard arda çalımını her iki elin farklı zamanlarda çalıyor olduğu anlamına gelmektedir.

a. Sağ ve sol el eşit değişmeli

• Bitişik düzende

Bitişik düzende çalış, sağ-sol elin yanaşık notaları eşit değişmeli düzende çalması anlamına gelmektedir.

Resim 1. Eserde 9. ölçü bitişik düzen örneği



Resim 1’de elde edilen bulgulara göre bitişik düzende ve çıkıcı yönde seyreden müzikte sağ ve sol el mızrabının dengeli, eşit değişmeli ve süratli ilerleyişinin çalım güçlüklerinden biri olabileceği düşünülmektedir. Bu amaçla Resim 2’de görülen çalışma etüdünün çalma zorluğunu gidermeye yardımcı olması amaçlanmıştır.

Resim 2. Çalışma etüdü 1



Resim 2’de sağ-sol el mızrabının eşit değişmeli (ard arda) düzende çalacağı, çıkıcı yönde ilerleyen çalışmada ölçü başlarında görülen ritim öbeği (♩♩) kanun ile genellikle A-A-O duatesi ile çalınmaktadır. Ancak bu ritim öbeğinin (♩♩) eşit değişmeli duate tekniği ile çalınmasının (A-O-A-O-A-O...), özellikle süratli ilerleyen müziklerde daha temiz bir etki bıraktığı düşünülmektedir.

Resim 3. Eserde 10. ölçü bitişik düzen örneği



Resim 3’deki verilere göre bitişik düzende ve çıkıcı yönde ilerleyen nota grubu görülmektedir. Bu düzende yazılmış nota grubunu seri ve hatasız çalabilmek için resim 4’de verilecek etüt çalışmasının tekrar edilerek çalınması önerilmektedir.

Resim 4. Çalışma etüdü 2



Resim 4’de birinci ölçüde verilen sağ-sol el değişkenliği diğer ölçüler için de uygulanmalıdır. Çalışma hızının kademeli olarak artırılması önerilmektedir. Çalışmada sağ-sol el mızrabının eşit gürlükte çalması beklenmektedir.

Resim 5. Eserde 62. ölçü bitişik düzen örneği

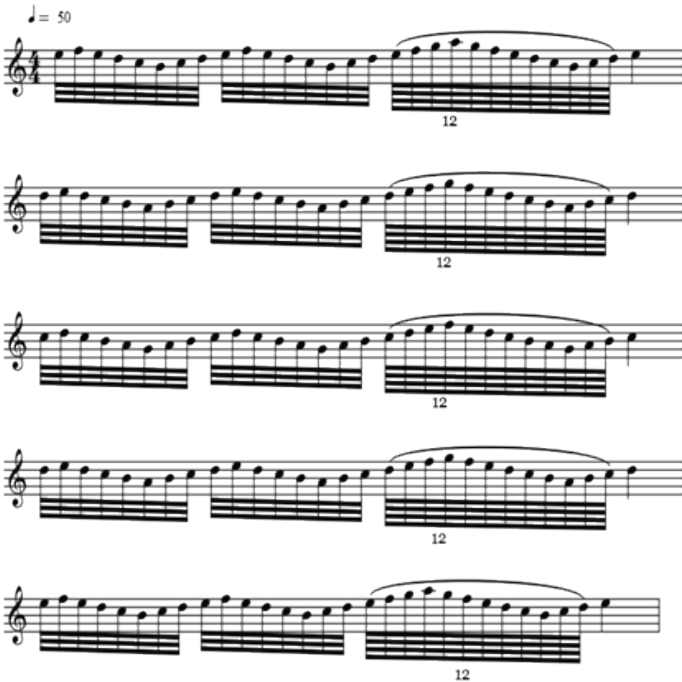


Resim 6. *Eserde 26. ölçü bitişik düzen örneği*



Resim 5 ve resim 6’da elde edilen bulgulara göre bitişik düzen ile seyreden melodilerin, yukarı-aşağı-yukarı-aşağı yönde dalgalanarak hareket ettiği görülmektedir. Bu düzen ile çalış, melodinin tek bir yöne doğru hareket etmesine nazaran daha zor kavranabilmektedir.

Resim 7. Çalışma etüdü 3



Resim 7’de verilen çalışma etüdünde sağ-sol el ard arda ilerlemektedir. Çalışmaya sağ (A) el mızrabıyla başlanacaktır. Çalışmada, sağ-sol el mızrabının inici-çıkıcı yönde dalgalanma hareketi sırasında, iki elin eşit gürlükte çalabilmesi beklenmektedir.

- Ayrık düzende

Ayrık düzen, sağ-sol elin aralıklı sesler ile genellikle ard arda kullanıldığı düzene denmektedir. Kanunda ayrık düzende müziğin temposu arttıkça çalım güçlüğü de artmaktadır.

Resim 8. Eserde 17. ölçü ayrık düzen örneği



Resim 8’de ilk iki notanın ayrık, iki ve üçüncü notanın bitişik, üçüncü ve dördüncü notanın ayrık ve daha geniş aralıklı, dördüncü nota ile beşinci notanın ise bitişik düzende yazıldığı görülmektedir. Kısaca sıralanacak olursa “ayrık-bitişik-ayrık-bitişik”. Resim 8’de görülen örnek mızrap ile çalındığında sağ-sol elin eşit değişmeli düzen ile çalımı uygun görülmektedir.

Resim 9. Çalışma etüdü 4



Resim 9’da verilen çalışma etüdü, resim 8’deki örneğin aynı düzen ile farklı seslerdeki şeklinden oluşmuştur. Etütteki melodinin ilki do ikincisi si sesi üzerinden yazılmıştır. Melodi, eserdeki örnekte görülen aynı mesafedeki aralıklar kullanılarak oluşturulmuştur.

Resim 12’de görülen çalışmanın tekrarlanarak çalışılması önerilmektedir. Çalışma bitişik düzende, çıkıcı ve iniç yönde yazılmıştır.

Resim 13. Çalışma etüdü 7



Resim 13’de bitişik ve ayrı düzende kırık uygu çalışması yer almaktadır. Çalışmanın temposunun kademeli arttırılarak ve tekrarlanarak çalışılması önerilmektedir.

Resim 14. Çalışma etüdü 8



Resim 14'deki çalışma, bitişik ve ayrıık düzen ile sekizlik ve on altılık ritim değerlerinin bir arada kullanılmasından oluşmuştur. Çalışmanın temposunun kademeli arttırılarak ve tekrarlanarak çalışılması önerilmektedir.

3.1.3. Eş Zamanda alış Tekniği

Eş zamanlı alış biçimi birçok farklı şekilde olabildiği gibi bu çalışmanın konusunu oluşturan eser incelendiğinde iki temel başlık altında incelemenin uygun olacağı düşünülmüştür.

a. Oktavlı eş zamanda alış tekniği

Geleneksel ve modern kanun alış tekniğinde sağ ve sol elin bir melodiyi alt ve üst oktavda paralel çıkış veya iniç hareketleri ile almasına oktavlı alış tekniği denilmektedir. Oktavlı alış tekniğinde sesler yanaşık veya ayrıık düzende ilerleyebilmektedir. Bu alış biçiminde sol el melodiyi alt oktavdan sağ el de üst oktavdan çalmaktadır. Eş zamanlı alış tekniği çift porte ile gösterilmektedir. Bu düzenleme ile sağ el üst porteyi, sol el ise alt porteyi çalmaktadır.

Resim 15. Eserde 38. , 39. , 40.  l ler



Resim 15’de sağ ve sol elin eş zamanda oktavlı, birbirine paralel, bitişik seslerdeki çıkıcı ve inici yönde hareketi görülmektedir.

Resim 16. Çalışma etüdü 9



Resim 16, bitişik düzendeki seslerin eş zamanlı ve oktavlı olarak ilerleyen teknik çalışmasıdır. Sağ ve sol elin eş zamanda oktavlı çalışına yönelik hazırlanmıştır. Sağ ve sol el mızrabının küçük hareketler ile hareket etmesi önerilmektedir.

Resim 17. Çalışma etüdü 10



Resim 17'deki çalışma, resim 16' ya nazaran zorluk derecesi daha fazladır. Bu çalışmada bitişik ve ayrık sesler bir arada kullanılmıştır. Bitişik sesler çıkıcı veya inici yönde ilerlemektedir. Resim 16 ve resim 17'deki çalışmalar öncelikle ağır tempo ile çalışılmalı daha sonra tempo icracının yapabildiği ölçüde artırılmalıdır.

b. Oktav dışı eş zamanda çalış tekniği

Kanunda oktav dışı eş zamanda çalış tekniği geleneksel ve modern icralarda kullanılmaktadır. Burada 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı aralıkların eş zamanda çalınması daha fazla tercih edilmektedir. Kanunda oktav dışı iki sesin aynı anda çalın-

ması tekniği genellikle sağ ve sol el mızrabının aynı anda tellere vurmasıyla gerçekleştirilebileceği gibi, sağ veya sol elin baş parmak ve orta parmağını aynı anda kullanarak da olabilmektedir. Bu tekniği kullanarak ikiden daha fazla ses aynı anda veya ard arda kullanılarak uygulanabilmektedir.

- Mizrapla

Resim 19. *Eserde 69. , 70. , 71. ölçüler*



Resim 19’da sağ ve sol el, paralel 4’lü aralıklarda eş zamanda düzende çalışmaktadır. Bu çalış tekniğine aralık mesafesi değişmediği ve paralel ilerlediği için kolay adapte olunabileceği düşünülebilir.

Resim 20. *Eserde 86. ölçü*



Resim 20’de sağ ve sol el paralel dışı çıkıcı yönde ilerlemektedir. Eş zamanlı 2’li, 3’lü, 4’lü aralıklar çalınmaktadır. 86. ölçüde mi-fa#- la- si sesleri çalınmaktadır. Sağ el mi-fa#-la-si, sol el ise si- mi- fa#- la sıralaması ile aynı sesler öbeğini çalmaktadır. Sesler aynı, çalınış sırası farklıdır. Paralel dışı ilerleyen bu teknik, Resim 19’a nazaran daha zor olsa da ortak sesleri içermesi bakımından kolay adapte olunabilecek bir çalma şekli olduğu düşünülebilir.

Resim 21. Çalışma etüdü 11



Resim 21’deki çalışma etüdü, paralel 4’lüleri sağ ve sol elin eş zamanda çalması için oluşturulmuştur. Birinci ölçüde her 4’lü aralık tekrarlanarak çalınmaktadır. İkinci ölçüde birinci ve üçüncü nota öbekleri tekrarsız, ikinci ve dördüncü nota öbekleri ise tekrarlı çalınmaktadır. Belirtilen temponun icracının yapabildiği ölçüde arttırılması önerilmektedir.

Resim 22. Çalışma etüdü 12



Resim 22'deki aralıkların düzenlenişi, resim 20'de eserden verilen örnek ile aynı düzende tasarlanmıştır. Çalışmanın tekrarlanmak sureti ile pekiştirilmesi önerilmektedir.

- Parmak ve mızrapla

Kanun, işaret parmaklarına takılan yüksük ve mızraplardan başka diğer parmaklarla da çalınabilme imkânına sahip bir çalgıdır. Böylelikle kanun ikiden fazla sesin aynı anda çalınabilme imkânına sahip olmaktadır. Verilecek örneklerde alt portedeki parmaklar numaralandırılmıştır. Başparmaktan başlayarak her elin her parmağı sırası ile bir numara almıştır. Çalışma etütlerinde sol elin baş ve ortaparmaklarının üçlü ve dördürlü aralıkları çalması düşünülmüştür. Parmak ve mızrap kullanımı ile ilgili oluşturulan çalışma etütlerinde ortak bir müzik teması kullanılmıştır. Çalışmalarda kolaydan zora doğru ritmik değerlerde değişiklikler yapılmıştır.

Resim 23. Eserde 13. ölçü



Resim 23'de sağ el mızrapla melodiye çalmaktadır. Sol el ise 1 ve 3. parmaklar ile (başparmak-ortaparmak) sesleri aynı anda çalarak üst portedeki melodiye eşlik etmektedir. Bu çalış tekniğinde sağ ve sol el hem eş zamanlı hem de farklı zamanlı çalmaktadır.

Resim 24. Eserde 92. Ve 93. ölçüler



Resim 24’de sağ ve sol el eş zamanlı sesleri çalmaktadır. Sol el parmaklar ile sağ el mızrapla çalmaktadır.

Resim 25. Çalışma etüdü 13



Resim 25’de üst portedeki seslerin fonksiyonel konumlarına uygun olan sesler alt porteye yazılmıştır. Bu çalışmada sağ ve sol el eş zamanlı, ikiden fazla sesi aynı anda çalmaktadır. Ağır tempoda çalışılması önerilmektedir.

Resim 26. Çalışma etüdü 14



Resim 26’da sol el dörtlük nota değeri çalarken sağ el sekizlik nota değerini çalmaktadır. Sol elin bir ve üçüncü parmakları kullanması düşünülmüştür.

Resim 27. Çalışma etüdü 15



Resim 27’de sağ ve sol el mızrap ve parmak çalışma-sında eş zamanlı çalışma görülmektedir.

Resim 28. Çalışma etüdü 16



Resim 28’de sağ ve sol el onaltılık değerdeki notaları eş zamanda çalmaktadır. Çalışmanın ağır tempoda uygulanması önerilmektedir.

Resim 29. Çalışma etüdü 17



Resim 30. Çalışma etüdü 18



Resim 32. Çalışma etüdü 19

Resim 32’de sağ el melodiyi çalarken sol elin staccato süslemesini uygulaması gerekmektedir. Sol el sağ elin tele vurmasından sonra karşılıklı olarak susturma hareketini yapmaktadır. Staccato, sol el orta parmağının ucu ile, sol elin sol kenarı ile veya baş parmağın sağ tarafında tırnak ile etin birleştiği yer ile ifade edilebilmektedir.

b. Tremolo

Genel olarak tremolo Kostak’ın(2018:24) ifade ettiği gibi bir notanın süre değeri boyunca hızla tekrar etmesi olarak açıklanmaktadır. Kanun için tremolo tekniğinin birkaç farklı uygulaması bulunmaktadır. Eser üzerinde yapılan incelemeler sonunda, ilgili kısımlarda sadece “oktav tremolosu” nun yer aldığı görülmüştür. Bu tekniğe sağ el ile başlanmaktadır. Sağ el üst, sol el alt oktavda karşılıklı olarak hızlı bir şekilde çalmaktadır. Kanunda tremolo uzun değerli notaların bağlı icrası için kullanılmaktadır.

Resim 33. Eserde 74 ve 75. ölçüler

Resim 33’de tremolo süsleme tekniği notasyonda eş zamanlı oktavlı çalış gibi görünüyorsa da duyumu farklı olmaktadır. Resim 33’de görülen bağlı notalar sağ el başlamak üzere sağ ve sol el oktav çalış pozisyonunda nota değeri kadar sürede, hızlı şekilde tekrar edilmektedir.

Resim 34. *Çalışma etüdü 20*



Resim 34’de her ölçünün ilk dördlüğünde eş zamanlı oktavlı çalış vardır. Daha sonra sağ ve sol el karşılıklı olarak ölçülü tremolo çalmaktadır. Başlangıç sesi ve düzeni verilmiş Resim 34’deki çalışmanın bir oktav boyunca çıkıcı düzende devam etmesi beklenmektedir. Çalışmanın ikinci aşamasında ise tremolo tekniğiyle çalınacak kısımlarda seslerin mümkün olduğunca çok notayla doldurularak çalınması önerilmektedir (ölçüsüz tremolo).

c. Glissando

Kanunda glissando tekniği, bir notayı diğerine bağlamak için aradaki bütün tellere dokunmak sureti ile gerçekleşmektedir. Kanun diyatonik bir çalgı olduğu için yapılan glissandoya diyatonik glissando demek daha doğru olur. Diyatonik glissando mızrapla yapılabildiği gibi parmakla da yapılabilir. (Yavuzoğlu,1989:14, Aktaran: Kostak, 2018:86) Glissandonun kanun için uygulanan çeşitli şekilleri mevcuttur.

Kanunda mızrap ile glissando tekniği Karaduman’ın (2007:67) da belirttiği gibi pestten tize doğru genellikle sağ el ile mızrabı tersten sürterek, tizden peste doğru ise sol el ve mızrabı düz şekilde sürterek gerçekleştirilmektedir.

Ferid Alnar kanun konçertosunun birinci bölümü analiz edilmiş ve elde edilen bulgular ışığında notadan notaya glissandonun (belirli glissando) olduğu tespit edilmiştir. Stone'un (Aktaran:Kostak, 2018:86) ifade ettiği gibi başlangıç ve bitiş sesi belli glissandoya, notadan notaya glissando (belirli glissando) denmektedir.

Resim 35. Eserde 63 ve 64. Ölçüler



Resim 35’de eserden alınan örnekde, glissando (gliss) yazısı ile belirlenen notalar mızrapla inici ve çıkıcı yönde glissando tekniğini uygulamaktadır. Glissandonun başlangıç ve bitiş sesi belirlenmiştir.

Resim 36. Çalışma etüdü 21



Resim 36’da notaların tamamının glissando tekniği ile birbirlerine bağlanması istenmektedir. Bu çalışmanın bir oktav boyunca inici yönde devam etmesi beklenmektedir. Glissando tekniğinde inerken genellikle sol el mızrabı düz olarak kullanılmakta, çıkarken ise sağ el, mızrabının tersi ile sürterek kullanılmaktadır.

4. SONUÇLAR VE ÖNERİLER (CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS)

Hasan Ferid Alnar’ın (1906-1978) kanun konçertosu birinci bölümünün teknik disiplinlerine ilişkin analizi sonucunda şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- Hasan Ferid Alnar'ın, gerek kanun icraları dinlendiğinde gerekse kanun konçertosu analiz edildiğinde yaşadığı dönemin kanun icralarına nazaran teknik sınırları zorladığı ve kanunun çalış imkânlarının çeşitliliğini daha fazla kullandığı tespit edilmiştir.
- Türk makam müziğinde çalgıya özel eser repertuarının kısıtlılığından dolayı çalgıların çalım tekniğinin gelişimi Batı müziği çalgılarına nazaran daha geç sürede gerçekleşmiştir. Bu bağlamda Hasan Ferid Alnar'ın kanun için bestelediği bu eser Türk çalgı müziği ve eğitimi adına çok önemlidir.
- Eser üzerinde yapılan teknik analizler sonucunda, kanun çalım tekniğine ait sınıflandırmalar oluşturulmuştur. Buna göre incelenen kısımlarda ağırlıklı olarak mızrap ile çalış tekniğinin var olduğu tespit edilmiştir.
- Belirlenen çalım tekniklerinin kolay aşılabilmesi için her teknik çalıma özel yirmi bir tane çalışma etüdü oluşturulmuştur.
- Oluşturulan bu çalışma etütlerinin çalgı eğitimine katkı sağlaması ve bu çalışmaya benzer çalışmalar için örnek teşkil etmesi amaçlanmıştır.

Çalgı için bestelenen eserlerin, enstrümanistler tarafından teknik ve müzikal analizlerinin yapılması, çalım güçlüklerinin belirlenmesi ve bu güçlükleri kolay aşabilmeye yönelik çalışma etütleri yazılması Türk çalgı müziğinin gelişimi ve sistemli çalgı eğitim yöntem ve tekniklerinin ilerlemesi adına önem arz etmektedir. Bu gibi çalışmaların çalgı eğitimcileri tarafından sürdürülmesi önerilmektedir.

KAYNAKLAR (REFERENCES)

- Alnar,F. (1987). Yaşam Öyküm, Orkestra Aylık Müzik Dergisi, Yıl:18, Sayı:166,Yenilik Basımevi, ss:30-39.
- Bağçeci, S.E. (2003). Pişano Eğitiminde Müzikal Analiz Kavramı-Kapsamı ve Örnek Klavye Analizleri Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:13, Sayı:1, ss:159-176.
- Berkman, E. (2012). Kanun Virtüözü, Besteci ve Eğitimiçi Haçatur Avetisyan (1926-1996) ve Kanun Çalgısı Özelinde Ermenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nde (1920-1991) Müziğin Dönüşümü, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Eser Çalışması, İstanbul.
- Karaduman, H. (2007). Kanun Metodu, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Otto, K.(2005). Müziğe Giriş, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Safınaz, R.(1991). Hasan Ferid Alnar, İTÜ Türk Musıkisi Devlet Konservatuvanı Bitirme Ödevi, İstanbul.
- Toksoy, A. (2006). Kanun Eğitiminde Teknik Çalışma ve Süsleme Elemanlarını İçeren Etütler, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.
- Toksoy, A. (2018) Kanunda Süsleme ve Modern Çalış Teknikleri İçin Alıştırma- Etütler, İTÜTMDK Yayınları, İstanbul.

**ARMONİ ÇALIŞMALARINDA
5'Lİ AKORLARDAKİ SES
KATLAMALARI ÜZERİNE
BİR İNCELEME**

İsmail SINIR





ARMONİ ÇALIŞMALARINDA 5'Lİ AKORLARDAKİ SES KATLAMALARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

İsmail SINIR

GİRİŞ

Müzik kuramları eğitimi, müzik eğitiminin önemli ve vazgeçilmez bir boyutu olarak ele alan Uçan'a göre bu süreç, "müzik biçimlerinin kavratılması, armoni ve kontrapuntun anlaşılıp uygulatılması, müziksel duyarlılığın ve beğenin dikey ve yatay çok seslendirme doğrultusunda geliştirilmesini kapsar" (akt. Sağır ve Çakır, 2013: 25). Armoni konusunu, müzik kuram eğitiminin önemli ve vazgeçilmez bir parçası olarak ele alan Çelebioğlu'na göre, "müziğin temel oluşturucu öğelerinden biri olan armoni, ritim ve ezgiden sonra önemli bir unsur olarak müzik yapısı içinde yer alır" (2013: 3).

Cangal'a göre, özellikle klasik çağ (1750-1820) ile romantik çağda (1810-1900) egemen olan geleneksel armoninin ilk örnekleri barok çağın başlangıcına kadar uzanmaktadır. Armonik ile ilgili teknik bilgileri 1722 yılından günümüze yazılı olarak aktaran ilk kuramcı ise Rameau¹ olmakla beraber, daha sonra, Kirnberger, Koch, Weber, Fetis, Vogler, Richter, Reimann, Grabner ve Maler gibi çok sayıda müzik kuramcılarının katkılarıyla günümüzdeki klasik armoni kuramlarına ulaşılmıştır (2010: 13). Tutu da benzer şekilde, armoni sanatını öğretmek ve öğrencilere yararlı olabilmek için çok değerli teorisyenler tarafından birçok kitap yazılarak armoni ile ilgili günümüzdeki kural ve yöntemlere ulaşıldığını ifade etmektedir (1986: IV).

Ancak Rameau'dan sonraki süreçte armoni konusuna katkıda bulunan teorisyenlerin konuya bakış açıları arasın-

1 Fransız besteci ve kuramcı J.P. Rameau (1683-1764).

da farklılıklar doğmaya başlamış, buna bağlı olarak da klasik armoni kurallarında zaman zaman farklılıklar meydana gelmiştir. Örneğin, bazı kuramcıların yasakladıkları hareketler, sonraki kuşak kuramcılar tarafından yasak olarak değerlendirilmemiştir. Bu hususa dikkat çeken Cangal’a göre, armoni konusunda yazılmış kitaplar incelendiğinde “herhangi bir kitapta verilen bilgilerin ya da kuralların öteki kitaplarda verilenlerle çelişebilmektedir” (2010: 14).

Çeşitli dönemlerde yaşamış kuramcılar arasındaki kurallı farklılıklarına değinirken Motte de önemli bir noktaya işaret etmekte; örneğin altılı akorlarda hangi sesin katlanacağı sorusuna on tane armoni kitabından on farklı cevap bulunabileceğine dikkat çekmektedir (akt. Cangal, 2010: 14), Motte, kuramcılar arasındaki farklılıklar üzerine şunları söylemektedir:

“Paralel sekizli konusunda durum nedir? Bölsche’ye göre, alt partiler ve dış partiler arasında, Maler’e göre ise alt partiler ve iki üst parti arasında kötüdür. Lemacher-Schroeder ise ancak üst parti atladığında ya da tüm partiler aynı yönde ilerlediğinde yasaklar. Dachs-Söhner sadece özel durumda gizli sekizliyi yasaklarken Riemann gizli paraleller yasağını tümünden kaldırır (akt. Cangal, 2010: 14).

Motte’nin işaret ettiği kuram farklılıkları, 5’li akorlarda hangi sesin katlanacağı konusunda da karşımıza çıkmaktadır. Bu soruya cevap aranacağı zaman, kimi kaynaklardan farklı bilgilere ulaşmak ya da bu husustaki kanaatler arasında çelişkilere veya belirsizliklere rastlamak mümkündür. Dolayısıyla müzik eğitimi veren kurumların armoni derslerinde bu noktanın aydınlatılması ya da bununla ilgili sorulara net bir cevap bulunması ihtiyacı hâsıl olmaktadır.

Bu çalışma dâhilinde, klasik armoni öğretisinde 5’li akorların hangi sesinin katlanmasının gerektiği ve akorun 3’lüsünün hangi durumlarda katlanabileceğine cevap aranacaktır. Bu incelemeyi yapmak üzere ülkemizdeki

müzik eğitimi veren kurumlarda kullanılan başlıca klasik armoni kitapları incelenmiştir. Bu kitaplar incelendiğinde, çoğu yayının, 5’li akorlar dört partili olarak düzenlenirken hangi sesin katlanacağına dair genel bir çerçeve çizdikleri, ancak konu ile ilgili detaylara girildiğinde kaynaklar arasında çeşitli farklılıklar olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla burada bu detaylar irdelenecek ve bu konuda müzik öğrencilerine öneriler sunulacaktır.

Araştırma Problemi

Bu çalışmanın temel problemi, armoni çalışmalarında kök konumdaki (5’li) akorlar dört partili olarak yazılırken hangi sesin katlanması gerektiğinin anlaşılmasıdır. Buna bağlı olarak ortaya çıkan alt problem ise 5’li akorlarda 3’lünün hangi koşullarda katlanabileceğidir.

Amaç

Bu çalışmanın amacı, ülkemizde müzik eğitimi veren kurumlardaki armoni eğitiminde, öğrencilerin/öğretmenlerin sürekli karşılaştıkları “5’li akorlarda hangi sesin katlanması gerektiği” ve “akorunun 3’lüsünün katlanıp katlanmayacağı” gibi sorulara bir yanıt bulmaktır.

Yöntem

Araştırmanın problem ve alt problemlerine cevap bulabilmek için kullanılan yöntem belge tarama yöntemi olup (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 217-218), çalışma betimsel bir çalışmadır.

Temel Kavramlar

- a. 5’li akor: Bir kök ses ve bu sesin üzerine kurulu bir üçlü ve bir de beşli aralıktan oluşan üç sesli bir akoru;

- b. Katlama: 5'li akorlar dört partili olarak yazılırken, partilerin tamamlanması için bu akor içerisindeki üç sestten birinin iki defa yazılmasını ifade etmektedir.

Evren ve Örneklem

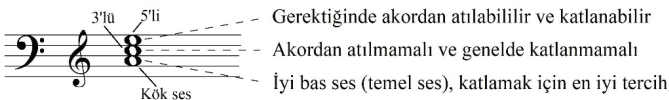
Bu çalışmanın evrenini armoni üzerine yazılmış kitaplar, örneklemine ise ülkemizde armoni eğitiminde kullanılan 17 kaynak kitap oluşturmaktadır. Bu çalışmada, aşağıda listelenen armoni kitapları incelenmiş, araştırma problemine dair bulgular derlenerek, çalışmanın problemi ve alt problemine cevap aranmıştır. Bu çalışma kapsamında incelenen armoni kitapları şunlardır:

İncelenen Yazarlar	Kitap Adı ve Yayın Yılı
Reber, H.	“Traite Harmony” (1880).
Reimann, H.	“Harmony Simplified or The Theory of the Tonal Functions of Chords” (1896)
Dubois, T.	“Traite D’Harmonie Théorique at Pratique” (1921).
Korsakof, R.	“Kuramsal ve Uygulamalı Armoni” (1996).
Piston, W.	“Harmony” (1959).
İlerici, K.	“İş Halinde 3’lü Sistem” (1974).
Tutu, T.	“Çözümlemeli Armoni” (1986).
Kostka, S., Payne, D.	“Tonal Harmony” (1999).
Yavuzoğlu, N.	“Armoni” (t.y.).
Özdemir, M.	“Armoni” (2001).
Aldwell, E., Schachter, C.	“Harmony & Voice Leading” (2002).
Bakihanova, Z.	“Armoni” (2003).
Cangal, N.	“Armoni” (2010).
Çelebioğlu, E.	“Armoni” (2013).
Elhankızı, A.	“Armoni: Klasik Batı Sisteminde Rus Ekolü Yaklaşımları” (2012).
Acim, S., Sağer, T.	“Temel Armoni Bilgileri” (2014).
Usman, O.	“Temel Armoni, Çok Sesli Batı Müziğinde Yazım ve Analiz” (2017).

BULGULAR

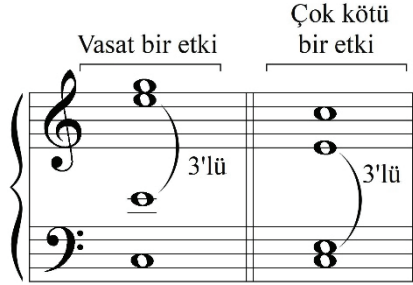
5’li akorlarda ses katlamalarına ilişkin genel kurallara değinen Reber, öncelikle kök sesin katlanması gerektiğini ifade etmektedir. Bununla beraber, akorun 5’lisinin de katlanabileceğini söylemektedir. 5’li akorlarda 3’lünün katlanmasını ise genel değil de özel gözlemler başlığı altında ele alan Reber, 3’lü nün az ve belirli kurallar dâhilinde katlanması gerektiğini eklemektedir. Reber’e göre, esas dereceler dışında kalan ve içinde tonik sesi olan akorlarda esas sesi katlamak daha iyidir. Örneğin, altıncı derece akorunun 3’lüsü aynı zamanda tonik sesi olduğundan bu akorda 3’lüyü katlamak iyi bir etkiye sahip olacaktır. Reber aynı zamanda, tonik sesinden sonra katlanması tercih edilecek seslerin ise dominant ve subdominant sesleri olduğunu eklemekte, ancak sansible sesinin asla katlanmaması gerektiğine dikkat çekmektedir. Özel gözlemler başlığından sonra ses katlama konusunda bir son not düşen Reber, öğrencilerin mümkün olduğunca genel kuralları dikkate almalarını, yani ilkin akorun kök sesini, ikinci tercih olarak da 5’lisini katlamaları gerektiğini eklemektedir (1880, 12).

5’li akorların dört partili olarak yazımında dördüncü partinin söyleyeceği “en iyi nota”nın, yani katlanacak notanın akorun kök ses olduğunu vurgulayan Reimann, kök ses dışında akorun 5’lisinin de katlanabileceğini (1896: 13), ancak (duyumu sertleştireceğinden dolayı) 3’lünün katlanmasından kaçınılması gerektiğini ifade etmektedir (1896: 14). Özellikle de aynı yönde hareket eden partiler arasında 3’lünün katlanmasının ortaya kötü bir duyum çıkaracağına değinen Reimann (1896: 14), 5’li akorun seslerinin katlama ve akordan atılma durumlarını şöyle özetlemektedir:



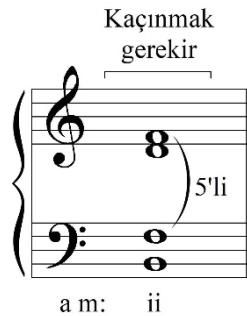
(Kaynak: Reimann, 1896: 14)

Dubois’a göre, soprano ile alto ve tenor ile soprano dışında kalan herhangi bir kombinasyonda 3’lünün katlanması “vasat”, partilerin pes ses sınırları içerisinde 3’lünün katlanması ise “çok kötü bir etki” yaratacaktır (1921: 11).



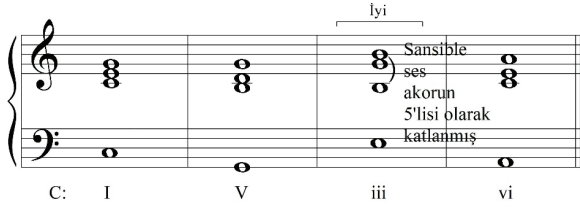
(Kaynak: Dubois, 1921: 11)

Dubois’a göre, minör dizilerin ikinci derecesi üzerinde oluşan eksik 5’li akorunun 5’lisini katlamaktan kaçınmak gerekir, çünkü burada ortaya çıkacak duyum tatmin edici bir etki yaratılmasını engelleyecektir (1921: 12).



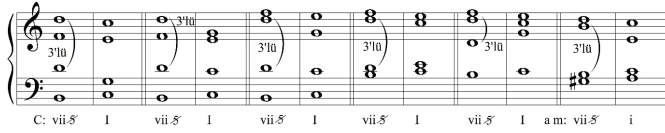
(Kaynak: Dubois, 1921: 12)

Doğal hareketi dolayısıyla toniğe çıkmak eğiliminde olan sansible notasının katlanmasından kaçınılması gerektiğini vurgulayan Dubois, bu sesin ancak tonun üçüncü derece akorunun 5’lisi olarak duyurulduğu zaman katlanabileceğini ve bunun iyi bir etki bırakacağını söylemektedir (1921: 12).



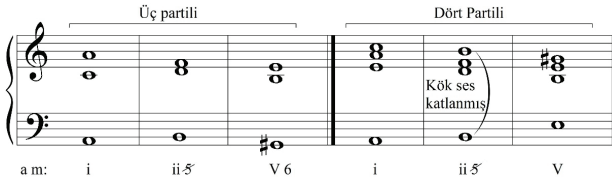
(Kaynak: Dubois, 1921: 12)

Dominant yedili akorunun esas sesinin kaldırılması durumunda, tonun yedinci derecesi üzerinde oluşan eksik 5'li akorunu açıklarken Dubois (1921: 81-82), akorun kök durumunda dört partili olarak kurulumu ve toniğe çözümü ile ilgili tercih edilecek (kendi tanımlamasıyla) “en iyi yolları” örneklemektedir. Ancak burada verdiği örneklerin tümünde 3'lüyü katlarken Dubois'nın bu katlamaları tenor-soprano ile tenor-alto partileri arasında yaptığı görülmektedir (1921: 83).



(Kaynak: Dubois, 1921: 83)

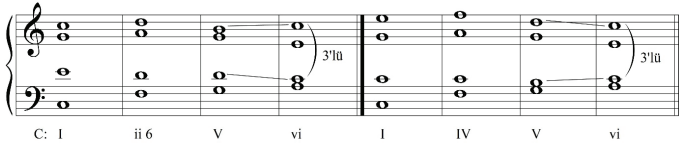
Bunlarla beraber, Dubois, tonun yedinci derecesindeki eksik 5'li akorunu “uyumsuz”, minör dizinin ikinci derecesinde oluşan eksik 5'li akorunu ise uyumlu akor olarak tanımlayarak, minör dizinin ikinci derecesindeki eksik 5'li akorunun kök sesinin katlanabileceğini aktarmaktadır (1921: 81). Dubois'nın bununla ilgili verdiği örnek şöyledir:



(Kaynak: Dubois, 1921: 81)

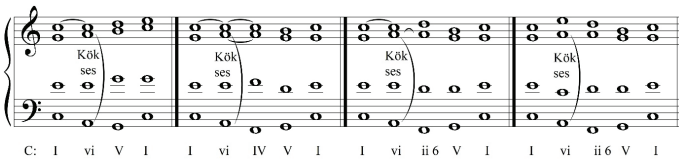
Korsakof, kitabında 5’li akorlar dört partili olarak yazılırken nelere dikkat edileceğini maddeler halinde sıralarken, “5’li bir uygunun, dört partili olarak düzenlenmesi için çoğunlukla kök sesin katlanması” gerektiğini söylemek ve akorun 3’lüsünün katlanması ile ilgili bir bilgi vermemektedir. Bununla beraber dört partili yazım için verdiği örneklerin tümünde kök sesi katlamaktadır (1996: 15-16).

Majör dizinin altıncı derecesinin kullanımını dair bilgiler verirken Korsakof, bu derecenin iki şekilde kullanımından bahsetmektedir. Altıncı derece akorunun birinci kullanımını “kırık kadans” olarak ele alan Korsakof, V-VI bağlantısında VI. derece akorunun 3’lüsünün katlanması gerekliliğini vurgulamakta ve bunu aşağıdaki örneklerle açıklamaktadır (1996: 36).



(Kaynak: Korsakof, 1996: 36)

VI. derecenin diğer kullanımını tam kadans veya benzeri bağlantılar olarak tanımlayan Korsakof’un, burada verdiği örneklerin tümünde ise VI. derecenin kök sesini katladığı görülmektedir (1996: 36).



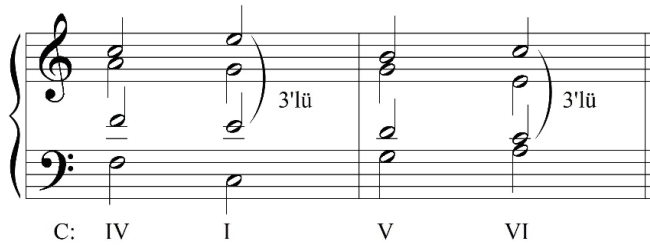
(Kaynak: Korsakof, 1996: 36)

Bunlarla beraber, Korsakof’un esas dereceler dışında kalan yan dereceler kullanımına dair verdiği bilgiler ve örnekler incelendiğinde yan derece akorlarında 3’lünün

katlanmasına dair bir bilgi vermediği ve verdiği tüm örneklerde akorların kök seslerini katladığı görülmektedir (1996: 34, 37). Tonun yedinci derecesi üzerinde oluşan eksik 5'li akorunun dört partili olarak kurulumunu açıklarken ise Korsakof, bu akorun yalnızca 3'lüsü ve 5'lisinin katlanabileceğini vurgulamaktadır (1996: 33).

Akorların kurulumları ile ilgili bilgi verirken, 5'li akorların dört partili yazılırken hangi sesin katlanacağı konusuna bir alt başlıkta kısaca değinen Piston, kök durumdaki 5'li akorların da genellikle kök sesinin dördüncü parti olarak katlanacağını belirtmektedir (1959:13). Ancak V-vi bağlantısını bir istisna olarak tanımlayan Piston, bu bağlantıda sansible sesinin toniğe çıkması ve diğer seslerin en yakın seslere gitmesi gerektiğinden dolayı vi. derece akorunun kök sesinin yerine 3'lüsünün katlanması gerektiğini eklemektedir (1959:21)².

5'li akorun kök sesi yerine 3'lüsünün veya 5'lisinin katlanmasını soprano partisine melodik bir yapı kazandırmak için “daha fazla nota” üretmek olarak ele alan Piston, bu tercihleri dizek üzerinde şöyle örneklemektedir (1959: 23):

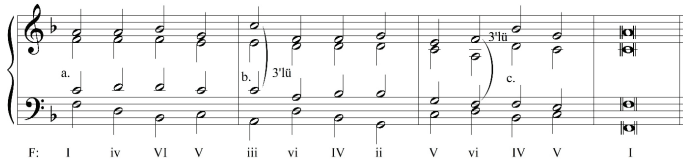


(Kaynak: Piston, 1959: 23)

Melodik hareketler sırasında dikkat edilmesi gereken kurallara değinirken verdiği örnekte, Piston, iii. derece akorunun 3'lüsünü katlamaktadır. Bu örnek üzerinden Piston, ilk ölçünün başında soprano partisinde yer alan

2 Piston'a göre, V-vi bağlantısındaki bu istisnanın amacı, iki akor arasındaki bağlantının yumuşak veya pürüzsüz (smoothest) olmasıdır (1959: 21).

akoron 3'lüsünün sonraki ölçünün ilk vuruşundaki III. derece akoru içerisinde katlanmadığına dikkat çekerek, bu tercihin nedenini her iki ölçünün güçlü zamanlarında "la" sesinin katlanmasından kaçınılması ile açıklamaktadır. Bununla beraber Piston, üçüncü ölçünün ikinci vuruşundaki V-vi bağlantısında altıncı derece akorunun 3'lüsünün katlamasını, akorlar arasındaki bağlantılarda dar serim ile geniş serim arasında geçiş sağlamaya fırsat vereceğini vurgulamaktadır (1959: 27). Bu bağlamda, soprano partisinin melodik açıdan daha güzel olmasını sağlamak için nasıl bir armonik örgü düzenlenebileceğini örneklemektedir.

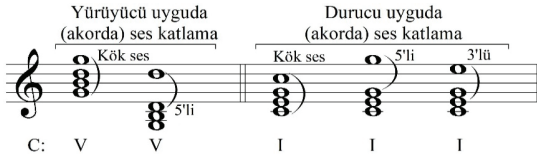


(Kaynak: *Piston, 1959: 27*)

Bunların yanında Piston, 5'li akoron 5'lisinin atıldığı durumlarda 3'lünün katlanmaması gerektiğini, bunun kötü bir etki bırakacağını eklemektedir (1959: 16).

“5’li yürüyücü uyguyu dört partili armonide nasıl kullanabilir?” sorusuna cevaben İlerici, 5’li bir akoru dört partili olarak yazabilmek için seslerden birini “ikileştirmek” gerektiğini, bunun da “katlamak” olarak tanımlanacağını söyler ve katlamaya en uygun sesin ise akoron temel sesi olduğunu ekler (1974: 25-26). Bununla beraber İlerici, do majör tonunun dominant akorunun (sol-si-re) seslerinden “sol” sesinin katlanmasının uygun olacağını ekler. Bu örnek üzerinden İlerici, “katlanan sesin, gamın beşinci derecesi olduğundan ve bütün duruculara götürülmesi mümkün” olduğundan katlanmasında herhangi bir sakınca olmadığını vurgulamaktadır (1974: 26). Bununla beraber, durucu bir uyguda akorunun 3'lüsünün de katlanabileceğini aktaran İlerici, majör bir durucu akoron 3'lüsünün

katlanmasının sert bir etki yaratacağını, buna karşılık bu sertliğin minör bir akorda olmayacağını ifade etmektedir (1974: 26)



(Kaynak: İlerici, 1974: 26)

5'li dominant akorunda 3'lünün katlanmasına ilişkin olarak “katiyen katlanamaz” ifadesini kullanan İlerici³, bu akorlarda 5'linin katlanmasında herhangi bir sakınca olmadığını ifade eder (1974: 26)

5'li akorlarda hangi sesin katlanacağına ilişkin olarak Tutu, 5'li akorlarda katlanacak en iyi seslerin öncelikle temel, ikinci olarak akorun 5'lisi olduğunu söylemektedir. 5'li akorlarda 3'lünün katlanmasını ise üçüncü tercih olarak ele alan Tutu, katlanacak sesin tonun iyi (I, IV, V) derecelerinden birisi olması koşuluyla 3'lünün katlanmasına müsaade edilebileceğini vurgulamaktadır (1986: 9).

Ses katlamalarına ilişkin kuralları sıraladığı başlıkta 3'lünün katlanmasına tekrar değinen Tutu, tonun iyi derece seslerinin 3'lü olarak katlanabileceğini tekrar ederek, tonun beşinci derece akorunun 3'lüsünün katlanmasından kaçınılmasını belirtmektedir (1986: 15).

Bunlara ek olarak Tutu, eksik 5'li akorunun dört partili olarak yazımında katlanacak en uygun sesin akorun 3'lüsü olduğunu eklemektedir. Ancak minör dizinin ikinci derecesi üzerindeki eksik 5'li akorunun dominant derece akoruna çözümüne dair örneklerde tonun ikinci derecesi üzerindeki eksik 5'li akorunun kök sesini katlamaktadır (1986: 64).

3 İlerici, burada katlanmasını katiyen yasak olarak tanımlanan yeden sesin sadece “sekizinci dereceye gitmekle vazifeli” olan bir ses olduğunu eklemektedir (1974: 26)

Kök Halde Eksik 5'li Akorunun Çözümü

3. Kurulum

2. Kurulum

1. Kurulum

Bass Partisi

a m: ii 5 V i

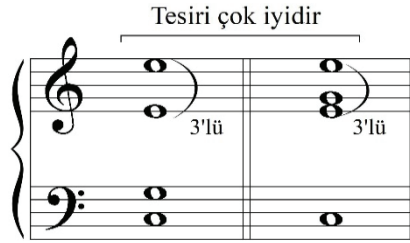
(Kaynak: Tutu, 1986: 64)

Kostka ve Payne 5'li akorların dört partili olarak yazımında, genellikle kök sesin katlandığını ve sansible notasının güçlü bir çözüm eğilimi taşıdığı için asla katlanmaması gerektiğini söylemektedirler. Bununla beraber dört partili yazıma dair verdikleri örneklerin tümünde kök sesi katlamaktadırlar (1999: 91).

Nail Yavuzoğlu tarafından hazırlanan ve ders notları olarak tanımlanabilecek (tarihsiz) armoni kitabında⁴ bu konuyla ilgili verilen bilgilere bakıldığında, Yavuzoğlu'nun öncelikle temel sesi, sonra tercihen 5'liyi katlamak gerektiğini ifade ettiği görülmektedir. Bununla beraber, Yavuzoğlu, 3'lünün katlanmasına ilişkin olarak kesin bir ifadeyle "yasak" kelimesini kullanmakta ve bunun ancak belirli özel durumlarda mümkün olabileceğini eklemektedir (t.y.: 9).

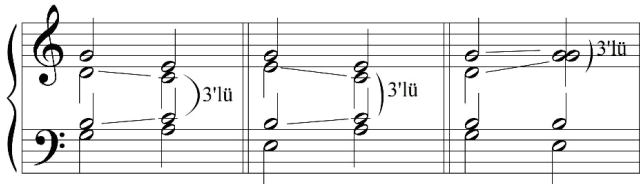
⁴ Yavuzoğlu'nun armoni ders notları İTÜ TMDK Kompozisyon bölümündeki armoni derslerinde ders kitabı olarak kullanılmıştır.

Yavuzoğlu, İlerici ile hemen hemen aynı ifadelerle, majör 5'li akorun 3'lüsünün katlanmasının minör 5'li akorun 3'lüsünün katlanmasından daha sert bir etki yaratacağını eklemektedir. Dubois ve İlerici ile benzer şekilde Yavuzoğlu, majör akorlarda 3'lünün tenor ile soprano partileri arasında katlanmasını “iyi tesir bırakır” ifadesi ile mümkün görmektedir (t.y. 10).



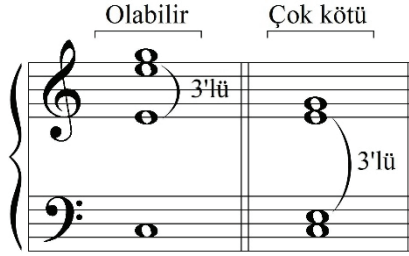
(Kaynak: Yavuzoğlu, t.y.: 10)

Ünison kullanımına dair kurallara değinirken verdiği örneklerde 5'li akorun 3'lüsünü katlayan Yavuzoğlu, bunu orta partiler ve üst iki parti arasında örneklemektedir. Burada izin verilen 3'lü katlamalarında ise zayıf zamanda olmak ve partilerden birinde bitişik hareketle ters veya eğri yönde hareket yapılması şartıyla müsaade edildiği görülmektedir (Yavuzoğlu, t.y.:10).



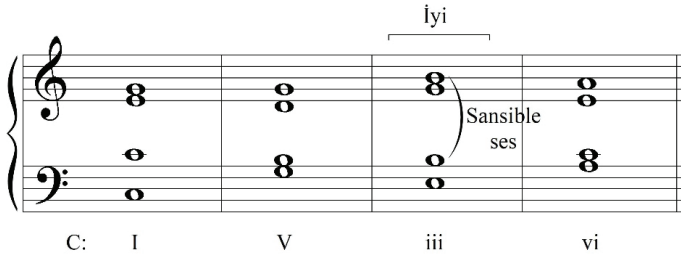
(Kaynak: Yavuzoğlu, t.y.: 10)

Daha sonra ise Yavuzoğlu, sayılan bu kurallar dışında 3'lünün katlanmasını özellikle “armoninin pes bölgesinde” katlama yapılmasını hatalı olarak tanımlamaktadır (t.y.: 10). Bu bağlamda Piston, Dubois ile aynı ifadeleri kullanmaktadır.



(Kaynak: Yavuzoğlu, t.y.: 11)

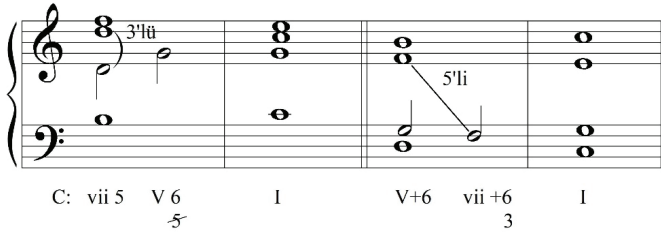
Sansible notasının doğal olarak toniğe çıkma zorunluluğu olduğundan beşinci derece akorunun 3'lüsü olan sansible sesinin katlanmayacağını vurgulayan Yavuzoğlu, (diğer kaynaklarda da karşılaşıldığı gibi) sansible sesinin ancak beşinci derece dışında bir derece içerisinde duyulduğunda katlanabileceğini eklemektedir (t.y.: 11).



(Kaynak: Yavuzoğlu, t.y.: 11)

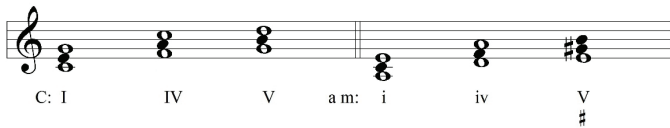
Bunların yanında Yavuzoğlu, esas sesi kalkmış dominant 7'li akoru olan eksik 5'li akorunun dört partili olarak yazımında, akorun temel sesi aynı zamanda sansible sesi olduğundan, bu akorun kök sesinin katlanamayacağını, bunun yerine akorun 3'lüsünün, ikinci tercih olarak da akorun 5'lisinin katlanması gerektiğini tekrar etmektedir (t.y.: 112).⁵

⁵ Buna paralel Yavuzoğlu, bu akorun en iyi kurulum şekillerine örnek verirken Dubois ve Çelebioğlu ile aynı yöntemi izleyerek, örneklerin tümünde akorun 3'lüsünü katlamaktadır (t.y.: 112).



(Kaynak: Yavuzoğlu, t.y.: 112)

5'li akorlarda katlanacak sesler ile ilgili görece geniş bir açıklamaya girişen Özdemir'e göre, "sansible sesini ve üzerine kurulan Sansible akorunu (-5'li) bir kenara bırakacak olursak; 5'li uyumlu akorlarda akorların temel sesleri, 3'lüleri ve 5'lileri katlanabilir" (2001: 25). Bu konuda yapılacak öncelikli tercihlerin neler olacağını sıralayan Özdemir, tonun esas derece akorlarının öncelikle temel seslerinin, sonra 5'lilerinin katlanması gerektiğini ancak dominant akorunun 3'lüsü olan sansible sesinin katlanamayacağını vurgulamaktadır (2001: 25).



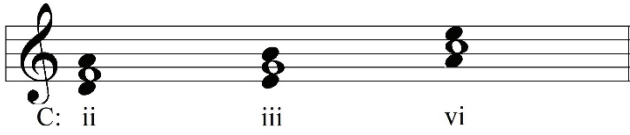
(Kaynak: Özdemir, 2001: 25)⁶

Özdemir'e göre tonik ve subdominant⁷ akorlarının 3'lüleri de gerektiğinde katlanabilir ancak bu üçüncü tercih olarak düşünülmelidir (2001: 25). Esas dereceler dışında kalan ve yan dereceler olarak anılan derece akorlarında katlanacak sesler olarak yine akorların 3'lülerini işaret eden Özdemir, ii, iii ve vi derece akorlarının 3'lüleri aynı zamanda tonun esas derece sesleri olduğundan bu derece

6 Özdemir'in bu örnekte birlik olarak gösterdiği notalar, esas derece akorlarının kök ses ve 5'lileridir. Bu yöntemle Özdemir, öncelikle katlanması gereken notaları sembolize etmektedir. Sapsız bir şekilde yazılan dörtlük notalar ise katlamada son tercih olan 3'lüleri göstermektedir.

7 Fransızca: "Sous-dominante"

akorlarında katlanacak seslerin öncelikle akorların 3'lüleri olması gerektiğini eklemektedir (2001: 25).



(Kaynak: Özdemir, 2001: 25)

Sansible sesi üzerinde oluşan eksik 5'li akorunda katlanacak sesin hangisi olduğunu açıklarken Özdemir, bu akorda katlanacak öncelikli sesin akorun 3'lüsü olduğunu, kök ses olan sansible notasının çıkıcı, akorun 5'lisini ise inici özelliklerinden dolayı katlanamayacaklarını belirtmektedir. Dolayısıyla Özdemir'in eksik 5'li akorunun "ancak 3'lüsünün katlanabileceğini" vurguladığı görülmektedir (2001: 25).

Özdemir'e göre, eksik 5'li akoru armonik minör dizinin ikinci derecesi olarak düşünüldüğünde, bu durumda yine akorun 3'lüsü tonun esas derece sesi olduğundan dolayı yine 3'lünün katlanması gerekir (2001: 25).

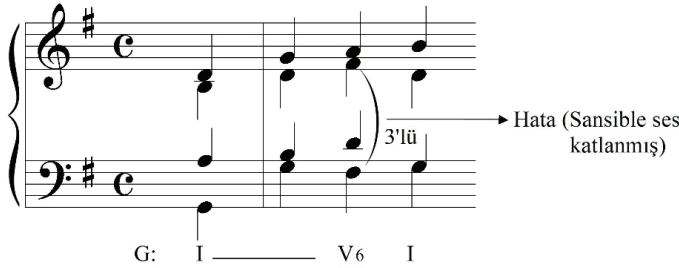
Yukarıdaki ifadelerine paralel bir şekilde Özdemir, melodik minör dizinin VI ve (melodik ve armonik dizinin) VII. Dereceleri üzerinde oluşan eksik 5'li akorlarında da 3'lünün katlanması gerektiğini vurgulamaktadır (2001: 25). Bu açıklamaya göre, melodik minör dizinin VI. derecesinin 3'lüsünün aynı zamanda tonun esas sesi olması, melodik ve armonik minör dizilerin VII. derecesi üzerindeki eksik 5'li akorunda ise sansible sesinin çıkıcı ve 5'linin inici özelliği dolayısıyla akorun 3'lüsünün katlanması gerekmektedir. Özdemir'in bununla ilgili örneği şöyledir⁸:

8 Buradaki örnekte Özdemir, melodik minör dizinin vi ve vii. dereceleri üzerinde oluşan eksik 5'li akorlarında katlanacak notları birlik notalar halinde vermektedir.



(Kaynak: Özdemir, 2001: 25)

Aldwell ve Schaschter'e göre, 5'li akorlarda yapılan ses katlamalarının dayandığı temel prensip ideal bir dikey duyumdur. Bu bağlamda dikkat çektikleri en önemli ve adeta tek kesin kural; toniğe çıkma eğiliminde olan sansible sesinin, V. (akorun 3'lüsü) ve vii. (akorun kök sesi) derecelerinin veya onların çevrimlerinin bir ögesi olarak asla katlanmamasıdır (2002: 65).



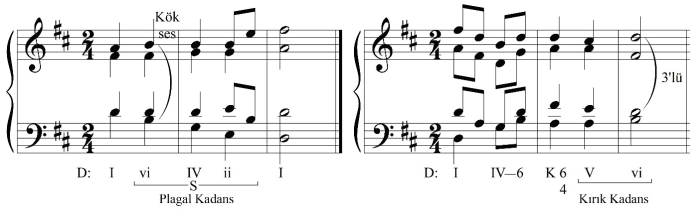
(Kaynak: Aldwell ve Schaschter, 2002: 65)

Aldwell ve Schaschter'e göre, kök durumdaki majör ve minör 5'li akorların sesleri katlanırken genel eğilim mümkün olduğunca sabit sesler tutmaktır. Bu nedenle majör ve minör 5'li akorlarda genelde kök ses katlanmaktadır (2002: 76).

Bakihanova'nın, armoni kitabında (2003) 5'li akorların dört partili olarak yazımında katlanacak sesin ne olacağına dair bir açıklamaya yapmadığı görülmektedir⁹. Ancak altıncı dereceye yapılacak bağlantı çeşitlerini açıklarken

⁹ Kök durumdaki akorlarda hangi sesin katlanacağı ile ilgili bir bilgi vermeyen Bakihanova'nın birinci çevrim durumundaki altılı akorlarla ilgili olarak bas sesin (akorun 3'lüsünün) asla katlanmamasını en önemli kural olarak vurgulayarak, bu akorda ancak kök sesin ve 5'linin katlanabileceğini eklediği görülmektedir (2003: 20).

Bakihanova'nın Korsakof'la benzer şekilde, bu dereceye yapılacak bağlantıları ikiye ayırdığı görülmektedir. Bakihanova'ya göre VI. derece akoru plagal kadans ve kırık kadans olmak üzere iki bağlantıda daha çok kullanılmaktadır. Bu akor plagal kadans içerisinde kullanıldığında akorun kök sesinin, kırık kadans içerisinde kullanırken de akorun 3'lüsünün katlanması gerekmektedir (Bakihanova, 003: 45).



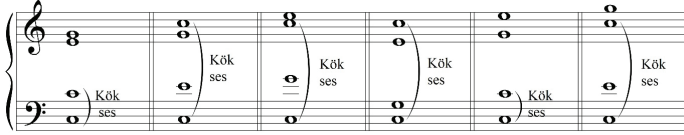
(Kaynak: Bakihanova, 2001: 45)

VII. derece üzerinde oluşan eksik 5'li akorunun kullanımına dair bilgiler veren Bakihanova, bu akorun kök halinin eksik bir akor olduğu için çoğu zaman birinci çevrimiyle geldiğini ve bas sesinin katlandığını eklemektedir (2003: 48). Ancak kök konumda gelen VII. Derecenin eksik 5'li akorunda hangi sesin katlanacağına dair bir bilgi veya örnek vermemektedir.

Cangal'a göre, dört partili yazımda, 5'li akorların genellikle kök sesi katlanmakla beraber, bazen 5'li, özel durumlarda ise 3'lüsünün katlanması mümkündür (2010: 83). Cangal (diğer kaynakların da aktardıkları gibi), tonun esas dereceleri dışında kalan yan derece akorlarının 3'lülerinin katlanması genel bir kural olarak kabul edilebileceğini ifade etmektedir (2010: 171).

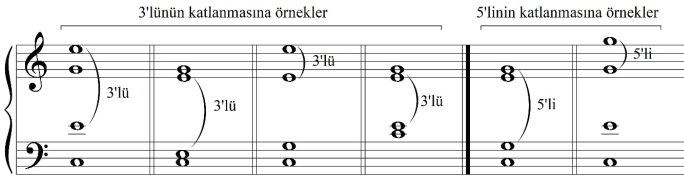
5'li akorların dört sesli olarak yazımı ile ilgili bilgi verirken Elhankızı, genellikle akorun temel sesinin katlandığına değinerek, bu konuda detaylı bir açıklama yapmamaktadır (2012: 14).

Emel Çelebioğlu, “dört sesli armoni yazısında 5’li akorun bir sesinin katlanması gerektiğinden”, akorun kök sesinin katlanmasının en uygun seçenek olduğunu ifade etmekte ve bununla ilgili şöyle örnekler sıralamaktadır (2013: 13).



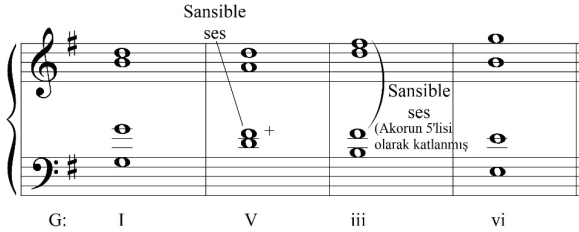
(Kaynak: Çelebioğlu, 2013: 13)

Bununla beraber Çelebioğlu, gerektiğinde 5’li akorların 5’lisinin ve 3’lüsünün de katlanabileceğini eklemektedir (2013: 13) ve bununla ilgili aşağıdaki örnekleri vermektedir:



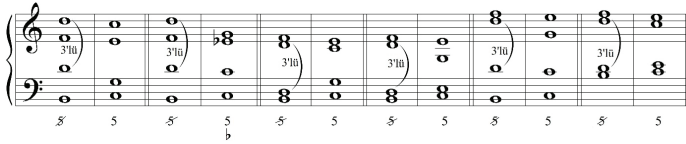
(Kaynak: Çelebioğlu, 2013: 13)

Bu konuda bir kurala dikkat çeken Çelebioğlu, sansible notasının toniğe çıkma zorunluluğu dolayısıyla katlanamayacağını tekrar eden Çelebioğlu, sansible sesinin ancak dizinin iii. derece akorunun 5’lisi olarak kullanıldığı durumlarda katlanabileceğini söyler (2013: 14).



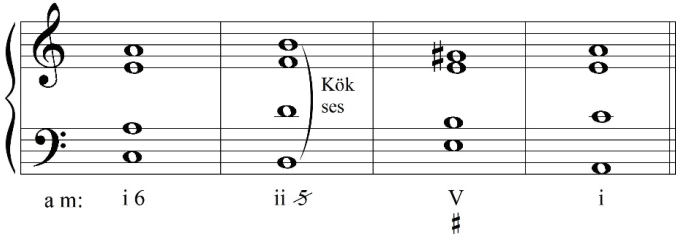
(Kaynak: Çelebioğlu, 2013: 14)

Çelebioğlu, köksüz dominant yedili akoru olarak tanımlanan eksik 5’li akorunun bağlantıları ile ilgili bilgi verirken, dört partili yazımda akorun hangi sesinin katlanacağına dair direkt bir bilgi vermemekle beraber, akorun kök durumunda verdiği örneklerin tümünde katlanan sesin akorun 3’lüsü olduğu görülmektedir (2013: 76).



(Kaynak: Çelebioğlu, 2013: 76)

Minör dizinin ikinci derecesinde oluşan eksik 5’li akorunu, majör ve minör tonların yedinci derecesi üzerindeki eksik akorundan farklı olarak ele alan Çelebioğlu, bunu “konsonant ve karar vermesi beklenmez” şeklinde tanımlamaktadır. Minör dizinin ikinci derecesindeki eksik 5’li akorunun bağlantısına dair verdiği örnekte ise Çelebioğlu, akorun kök sesini katlamaktadır (2013: 77).



(Kaynak: Çelebioğlu, 2013: 77)

“Temel Armoni Bilgileri” (2014) adlı kitaplarında, 5’li akorların hangi seslerinin katlanacağına dair bilgi veren Acim ve Sağer, kök durumdaki akorların genellikle kök sesinin katlandığını, ikinci olarak akorun 5’lisinin katlanabileceğini ve üçüncü olarak da akorun 3’lüsünün katlanabileceğini ifade etmektedirler (2014: 37). Diğer kay-

naklarla paralel olarak, Acim ve Sağer, sansible sesinin katlanamayacağını vurgulamaktadırlar¹⁰.

Bunlara ek olarak Acim ve Sağer, V-VI (kırık kadans) bağlantısında “birinci derece etkisini vermek için VI. derece akorunun [...] VII. derece akorunun ve armonik minör tonun III. derecesinde oluşan artmış 5’li akorunun 3’lüsünün” katlanacağını ifade etmektedirler (2014: 38).

Diğer kaynaklara paralel bir şekilde, Usman, öncelikle kök sesin katlanmasının tercih edilmesi gerektiğini ifade etmektedir (2017: 22). Bununla beraber Usman, “Kırık ilerleyiş” olarak tanımladığı V-vi bağlantısında, özellikle de minör tonlarda yeden sesin toniğe çözüm ihtiyacından dolayı vi. derece akorunun 3’lüsünün katlanması gerektiğini, akorun 3’lüsü yerine kök sesinin ise sadece majör tonlarda katlanabileceğini vurgulamaktadır (2017: 36)¹¹.

The image contains two musical examples, labeled 'a', 'b', and 'c' for each. The top example shows a V-vi cadence in C major, A major, and G major. In C major, the V chord (C4-E4-G4) moves to the vi chord (A3-C4-E4), with the label 'Yeden' pointing to the A3. In A major, the V chord (A3-C#4-E4) moves to the vi chord (F#3-A3-C#4), with the label 'Yeden' pointing to the F#3. In G major, the V chord (G3-B3-D4) moves to the VI chord (E3-G3-B3), with the label 'Yeden' pointing to the E3. The bottom example shows a V-vi cadence in C major, A major, and G major. In C major, the V chord (C4-E4-G4) moves to the vi chord (A3-C4-E4), with the label 'Doğru' pointing to the A3. In A major, the V chord (A3-C#4-E4) moves to the vi chord (F#3-A3-C#4), with the label 'Doğru' pointing to the F#3. In G major, the V chord (G3-B3-D4) moves to the VI chord (E3-G3-B3), with the label 'Yanlış +2' pointing to the B3, indicating an incorrect voice leading.

(Kaynak: Usman, 2017: 36-37)

10 Bununla beraber, Acim ve Sağer 5’li akorlarda 3’lünün katlanmasını, akorun altılı (birinci çevrim) olması ve tonun I ile IV. derecelerinde olması koşulu ile sınırlandıkları görülmektedir (2014: 37).

11 Usman, minör tonlarda V-vi bağlantısında altıncı derece akorunun 3’lüsü yerine kök sesinin katlanması durumunda ortaya çıkacak olan +2’li aralığının melodik yazım kurallarına aykırı olduğu için bundan kaçınılması gerektiğini hatırlatmaktadır (2017: 36).

Usman, ayrıca, tonal müzikte eksik 5’li akorların, yani vii° ve minör tonlardaki ii° akorlarının kök konumunda kullanılmasından kaçınıldığını, bu tutumun “ii° akoru için biraz esnek olmakla birlikte, vii° akoru için çok daha katı” bir şekilde olduğunu da eklemektedir¹² (2017: 77).

SONUÇLAR

Çalışma dâhilinde, armoni konusunda yazılmış on yedi kitap incelenmiş, 5’li akorlar dört partili olarak yazılırken hangi seslerin katlanacağına dair verdikleri bilgiler derlenmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda, bu konuda hemen hemen tüm kaynakların üzerinde uzlaştıkları bilgiler (Reber’in sınıflamasından hareketle) “genel kurallar” olarak, tüm kaynaklarda karşılaşılmayan; üçten daha az kaynakta yer alan bilgiler ise “özel kurallar” olarak sınıflandırılarak, veriler maddeler halinde sıralanmıştır. Ses katlaması konusundaki genel kurallar aşağıdaki gibi sıralanabilir:

5’li akorlar dört partili olarak yazılırken;

- a. Öncelikle kök ses katlanmalıdır. Kök sestten sonraki tercih akorun 5’lisi olmalıdır. Akorun 3’lüsünün katlanması ise son tercih olmalıdır
- b. Sansible ses kesinlikle katlanamaz, ancak tonun iii. derece akorunun 5’lisi olarak katlanabilir.
- c. Akorun 5’lisinin atıldığı durumlarda akorun 3’lüsü kesinlikle katlanmamalıdır.
- d. Tonun esas dereceleri dışında kalan diğer derece akorlarının 3’lülerini katlamak tercih edilebilir. Çünkü bu akorların 3’lülere aynı zamanda tonun

12 Usman’a göre, armonik minör dizinin III. derecesi üzerinde oluşan artmış 5’li akoruna tonal müzikte hiçbir bas pozisyonunda yer verilmekte, bu akor, kullanıldığı pasajlarda 5’lisi atılmış dominant akorunun vekili olarak değerlendirilmektedir (2017: 77).

esas derece sesleridirler. Örneğin, tonun ii, iii ve vi. derece akorlarının 3'lüleri aynı zamanda tonun esas sesleridirler.

- e. Gerekliğinde tonik ve subdominant akorlarının 3'lüleri katlanabilir. Ancak, majör bir durucu akorda (esas derece akorlarında) 3'lünün katlanması sert bir etki yaratacak, minör bir durucu akorda ise bu sertlik oluşmayacaktır.
- f. Tonun vii. derecesi üzerindeki eksik 5'li akorunun 3'lüsü katlanmalıdır.
- g. Tonun vii. derecesi üzerindeki eksik 5'li akoru uyumsuz bir akor olarak kabul edilirken, aynı akor minör dizinin ii. derecesi üzerindeyken uyumlu bir akor olarak kabul edilir. Bu nedenle vii. derece üzerindeki eksik 5'li akorunun kök sesi olan sansible ses katlanamazken, minör dizinin ii. derecesindeki eksik 5'li akorunun kök sesi katlanabilir; çünkü bu ses tonun sansible sesi değildir.
- h. Kırık kadansta vi. derece akorunun özellikle 3'lüsü katlanmalıdır. Kırık kadans dışında gelen vi. derece akorunun kök sesi katlanabilir.
- i. Akorun 3'lüsü katlanacaksa, bu katlama tenor-alto veya tenor-soprano partileri arasında yapılmalıdır. Bu partiler dışında veya partilerin ses sahalarının pes bölgeleri içerisinde akorun 3'lüsü katlanmamalıdır.

Ses katlamasına dair bazı kaynaklardan ulaşılan özel kurallar ise şöyle özetlenebilir:

5'li akorlar dört partili olarak yazılırken;

- a. Aynı yönde hareket eden partiler arasında 3'lü katlanmamalıdır (Reimann,).

- b. Minör tonun ii. derecesi üzerindeki eksik 5'li akorunun 5'lisi katlanmamalıdır (Dubois).
- c. Sopranodaki melodik yapının daha zengin hale getirilmesi için, kırık kadans dışında gelen vi. derece akorunun da 3'lüsü katlanabilir (Piston).
- d. Tonun vi. derece akorunun 3'lüsü yerine kök sesi sadece majör tonlarda katlanmalıdır (Usman)
- e. Tonun vii. derecesinin kök sesi katlanamaz, ancak 3'lüsü ve 5'lisi katlanabilir (Korsakof, Yavuzoğlu).
- f. Tonun vii. derecesi üzerindeki eksik 5'li akorunun 3'lüsü katlanmalıdır; kök ses çıkıcı özelliğinden, 5'li ise inici özelliğinden dolayı katlanmamalıdır (Özdemir).
- g. Akorun 3'lüsü ünison olarak katlanacaksa, zayıf zamanda olmak kaydıyla, katlamayı yapacak partiler bitişik olarak hareket etmeli ve ters ya da eğri hareketle ünisona ulaşmalıdırlar (Yavuzoğlu).
- h. 5'li akorlarda 3'lünün katlanması sert bir etki yaratacağından dolayı bu sesin katlanmasından kaçınılmalıdır (Reber).
- i. Yan derece akorlarının (ii, iii, vi ve vii) öncelikle 3'lüleri katlanmalıdır (Özdemir).
- j. Akorun 3'lüsü üç üst parti arasında (tenor-alto; tenor-soprano ve alto-soprano) katlanabilir (Dubois, Çelebioğlu).
- k. Armonik minör modun III. derecesi üzerinde oluşan artmış 5'li akorunun 3'lüsü katlanmalıdır (Acim ve Sağer)

TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Yukarıda sıralanan kurallardan kısaca bir tartışma yapılabilir. İlk olarak şu söylenmelidir: tüm kaynakların üzerinde uzlaştıkları en genel kural, 5'li akorlarda katlanması gereken en uygun sesin akorun kök sesi olduğudur. Bununla beraber, akorun 5'lisinin de katlanmasında herhangi bir ön şart olmadığı anlaşılmaktadır. Ancak 5'li akorun 3'lüsünün katlanmasına dair bazı ön şartlar olduğu görülmektedir. Bu ön şartların temelinde yatan gerekçe ise duyum sertleştirilmesinden kaçınılmasıdır. Bununla beraber, bu gerekçe, majör akorlar için açıkça ifade edilirken, minör akorlar için esnetilmekte; başka bir deyişle, minör akorlar için bir tür muafiyet sunulmaktadır.

İlk bakışta minör akorlar için gösterilen bu esnekliğin pozitif bir ayırım olduğunu düşünmek mümkün, ancak bunun alt metnine bakıldığında, majör akorların (ki, kaynaklar bu konuyu açıklarken tonik ve subdominant akorlarının 3'lülerinin de katlanabileceğini vurgulayarak söze başlamaktadırlar) 3'lülerinin tonun yan dereceleri; minör akorların 3'lülerinin ise tonun esas dereceleri oldukları görülmektedir. Bu bağlamda, tonal dizge içerisindeki sesler arasında yapılan hiyerarşik ayırımın burada kendini gösterdiği, akorun minör mü ya da majör mü olduğuna göre 3'lüsünün katlanıp katlanmayacağı ile ilgili öneride bulunduğu görülmektedir¹³.

Çoğu kaynakta, tonun esas dereceleri dışında kalan yan derece akorlarının 3'lülerinin katlanması önerilirken, bazı kaynaklarda (örneğin, Özdemir) bunun öncelikli tercih olarak ele alındığı görülmektedir ki, bunun temel gerekçe-

13 Tonal dereceler arasında yapılan bu hiyerarşik ayrımı toplumsal cinsiyet bağlamında ele almak mümkündür. Bu konu üzerinden yapılacak toplumsal cinsiyet tartışması bu çalışmanın kapsamı içerisinde olmadığından bu konuya girilmeyecektir, ancak konuyu bu perspektiften okumak için Suzan McClary'nin "Feminien Endings (1991)" ve Ali Ergur'un "Portedeki Hayalet (2002)" adlı kitapları incelenebilir.

si yan derece akorlarının 3'lülerinin tonun esas sesleri olmalarıdır. Bu gerekçe, tüm kaynakların ortak referansıdır ve bu referans tonun dereceleri arasında yapılan hiyerarşik ayrımın bir sonucudur. Tonal düzlemde yapılan “esas dereceler” ve “yan dereceler” şeklindeki ayrım da köklerini buradan almaktadır.

Tonal armonide 5'li akorlar için yapılan “tam” ve “tam olmayan” şeklindeki sınıflamanın, kök sesi ve 5'lisi arasındaki mesafenin “tam 5'li” veya “eksik 5'li” olan akorları birbirinden ayırmak için kullanıldığı görülmektedir. Başka bir deyişle, kenar partileri arasında tam 5'li içeren 5'li akorların “tam”, eksik 5'li içeren akorların ise “tam olmayan” akorlar olarak ele alındığı görülmektedir. Bununla beraber, eksik 5'li akorları arasında da hiyerarşik bir ayrıma gidilmekte, “tam olmayan” bu akorun, tonun hangi derecesi üzerinde olduğu da önem kazanmaktadır. Buna göre, eksik 5'li akoru tonun vii. derecesi üzerindeyken uyumsuz, minör tonların ii. derecesi üzerindeyken ise uyumlu olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle, vii. derece üzerindeki eksik 5'li akorun kök sesi katlanamazken, minör tonun ii. derecesi üzerindeki aynı akorun kök sesi katlanabilmektedir; çünkü ilkinin kök sesi tonun sansible sesi, ikincisindeki ise tonun ikinci derece sesidir. Buradaki temel gerekçe ise sansible sestir. Tonal yapının, çözüm ihtiyacı en güçlü sesi olan sansible sesin toniğe çıkması gerekliliği buradaki temel gerekçeyi oluşturmaktadır ve bu konuda tüm kaynaklar uzlaşa içersindedir.

Konu ile ilgili yukarıda yapılan tartışma bir kenara bırakılacak olursa, klasik armoni öğretisinde 5'li akorun hangi seslerinin katlanabileceği ve akorun 3'lüsünün hangi durumlarda katlanabileceği ile ilgili öneriler şöyle özetlenebilir:

- 5'li akorların öncelikle kök sesi katlanmalı, 5'linin katlanması ikinci tercih olmalıdır.

- 5'li akorların 3'lüleri de katlanabilir, ancak;
 - ◇ Dominant akorunun 3'lüsü katlanamaz,
 - ◇ Akordan 5'li atıldığı zaman 3'lü katlanamaz,
 - ◇ Yan derece akorlarının 3'lüleri katlanabilir,
 - ◇ Majör akorların 3'lülerini katlamaktan kaçınılmalıdır, fakat minör akorların 3'lüleri katlanabilir,
 - ◇ Akorun 3'lüsü, tenor-alto veya tenor-soprano partileri arasında katlanabilir, fakat 3'lü, bu partilerin ses sahalarının pes bölgeleri içerisinde katlanmamalıdır,
 - ◇ 3'lü, aynı yönde hareket eden partiler arasında katlanmamalıdır,
 - ◇ Akorun 3'lüsü ünison olarak katlanacaksa, bu zayıf zamanda yapılmalı ve katlamayı yapacak partiler bitişik olarak hareket ederek, ters ya da eğri hareketle ünisona ulaşmalıdırlar.
- Tonun vii. derece akorunun öncelikle 3'lüsü katlanmalıdır. Bu akorda 5'liyi katlamak ikinci tercih olmalıdır, ancak kök ses katlanamaz.
- Minör tonun ii. derecesi üzerindeki eksik 5'li akorunun öncelikle 3'lüsü katlanmalıdır. Kök sesi katlamak ikinci tercih olmalıdır. Bu akorun 5'lisi katlanmamalıdır.
- Armonik minör modun III. derecesi üzerindeki artmış 5'li akorunun 3'lüsü katlanmalıdır.

KAYNAKLAR

- Acim, S., Sağır, T. (2014). “Temel Armoni Bilgileri”, Gece Kitaplığı, Ankara.
- Aldwell, E., Schachter, C. (2002) “Harmony & Voice Leading”. 3th Ed. Thomson-Schirmer
- Bakihanova, Z. (2003). “Armoni”. Bilkent Üniversitesi Yayınevi, Ankara.
- Cangal, N. (2010). “Armoni” (5. Baskı). Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- Çelebioğlu, E. (2013). “Armoni”. Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Dubois, T. (1921). “Traite D’Harmonie Théorique at Pratique” Paris Heugel.
- Elhankızı, A. (2012). “Armoni: Klasik Batı Sisteminde Rus Ekolü Yaklaşımları”. Eğitim Yayınevi, Konya.
- İlerici, K. (1974). “İş Halinde 3’lü Sistem”. MEB, İstanbul.
- Korsakof, R. (1996). “Kuramsal ve Uygulamalı Armoni” (3. Baskı). (Çev. Ahmet Muhtar Ataman), Levent Müzik Evi, İzmir.
- Kostka, S., Payne, D. (1999). “Tonal Harmony” 4th Ed., Mc. Graw Hill.
- Özdemir, M. (2001). “Armoni”. Kanyılmaz Matbaacılık, İzmir.
- Piston, W. (1959). “Harmony”. Victor Gollancz Ltd. London.
- Reimann, H. (1896). “Harmony Simplified or The Theory of the Tonal Functions of Chords”. 3th. Impression, Augener Ltd. London.
- Reber, H. (1880). “Traite Harmony”. 18 Francks Net. Paris.
- Sağır, T. (2010). “Klasik Armoni Eğitiminde Kullanılan Birinci Çevrim (6’lı) Akorlarda Ses Katlaması”. Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt-Sayı: 12-1, 231-249.
- Sağır, T., Çakır, S. (2013). “Müzik Öğretmenli Programı Armoni Eğitiminde Başlangıç Kaynaklarının Analizi ve Değerlendirilmesi”. İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi Güzel Sanatlar. Vol. 2, No, 1, 23-48

- Saygun, A. (1966). “Musiki Temel Bilgileri-Kitap IV. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Tutu, T. (1986). “Çözümlemeli Armoni”. Mey Müzik Evi, İzmir.
- Usman, O. (2017). “Temel Armoni, Çok Sesli Batı Müziğinde Yazım ve Analiz”. 2. Cilt, Eğitim Yayınevi, Konya.
- Yavuzoğlu, N. (t.y.). “Armoni”.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2013). “Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri”. Seçkin Yayıncılık, Ankara.

MODA TASARIMINDA YENİ UFUKLAR

Nursen GEYİK DEĞERLİ





MODA TASARIMINDA YENİ UFULKLAR

Nursen GEYİK DEĞERLİ

GİRİŞ

İnsanoğlunun var oluş sürecinde tekstil ürünleri, korunma ve örtünme ihtiyacını karşılarken zaman içerisinde toplumsal statü göstergesi veya kendini karşı cinsine beğendirme arzusunun bir aracı haline gelmiştir. Tekstil tarihinde Endüstri Devrimi'nden sonra dokuma, örme, baskı ve giysi alanlarında tasarım ürünlerin çeşitlendiği görülmektedir.

21.yüzyılın hızlı teknolojik ilerlemeleri ve sosyokültürel yapıdaki değişim tüketicilerin satın alma davranışlarını etkilemiştir. Yine bu yüzyılda yaygınlaşan Hızlı Moda kavramı, tekstil ve moda endüstrileri içerisinde yer alan firmaların tasarım, üretim, satış ve pazarlama faaliyetlerini yönlendirmektedir. Bu çalışmanın amacı, bilgi çağında günümüzün tekstil ve moda tasarım anlayışında ve pazarlama-satış kanallarında yeni ufuklar açan yapay zeka ile tasarım oluşturma süreçlerini örnekler üzerinden ana hatlarıyla açıklamak ve sonrasında yapılacak araştırmalara örnek teşkil etmektir.

Tekstil Ve Moda Tasarımcıları

Tekstil kelimesinin kökeni, dokumak anlamındaki Latince texere (to weave) fiilinden gelmektedir (Textile).

Tekstil Tasarımcısı; kumaş yapıları geliştiren, kumaş desenleri oluşturan, kumaşlarla tasarımlar ve süslemeler yaratan kişidir. İplik çeşidini, iplik renklerini, kumaş dokularını ve kumaş tuşesini seçer. Tasarımını yaptığı kumaşların dokuma, örme ya da non-woven üretim süreçlerini, boya-baskı renklendirme ve bitim işlemlerini yönlendirir.

Moda Tasarımcısı;  zel olarak seçtiği biçim, renk, kumaş, yardımcı malzemeler ile giysilerin ve giysiyi tamamlayan aksesuarların tasarımını ve ilk örneklerin üretimini yapan kişidir.

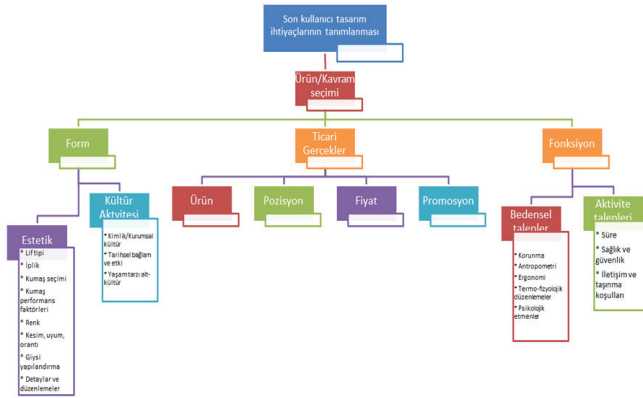
İngiliz Charles Frederick Worth (1825-1895), 1857 yılında Paris'te açtığı modaevinde Haute Couture (kişiye özel tasarım)  r nlerin satışını yaparak “ilk moda tasarımcısı” ünvanını almıştır. Worth, her sezon yeni koleksiyon hazırlamış ve giysilerini canlı mankenler üzerinde sunmuştur. Worth bugünkü moda sisteminin temelini ortaya çıkarmıştır (Britannica, 2017).



Şekil 1: “İlk Moda Tasarımcısı”  nvanlı Charles Frederick Worth tasarımları

Erişim Kaynağı: https://www.metmuseum.org/toah/hd/wrth/hd_wrth.htm, Erişim Tarihi : 18 Nisan 2019

Moda tasarım süreci geniş çaplı bilgi gerektirir. Tasarımcıların mevcut eğilimleri yakından takip etmesi ve gelecekte nelerin popüler olacağını tahmin etmesi beklenir. Bu nedenle, iyi planlanmış hızlı bir tasarım süreci ticari başarı için çok önemlidir. Bilgisayar destekli tasarım yaklaşımı, tasarımcıların kısa sürede tasarımlarını görselleştirmelerine, özgün ve kişisel tasarımlar hazırlamalarına olanak verir.



Şekil 2: Tasarım Ağacı

Kaynak: (McCann, 2015, s. 48)

Modanın Geleceği

Geleceğin zamanından önce gelişinden söz eden Alvin Toffler, “Third Wave” (Üçüncü Dalga) adlı eserinde insanlığın geçirdiği üç dönemi; tarım toplumu için birinci dalga, sanayi toplumu için ikinci dalga ve son olarak bilgi toplumu için de üçüncü dalga olarak adlandırarak, büyük ve köklü değişiklikler getiren bilgi çağının tüm varsayımları altüst ettiğini ifade eder (Toffler, 1980, s. 10,12).

Endüstri devrimlerinin birincisi 18. yüzyılın sonlarında başlamıştı. 20. yüzyıl başlarında elektriğin icadı ve seri üretim ile ikinci endüstri devrimi devam etmişti. Bir kısım

bilim insanına göre 1960'lı yıllarda başlayıp 80'li yıllarda hız kazanan üçüncü endüstri devriminden sonra bugün Almanya'da "Industrie 4.0", ABD'de "Akıllı İmalat", Çin'de ise "Made in China 2025" diye tanımlanan dördüncü devre başlamış bulunmaktadır.

Küresel pazarlama ve iletişim çağında veri depolama, 3D baskı, robotik üretim ve yapay zeka alanındaki gelişmeler kitlesel kişiselleştirmeye imkan vermektedir. Odağında sürdürülebilirlik olan inovasyona dayalı markalar benzersiz zevklere, ihtiyaçlara ve yaşam tarzlarına uygun ve kişisel isteklere bağlı tasarımlar sunma çabası içindedirler.

Sanayi atıkları ve çevresel duyarlılık artık firmaların hem kar hem de itibar göstergesidir. Dolayısıyla teknoloji moda endüstrisini daha sürdürülebilir hale getirebilir. AI (yapay zeka) tekniğinin gereksiz üretimi sınırlandırarak ve modanın çevresel ayak izini azaltarak müşterilerin taleplerini doğru karşılamak için kullanılabileceği üzerinde çalışmalar yapılmaktadır (Örneğin H&M firması, 2018 yılında 4.3 milyar dolarlık satılmayan stoğu olduğunu açıklamıştır). Gelecek iki yıl içerisinde moda perakendecilerinin % 75'inin AI için yatırım yapmayı planladıkları öngörülmektedir. Moda endüstrisine yön veren en büyük moda tahminleme kuruluşu WGSN, trend belirlemede tahmin hatalarını % 50'ye kadar azaltabilecek AI programlarını kullanmaya başlamıştır (Economist, 2018).

Bireylere efektif öneriler sunan sistemler, moda için oldukça düşündürücüdür. Araştırmacılar, yüksek seviyede öznellik ve anlamsal karmaşıklık içeren bir yapıda, büyük veri ağlarından toplanan bilgilerle yansız görsel öneriler sunmanın daha etkili ve doğru bir yol olduğunu düşünmektedirler (Science Daily, 2017). Var olan tasarımlar üzerinden yeni tasarımlar önermekte olan günümüz sistemi; yakın gelecekte var olan üzerinde değişiklikler yapmak ya da kişilerin tercihlerine göre (büyük veri ile toplanan satın

alma ve anketlere dayanan) yeni tasarımlar yaratmak için de kullanılabilecektir (Knight, 2017).

Bu dönemde birçok araştırmacı makinelerin moda trendlerini anlaması ve öğrenmesi için çalışmaktadır. Örneğin, moda trendleri yolunu geliştirmek için Instagram içeriğindeki form aracılığıyla insan davranışlarını anlamaya yönelik antropolojik araştırma yapan Bala; “insanlık tarihinde eşi benzeri görülmemiş görsel kayıtlara sahip olduklarını” ifade etmektedir (Knight, 2017).

Bir süredir müzik, sanat ve şiir alanlarında çalışılan yapay zekalar biliniyordu. Facebook araştırmacıları da üç adet yapay zeka ile 1000 adetlik üründen oluşan orijinal bir giysi koleksiyonu üretmeyi başardılar (Kemeny, 2018).



Şekil 3: Kişiselleştirilmiş model önerisi ve GAN ile kişiselleştirilmiş tasarım modellemesi

Kaynak: (Kang, 2017)

Facebook yapay zeka (AI) geliştirme teknoloji firmasının algoritması GAN (generative adversarial networks), giysi tasarımı yapmak üzere geliştirildi. Bu yapay zekalar iki sinir ağına sahip olarak çalışmaktadır; biri fikir yaratmak diğeri tahminleme yapmak ve karar vermek için.

Yaklaşık 4000 insan tasarımı üzerinde eğitilen GAN yapay zekaları, genellikle dokulara ve biçimlere önem vermeyi öğrendiler. Sadece birinin tasarımları biçim olarak giyilebilir özellikteydi, ancak diğer tasarım öğeleri ve prensipleri uygulanmamıştı.

Ortaya çıkan GAN tasarımları, üzerinde çalışılan örneklerin taklidi ötesine henüz geçemedi. Gerçek yaratıcılık ve özgünlük birçok moda uzmanına göre; dikkat, hüner ve meleke ister. Yapay zekalardaki yaratıcı tarafı harekete geçirmek için, ekip sinir ağları üzerindeki “yaratıcılığı kaybettiren” fonksiyonları kesintiye uğrattı. Gerçekten de, bu karışıklık yapay zekaları var olan stillerin dışına çıkmaya ve daha özgün içerikler yaratmaya zorladı (Science Daily, 2017). Bu ekipten Camille Couprie, yapay zeka ile çalışma konusunu şu şekilde açıklamaktadır: “Teknoloji yaratıcılığınızı arttırabilir. Ancak yeni fikirler çok fazla beyin gücü ve çaba gerektirir. Eğer yapay zekalar bu aşamada yardımcı olabilir ve ivme kazandırabilirse, gerçekten çok faydalı olurlar.”

Bu çalışmalar sırasında, insanlara anket çalışması olarak gösterilen yapay zekaların yaptığı 800 giysi tasarımının üçte ikisi çok yaratıcı ve özgün bulunmuştur.

Montreal Quebec Üniversitesi’nden Stevan Harnad, algoritmaların insanlar gibi giysi tasarımı yapmasının beklendiğini, ancak yapılan çalışmalarda insan davranışlarına ait verilerin yeterli olmadığını, eleştirel gözlem yapan insanların günün birinde mekanik ve sürekli tekrarlayan tasarımları fark edeceklerini; zaman içerisinde belki de tüketicilerin yapay zeka tasarımlarından sıkılacağını düşündüğünü ifade etmektedir (Kemeny, 2018).



Şekil 4: Sol sütunda gerçek tasarımlar ve sağdaki GAN tasarımlarının tercih puan karşılaştırmaları

Kaynak: (Kang, 2017)

Hong Kong Polytechnic Üniversitesi'nin geliştirdiği tüketicilerin ürün satın almalarını kolaylaştıracak yapay zeka (AI) pilot uygulaması, Alibaba e-ticaret grubu tarafından kullanılmaya başlanmıştır. FashionAI teknolojinin Guess moda markasının ürünleri için, Alibaba firmasına müşteri memnuniyeti, tüketici beğenileri ve hızlı satılan ürünler konusunda veri sağlaması beklenmektedir (Magana, 2018).

Alışveriş yapanlara daha fazla kişisel deneyim yaşatan FashionAI teknolojinin, geleceğin moda perakendesine yön verebilmesi için modacılar, akademisyenler ve mühendisler birlikte çalışmaktadırlar. FashionAI, akıllı ürün etiketleri (RFID, gyro sensörler, düşük enerji ile çalışan Bluetooth çipler.vb.), akıllı aynalar (müşterinin ürün çe-

şitleri, beden ve renklerini üzerlerinde gördükleri, başka ürünlerle eşleşmelerinin yapıldığı ve yeni ürünlerin tavsiye edildiği, satış danışmanlarıyla iletişim halinde olan aynalar), omnichannel entegrasyonu (Virtual Wardrobe, Mobile Taobao gibi uygulamalar arası geçişler, veri paylaşımı) ile müşterilerden moda toptancılarına bilgi akışı sağlamaktadır (Magana, 2018).

Mağazadan bağımsız olarak ürünleri kısa sürede görebilmek, ürün seçeneklerini ve eşleşmelerini genişletebilmek tüketicilere memnuniyet sağlayacaktır. FashionAI onları Alibaba ekosistemine yönlendirirken müşterilerin en çok ilgilendiği, beğendiği ve satın aldığı ürünler gibi özel verilerin de internet üzerinden satış yapan toptancılara ulaşmasını sağlayacak (Magana, 2018).

Alibaba, mağazada denedikleri ürünleri görmelerini sağlayacak ve farklı moda markalarından kombin tavsiyeleri verecek “sanal gardırop” (virtual wardrobe) ürününü de Taobao cep telefonu uygulaması üzerinden piyasaya sunmayı başardı (McIlvaine, 2018). Bu uygulamanın cep telefonu üzerinden kullanımı, aslında moda tüketicisi açısından yeni bir “demokratikleşme” ve devrim niteliği taşımaktadır.

SONUÇ

Moda endüstrisinin içinde bulunduğu zorlukları irdeleyen yeni düşünme yolları bulma gerekliliği açıkça ortadadır. Yeni yöntemlerden biri olarak kişiselleştirme odaklı tasarım yaklaşımı duygusal katılım ve uzun süreli tüketici memnuniyetini sağlarken, sürdürülebilirlik için yenilikçi çözümler konusunda değerli bir kaynak olacaktır.

FashionAI gibi yapay zeka uygulamaları tekstil ve moda firmalarının hızla müşteri moda eğilimlerine ulaşmasını ve en güncel stilleri müşteriye sunmasını sağlar.

Mağazalardaki teknolojiler yardımıyla müşterilerin hızlı beğenip satın almasını gerçekleştirir. Aslında bu teknolojilerin müşteri moda eğilimleri analizi ile hedeflenen kitleye doğru ürün sunarken sürdürülebilirlik ve gezegenin kaynaklarının bilinçli kullanımına hizmet edeceği açıktır.

Bu dönemde moda endüstrisinde yapay zeka kullanımı henüz çok yeni olmakla birlikte sektörün önde gelenlerinin yoğun olarak sürdürdüğü çalışmalar umut vericidir.

KAYNAKLAR

- Britannica*. (2017, May). Charles Frederick Worth. adresinden alınmıştır
- Economist, T. (2018, Kasım 15). The future of fashion. <https://www.youtube.com/watch?v=M-drG0lhDn0> adresinden alınmıştır
- Kang, W.-C. &. (2017, November 7). Visually-Aware Fashion. <https://arxiv.org/abs/1711.02231> adresinden alınmıştır
- Kemeny, R. (2018, April 11). *New Scientist*. News & Technology: <https://www.newscientist.com/article/mg23831733-800-need-a-new-look-facebooks-ai-fashion-designer-has-some-ideas/> adresinden alınmıştır
- Knight, W. (2017, August 24). *MIT Technology Review*. Amazon Has Developed an AI Fashion Designer: <https://www.technologyreview.com/s/608668/amazon-has-developed-an-ai-fashion-designer/> adresinden alınmıştır
- Magana, G. (2018, June 6). *Business Insider*. Alibaba is piloting fashion AI technology: <https://www.businessinsider.com/alibaba-starts-using-fashion-ai-technology-2018-7> adresinden alınmıştır
- McCann, J. (2015). Design for ageing well. J. McCann, & A. Gwilt (Dü.) içinde, *Fashion Design for Living* (s. 40-59). New York: Routledge.
- Mellvaine, H. (2018, July 5). *Alibaba opens AI-powered fashion boutique*. Inside Retail: <https://www.insideretail.com.au/news/alibaba-opens-ai-powered-fashion-boutique-201807> adresinden alınmıştır
- Science Daily*. (2017, November 28). Researchers trained neural networks to be fashion designers (sort of): <https://www.sciencedaily.com/releases/2017/11/171128160247.htm> adresinden alınmıştır
- Science Daily*. (2017, November 28). Researchers trained neural networks to be fashion designers (sort of): <https://www.sciencedaily.com/releases/2017/11/171128160247.htm> adresinden alınmıştır

- Textile*. (tarih yok). Online Etymology Dictionary: <https://www.etymonline.com/word/textile> adresinden alınmıştır
- Toffler, A. (1980). *Üçüncü Dalga*. (S. Yeniçeri, Çev.) İstanbul: Koridor Yayıncılık.
- Yalburgi, V. (2017, June 21). *International Business Times*. Amazon Prime Wardrobe: Will it do away with size and colour issues of online shopping?: <https://www.ibtimes.co.in/amazon-prime-wardrobe-enables-users-try-clothes-home-free-731639> adresinden alınmıştır.

XXI.YÜZYILDA MOSKOVA ŞEHRİNDEKİ RUS TİYATROLARI

Rüstem MÜRSELOĞLU¹



¹ Dr. Öğr. Üyesi, İMÜ. Öğr. Üyesi

XXI.YÜZYILDA MOSKOVA ŞEHRİNDEKİ RUS TİYATROLARI

Rüstem MÜRSELOĞLU¹

GİRİŞ

Sovyet döneminde “Perestroyka” ile süregelen yeni reformlarla beraber Rus tiyatroları da içten bölünmeye ve parçalanmaya başladı. Bu sürecin etkisi altında kalan ve yeniden yapılanmayı başlatan da ülkenin en büyük tiyatrosu Gorki adına SSCB Moskova Akademik Sanat Tiyatrosu’ydu. Adı geçen tiyatroya Nemiroviç-Danchenko 1942’de ilk adımını atmıştı. Eskiden süregelen ideolojik anlaşmazlıklar ancak 87’de ortaya çıkmaya başlamış, sonuç olarak, fikir ayrılıkları ve ekonomik şartların zorlanmasıyla 89’da tiyatro tamamen ayrılıp Çehov adına Moskova Sanat Tiyatrosu ve Gorki adına Moskova Sanat Tiyatrosu adlarıyla ikiye bölünmüştür. Bu bölünmeler diğer tiyatrolara da sirayet etmiş, aynı zamanda Yermolova adına Moskova Tiyatrosu da, Yermolova adına Tiyatro ve Yermolova adına Uluslararası Moskova Merkezine dönüştürülmüştür. Bu durum sistemin kopuşunu hızlandırmış ve Sovyet zamanında özgür sanat düşüncesine sahip olarak bilinen ünlü Taganka Tiyatrosu da aynı yolu takip ederek 1993’te Taganka Tiyatrosuna ve Taganka Oyuncu Topluluğuna ayrıldığını görürüz.

XXI. yüzyılda Rusya’nın başkenti Moskova şehrinin kültür ve sahne sanatlar alanında aşağıdaki tiyatrolar faaliyet göstermektedir: Moskova Akademik Sanat Tiyatrosu (*Moskovskiy Hudojestvenniy Akademiçeskiy Teatr. MHAT*) A.P.Çehov ve M.Gorki adına tiyatroları. A.S. Puşkin adına Moskova Dram tiyatrosu, K.S.Stanislavski ve Vl.İ.Nemiroviç-Danchenko adına Moskova Müzikal tiyatrosu. V. Mayakovskiy adına tiyatro, M.İ.Yermolov adına tiyatro,

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İMÜ. Öğr. Üyesi

Mossovet adına tiyatro, Kukla tiyatrosu, “Lenkom” tiyatro, ”Taganka’da” tiyatrosu, O.Tabakov rehberliğinde tiyatro, “Roman” tiyatro, “Rus Balesi” tiyatrosu, “Satiricon” tiyatrosu, “ Çığdaş” tiyatro, “Rus Ordusu Merkez Tiyatrosu”, ”Nikitin’in Kapısında” tiyatrosu, “Ermitaj” tiyatrosu, “Gelikon-Operası” , “Petır-Fomenko Atölyesi”, S.B.Obraztsov adına merkez kukla tiyatrosu ve başkaları yer almaktadır. (1, 860)

Dünden Bugüne Moskova Tiyatroları

XIX. yüzyılın ikinci yarısında Rusya’da realist sahne sanatı gelişmiş, tiyatro ile toplum arasında ilişkiler güçlenmişti. Bu dönem, aynı zamanda rejisör sanatının yapılması, oyunlarda estetik kurgunun öne çıkmasındaki kolektif bütünlük, ideolojik yaklaşımların tezahürü ile bilinen bir dönemdir. Bu yaklaşımlar XIX. yüzyılın sonuna doğru sanatta daha belirgin biçimde ifade edilmişti. 1898 yılında Moskova Sanat Tiyatrosunun kuruluşuyla sahne sanatı tarihinde bir yenilik olmuş, tiyatronun rehberi K.Stanislavski ve V.N. Danchenko yaşam gerçeğini, “realizm ve demokratik prensipler” olarak yaratıcılık programı gibi öne sürerek bu prensipler esasında oyunlar sergilemişti. XX. yüzyılda Rus tiyatrosu Moskova ve Sankt- Petersburg şehirlerinde ve kısmen eyaletlerde gelişerek dönemin sorunlarına ışık tutmaktaydı.

Rus dram tiyatrosunun ünlü rejisörlerinden K.Stanislavski, V.Nemiroviç Dançenko, V.Meyerhold, Y.Vakhtangov, A.Tairov, oyuncularından V.Rijova, Y.Turçaninova, V.Paşennaya, A.Ostujev, İ.Moskvin, M. Tarkhanov, V.Kaçalov, ileride bu oyuncu ekolünü devam ettiren Y. Zavadski, A.Diki, İ. Bersenyevev, N.Okhlopkov, B.Şukin, A.Tarasova, A.Stepanova vb. usta sanatçıların katkılarıyla gelişen Rus tiyatrosu sahne sanatları alanında önemli kazanımlar elde etmiştir. Dönemin tiyatro konseptiyle kadim halk tiyatro geleneği V.Meyerhold yaratıcılığında doğal

bütünlük oluşturmaktaydı. Dolayısıyla Rus tiyatrosu bu tarihi sanat geleneklerine dayanarak çok sayıda deneysel yaratıcılık araştırmalarıyla uluslararası nitelikler elde ederek XXI. yüzyıla girdiler. Kaynaklarından faydalandığımız yazılı edebiyat da bu fikrimizi destekler mahiyettedir. Rus tiyatrosunun problemleri ve gelişimine yönelik son yıllarda yayımlanan bazı Rus kaynaklara bakmakta yarar vardır.

“XX.yüzyılın Tiyatrosu: Gelişmenin Meşrulukları” kitabı (2) ithafla giriş yapılır. (*Kniga posvyaşena pamyati Borisa İsaakooviça Zingermana (1928-2000), vıdayuşegosya uçenogo i kritika, mnogoletnego lidera oteçestvennoy nauki o teatre*) Kitap, ünlü bilim ve sanat adamı, sanat eleştirmeni, tiyatro sanatına uzun yıllar hizmet veren usta sanatçı Boris İsaakoviç Zingerman(1928-2000) hatırasına ithaf olunur.

Kitapta, geçen yüzyılın tiyatro tarihinin genel tanımını ortaya koyarak, estetik ve kültür bağlamında tiyatronun geçmişine “sonuç” ilave etmeği vazife edinmiştir. Kitabın hedefinde dünya tiyatrosunun gelişimindeki “genel ideal-leri” durmaktadır.

Moskova Taganka Tiyatrosunun kırkinci yılına hasretilmiş 2004 yılının “Kitap ve Elektronik Ortamda Tiyatro” mevzusunda altıncı bilimsel katkılar üzere hazırlanan “Geçmiş ve Gelecek Arasındaki Tiyatro Kitabı” adlı bildiriler mecmuası (3) dikkate değerdir. Kitabın Özet kısmında: (“*V sbornik dokladov Şestih mejdunarodnih nauçnih çteniy “Teatralnaya kniga mejdu prošlim i buduşim” vklıuçeni matrealı po teme 2004 goda “Taatr v knijnoy i elektronnoy srede” Konfrentsiya bıla posvyaşena 40-letiyu Moskovskogo teatra na Taganke. Raboti nauçnogo i esseistskogo karaktera, osveşayuşie istoriyu i evolyutsiyu etogo vıdayuşegosya teatra, vıdelenı v otdelnyu çast. Sbornik obedinil stati spetsialistov raznogo nauçnogo profilya:*

teatrovedov, bibliograf, filolog, arkhivistov. V pervie dlya ucastiya v padobnoy konferentsii bili privilezheni spetsialisti po elektronnoy resursam”). “Altıncı Uluslararası bilimsel okumaları “ Geçmiş ve Gelecek Arasındaki Tiyatro Kitabı ” toplanarak 2004 yılında “Kitap ve Elektronik Ortamda Tiyatro” hakkında materyaller derlenmiş oldu. Bu konferans “Moskova Taganka” tiyatrosunun 40. yıl dönümüne ithaf edildi. Bu olağanüstü tiyatronun tarihini ve evrimini vurgulayan bilimsel ve deneysel çalışmalar özel bir bölüm olarak hazırlandı. Bu çalışma, tiyatro eleştirmenleri, bibliyografları, filologları, arşivcileri ve farklı birçok bilimsel profile sahip uzmanların makalelerini bir araya getirdi. İlk kez böyle bir konferansa elektronik kaynaklar konusunda uzman kişiler davet edildi.” ifadelerine yer verildi.

Bahis konusu mecmua XXI. yüzyıl Rus tiyatro araştırmalarının niteliği hususunda ciddi kaynak oluşturmaktadır.

Ünlü tiyatro eleştirmeni Marina Davıdova’nın “Tiyatro Döneminin Sonu” kitabı (4) XXI. yüzyıla adım atmış Rus tiyatrosunun en yeni tarihidir. Yazar, sıcaklığı sıcaklığına izleri takip ederek tiyatro anılarını kayda almaya, canlı etkileşimlerle zamanın portresini yaratmaya ve bu etkileşimlerden yola çıkarak onların derin tiyatro davasının tahlilini vermeye çaba göstermektedir. M.Davıdova’nın kitabı “Eğilim” (Tendentsii), “Portreler” (Portreti) ve “Kaleydoskop” başlıklarıyla üç bölümden ibarettir. Kitabın sunum kısmında Eduard Boyakov isimli tiyatro bilimcisi kaydetmektedir ki; Marina Davıdova’nın bu kitabı 2004 yılında on yıllık jübilesini kaydeden “Altın Maske” projesinin yayınıdır.

Rusya’nın Tiyatro Kritikler Kurumu (*Assotsiatsii Teatralnih Kritikov. ATK*) Omsk şehrinin Akademik Dram Tiyatrosu’yla birlikte dersler vermek maksadıyla proje önerilerini sunmuş, bu projede görev alan bazı tiyatro bilimcileri

ve tiyatro eleştirmenlerinin düşünceleri bildiri şeklinde kitaplaştırılmıştır. Kitapta şu ifadeler dikkat çekicidir.

“Omsk’ta gerçekleştirilen “XXI. Yüzyıl Tiyatrosu” konulu konferans, Rusya Tiyatro Eleştirmenleri Birliği ile Omsk Akademi Dram Tiyatrosunun ortak projesidir. Şu anda Rus ve Avrupa sahnelerinde neler oluyor? Tiyatroya giderken nelere hazırlıklı olmamız ve gerçekten modern gösterileri izlemeyi öğrenmeği isteyip istemediğinize ihtiyacın olup olmadığına karar vermemiz gerekiyor. “XXI. Yüzyıl Tiyatrosunun” müfredatı modern tiyatronun en çağdaş konularına ayrılacak ve Tiyatro Eleştirmenleri Birliğinin önde gelen tiyatro eleştirmenleri tarafından okunacak. “Tiyatro Eleştirmenleri Birliği” Rusya’nın önde gelen tiyatro eleştirmenlerini himaye eden, bağımsız bir profesyonel dernektir. “Tiyatro Eleştirmenler Birliği” 2015 yılının sonunda kuruldu ve ülkenin farklı bölge ve şehirlerinden 150 işinin ehli uzmandan oluşmaktadır.”(8)

Bu projenin yürütücülerinin fikirleri dikkate değerdir. Kristina Matvienko tiyatro eleştirmeni, tiyatro yönetmeni ve “Stanislavski Sanal Tiyatrosu, Çağdaş Seyirci ve Dinleyici Okulu”nun rehberidir. Matvienko Sanat Yönetmeni, Öğretim Görevlisi Alena Karas ile Russian Case-2018 “Altın Maske” festivalinin rehberidir.

K.Matvienko kaydetmektedir ki; “Günümüz tiyatrosunun en vacip görüşü tiyatronun bilinç ardı algıyı imtina etmesidir. Çağdaş tiyatro yönetmenlerini meşgul eden bir meseleyi “deney” yöntemiyle çözümlemek mümkündür. Dönemin şartlarına bakarak onun bir parçası olmaktan öte yönetmenler siyasi baskılardan kaçınsa da, siyasi, sosyal, tarihi münakaşaların öznel yaşantısı oyunun kurgusuna entegre olunur. Böylece estetiğin kendisi siyasi seçim olarak meydana çıkmış olur. Çağdaş sanatçıların bir başka özelliği farklı dönemlerdeki tiyatro metot ve tekniklerini bir arada tutma becerileridir. Modern oyunların disiplin-

ler arası karakteristiği bununla izah edilir. Sanatçılar artık tiyatronun iç dünyasına duyarsız kalmayıp, tiyatronun sınırlarını genişletmektedirler.”(8)

Tanınmış tiyatro bilimcisi, tahminen bin beş yüz makalenin yazarı Gleb Sitkovski TTA’nın (Tiyatro Topluluklar Akademisi) bildiri projesiyle ilgili fikirlerini aşağıdaki şekilde aktarmaktadır:

“Biz şaşılacak bir dönemde yaşıyoruz, çünkü “ deneme ya da deney ” sözü neredeyse herkes tarafından çok olumsuz bir kavram olarak algılanıyor. Eminim ki, toplumun bu yeniliklere olumsuz bakışı ara –sıra tiyatroya gittiklerinden dolayıdır. Çağdaş tiyatroda gerçekleştirilen yeniliklerin sadece dünya sahnelerinde değil, kendi şehirlerinde ki yeniliklerden de bilgi sahibi olmadıklarındandır. Aslında burada tamamen seyirciyi suçlamamalıyız. Sabırla çağdaş tiyatroda gerçekleştirilen yenilikleri genel olarak hem göstermeli hem de anlatmalıyız. Tanıdıklarımın edebiyat ve diğer entelektüel konularda konuşabileceğim insanlar var, fakat tiyatro söz konusu olduğunda şaşılacak derecede bilgisiz iyi eğitilmiş insanlara rastlıyorum. Bundan tiyatroya eleştirmenleri sorumludur, çünkü inceleme araştırma bir noktaya kadar, aynı zamanda eğitim çalışmalarına da öncelik verilmeli gibi düşünceleri hiç dile getirilmiyor. Umarım, ‘Tiyatro Eleştirmenleri Derneği’ geniş çaplı bilgilendirici bir konferans organize eder ve bu hoş olmayan deneycilerin ne istediğini anlamaya yardımcı olurlar.”(8)

Tiyatro eleştirmeni Anna Banasyukeviç, “Tiyatro”, “Petersburg Tiyatro Dergisi”, “Yeni Tiyatro Haberleri” yayınlarının sahibidir. Daha önce K.S.Stanislavski adına tiyatronun drama bölümünde, Taganka tiyatrosunda çalışmış, RİA Haber Ajansının “Medeniyet” biriminde özel muhabir olarak görev almıştır. “Altın Maske” ve “Yeni Sibirya Tranziti” festivallerinin araştırma komisyonu üyesi olarak seçilmiştir.

Anna Banasyukeviç kaydetmektedir ki; “*Dram eseri her zaman sahne için fırsat demektir. Bazı dönemlerde metin yeni tiyatro için çıkış noktası olmuştur*”.

Pavel Rudnev, Dina Goder, Aleksey Kiselyov, Feliks Sandalov ve benzeri gazeteci yazar, tiyatro bilimcisi ve eleştirmenleri TTA’nın projesinde aktif rol aldılar.

Tiyatro Bilimcisi N.A. Barabaşın ”Çağdaş Rus Tiyatrosu: XX. yüzyılın sonu- XXI. yüzyılın başları” adlı ders kitabı (5) 2010 yılının Moskova Akademik yayıncılığında basılmış nüshası esasında tercüme edilmiştir. Adından da görüldüğü gibi “ders kitabı” söz konusu dönemde Rus tiyatrosundaki yaratıcılık ve teşkilatlanma prosesindeki gelişmelerden bahsetmektedir ayrıca tarihi süreci kayda alma amacını taşımaktadır.

Kitabın içeriğinde, “Moskova Tiyatroları”, “Saint Petersburg Tiyatroları”, “Rusya’da Günümüz Eyalet Tiyatroları”, “Rejisör ve Pedagog Aleksandr Kuzin”, “Tiyatro Baş Kahraman Arayışında” adlı bölümlerinde çağdaş Rus tiyatrosunda söz sahibi olan tiyatrolar ve rejisörler hakkında, onların yaratıcılık mevkileri, araştırmaları, oyunları ve metotlarını içeren geniş bilimsel çalışmalar yer almaktadır.

“Çağdaş Rus Tiyatrosu: XX.yüzyılın sonu- XXI yüzyılın başları” adlı kitap, dünya tiyatro arenasında Rus tiyatrosunun lokomotif olan tiyatro tarihinin belli bir dönemi ni yansıtan eserdir.

XX. yüzyılın 80’li yıllarının ortalarından itibaren milli Rus tiyatrosu büyük değişikliklere maruz kaldı. Psikolojizmin klasik prensiplerini kısmen (bazen de tamamen) reddetmek durumuyla karşı karşıya kalındı. Her ne kadar psikolojizm anlayışı tamamen gücünü kaybetmese de eskisi gibi dram tiyatrosuna ilgisi olmayan sahnelerin konulmaması anlayışı korunamadı. Böylece Rus tiyatrosu yeni yüzyılın gelişine değişimlerle kadem bastı.

Bu dönemin tiyatro paletinde, rejisör metodu ve oyuncu prensiplerinde belirli kısımlarda janr (tür), üslup ve bazı başlangıçların karıştırılması ve sentezi oldu. Janrın orijinalliği yitirildi ve bu durum tamamen bilinçli bir şekilde yapıldı. Oyunların yorumunda tamamen rejisör “fan-tezisi” öne çıktı, yazarın fikri ve amacıysa rejisörün kişisel hırsının gerçekleşmesi için estetik vasıtaya çevrildi.

XX. yüzyıl 80’li yılların evvelinde ünlü rejisör Mark Zaharov’un rehberlik ettiği “Lenin Komsomolu” adına tiyatro “Yunona ve Avos” oyununu sergiledi. (4,119) Yazar A. Voznesenski, müzik bestecisi A.Rıbkinov idi. Rus milli sahnesinde ilk defa dizemli yazılmış oyun seyircisiyle buluşuyordu. Kurgunun karakteristik özelliği, dramatik sahnelerin koreografi ve vokalin vahdet bütünlüğü ayrıca sahne dövüşleri (eskrim) ve hareketlerin ustalıkla oynanmasından ibaretti. Oyuncular ustaca dövüşüyor, asılı merdivenlere tırmanıyor oradan ifadeli biçimde okuyor, solo, düet, okurken seslerini düzgün kullanarak Voznesenski şiirlerine bestelenmiş parçaları kusursuz icra ediyorlardı.(5,7)

Oyun kurgusu hem Zaharov’un kendisinin önceki çalışmalarına hem de o dönemde Rus sahnesinde sergilenen tüm oyunlara keskin biçimde tezat teşkil etmekteydi. Eki-bin mükemmelliği, konuşma metindeki diyaloglarda vokal geçişlerin ustalığı, oyunda göze çarpan estetik bütünlük ve akıcılık bu tiyatronun beklenmedik çıkışı, kendine özgü oyun tarzı, eşi ve benzeri olmayan çalışmalar listesine dahil edildi. Rejisörün sonraki çalışmalarında A.Arbusov’un “Acımasız Oyunlar”, A.Ostrovski’nin “Müdrik”, F.Dostoyevski’nin “Vahşi ve Kafir”, P.Bomarşen’in “Figaro’nun Toyu” oyunlarında “Yunona” da tatbik edilmiş biçimsel ifade yöntemlerinden istifade olunmağa başlandı. Bu metot “Til” ve “Hoakino Muryette’nin Yıldızı ve Ölümü” oyunlarında da devam etti.

Tiyatro alanına derin psikolojik dolgunluk getiren usta sanatçı Anatoli Efros “Na Maloy Brannoy” tiyatrosunda T.Williams’ın “Geçen Yaz Birdenbire”, İ.Turgenev’in “Köyde Bir Ay”, M.Bulgakov’un “Moliere”, Moliere’in “Don Juan”, N.Gogol’un “Ölü Canlar” eserinden uyarlanan “Yol” ve “Evlenme”, Shakespeare’in “Otello” oyunlarını sergiledi. Yönettiği her oyuna olağanüstü ışık ve aynı zamanda trajik tonlama vere bilmekteydi. Somutluk onun estetik tarzının seçkin alametlerinden idi. Doğadaki hareketlilikten, mucize ve büyüleyici ritim ve zamandan faydalanmak Efros’a has motiflerden sayılırdı. (4,348)

1984 yılında rejisör Taganka tiyatrosunun rehberliğini üstlendi. Bu tiyatro oyuncularının sahnedeki mekan kullanımı, oyunculuk tarzı, sahne eserlerinin yorumlama şekli rejisörün daha önceki çalışmalarına zıt yöndeydi. Efros bu tiyatrodaki M.Gorki’nin “Hayatın Dibinde”, S.Alekseyeviç’in “Savaşın Yüzü Kadın Yüzüne Benzemez” oyunlarını yönetti. A.Çehov’un “Vişne Bahçesi” oyununu yeniden kurguladı.(5,11-12)

1970 yılında Moskova Akademik Sanat Tiyatrosuna (MHAT) gelen Oleg Nikolayeviç Yefremov, kısa bir zaman önce onun rehberliğinde “Sovremennik” de yakaladığı başarı, tiyatroya yeni bir soluk getirmesi anlamına gelmekteydi.(4,264)

A.P.Çehov adına Moskova Akademik Sanat Tiyatrosundaki (MHAT) ünlü sanatçı Yefremov’un tiyatro faaliyetleri rejisörün şahsi düşüncelerinden ziyade tiyatronun genel tanımının biçimlenmesine yönelmişti. Bunun için dışarıdan farklı rejisörler davet edilmişti. Tiyatronun sanat yönetmeni Oleg Yefremov artık tiyatroya oyunculukta tanınmış, yetenekli yüzleri davet ederek öncelikle doğru repertuar seçme siyasetini kurmaya çalışmaktaydı. O sadece ünlü sanatçılarla değil, yeni yeteneklere de fırsat tanımaktaydı.(5,15)

Yefremov, tekrarlanmayı reddetmeden oyun seçimi yoluyla yeni tiyatro yapılanmasının zaruretiini tekit ediyordu. Rejisör kendisi bu yapılanmanın asıl yesi ve yönlendiricisi idi. Yefremov “kavramsal anlamda” rejisör olmasa da tiyatroda ve kendi yaşamı boyunca kurucusu olduğu tiyatroya birçok yenilik getirilmesine zemin hazırladı. “Martı”, “Vişne Bahçesi”, “İvanov” oyunlarını sahnelemekle kendi tiyatrosunda Çehov çizgisini gelişimle tasdik etmekteydi. Yefremov döneminde gayri iradi ve estetik tarzda şekillenen ananeler ölümünden sonra da devam etti. Zaman konusunda gayri ihtiyari ve beklenmeyen dilde konuşmanın yeni yol ve yöntem arayışlarını Oleg Tabakov, davet edilen Mindaugas Karbauskis ve Kiril Serebrennikov devam ettiler. XX. yüzyılın sonları ve XXI. yüzyılın evvellerinde tiyatroda ciddi dalgalanmalar gzlemlenmekteydi. Letonya rejisörü Mindaugas Karbauskis, klasik eserleri şiirsel biçimde yorumlasa da klasik tiyatro okulunun çizgilerini zorlasa da, Kiril Serebrennikov hemşerisinden tamamen farklı düşünmekteydi. O, her oyunu sahneye taşıdığıında diyaloglara metin dışında ilaveler getirmekte, ahlak dışı jestlere müsaade etmekle seyircilerin zihninde algı oluşturmağa çalışmaktaydı. Serebrennikov’a göre; ülkenin dram tiyatrolarında, sokak için karakteristik olan her şey sahneye taşınabilir ve sahne buna engel olamaz. (5-19)

K.Serebrennikov, farklı tiyatrolarla severek iletişim kurmaktaydı. (4,239) O, “Sovremennik” (ağdaş) de M. Neyelova’nın katılımıyla “Gençliğin Tatlısesli Kuşu” oyununu sahneledi. Fakat burada da onun imgesel, mecaz düşünceleri hiç de ihtiras mantığının, nedenlerini somut ortaya koymadı. Deneyleri “gerçekliğin yansıması kaidelerine” boyun eğmemekteydi. Serebrennikov, aşk sahnelerinde bile kendine has kurgu bularak; kahramanları deniz midyeleri üzerinde birbirine sevgilerini itiraf ettirirdi. Rejisör diğer rejisrlerden görüp yararlandığını kimseden gizletmiyor. Oyunda R.Viktyuk’un veya G.Volçek’in ton-

lamalarını görmek mümkündür fakat onu da düşünmek gerekir ki, böyle bir seçmecilik (eklektizm) çekiciliğin seviyesini yükseltmek için bir tuzaktır ve bilerek yapılan rejisör hilesidir. Bu hilelerden çok rahat ve severek istifade ediyor. Bu hileler eski tiyatronun ritmik, stilistik ve estetik görünümüne uygun olup olmadığı veya uyumsuz olsa bile tiyatroya bir değer katıp katmadığı onu hiç rahatsız etmiyordu. Postmodernizmin alametleri olan uyumsuzluk ve çarpık tasarımlar öncü rejisörün yaratıcılığında açıkça gözlenmektedir. Bu durum öncü kelimesini tırnak içerisine almak olurdu ama kabul görmese de mahiyet bakımından hakikaten öncü. (5-20)

MHAT'ın ikiye ayrılmasıyla M.Gorki adına Moskova Akademik Sanat Tiyatrosu (MHAT-2) kuruldu. O zamana kadar hiçbir rejisörlük ve idari tecrübeye sahip olmayan Tatyana Vasilyevna Doronina'nın rehberlik ettiği tiyatro zaman ilerledikçe tiyatro okyanusunda yalnız bir adaya dönüştü ve uzun yıllar böyle kalmağa devam etti.

Tiyatro iki önemli hususu görev edinmişti. Birincisi, dış tiyatro etkisinden tamamen arınmak, "MHAT" rehberliğinin doğru ve gerekli gördüğü prensiplerle çalışmak. İkincisi ise tiyatroya has geleneklerin dokunulmazlığını korumak idi. Belirtmemiz gerekir ki, T.V.Doronin'nın kendisi de "MHAT" Okul-stüdyosunda bu temel geleneklere göre eğitim görmüştü. Tiyatronun bu misyonu neticesiz kalmadı ve ilginç bir durum yarandı. Tiyatro bir anlamda Moskova'nın tiyatro çizelgesinden silinip gitti.

Gorki adına "MHAT" ın hazırda ki repertuarı genelde klasiklerden ibaret olsa da eserlerin kurgu ve tasarımı geçen yüzyılın 50-60'lı yılların yöntem ve metotlarıyla donup kalmıyor. Tiyatro dili, tonlama ve ritminin iç enerjisinin yenilenmesine de özen gösteriliyor ki, bu da tiyatro yapısının olumlu hareketliliğine ve gelişimine zemin yaratıyor. (5,24)

Lope de Vega, Ostrovski, Çehov, Dostoyevski, Hugo, Gonçarov, Gorki, Bulgakov gibi isimler tiyatro afişine bir hayli renk katmaktadır. Repertuarın düzenlenmesinde ve tiyatro misyonu doğrultusunda uygulamalarda farklı görüşler, yaklaşımlar gözlemlenmektedir. Tiyatro grubuna genç oyuncu alımı daha önce nadiren rastlanan bir husustur. Seyirciler artık tiyatroya hevesle katılım sağlamaktadır. T.V.Doronin hakkında televizyon ekranlarında konuşuluyor, bir çok dergilerde makaleler yayımlanıyor. Durumlar eskiye göre çok daha iyi ve dışardan gelen rejisörler oyun sergilenmesi ve kurgusuna katkı sağlayabiliyorlar.

Yuri Salomin Rus Devlet Akademik Malı Tiyatrosunun rehberliği ve baş rejisörlüğünü üstlenmekle beraber, oyunculuk çalışmalarını da sürdürmektedir. Bütün bu görevleri başarıyla yerine getiren sanatçının tiyatro afişinde Ostrovski eserlerinin daha fazla yer alması dikkat çekmektedir. Aynı zamanda Suhova Kobilin'in, F.Schiller, W.Shakespeare, Gogol'un eserleri repertuarı zengin kılan sebeplerden sayılabilir. A.Tolstoy'un on yıllardır sahnedeki etkisini kaybetmeyen "Çar İvan Grozni" eseri büyük coşkuyla ve başarıyla oynanmaktadır. "Moskova'nın tam merkezinde böyle bir tiyatronun olması sadece geleneklere saygı değil, hem de geleneklerin toplandığı öyle bir kaledir ki, onun varlığı Rusya'da tiyatro sanatının sarsılmaz ve ebediliğine güvence verir".(5,27)

Roman Viktyuk tiyatro alanında çok eskiden tanınmış isimdir. Ukrayna'daki faaliyetlerinden sonra Moskova'da bir çok oyun yöneten rejisör, şimdilerde kendinin seyyar grubunu kurmuştur.

Teatrallik ve oyun, toplumsallık, gerçeklik ve sosyallik, bütün bunlar Roman Viktyuk yaratıcılığının özgür ve doğal ölçütlerindendir. Bu rejisör, milli tiyatro üyelerinin arasında hususi yeri bulunan sanatçıdır. Onun sahne oyun-

larına şaşırtıcı ve heyecan verici dokunuş becerisi, Serebrennikov yaratıcılığını üstelemektedir. Serebrennikov’da alıntılardan özgürce istifade etme becerisi bu yönde deneylerden bilinçli biçimde yararlanması gözlemleniyorsa da Viktyuk, taklitçiliğe, kendi bulgularında bir başka tiyatro okulunun üslup ve metotlarından yararlanma eğilimi tesadüf edilmemektedir. Kendi çizgisi olduğundan bu tür yol ona yabancıdır. Erkeklerin kadın imgelemesi, pantomim, dans, ses rezonansını kullanma, role farklı bir özellik katmaktadır. Bu da Viktyuk’a has özelliklerdir. “Solomeya”, “Yaylı Portakal”, “Mastır ve Margarita” gibi oyunlarda Serebrennikov’da olduğu gibi izleyiciyi heyecanlanmağa tahrik etse de onun maksadı Serebrennikov’dan daha vacip ve ehemmiyetlidir. Her oyununda kahramanın karakterini netleştirmek, aydınlatmak istediğinde inanılmaz yöntemler kullanarak (kadında veya erkekte farklılık gösterse de) insan değerlerinde gizlenmiş, saklanmış alametleri tüm çıplaklığıyla açıklığa kavuşturma bilmektedir. (4,73)

2006 yılında Viktyuk, Jane Genet’in “Hizmetçiler” oyununu hazırlama kararına vardı. Kişisel hırslarını gerçekleştirme için bundan iyi eser bulamadı. Fakat, sadece parlak teatrallik eğer teatral kuralların biçimine uyumsuz ise inandırıcılık bakımından yetersiz, bazen de sıkıcı olur.

Viktyuk’un oyunları onun tamamen kişisel ve orijinal yaratıcılığıdır. Onu tekrarlamak yitirilmiş emektir. Viktyuk, kendini oldukça belirgin tiyatro koordinatları sisteminde karar kılmıştır. (4,31)

Geçen yüzyılın 90’lı yıllarında Moskova’da alternatif ve “entrprise” tiyatrolar açılmağa ve daha sonra kendi sınırlarını zamanla genişletmeğe başladı. Kendi dönemi ve özellikle XXI. yüzyıl için yeni olan bu eğilim “çevik” tiyatro adlanmaktaydı. Toplum, tiyatronun içinde hem dışındaki gelişmelerin neticesini önceden bilmekten sıkıl-

miş olmaları yeni yapılanan bu tür tiyatroların meydana gelmesindeki önemli faktör olduğuyla izah edilmektedir. Her iki taraf işe nüfuz etmek için yeni yöntemler ve onun sahne çözümü için kendi tiyatrosundaki oyuncu ve teknik ekibiyle çözemediklerini başka oyuncu ekibiyle halletme arzusundaydı.

Alternatife üstünlük vermek, onun çeşitli biçim ve rolleri ile birlikte zamanın alametine dönüşür. (2,256) Sahnesi çeşitli çalışma olanaklarının uygunluğuna göre tasarlanan Meyerhold adına merkez, neredeyse on yıldır faaliyet göstermektedir. Merkezin daimi grubu ve repertuarı yoktur. Bu mekan öyle bir mekandır ki, farklı tiyatro birlikleri uzun müddet olmasa da bu mekan ve imkanlardan istifade edebilmektedirler. Son yıllarda bu sahne, festivallere gelen ekiplerin çalışmalarında aktif olarak kullanılmaktadır. 2006 yılında orası Taşkent'in "İlhom" tiyatrosuna verildi. Bu tiyatroyu dünyanın tanınmış rejisörlerinden biri Mark Vaylın kurdu ve uzun müddet ona rehberlik etti. Geçen günlerde bu usta sanatçı trajik şekilde hayatını kaybetti.(5,33)

Alışlageldik anlamda rampanın olmaması, seyirciye maksimum yakın olmak, seyircide oyuncu atmosferi oluşturmak, oyun içinde onlara seyirci sorumluluğu üstelemektedir. Bu tür yakınlık, sınırların aradan kaldırılması oyuncunun sahnedeki varlığına müspet etki göstermektedir. Bu tür atmosferde oyuncunun sahnedeki ritmi, ses kullanım biçimi, tonlaması değişir. Oyuncu, ilk bakışta zor görünen bu ambiyansa uyum sağlayınca daha dürüst ve kusursuz olmağa çalışır.

Tiyatrolar öz alanlarını bu tür deneyler için hevesle kullanmaktalar. Burada iki maksat gütmektedirler. Ekonomik ve estetik. İlki, hiçte az olmayan gelir sağlanmakta, ikincisi tiyatro içinde atmosferin yenilenmesine imkan sunmaktadır. Tiyatro sahnesinden eski naftalin kokusunun uçup gitmesi, tiyatronun kendisinin de bu proseslerden ne kadar

uzak dursa da neticede kendini bu deneylerde test etmeğe başlamış olmasını sağlıyor.

Bu tür sahne düzeni Vahtangov adına tiyatroda ve Mossovet’te aktif kullanılmaktadır. Hatta MHAT’da geçici olarak seyyar faaliyette bulundu. Şehirdeki diğer sahne mekanlarından istifade etmeğe başladı. Bunu otuz kırk yıl yıl öncesinde hayal bile etmek mümkün değildi. T.Dorovina’nın tiyatrosuysa kendi sahnesine sürekli olarak farklı sanatçılar; şarkıcılar, müzisyenleri davet etmeye başladı.

Ünlü rejisör Valeri Fokin, kalıplaşmış eski usule ve tiyatroda yeni ideallerin oluşumuna mani olan sisteme karşı çıkanlardan biri idi. Bu dönemde tiyatronun mali açıdan hem devlet tarafından desteklenmesi hem de kendi maliyesini oluşturma bakımından iktisadi proje teklifleri (Fokin tarafından da) ileri sürüldü. Hiç şüphesizdir ki, kaynak edinmeden tiyatroların ne barınması nede korunması mümkündür. Bazıları beklentilere cevap veremediğinden kapanmanın eşiğine gelmekte, bazıları zorluklara rağmen konumunu koruya bilmekteydi. Tiyatrolar geçen asrın 80’li yıllarında bu koşullarda faaliyet göstermeyi başardılar.

V. Fokin, Gogol’un “Ölü Canlar” eserinden uyarlanan “Şehir Otelinde Oda No” oyununu hazırladı. Tovstogov’un kurguladığı “Atın Tarihçesi” oyunundan sonra ilk defa bu sahne eserinde dominant olan söz değil, jestin dili, plastik, hareketler, ses, partnere odaklanmak oldu. Bu kurguda da öncelik söz değil yukarıda saydıklarımız ve ilaveten “sükut anları” büyük duraklama anlarıydı. Çiçikov rolünün meşhur “kutu” sahnesini A.Leontyev başarıyla icra ederdi. Onun oyunu, bu yaklaşımın düzgünlüğüne ve yararlılığına olan bütün şüpheleri ortadan kaldırırdı. Seyirciye, yavaş ve acele etmeden oyuncuyla birlikte yaşananları, elde ettiklerini, maksadını, karakterlerin içsellliğini, bazen

gözden kaçan fakat imgenin anlamını oluşturan belirtilerini ve özelliklerini yaşama imkanı tanıyordu.

Fokin daha çok klasik, ünlü, kendisine kadar defalarca oynanmış eserlere verdiği kurguyla başarı kazanmış ve kazanmağa devam etmektedir. Örneğin; Aleksandrinsk tiyatrosunda sergilediği “Eski Sahipkarlar” ve “Müfettiş” gibi oyunlarda o mevcut olan farklı biçimlerdeki medeni değerleri adeta kendine çeker ve daha sonra belli bir zamanda bu eserleri sahneye taşırdı ve böyle zamanlarda “Hele Van Gog...” gibi oyunlar da meydana çıkardı. Neredeyse metnin olmadığı bu oyunda V.Fokin yaratıcılığının istinat ettiği sahnede “diyalog olmayan” daha çok hareketlerin görsellikteki estetiği hakim olurdu. Valeri Fokin hazırda Sankt Petersburg’da Aleksandrinsk tiyatrosunun baş rejisörüdür.(5,36)

Pyotr Naumoviç Fomenko, kendi tiyatrosunu kuran, kendi ekibini oluşturan sahne ustalarındandır. Onun kurduğu grubun terkinde oyuncuların isimleri neredeyse değişmezdir. Bu da onun yaratıcılık metodunun özelliği gibi değerlendirilir. Fomenko’nun yanından kimse ayrılmıyor, çünkü o sadece oyun hazırlamıyor hem de (tiyatro alanındaki değişimlere rağmen) kendi oyuncularını eğitmeye, yetiştirmeye, kendi bireysel tecrübeleriyle onlara etki etmeye devam etmektedir.

Geçen aylarda Fomenko, Ostrovski’nin “Kurtlar ve Koyunlar” oyununu sahneledi. Burada genç oyuncular (onun oyuncularının çoğu gençlerdir) yaşlıların rollerini oynadı. Oyun Yermolova adına müzede sergilendi ve oranın mekan ve atmosferi böyle bir oyun için çok daha uygundu. Büyük misafir odası, piyesteki hadise ve olayların devamına dönüştü. Hadiselerin bu tür iç mekanda cereyan etmesi daha doğal ve inandırıcı etki bırakmaktaydı.

Fomenko klasiklerle beraber, Jean Giraudoux keskin sosyal konulu “Şayolu Ahmak Kadın” daha sonra Tols-

toy'un az tanınmış "Aile Saadeti" romanından uyarlanan aynı adlı oyunu hazırladı. "Savaş ve Barış" eserinden uyarlanan oyun onun son sahne çalışmalarıdır.(5,39)

Geçen asrın altmışlı yıllarının ortalarında kurulan Taganka tiyatrosu kendini özgür, vatansever "patriot" gibi tanıtsa da tedricen değişmeğe başladığı gözlemlenmektedir. Onun kurucusu ve baş rejisörü Yuri Lyubimov, bitkin gruba önem verdi.(6,82-83) Fakat zaman ilerledikçe anlaşmazlıklar ve ciddi gözlem ve kontrol altında çalışan, önemsedikleri projeleri gerçekleştiremeyeceğini anlayan Lyubimov tiyatroyu terk etti ve tiyatro ikiye ayrıldı. Bu bölünme idari zorluklar ve ilave harcamalar pahasına başa geldi.

Yalnız usta sanatçı daha sonra döndü ve tiyatroda yeniden faaliyetine devam etti. Çizgisi, üslubu değişti. Daha derin ve estetik olmaya başladı. Sahnede artık kalıplaşmış oyuncu kitlesi değil, mükemmel sanatçıların farklı grupları söz sahibi oldu. Bütün olumsuzluklar bu tiyatrodaki bir icra sanatçısına "çalışmak" kaidesinin kabul görmediği 60-70, hatta 80'li yılların evvellerinde şekillenmişti. Hoşgörülük, bir atmosferden hava yudumlayan, bütün sınırlarıyla birleşen bir bütünlük, zamanla bu yükü kaldıramadığından bu yükün altından çekilmeğe başladı. 20-30 yıl evvel sanata gelmiş kişilere yol güzüktü, çünkü artık zamanları gelmişti ve onların ferdiyetçiliğinin açılmasına zaruret vardı.

Artık sahnelerde sadece oyun sergilenmiyordu, ekibin büyük gruplar halinde çalışma becerileri sergileniyordu. Sahneye sadece Andrey Voznesenski ve Vladimir Mayakovski seçimi gelmiyordu. Repertuar anlayışı tamamen değişmişti, daha derin konulara, felsefi bakımdan idrak edilmiş, estetik açıdan çalışılmış görüşler yer almaktaydı. Tiyatro bu eğilim istikametinde icralar gerçekleştirmek için çalışıyordu. (6,215)

Klasik ve çağdaşlık, rejisörün hayatı boyu yöneldiği zor olan trajik oyunlarda şaşkınlık uyandıracak derinlikte gösterdiği çizgidir. Puşkin’in “Yevgeni Onegin”, Bulgakov’un “Mastır ve Margarita” eserleri Lyubimov’un yirmi yıldan fazla sadık kaldığı edebiyattır.(4,266) Peter Weiss’in “Marquis de Sade”, Sofokl’un “Antigone”, W.Shakespeare “Soneler”, B.Pasternak’ın “Doktor Jivago” ve Bulgakov’un “Teatral Romani” da rejisörün sıklıkla kullandığı eserlerdir. Grubun ilk oyunu olan B.Brecht’in “Sezuan’ın İyi İnsanı” eseri bu günde tiyatronun repertuarında olanlardandır. Lakin oynandığı ilk oyun ile mukayesede bazı değişimlere gidilerek mükemmel bir kombinasyon yakalanmış, oyun plastik akıcılık yönüyle daha aydınlatıcı olmuştur. Y.Lyubimov araştırarak bulduğu yöntemi yıllarca kullandığı biçimselliğe sadık kalmakta bulmuştur. Kendi oyunlarının çıkış çizgisini de bu kavramdan almaktadır. (7,127)

Son dönemlerde Rejisör, başka eğilimlere de yönelmektedir. Bu oyunlar, Gümüş çağın kahramanlarından, XX. yüzyılın büyük şairi İosif Brodski’ye kadar zengin içerikleriyle bilinir. Zaman konusunu farklı bir deneyimle ele almak, izleyiciyi bir anlık geçmişe sürüklemek, etkileşimden maksimum yararlanmada Lyubimov yöntemi sanki tiyatroyu gençleştiriyor ve ona yenilik kazandırıyor.

Farklı dönemlerde V.Vısotski, A.Demidova, L.Filatov, Z. Slavina, N.Gubenko (daha sonralar tiyatronun bölünmüş birimine rehberlik ettiler), V.Smehov, İ.Bortnik, V. Zolotuhin, F.Anipov, T.Bedelbeyli gibi oyuncular tiyatroya şöhret kazandıran isimlerdendir.(6,387)

Galina Volçek’in rehberlik ettiği “Sovremennik”(-Çağdaş) tiyatrosu en fazla seyircisi olan tiyatrolardan biridir. Grubun oyunları hiçte aynı karakteristik özellik taşımamaktadır. Repertuarında önemli başarılar elde etmiş oyunların yanı sıra sıkıcı (dört saatlik) olan oyunlarda

mevcuttur. (4,271) Bu repertuarlar arasında Gogol’un “Şinel” (Palto) eseri de var ve bu oyunda Başmaçkına rolünü M.Neyolova oynayarak başarılı bir performans ortaya koymaktadır. Volçek’in yönettiği “Vişne Bahçesi” ve K. Serebrennikov’un kurguladığı “Gençliğin Tatlısı Kuşu” oyunları tamamen geleneksel motifte hazırlanmıştır. Baş rolü yine M.Neyolova oynamaktaydı. Oyunda bu oyuncunun fiziksel güzelliği ve yeteneğinden istifade etmeleri bir anlamda çekicilik kazanmak anlaşılan bir alışkanlıktır, yalnız zamana, hakimiyete, vatanseverlere yapıcı duruşuyla şöhreti yakalayan bu tiyatro, zamanla dahili aktifliğini kaybetti, öncelik tanıdığı problemlerden uzaklaştı. Bunun da bir duruş olduğunu söylememiz mümkün olsa da bu duruş, yorgunluğun duruşu olarak nitelendirilmektedir. Tiyatronun neyi telkin etmek istediği, nasıl bir vizyon sahibi olduğu tam olarak anlaşılmamaktadır. (5,46)

Rus Akademik Gençlik Tiyatrosu (*Rasiyskiy Akademicheskiy Molodjoyniy Teatr. RAMT*) A.Çehov’un “İvanov ve Başkaları”, “Kara Keşiş”, K.Gotsin’in “Yeşil Kuş” (gerçekten hikaye ve oyun tamamen efsaneviydi) ve “Cinayetten K.İ” gibi oyunlar sergilenmekte. Bahis konusu son oyun son on yılda sahnelerde sevilerek izlenmektedir. Afişlerdeki oyunlardan biri de baş rejisör Genrietta Yanovskaya’nın yönettiği T.Williams’ın “İhtiras Tramvayı” eseridir.(4,273) Oyunda Blanş Dübua rolünü O.Ponizov’a oynuyor. Oyuncu rolünün zorluğunu tam anlamıyla açıklığa kavuştura bilmiştir ifadesi gerçekçi bir ifade olmasa da oyuncu güzel bir kadın, çekici bir bayan oyuncu olarak kalmıştır.(5,48)

Vladimir Mayakovski adına tiyatro çizgisini değiştirmiş olmasa da, son yıllarda oyunlarda halletmeğe çalıştığı problemlere yaklaşımı değişmiş olduğu gözlemlenmektedir. Rejisör ve aktör sanatındaki tarz, önemli ölçüde çeşitlilik göstermektedir. Sanki “imkan ve merak” yelpazesi genişlemiştir. Tiyatronun baş rejisörü S.Arsibaşev Gogol

eserlerini çağdaş insanların bakış açısıyla değerlendirilmesini önermektedir ve sadece saygı ölçüsünde değil, yazar yaşıyor, nefes alıyor, düşünüyor yaklaşımı şeklinde olmasını öngörmektedir. Tiyatronun F.M.Dostoyevski'ye yaklaşımı da yaratıcılık açısından anlamlı ve dikkate değerdir. (5,52)

Yevgeni Vakhtangov adına meşhur tiyatro, her zaman olduğu gibi bugün de kendinin klasik geleneklere bağlılığıyla şöhret kazanmaktadır. Lakin, 70-80'li yıllarda tiyatronun repertuarı hazırlanırken “sadece klasik ve çağdaş repertuarın eşitliğinin önemi değil, dönemin taleplerinin daha çok önemsendiği yolu izleme kültürü” son dönemlerde etkisini kaybetmektedir. Tiyatronun değişilmez eseri sayılan “Şehzade Turandot” un 90'lı yıllar yorum ve eleştirisi, sosyal duyarlık ve gerçeklik ironisi etkisini kaybetmiştir. (4,39) Bazı icracılar J.Yakovlev'in, M.Ulyanov'un ve benzer sanatçıların dış imgeselliğine kapılarak taklit seviyesini aşmakta zorlanmaktaydı. Bir çok oyunlar başka tiyatrolardan davet edilen rejisörler tarafından sahneleniyordu. (bu da zamanın bir talebi gibi nitelendiriliyor) V. Mirzoyev, Molyer'in “Amphitryon” eserini sahnelemiş, A.Puşkin'in “Maça Kızı” eserini yöneten P.Fomenko ise bir taraftan tiyatronun alışkanlıklarını değişmiş diğer taraftan nesir eserini klasik biçimde takdim etmişti. (5,53)

EtCetera (Lat. “Vesaire”) tiyatronun yapısına göz atalım.

Kurucuların iddiasına göre, “EtCetera” tiyatrosu 1990 yılında ortaya çıktı. Ancak kendi binasına 6 yıl sonra 1996 yılında sahip oldu ve düzenli olarak gösteriler sahneleme fırsatı elde ettiler. 2002 yılında, 10 yıldan fazla bir süredir başarıyla çalıştıkları tiyatro için yeni bir bina inşa edildi. Çoğu tiyatro severlerin “EtCetera” tiyatrosunu tercih etmelerinin sebebi zengin repertuarının olmasıdır. Burada, trajediden komediye, çocuk masallarından bilim kurguya her konuda tiyatro seyredebilirsiniz. Bu nedenle “EtCete-

ra” tiyatrosuna gelen seyirci burada kendisi için bir şeyler bulabilir ve sanatın yeni çizgilerini görebilir. Repertuarda sürekli yeni gösterilere yer veriliyor.

Tabii ki,”EtCetera” tiyatrosu hakkında haberler tiyatro severler arasında hızlı bir şekilde yayılıyor. Bu yüzden bazı günler “EtCetera” tiyatrosunun telefonları saatlerce meşgul olabiliyor. Yeni bir gösterinin galasına yüzlerce tiyatro sever geliyor. Bu tiyatroda sahneye çıkan sanatçıların birçoğu sinema filmlerinde başrol oynamış aktörlerden oluşmaktadır. Bu nedenle tiyatro “EtCetera” tiyatrosunun adresi binlerce sanatseverin hafızasına kazınmıştır.(8)

Aleksandr Kalyagin’in rehberlik ettiği “EtCetera” adlanan tiyatro 2006 yılında kendisi için hususi olarak dikilen yeni binasına taşındı. Bunu özellikle kaydetmemiz gerekir ki, bir çok tiyatrolar ayrıca bu tiyatro uzun yıllar Yeni Arbatın ofis binaları mekanında aynı binada faaliyet gösterdiler. Kalyagin, tiyatroya sadece rehberlik etmiyor hem de bütün oyunlarda baş rolleri oynuyor. O yüzden bu tiyatronun yıldızı ve ideallerinin taşıyıcısıdır. Bu ekipte V.Verjbitski’den başka tanınmış aktörler yoktu. Fakat o da geçen aylarda tiyatrodan ayrıldı. Deneyimler, yenilik ve canlı idealler bu tiyatronun gücünün yetebileceği işler değildi. Buna rağmen, dev tiyatro okyanusunda onlarca gemi var ki, kendi seyahatlerini liyakatle devam ettirmekteler. Ne dalgaların yüksekliği, ne yolculuğun şartları, ne de coğrafi koşullarla yüzleşmiyorlar. Onlar yüzmekteler ve bu yolda onların somut maksat ve hedefleri var.(4,287)

“EtCetera” hem klasiklerin, Shakespeare ve Ostrovski’nin eserlerine hem de çağdaş repertuarlara önem vermektedir. Oyunlardan anlaşılmalıdır ki, tiyatro için klasik oyunlar daha rahattır. Komedilerde (örneğin A.Gali’nin “Müsabaka” eseri) oyuncuların yapay bir oyunculuk sergilediği aşıkardır. Kalyagin’in baş rolü üstlendiği “Şeylok” oyununda ise kendi insani duruşu ve iradesine seyircileri inandırmaktadır. Dürüstlük, rehberlik gücü ve

oyuncu ustalığı, şahıstaki doğal bir bütünleşmenin neticesiyle tiyatro, sadece Shakespeare'in uhdesinden gelmekle yetinmeyip kendi birikimiyle gelenekleri ve çağdaşlığı bütünleştirme becerisiyle tasdik etmektedir. (5,63-64)

Konstantin Raykin'in rehberlik ettiği "Satiricon" tiyatrosu diğerlerinden kendi özellikleriyle seçilmektedir. Sanatçı bir taraftan babası Arkadi Raykin'in parlak sanat serüvenini, onun tiyatro ananelerini yaşatıp geliştirmekte diğer taraftan derin ve dramatik edebiyata yönelmektedir. K.Raykin, "Kontrabas", A.Ostrovski'nin "Sevgi Ülkesi", W.Shakespeare'in "III.Richard", "Kral Lear" ve Lope de Vega'nın "Aptal Kız" oyunlarına kendi yorum ve kendine has kurgusuyla farklı bir hareketlilik getirmektedir. (4,137)

"Art-Partnyor XXI", "Yeni Tiyatro" "Yapımcı Kompanyası", "Oykumena", "Müstakil Tiyatro Projesi", "Tiyatro Maratonu", "Yıldızlar İmperyası", "Doğaçlama", "İ Dörtlüsü", "Tiyatro DOC", "Pratika", "Perovsk Sokağındaki" bunlar son yıllar kurulan tiyatroların tam olmayan listesindendir.

Makalenin içeriği bakımından biz Saint Petersburg tiyatrolarından bahsetmesek de onun XXI.yüzyıl Rus tiyatro sanatında hususi rolü olduğunu kaydetmemiz gerekir. Aynı zamanda Rusya'nın diğer bölgelerinde de tiyatro sanatı çağdaş sanat estetiğini zamanın nabzına uygun ritimde korumaya çalışmaktadır.

Moskova'da artan tiyatro sayıları zamanın talebine cevap verebilmektedir. Yazarların fikir söyleme istekleri, aynı zamanda sanatçıların tanınmış eserleri veya yeni yazılmış eserler hakkında yeni anlatım biçimi akıcıdır, anlaşılандır. Bu iki eğilim Moskova'da ve diğer şehirlerle birlikte gelişmektedir. Ülkenin klasik ve eskiden mevcut olan tiyatro kolektifleriyle birlikte sanatçıların gelişimine

geniş imkan sağlayan stüdyo tiyatroları ve özel topluluklar da açılarak başarılarıyla gelişmektedir.

Modern tiyatrolar artık on yıllardır deneyimlerle meşguldür. Bu da zamanın lokomotif temayülünden birine dönüşmüştür. Karakteristik olanlar ise; rejisörler sadece kurgunun mükemmelliğine değil, geleneklerin korunmasına, estetik ve renkli olmasına özenmektedirler. Bir çok topluluğun kendi tiyatrolarını “tiyatro stüdyo” olarak tanımlamaları, stüdyo ananelerinin geriye dönüşümünü sağlama gayreti içinde olmalarındandır. Kendi stüdyo ocaklarına derin yaratıcılık başlangıcı getirmeye azmetmelerini bununla izah etmek mümkündür. Tiyatro hakkında standart görüşe sahip gruplarla birlikte yeni hareket ve arayışlar da mevcuttur. “Dramatik Sanat Okulu”, “Çağdaş Piyas Okulu” ve ayrıca K.S.Stanislavski ve V.N.Dançenko adına MHAT’ın okul stüdyosu bunun yanı sıra üniversite bünyesinde “Tedris Tiyatroları” gibi faaliyet gösteren stüdyolar da stabil repertuara sahiptirler. Bunlara B.Şukin adına okulun tedris tiyatrosunu da örnek vermemiz mümkündür. Kısacası, tiyatro tarafından az daha unutulmuş stüdyo başlangıcı yeniden ona yönelmektedir. Bu çalışma sürecinde yaranan küçük tiyatrolar, stüdyolar, özel tiyatrolar, atölyeler, meram ve yaratıcılık ideallerine göre hiçte aynı değere sahip değiller.

N.A.Barabaş kaydetmektedir ki, Moskova tiyatroları kendi ideallerinin arayışı içindedir. Malıy tiyatrosu, Mossovet adına, M.N.Yermolov adına, K.S.Stanislavski adına, A.S Puşkin adına tiyatrolar gibi meşhur Moskova tiyatroları, çağdaş ve klasik tiyatroların repertuarlarında görüşlerini koruyup gözetmektedirler. Mossovet tiyatrosu büyük istekle farklı deneylere yönelerek klasik eserleri okuma yaklaşımını, görüşünü değiştirmektedir. Puşkin adına tiyatronun da başka tiyatrolar gibi şubesi mevcuttur. Genel olarak son yıllarda tüm tanınmış tiyatroların şubeleri açıl-

mış olup, bu da repertuar çeşitliliğini ve zenginliğinin bir göstergesi olmasından haber vermektedir.(5,51)

Sonuç olarak; Doksanlardan sonraki yeni akım Batı simgeciliğini abartılı biçimde sahneye taşıyarak insanı merkeze alan seküler ve hümanist dünya görüşü anlamındaki modernizmi eleştirip sorgulayan alternatif geliştirmeğe çabalayan postmodernizm *eğilimli* yolda olduğu gözlemlenmektedir. Rusya'nın başkenti Moskova şehrindeki faaliyet gösteren tiyatrolara baktığımızda Rus tiyatrosu XXI. yüzyılda sanatın güzellik kavramı ile üretmek prensibine sadık kalarak, bunun yanı sıra deneyler yaparak kendi yaratıcılık yenilikleri ile ayrıca tiyatro geleneklerinden kopmamaya çalışan ikilem içerisinde üretmeye ve gelişmeye yüz koymaktadır.

KAYNAK.

- Noviy entsiklopedičeskiy slovar. Moskova: RİPOL klasik, 2014,1568 s.
- Teatr XX veka. Zakonomernosti razvitiya. Otvetstvenniy redaktör A.B.Bartoşeviç M: “İndrik”, 2003,624 s.
- Tetr v knijnoy i elektronnoy srede: dokladı Şestih nauçnih çteniy “Teatralnaya kniga mejdu prošım i buduşım” / Sostavitel i nauçniy redaktör A.A. Kolganova; Literaturniy redaktör N.İ.Bıkova. – M: FAİRPRESS,2005,384s.
- Davidova M.Konets teatralnoy epohi/ Marina Davidova: M : OGİ,2005,384s.
- Barabaş N.A Çağdaş Rus tiyatrosu: XX.asrın sonu XXI.asrın evveli. Ders vesaiti. Tercüme eden Resmiye Mustafaye-va. Bakı, ADMİÜ, 2019,128s.
- Olga Maltseva.Poetiçeskiy Teatr Yuriya Lyubimova. Spektakli Moskovskogo teatra dramı i komedii na Taganke 1964-1998. Redaktor: doktor filologiçeskih nauk A.A.Ninov. Sankt-Peterburg, Rossiyskiy institut istorii iskusstv, 1999,272s.
- Yuriy Lyubimov. Rasskazı starogo trepaça. Vospominaniya. Otvetstvenniy za vıpusk Aleksandr Proskurin. Moskova, AO “İzdatelstvo Novosti”, 2014, 576s. <https://goo.gl/JiPhJG>
- Bkz. R.Mürseloğlu. (2016) “Sovyet Sonrası Rus Tiyatrosuna Bir Bakış” İstanbul Üniv.Edebiyat Fak.Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi Sayı.23

RESİM SANATINDA İMGELEM VE BİÇİMİN ESTETİK YAPISI

Mustafa Cevat ATALAY





RESİM SANATINDA İMGELEM VE BİÇİMİN ESTETİK YAPISI

Mustafa Cevat ATALAY

GİRİŞ

“*Sanatçı İmgesinin Estetik Anlatım Sorunsalı*”, başlığıyla (Atalay: 2015) yayınlanan kitap bölümünde “sanat yapıtları”, “sanatçı imgesi, “sağaltılma ve deneyimleme” gibi kavramlar tartışılmıştı. Sentezlenen estetik imgeyi içeren sonlandırılmış nesnenin irdelendiği çalışmada, içeriğin ancak belli çerçevede açıklanabilmiş olmasından varılan sonuçlar ile ancak sınırlı bir çözümleme yapılabilmektedir. Bu nedenle yeni sorunsallar etrafından imgelem kavramı merkezinde bir çalışma yapılması sorunları daha fazla ve derinlemesine irlememizi sağlayabilir. Bu çalışmada imgelem kavramı literatür üzerinden yorumlarla bir yazım halinde gerçekleştirilmiştir. İmge, imgelem ve sanatçı kavramlarının yeniden tartışma konusu olan çalışmada sanatçı imgelemi, resim yapıtlarının dili gibi sorunlar üzerine daha fazla odaklanılmıştır.

Sartre’a göre (2009, 11), imge sorunu üzerine yazılmış olan eserlerin çokluğu ve bu eserlerin oldukça farklı bakış açılarını sunması imge üzerine yaklaşmamızdaki zorluğu görmemiz için yeterlidir.

İmge kavramı üzerine yapılan tartışmalar yapılan araştırma ve metin yazımlarının doğal devam etmesi için yeterli bir gerekçe olmasını sağlamaktadır. “İmge bilginin hammaddesidir” (Timuçun, 2005: 60). Resim sanatındaki imge kökenlerine inilmesi gereken sanatçı varlığında gerçekleştirilir ki sanatçının değerlendirildiği ölçütte onun duyumsadığı önceki yaşantılar imgenin oluşmasını sağlar. Bilindiği gibi, resim sanatında ortaya konan yapıtlar insa-

nın coğrafik ve sosyolojik konumundan alımlandığı imgelerin bilgileriyle oluşturulmuştur.

Resim sanatçılarının yapıtlarını incelediğimizde gördüğümüz tarihsel bir kronoloji vardır. Her dönemin resim sanatı farklı biçimlerde. Ancak sanat yapıtları, teknoloji gibi ileriye evrilmezler. Zamansal olarak geçmiş sanat eserleri ile bugünün sanat eserleri arasında estetik değer farkı yoktur. Sanatçıların yapıtları tarihsel kronoloji de yalnızca belli bir ana imlenebilir (Atalay, 2015: 146). Sanatçının imgelem dünyası bundan çok daha geniş, anlığa sığdırılamayacak kadar simge ve imgelerle oluşturulan evrensel bir dildir. Resim sanatçısının bu dili yaratmasında pek çok zorluğu vardır. Daha önce kendinde bulunan imgeler bir yol göstericidir. Gombrich (1992: 303), daha önce bilinen imgeler sanat yapıtında bir başlangıç noktasıdır. Bu başlangıçların sanatsal yapıtın yaratılma aşamasında “gerçekliğin bir kesitine” aktarılıp aktarılmayacağını düşünmek ve yorumlamak zorundadır.

Bu kavramların çözümü somutlaşmamıştır ve sanatın doğası gereği resim sanatçılarının yapıt yapmada gerçekleşen süreçleri tamamıyla aydınlanmamıştır. Örneğin, yapıt yaratırken birçok farklı bileşenin bilinmeyenleri vardır. Somutlaşan okumalar olarak, sanatçıların yaptıklarından sosyal ortam, coğrafya, kişisel psikoloji, zeka, bilinç altı gibi etmenlerin sanat yapıtlarına yansıtıldığı belli ölçülerde gözlenebilir. Kagan’a göre (1993: 361), bu oldukça muğlak bir izleme sürecidir. Sanatçıların yaratım süreçleri oldukça gizemlidir. Sanatsal yaratım periyodlarını inceleyen insanbilimciler, “sanatsal yaratımı”nı inceleyebilseler bile ortaya tam olarak olgusal bir şey koymalarının mümkün olmadığı gözükmektedir.

Sanat yapıtlarının yaratıcı süreçlerin bir toplamı olduğu, sanatçının sanatsal ifadesini gösteren sanat yapıtları incelenebilecek başlıca göstergelerdir. Jimenez (2008:

19), tarafından sanat yapıtları bir “pratik” olarak değerlendirilmektedir. Pratik kavramı ile özel yöntem kavramı, sanatsal uygulamalar ve yürütümler beraberinde özel yöntemleri de kapsayan bir birleşimdir.

Birleşimin nüvesinde ve içyapısında birçok farklı bileşenler vardır. Bunlardan birisi de malzemedir. Malzeme bir gösteren olarak sanatsal ifadeyi gövdesinde taşımaktadır.

Tunalı (1996: 189), sanat yapıtında ruhsal olanın malzeme ile ortaya çıktığını belirtmektedir. “sanat yapıtı, B. Croce’nin anladığı anlamda da bu böyledir, tinsel olan şeyin, ifadenin doğal elemanlarda dışlaşmasıdır.” diyerek tinsel (ruhsal) olanın sanatsal biçimlere dönüşmesi olarak yorumlamaktadır.

Heidegger’e göre, tinsel varlık sanat yapıtlarında gözüktür. Tinsel varlık dediğimiz, maddi olmayan “Van Gogh’un resmi ya da herhangi bir başka “büyük sanat yapıtı” olarak konuşur. Yalnızca sanatın aracılığıyla izleyicileri “doğrulukla/hakikatle” temas haline sokar” (Megill, 2012: 274). Sanatın tinsel varlığı bir yapı olarak sanatın ne olduğuna dair esas soruyu sormamızı gerektirir.

Birçok filozof tarafından tartışılan sanatın ne olduğu zihinsel tartışmaları birçok farklı biçimde cevaplandırılmaya çalışılmıştır. Bazı düşünürler içinse sanatın ne olduğunu çalışmak faydasızdır ve yanıtlanamazdır. Bir izleyicin yaşadığı “estetik deneyimle” bağ kurulduğunda bir sanat yapıtı anlamlı hale gelebilir. Bunun nedeni, sanatın ne olduğu, estetik deneyimi gerektiren bir anlamla yalnızca kavranabileceğidir (Bolla, 2012: 18).

Sanat Yapıtlarında Öz

Sanat yapıtları sanatsal ifadelerinde imgeleme dair özü barındırırlar. Sanatsal öze dair de birçok farklı düşünce vardır. Eserin gerçek varlığı özde yer alır. Sanatsal imgelemenin artık yaratıldığı yapıda görülebilecek denli güçlü bir kavramdır. Sanat eserindeki özün üzerindeki bazı sapmalar bile özün alımlayıcı tarafından duyumsamasını ancak belirsiz bir miktar engelleyebilir. Özün sanat yapısında bir iç çekirdek olması sayesinde sanat eserleri yok edilemez.

Deleuze'e göre (2016: 49), öz sanat yapıtında sanatçının kendi özgün ve kişisel özelliklerini ölümsüz kılan bir iletme gerçekleştirir. Bu özün yapısı malzemeye yansıyan bir tinselliğin tamamıyla sentezlenip kendine ait olandan başka bütün fazlalıkların atılmasıdır. Bu sanatçılarda farklı şekillerde görülebilir. Örneğin sanatçılara ait özel biçim ya da renkler bu yansıtmayı gerçekleştirebilecek yetkinliğe ulaştırılabilir. Yetkinliğe ulaşan bu özel göstergeler, tasarlanmış ve kurgulanmış bir özellik göstermeyerek, bilinçdışı bir anlatımla bir biçimi gösteren en temel ilk yapı olarak temalaşırlar. Sanat yapısı bir "maddenin" aslına uygun bir "dönüşümüdür".

Eserin ortaya çıktığı an tarihsel bir vurgu olarak yapıtın ifadesine etkiye bulunur. Anın durdurulmuş resmini gösteren bir nesne konumunda olan bir sanat yapıtı vardır. İzleyici ve sanat yapıtının sanatçı yönünde üretilme anına ve eylemine dair gözlemlerin hepsi belli bir sınırlılığa sahiptir. Yapım süreçleri hiç takip edilmediyse ortaya çıkanla eylemsel ve sofistیک yaratılma anı, anları hakkında görüşlerimiz yalnızca öncelikli deneyim, bilgi ve sezgilerimize bağlı olarak yorumlanabilir. Bu, Turani'ye göre, sanat yapıtlarının kuruluşunda ve aktarımında sanatçıya ait bir anı ve kişiselliği taşıdığını gösterir. Bu sanatçıların yaratım süreçlerinin genellemesini yapmanın mümkün olmadığını da gösterir (2003: 10).

Resim sanatçıları daha malzemeye geçmeden doğal olarak imgelemleri üzerine düşünmeye başlamışlardır bile. Gombertz'e göre (2018: 136), resim sanatçıları “kalemi veya fırçayı” daha hazırlayıp uygulamaya geçmeden önce imgelemlerin birçok safhasını düşüncelerinde yorumlamışlardır.

Sanatçı için bir sanat yapıtı yaratım aşamaları oldukça riskli bir süreçler toplamıdır. Sanatçının üretme süreçlerindeki bilinmeyenleri ortaya çıkarmak için yapıt üzerinden birçok okuma yapılabilir. Sanat yapıtlarındaki öz sanatsal imgelemin nesnelerde anlaşılan varlığı olarak öz üzerine birçok farklı tanımlama ve yorumlama da vardır.

Öz kavramı bizim için deneyim olarak tekdir ve yalnızca sanat ile varlığını anlayabiliriz. Deleuze' e göre (2016: 44), sanat yapıtının özü diğerleriyle ayrım içindedir. “Varlığı” bize duyulandıran imgeleyen, zihnimizde canlandıran özel bir dildir. “Bu nedenle sanat, özleri tezahür ettirmesinden dolayı, bizim nafile yere hayatta aradığımız şeyi verebilecek tek şeydir.”

Lenoir sanat yapıtlarının ‘özünde’ çatışma olduğunu dile getirerek, ‘yapıt’ın tamamlanmışlığı, olgunluğu ve mükemmelliği gösterdiğini belirtmiştir. Fakat sanat yapıtları özden farklı ‘şeylerden’ de oluşmaktadır. Bu farklı unsurlar yapıtın yoruma açık oluşu, ‘bitmemişliği’ ve yapıtın yapım süreçleri değerlendirilerek anlaşılabilirliği demektir (Lenoir, 2005).

Sanat yapıtının yaratım ve oluşumu üzerine birçok tanımlama yapılmıştır. Bunun yanında yaratım süreçlerini tamamiyle açıklamak henüz mümkün olmamıştır. Sanatçı tarafından sanat yapıtına aktarılan ruhsal-bilişsel yaklaşımın yöntemi somut olarak tümüyle gözlenebilir değildir. Geider tarafından bu problem ikiye ayrılarak tanımlanmıştır. Sanat yapıtlarındaki özü araştırarak işe başlayan Gei-

ger'e göre (2015: 87), ruhsal anlam ikili bir anlama gelir. Öncelikle ruhsal anlam biçimseldir, "Ritmik ilklerin anlamına benzer. İkincil olarak da, içerikle ilgili olan tasvir edilebilirlik ilkesi ile aynı çizgide bulunan bir anlamdır."

Deleuze, sanatı üç bölüme ayırarak birinci kısma 'maddelerin manevileştirildiği ve ortamların maddelerden arındırıldığı, sanat yapıtlarının 'göstergeler dünyası' olduğunu 'cisimsiz', göstergelerin apaçık ortada olduğunu üçüncü kısımda ise sanat yapıtlarının içeriğinde olan, 'gösterge', 'anlam', 'öz' ve 'dönüşmüş maddenin' mükemmel uygunlukta harmanlanarak, birleşerek sanat yapıtını oluşturduğunu belirtmektedir (Deleuze, 2016: 52).

Sanat yapıtları okumaları, yaratıcı süreçler bir ürün olarak ortaya çıktığında tinsel ve biçimsel olarak özetlenebilecek sanat yapıtlarını daha fazla anlamamızı sağlayabilir. Sanat yapıtları tinsel özün oluşumuna kaynak oluşturabilen yaratışın, inancın, duyguların vb. doğaya ve insana ait gizemlerini konu edinebilir. Bu amacıyla konu ettikleri tinsel varlığı duyumsayanlara aktararak bir farkındalık yaşatıp, dünyayı yaşanılır, anlanabilir ve duygulanabilir kılar. İki bağlamda da sanat yapıtı insanlığı ilgilendiren güçlü bir iletişim aracı olarak alıcıda çok farklı varoluşsal bir etki bırakır.

Sanatçının önceki yaşamına zorunlu olarak girmiş bütün duyumsamalar sanat eserine ait imge ve imgelemelerin tasarı ve uygulamalar ile birleşip analiz edilmesi için kaynak oluştururlar. Ersoy'a göre (2010: 17), sanatçının maruz kaldığı her türlü duyumlar "iç dünyası" ile birleşip "sentezlenir" sanat eserleri, bir yaratma türü olarak tamamen kendine özgüdür. Sanatçı tarafından ortaya çıkartılan düşünsel ve teknik olarak üretilen yapıt uzun, yorucu ve özenli çalışma ile ortaya çıkan bir üründür.

İletişim aracı olarak sanat yapıtı bir dil üzerinden izleyici ile iletişim kurar. Sanatsal yapıtın estetik değeri insanın düşünsel varlığına etkide bulunarak, somut ya da soyut estetik araca dönüşerek insanın etrafını daha derinlemesine anlamasını sağlar. Nanay’a göre (2018: 71-82) sanatın varlığı ve doğası bizlere çok farklı duyumsatmalar yaşatarak, farkında olmadığımız yeni “güzellikleri” algılamayı ve duyumsamamızı öğretmektedir. Çevremizde olup bitenleri çoğu zaman farkındalığında değilsek göremez ve hayal kuramayız sanat yapıtları bu farkındalık için öğretici bir görevdedirler.

Yapıtı anlama, derinlemesine algımızı genişlettiği gibi sunduğu deneyim sayesinde hayatı daha yaşanılır kılmaktadır. Sanat yapıtlarının diğer özelliklerinden birisi Deleuze’ye göre, bizi bulduğumuz ortamdan çıkartıp dış dünyaya girmemizi sağlayacak, bizim dışımızda olan ve bizimle eşdeğer olmayan koşulları öğrenmemizi sağlayacaktır. Sanat öylesine farklı bir deneyimdir ki sanatçılar birçok farklı açıdan farklı dünyaları bizlere sunarak bizim tanımamızı sağlamaktadırlar (2016: 45).

Görsel sanat dallarında imgenin yaratılış sahasının merkezinde resim sanatı vardır. Resimle ortaya konulan yapıtların üzerine gerçekleştiren tartışmalar ve teoriler görsel sanat yapıtlarını daha iyi çözümlemek ve analiz etmek üzerine kurulur. Bu analiz etme beraberinde alıcının içinde yaşadığı toplumu ve anlığı da betimleyebilecek varoluş özellikleri bulundurulur.

Sanatçılar birçok farklı etkiyle oluşturdukları sanatsal ifadeyi estetik olarak yapıtlarına yansıtma amacı taşırlar. Sanatsal yaratıcılık yansıtma için anahtar bir işlev sağlar. Ersoy’a göre (2010: 93), sanatsal yaratıcılık eylemi birçok farklı düşünsel kavramın “sezgi, duygu, imgelem” gibi du-yularla birlikte çalıştığı “yeni bir dünya yaratırlar”. Sanat yapıtı bu düşünsel ve teknik çalışmalarının yanında sanat-

çının sanatsal ifade kurarken yaptığı sağaltma ayıklama ve tercih etmelerinin ana ögesi konumundadır. İmgelenen sanatsal anlatımın sanatsal bir nesne olarak yansıtılması düşünsel boyutun derinlikli olmasını gerektiren düşünsel ve teknik bir süreçtir.

İmgelem bir sanatçıda, yeni bir sanal evren yaratmaya imkân sağlamakta, hiç tasarlanmamış, rastlantıyla dahi oluşmamış evrene dair her nesnenin ilişkilerini ortaya çıkarmamızı sağlayan, tamamıyla zihinsel bir süreç olarak eşsizdir. Bilim, sanatlar için imgelem, yaratıcı ve orijinal bir düşünce, uygulama için başlangıç ölçüttür. Resim sanatını icra eden sanatçı duyumsanan geçmiş ve anlık imgeler dünyasını başka zihinsel sinirsel bağlarla birleştirerek oluşturup sanatsal imgeleme dönüştürür. Sanatsal imgelem, dönüşüm geçirip evrilerek diğer aşamada görünür bir nesne üzerinden sanatsal ifadelere dönüştürülür.

Sanatçının zihnindeki en baştaki imgelem ile üretim arasındaki farkların gizemi halen tam olarak çözülemediği. Ancak, biliyoruz ki imge sanatsal ifade biçimine dönüştüğünde birçok süreçten evrilerek nihai amacına ulaştırılırken imgeler aynen aktarılmamakta, aktarılamamaktadır. “Sanat ürünlerinin üretimi, üreticinin ruhunda yatan bir imgeye/tasarıma muhtaçtır. Herhangi bir sanat ürününün üretimi sürecinde ereklenen biçim, tümlenen/üretilen yapıta somutlaşır.” (Kula: 2010, 119). Evrilme, dönüşme süreçlerinde dönüşümlerde ne tür elemanlar imgelemden çıkartılmakta hangi imgeler kesinlikle korunmaya doğrudan aktarılmaya çalışma edilmesi bir sorunsaldır. Resim sanatçısı imgeleminde yer alan sanatsal ifadeyi betimleyen, sanatsal nesne üzerinden düşünceleri aktarıp tercih ettiği yol son derece muğlak gözükmektedir.

Sartre’a göre (2010: 189), sanatçı asla tam olarak ifade edilemeyecek zihinsel bir imgeden, yapıt üretme sürecine başlamaktadır. Üretimi tamamlanmış bir betimleme olarak

da izleyicilerine sunmaktadır. Bu şekilde sanatsal imgelemin düşünsel boyuttan malzemeye aktarıldığını düşünmektedir. “Fakat bu kesinlikle doğru değildir”

Resim Sanatında sanatsal ifade alıcıya hitap eden etkili bir duyarlılıkla yapılırsa farklı ölçeklerde alıcıda belirli bir beğeni oluşturur. Ancak, ortaya çıkartılan sanatsal ifade, sanatçının zihnindeki imgelemin sanatsal nesneye sağaltılmış, dönüşmüş bir yönü ile aktarılır. Gombrich’e göre (1992: 374), İnsanlar arasındaki iletişim yalnızca “simgeler” aracılığıyla olabilir. Bu nedenle kişiler arasındaki iletişim gerekli olarak dile ihtiyaç duyar. Yeğlenen dil yapısının geniş bir simgeler ağına sahip olması “çok yönlü” ve elastik olması sayesinde anlatma ve anlaşılma olabirirliği artar.

Özellikle görsel sanatlarda sanatçının dil ile ifade bulan imgelemi ile sanatçının yapıtı arasında doğrudan yansıtma çabası değil imgelem üzerinden sentezlenmiş bir sanatsal bir dili kullanma ve yaratma çabasıdır. Sanatsal diller, Read’e göre (2014: 22), “soyut” özelliktedirler.

Soyutlama kavramı ile burada sanatsal dillerin gerçekliğin yalnızca taşıyıcı olduğu bir tanımlama olduğunu içirirler. Sanatsal dil sağaltılmış, özelleştirilmiş, ayıklanmış ve simgeleştirilmiş soyut bir yöntemdir (Atalay, 2015: 147),

Sanatsal ifadenin nesne ile yapıta dönüşme süresinde mutlak ortaya koyuş sanatçı tarafından olmaktadır. Malzemeyi ustalık ve yaratıcıkla kullanan sanatçı imgelemin özgünlüğünü de gösterir ve izleyici de görünen yüzüyle sanatçının yaratmasının boyutlarını gösterir. Düşünsel ve teknik olan bu eylem Gombrich (1992: 343). tarafından örnekle açıklanmıştır. Yazara göre, mürekkep lekeleri yalnızca bir rastlantıdır ve onu yorumlarken daha önceki yaşantılarımızca belirlenir.

Gombrich' e göre (1992: 183), öykünme dediğimiz kavram sadece izleyen için değil sanatçı içinde zorunludur. Sanatçıların rastlantı ile oluşmuş görüntüleri değerlendirenken şekil ve içerik kazandırdığını ve bunu göre bildiğimizi söyleyebiliriz. Bunun yanında izleyici içinde aynı gereklilik vardır. İki boyutlu düzlemler üzerinde çizilen şekilleri simgeleştirerek anlam çıkarabildiğimizi ve çizimden önce biçimleri ifade eden çizgilerin anlamlarını bilmemiz sayesinde oluştuğunu söyleyebiliriz.

Tamamlanmış eserde sanatçının estetik tercihinin ürünün sağaltılmış, sınırlandırılmış ve simgeleşmiş halini buluruz. Bundan dolayıdır ki imgenin birçok kaynaktan beslendiği bir sentez imgelemin materyalle buluşup kendini en yüksek anlatım biçimiyle yansıttığı anlatım yollarında materyaller ve fiziki koşulların devrede olmasından kaynaklı sanatçı sınırları ve fiziksel koşulların ortasında bir dil yaratmaya çalışır.

Fiziksel kuralların ve malzemelerin olanaklarına rağmen sanatçı açısından düşüncenin araçsal bir nesneye konması çeşitli sınırlara dahil olmayı ifade eder. Bu sınırlılığın hangi düzeyde sanat yapıtına yansıdığı ancak sanatçı tarafından tamamıyla bilinebilir. Fakat bu sınırlar sanatçıda yeni yaratma olanakları ve imkanları sağlamakta, yeni diller ve imgeleminin anlatım olanaklarını sınırlayarak ürünü sağaltmasını sağlamaktadır.

“Hepimiz biliriz ki sanat gerçeklik değildir.”(Berger, 1992: 42). Resim sanatçısının asıl olarak neyi betimlediği sanat tartışmalarından birisi olarak bir sanatsal yapıt üzerinde yapılan okumalarda tartışılan temel konulardan birisidir. Atalayer' e göre, sanatçı imgesinin birebir somutlaşması gerçekleştiğinde bir kopya olur. Dolayısıyla yazar, bu durumu bir kopya olarak görerek onu bir çoğaltma olmasını eleştirir. “Estetik bilginin somutlaşması, nesnelleşmesi, sanatçı zihninde olanın, birebir kopyası da değildir.

O zaman, sanat nesnesi bir “reprodüksiyon” olur.” (Atale-
yer, 1994 : 41).

Gerçeklik ifadesi ile tanım bulan sanatçı imgelemenin yürütülmesi ve belli bir dille aktarılmasıdır. Yoksa imge-
lemen doğrudan gerçekliğinin yansıtılması değil. Yıldız’a
göre (2017: 51), sanatçılar sanat yapıtını oluştururken
teknik ve malzeme kullanırlar. Bu malzemelerin biçim-
lendirilişi ve kuruluş aşamalarında sanatçının etkilediği,
biçimlendirerek emek sarf ettiği düşünsel ve teknik bir
yapı vardır. Sanatçının amacı da bu malzemeye gerçeklik
kazandırmaktır.

Giocemetti sanatçının gerçeklik problemine kendi
yazılarında kendi eserleri üzerinden değinmiştir. Sanat-
çı kendisi için olanaksız olanı (sanat yapıtları) yapmaya
çalışmaktadır. Uzun sanat geçmişine rağmen sanat yapıt-
larında ilk başladığı zamanlar gibi “aktarılması olanaksız
gibi görünen o düş” görmelerin (imgelerin sanatsal betim-
lemelerinin doğruluğu) yapılabilmesi hatta ona yaklaşabil-
mek için çalışmak ile vurguladığı imgelemen aktarımının
zorlukları vardır. (2005: 303),

Görsel sanatlarda estetik iletişimin doğrudan sağla-
nılabileceği yargısı imgenin doğrudan somutlaşması ile
‘imgelemdeki estetiğin zihindeki biçim ve tınıyla sanatsal
nesneye aktarılması ile mümkün olabilmesi gerekir’ yar-
gısı oldukça tartışma ve çatışkı içeren dışsal bir kanaat-
tir. Sanatsal yaratım da imgelemen nesnel bir gerçekliğe
ulaşabilse dahi sanatsal yaratıcılığının ve estetiği sorunlu
olacaktır. Kant sanat yapıtlarının nesnel gerçeklikle iliş-
kiler kurmadaki farklı yönüne değinerek, “sanat yapıtları,
“nesnel gerçekliği” hiçbir zaman tümüyle tüketemez; sa-
natsal yaratım ancak nesnel gerçekliğe yaklaşma girişimi
ya da denemesi olabilir.” demektedir (Kula, 2008: 118).
Filozof Kant’ın yargısından hareketle sanat yapıtları ile
nesnel gerçeklik arasında bir eşdeğerlikten söz edemediği-

miz gibi sanat yapıtlarında nesnel bir gerçekliğin aranması yapıtın amacına aykırı olabilir. Nesnel gerçekliğe somut olarak tam ulaşamayan sanat yapılarının nesnel gerçekliğe uygunluğu aranamaz. Ayrıca, sanatsal dil zaten bir soyutlama ve simgeler aktarımıdır. Somutlaşması yalnızca bir izleyicinin zihninde olabilir.

İzleyicilerin sanat yapıtı dışındaki ilişkileri çoğu dolaylı ilişkiler olarak kalır ve sanat yapıtı estetik iletişim odağında yer alır. Sanatçı sanat yapıtını tamamlamıştır. Artık bir izleyici konumundadır. Kula'ya göre (2017: 105), sanat yapıtı ile yaşanacak estetik tavır ve onunla varılacak düşünsel boyut için “alımlayıcının, izleyicinin sanatçıya gereksinimi yoktur.”

Tunalı'da tanım bulan filozof Marks ifade etmiştir ki, herhangi bir “objeyi” göze ve kulağa hoş gelen, hayranlık uyandıran onun özellikleri değildir. Süje dediğimiz izleyicinin “duyusal” özellikleridir. İzleyicinin bu özellikleri kavrayacak ve duyumsayacak özellikleri yok ise objenin güzelliği izlenemeyecektir demektedir (2003: 34-35).

Sanatçı Giocemetti, gerçekliği betimlemenin mümkün olmadığını düşünmektedir. Ayrıca, sanatçı işe nesnel dünya arasındaki bağlantıları da betimlemenin sorunlu olduğunu ve tam olarak bu bağı betimlemenin asla mümkün olamayacağını ve filozofların bu sorun üzerindeki deyişlerinin birbirinden çok büyük farklara sahip olduğunu söylemiştir (2005: 275).

Ressamların nesneleri gördükleri gibi aktardıklarını belirtmelerinin onların algı olarak dünyayı yanlış algıladıklarını gösterdiğini, dahası bu tür yapıtların iyi işler olamayacak yanlış tasarımlar olacağını, ressamların sanat yaparken “sanatın ilkeleri” yöntemiyle çalışmalarını gerektiğini kabul etmeleri gerekir. Ressamlar bilmelidir ki im-

gelerin “nasıl betimlenmeleri gerekiyorsa” öyle yapılmalı ve öğrenilmelidir (Gombrich, 1992: 302).

Yazarın da aktardığı gibi simgesel ve nesnelerin görüntülerine dair oluşturulmuş dil belli genel yargılar içermektedir. Bu geleneksel imge ve anlatımların olduğunu da ressamlarca kabul edilerek imgesel aktarım bu imgelerden hareketle ya da benzeyen biçimlendirme edimiyle aktarılır.

Sanatçı imgesinin sanatsal ifadesinin, oluşma süreçleri başlangıcında, sanatçıda anlam bulan duyumsama birçok farklı kaynaktan beslenmektedir. Sanatçıların yaratma durumu bu kaynakların yorumlama süreçlerine de müdahale eden bilinçsel duyarlılığı ve akılsal yorumlama gücüdür. İmgelem (hayal) sanatçılar için başlangıçta yer alan en önemli yaratıcı güçtür.

Şüphesiz insan eyleminde yapıcı ruhsal, bilinçsel durumunu “iletici mekanizmalar” bulunmaktadır. Hayal gücü buna denir (Kagan, 1993: 397). Hayal gücü tasarlayan bir yapı olması yanında dönüştürme ve değiştirme eylemi için düşünsel bir başlangıçtır.

Hegel’de sanatçının hayal gücünün tinindeki yücelikle ilgisi olduğunu belirterek, imgeleme en büyük görevi yükler. Hegel’e göre, bir sanatçının imgelem gücü ruhsaldır ve “yüreğin” gücüdür. Biçimlerin, formların ve kuruluşların kavranması yaratılmasıdır. En dip en “tümel insan ilgilerinin betimsel ve tamamıyla belirli duysal biçim içinde sergilenmesidir.” (Hegel, 1994: 40). Hayal gücü de bir sanatçıda yaratma olayını şekillendiren temel bir etkidir.

Sanatçının yaratım gücü belirli bir hayalden, sanatsal bir imge oluşturmaktan yanadır. İlk olarak zihne oluşan imgeler tam olarak açık olmayan süreçlerle bir sanatçının isteği ile imgeleme dönüşür. İmgelem sanatsal ifadeye dönüşürken bir çok çatışkiyla zihinsel olarak deneyimlenir. İmgelemenin aktarım süreçleri, ve yeni kurulan imgeler ile

ilişkileri sanatsal ifade araçlarına dönüşmesinde her zaman yeterli bir sonuca ulaştırılamaz. Sanatçı anlatımını gölgeleyen, değiştiren ya da imgelemin temel özünden uzaklaşan çatışma ortamları da yaratımda amaçlanan mesaj açısından bir tehlikedir. Bu çatışma ortamından beslenen diğer faktör, sanatsal ifadenin malzemeye aktarılmasındaki teknik imkan zorluklarıdır. Sanatsal imgenin zihindeki görüntüsünün özgürlüğü sanatsal aktarım araçlarının sınırlarıyla karşılaşmaktadır.

Lenoir'e göre (2005: 101), sanatçı ilk olarak imgelemini düşünüp, kurgular ve somutlaştırarak, betimlemenin yürütücüsüne teslim eder. Betimlemenin yasaları, malzemenin değiştirme dönüştürme ve yaratma durumunu keşfetmesini zorunlu kılar.

Sanatsal ifadenin imgelem düzeyinde olduğu başlangıç aşama üretim süreçlerine aktarım ifadesi olarak yansıtılmasında önceki gelenekten beslenerek benzer enstrümanları farklı şekilde kullanmaya çalışmaktadır. Gelenekle biçimlenen imgenin anlattığı sanatsal ifadenin bir betimleme aracı olarak benzer enstrümanları kullanma çabası ve zorunluluğu vardır. Belirli yöntemlerle farklı sanatsal ifadeleri kullanan resim sanatı da işte burada çizgi, boya ve yüzeyi kullanarak sanatçının imgesini aktarmadaki görevini gerçekleştirir.

Sanatçının yaratma eylemi kendi gözlemi altında iken bizim tarafından ve kendisi tarafından görülmeyen birçok safha bulunmaktadır. Gombrich'e göre (1992: 34), sanatçıların yapıtları üretme, değiştirme süreçleri yalnızca betimlemenin soyutlandığı belli bir süreçte kısmen gözlenebilir durumdadır. Bu kapsamda ele alınabilecek eserin başlangıç süreci oldukça karmaşık ve gizemlidir. Özellikle yazara göre, bir eserin doğuş anına tanıklık etmek mümkün değildir. Sanat eseri bir "sır" olarak kalacaktır.

İmgelemden önce duyumsanan imgeler belli bir ilhamla biçimlenmektedir. Sanatçılar için her imgelem içinde önceki duyumsamanın kalıcı etkileri ve onların sentezleri bulunmaktadır. Bu sentezler görsel sanatçılar için farklı malzemelerde ifade edilir. Resim sanatçısı için yüzey bir sanatsal ifadenin aktarıldığı düşüncelerin asıldığı bir alandır. Bu alanın biçimlenmesi geleneksel olarak resim sanatını daha önce uygulamış sanatçıların dilleri ile yakınlık gösterir.

Sanatçıların dünyanın kalıcı sentezleri ve varlığa dair gizemli oluşturmaları olarak yapıtları birçok kaynaktan beslenerek imgeleme dönüşür. Muamma durumunda olan sanatçıların yaratma durumları dünyada alımladıkları imgelerle şekillenir. Erinç' e göre (2004: 17), bir sanat yapıtında konu sanatçının hayat varlıklarının “tanımıdır”. Sanatçıların düşünsel ortamla birleştirdiği bütün duyumsamalar “paylaşılabilir” bir değer kazandığında sanatçı esin kaynaklarına hakim olup onları kullanabilir. Yaratıcılığın değerini kazandıran sanatçı imgelem dünyasını duyum dünyasını genişlettiği sürece sanatçı olma özelliği kazanır. Esin yapmak için esinlenmek için belirli duyum ve algılara ihtiyaç olduğu bilinmektedir. Sanat bir sentezleme süreci olduğundan esinlenme belirli bir imgeler evreni yaratarak imgelem yaratmamızı sağlayabilir.

Lenoir' e göre (2005: 102), esin yaratma için gerekli ve zorunludur. Yaratma için sanatların “kökeninde” yer alan bu olguların zorlama yapmasıdır. Sanatçılar çok çeşitli malzemeler üzerinde geleneksel betimleme araçları ile yaratmalarda bulunurlar.

Bununla beraber Lenoir' in değindiklerinden geleneksel sanat kurmalarının belli esinlerle tekrar yapıldığını söyleyemeyiz. Özellikle geleneksel tavrı imgenin malzemeye aktarılmasındaki yoldur. Örneğin sanatsal ifadenin aktarım yolu düşüncenin aktarıldığı bir nesne olarak farklı

araçlar kullanır. Şiir sanatında kelimeler ve mısralar iken, müzik sanatında notalar, resim sanatında renk boya çizgi leke gibi araçlar sanatsal ifadeyi taşıyan imgelerdir.

Langer’a göre (2012: 14), resim tamamen uzam hacimleri ile oluşturulmuş ve bu resimsel olarak aktarılmıştır. Bunlar asıl nesneler değildir. Renk, tonlama, çizgi, vb. gibi birçok farklı plastik eleman ile oluşturulmuştur.

Plastik eleman dediğimiz bir resmi planlama ve betimleme elemanları imgelemen özde olanları aktararak izleyicilerin ruhsal yapısında duygulanım oluşturmaktadırlar. Gombrich’ e göre (1992: 42), esinlenme ile oluşturulan imgelem, malzeme ile gözle görülebilir duruma gelecektir. Yapıtın alınılanabilmesi için bir aktarım aracıyla sunulması büyük önemdedir. Ressamlar tuvallerine yaptıkları resimlerde kullandıkları renklerle biçimlerle öncelikle bunu amaçlamaktadırlar.

Resim sanatı birçok farklı şekilde bir sanatçının imgesel ifade amacına hizmet eder. Sanatçıların bu çabaları imgelemen görünür ve duyumsanır durumda olmasını sağlayarak izleyicinin farkındalığını gerçekleştirmektedir.

Deleuze’e ye göre, resim zihnimizdeki “görünmeyen güçleri” göstermek ve anlatmak üzerine bir yetenek olarak görülmektedir. Görünmeyen güçler sezilmesine rağmen görülememekle bize kendilerini duyumsatamamaktadırlar. Sanatsal ifadesinde bunları gösteren sanatçı sayesinde varlığını sezdiğimiz bu kuvvetler bize varlıklarını bildirirler (2010: 58).

Bir Resim Yapıtı Yaratma

Sanat yapıtları yaratma olarak sanatın spesifik özellikleri ile yapılan özel bir yaratmadır. Bilimsel yaratımdan vb. farklıdır.

Bir sanat yapıtı imgelem düzeyinden amaçlı aktarımlanmış soyut ya da somut nesnesine dönüşmüş bir yapıdır. Sanatçı, insan olarak zihninde yorumlanarak imgede akıl duygu ve bilinçaltının etkileşimi ve sonucu vardır. Sanatçılardaki bu yorumlama süreci önceden beslenen bir algısal süreçlerinde duyumsamasına bağlıdır. “Bir sanat eseri, duyum ve imgelem yoluyla algımız için yaratılmış ifadeci bir formdur ve ifade ettiği şey insan duygusudur.” (Langer, 2012: 18).

Sanat yapıtları, çok farklı teknik ve özelliklerle sanatçının özgürlüğünde daha önceki ve anlıktaki duygulanımıyla imgesel dünyasını betimler.

Langer’a göre (2012: 75), sanat yapıtları, sanatçıların “az ya da çok saf, az ya da çok incelikli” anlatımla daha önceden bilmekte olduğu heyecanları aktarmaktadır. “duygunun” doğasını iç benliğinde sentezleyerek imgeleminde kendini göstermektedir.

Resim yapıtının yaratma aşamaları meşakkatli süreçlerden oluşmaktadır. Bu aşamaların görünürlüğü açıklanamamış bir fenomoloji olarak bilinmeyenleri oldukça fazladır. Bunun yanında görünür olan yanlarından daha berrak olarak tanımlayabileceğimiz süreçler sanatçı yapıtlarıdır.

Giocemetti sanat yapıtlarının amacının olmadığını yalnızca bir ‘hiçin’ yaratıldığını söylemektedir (2005: 318). Sanat yapıtlarının amacı kendindedir diyebiliriz.

Yaratma süreçlerinde birçok defa sanat yapıtına dönüşecek olan nesne değişikliğe uğrar. Sanatçı yapma süreci içinde yeterli bulduğu ana kadar biçimleri, vurguları ve elamanları yorumlayarak, değiştirir. Tapiés’e göre sanatçı için deneyimler çok önemlidir. Bu uzun süreçlere yayılmış bir dönem olarak sanatçının ‘mucizevi’ bir yaratı gerçekleştirmesini sağlayacaktır. Bu süreçlerde malzemenin ve

içeriğin birbirini tamamlayarak aynı amaca hizmet etmesi önemlidir ve gerçekleştiğinde sanatsal ifade kuvvetli bir şekilde konuşmaya başlayacaktır (2014: 37).

Malzeme ve içeriğin sentezi anlatım diline hizmet ettiği, sanat yapıtı birçok süreçten doğan “tamamlanmış bir resim yapıtı” olacak ve sanatçının düşüncede ve uygulamada gerçekleştirdiği açık ya da kapalı birçok yüksek kavramın birleşip tek bir potada eridiği estetik bir yapılar bütünü olarak eşsiz bir yapıt olabilecektir. Bu tümel bütünlükle, bir resim yapıtını doğuran sanatçı zihinsel ağlarının iletişimi ve etkileşiminden de oluşmaktadır.

Sanatçıların yaşamları süreçlerinde düşünsel ve deneysel gelişimleri ile yapıtlar oluşmaktadır. Sanatçılar imgeleleri tanıyıp duyumsadıkça düşünsel süreçle imgeler yerini tümleşik ve sentezlenmiş imgelem almaktadır (Tapiès, 2014: 42).

Sanatçının insanlığın biricik bir üyesi olması onun eşsiz kişilik özelliklerinin sanatsal tasvire sanatçıya ait özgünlüğün de birleşen imgelem yansımalarıdır. Sanatçı kişiliği özellikle çağımızda sanat yapıtının özgünlüğünün temel bir tanımlayıcısıdır. Geiger’e göre (1985: 95), sanatçının betimlediği her sanatsal ifade sanatçı kişiliğinin değeri ve temellerinden gelmektedir.

Sanatçının amacı içinde algılanmak, yorumlanmak sanat yapıtına yansıttığı düşünceler bakımından gereklidir. Sanat yapıtının görülmesi, anlaşılması ve yorumlanması sayesinde izleyende nitelik ve değer duygularının sezilmesi sağlanır. Yapıt, sanatçı tarafından “tamamlanmış” yargısı ile gösterime sunulmuştur. Amacı, kabul görmek, tartışılmak ve yorumlanmaktır.

Sanatçının zihninde ilk olarak varlık bulan imgelem kavramı birçok farklı düşünmecedan oluşan süreçten oluşmaktadır. Süreçler sırasında sanatçının yaşadığı farklı ve

beklenmedik durumlar yolculuğunun sonunda onun başlangıç imgesinden ayırma noktasına taşıyarak imgelemenin bir yansıması değil, onu kendisi dışındaki imge ve kavramlarla birleşemeye çağırarak iki boyutlu yüzeyler üzerinden resimsel bir yapıya dönüştürmektedir.

Ziss'a göre (2011: 123), sanatçıların yaptığı tasarımlar sanatsal bir betimleme “gücü” ile izleyicilerde imge yaratımına dönüşerek alımlandığı zaman somutlaşırlar. Sanatsal betimlemenin gücü de ancak yaratıcı faktörlerle zenginleşmiş teknik ve tasarım gücüdür.

Yorumlanan, ilişkileri imgeler üzerinden yeniden kurulan ve sağaltılan düşünceler her süreçte değişip farklılaşarak imgenin en baştaki görüntüsünden bağımsızlaşır. Sanatçıların yaratma süreçleri sırasında yaşanan etkileşimler ve tasarımı ifade biçimi değişime ayak uydurarak yeni çatışkı noktaları ve yeni problemler ortaya çıkartır. İmgenin serüvenindeki farklılaşma tamamıyla tesadüfle bırakılmış olmadığı gibi kontrol edilemez de değildir. Yaratım serüveninin, imgenin somutlaşma aşamalarındaki malzemeler titizlikle planlanıp ifadelerin aktarımı için bir dil yaratabilir.

İmgeler malzemeye teknikle aktarılıp betimlemelere dönüştürüldüğünde “yanılsamanın” etkilerini mümkün olduğunca ayıklamak, yorumlamak, biçimlendirmek zorundadır. Yalnız renklerin biçimlerin etkilerini kullanarak bir etki ve anlatım yaratmaya çalışan sanatçı her izleyicide bu etkilerin farklı nüanslarla karşılık bulabileceğini bilerek “farklı farklı etkiler yaratmayacağına emin olmak zorundadır.” (Gombrich, 1992: 273).

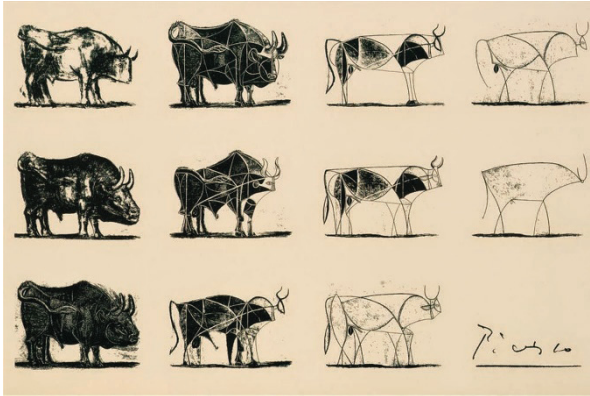
Resim sanatçıları yaptıkları çalışmalarda bunu çok iyi bilip deneyimlerler. Bu nedenle resimde sanatçı eserini tamamlanmaya kadar dil anlatımında biçimsel olarak imgeler yorumlanıp değişir. Yorumlamalar sırasında kaçınıl-

maz olarak imgelemin yorumlarında sağalmalar meydana gelir. Resim sanatında sadeleştirme karışıklıktan kurtulma kurgu ve betimleme için önem taşımaktadır.

Hegel’de duyusal algılama dediğimiz sanatçının bütün duyuları zihindeki yorumlamalar ve düşünsel süreçlerle birleşerek bir tinselliğe dönüşmektedir. “Hegel’e göre, sanatsal yaratım, duyusalılık ile tinselliğin birbirine dönüştüğü, bireşimlendiği bir sürecin türevidir. Sartre’da da bu yaklaşımın izlerini belirlemek olanaklıdır.” (Kula, 2008: 84).

Sanatçıların sanatsal yaratımları yaptıkları üretimler ile de belirli oranlarda izlenebilir. Gompertz’ e göre (2018: 95), Picasso yaratıcılık fikrinin eklemeler değil çıkarmalarla belirli özgün ve kimlikli bir biçime dönüşebileceğini çizimleri ile göstermektedir. Düşünceler ve imgelem, aktarım yollarında basitleşerek odak haline gelmelidir.

İmgelemin zihinden gösteriye ve sanatsal bir ifade biçimine dönüştüğü bu anda sağaltmalar her zaman olmaktadır. Bu, dilde bir yaratma çabası olarak görülmelidir.



Şekil 1: ‘Bull’, 1945 (a series of eleven lithographs) Pablo Picasso (1881-1973) http://www.artyfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Piet Mondrian, a ait yapıtlarda değişim



Şekil 2: Details

Technique: Oil

Materials: Canvas,
Wood

Year: 1902

Size: 47×36 cm

Piet Mondrian,

Şekil 3: Details

“Alternative titles:
The trees on Gein
at moonrise”

Technique: Oil

Materials: Canvas

Year: 1907

Size: 79×92.5 cm

Piet Mondrian,

Şekil 4: Details

“Mahogany”
Evening; Red Tree

Year: 1908

Technique: Oil

70 x 99 cm,

Den Haag

Piet Mondrian,

Şekil 5: Details

“Apple, pointilliste
version”

Technique: Oil

Materials: Wood

Year: 1909

Size: 57×75 cm

Piet Mondrian,



Şekil 6: Details

“Grey Tree”

Technique: OilMaterials: Canvas

Year: 1911

Size: 79.7×109.1 cm

Piet Mondrian,



Şekil 7: Details

“Landscape with trees”

Technique: Oil

Materials: Canvas

Year: 1912

Size: 120×100 cm

Piet Mondrian,



Şekil 8: Details

“Horizontal tree”

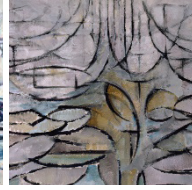
Technique: Oil

Materials: Canvas

Year: 1912

Size: 75.9×112.2 cm

Piet Mondrian,



Şekil 9: Details

“Blooming Apple tree”

Technique: OilMaterials: Canvas

Year: 1912

Size: 78.5×107.5 cm

Piet Mondrian,

Resim sanatında imgelerin değişip çoğalması, sanatçıların kendi işlerini kuramsal olarak yorumlayıp çeşitli arayışlarla devam eder. Yukarıdaki sanatçı, P. Mondrian’ın yapıtlarında görüldüğü gibi, ağaç gibi belli bir imgeyi çalışmaya başlayan sanatçı, yapıtında kendi kuramsal aramalarını deneyimleyerek çalışmaları farklı periyodlar halinde başlangıçtan tamamen farklı bir noktaya taşımıştır. Sanatçının nesnel gerçekliği ifade ettiğini iddia edilebilecek ağaç temsili önce, dışa vurumcu sonra kübist bir yaklaşımla tekrar yorumlanmış ve aşama aşama soyutlama tavrı ile saf bir forma dönüştürülmüştür. Bu formları dönüştürme da, önceki imgelemi olan ağaç temsili ile daha sonra ilave ettiği matematiksel bağlamlar ve doğanın matematikle ifade edilebileceğine dair inançlarının yorumlanmasıdır.

Sanatçının biçimlendirme tavrı ile izleyicinin estetik tavrında biçimin yorumlanışına etkide bulunarak, sanatçının biçimlendiği dış yapılara maruz kalırız. İzleyici kısa süreli ve etkisinde kalarak anlamla buluşmaya başlar ve

daha derin bir konstarasyonla biçimi, sanatçının verdiği anlamı çözme ve nihayetinde yorumlama sürecine girer.

“sanat yapıtını algılama dıştan içe doğru bir oluşum süreci gösterir. İlk baktığımızda yapıtın en dış ögesi olarak malzemesini görürüz ...sanat yapıtının bu dışsal biçimsel yapısını algıladıktan sonra yapıtın en iç kategorisi olan anlam sorunu ile yüz yüze geliriz.” (Ersoy, 2010: 95).

Sanatçıların üretim ve söylemlerinden denilebilir ki, sanat yapıtı yaratıcısının ilk ilhamlandığı, esinlendiği, imgesel varlığının malzemeye doğrudan aktarımlandığı biçimleri göstermek amacı taşımamaktadır. Yapıt meydana geldikçe yaratıcısı sanat ürününün sanatsal ifade taşıyan bir ürün olarak değişmesini, evrilmesini sağlamakta, yeni bağlar kurmaktadır. Bunun yanında birçok sanat eserinde yapılan okumalarda sanat eseri üzerine yorumlamaların artması, gün geçtikçe farklı okumaların yapılarak tanımlanının değişmesi sanat eserlerinin evrilme süreçlerini doğru tanımlama süreçlerinin de bir parçasıdır. Sanat eseri oluşmalarında sanat eserinin yaratılma süreçleri daha en baştan sanatsal ifadenin tamamıyla ortaya çıkıncaya kadar önemlidir. Turani’ye göre (2003: 7), sanat yapıtları bitirildiğinde belirsiz ve tanımlanamaz noktaları bulunan bir fenomendir. Sanat yapıtlarının uygulama aşamalarında görmek onu deneyimleme ve çözümleme aşamaları için oldukça elverişlidir.

Düşünür tarafından ifade edilen sanat yapıtlarının belirli periyodlarını görebileceğimiz sınırlamalar içindedir. Mondrian veya Picasso’nun yapıtlarındaki periyodlar sanat yapıtının dönüşümü ve hangi ufka varıldığı noktasında bize fikirler verebilir. Bunun yanında bu türden sanat yapıtlarında ne tür ayıklamalar olduğuna dair çıkarsamalar yanında düşünsel olarak sanatçı tavrını belirli oranlarda gözlemleyebiliriz. Fakat bu gözlemler bize tüm yapıyı

gösteremez. Özellikle sanatçı kişiselliği ve sanatçı imgeleminin oluşma süreçlerini somutlaştırması, elle tutunur yapabilmesi elimizdeki gözlem araçları ve teknoloji ile mümkün değildir.

Sanatçı estetiği ile biçimlenmiş nesne, izleyici açısından bir resim yapıtıdır. Görünen estetik nesne izleyici yönünde tamamlanmış sayılabilir ki, izleyici yorumlama ve alımlamada bu yapıtla farklı düzeylerde iletişime etkilere girebilir. Bu, eserin bitirilmesinden ve izleyiciyle buluşma safhasıdır. İkinci safhada izleyici ile izleyicinin estetik tavrının skalasına göre değer bulur. Resim sanatçısı tarafından gerçekleştirilen sanatsal nesne sanatsal ifadesi ile yalnız ve yansız olarak alıcı ile buluşur. İzleyenin yanında da sanat nesnesinin yansız tutumu yargılanarak kendi anlamını oluşturur. Nitelenen anlam izleyen tarafından yalnızlıktan kurtarılır. İzleyicinin duyumsadığının, algıladığının öncesinde bulunan hayal bir iletişim aracı olarak sanatsal ifadeye dönüşmektedir.

İmgelem Anlığı

An ile imgelem arasındaki ilişki birçok farklı zamanda filozoflarca değerlendirilmiştir. İmgelemin imgelere dayanan anlık tasarımı ve ilhamı belli sınırlar içerisindedir. An uzun bir zaman değildir. Sartre’a göre (2009: 15), imge veya imgelem bilgisi anlık dediğimiz bir süreçle gerçekleşir. Bir anda gerçekleşen ve sınırlanamaz bu etki, “madde izlenime uygulandığında, bize bir imge bilinci sağlar.” (Sartre, 2009: 15). Bu nedenle imgelemi deneyimlenen ve ortaya çıktığı anı değerlendirildiğinde birden bire ortaya çıkan süreçler bakımından kişiden bağımsız hareket etmektedir. Yalnız patlama anı geçmişle doğrudan bağıntılı olarak gerçekleşir. “Resim anlıktır.” (Berger, 1992: 218). “yer, zaman ve içinde bulunduğu bütünlükten yalıtılmış, koparılmıştır.” (Kula, 2010: 251).

İnsan düşüncesinde gerçekleşen bu süreçte imgelem anda ortaya çıkmaktadır. Sanat eyleminde an yapıta imgelem üzerinden kişilik ve hayat verir. Sanat yapıtı sorunlarının en önemli süreçlerinden birisi an ise, diğeri de anın içinde gerçekleşen ortaya çıkma, sanat yapıtının değişimi ve gelişimi ve malzemeye aktarım sürecidir (Atalay, 2015: 1480)

Hockney ve Gaylord' a göre (2017: 43), Picasso'nun resim yapma videoları buna iyi bir örnek olarak gösterilebilir. Picasso cam üzerine yaptığı resim sürekli farklılaştırıp biçimleri sürekli yorumlamakta, yeni formalar yaratmaktadır. Sanatçının burada keşfettiği şey bitmiş bir resimden ziyade resim yapım sürecindeki deneyimlemedir.



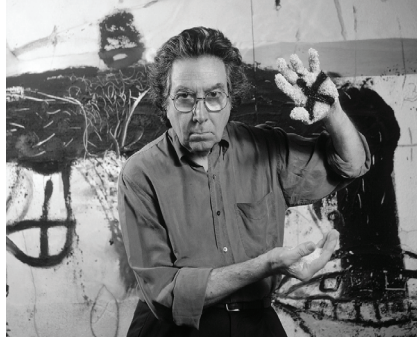
Şekil 13: P. Picasso resim yaparken

<https://www.newyorker.com/magazine/1957/03/09/the-surprise-of-the-century-i>

Sanat yapıtlarının üretim süreçleri sanatçılar için oldukça kişisel özellikler taşımaktadır. Yaratım süreçleri sürekli deneyimlenen, sorgulanan, tartışılan bir özelliğe sahiptir. Sanatçı böyle bir çalışma sürecinde özgürlüğünde ve sınır dışı üretimler yaparak bir sonuca ulaşabilir.

Tapies'e göre sanatçı deneyler yapan bir kişidir. Toplumun beklentilerini keyiflere ve genel doğrulara yayma amacı yoktur. Sanatçı kişisel ve kendi sanat amacına uygun yapıtlar üretir. Bu kapsamda onun yaratıcı ve özgün

işler yapabilmesi için evrenini genişletecek ve onun özgürlük alanlarını artıracak bir müdahale dışında sanatçıya müdahale kabul edilmez (Tapiés, 2014, 37),



Şekil 14: A. Tapiés

<https://www.uppsalaauktion.se/en/incontext/antoni-tapiés-composition-with-hat/>

İzlenen nesnenin izleyicinin iletişim sürecine dahil edebildiğimiz yarı aktif bir sürece dahil olduğumuzda, yapıt çeşitli şiddette ve güçte herhangi bir fiziksel aksiyonda bulunmadan, bize düşünsel bildirimde bulunur. Sanatsal yapıtı izleyiciyle ile iletişime girerken aksiyonsuz bir dil ile konuşur. Özel bir dil okuması ile anlaşılabilir yapıt, izleyici tarafından farklı yorumlanan aynı nesnedir. İzleyici sanat yapıtına kendi estetik tavrı ile yaklaşarak ona estetiğini yansıtıp nesnede olanlarla kendi çözümlemelerini yapar. İzleyiciyle iletişime giren yapıt “var olan” bir düşüncedir. Bu tür bir yapıt tamamlanmış bir yapıttır. Ancak mesaj ve kurgu olarak, bu biçimsel bir değişim değildir. Sağaltmalarla ortaya çıkan ürün üzerinde yeni ilaveler yapamayacak kadar da tarihsel bir sürece dahil olur. Kalıcı bir düşünce evreninde bulunur. Bir yapıt yaratıldığı anın bir anlığını gösterir.

Gombrich’e göre (1992: 236), gerçek dünyadaki gördüklerimiz hiçbir şekilde doğrudan yansıtılamaz. Bundan dolayı imgesel betimleme göstergeler olarak dile gelir.

“Her resim, olayın doğası gereği görsel tasarım gücümüze yönelik bir çağrıdır”, alımlıyıcıların tamamlaması olmaksızın resimler anlaşılamaz. Özgün biçimlere ait özellikler resimde belirli oranlarda bulunur ve sınırlıdır. Usta ressam Raphael ruhsallık ve yaratının anlamını bir sanat eserinde başlıca unsurlar olarak görmektedir. Biçim bu kavramlardan sonra gelmektedir. Sanatçının bu tezi, bize sanat eserindeki maneviyatın biçimden önce geldiğini belirtmektedir. Bu nedenle bir tabloda biçimsel özellikler, ustalık yalnızca belli bir seviyede estetik bir yapı oluştururken, ‘varlık’ ve ‘anlam’ katmanları ile biçimin oluşturduğu sentez, bizi mükemmel bir yapıyla buluşturacaktır.¹

Tamamlanmış Sanat Yapıtı Olarak Estetik Nesne

Sanatçı kişiliğinden kaynaklı, yaratılan sanat yapıtı sanatçının kendindendir. Bu sanatçının ereğidir. Amacı da kendindendir. Sanatçı bir yapıtı tamamladığında kendi yapıtını izleyen bir durumdadır. Bu onunda diğer insanlar gibi sanat yapıtını yorumlamasını sağlayan enteresan bir süreçtir.

İmgelemin gerçekleşerek tümüyle nesneleşmesi mümkün değildir. Bitirilmiş ve izleyicilere sunulan sanat yapıtı sanatçının yapıt olarak en baştaki imgesinden değişmiştir.

1 Topkapı müzesini örnekleme yaparsak; şu anki konumu ile bin yıl önceki konumu aynıdır. Ama çevresi birçok açıdan değişikliğe uğramıştır. Bu farklılaşma her yerde zamanın değişimi ile büyük değişikliklerle devam etmiş ve ediyor. Zamanla eskien yapı dış etkiler ve insan müdahaleleri ile küçük de olsa değişikliklere uğramıştır. Bu değişimler izleyicinin duyumsamasını etkileyen bir güçtedir. Yapı imgelemlendiği biçiminden itibaren değişikliğe uğramış aynı zamanda birçok malzeme zorunluluğu nedeniyle farklılaşmıştır. Yapının bir diğer değişim faktörü ise artık işlevi değiştirilmiş bir müze olmasıdır. Döneminde kullanıldığı haliyle ve içindeki insan varlığı nedeniyle bir retorik anlamı da vardır. Artık yapı hem anlam olarak, hem kullanım olarak, hem de imgelem olarak zamanındaki gibi değildir ve farklılaşmıştır. Bunun yanında onun daha önceden yer olan ereğini ortadan kaldıramayan bir değişim sürecidir bu.

İmgelem başlangıç olarak artık bir özdür ve soyutlaşmıştır. Giocometti'e göre (2005: 118), bir insan başını çizmek ve forma sokmak, sanatçın gördüğü şekilde tasvir etmesi betimlemesi olanaksızdır ve ortaya konan eserler gördüğü gerçeklik olmayan yalnızca “soluk bir imge” olacaktır.

Sanatçının zihninde oluşan bu imgelem ve estetiği, başlangıçta fikren sanatçının tasarladığı son nesne olarak imgelemde özünün aktarıldığı bitirilmiş bir estetik imgedir. İzleyici ile buluşan estetik ile sanatçı estetiği arasında mutlaka yansıtma bakımından bir farklılık vardır. İzleyen de buluşan bitirilmiş sanat yapıtı sağaltılıp temizlendiği için kaostan düzene geçirilmiş denebilir. Sanatçının estetik nesneyi ortaya çıkarmada yapıp ettikleri yüksek kavramların birleşip tek bir potada eridiği bir sonuçtur.

Kültür ve sanat gelenekler üzerinden de gördüğümüz gibi ilişkiler ağı yaratarak etkileşim içerisine girmiştir. İnsanlığın anladığı bir takım imgesel ifadelerde bu ilişkilerin genel kabulünü ve imgesel dil ile zihin dilinin anlaşma halinde olduğunu görürüz. Herhangi bir resimleme üzerinden eksik parçaları tamamlayıp orada bir temsil olduğunu iddia ederiz. Sanki oradaki gerçek bir elmiş gibi bir el çizimini rahatlıkla kabulleniriz. Bu nedenle imgelerin göstergelelerinde oluşturan biçimlerin belli bir gelenekle aktarıldığını söyleyebiliriz. “İmgesel betimlemeleri, yaratıcılarının sanatsal amaçlarının göstergeleri olarak değerlendirebiliriz.” (Gombrich, 1992: 225).

İzleyicinin kendisini sanatçı ile aynı,özdeş olarak gö-rerek sanat yapıtını yorumlaması sayesinde sanatsal deneyime katılma gerçekleşir. İzleyici sanatçının teknik ve imgelem dünyasını anlayarak usta sanatçının imgelemde neyi vurguladığına hangi mesajı verdiğine odaklanır. Sanatçıların yaptıkları yapıtlar üzerinde aktarılan mesajları okuyan ve bunlara odaklanan alımlayıcıların mesajı doğru algılaması ve istediği yoldan sapmaması için çalışmaları

sürekli sağlatarak gereksiz her şeyden kurtulurlar (Gomb-rich, 1992: 227).

Estetik nesne dediğimiz sanat yapıtı sanatçının tinini açığa çıkartır (Atalay, 2015:150). Bunun yanında izleyici de duyumsanan sanat yapıtının anlaşılma yolunda birçok izleyicinin sübjektif yönü nedeniyle, yapıtların yanı ve kişisel estetik okumaları kaçınılmaz olarak olacaktır. Bunu özellikle başyapıtlar üzerinde ya da zamanında anlaşıl-mamış sanat yapıtlarının daha sonraki dönemlerde anlaşıl-masından görebilir ki, birçok başyapıtın üzerine geliştiri-len teorileri incelediğimizde belli ortak noktalarından çok daha fazla anlaşmazlık noktaları vardır. Bu nedenle sanat yapıtlarına dair ortak genel teorilerin yalnızca izleyicilerin çoğunda benzer etkide bulunduğu durumlarda söyleyebi-liriz.

İmgelem estetik nesneden öz sanatsal ifade olarak es-tetik imgelere doğru yansıtılan alıcı tarafından estetik bir tavırla yorumlanır. Estetik tavır olarak izleyicileri bakı-mından yapıtta gözüken sanatsal dili anlayan ve yorum-layabilen kişilerin nötr kalması mümkün değildir. Estetik hazlar deneyimsel olarak insan zihninde farklı bir sonuç yaratacaktır. Sanatçı yarattığı eserden sonra bir izleyi-ci durumundadır. Artık kendi yarattığına başka bir gözle daha bakmaktadır. Bu yepyeni durum öncesinde de sanat-çılar insanlığın bir üyesi olarak üretim araçlarında önceki duyumsamalarına bağlı kalır ve imgelemen bu duyumsa-maları üzerinden anlık tasarlar. “Sanatçılar sandalyelerine oturur oturmaz kimlik değiştirirler. Yaratıcı olmayı bırakır ve bir eleştirmene dönüşürler”(Gompertz, 2018: 178).

İmgelemden önceye dayanan algı ve duyumsamalar dünyanın insan zihni tarafından okunmasının anlaşıl-masında güçlü izlerini barındırır. Ancak sanatçılar için yerçekimine bağlı bu algı dünyası imgelemen tasarlan-masında yalnızca bir etkide bulurken estetik bir yapıya

aktarılmadan önce ve sonra sanatçının hayal gücü tarafından yeniden biçimlenerek sınırlarından uzaklaşır. Dünya duyumsamalarının üzerinde bir özgürleşme ile yepyeni ve mantığa aykırı bir çok yapıyla bir imgelem dünyası kurabilir. Sanatçı bir çok bilinmezliği yorumlayarak bilinçli ya da tesadüfen sonuçları farklılaştırarak anlığın ötesinden bildirimleri ortaya çıkartabilir. Yepyeni varlıklar, nesneler, süjeleri tamamen kendine özgü ve sınırsızca bileştirebilir. “Sanatçının düşüncelerini kanıtlamak zorunda olmayışı ona insan imgelemine sınırsız evreninde özgürce dolaşma olanağı vermektedir.” (Williams, 1990: 7).

Sanatçılar fizik kurallarını ve yaşadığı evrenin yasalarının imgelemine dair tinsel özü yansıtmaya amacı olarak, biçimlendirerek yapıt üretir. Sanatçı, sanat eserinin tasarlanma amacından başlayarak ihtiyaçlar ve yasalar teminde kendi üretimini oluşturur. Zorunlu fiziki kural ve sınırlılıklar insan odaklı fonksiyonel ihtiyaçların da zorlamasıyla, sanat eserindeki yaratmayı büyük oranda etki altında bırakır. Buna rağmen bu sanatsal yapılar da sanatçının vereceği mesajları taşıyıp izleyiciye duyurarak izleyici için tamamen yeni bir deneyim oluşturabilir.

Sanatsal ifadenin aktarımı özel bir dil ise sanat doğrudan izleyici ile karşılaşmalıdır. Bir sanatsal yapı açıktır ki izleyiciler için yapılmış olma gayesine nadiren sahiptir. Sanatsal yapı neticede bir fikrin, fikirlerin aktarımıdır. Yapıta bir şey konuşmak, anlatmak ve ifade etmektir. O halde her sanatsal yapı izleyicilere sunulduğu zaman veya daha sonra ihtiyaç duyarak, izleyici tarafından anlaşılacak istediğini amacını da barındırır. Kanımca sanat eseri bir sanatsal ifadeyi taşıma olarak, bir izleyici tarafından okunduğu zaman amacını gerçekleştirebileceğinden izleyici ile kendini tamamlar.

Eserin ortaya konuşunda imgelem evrilmiştir. Sanatsal yapıya bir amaç olarak da taşınmaktadır. Duyularımızın

sınırları içinde, olanaklar içinde malzemeye hükmederiz. Bunun dışında yalnızca taş çekiçe vurduğumuzda kopan parçalar kadar müdahiliz. Nesnenin şekillendirilmesinde dış faktörler ve şekillendirmelere esas olan araçlar nesnenin ortaya konuşundaki düşünce sapmalarımızı ortaya koyar.

Sanat yapısı sonuçlandırılmış bir imgelemin bir çok süreç sonrası nesneleşmiş vücut bulmuş halidir denilebilir. İzleyiciler yapıtı deneyimlerken imgelemin en baştaki halini bir amaç olarak görebilirler.

Bunun yanında başta, imgenin ifadesi olan bu son yapıt, imgenin estetiğinden büyük oranda farklılaşmıştır. İmgenin bir vücuda aktarılırken malzeme imkânlarına göre biçimlendirildiğini rahatlıkla söylememiz mümkündür ve sanatsal ifade bu yönüyle izleyicinin algılaması için ortak bir dile yansıtılmıştır. Sanatçı tarafından sanatsal ifadesinde sonlandırılmış olan imgelemin amacını üzerinde taşımaktadır.

Bu nedenle sanatsal ifadeyi taşıyan sanat nesnesi imgelem ile tamamen aynı değildir. Ayrıklık yalnızca imgelem ve sanat nesnesi arasında değil aynı zamanda izleyicinin bilgi ve yorumlama düzeylerinde de olacaktır. İzleyiciler arasındaki kişisel bütün ayrılıklarda sanat yapıtlarının daha başlangıçta farklı anlaşılmasına neden olacağından sanatçılar eserlerinde daha önceki sanatçıların da bir tecrübesi olarak evrensel bir anlatım dilini kullanarak temel mesajlarından izleyicilerinin özü tarafında anlaşılmasını isterler. İzleyicilerin yepyeni kuramların ortaya çıktığı dönemlerde klasik olarak tepki göstermelerinin bir diğer nedeni de bu olabilir. Sanat yapısı resim dilinde yepyeni bir yapı yaratarak yeni bir dil oluşturmuş, alışkanlıklarını değiştirmiştir.

“... Dil, var olan nesneleri veya bağlamları adlandırmaz; dilin yaptığı, içinde yaşadığımız dünyayı bizim için sınıflandırmaktır. Şimdi öyle sanıyorum ki, sanatın kullandığı resimsel göstergelerin de aynı şeyi yaptığını varsayabiliriz.”
(Gombrich, 1992: 99).

Sanatçının imgenin gerçeğini yansıtması eğer somut olarak da mümkün olabilseydi sanatsal bir ifade olarak izleyicinin vereceği tepki çok farklı olabilirdi.

Resim sanatçıları imgelere dair ayıkladıkları süzgeçten geçirdikleri birçok form ve nesne yaratarak yeni bir dil oluşturmayı başarmışlar hatta resim sanatında öğrenilen yepyeni anlatım biçimleri ile yeni diller bulmuşlardır.

Resim sanatındaki bu dil imkânlarının hepsinin amacı sanatçıya ait imgeleri malzemeye belki aynen değil ama çeviri ve dönüştürü araçları ile yansıtmak olmuştur. Genellikle bunu çok iyi başaran sanatçılar nadiren vardır ve bambaşka bir dil yaratarak yeni okumalar için özgün işler ortaya koyarlar. Bu başarı bile resim sanatında sanatçının en baştaki imgeleminin malzemeye aktarılırken dönüşmesi ve evrilmesi olarak en baştaki imgelemi gizleyen bir eylem haline gelmiştir (Atalay, 2015:149). Bu nedenle ortaya çıkan ürün imgelemin değiştiği yeni bir kabuk bağladığı veya bu durumu takdir eden eleştirmenlerin bakışıyla kozadan çıkmış bir kelebek olmuştur. İmgelemin değişmesini, ayıklanmasını takdir eden eleştirmenlerin gözünden baktığımızda sanatçı ilk imgeleminin yansıtıldığı bir gerçek olarak takdir görmemekte oldukça hamur durumunda biçimlendirilmemiş bir yapı olması ile eleştirilmektedir. Sanatçı imgeleminin aktarım araçları olarak materyaller ve fiziki koşullar devreden hiçbir şekilde çıkmayacaktır. Ancak sanatçı da bu şartları anlatım dilindeki arayışlarla özgülleştirerek evrensel bir dil kullanacaktır. Tamamlanmış bir sanatsal nesnenin yapılış aşamasındaki farklı

dönüşüm ve evrilme süreçleri görsel sanatlarda sanatçıyı belirli bir dil oluşturmaya ve önceki dilleri (imge ve semboller) kullanmaya zorlamaktadır.

Tamamlanmış eserle tamamlanmamış eser arasındaki farkları incelediğimizde malzeme üzerinde tam olarak sonlandırılmamış bir kompozisyonu detaylı incelemek gerekir. Resim sanatında tekniğin çağırıldığı bitirilme tamamlanma eylemi yalnızca kurgunun geleneksel olarak plastik elemanlarca donatılması, bir çizginin tamamlanması, bir alanın boyanarak kapatılması değildir. Tamamlanma sanatçının aktarmak istediğinin sanatsal dil ile aktarılması çabasıdır.

İzleyicinin bu sanatsal dili okuması ve sanat nesnesinin bir üretim olarak sonlandırıldığı üzerindeki bütün mesajları taşıdığını bilmesi, önceki deneyim bilgileri, birikimi, yüksekliği, iç duyuşu ve resim sanatının dillerine aşına olmasına bağlıdır. İzleyicinin bu durumda yaşadığı zorluk ise iç duyuşun bir sanatsal nesnede bulunan estetiğin ve özün değerini anlamaktır. Sanatçı açısından tamamlanmamış ve sanatsal bulunmayan işler de izleyicide farklı anlatım ve duyumsatmaları sayesinde değer bulabilir. Çoğu sanatçının bir yapıtını tam olarak tartışmalı bulmasına rağmen izleyiciler tarafından sanatsal yapı olarak sahiplenmesinin açıklaması ancak bu şekilde yapılabilir.

İzleyici açısından değerlendirildiğinde Sanatçı açısından bir yapıdan yola çıkarak çeşitli sorunların bizim için önemli olduğunu düşündüğümüz şey; eserden ne anladığımızı sanatçı ortak disiplininde yeni bir öz ve konu olarak tanımlaması ve bilme konusunda koyduğu yeni kuralların evrensel olup olmadığıdır. İzleyici açısından baktığımızda sanatsal bir yapı, resim sanatında sanatçı tarafından ortaya konulan evrensel bir dile sahiptir ve imgenin ilk halinden başka anlamlara sahip olan bir anahtardır.

Tamamlanmış Sanat Yapıtı

Sanatçının imgeleminden teknik ve malzeme ile üretilen son nesne sanat yapıtıdır. Görünüş itibariyle resim sanatında yüzey ve şekillendirme araçları boya çizgi leke vb. yer alır.

Son olan yapıt, başlangıç imgeden yola çıkan sanat nesnesidir. En başta sanatçının tasarladığı son nesne bitirilmiş bir estetik nesnedir. Ancak malzemede biçim bulmuş yapı artık bu gerçekleştirilmeye çalışılan deyiimiyle daha baştan yapılması imkânsız görülen belli estetiğe ait imgenin, görüntünün bir evrimidir.

Estetik nesne olarak sanatçıda oluşturduğu ilk izlenim son yapıda vücut bulmaktadır. Yaratıcının estetik nesneyi oluşturmada tasarladığı nesnenin muhteviyatı ve görüntüsü son nesnede başlangıcından ayrılmıştır. Ortak algılara, hitap etme ihtiyacı, alışkanlıklar ve bilgi üzerinden imgelemine duyumsatmak için sanatçı tarafından belirli bir düzleştirme yontma ve biçimlendirme yapılr. Rodin şöyle demiştir. “Bir mermer bloğunu gözüme kestiririm ve gereksinim duymadığım her şeyi kesip atarım.” (Gompertz, 2018: 93). Bu ortak algının eşitliğini sağlamak uğruna estetik bir yapı kurmaktır. Tamamlanmış yapıt, sanatçının tasarladığının ilişkilerinde yaratılmıştır. Bu haliyle, başlangıçtaki imgelem ile arasında farklar vardır. Bu yeni yaratı izleyici tarafından okunur. Özünde ilk hal bulunur. Ama son nesne evrimleşmiş, duyumsanması için ipuçları konulmuş estetik bir objeye dönüşmüştür.

Sanatçının imgelemi yaratıcı süreç sayesinde, materyal olarak resimsel araçlar ile sanatçı imgelemin yeni bir dil ile görsele yansıtılmasında, mesajın doğru aktarımı ve fazlalıklardan kurtulma adına sanatçı imgeleminden tavizler alır (Atalay, 2015: 151). Resim sanatı sanatçının imgelemine evrilerek dile yansıtılmasında malzeme kullanım kurallarının evreninde kalır. Her sanatçı bütün ortak ileti-

şim araçlarını kullanmasına rağmen özgün ve kişisel bir yaratma çabası içindedir. Genellikle imgelemin aktarılmasında sanatsal bir dil yaratmasına rağmen, sanatçının araçların gerçekliğiyle karşılaşması resim sanatında sanatçının yepyeni arayışlar yapmasını da zorunlu kılmaktadır.

Esere zorlama bir dil kazandırıp alışkanlıklar yardımıyla aktarım yapan sanatçılar genellikle özgünleşmede sorun yaşamaktadırlar. Eserin özünün özgürlük alanına müdahale eden sanatçılar ortak algı ve yüksek beğeni için eseri tahrip ederek onu sıradanlaştıran bir yapıya sokarlar. İzleyici ile sanat yapısı arasında etkileşim büyük oranda bu yapıtlarda zarar görmüştür. Bu tür yapılar fonksiyonel olup hizmet sunmalarına rağmen estetik bakımdan güçsüz kalarak etkilerini yitirirler.

Sanat yapıtı güçlü etkiye sahipse aldığımız mesajlar da o kadar güçlü ve berraktır. Resim sanatı bir fikri tartışmak, sorgulatmak, hissettirmek için yapılan inandırma sanatıdır. Son yapı olarak sanatsal yapıt, estetiklenip bilgi taşımaktadır. Okunmaya değerlendirilmeye tartışılmaya ve duyumsanmaya hazırdır. Sanatçının ortaya koyduğu imgelemin estetik amacı son yapıt olarak gördüğümüzün daha ötesinde ve sağaltılmamış olarak farklıdır. Langer'a göre (2012: 47), bir sanat yapıtındaki her eleman diğer elemanlarla ve bütünle ilişki içerisinde ve bu ilişki sayesinde sanatçılar kompozisyonlarını oluştururken birçok yapı değişikliğine giderler. Bu değişiklik sanat yapıtının muhteviyatına ve imgelemin aktarım durumuna göre çok farklı taraftan incelenerek ve bazı etkilerden vazgeçmeyi gerektirir.

Sanatsal yapı çok açık ki sanatı yaratanın coğrafyasını ve sosyolojik durumunu gösterir. Sanat eseri zamandan bağımsız bir değişkenle tamamlanır. Sanat yapıtının zamansızlığı sembollerinin ve üretimin anlık olmasına rağmen dış yapısının içindeki özü taşıması ve anahtarlar-

dan oluşmasıdır. Bu anahtarlar başka sorunları, gizemleri çözmemizi sağladığı gibi bizi de zamansız bir bilinç duruma sokmaktadır. Nesne burada en küçük birimine kadar uzay mekanda asılı durmaktadır. Her türlü görünmeyen etki altındaki yeni dönüşümlerdir. Hiç bir şeyi artmaz ve azalmayıp dönüşür. Sanatçının yapıtı estetik bir ağla oluşturulmuştur. Bilinç ve zekâyla kurulmuş estetik yapıdır. Bu özel dil doğrudan izleyiciyle yüzleşmelidir. Yapıtların zamansızlığı yanında farklı zamanlar için de verdiği mesajlar farklılaşarak farklı yorumlanabilmeleri ve estetik yapılarını kendiliğinden izleyicilerine bağlı olarak zenginleştirmeleri mümkündür. Etkili alanın içinde bulunduğu, insan vizörünün altındaki nesne aslında tümüyle sonucun temel yapısının varlığındadır.

İmgelemin dönüşümünde düşünce dışında yapı yalnızca bir taşıyıcı görevi görmektedir. İmgelemin evrilme kısmında oluşan bütün ilişkiler yapıda anlam basamaklarını ortaya koyar. Araç ve metodlarla yapıya yansıyan estetik yapı alınırlar ve tekrar yorumlanır. İzleyicinin algıları ne kadar açıksa o kadar estetik yapıyla iletişim içine girebilir. Bu bir aydınlanma gibi ya farkındalık yaşatan yüksek bilişsel bir deneyim olarak anlık ve deneyim izi olarak zamansızdır. İzleyicinin bu yapısında açıktır ki sanatçının ortaya koyduğu estetik yapıyla iletişim kurarak sanatçının imgelemi ile iletişime girer. Öyle gözüküyor ki bu imgelem keşfi benzer özellikler barındırsa bile birebir aynı özellikleri de taşıması bir zenginliktir.

Bir sanatçı için imgelemin asıl özü önemlidir ve ifade araçlarında biçimsel bir yansıtma yerine bu özün aktarım yollarındaki güçlü etkileri kullanılır. Sanatsal ifadeyi ortaya konan düşüncenin izleyicide etkisiz kalması mümkün değildir. Bu etkiler önce zihinsel sonra da fiziksel olarak yeni sorgulama ve aydınlanmalara neden olarak bizi gündelik bağlamdan estetik bir bağlam dünyasına davet edecektir.

Sanatçılar bu insanlığın bir üretimi olduklarında izleyici beğenisi, takdiri ve anlamasını sanat yapıtlarından uzak tutmaya çalışsalar da izleyiciler çoğu üretim aşamasının etkinliğinde sanatçı ile birlikte kararlara toplumsal bellek olarak katılırlar. Bu nedenle sanat yapıtları izleyicilerin ortak toplumsal özelliklerini de taşır.

Sanatçının hür iradesi, imgelemin malzemeye aktarım ve yaratı süreci performansına yansımaktadır. Resim sanatçıları genellikle her resimsel deneyimde bir diğer aşamaya geçmek çabasını ve gayretini göstermektedir. Şu halde her resim sanatçısı kendi sınırlarını sürekli araştırır ve sorgular.

İmgelemin sanatçı amacı ve aracılığıyla sanat eserinde bulunan varlığı izleyicinin zihni tarafından algılanan ve yorumlanan bir varlık nesnesidir. Bu zihinde deneyimlenmesi ile somutlaşmaktadır. Amacına bu şekilde ulaşmaktadır. Sanat eserinin duyumsamadan sonra elde kalan kısmındaki esas bileşen olan düşünce de eserin somut varlığını ortaya koyar. Bu doğumun sonunda, eserin algılanabilir araç ve metodlarla izleyiciye ulaşması kalır. Estetik nesneyi duyumsayanın algıları ne kadar açıksa estetik nesne o kadar izleyenle konuşur.

Sonuç

Olağan nesneleri, alışılmış sıradanlıktaki formları duyumsayan ve yorumlayan ve onu var eden izleyiciler, imgeleminin amacını taşıyan yapıtı algılar. Fakat bu yapıt başlangıç imgeleminden farklılaşmıştır. Sanatçının estetik yapısında; yaratı eylemi, birçok etkenden doğrudan etkilenmesine rağmen, sanatçı tarafından oluşturulan dil sayesinde evrensel bir düşünce taşıyıcısı ve estetik bir yapı haline gelmektedir. Yapıtı etkileyen bu değişkenlerin tümü sanatçı için kaçınılmazdır ve ayrıca sanatçı bu özel dili oluşturmak suretiyle bir usta zanaatkar olmaktan ayrılabilir.

Kaçınılmaz olarak yaratı eyleminde, tartışmalar, çatışkılar ve dönüşümleri sanatçı açısından zorunlu hale getirir. Sanat yapıtı görünen ve görünmeyen etkiler altında biçimlenmiştir. Başlangıç imgelemi eserin özünde yer aldığına göre yapıt herhangi bir eksikliğe uğramaz. Yapıtta imgelemin anlamı çalışılmış ve aktarılmıştır. İmgelem özünden farklılık olmadan dönüşmüştür.

Sanat eserindeki estetiğin, yapıt üzerinden duyularımızla yorumladığımız, sanatçının imgelem gerçekliğini değil de özünü görürüz. Dolayısıyla, eserde, eylemlenen, imgelem, izleyicinin duyumsamasında yeni bir estetik yapıyla anlaşılabilir deneyimlenir.

Sanatçının ereği sanat yapıtına imgelemine en iyi yolla aktarmaktır. Ereğin gerçekleşmesi ile sanatçının var olanı ortaya çıkar.

Üretimden meydana gelen yapıt aslında hep dünyadan türeyen ve sanatçıdan üreyen olduğundan biçim olarak bu dünyadan, öz olarak ise evrensel bir dil ile iletişim kurar.

Yapıtın estetik işlevinde bulunan sanatçı imgelemine ait öz ne kadar kuvvetli ifade edilirse estetik değer o kadar yüksek olur. Dünyanın gizleri ve farkında olmadığımız yönlerini açığa çıkarır. Resim sanatında ortada duran eşya ile eşyanın gerisinde var olan ilişkiler ve eşya ve çevresi arasında sıkı bir bağ bulunur. Sanat yapıtı dünyayı daha yaşanılır kılmaktadır. Resim sanatında değer yorulanışında sıklıkla içinde bulunduğu evrenin etkisiyle çok veya az, güçlü ve karmaşık, basit, tekdüze mesajlar alırız Bu da bizim evren ve sanat eseri ile olan bağlantımızda yeni ilişkiler kurmamızı sağlayarak çatışkılarını daha iyi anlamamızı sağlayacaktır.

Sanatçı yaratma süreci içinde tatmin olduğu ana kadar imgenin özünü ereğinde taşıyarak değişiklik yapmakta özgürdür. Eserle sanatçının var olanı ortaya çıkar. Resimsel

yapı sadece fikirleri taşıyan bir nesne olarak algılandığı sürece bir metin olarak o çevrenin bir parçası olur.

Sanatsal yaratıcılığı bulunan insan sanat yapıtı üretendir. Sanatçı temel düşüncesi ile düşüncesinin yorumlanmasına müdahale edilmeden tamamıyla özgürlüğünde, resimsel yapıtındaki imgelem özünün aktarılmasını sağlamak için çalışır. Resim sanatındaki estetiğin kişisel üslubu, tercihleri, malzeme ve metotların zenginliği, sınırların sürekli aşılp ortada deneyimlemeyi bir zorunluluk haline getirmektedir. Aynı zamanda her sanatçı kendisini bir seri üretici olarak değil her yapıtında yeni sorunları tartışan deneyimleyen bir yapıda görmek ister. Belli üsluplardaki uzun yıllar çalışmalar da bu amaca hizmet eder. Sanatçılar imgelemlerinin belirli deneyim ve odaklamalarla sürekli daha estetik olana hitap etmesini önemserler. Usta sanatçıları izlediğimizde bunu rahatlıkla görebiliriz. Bu sanatçıları belirli biçimlerde sürekli çalıştığı bunları detaylı ve derinlemesine incelediklerini görmek mümkündür.

Eskizler notlar ve yazılar üzerinde yer alan birçok kayıt sanatçıların betimleme yollarını ve yapmaya fırsat bulamadığı yapıtları, sonlandırılmak zorunda bırakır. Ama sonlandırılan bu düşünce bitirilmemiştir. Bir yeni yaratıcı tarafından devam ettirilir.

Sanatçı kendi eserinin oluşturucusudur. Sanatçı bu oluşturuculukta birinci roldedir. Yaratıcı sanatçının başlangıçta estetik nesneyi yapmada tasarladığı nesnenin ifadesi, gerçekleşmesi ve görüntüsü finalde ortaya konan son nesneden farklılaşmıştır. Algılara hitap etme ihtiyacı, anlatıma ihtiyacı uğruna estetik eser, sanatçının sağaltmasından geçerek, denenmiş yolunu bulmuş sonuçlarla yeniden yorumlanıp yepyeni bir görüntüyle yorumlanıp sonlandırılmış nesneye ulaşır. İnsan vizörünün etkili alanın içinde bulunduğu, duyumsanan nesne temel yapısını çizdiği sonucun varlığında olarak, izleyiciye sunulmuş yapıt bi-

tirilmemiş bir yapıya sahipse bile imgelemin özünü taşıyorsa amacına ulaşmıştır. Bu sanatçı tarafından bilinebilir. İmgelem sanat yapıtına aktarıldığında anlamında azalma olmamaktadır.

Sanat yapıtı sayesinde sanatçı hayata ve şekle dair yeni bir varlık zemini oluşturur. Bu yaratma ya da yeni materyallere üretilerek ulaşılan son nesnedir, bu son nesne aslında bitirilmemiş olabilir ama hedef koyma açısından ilk tasarımılanan imgelemine ait anlamı içerir.

Sanat yapıtı imgelemin bir anlatım dilidir. Yapım süreçlerinde yeni unsurlar katılır ya da bazı unsurlar çıkartılır. Başlangıçta sanatçının tasarladığı imgelem yapım aşamasına başlamadan özünü zihninde tamamlamıştır.

Sanatçının yapıt araçları tercihi ile resim yapıtı başlangıç tasarımıından nesneye aktarılan bir dil haline gelmiştir. İzleyicilerde sanat yapıtının mesajını aktarma zorunluluğu bir dil yaratmayı gerektirmiştir. Sanatçı tarafından imgelem farklı bileşenlerle yeniden yorumlanıp yepyeni bir tema ile yorumlanıp resimsel yapıya ulaştırılır. İmgelemin aktarılmasında fiziksel malzemeler kendi kimliğinden uzaklaşarak yeni bir bütünde birleşirler.

KAYNAKÇA

- Atalay M. C., (2015), 21. Yüzyılda Türk Sanatı, Bölüm: «Sanatçı İmgesinin Estetik Anlatım Sorunsalı», Yayın Yeri: Akdeniz Üniversitesi Yayınevi, Editör: Fatih Başbuğ,
- Atalayer, F. (1994), Görsel Sanatlarda Estetik İletişim, Anadolu Üniversitesi yay. Eskişehir.
- Berger, J. (1992), Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, Metis Yayınları, İstanbul
- Bolla, D. P. (2012), Sanat ve Estetik, Ayrıntı yay. Çev: Koş, K. İstanbul.
- Hockney, D. & Gaylord, M. (2017) Resmin Tarihi YKY yayınları, İstanbul. Çev: Haydaroglu, M.
- Deleuze, G. (2016), Alfa yayınları, İstanbul.
- Ergüven, M. (2007), Görmece Metis, 2. Basım, İstanbul.
- Erinç, S. M. (2004), Sanatın Boyutları, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Ersoy, A. (2010), Sanat Eleştirisi, Artes yayın, İstanbul.
- Geiger, M. (1985), Estetik Anlayış. Remzi Kitabevi.
- Giocemetti, A. (2005), Yazılar, Çev: Derman, A. 2. Baskı 2005. İst. YKY
- Gombrich, E. H. (1992), Sanat ve Yanılsama, Çev: Cemal, A. Remzi kitabevi, İstanbul.
- Gompertz, W. (2018), Sanatçı gibi düşün, YKY, Çev: Evren, S. İstanbul.
- Hegel, W. F. (1994), Estetik Cilt 1 Çev: Altuğ, T.- Hünler, H. Payel yayın İstanbul.
- Jimenez, M. (2008), Estetik Nedir? Çev. Karaçoban, A. 1. Baskı Doruk yayımları, İstanbul.
- Kagan, M. S., & Çalışlar, A. (1993). Estetik ve Sanat Dersleri. İmge Kitabevi.
- Kula, O. B. (2008), Kant estetiği ve yazın kuramı. Doruk Yay.

- Kula, O. B. (2010), Hegel Estetiği Ve Edebiyat Kuramı I, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Langer, S. K. (2012), Sanat Problemleri Mitos Boyut Sanat Dizisi, Çev: Korur, F. İstanbul
- Lenoir, B. (2005), Sanat Yapıtı, Çev: Derman, A. 9, YKY 4. Baskı, İstanbul.
- Megill, A. (2012), Aşırılığın Peygamberleri, Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida, Say yayınları, çev: Birkan, T. İstanbul.
- Nanay, B. (2018), The Aesthetic Experience of Artworks and Everyday Scenes. The Monist, 101 (1), 71-82.
- Price, M. (2014), Fotoğraf, Çerçeveedeki Gizem, Ayrıntı yayınları, 2. Baskı, Ayşenaz&Koş, K. İstanbul.
- Read, H. (2014), Sanatın Anlamı, Hayalperest yayınevi, İstanbul.
- Sartre, P. J. (2010), Varlık ve Hiçlik, Çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen, İthaki yayınları, İstanbul.
- Sartre, P. J. (2009), İmgelem, İthaki Yayınları, Çev: Tümertekin, A. 2. Baskı, İstanbul.
- Sauvagnargues, A. (2010), Deleuze ve sanat, Çev: N. Sarıca, de ki Yayın Ankara.
- Tapies, A. (2014), Sanat Pratiği, Dost yayınevi, Ankara.
- Timuçin, A. (2005), Estetik Bakış, Bulut Yayınları, İstanbul.
- Tunalı, İ. (1996), Estetik, Dördüncü basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tunalı, İ. (2003), Marksist Estetik, Kaynak Yayınları, 3. Basım, İstanbul.
- Turani, A. (2003), Çağdaş Sanat Felsefesi, 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Yıldız, E. (2017), Sanattan Hakikate: Heidegger,M., Gogh,V., Scharipo, Derrida, Dergah yayınları, İstanbul.
- Ziss, A. (2011), Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bili-mi, Çev. Yakup Şahan, Hayalbaz Kitap, İstanbul.

Görsel Kaynakça

Şekil 1-http://www.artyfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Şekil 2-3-5-6-7-8-https://arthive.com/pietmondrian/works/490152~Two_trees_by

Şekil 4: <https://www.piet-mondrian.org/the-flowering>

Şekil 14: <https://www.newyorker.com/magazine/1957/03/09/the-surprise-of-the-century-i>

Şekil 15: <https://www.uppsalaauktion.se/en/incontext/antoni-tapias-composition-with-hat/>

KEMAN ÇALAN İCRACILARIN KARŞILAŞTIKLARI MESLEKİ SAKATLIK ÖYKÜLERİ VE SAKATLANMALAR İLE İLGİLİ RİSK FAKTÖRLERİ

Tuğba Tuğçe TOPDEMİR¹, Hakan BAĞCI²



-
- 1 Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Performans Yüksek Lisans Programı, tttopdemir@gmail.com
 - 2 Dr. Öğr. Üyesi, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, hbagci@hotmail.com



KEMAN ÇALAN İCRACILARIN KARŞILAŞTIKLARI MESLEKİ SAKATLIK ÖYKÜLERİ VE SAKATLANMALAR İLE İLGİLİ RİSK FAKTÖRLERİ

Tuğba Tuğçe TOPDEMİR¹, Hakan BAĞCI²

1. GİRİŞ

Duygu ve düşüncelerin, uyumlu ve uyumsuz tüm seslerin belirli ritmik yapılarda bir araya gelmesi müziği oluşturmaktadır. Enstrüman çalmak; kaslar, beyin ve bilişsel duyuların bütünü ile yapılan bir eylemdir. Bir sporcu gibi her gün düzenli çalışmak icracı olmanın temelini oluşturmaktadır. Düzenli çalışmak, başarıya giden yol için ilk adım olarak kabul edilmelidir.

Keman, yapısı gereği düzenli çalışmanın önemini en iyi şekilde vurgulayabileceğimiz enstrümanlardan biridir. Keman; sol, re, la ve mi notaları ile adlandırılmakta olan dört adet telden oluşmaktadır. Tuşesinde herhangi bir işaretleme veya perde olmaması sebebiyle keman çalan birinin kulağı doğru ve yanlış sesleri ayırt etme konusunda iyi olmalıdır. Yay ile çalınan keman, icracıyı normalden daha fazla yerçekimine maruz bıraktığından doğal olana en yakın tutuş biçimi bireyler için büyük önem taşır. Keman tutuşu kişiden kişiye farklılık göstermekle beraber birçok tekniği içinde barındırmaktadır.

Kemanın tutuşu hakkında kesin ve ortak bir yargı olmaması nedeniyle icracılar farklı yollar izlemektedir. Bu sebeple çoğu icracı vücut mekaniklerini zorlamakta ve sakatlanma yaşamaktadır. Pedagoglar bu konuda farklı gö-

1 Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Performans Yüksek Lisans Programı, tttopdemir@gmail.com

2 Dr. Öğr. Üyesi, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, hbagci@hotmail.com

rşler sergilemiş ama net bir sonuca varılamamıştır (Topdemir Turhan, 2018).

Literatürde hem fiziksel açıdan hem de enstrüman açısından ısınmanın gerekliliğini savunan Patrica Mc Carty, müzisyen ve sporcuların ısınma süreci olmadan harekete gememelerinin, özellikle yaylı çalgı kullananlarda önemli olduğunu ve ısınma olmadığı zaman sakatlanmaların arttığını belirtmektedir (Mc Carty, 2000).

Müzisyenlerin genellikle “Ağrı yoksa kazanç yok” düşüncesi ile ağrı olmasına rağmen çalışmaya devam ettikleri saptanmaktadır (Bruno et al., 2008). Öğrenci ve icracılar kas-iskelet sistemi problemleri açısından büyük risk altındadır (Lederman, 2003). Sıklıkla görülen kas-iskelet sistemi problemleri; enstrümanın yanlış tutuşu, enstrüman ağırlığı, uzun süren efor ve tekrarlı hareketlerden kaynaklanan aşırı ya da kötü kullanım ile ilgilidir (Bejjani et al., 1996; Winspur, 2003).

110 müzisyen ile yapılan bir çalışmada, müzisyenlerin %86’sının ağrısının olduğu ve bunun büyük bir kısmını yaylı çalgı alanların oluşturduğu belirtilmiştir (Owen, 1985). Ağrı ve sakatlanmaların engellenebilmesi adına sporun etkili bir yöntem olduğu savunulmaktadır.

Konservatuvar, müzik bölümlerinde ve keman öğrenme metotlarında enstrüman çalmak dışında fiziksel egzersizlere önem verilmediğı görülmektedir. Birçok icracı sakatlanmanın önlenmesi için doğru teknikle ilgili bilgi eksikliği ve kondisyonun gerekliliğini önemsemedikleri için kariyerlerini erken dönemde bırakmak zorunda kalmışlardır (Pascarelli, 2004).

İracıların sakatlanmalarının değerlendirildiğı en geniş kapsamlı çalışmalardan olan Fishbein’in (1988) alışmasında, 48 orkestradan toplamda 4025 icracı değerlendirilmiş ve icracıların %76’sında performanslarını etkileyecek

en az 1 sakatlanma yaşadıklarını vurgulanmıştır (Fishbein ve diğ., 1988).

1.1. Problem

İracılar duygu ve müzikaliteye odaklandıkları için vücutlarının farkına varmamaktadırlar. Enstrümanı tutma ve çalmayı sağlayan kas gruplarının uzun ve zorlu kullanımı normal fizyolojiye aykırı bir durumdur. Bu sebeple ağrılara, yorgunluğa ve sakatlanmalara sebep olmaktadır (İşintaş Arık, 2012).

Fizyoterapistler ise ağrı olsun olmasın fiziksel dayanıklılığı arttırmak, sakatlanmaları önlemek ve tedavi etme amaçlı yapılacak ısınma hareketlerinin (spor vb.) yaşam felsefesi haline gelmesi gerektiğini savunmaktadırlar (Topdemir, 2019).

Bu araştırma, keman çalan icracıların yaşamış oldukları mesleki sakatlık öykülerinin neler olduğu ve mesleki sakatlanma yaşamış keman icracıları ile ilgili literatürde kabul edilmiş risk faktörlerinin tespiti üzerinedir.

1.2. Amaç

Çalışmada yukarıda belirtilen genel problem doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmaktadır:

1. Keman solistlerinin ve keman icracılarının yaşamış oldukları mesleki sakatlanma öyküleri nelerdir?
2. Keman icracılarının yaşamış oldukları mesleki sakatlanmalar ile ilgili olarak literatürde kabul edilmiş risk faktörleri nelerdir?
3. Keman icracılarının yaşamış oldukları mesleki sakatlanmaları tedavi etmeye yönelik yaklaşımlar nelerdir?

1.3. Sınırlılıklar

Bu çalışma, dünya çapında mesleki sakatlık yaşamış keman icracıları arasından, sakatlık öyküleri ilgili literatürde yer alan müzisyenler ile sınırlıdır.

1.4. Önem

Müzisyenlerin ve keman eğitimcilerinin, daha önce keman icracılarının yaşamış oldukları sakatlık öyküleri hakkında bilgi sahibi olması ve bu sakatlıkların nasıl önlenebileceğine dair bilgilendirilmesi yeni yetişecek kemancıların eğitimi açısından önem taşımaktadır. Bu yolla üniversite ve liselerin müzik ile ilgili bölümlerinde müzisyenlerin bu konuda bilinçlenmesi ayrıca dersler de verilmesi önemlidir.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada öncelikle konuyla ilgili dünya çapında keman solistlerinin ve keman icracılarının yaşadığı mesleki sakatlanma öyküleri derlenerek bir literatür oluşturulmuştur. Çalışmanın bu aşamasında kullanılan yöntem örnek olay tarama modelidir. Ayrıca bu araştırma, icracıların yaşayabilecekleri mesleki sakatlanmalar için uzmanlarca belirlenen risk faktörlerinin ortaya çıkarılmasını amaçlamakta olup, var olan bir durumun tespitini amaçlaması bakımından tarama niteliği taşımaktadır.

2.2. Evren ve Örneklem

Dünyada ve Türkiye’de mesleki sakatlık yaşamış keman icracıları evren olarak kabul edilmiş olup, ilgili literatürde ulaşılabilen keman icracıları örneklem olarak belirlenmiştir.

2.3. Veri toplama Araçları

Uzmanlarca önerilen uygulamalara ve mesleki sakatlık öykülerine ulaşabilmek amacıyla literatür taraması yapılmıştır.

3. BULGULAR

3.1. Keman İcracılarının Yaşadığı Sakatlık Öyküleri

Dünya çapında keman solistlerinin, icracılarının ve öğrencilerinin yaşadıkları mesleki sakatlanmalar araştırılmış, konu ile ilgili kaynaklar (gazete, dergi, kitap vb.) “Örnek Olay Tarama Modeli” ile taranmıştır. Sonuç olarak on altı mesleki sakatlanma öyküsüne ulaşılmış ve bunlar aşağıda detaylı olarak anlatılmıştır.

Hillary Hahn: İltihaplı kas nedeniyle tıbbi bir tavsiyenin ardından altı hafta boyunca tüm konserini iptal ettiğini duyuran Hahn bu sürede tedavi görmüştür. Fakat altı haftanın sonunda tamamen iyileşemediği için bir süre daha sahnelerden uzak kalmıştır. Kasların zorlanması sonrası gördüğü tedavi durumunu her gün daha iyiye götürse de uzun vadede iyileşmesine zarar vereceği için bir süre daha sahneye çıkmamıştır. Tüm bunların ardından dört ay sonra tekrar çalmaya ve konser vermeye devam etmiştir (the Strad, 2014).

Maxim Vengerov: Vengerov 36 yaşında iken yaşadığı omuz yaralanması sonucunda sağ kolunda oluşan kas yırtığının onarılması için ameliyat edilmiştir. Keman çalmaya bağlı olarak sakatlık yaşayan Vengerov 3 yılını omuzundaki problemin kaynağını bulmakla geçirmiştir. Bununla nasıl başa çıkacağını bulması da ek olarak 1 yılını almıştır. Yay tutamadığı için keman çalmaya ara verdiği sürede Toronto ve Chicago Senfoni Orkestrası’nın orkestra şefliğini yapmıştır (Angel, 2013).

Pelin Halkacı Akın: Lisans 3. sınıfta sol kol bilek dış tarafında tendinit rahatsızlığı yaşayan icracı “Teşhis kondu ama sınavım vardı. Sınavlarımı tamamladıktan sonra 15 seans fizik tedavi gördüm”, diyerek yaklaşan keman sınavlarını tamamladıktan sonra bir buçuk ay keman çalmadığını belirtmiştir. Fizik tedavi sırasında edindiği tecrübeleri “Ağrı çok önemli, ağrıyı kesme yoluna hiç gitmedim. Elim küçük ve bunun dezavantajını yaşıyordum, bununla ilgili kendime elimi sıkmadan basmayı öğrettim. Aynı şekilde basmaya devam etseydim bırakmak zorunda kalabilirdim”, diyerek aktaran icracı, kısa bir sürede yaşadığı sakatlığın olumsuz etkilerinden kurtulmuştur. 4 yıl önce bu sefer sağ kolunda tendon kılıfı yırtılma tanısı konulan Halkacı Akın, bu yaşadığı sakatlıkta keman çalmayı bırakmamış yalnızca solo konserlerini azaltma yoluna gitmiştir. Tedavi sürecinde sorunun neden kaynaklandığını bulup, bu sakatlığı aşmıştır (Topdemir, 2019).

Peter Oundjian: Uluslararası Vina del Mar Keman yarışmasında birincilik kazanan, 14 yıl boyunca Tokyo Yaylı Kuartet üyesi olarak performans sergileyen Oundjian nörolojik sebepler ve stres yaralanması sebebiyle keman kariyerini sonlandırmıştır. Kariyerine orkestra şefliği yaparak devam etmiştir (Music of Armania, 2019).

Emma Morrison: Toronto Gençlik Senfoni Orkestrası eşliğinde “Barber Keman Konçertosu”nu çalmaya hazırlanan Morrison, yaşadığı stres ve talepleri karşılama arzusu sebebiyle kolunda ve omuzundaki ağrılar sonucunda sakatlanmıştır. Başlangıçta sinir hasarı olarak yanlış tanı konulan Morrison’un durumunun kötüleşmesi, birkaç ay sonra kasın bozulmasına yol açmıştır. Sekiz yaşından beri ilk kez kemanını bırakmak zorunda kalan 21 yaşındaki genç kemancı, “Bu sakatlık yalnızca Ulusal Senfoni Orkestrası ile turneye çıkmamı engellemedi, aynı zamanda üniversitedeki ikinci yılımda keman çalmama engel oldu. Yaralanmam fiziksel olmasına rağmen zihinsel ve duygu-

sal sağlığını çok etkiledi”, diyerek durumunu açıklamıştır. Birkaç ay antrenör ile kaslarını ve vücudunu güçlendirme çalışmaları yaptıktan sonra keman çalmaya tekrar başlayan icracı tüm bu güçlendirme çalışmalarının kendisini çok mutlu hissettirdiğini ve kendisinden beklentisinin eskisinden daha fazla olduğunu belirtmiştir (Motyer, 2017).

Patricia Kopatchinskaja: Patricia Kopatchinskaja, 23 Kasım 2015 tarihindeki konserini tendinit nedeniyle iptal etmek zorunda kalmıştır. (Wigmore Hall, 2015). Önemli ve yorucu konserlerin hazırlığını yaparken yaralanmasının daha kötü bir hal almaması için konserini iptal eden Moldovalı kemancıya “Tendinit” teşhisi konulmuştur. Yaralanmasının daha da ağırlaşmasını önlemek için performansını iptal etmek zorunda kalmıştır (the Strad, 2015).

David Juritz: Günlük yaşamda bir bardağa uzanırken ters bir hareket sonucu omuz sakatlanması yaşayan Juritz, “Yaralanmak bana keman çalmaya fiziksel bir bakış açısıyla bakma şansı verdi. Tüm tedavileri uyguladıktan ve pilates yapmaya başladıktan sonra daha güçlü bir sırt ve omuzlara sahip olmaktan da faydalandım. Pilates hocamdan keman çalmadan önce yapabileceğim kan dolaşımını arttıracak 2-3 dakikalık egzersizler rica ettim ve onları yapmaya devam ediyorum” demiştir (Mnatzaganian, 2015).

Tunç Ünver: Sol omzunda keman çalmaya bağlı, anlaşılmayan bir sakatlık bulunmaktadır. Yurtiçi ve yurtdışında pek çok doktor tarafından incelenmesine rağmen tedavisi bulunamayan bu sorun, Ünver’in sol elini çalma esnasında kilitleyerek üçüncü ve dördüncü parmaklarının hareketini ani olarak durdurmaktadır. Birkaç kez konser esnasında Ünver’e zor anlar yaşatan bu durum, öğrencilerine yol göstermek adına çalmak dışında solo performans göstermesine engel olmaktadır. Ünver’e göre; hayat boyu verilen tüm emekler düşünüldüğünde, insanın en büyük tutkusunu sakatlık nedeniyle yok etmek zorunda kalması

psikolojik olarak zor bir durumdur. Bir solist için en verimli ve olgun çağların 50’li yaşlar olduğunu düşünen nver; böyle bir dönemde sahneyi bırakmakta çok zorlanmış ve intibak gücüyle üstesinden gelmiştir (Renda, 2016).

Timothy Lees: Cincinnati Senfoni Orkestrası Başkemocısı Timothy Less, 2017-2018 sezonunun bitiminde sol elinin parmaklarını etkileyen sinir yaralanmasına ilişkin tekrarlayan sorunlar yüzünden Başkemancılık pozisyonundan ayrılmak durumunda kalmıştır (the Strad, 2019).

Elizabeth Wallfisch: Wallfisch’in yaşadığı ilk sakatlık, sağ dirseğindeki tenisçi dirseği olmuştur. Yıllar geçtikçe, her iki koldan, boynundan, omzundan ve sırtından tekrar rahatsızlık yaşadığını belirtmiştir. 1975’te n kol ve dirseklerinde olan ağrıları sebebiyle saçlarını tarama hareketi yapamadığını belirtmiş ve 1976’da ise Kronik RSI teşhisi sonucunda keman çalmaya ara vermiştir. Bu durumu, “Tüm dünyam kemandı ve umutsuz zamanlardı...”, diyeerek ifade etmiştir. İy bir keman öğretmeninin olduğunu fakat yaşadığı sorunlardan haberdar olmadığını ve onu anlamadığını dile getirmiştir. Fizyoterapist eşliğinde haftada üç kez masaj ve egzersiz uygulanarak tam on iki ay sonunda ancak 30 saniye keman alabilecek seviyeye geldiğini belirten Wallfisch’in tam olarak iyileşmesi beş yıl sürmüştür. Denediği tedavi ve yaklaşımlar; yüzme, masaj, Feldenkrais Tekniği, Aleksandr Tekniği, elastik bantlar ve yemek yeme düzenine dikkat etmedir (the Strad, 2014).

Katie Richardson: McGill Üniversitesi Müzik Eğitimi Bölümü’nde doktora yapan kemancının, Lisans yıllarında yaşadığı sakatlanmada doktorlar tarafından birkaç farklı sorun teşhis edilmiştir. Bunlardan baskın olan tanı; Normal sinir fonksiyonunda ağrı ve kan akışında bozukluk yaratan Bilateral Torasik Outlet Sendromu olmuştur (Morty, 2017).

Nicola Manson: 17 yıl boyunca keman çalan Manson Tenisçi Dirseği tanısı ve şiddetli ağrı sebebiyle Queensland Senfoni Orkestrası'ndaki görevinden emekliye ayrılmak zorunda kalmıştır. Bir yıl süren kortizon ve akupunktur tedavileri sonrasında kaçınılmaz gerçekte yüzleşmek zorunda kalmıştır. Kemancı yaşadığı durumu “İstediğim zaman keman çalmayı bırakmayı umuyordum, zorunlu olduğum için değil”, diyerek ifade etmiştir (Rutledge, 2014).

Pamela Frank: Curtis Müzik Enstitüsünde Profesör olan Frank, enstrüman çalmaya bağlı yaralanma sebebi ile on yıl boyunca keman çalmaya ara vermiştir. Bu sürede tanıştığı fizyoterapist Howard Nelson ile birlikte yaralanmalar ve yaralanmalar olmadan önce alınabilecek önlemler konusunda, iş birliği yaparak seminerler vermeye ve ustalık sınıfları gerçekleştirmeye devam etmektedirler. Fiziksel terapi uygulaması yapmakta ve hatalı hareket düzenlerini değiştirerek, yaralanmaların biyomekanik nedenlerini bulup tedavi etmektedirler (the Strad, 2017).

Lennox Mackenzie: Londra Senfoni Orkestrası Keman Sanatçısı Mackenzie, “Kemanını omzuna her aldığı anda ağrı yaşadığını ve her kemancının çalarken acı çektiğini, ama bu sefer ki acının başka bir acı olduğunu”, dile getirerek doktora gitmiştir. İki hafta ara vermenin sorunu çözeceğine inanan Mackenzie keman çalmaya tekrar döndüğünde mutlu hissetmeye başlamıştır. Ancak şikayetleri çok daha kötü bir biçimde artmaya devam ederken çalmayı sürdürmüş ve bunun geriye dönük bir hata olduğunu söylemiştir. Yoğun çalma programının sorunu daha da kötüleştirdiğini ve sonunda, kemanını daha fazla taşıyamayacak duruma geldiğini, bu sebeple bir performansın ortasında emekli olmak zorunda kaldığını belirtmiştir. Londra Senfoni Orkestrası üyesi kemancıya, sol tarafta Diagnosed a rotator cuff teşhisi konulmuş ve kortizonlu iğne tedavisi önerilmiştir (Todes, 2015).

Kyung Wha Chung: Kariyerinin en yoğun döneminde sol el şişliği yüzünden beş yıl keman çalmaya ara vermiştir. Ardından tekrar çalmaya ve konserler vermeye başlamıştır (the Strad, 2016).

Maya Shankar: Shankar, 16 yaşında iken ünlü keman virtüözü Itzhak Perlman ile keman çalışmalarını sürdürdüğü dönemde, Paganini kaprislerini çalışırken elinde bir ağrı hissetmiş ve birkaç doktora gittikten sonra meslek değiştirmek ve tutkunu olduğu kemana bırakmak zorunda kalmıştır (Violinist, 2009).

Görüldüğü üzere sakatlanma yaşayan bireylerin bir kısmı uzun süre boyunca enstrümandan uzaklaşmak zorunda kalmış, bir kısmı ise kariyerlerini noktalamışlardır. Bazı sanatçılar ise uygun tedavi ile icraya dönebilmiştir. Uzman hekim ve fizyoterapistler tarafından gerçekleştirilmiş bu tedavilerin hemen hepsi fiziksel ısınma-soğuma egzersizlerini de içermektedir. Bireylerin bir kısmı bu süreçte edindikleri tecrübeler sonucu koruyucu önlemleri ve ısınma-soğuma periyotlarını gündelik hayatlarında da uygulamaya koymuştur.

Görüldüğü üzere sakatlanma yaşayan bireylerin bir kısmı uzun süre boyunca enstrümandan uzaklaşmak zorunda kalmış, bir kısmı ise kariyerlerini noktalamışlardır. Bazı sanatçılar ise uygun tedavi ile icraya dönebilmiştir. Uzman hekim ve fizyoterapistler tarafından gerçekleştirilmiş bu tedavilerin hemen hepsi fiziksel ısınma-soğuma egzersizlerini de içermektedir. Bireylerin bir kısmı bu süreçte edindikleri tecrübeler sonucu koruyucu önlemleri ve ısınma-soğuma periyotlarını gündelik hayatlarında da uygulamaya koymuştur.

3.2. Sakatlanmalar ile İlgili Risk Faktörleri

Müzisyenlere tedavi uygularken, tedaviyi yapacak olan ilgili sağlık personelleri müzisyenlere özel olan risk faktörlerini ve çalışma süreçlerini bilmelidirler. Bu risk faktörleri şu şekilde sıralanmıştır (Heinan, 2008):

- Sakatlanmaya rağmen müziğe devam etmek,
- Postür bozukluğu,
- Kadın olmak,
- Müzisyen olmanın gerektirdiği zorlu çalışma şartları,
- Çok fazla prova yapmak,
- Yoğun çalışma saatleri,
- Enstrümanın kişiye uygun olmaması,
- Kişideki performans anksiyetesi,
- Çok fazla tekrarlı hareket yapmak,
- Yanlış teknik kullanımı.

3.3. Mesleki Sakatlanma Yaşayan Keman İcracılarınıın Tedaviye Yönelik Yaklaşımlar

Risk faktörlerine bakıldığı zaman öncelikli görev aslında müzik öğretmenlerindedir. Bu yüzden risk faktörlerini azaltmak amacıyla müzisyenin iyi eğitilmesi önemlidir. Bunun dışında sağlık personelleri tarafından yapılacak olan tedavide ise öncelikle hekime muayene olmak daha sonra ilgili fizyoterapist gözetiminde tedaviyi sürdürmek gereklidir. Bu tedavi yöntemleri şu şekilde sıralanabilmektedir (Ackermann et al., 2002; Podnar, 2013; Işıntaş Arık, 2012; Gürses, 1994; Butler, 2011; Dan, 2002; Middlestadt, 1989; Can, 2012; Topdemir Turhan, 2018):

- Postür eğitimi,
- Nefes egzersizleri,
- Beslenme düzenlenmesi,
- Gevşetme (miyofasiyal),
- Soğuk uygulama,
- Destek materyalleri kullanımı,
- Kişinin yeniden uygun eğitimi,
- Enstürman ile tedavi,
- Kuvvetlendirme egzersizleri,
- Stabilizasyon egzersizleri,
- İzometrik egzersizler,
- Proprioseptif (duyusal) egzersizler,
- Germe ve gevşeme egzersizleri,
- Ergonomik eğitim (enstrümanı düzgün taşıma, kaldırma vb. teknik),
- Çevresel faktörlerin düzenlenmesi,
- Mental eğitim,
- Kişinin performans, mola ve günlük yaşantılarının düzenlenmesi,
- Bantlama (kinesiotape) tedavisi.

4. SONUÇ ve ÖNERİLER

4.1. Sonuç

İlgili alan tarafımızca taranmış ve keman çalmaya bağlı sakatlık yaşamış dünya çapında 16 keman sanatçısına ulaşılmıştır. Söz konusu sanatçılar, uluslararası kabul görmüş keman virtüözleri, orkestra icracıları, alanda virtüöz yetiştiren önemli konservatuvarların öğrencileri ve mesleki keman eğitimi gören öğrencilerdir.

Araştırmalarımız sonucunda vardığımız ortak yargı, virtüöz, orkestra sanatçısı ve öğrencilerin yaşadıkları sakatlıkların önlenmesinin virtüözite ile doğru orantılı olmadığını açıklar nitelikte olmuştur. Sayısız solo performans göstermiş sanatçıların da sakatlık yaşaması bu mesleğin her anında yaşanabilecek fiziksel olumsuzlukların olduğunu göstermektedir. Enstrüman yetkinliği ile fiziksel sağlığın korunması her zaman mümkün olmamıştır ve sakatlıklar yaşanmıştır.

Sakatlık öyküleri incelendiğinde kimi icracı karşılaştığı sakatlık nedeniyle keman çalmayı tamamen bırakmış kimi icracı ise iyileşme sürecinin ardından çalmaya devam etmiştir. Ancak ortak olarak hepsi fiziksel tedavi yaklaşımlarından en az birini denemişlerdir.

Keman icracıları sakatlanma öncesi dönemde bilinçli olarak fiziksel sağlıklarına dikkat ederek destekleyici ve sakatlık önleyici uygulamalarda bulunmamışlar fakat sakatlık yaşadıkları dönemde vücut mekaniklerinin farkına varıp, yüzme, masaj, Feldenkrais tekniği, Aleksandr tekniği, elastik banlar, yemek yeme düzenine dikkat etme, pilates, fizik tedavi gibi uygulamalarda bulunmuşlardır.

Sakatlık yaşadıkları dönemde konser iptal eden icracıların iyileşme süreci tahmin edilen iyileşme sürecinden daha uzun sürmesi sebebi ile daha fazla konser iptal etmek zorunda kalmışlardır.

Sakatlanmaya rağmen müziğe devam etmek, postür bozukluğu, kadın olmak, müzisyen olmanın gerektirdiği zorlu çalışma şartları, çok fazla prova yapma, yoğun çalışma saatleri, enstrümanın kişiye uygun olmaması, kişideki performans anksiyetesi, çok fazla tekrarlı hareket yapma, yanlış teknik kullanımı icracılar için risk faktörleri arasında yer almaktadır. Risk faktörlerini azaltmak amacıyla icracının bu konuda bilinçlendirilmesi için çalgı eğitimcilerine büyük sorumluluk düşmektedir.

Yaşanan sakatlanmaların tedavi edilmesi ve önlenmesi için postür eğitimi, nefes egzersizleri, beslenme düzenlenmesi, gevstme (miyofasiyal), soğuk uygulama, destek materyalleri kullanımı, kişinin yeniden uygun eğitimi, enstrüman ile tedavi, kuvvetlendirme egzersizleri, stabilizasyon egzersizleri, izometrik egzersizler, proprioseptif (duyusal) egzersizler, germe ve gevşeme egzersizleri, ergonomik eğitim (enstrümanı düzgün taşıma, kaldırma vb. teknik), çevresel faktörlerin düzenlenmesi, mental eğitim, kişinin performans, mola ve günlük yaşantısının düzenlenmesi ve bantlama (kinesiotape) tedavisi genel yaklaşımlar arasında yer almaktadır.

4.2 neriler

İracıların doğru çalma yöntemlerini bilmesi ve kendilerini herhangi bir problem oluşmadan önce korumaları önemlidir. Bu sebeple eğitim sırasında bu konuların birer çalışma disiplini olarak öğretilmesi icracılara fayda sağlayacaktır.

Fizyoterapistlerle iletişim halinde olmanın koruyucu, destekleyici ve tedavi edici açıdan faydalı olacağı görülmektedir. Aynı zamanda sporcularda olduğu gibi orkestralar, okullar ve mesleki müzik eğitimi veren diğer tüm kurumlarda bu alanda uzmanlaşmış fizyoterapistlerin bulundurulmasının faydalı olacağı görülmektedir.

Müzik eğitimi veren kurumlarca ve bu işi meslek olarak yapan kişiler tarafından koruyucu önlem olarak tüm bu bilgilerin iletilebileceği dersler, seminerler ve çalıştaylar düzenlenerek yetişmekte olan icracıların bilinçlendirilmesi önemli görülmektedir.

Sakatlanmaların önlenmesi adına icracıların enstrüman kullanırken hangi kaslarının aktif olarak çalıştığını bilmeleri ve buna göre günlük hayatları içerisinde bu kaslarını güçlendirmeleri ve desteklemeleri önemli bir adım olacaktır.

KAYNAKÇA

- Ackermann Bronwen et al., (2002). "The effect of scapula taping on electromyographic activity and musical performance in professional violinists." *Australian Journal of Physiotherapy*, 48(3), 197-203.
- Angel, Amanda (02/06/2013). Top Five Comeback Stories in Classical Music. Erişim: WQXR. <https://www.wqxr.org/story/296560-top-five-comeback-stories-classical-music/> 06/05/2019
- Bejjani, Fadi Joseph et al., (1996). "Musculoskeletal and neuromuscular conditions of instrumental musicians." *Archives of Physical Medicine and Rehabilitation*, (77), 406-413.
- Bruno, Stephano el al., (2008). "Playing-related disabling musculoskeletal disorders in young and adult classical piano students." *Int Arch Occup Environ Health*, (81), 855-860.
- Butler, Katherine (2011). "Assessment and Treatment Principles for the Upper Extremities of Instrumental Musicians." *Rehabilitation of the Hand and Upper Extremity*, Elsevier Mosby, 1855-1878.
- Can, F. (2012). "Post-isometric relaxation and manual therapy techniques in musicians who has musculoskeletal pain". 1. International Congress for Musician' Health in the Context of Physical Therapy, Speech Therapy and Occupational Therapy. Osnabrück, Germany.
- Dan, Robinson, Joanna Zander (2002). "Preventing Musculoskeletal Injury (MSI) for Musicians and Dancers : a Resource Guide." Vancouver: Safety and Health in Arts Production and Entertainment.
- Fishbein, M. et al. (1988). "Medical problems among ISCOM musicians: Overviwe of a international survey." *Medical Problems of Performing Artists* Vol. 3/ No. 1: 1-8.
- Gürses, Nilgün Hülya (1994). "Müzisyenler İçin Öneriler", *Fizyoterapi Rehabilitasyon*, 7(6), 115-121.

- Heinan, Michelle (2008). "A Review of the Unique İnjuries Sustained by Musicians." *Journal of the American Academy of Physician Assistants*, 21(4), 45-50.
- Işıntaş Arık, Meltem (2012). Gitar Çalan Müzisyenlerde Üst Ekstremitte Kas-İskelet Sistemine Ait Problemlerin Giderilmesi ve Performansın Arttırılmasına Yönelik Egzersiz Eğitim Programının Etkinliği. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Lederman, R. (2003). "Neuromuscular and musculoskeletal problems in instrumental musicians." *Muscle & Nerve*, 27(5), 549-561.
- Mc Carty, Patrica (2000). "Getting Warmer." *the Strad*, 162.
- Middlestadt, S. F. (1989). "The prevalence of severe musculoskeletal problems among male and female symphony orchestra string players." *Medical Problems of Performing Artists*, (4), 41-48.
- Mnatzaganian, Sarah (11/02/2015). Violinist David Juritz on Overcoming a Painful Shoulder Injury. Erişim: the Strad. <https://www.thestrاد.com/violinist-david-juritz-on-overcoming-a-painful-shoulder-injury/6010.article/11/05/2019>
- Motyer, Claire (09/02/2017). The Real Reason Musicians Are Dropping Out of Music Schools. Erişim: CBC Music. <https://www.cbcmusic.ca/posts/18039/musician-injuries-health-awareness-music-schools/> 16/04/2019
- Motyer, Claire (12/07/2017). Breaking the Silence: Katie Richardson. Erişim: C Natural Blog. <https://cnaturalblog.wordpress.com/2017/07/12/breaking-the-silence-katie-richardson/> 16/04/2019
- Music of Armenia (2019). <https://musicofarmenia.com/pete-roundjian/> 10/06/2019
- Owen, E. (1985). "Instrumental musicians and repetition strain injuries." *International Occupational Health and Safety*.
- Pascarelli, Emil (2004). Dr. Pascarelli's Complete Guide to Repetitive Strain Injury: What You Need to Know About

RSI and Carpal Tunnel Syndrome. New Jersey: John Wiley&Sons.

- Podnar, Marija, Matthias A. Bertsch (2013). "Infrared Thermography As Diagnostic Tool For Physiotherapeutic Taping Support of Musicians." (Ed.) Aaron Williamon, Werner Goebel. Proceedings of the 4th International Symposium on Performance Science. Vienna: University of Music and Performing Arts: 1-6.
- Renda, Şükriye Tuğçe (2016). Türkiye’de Uluslararası Düzeyde Tanınan Keman Solistlerinin Eğitim Geçmişleri Ve Yorumculuk Yöntemlerinin İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- Rutledge, Luke (03/06/2014). Orchestral Musicians Prone To Overload Injuries, Urged To Address ‘Taboo’ Problems Early. Erişim: ABC News. <https://www.abc.net.au/news/2014-05-20/orchestra-musicians-urged-to-speak-out-over-strain-injury-taboo/5461850/> 07/04/2019
- the Strad (21/02/2014). <https://www.thestrad.com/violinist-elizabeth-wallfisch-on-how-she-overcame-chronic-rsi/6019.article/> 07/04/2019
- the Strad (2014). <https://www.thestrad.com/6054.article/> 08/04/2019
- the Strad (2015). <https://www.thestrad.com/violinist-patricia-kopatchinskaja-withdraws-from-concerts-due-to-injury/6273.article/> 09/04/2019
- the Strad (2016). <https://www.thestrad.com/violinist-kyung-wha-chung-postpones-2016-uk-tour-due-to-finger-injury/6190.article/> 09/04/2019
- the Strad (2017). <https://www.thestrad.com/news/pamela-frank-joins-usc-thornton-with-collaborator-physical-therapist-howard-nelson/7268.article/> 09/04/2019
- the Strad (2019). <https://www.thestrad.com/news/concertmaster-emeritus-retires-from-cincinnati-symphony-orchestra/8686.article/> 19/04/2019

- Todes, Ariane (05/02/2015). London Symphony Orchestra Violinist Lennox Mackenzie on Treating a Shoulder Injury. Erişim: the Strad. <https://www.thestrad.com/london-symphony-orchestra-violinist-lennox-mackenzie-on-treating-a-shoulder-injury/3592.article/> 09/04/2019
- Topdemir Turhan, Ebru (2018). Keman Çalan Müzisyenlerde Kinesiyotape Uygulamasının Fonksiyonellik, Performans, Kas Gücü ve Ağrı Üzerine Etkisi, Yüksek Lisans Tezi, *İstanbul Aydın Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İstanbul*.
- Topdemir, Tuğba Tuğçe (2019). Keman Çalışma Sürecinde Isınma-Soğuma Egzersizleri, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli.
- Violinist (2009). <https://www.violinist.com/blog/Fromthe-Top/200911/10639/> 15/05/2019
- Wigmore Hall. (2015). <https://wigmore-hall.org.uk/whats-on/cancelled-quartet-lab-201511231930/> 08/05/2019
- Winspur, Ian (2003). “Controversies surrounding “misuse,” “overuse,” and “repetition” in musicians.” *Hand Clinics*, 19(2), 325-329.



www.gecekitapligi.com

 /gecekitapligi

 /gecekitapligi

 /gecekitap



9 786057 749901 >