



ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI No: 3464
Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları No: 16

sanat&tasarım

art&design

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

CİLT / VOLUME 6 - SAYI / NUMBER 2 - ARALIK / DECEMBER 2016 ISSN: 2146-7692

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

Sahibi: Anadolu Üniversitesi adına, **Rektör Prof. Dr. Naci GÜNDOĞAN**

Owner: On behalf of Anadolu University, **Rector Prof. Dr. Naci GÜNDOĞAN**

Yayın Yönetmeni: (Sorumlu Müdür) / **Publications Director:** Nida **ERKAL**

Yayın Yönetmeni Yardımcısı: / **Publications Director Assist.:** Gaye **KÖSTENCE**

Halkla İlişkiler / **Public Relations:** Sıdıka **ATEŞ**

Dizgi / **Typest:** Merve **UZUNOĞLU**

Kapak Tasarımı / **Cover Design:** Öğr. Gör. Cemalettin **YILDIZ**, Arş. Gör. Deniz **DALMAN**

Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, Alan Editörler Kurulu bulunan, ulusal hakemli bir dergidir. Yılda iki kez yayımlanır. Gönderilen yazılar önce Baş Editör ve ilgili alan editörü tarafından bilimsel nitelik, etik araştırma yöntemlerine uygunluk açısından incelenerek değerlendirilir. Uygun bulunan yazılar alanında uzman üç ayrı hakeme gönderilir. Hakemlerin kararları doğrultusunda yazı ya doğrudan ya da düzeltilerek yayımlanır veya reddedilir. Hakemlerin gizli tutulan raporları dergi arşivinde on yıl süre ile muhafaza edilir. Yazım kuralları ile ilgili ayrıntılar dergi sonunda bulunabilir. STD' de yayımlanan tüm eserlerin yayım hakkı Anadolu Üniversitesine aittir.

Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi TÜBİTAK / ULAKBİM veritabanında taranmaktadır. Sisteme uyumluluk açısından cilt ve sayı numaralandırma yapımız cilt / yıl - sayı / ay olarak değiştirilmiştir.

Anadolu University Journal of Art & Desing is a national refereed journal that has an editorial board. The journal is published twice a year. The Editor-in-Chief and the related Editor evaluate the submissions in terms of scientific quality, ethics and research methods. If they deem appropriate, the articles are sent to three referees, all experts in the related field. In line with the suggestions of referees, the articles are published with or without corrections, or rejected. The reports of referees are kept in the archives of the journal for ten years. Submission guidelines are available at the end of the journal. Anadolu University holds the copyright of all papers published in the Journal of Art & Desing (JAD).

Anadolu University Art & Design Journal is an indexed journal in the TUBITAK / ULAKBİM Database. In terms of compability of the system, our volume and numbering form has changed as volume / year - number / month.

Yazışma Adresi / **Adress:**

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat & Tasarım Dergisi Sekreteryası

Yunussemre Kampüsü 26470 Tepebaşı - **ESKİŞEHİR**

e-mail: sanattasarim@anadolu.edu.tr

Web adresi: <http://www.std.anadolu.edu.tr>

ISSN: 2146-7692

Baskı Tarihi: ARALIK 2016

Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesislerinde 500 Adet Basılmıştır.

MERHABA

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat & Tasarım Dergisinin 11inci sayısını sizlerle paylaşmaktan gurur ve mutluluk duymaktayız.

Ülkemiz ve dünyamızın geçirdiği sıkıntılı dönemin, bilim ve sanatla iç içe olmakla aşılabacağına olan inancımızla hareket etmekte, bu konudaki görevimizin idrakiyle var gücümüzle çalışmaktayız.

Yayınladığımız makaleler son derece titiz bir çalışma sürecinden geçerek sizlere ulaşmaktadır. Editör ve hakemlerimiz de aynı hassasiyetle çalışarak, bilim ve sanatın birleştiriciliğine önemli katkılar sunmaktadırlar.

Bu yaklaşımla, siz değerli yazarlarımızın bilim-sanat ve kültürel değerlere temellendirilen sanat, tasarım, müzik ve sahne sanatları alanlarındaki bilimsel çalışmalarınızı dergimiz aracılığıyla somutlaştırmak ve kalıcı kılmak tek dileğimizdir.

Sanat & Tasarım Dergisinin oluşumundaki katkılarından dolayı editör, hakem, yazarlarımız ve emeği geçen herkese en içten teşekkürlerimi sunarım.

Saygılarımla,

Prof. S. Sibel SEVİM

Baş Editör

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

FOREWORD

The Graduate School of Fine Arts of Anadolu University is honored to present you the 11th issue of Art & Design Journal.

We firmly believe that living with art and science helps overcome our country's state of crisis more easily. Therefore, we are well aware of our responsibility and work hard to do our best.

Articles in our journal are closely examined before they are published. Our editors and referees work diligently and hence make important contributions to the unification of science and art.

In view of this fact, we aim to concretize and eternalize our dear writers' research based on science, art and cultural values in the fields of music and performing arts, and plastic arts-design.

I would like to express my sincere gratitude to our editor, referees and writers and everybody else who has contributed to the Arts & Design Journal.

Yours truly,

Prof. S. Sibel SEVİM

Editor in Chief

Director of the Graduate School of Fine Arts

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

DERGİ EDITÖRLERİ

Baş Editör / Editor-in-Chief : Prof. S. Sibel **SEVİM**

Baş Editör Yardımcısı / Associate Editor : Prof. Serla **BALKARLI**

Baş Editör Yardımcısı / Associate Editor : Yrd. Doç. Selçuk **YILMAZ**

İngilizce Dil Editörü / English Language Editor : Okt. Meral Melek **ÜNVER**

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü 26470 Eskişehir-**TÜRKİYE**

Tel/Phone: +90 222 335 05 80 dahili / ext: 4178

Faks/Fax: +90 222 335 79 43

E-posta/E-mail: sanattasarim@anadolu.edu.tr

ALAN EDITÖRLER KURULU / FIELD EDITORIAL BOARD

Prof. A. Mümtaz **SAĞLAM** / Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Adnan **TEPECİK** / Başkent Üniversitesi

Prof. Ayşe Gülriz **GERMEN** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Ayşe **SEZER** / Akdeniz Üniversitesi

Prof. Ayten **SÜRÜR** / Arel Üniversitesi

Prof. Dr. Bahadır **GÜLMEZ** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Burak **KAPTAN** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Bülent **ALANER** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Candan **DİZDAR TERWIEL** / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Emel **ŞÖLENAY** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Erol **İPEKLİ** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Fatma **AKYÜREK** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Gülbin **KOÇAK** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Gülen **EGE SERTER** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Güler **GÜNİSOY** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Hasip **PEKTAŞ** / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Hayri **ESMER** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Hikmet **SOFUOĞLU** / Anadolu Üniversitesi

Prof. İnsel **İNAL** / Kocaeli Üniversitesi

Prof. Dr. İsmail **ATEŞ** / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Lale **DİLBAŞ** / Yaşar Üniversitesi

Prof. Leyla **VARLIK ŞENTÜRK** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Meryem **YILMAZ** / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Mustafa **AĞATEKİN** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Namık Kemal **SARIKAVAK** / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Nazan **SÖNMEZ** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Nesrin **KALYONCU** / Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Prof. Niliifer **ERGİN DOĞRUER** / Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Nuray **ÖZASLAN** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Nurhan **TEKEREK** / Uludağ Üniversitesi
Prof. Oytun **EREN** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Ozan **TUNCA** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. R. Hakan **ERTEP** / Yaşar Üniversitesi
Prof. Pınar **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Refa **EMRALİ** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Rıdvan **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi
Prof. S. Sibel **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Saime **DÖNMEZER** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Serla **BALKARLI** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Sevim **SELAMET** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Soner **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Şenol **AYDIN** / Anadolu Üniversitesi
Prof. T. Fikret **UÇAR** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Tansel **TÜRKDOĞAN** / Gazi Üniversitesi
Prof. Turhan **ÇETİN** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Uğurcan **AKYÜZ** / Yakındoğu Üniversitesi
Prof. Dr. Zeki **ATKOŞAR** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Zeliha **AKÇAOĞLU TETİK** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Zeliha **DEMİREL GÖKALP** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ali **ÖZTÜRK** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ardan **ERGÜVEN** / Marmara Üniversitesi
Doç. Ayşe Sibel **KEDİK** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Burak **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burcu **KARABEY** / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Burcu **YAZICI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dilek **KIRATLI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Emre **HOPA** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Esra **GÜL** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Eylem **ÖNDER BAŞARIR** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Ezgi **HAKAN MARTINEZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Fethi **KABA** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Güldane **ARAZ AY** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Hale **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Hüseyin **ERYILMAZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Kemal **TİZGÖL** / Akdeniz Üniversitesi

Doç. Kemal **ULUDAĞ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Lillian **TONELLA TÜZÜN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Melike **TAŞÇIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Metin **İNCE** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Mustafa **SEKMEN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. N. Aysun **YÜKSEL** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Nurbıye **UZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Şebnem **ÜNAL** / İstanbul Üniversitesi
Doç. Şemsettin **EDEER** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Türel **EZİCİ** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Zehra **SAK BRODY** / Yaşar Üniversitesi
Yrd. Doç. Cemalettin **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Ekrem **KULA** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Füsun **CURAOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Füsun **ÖZPULAT** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Mehtap **UYGUNGÖZ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Melahat **ALTUNDAĞ** / İzzet Baysal Üniversitesi
Yrd. Doç. Nurdan **KÜÇÜKHASKÖYLÜ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Özlem **KOÇYİĞİT** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özlem **MUMCU UÇAR** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Sadettin **AYGÜN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Selçuk **YILMAZ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Tolga **YAYALAR** / Bilkent Üniversitesi
Öğr. Gör. Çağdaş **ALAPINAR GENÇAY** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Işıltañ **ATAMAN TİRYAKİ** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Yiğit **AYDIN** / Bilkent Üniversitesi
San. Öğr. Elm. Ekrem **ÖZTAN** / Hacettepe Üniversitesi

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ SANAT & TASARIM DERGİSİ

YAYIN İNCELEME VE DEĞERLENDİRME KURULU (Hakem Listesi)

PUBLICATION SURVEY AND ADVISORY BOARD (Review Board)

- Prof. Dr. Ali **ERGUR** / Galatasaray Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Muhammet **BAYRAKTAROĞLU** / Trakya Üniversitesi
Prof. Dr. Aslıhan **ÜNLÜ** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Ata Yakup **KAPTAN** / Ordu Üniversitesi
Prof. Dr. Aysu **AKALIN** / Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe Müge **BOZDAYI** / TOBB ETÜ Üniversitesi
Prof. Ayşegül **İZER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Ayşe Sibel **KEDİK** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Aytekin **CAN** / Konya Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Bahadır **GÜLMEZ** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Bedri **KARAYAĞMURLAR** / İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Bülent **ALANER** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Bülent **GÜNŞOY** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Candan **DİZDAR TERWIEL** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Cebirail **ÖTGÜN** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Cihat **AŞKIN** / İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. E. Yıldız **DOYRAN** / Gazi Üniversitesi
Prof. Emel **ŞÖLENAY** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Fethiye **ERBAY** / İstanbul Üniversitesi
Prof. Gül **ÖZTURANLI** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Gülbin **KOÇAK** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Gülen **EGE SERTER** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Güzin **GÖNÜL** / İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. H. Yakup **ÖZTUNA** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Halil **AKDENİZ** / Işık Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan **ERKEK** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Ferhat **ÖZGÜR** / Yeditepe Üniversitesi
Prof. Hasip **PEKTAŞ** / Işık Üniversitesi
Prof. Hayri **ESMER** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Hikmet **SOFUOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Prof. İsmail **YARDIMCI** / Uşak Üniversitesi
Prof. Dr. Kemal **ÖZMEN** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Lale **ALTINKURT** / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Prof. Dr. Levend **KILIÇ** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Leyla Ersin **EKMEKÇİLER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Leyla **VARLIK ŞENTÜRK** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Mehmet **YILMAZ** / Gazi Üniversitesi
Prof. Melis **OKTUĞ ZENGİN** / Nişantaşı Üniversitesi
Prof. Dr. Meral **NALÇAKAN** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Mete **ÇAMDERELİ** / İstanbul Ticaret Üniversitesi

Prof. Dr. Murat **GÜL** / İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Mustafa **AĞATEKİN** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Namık Kemal **SARIKAVAK** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Necla **RÜZGAR KAYIRAN** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Nedim **GÜRSES** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Nuray **YILMAZ** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Nurhan **TEKEREK** / Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz **ADANIR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Oytun **EREN** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Ozan **TUNCA** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Özden **PEKTAŞ TURGUT** / Gazi Üniversitesi
Prof. Pelin **HALKACI AKIN** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Pelin **YILDIZ** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Pınar **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Rahmi **ATALAY** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Refa **EMRALİ** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Rıdvan **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Rıfat **BOZKURT** / Osmangazi Üniversitesi
Prof. S. Sibel **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Safa **YEPREM** / Marmara Üniversitesi
Prof. Saime **DÖNMEZER** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Selçuk **HÜNERLİ** / İstanbul Kültür Üniversitesi
Prof. Serla **BALKARLI** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Sevim **SELAMET** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Sevin **AKSOYLU** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Soner **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Songül **KARAHASANOĞLU** / İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Suat **KARAASLAN** / Çukurova Üniversitesi
Prof. Şeniz **DURU** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Şeyda **ÇILDEN** / Gazi Üniversitesi
Prof. T. Fikret **UÇAR** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Tansel **TÜRKDOĞAN** / Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Tülin **SAĞLAM** / Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. Türev **BERKİ** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Uğurcan **AKYÜZ** / Yakın Doğu Üniversitesi
Prof. Zekiye **SARIKARTAL** / Mardin Artuklu Üniversitesi
Prof. Zeliha **AKÇAOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Doç. A. Feyza **ÖZGÜNDOĞDU** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Alpaslan **DUYSAK** / Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Ardan **ERGÜVEN** / Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Aysun **ALTUNÖZ YONUK** / Gazi Üniversitesi
Doç. Ayşe Dilek **KIRATLI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşe **OKVURAN** / Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Başak Burcu **TEKİN** / Melikşah Üniversitesi
Doç. Beste **TIKNAZ MODİRİ** / İstanbul Üniversitesi
Doç. Bilge **SAYIL ONARAN** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Buket **ACARTÜRK** / Sakarya Üniversitesi

Doç. Burak **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burcu **KARABEY** / Muğla Sıtkı Kulak Üniversitesi
Doç. Burcu **YAZICI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Burçin **TÜRKCAN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Bülent **ÇINAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Ceylan **KABAKÇI** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Cihan **IŞIKHAN** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Çiğdem **DEMİR** / Gazi Üniversitesi
Doç. Dilek **ALKAN ÖZDEMİR** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Düriye **KOZLU** / Osmangazi Üniversitesi
Doç. Ebru **GÜNER CANBEY** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Elif **TARAKÇI AKYAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Emine Nur **OZANÖZGÜ** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Ensar **TAÇYILDIZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Erdal **AYGENÇ** / Yakındoğu Üniversitesi
Doç. Eylem **ÖNDER BAŞARIR** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Ezgi **GÖNLÜM YALÇIN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ezgi **HAKAN MARTİNEZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Fatih **AKBULUT** / 19 Mayıs Samsun Üniversitesi
Doç. Fethi **KABA** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Gonca **ERİM** / Uludağ Üniversitesi
Doç. Güldane **ARAZ AY** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Hale **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan **KIRAN** / Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Dr. İbrahim Yavuz **YÜKSELSİN** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. İzzet **NAZLIKA** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Kemal **ULUDAĞ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Lale **ALTINKURT** / Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Lale **DEMİR ORANSAY** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Levent **MERCİN** / Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Melda **ÖNCÜ YILDIZ** / Gazi Üniversitesi
Doç. Melike **TAŞÇIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Metin **İNCE** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Mevlüdiye **ŞİMŞEK** / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Doç. Necla **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Neslihan **PALA** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Nurbiye **UZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Osman **DEMİRBAŞ** / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Doç. Dr. Osman **TUTAL** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ozan **BAYSAL** / İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Ömer **ADIGÜZEL** / Ankara Üniversitesi
Doç. Özgür **SOĞANCI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Özlem **SÜMER** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Reyhan **ALTINAY** / Ege Üniversitesi
Doç. S. Kağan **KORAD** / Bilkent Üniversitesi
Doç. Sedef **ACAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Seyhan **YILMAZ** / Kastamonu Üniversitesi

Doç. Dr. Sezin **TANRIÖVER** / Bahçeşehir Üniversitesi
Doç. Sinan **DİZMEN** / Ankara Üniversitesi
Doç. Şemsettin **EDEER** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Tolga **TÜZÜN** / İstanbul Bilgi Üniversitesi
Doç. Tuğrul Emre **FEYZOĞLU** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Türel **EZİCİ** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Ufuk Tolga **SAVAŞ** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Uğur **TÜRKMEN** / Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Yasemin **YAROL** / Atatürk Üniversitesi
Doç. Yüksel **ŞAHİN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Zehra **SAK BRODY** / Yaşar Üniversitesi
Doç. Zibelhan **DAĞDELEN** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Zühal **ARDA** / Selçuk Üniversitesi
Yrd. Doç. Ahu **ANTMEN** / Marmara Üniversitesi
Yrd. Doç. Arif **DEMİR** / Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Asu **KARADUT** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Ayfer **UZ** / Trakya Üniversitesi
Yrd. Doç. Aygün **DİNÇER KIRCA** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Ayşen **ÇELEN ÖZTÜRK** / Osmangazi Üniversitesi
Yrd. Doç. Begüm **KÖSEMEN** / Marmara Üniversitesi
Yrd. Doç. Begüm Özden **FIRAT** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Betül **KARAKAYA** / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Canan **ULUYAĞCI** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Cemalettin **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Duygu **KAHRAMAN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Ebru S. **BARANSELİ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Efe **TÜRKEL** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Elif **AYDOĞDU AĞATEKİN** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Yrd. Doç. Emre **ZEYTİNOĞLU** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Erdem **ÇÖLOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Ersoy **YILMAZ** / Çankırı Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Funda **ALTIN** / Ordu Üniversitesi
Yrd. Doç. Göktürk **YILDIZ** / Kocaeli Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Gözde **YÜKSEL** / Necmettin Erbakan Üniversitesi
Yrd. Doç. Gülgün **ELİTEZ** / Sakarya Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Gülnur **DURAN** / Marmara Üniversitesi
Yrd. Doç. Hakan **ŞENSOY** / İstanbul Teknik Üniversitesi
Yrd. Doç. Hasan **BAŞKIRKAN** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Hatice Kübra **ERGİN** / Harran Üniversitesi
Yrd. Doç. Hüseyin **ÖZÇELİK** / Hacettepe Üniversitesi
Yrd. Doç. İlhan **HASDEMİR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. İnci Oya **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Kadir **SEVİM** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Yrd. Doç. Kemal **TİZGÖL** / Akdeniz Üniversitesi
Yrd. Doç. Kürşad **TERCİ** / Yaşar Üniversitesi
Yrd. Doç. Mehmet Ali **ALTIN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Mehtap **UYGUNGÖZ** / Anadolu Üniversitesi

Yrd. Doç. Nazlı Gülgün **ELİTEZ** / Sakarya Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Nilay **ERTÜRK** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Nurşen **DİNÇ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Oktay **KÖSE** / Süleyman Üniversitesi
Yrd. Doç. Onur **TÜRKMEN** / Bilkent Üniversitesi
Yrd. Doç. Ömer Emre **YAVUZ** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Özge **KANDEMİR** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özge **ÜNLÜTÜRK** / Adli Tıp Kurumu Başkanlığı
Yrd. Doç. Özlem **KOÇYİĞİT** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özlem **MUMCU UÇAR** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özlem **ÖZKAL** / Özyeğin Üniversitesi
Yrd. Doç. Pınar **ÇALIŞKAN GÜNEŞ** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Sadettin **AYGÜN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Selçuk **YILMAZ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Semih **KAPLAN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Şenol **KUBAT** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Yrd. Doç. Tuğcan **GÜLER** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Tuna **UYSAL** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Umut **BEŞPINAR** / Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Yrd. Doç. Veli **MERT** / Mersin Üniversitesi
Yrd. Doç. Yıldız **GÜNER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Zeynep **ERTUĞRUL** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Zülfikar **SAYIN** / Hacettepe Üniversitesi
Öğr. Gör. Aslı Giray **AKYUNAK** / Yaşar Üniversitesi
Öğr. Gör. Danyal **MANTI** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Dilek **SENER** / Hacettepe Üniversitesi
Öğr. Gör. Erdem **ÇETİNTAŞ** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Faris **AKARSU** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Fırat **ARAPÖĞLU** / Kemerburgaz Üniversitesi
Öğr. Gör. Işıl **TÜFEKÇİOĞLU PARLAK** / Hacettepe Üniversitesi
Öğr. Gör. Kadircan **ÖZDEMİR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Öğr. Gör. Leyla **KUBAT** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Öğr. Gör. Mehtap **AŞICIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Neslihan **YAŞAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Öğr. Gör. Ozan **EVROK** / Bilkent Üniversitesi
Öğr. Gör. R. Utku **ÖZKANÖĞLU** / Akdeniz Üniversitesi
Öğr. Gör. Yücel **GÜRSAÇ** / Anadolu Üniversitesi
Okt. Bengisu **KELEŞOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Uzm. Ömer Faruk **BAYRAKÇI** / Osmangazi Üniversitesi
Uzm. Özer **AKTİMUR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

Sayfa / Page

İLETİŞİM ARACI OLAN KİTAPLARIN GRAFİK ÜRÜN OLARAK TASARLANMASI VE ŞİİR KİTAPLARINDA TASARIMIN ÖNEMİ

DESIGNING BOOKS WHICH ARE COMMUNICATION TOOLS AS GRAPHIC PRODUCTS AND THE IMPORTANCE OF THE DESIGN IN POETRY BOOKS

Yrd. Doç. Dr. / Assist. Prof. Dr. Tamer KAVURAN

Derleme

1-22

KONSERVATUVARLARIN OYUNCULUK BÖLÜMLERİNDE YAPILAN GİRİŞ SINAVLARINDAKİ MÜZİKSEL İŞİTME AŞAMASINDA SES TEKRARI TESTİ İÇİN ALTERNATİF BİR YÖNTEM

AN ALTERNATIVE METHOD FOR PITCH REPETITION TESTS IN AURAL SKILLS ELIMINATION OF PERFORMING ART SECTIONS OF CONSERVATORIES

Doç. / Assoc. Prof. Arman ARTAÇ

Araştırma Makalesi

24-34

PHOTOJOURNALISM AND PRESS PHOTOGRAPHY AS A REASSURANCE OF REALITY

GERÇEKLİĞİN BİR GÜVENCESİ OLARAK FOTOĞRAF GAZETECİLİĞİ VE BASIN FOTOĞRAFÇILIĞI

Yrd. Doç. / Assist. Prof. Qasem Abdel-Karim SHUKRAN

Derleme

36-52

İNSAN BİLGİSAYAR ETKİLEŞİMİ: MEKANA YANSIMALARI VE GELECEĞE DAİR DEĞERLENDİRMELER

HUMAN COMPUTER INTERACTION: REFLECTIONS ON SPACE AND EVALUTIONS FOR FUTURE

Yrd. Doç. / Assist. Prof. Mehmet Ali ALTIN

Araştırma Makalesi

54-76

GELENEKSELDEN GÜNCELE: İLLÜSTRATİF YAKLAŞIMLAR

TRADITIONAL TO CONTEMPORARY: ILLUSTRATIVE APPROACHES

Yrd. Doç. / Assist. Prof. Emel YURTKULU YILMAZ

Derleme

78-91

KENTSEL ALANDA HEYKEL VE ÇEVRE İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

REVIEW ON RELATIONSHIP BETWEEN SCULPTURE AND ENVIRONMENT IN URBAN AREA

Doç. Dr./ Assoc. Prof. Dr. Melek ŞAHAN

Araştırma Makalesi

92-109

1920 VE 1950 YILLARI ARASINDA MODERN GİTAR MÜZİĞİNE YÖN VEREN BESTECİLER

THE COMPOSERS WHO GAVE A DIRECTION TO THE MODERN GUITAR MUSIC BETWEEN 1920 AND 1950

Arş. Gör. / Res. Assist. Emre ÜNLENEN

Derleme

110-126

YAZININ RESİMDE OKUNMAZ KULLANIMI

THE USE OF ILLEGIBLE WRITING IN PAINTING

Güneş OKTAY Prof. Z. Rüçhan ŞAHİNOĞLU ALTINEL

Derleme

128-139

KLARİNET ÜFLEME YÖNTEMLERİNDE KARŞILAŞILAN PROBLEMLER VE ÇÖZÜMLERİ
PROBLEMS ENCOUNTERED IN CLARINET EMBOUCHURE AND THEIR SOLUTIONS

Elif SINDIR

Derleme

140-149

DEBUSSY'NİN MÜZİĞİ VE SEMBOLİST ŞİİR
DEBUSSY'S MUSIC AND SYMBOLIST POETRY

Yrd. Doç. Dr. / Assist. Prof. Dr. Mesut Erdem ÇÖLOĞLU

Araştırma Makalesi

150-178

DİJİTAL ÇAĞDA KİTAPIN DÖNÜŞÜMÜ
TRANSFORMATION OF THE BOOK IN THE DIGITAL AGE

Yrd. Doç. Dr. / Assist. Prof. Dr. Levent ÇORUH Arş. Gör. / *Res. Assist. Behiye Aycan HİDAYETOĞLU*

Derleme

180-194

BASKİRESİMDE CAM KALIPLAR İLE ÇUKUR BASKI TEKNİĞİ: VİTREOGRAFİ
GLASS PLATES IN PRINTMAKING AND AN INTAGLIO METHOD: VITREOGRAPHY

Elif Feyza ULU

Araştırma Makalesi

196-208

HİNDUİZM VE TERAKOTA TAPINAKLAR
HINDUISM AND TERACOTTA TEMPLES

Doç. / Assoc. Prof. Kemal ULUDAĞ Arş. Gör. / *Res. Assist. Gökçe ÖZER ERÖZ*

Araştırma Makalesi

210-227

İLETİŞİM ARACI OLAN KİTAPLARIN GRAFİK ÜRÜN OLARAK TASARLANMASI VE ŞİİR KİTAPLARINDA TASARIMIN ÖNEMİ

Yrd. Doç. Dr. Tamer KAVURAN *

ÖZET

Bu araştırmada, uygarlığımızın gelişiminde büyük yeri olan kitapların tasarlanma gerekliliği ele alınmıştır. Kitabın tanımı yapılarak, gelişim süreci ve önemi üzerinde durulmuş; ayrıca kitap türleri açıklanarak, şiir kitabı ve şiir hakkında bilgiler verilmiştir. Şiir kitaplarında tasarımın önemi, gerekçeleri ve tasarlanma süresince dikkat edilmesi gereken etmenler vurgulanırken genel olarak 'kitap tasarımı' da göz önüne alınmıştır.

Bu araştırmada; yazar/şair, yayınevi ve tasarımcı birlikteliği düşünülerek, aynı zamanda bir grafik ürün olan kitabın tasarım sorunları irdelenmiştir. Araştırma, bilimsel yayınların listesini içeren indeks ve özlerin taranması ile betimlenmeye çalışılmıştır. Bilimsel verilerden elde edilen bulgular doğrultusunda kitabın grafik ürün olarak tasarımında görsel, estetik, işlevsel ve teknik kaygıların gerekliliği sonuçlarına varılarak önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kitap Tasarımı, Grafik Tasarım, Şiir Kitabı, Yayınevi.

* Fırat Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Elazığ / TÜRKİYE, tkavuran@firat.edu.tr

DESIGNING BOOKS WHICH ARE COMMUNICATION TOOLS AS GRAPHIC PRODUCTS AND THE IMPORTANCE OF THE DESIGN IN POETRY BOOKS

Assist. Prof. Dr. Tamer KAVURAN *

ABSTRACT

In this study the necessity of designing books which have an important role in the progress of our civilization has been discussed. 'Book' has been defined, it has been laid emphasis on its development process and significance; besides, book genres have been interpreted and knowledge has been given about the poetry book and poetry as well. 'Book design' has also been taken into account in general while the importance of design in poetry books, its reasons and the remarkable factors in the process of designing are being emphasized.

In this survey design problems of the book- concurrently a graphic product- have been examined regarding co-occurrence of writer/poet-publisher-designer. In the survey it has been tried to be described through the index including the list of scientific publications and scanning of the cores. In accordance with the findings obtained from the scientific data it has been made suggestions, concluding that visual, aesthetic, functional and technical concerns are necessary in designing the book as a graphic product.

Keywords: Book Design, Graphic Design, Poetry Book, Publisher

* Firat University, Faculty of Communication, Visual Communication Design, Elazığ / TÜRKİYE,
tkavuran@firat.edu.tr

GİRİŞ

İlk uygarlıklardan günümüze hep bir iletişim ortamı içinde bulunan insan, çeşitli uygarlıklar oluşturmuş ve kültürel bir ortamda etkinliklerini sürdürmüştür. Bu ortamın oluşmasında yazının, kitabın ve yayıncılığın çok önemli yeri vardır. 15. yüzyılda matbaanın icadıyla bu kültürel ortam, çok daha geniş bir yelpaze kazanmıştır.

İletişim sürecinde önemli konumu olan kitaplar; sanatsal değeri olan bir nesne, ticari bir mal ve kültürel bir üründür. Bu ürünün bir çok ürün gibi tasarımı da önemlidir. Çünkü kitaplar, sanat değeri olarak sunulmasının güzelliğiyle, işlevselliğiyle okuyucuya estetik açıdan seslenmekte; ticari mal olarak, ekonomik bir özellik taşıyıp kazanç beklentisi bulunmakta ve kültürel ürün olarak da bir takım teknik aşamalardan geçip, kitlelere ulaşarak etkileşim yaratıp insanların kültürel gelişmesine katkıda bulunmaktadır.

Bu özelliklerin taşıyıcısı olan kitaplar, yazılıp 'kitap' haline gelene kadar olduğu aşamalarda, yazar/şair dışında, yayınevi, kapak ve iç sayfaların tasarımını yapacak grafik tasarımcı, ciltçi vs. gibi birçok kişinin katılımını gerektirir. Fakat bu aşamalarda çoğu zaman aksaklıklar görülmektedir. Ya kitabın oluşumunda grafik tasarımcı yer almamakta, ya kitabın sadece kapağının tasarımı yapılmakta ya da yazar/şair ve yayınevinin bu konudaki duyarsızlığı kitabın tasarımında bir takım sorunlar doğurmaktadır. Ne yazık ki, ülkemizde yayınevlerinin çoğu, kendi bünyesinde grafik tasarımcı bulundurmadığı gibi grafik tasarımcılarla da çalışmamaktadırlar.

Nitelikli bir kitap ürününün oluşabilmesi için yazar/şair, yayınevi ve grafik tasarımcının birlikteliği önemlidir.

1. Kitap ve Kitabın Gelişim Süreci

İnsan, başlangıçtan günümüze kadar yaşamını sürekli değiştirmiştir. Bu değişim sürecinde insanın çabası hep daha iyiye ve güzel olana doğru yönelmiştir. Bu yönelişin uzantılarından biri de kitaptır.

Biçimsel anlamda kitap: Dört köşesinin bir kenarıyla birbirine bağlanmış belirli sayıda genelde kâğıt sayfalarından oluşan, önden - sırttan - arkadan daha dayanıklı bir malzeme ile korunmuş olan, metnin ve metinlerde saklı olan düşüncenin görünür ve okunur duruma gelmiş biçimine denir. Cumhuriyet Ansiklopedisinde ise "yazılmış ya da basılmış sayfaların birleştirilmiş şekli" olarak tanımlanmıştır (Cumhuriyet Ansiklopedisi, s.2033).

Bütün bu özelliklerin taşıyıcısı olan kitap, bütünüyle sağlam bir yapı ve yüklendiği iletişim görevini en iyi biçimde dile getiren bir araç olmak zorundadır. Kitabın baskı teknikleriyle çoğaltılmasından önce kitabın nasıl tasarlanması gerektiği önemsenmelidir. Çünkü kitap, taşıdığı içerikle, farklılık gösterdiği türleriyle ve nitelediği alanı ile bir bütün oluşturacak biçimde tasarlanmalıdır. Kitabı oluşturan ilk öge, üzerinde yazı bulunan kâğıtlardır. Kâğıtlar bir araya getirilerek forma oluşturulur. Formaların bu durumu kişisiz bir yapı içerisinde. Onun için kitabı giydirmek ve giydiren bir kişilik kazandırmak gerekir. Bu da ancak ona bir kapak oluşturmak ve olması gereken görsel elemanları kapak üzerinde düzenlemekle olacaktır.

Kitabın gelişim sürecine bakacak olursak, yazının ve kitap biçiminin ortaya çıkışı, oluşumun ilk uygarlıklardan itibaren başladığını bize göstermektedir.

Yazının keşfedilmediği ilk uygarlıklar, ilk önce heyecan ve kültür miraslarını sonraki kuşaklara sözlü olarak aktarmışlardır. Kitabın hangi aşamada ortaya çıktığını anlayabilmek için, yazının kökenlerini araştırmak ve yavaş yavaş ortaya çıkışını izlemek gerekir. İçerisinde bulundurduğu yazılar nesnelerin izlerini taşıdığından, insanın düşüncelerine biçim verip en kalıcı şekle sokarak oluşturduğu kitaba, yaşamın bir izdüşümü de diyebiliriz. Kitabın gelişim sürecine ilişkin yazının kökenleri, ilk insanların düşüncelerini resim veya semboller aracılığıyla anlatan biçimi ile buzul çağı döneminde, mağara duvarlarında görülmektedir.

“Buzul çağı insanların, resmin yavaş yavaş işaret olduğu kaya resim sanatı bir ilk girişim sayılabilir. Daha sonra, bu işaret- resim gelişti; piktografiden, tüm eski sistemleri çıktı” (Labarre, s.7).

“İran yoluyla Asya’dan gelen Sümerler Fırat ve Dicle ovasında ilk kez tarıma başlamışlar ve göçebeliği bırakarak köy ve kentler kurmuşlardır. Aynı çağda (M.Ö. 4000-5000) Nil vadisi ve deltasında başka ırktan bir halkın aynı şekilde tarıma başladığı görülüyor. Böylece ilk kültür eserleri bu iki bölgede doğmaya başlıyor. Her iki kültür bölgesinde de yazı M.Ö. 3000-2500 yıllarında doğmuş durumdadır. Mezopotamya’da resim şeklindeki işaretlerden doğup gelişen yazı ÇİVİ YAZISI’dır. Bu yazı, daha çok, çamur levhalara ağaç çubukların uçlarını bastırarak kama şeklinde bırakılan izlerden meydana gelirdi. Başlangıçta her işaret bir fikri veya kelimeyi anlattı. Geliştikçe, özellikle tek heceli kelimelerin işaretlerini başka çok heceli kelimeleri yazmakta kullanılmak yöntemiyle bir hece yazısı durumuna gelmiştir. Çivi yazısı, dekoratif bir yazı değildir. Yalnız okunmak için yazılmış sade ve kullanışlı bir yazıdır. Buna karşılık, yine resim şeklindeki işaretlerden oluşan Mısır Hieroglif yazısı, dekoratiftir. Okunmak kadar, abide ve mezarları süslemek amacıyla kullanılmıştır. İlk hieroglif yazı da M.Ö. 3000-2500 yıllarında doğmuştur. Başlangıçta toplu fikirleri anlatan resim kompozisyonları şeklindeki hieroglif, zamanla kelime ve hece yazısı durumuna gelmiştir. Çivi ve Hieroglif yazılarında simgeler bir fikir veya kelimeyi anlattığından bu yazılara ideogram denir. Çin yazısı ve Maya yazısı da bu gruba dahildir. Maya yazısı, M.S. 1200-1400 yıllarında kullanılmıştır. Okunan simgeler doğal ve soyut işaretlerden yapılmış bir resim kompozisyonu görünümündedir. Çivi yazısı ve hierogliften faydalanarak Fenikeliler ilk alfabe yapılmışlardır (M.Ö. 1400 yıllarında). Bu alfabe, insanın çıkarabildiği çeşitli sesleri simgeleyen harflerden meydana gelmiştir. Yazılışı sağdan sola veya saban izi gibi bir sağdan sola, bir soldan sağa gidişli gelişli idi. İlk alfabe ve sonraki alfabelerde her harf bir sesi simgelediğinden bu yazılara fonogram denmiştir. İlk Fenike alfabesinde harfler bazı eşya ve canlıları simgeleyen resimlerden çıkmıştır ve onların isimlerini almışlardır. İlk iki harfin ismi de bu yazı dizgesinin genel ismi (Alfabe) olarak kullanılmaktadır. Alf ve beth sözcüklerinden yapılmıştır. Fenikeliler’in oluşturduğu, sesleri simgeleyen şekillerden oluşan yazı (alfabe), önce Akdeniz çevresindeki kültür bölgelerine doğru bir yayılma göstermiştir. Önce İbraniler, sonra sıra ile Eski Yunanlılar ve Romanlılar bu yazıyı alarak kendi dillerine uygun yeni harfler de kullanarak kullanmaya başlamışlardır. Bu gelişme kolundan Eski Ermeni yazısı ve Slav topluluklarının kullandığı Kiril yazısı türetilmiştir. Kiril yazısı bugün Rusya ve Bulgaristan’da kullanılmaktadır. Alfabenin ikinci gelişme kolu Arabistan, İran ve Orta Asya ülkeleri yönünde yayılmıştır. Bu

kolda türetilen yazılar genellikle sağdan sola yazılan çeşitlerdir. Bizde harf devriminden önce, Selçuklu ve Osmanlı çağlarında kullandığımız Arap Yazısı bu kolun son yazılarından” (Aslier, 1983, s. 1,2,3).

Görülüyor ki ortaya çıkan alfabeden bir çok yazı türemiş ve kitabın varlık nedenlerinden olan alfabe, yazı için bir dayanak oluşturmuştur. Kitabın diğer varlık nedenleri, yazıyla oluşan metinlerin yayılması, korunması ve kullanışlı olmasıdır. Belirgin bir belgesel değeri olan klasik ilk çağın dikili taşları, metnin yayılması konusundaki olanaksızlığı yüzünden, kitap kavramını içermemekle beraber kitabın oluşum izlerini taşımışlardır. Ayrıca Sümerler döneminde kil üzerine yazılıp pişirilen tabletler, Asur krallığının kitaplığını oluşturmuştur.

“Kil levhalar üzerine çivi yazısı ile yazılmış kitaplıklar dolusu örnek bugüne kadar bozulmadan kalmıştır. Bunların en zenginlerinden biri kral Asurbanipal’in (M.Ö. VII. yüzyıl) Nino-va’daki 2200 levhalık kitaplığıdır” (Cumhuriyet Ansiklopedisi, s.2033).

Bu levhaların kullanışsız oluşu ve metnin yayılması konusundaki olanaksızlığı, insanı yeni arayışlara yöneltmiştir. Cumhuriyet Ansiklopedisi’nden elde ettiğimiz bilgiye göre, M.Ö. 3 bin yıl önce papirüs denen bir bitkinin yapraklarına metin yazılarak bir sopa ile dürülüp merdane biçiminde (volumen) ilk kitap oluşturulmuştur. Özellikle bu oluşum Eski Mısır’da oldukça yaygındır. Papirüs daha sonra “Yunan dünyası ile Roma İmparatorluğu’nda yayıldı; varlığını İ.S. 10 ve II. yüzyıllara kadar sürdürdü” (Labarre,1994, s.9).

“Papirüsün yanı sıra eskiden beri hayvan derileri de yazı malzemesi olarak kullanılmıştır. Eski Mısır’da, özellikle doğu kültürlerinde deri önemli yer tutar. Parşömen kelimesi Bergama’nın eski adı ‘Pergamon’ dan türetilmiştir. Bundan da anlaşılacağı gibi Parşömen ilk olarak geniş ölçüde burada üretilmiştir” (Aslier, 1983, s.19).

Nemden ve sıcaktan kolay kolay etkilenmeyen iki yüzüne de yazı yazılabilen, yıkanıp kazınarak yeniden kullanılabilen bu deriden önceleri tomar biçiminde dürülerek, sonra “Roma imparatorluğunun son dönemlerinde, sayfa sayfa kesilip ‘Kodeks’ denen defter biçimini alarak yüzyıllarca kullanılmıştır” (Cumhuriyet Ansiklopedisi, s.2033).

Kitabın kodeks biçiminin oluşması, kitabın gelişim süreci açısından önemlidir. Çünkü: “Bu değişiklik kitabın biçimi üzerinde etkili oluyor ve okurun fiziksel durumunu tümüyle değiştirmek zorunda bırakıyordu. Oysa bir ‘volumen’e (ilkçağ kitabının geleneksel biçimi olan, papirüs tomarı) başvurulması pek kullanışlı değildi; kişinin, dürülü volumen’i önüne, yanlamasına açması gerekiyordu ve metnin bir bölümünden diğer bir bölümüne yönelmek güçtü. Volumen, çok yer tutuyor ve iki elle tutulması gerekiyordu; bu durumda da, daha sonraları yapılacağı gibi, okurken not almak olanağı ortadan kalkmış oluyordu” (Labarre, 1994, s.12).

“Kitap yazımının gelişip yayılmasında kilisenin payı büyük olmuştur. Manastırlarda din adamlarının çoğu metinleri kopya etmek, sayfaları boyamak, birbirine yapıştırmak gibi görevleri yüklenmiştir. Kopist (kopya eden) ya da müstensih (nüsha çıkaran) adı verilen bu din adamları genellikle Klasik çağ yazarlarının ve kilise büyüklerinin eserleriyle uğraşmışlardır. Kopya işi

yapılırken el değişmesinin vereceği biçim bozukluklarını önlemek için, yazı sınırları çok belirli bir biçime sokulmuş, stilize edilmiştir. XII. yüzyıla kadar kitap din çevrelerinin dışına pek çıkmamıştır. Sınırlı bir çevrede kalan bu eserler, genellikle büyük boyutlu, minyatür ve yıldızlarla süslenen kitaplar olmuştur” (Cumhuriyet Ansiklopedisi, s.2033).

Görülüyor ki kitabın biçimsel görünüş ve tasarımına, o dönemlerde de dikkat edilmiştir. Zamanla kitabın yayılması, insanlarda okuma isteğini artırmış, toplumlar kendi dillerinde yazılar kaleme alarak öne çıkmışlardır. Bu gelişmeler ve hareketlilikler döneminde parşömenin pahalılığı insanları ucuz bir yazı aracı bulmaya zorlamıştır. Böylece kağıt ortaya çıkmıştır.

“Kağıt ilk kez, yüksek bir kültür seviyesine erişmiş olan Çin’de yapılmıştır. Çin edebiyatı M.Ö. 2400 yıllarına ait eserlere sahiptir. Kağıttan önce Çin’de yazı aracı olarak taş, toprak, metal levhalar, tahtalar, bambu çubukları ve ipek bez kullanılmıştır. Kağıt Tsai Lun adında bir saray memuru tarafından M.S. 105 yılında yapılmıştır. Çinli’ler uzun yıllar kağıt yapımını sır olarak tutmuşlardır. Kore ve Japonya’ya ancak M.S. 7. yüzyılda geçebilmiştir. Hemen aynı yüzyılda kağıt yapımı Türkistan’da öğrenilmiştir. 8. yüzyılda Semerkant’da ağaç kabuğu ve paçavradan kağıt yapılıyordu. Kağıt yapımı Semerkant’tan Bağdat’a oradan Mısır üzerinden Fas’a geçmiştir. II. yüzyılda Mısır’da pazarda satılan malların kağıda sarıldığı ve 12. yüzyılda mektup ve belge boylarının standardize edildiği bilinmektedir. Kağıt Avrupa’ya Fas-İspanya veya Fas-Sicilya yoluyla geçmiş olabilir. 12. yüzyılda İspanya’da Valensiya şehrinde 1276 yılında da İtalya’da kağıt yapıldığı bilinmektedir. Almanya’da kağıt ilk kez 1390 yılında Nürnberg şehrinde yapılmıştır. Türkiye’ye Matbaacılık gibi kağıt yapımı da geç gelmiştir. 1729 yılında ilk Türkçe kitap basan matbaa kurulunca yerli kağıda da gereksinim duyulmuştur. 1750 yılında ilk kağıt fabrikası Yalova’da açılmıştır” (Ashier, 1983, s.21, 22).

Kağıdın yaygın bir şekilde kullanılması matbaanın da çıkışıyla büyük önem kazanmıştır. Matbaanın gelişiminde etkili olan ağaç oymacılığı, ilk önce; “Mısır’da daha 4. yüzyılda, Batıda ise 12. ya da 13. yüzyıllarda kumaş üzerine baskı için kullanılmıştır. 9. ve 10. yüzyıllarda, Çinliler tarafından, kağıt üzerine basıma uyarlanmıştır. Ağaç oymacılığı kesin bir ilerlemeydi, ama uzun ve nazik bir çalışma gerekiyordu. Metinlerin sayfa sayfa harflerin teker teker oyulması gerekiyordu. Çözüm, yıpranmaya dayanıklı bir maddeden yapılmış ve istenildiği şekilde bir araya getirilebilen hareketli harflerin icat edilmesine dayanıyordu. Bu çözümü, metal ve kesinlikle birbirinin eşi harfleriyle tipografi getiriyordu. Harflerin kesinlikle birbirinin eşi olması gerekiyordu, çünkü pek küçük bir fark bile girişimin başarısını engelleyecek nitelikteydi. Gutenberg’in en çok çaba ve zaman sarf etmesine, kuşkusuz bu saptama neden olmuştu. Yöntem, çok sert bir kabarık ve metal zemin üzerine her tipografik işareti oymaya ve sonra da oyulan bu şekli daha yumuşak bir metal kalıpta çukur olarak elde ettikten sonra da, içine bir kurşun, kalay ve antimon alaşımı (antimon, özellikleri 15. yüzyıl başında keşfedilmiş olan bir metaldir) akıtmaya dayanmaktadır. Böylece, sadece kalıbın iç yüzeyiyle biçimlendirilmiş (harmanlama kolaylığı) ve çok sayıda üretilen metalik bir harf (sağlamlık) elde edildi” (Labarre, 1994, s.43,44).

“15. yüzyılda Avrupa’da matbaanın icadı ile yazının mekanik olarak gerçekleşen çoğaltımı kültür tarihinde yeni bir dönemin habercilerinden sayılır. Basılı yazı ve kitabın toplumsal ya-

şamda ve düşünsel alanda etkileri o denli büyük olmuştur ki, onuru Gutenberg'e ait bu icadın yapılışından yaklaşık iki yüzyıl sonra Francis Bacon, Novum Organum'da, matbaanın dünyanın görünümünü ve durumunu değiştirmede pusula ve barut kadar güçlü sonuçlara yol açtığını belirtmiştir" (Zıllıoğlu, 1996, s.167).

Kitabın bugünkü biçiminin oluşmasını sağlayan 'kodeks' oluşumu ne kadar önemli ise, yazının gelişmesi, kağıdın bulunuşu, matbaanın oluşumu ve matbaadaki teknik gelişmelerin artarak kitabın yaygınlaşıp çoğalmasını sağlaması da o kadar önemlidir. Çünkü matbaalar sayesinde bilim, kültür ve sanat alanındaki gelişmeler yaygınlaşmıştır. Bu gelişmeler sayesinde okuma yazma bilenlerin sayısındaki artış, teknik gelişmeler ve eski yasal engellerin ortadan kalkması (matbaaya karşı siyasal engellemeler, kitaplardaki sansür vb.) gerek yayın gerekse baskı sayısının artmasını sağlamıştır.

1.1. Kitap Türleri ve Şiir Kitapları

Yazının ilk oluşmaya başladığı dönemlerde insanlar yaşayışlarını, efsanelerini, masallarını ağızdan ağıza aktarmışlardır. O dönemde, "her ihtiyar, canlı bir kitaptı. İnsanlar masalları, efsaneleri, görenek ve töreleri öğrenerek, kıymetli bir cevher gibi çocuklarına verirlerdi ki, onlar da kendi çocuklarına iletebilsinler. Ama bu cevher arttıkça bellekte saklanması güçleşiyordu" (İlin ve Segal, 1995, s.78).

İnsanoğlu bu güçlüğü yenecek, her alandaki ilerlemeleri gibi, yazı alanında da gelişmeyi sağlamış olacaktı.

"Yazının ortaya çıkışı ve geçirdiği değişim ve evrimler kültürel evrimin sonucu olmuştur. Kısaca yazı, insanın ve toplumların geçirdiği toplumsal ve kültürel evrim sürecinin ürünüdür. Bütün bunların yanı sıra yazı, insan belleğinin yükünü hafifletmiş, düşünsel enerjisini başka işlere yöneltebilmesini sağlamıştır. Yazının kullanımı bilginin yalnızca niceliksel birikimine değil, niteliksel gelişimine de katkıda bulunmuştur. Basım yoluyla çoğaltımı, bu gelişime daha geniş ve yeni boyutlar katmış, ivme kazandırmıştır" (Zıllıoğlu, 1996, s.170,173).

Yazının bulunuşu, kitabın ve kitap türlerinin oluşumunu beraberinde getirmiştir. İlk başta mitolojik, dinsel, efsanevi, kahramanlık vb. türleri oluşturan kitaplar, elyazmaları ile oluşturulmuştur. Eski uygarlık merkezlerinden Mezopotamya'da yazı için kullanılan toprak tabletler, notlar, kanunlar o dönemin kitap türleri sayılabilir. Ayrıca en eski; süslenmiş yazılı eserler, eski Mısır mezarlarında bulunan kitapçıklardır.

Daha sonra Orta Çağ'da matbaanın icadı, kitabın yaygınlaşıp türlerinin artmasını sağlamıştır.

"İlk basılı kitaplar hemen her ülkede aynı biçimde yapılmıştır. Türlerine gelince, bunlar pek çeşitlidir: Klasik Çağ edebiyatı ile halk edebiyatı, tıpla hukuk, resimli tarihle dinsel metinler aynı ölçüde matbaadan yararlanmaya başlamıştır" (Cumhuriyet Ansiklopedisi, s.2033).

Genel olarak bütün ülkelerde isim değişikliklerine rağmen kitap türleri ortak yönler içerir.

“Kütüphanelerdeki bibliyografik sınıflandırma ile Devlet İstatistik Enstitüsü’nün yıllık kitap üretimine ilişkin yaptığı sınıflandırma on başlık altında ele alınmaktadır.

Genel Konular; Felsefe-Ahlak; Sosyal Bilimler; Dil; Kurumsal Bilimler; Uygulamalı Bilimler; Güzel Sanatlar ve Spor; Edebiyat; Tarih, Coğrafya- Biyografya.

Kitap türlerini ve yayıncılığının alanlarını asgari düzeyde sınıflandırmak için altı gruba ayırmak mümkündür:

a. Ders Kitapları: İlkokuldan üniversiteye kadar olan eğitim sürecinde, okullarda okutulan ve yardımcı kaynak olarak tavsiye edilen ders kitaplarının yayıncılığını kapsamaktadır. Ders kitapları, birçok ülkede eğitim bakanlığının onayından geçtikten sonra okullarda okutulmasına izin verilmektedir.

b. Akademik, Bilimsel, Teknik ve Tıp Kitapları: Üniversite, akademi, araştırma kurumları ve enstitülerin doktora tezleri, özel araştırmaları ve bilimsel çalışma sonuçları gibi çalışmalara ilişkin yaptıkları ve sadece konunun uzmanları tarafından alınıp okunan yayıncılık alanını kapsar.

c. Çocuk Kitapları: Okul öncesi ve okul çağındaki çocuklara yönelik, bol renkli resimli kitaplardır. Çocuk kitapları, çocukların hem eğitilmesinde hem de çocuklara okuma alışkanlığı kazandırmasında, kitabın sevdirmesinde önemli bir etkiye sahiptir.

d. Kaynak Kitaplar: Sözlük, atlas, harita, seyahat rehberi ve ansiklopedilerin yayıncılığı bu türü oluşturmaktadır. Kaynak kitaplar, yaşamın her döneminde, herkesin ihtiyaç duyacağı bilgilere en kolay yoldan ulaşabilme olanağı sağlamaktadır.

e. Din Kitapları: Bu tür yayıncılık alanı, kutsal kitaplar, kutsal kitap tefsirleri, dua kitapları, dini bilgiler kitapları, peygamberin hayatı, peygamberin sözleri, dini hayata yönelik çeşitli yaklaşımların yer aldığı kitaplardır.

f. Genel Yayıncılık: Yayıncılık sektöründe en yaygın olan alandır. Bu tür yayıncılığa roman, hikaye biyografi, gezi notları, şiir, sanat, müzik, resimli kitaplar girmektedir. Gelişmiş ülkelerdeki kitap pazarının yarısını ve ihraç edilen kitapların yüzde 25 lik kısmını genel kitaplar oluşturmaktadır” (Gürcan, 1997, s.27-31).

Genel yayıncılık içerisinde yer alan şiir kitapları, diğer kitap türlerinden farklılıklar gösterir. Bunları daha iyi görmemiz için şiirin genel yapısını incelememiz gerekmektedir.

“Şiirin kendine özgü bir yapısı vardır. Salt kendisinin olan bir kuruluşla ortaya çıkar şiir. Örneğin şiir ne matematik yazısıdır, ne fizik öğretisi, ne demiryolu döşeme tasarısı, ne de savaş gerekçesi. Şiir başka bir şeyle karıştırılmaması gereken bir varlık özerkliğiyle kendini açığa koyar” (Uygur, 1985, s.136).

Şiirin tanımını yapmak oldukça güçtür. Çünkü şiir anlayışı her döneme ve her insana göre değişebilmektedir. Ama her şeyden önce şiir bir sanattır. Vezin, kafiye ses uyumu gibi öğelerle oluşturulmuş olan bu söz veya yazılar, bizi başka ruh durumuna sokabilir. Şiirin bir kelimesi-

nin değişmesi veya yapısındaki biçimin değişmesi bile onu şiir yapan büyülü yanını bozabilir. şiir insanın hiç durmadan iyiyi, güzeli, doğruyu araması sonucunda gelişmiştir. Dilin bulunup gelişmesi, düşüncenin gelişmesi şiirin ve sözcüklerin anlatım gücünü hızlandırmıştır. şiir çoğu zaman bizi duygulandırır, ürpertir ve düşündürür.

“şiir; hayatın mısralarla yaşanması, iç olguların anı defteri, bir şeyi olmaktan olmağa götüren bir güç olarak da kabul edilmektedir. Bazılarına göre ise; sırlar aleminin özü, hislere sinmiş bir dünya, aklımızdan geçen düşlerin bir nağmesidir. Varlık bütünü karşısında kendine öz bir davranışın belli ölçüler içinde anlatımı; varlığı belli bir yönden açıklayan, tutumun özel ürünüdür” (Karaalıoğlu, 1980, s.11).

Biçim bakımından da şiirin düz yazıdan ve diğer kitap türlerinden farklı olduğu görölmektedir. şiir duygulara seslenen ritmin, imgenin biçem oyunlarının alanıdır. Düz yazı ise kesin kuralları olmayan bir dili, akılcı bir söylemi ortaya koyar. şiir sözlerin anlatım gücüdür; öz ile biçim ilişkisinden yaratıldığı içinde biçimi oldukça önem taşır.

şair kişiliğine özgü hareket, davranış, oluşturduğu kelimeler ve daha başka unsurlarla, kendi formunu yine kendisi yaratır. Bu form içinde ses ve ritim gibi etkenlerden de yararlanabilir. şiirin manzum şekli, kafiyesi, ölçüsü dil yapısı ve sanatsal bir ruh yapısından çıkması, onun biçimini bize gösterir. Görölüyor ki şiir bu yapılarından dolayı düz yazıdan farklıdır. Bu farklılıklar, onun kitap yapısında da görölmelidir.

Metin ya da şiir yazıldıktan sonra onun kitap biçimine gelmesinde pek çok yol kat edilmelidir. Kitaba öncelikle bir tasarım ürünü olarak bakmak gerekir. Araştırmamızda problem olarak edindiğimiz şiir kitabı tasarımı konusunda tasarımın elden geldiğince sorunsuz olabilmesi için izlenmesi gereken yolları aşağıdaki başlıklar altında görebiliriz.

2. şiir Kitaplarında Tasarımın Önemi

Grafik Sanatı’nın en önemli özelliklerinden biri; çağdaş iletişimin en etkili görsel dilini oluşturmasıdır. Grafik Sanatı, bu oluşumu tasarımlarla gerçekteştirir. Bir bilgiyi, bir iletiyi bir başkasına veya bir kitleye iletme işi, tasarımın amaçlarından biridir. Bu amacı üstlenen tasarım, kendi önemini de ortaya koymaktadır. İletme işi, bir deterjan kutusu ambalajı, bir konser afişi, bir siyasi parti afişi için de önemli ve gereklidir. Dolayısıyla bir kitap için de durum böyledir. Çünkü kitaplar, insanın düşünce ve duygularını yazı yoluyla kitlelere ulaştıran basılı iletişim araçlarıdır. Diğer ürünler gibi kitaplar da bir tüketim ürünüdür. Kitabın çoğu ürünlerden bir farkı, kalıcılığının daha fazla olmasıdır. Bunlar göz önüne alındığında da kitapların ürün olarak tasarlanmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Tasarım açısından önemli olan etmenlerden biri, ürünün grafik tasarımcı tarafından tasarlanmış olmasıdır. Bu etmen ürünün daha iyi tanıtılmasını ve estetik bir yapı kazanmasını sağlayabilecek bir niteliktir. Grafik Sanatı, bir çok ürün gibi kitap ürününün de tanıtılması, duyurulması, işlevsel ve estetik bir görünüm sağlamaıı amacına yönelik görevini tasarımla sağlar. Bu tasarım aşamalarında grafik tasarımcısı, plastik sanatların, teknolojinin ortak araç ve ilkelerinden yararlanır.

Yıllardır kitap tasarlama işi, kitabın kapağını tasarlama olarak kabul edilmiş ve uygulanmıştır. Oysa kapakla beraber iç kısımda bulunan sayfaların düzeni, yazı karakterleri, kağıdın cinsi, sayfa numarası, yazıların puntoları (harf yüksekliği) vb. gibi tüm etmenler, tasarlanması gerekenler olarak düşünülmelidir ki; kitap ürün olarak sunulduğunda bir bütünlük taşıyabilsin.

Ürün olarak ortaya çıkan her bir kitap, kültürel, ticari ve aynı zamanda sanat değeri de taşıyan bir nesnedir. Kitabın sanat değeri, yüklendiği görevle beraber, sunulduğunun güzelliğiyle, illüstrasyonu, cildiyle, kağıdının türüyle, yazı karakteriyle ve tüm grafik elemanlarıyla bu değeri taşır. Grafik tasarımcı ve yayınevi, kitaptaki bütün bu elemanları dikkate alarak okuyucuya iyi bir ürün sunmak durumundadırlar. Sonuçta bu ürün, okuyucunun ilgisini çekebilecek, satın alınabilecek ve sahip olmak istenecek bir ürün olabilmek durumundadır. Tasarımla gerçekleştirilecek olan bu olabilirlikler, tasarımın ne kadar önemli olduğunu da ortaya koymaktadır.

Kitabın türü, tasarım açısından oldukça önemlidir. Bu bir bilimsel kitapsa, farklı; bir öykü kitabı ise, daha farklı bir tasarım anlayışı gerektirir. Kitapların tasarlanması sonucunda bir grafik ürün olarak sanatsal değer taşıdıklarını söylemiştik. Bunun yanında bazı kitap türleri (roman, şiir vb.), içeriklerinden dolayı, sanatsal bir yapıyı da içlerinde taşırlar. Bu nitelikteki kitapların belki de en başında gelen şiir kitapları, tasarım açısından bazı zorlukları da beraberlerinde getirirler. Çünkü sanatsal bir yapı taşıyan ürün son derece iddialı ve düşünce yüklüdür. Bu yüzden de bu tür kitapları tasarlamak, diğer kitapları tasarlamaktan daha zordur. Bu tür kitapların fazla dokunulamayan özel bir yapısı vardır.

Şairler şiirlerinde özel bir mimari yapı kurarlar. Bunu değiştirme şansınız yoktur. Tasarım açısından bu bir sınırlamadır ve grafik tasarımcının da buna uyması gerekir. Şiir kitaplarında sayfa, tümüyle şiire bırakılmalı, şiirin biçimine göre bir tasarım yapılmalıdır. Eğer tasarımcı şairin yazı düzenini değiştirmek istiyorsa, bunu şaire danışmalı ve eğer şair uygun bulursa tasarımcı yeni bir düzenleme yapabilmelidir. Belki şair de bu düzenlemeyi beğenecek ve kendi yazı düzeninden vazgeçebilecektir. Fakat bu olasılık oldukça güçtür. Çünkü şair, çoğunlukla şiirini oluşturduğu biçimle özümlemiştir. Ölmüş bir şair için ise böyle bir izin alınamayacağı için tasarımcı bu yaklaşımdan kaçınmalıdır.

Tasarım sınırlar içinde yapılan bir eylemdir. Sınırlara karşın grafik tasarımcının elinde kağıt türünden renklere, yazı karakterlerinden çizgilere, boyuttan espasa, fotoğraftan illüstrasyona kadar bir çok görsel eleman vardır. Gerçekte tasarım, belki sınırlar içinde, tasarlanacak olanın niteliğine göre yaratıcılığın ortaya konulması etkinliğidir.

2.1. Şiir Kitaplarını Kitap Olarak Tasarlamanın Gerekçeleri

Kitaplar iletilmek üzere yazılan bazı bilgi, duygu ve düşüncelerin yer aldığı basılı bir iletişim aracı olmakla beraber toplumların kültürel betimlenmeleridirler de. Kitapların basılı duruma gelmesinin dışında, onun bir ürün olduğunu da unutmamak gerekir. Bu ürünün, yüklendiği görevi tam anlamıyla yerine getirebilmesi için de, tasarımın yapılması gerekmektedir.

Her tür kitabın 'kitap' olarak tasarlanması gerektiği gibi şiir kitaplarının da 'şiir kitabı' olarak tasarlanması gereklidir. Kitap tasarımlarında da, diğer tasarımlarda olduğu gibi içerikle biçimin birbirini tamamlaması önemlidir. Şiir kitaplarında içerik, o kitaplardaki şiirlerin genel temasını, şairin şiir anlayışını vb. gibi etkenleri kapsar. Biçim ise, onun dış görünümü ile ilgilidir. Bu dış görünüm yalnızca kitabın dış kapağı ile ilgili değil, üç boyutlu görünümü dahil sayfa düzeninden, kullanılan kağıdın cinsine, yazı karakterlerine kadar nesnelliği oluşturan tüm etmenleri içermektedir. Şiir kitabının kitap olarak tasarımında içerik ve biçimin uyumu için gerekli olabilecek tüm dinamikler en iyi şekilde değerlendirilmelidir. Bu dinamikler ve değerlendirilme koşulları şöyle sıralanabilir:

- a. Şair - yayınevi ve tasarımcının işbirliği güven ilişkisine dayanmalı,
- b. Kullanılan elemanların şiir kitabıyla mantıksal ve organik olarak uyumu sağlanmalı; farklı algılanmalara yol açacak süslemelerden ve görsel elemanlardan kaçınılmalı,
- c. Şiir kitabını hedef kitleye ulaştırmak üzere görsel sanatların anlatım dilinden yararlanarak işlevsellik estetikle birleştirilmeli,
- d. Şiir kitabının kapağında kullanılan elemanların birbirleri arasındaki görsel etkinin dengesi sağlanarak bu denge kitabın bütününe yansıtılmalı,
- e. İç sayfalarda kullanılan yazı karakterlerinin, şiirlerin tema ve şairin genel yapısına uygunluğuna dikkat edilmeli,
- f. İşlevsellik ve nesnellik ön planda tutularak şairin beklentisine cevap verilmeli,
- g. Şiir kitabının bütününde görsel temanın verilmek istendiği gibi algılanmasına dikkat edilmeli,
- h. Genel kitap kavramı içinde, şiir kitaplarının sayfaları iki yana düz olarak açılırken; sayfalarda yer alan bütün basılı elemanlar belirli bir bakış açısından aynı anda izlenebilmeli,
- ı. Şiir kitabının kapağı için, izleyicisini bilgilendiren, okuyucunun dikkatini çeken, kültür ve beğenisini yükselten ve bellekte kalıcılığı olan bir tasarım (illüstrasyon, fotoğraf, tipografik düzenleme, resim, kolaj, bilgisayar destekli grafik vs.) hazırlanmalı,
- i. Şiir kitap kapağı için seçilen yüksek gramajlı kağıt cinsi, hazırlanan tasarıma uyum sağlayarak bütünlük oluşturmali,
- j. Şiir kitap kapağında (ön-sırt-arka) bütünsel bir uyum sağlanmalı, kapak tasarımı bir bütün olarak düşünülmeli,
- k. Kullanılacak olan görsel elemanlar kitabın, şiir kitabı olduğunu algılatmalı, kitaptaki şiirlerden bir mısra vb. elemanlar kapak tasarımında kullanılabilirmeli,
- l. Sayfa düzeni, yazı karakteri, marj ve görsel elemanların boyutunda belirli bir bütünlük sağlanmalı,
- m. Sayfa düzeni ve marj belirlenirken, şiirin biçimsel yapısı ön planda tutulmalı.

Kitapların kapak tasarımları okuyucu açısından ilk etkiyi oluşturacağı için oldukça önemli bir yapı teşkil etmektedirler. Kapak, okuyucunun kitapla ilk tanışması olarak düşünülebilir. Bu nitelik kitap dışında bir kaset kapağı, bir parfüm ambalajı vb. gibi bir çok tasarım ürünleri için de böyledir. İçeriğiyle bütünleşmiş bir dış görünüm tasarımının unsurları açısından önemlidir.

2. 2. Şiir Kitabı Tasarımında Dikkat Edilmesi Gereken Etmenler

Şiir kitabının, kapağı, sayfası, kağıdı, boyutu, renkleri, resimsel alanı ve bu gibi elemanlarıyla üç boyutlu bir tasarım ürünü olduğunu söylemiştik. Bir şiir kitapları dizisi veya bir şiir kitabı tasarlanırken şair, yayıncı ve grafik tasarımcının koordineli çalışması, kitabın bir tasarım ürünü olarak var edilmesi açısından önemli bir gerekliliktir.

Kitap yüklendiği içeriğini en iyi biçimde dile getirebilmesi için şair ya da yazar, ‘kitabım çıksın da nasıl olursa olsun’ düşüncesinde olmamalıdır. Çıkacak olan ürünün elden geldiğince en eksiksiz biçimde var edilmesi için şair - yayınevi ve tasarımcı, üzerlerine düşen görevleri dikkatle yerine getirebilmelidirler.

Şiir kitaplarının ilk oluşum aşaması, şair ve onun yazdığı şiirlerdir. Daha sonraki aşama, yayınevinin kitabın basılması konusundaki katkısı ve tasarlanıp basılarak ciltlenip okuyucunun eline ulaşmasıdır. Bu ulaşım sırasında tasarım sürecini yaşamayan bir şiir kitabı işlevini yerine getiremez. Bu işlevin yerine gelmesi için tasarım sürecinin olması önemli bir koşuldur. Bu koşulun uygulanmasında da dikkat edilmesi gereken pek çok etmen olacaktır.

Bu bağlamda genel başlıklar altında grafik tasarımcının dikkat etmesi gereken etmenleri ve şair ile yayıncının üzerine düşen görevleri açıklayarak sıralayabiliriz.

2.2.1. Şairin Kimliği ve Şiir Anlayışı: Şiir kitabında yer alan şiirler, belirlenebilir bir formdadır. Bu şiir formu şair tarafından saptanmıştır. Bazıları dörtlük, bazıları serbest vb. gibi ve zinzilidir. Bazı şairler ise şiirleri için çok daha farklı özel bir yapı kurarlar. Grafik tasarımcının bunları değiştirme şansı yoktur. Bu yüzden de tasarımcı bu yapıları dikkate alarak tasarımını oluşturmalıdır.

Şairin kimliği ve şiir anlayışını yansıtacak bir tasarım çözümlemesi için grafik tasarımcı, şairin yaşam öyküsünü, edebi yönünü, şiir dilini, şairin o kitabında hangi temayı daha çok vurguladığını araştırmalıdır.

Şair yayınevi ve tasarımcı ile bir arada olmalı, tasarımcının istediği bilgileri hatta tasarımla ilgili fikirleri varsa, bunları iletmelidir.

2.2.2. Yayınevinin Kurumsal Kimliği: Okuyucu açısından yayınevi, çoğu zaman önemlidir. Yayınevi piyasaya sunduğu kitapla, okuyucunun güvenini kazanmak, yayınladığı kitabın bir kitapçı vitrininde ya da kitap fuarlarında kolayca öne çıkabilecek, göze çarparak nitelikler taşımasını ister. Bu doğrultular içerisinde yayınevleri yayıncılık etkinlikleri içinde dört işlevi yerine getirmektedirler. Bunlar:

“1. Bir yayın programı planlama, eser yazımı için yazarı görevlendirme, yayınlanacak eserin seçimi ve çeşitli kitap projeleri geliştirme, esere değer biçme ve eserin basımı için editörlük yapılması.

2. Kitabın görsel tasarımı için grafik tasarımcısı ile işbirliği ve üretim özelliklerini belirleme yönetme.

3. Kitabın pazarlaması, reklam ve tanıtımının yapılması.

4. Bütün bu işlemlerin yönetiminin ve kitap yayın koordinasyonunun sağlanması.

Yazılı iletişim araçlarını oluşturan öğeler, yayınevi sektörünün ürettiği ürünleri ifade eder ki bunlar, gazete, dergi, kitap, broşür, katalog ve benzeri iletişim ürünlerinden oluşmaktadır. Buna bağlı yayıncılık, belirli bazı düşüncelerin belirli hedef kitesine ulaştırılması için, kağıt veya benzeri bir nesne üzerinde çoğaltılarak kitleye sunulması süreci olarak tanımlanabilir” (Gürçan, 1997, s.15).

Yayınevleri yönetiminde belirli kurumları oluşturmak zorundadır. Ne yazık ki, ülkemizde yayınevlerimizin çoğu, bünyesinde grafik tasarım birimini barındırmadığı gibi serbest grafik tasarımcısı ile de çoğu zaman çalışmamaktadır. Ayrıca konu ile ilgili Adam Yayınevi’nin editörüyle yaptığım görüşmede, böyle bir sorunun hala kendi bünyelerinde ve genel olarak diğer yayınevlerinde de yaşandığı belirtilmiştir.

Yayınevlerinin işlerini yerine getirebilmeleri için bu soruna duyarlı olmaları ve yönetim şemalarını oluşturarak, üretim müdürlüğü içerisinde grafiker ve üretim asistanlarını bulundurarak gerekli çabayı ve girişimleri başlatmalarının gerekli olduğu kanısındayım.

Grafik tasarımcı yayınevi bünyesinde olabileceği gibi, serbest çalışan tasarımcılardan da yararlanılabilir. Böylece kitap tasarımında bütünlüğün doğru gidebilmesi sağlanmış olur.

Şiir kitabını veya başka bir tür kitabın tasarımını yapacak grafik tasarımcı kitabın çıkacağı yayınevinin kurumsal kimliğini ve imajını iyi bilmek zorundadır. Çünkü özellikle kitap kapağının ön yüzünde kitap adı, şair/yazar adı, görsel elemanlarla beraber yayınevi amblemi veya logosu yer almaktadır. Kitap kapağı üzerinde bulunan bu bilgiler tüketicide yayınevinin kurumsal imajını bırakmak amacıyla kullanılır. Kurumsal imaj tüketicide o yayınevine yöneltmek ve bağlılık sağlamak açısından önemlidir.

Kitap kapağının sırt kısmında ise yine yayınevi amblem ve logosu, kitap ve şair/yazar adı yerleştirilir. Bu yerleşim ile kitabın kütüphanede kolayca bulunabilmesi ve okunabilecek bir nitelikte tasarlanması hedeflenmektedir.

2.2.3. Tasarımın Okuyucuya Getirdiği Kolaylıklar: Her şeyden önce grafik tasarımcı okuyucunun şiiri zahmetsiz okuyabilmesini, şiirle baş başa kalmasını, okuyucunun kafasının karışmamasını sağlamalıdır.

Şiir kitabı tasarımlarında kitabın kapağı şair ile okur arasındaki ilk buluşmadır. Pek çok grafik ürününde de durum aynıdır. Fakat kitap tasarımlarını bazı ürünlerden ayıran, onun uzun ömürlü oluşudur.

“Kitabın uzunluğu, sürekliliği, taşınabilirliği, tekrar okunabilirliği, genel uygunluğu, fiziksel çekiciliği, toplum içindeki yeri ve ucuzluğu gibi faktörler, kitabı, diğer iletişim araçlarından üstün kılmaktadır. Kitap için, radyo ve televizyonda olduğu gibi bir güç kaynağına, satış sonrası servise ihtiyaç yoktur. Uzun bir gelişme dönemi geçirmiş bir sektör olan kitap yayıncılığı, özellikle gelişmiş ülkeler bazında dünya çapında bir dağıtım sistemine sahiptir. Bununla birlikte kitap yayıncıları, diğer haber, eğitim, enformasyon ve eğlence araçlarına karşı büyük bir yarış içindedir ve bu araçlarla rekabet yapmak zorundadır” (Gürcan, 1997, s.13).

Bu zorunluluklar düşünüldüğünde kitabın tasarlanması gerekliliği ile beraber okuyucusuna da bu tasarımlar sonucunda kolaylıklar sağlaması düşünülmüş olmalıdır.

Tasarım, sonuçta görsel iletişime dönüşme işini sağladığı için okuyucuya kitabın yapısını, içeriğini, temaların anlamını, bu anlamın dinamizmini en uygun ve en doğru bir görünüm içinde yansıtarak kolaylıklar sağlar. Bu kolaylıkları genel olarak ele alıp maddeler halinde sıralarsak şunları söyleyebiliriz:

1. Kitabın kapağı işlevsel olarak kitabın korunmasını sağladığı gibi tasarımıyla da okuyucunun kitabı tanımasını da sağlamalıdır.
2. Kapak tasarımında oluşan görsel düzenlemede şair/yazar kimdir, kitabın adı ve türü nedir, yayıncı hangisidir, kolaylıkla anlaşılmalıdır. Bunlar bilindiği için de okuyucu neyi aldığının farkında olabilecektir.
3. Tasarımda biçimle-içerik göz önüne alındığı zaman, okuyucu kitabı okumadan önce, görsel anlamda bir ön bilgi edinmiş olabilmelidir.
4. Tasarımda uygulanacak teknik, işlevsel ve estetik değerler, okuyucunun estetik bir bakış açısı kazanmasını da sağlayabilmelidir.
5. Şiir kitabı tasarımında grafik tasarımcının kullanacağı görsel elemanlardan, şairin fotoğrafı, hayatıyla ilgili kısa bir bilgi veya bir sözü, okuyucunun kitabını aldığı şairi daha yakından tanımasını sağlayacaktır.
6. Grafik tasarımcı şair ile okuyucu arasındaki bağın güçlenmesi ve şairin şiirlerinin anlamlarının bozulmaması için şairin şiirinde kurduğu düzenlemeye özen göstermelidir.
7. Tasarımcının kullandığı önemli elemanlardan biri olan yazı karakterleri, tasarım açısından hayati önem taşır. Tasarımcı önceden üretilmiş olan binlerce harf karakterlerinden en uygununu seçerek iletişim yaratmanın önemli basamağını çözebildelidir.
8. Sayfa tasarımında kullanılacak boşlukların oluşturduğu görsel düzenleme, okuyucunun şiirle bütünleşmesini, şiirle başbaşa kalmasını sağlayabilecek bir düzenleme olmalıdır.
9. Genel olarak kitap tasarımında kullanılacak yazı karakterlerinin seçimi, puntolarının kü-

çüklüğü-büyüküğü, satır aralığı ve espas özellikleri gibi konuların çözümlünde, kitap okunurken gözün yorulmamasını sağlayabilmelidir.

10. Şiir kitabının okuyucu kitlesi genellikle bellidir. Okuyucu kitlesi, kitabın tasarımının iyi ya da kötü olmasının dışında o kitabı almaya eğilimlidir. Fakat kitabın tasarımının iyi yapılması, işlevsel olması ve estetik bir yapı taşıması gibi bir beklenti içerisinde.

11. “Yazı mesajın en iyi okunabilirliğı amacına ulaşmak için seçilmeli ve düzenlenmelidir. Okunabilirlik meydana getirilecek basılı iletişimin temeli olmalıdır. Yazı seçimi ve bunların sunuluşu sadece okunabilirliğı yardımcı olmakla kalmamalı, ayrıca iletişimin amacına da yardım edebilmelidir. Yazı mesajı güçlendirecek şekilde seçilmelidir” (Selamet, 1995, s.74).

Ayrıca kitabın cildinin sağlamlığı, baskısının iyi olması, kitabın kapağının işlevsel olarak dayanıklılığı okuyucuyu etkilemektedir.

2.2.4. Dizi Şiir Kitaplarında Tasarım Bütünlüğü: Kitap yayıncılığında kitaplar tek tek yayınlandığı gibi dizi halinde de yayınlanabilmektedirler. Kitabın dizi halinde yayınlanması onun türüne, iletişim görevine göre oluşabilmektedir. Örneğın eser türleri içerisinde, külliyatlar (eser sahibinin belli bir konuyla ilgili tüm eserlerinin dizi olarak çıkarılması) gibi, bilimsel bir ansiklopedinin Adan Z’ye dizi olarak yayınlanması ya da yayınevi editörünün bir konuyla ilgili özel veya bilgi verici nitelikte bir dizi hazırlaması gibi.

Tasarımlar dizi kitap türlerine göre farklılıklar gösterebildiğı gibi ortak yanları da vardır. Bu ortaklıklar dizi bütünlüğünü oluşturmak için her görsel elamanın dizi içerisinde olması gereken yere koyulması biçimindeki ortaklıklardır.

Dizi oluşturacak şiir kitaplarında tasarımı kötü yönde etkileyecek durumlardan kaçınılmalıdır. Bu durumlar:

1. Şiir kitapları arasında birbirini iten renk uyumsuzluğu,
2. Şiir kitapları dizisinde şairler arasındaki ortak yanlar, şairlerin şiirleri arasındaki temaların ortaklığı ya da farklılıkların dengesinin iyi kurulamaması,
3. Kitaplarda kullanılan yazı karakterlerinin birbirini desteklememesi,
4. Yayınevi amblem ya da logosunun kitapların kapaklarında farklı yerlerde kullanılması,
5. Kitap boyutları arasında farklılıkların olması,
6. Birbirleri arasında farklı uygulama tekniğinin kullanılarak dizi bütünlüğünün sağlanamaması,
7. Dizi şiir kitaplarına estetik bir yapıyla yaklaşılması gerekliliğinin göz önüne alınamaması,
8. Sayfa numaralarının her kitapta farklı yerde kullanılması,
9. Farklı temaları içermesine karşın kitapların tümünde aynı görsel etkinin verilmesi. Örneğın Nâzım Hikmet’in şiir kitapları dizisinde ki tasarım gibi.



Görsel 1. Nazım Hikmet Dizi Şiir Kitapları

Şiir kitaplarının, özellikle kapak tasarımlarında kullanılacak olan, yayınevinin amblem ya da logosunun, tasarımın oluşumunda, kitapların tümünde, aynı yerde gösterilmesi dizi bütünlüğünü destekleyecek bir etkidir.

Bir uygulama tekniğinin, dizinin tümünde aynı veya yakın ölçüde kullanılması tasarım bütünlüğü açısından yine önemli bir etkidir.

Şiir kitapları ayrı ayrı da satılsa, kitap, o dizinin kitabı olduğu imajını verecek nitelikte olabilmelidir.

Dizi olarak hazırlanan kitapların birbirini destekleyecek ve tasarım içerisinde yer alacak ortak bir logonun veya sembolik bir imajın geliştirilmesi de dizi bütünlüğünü oluşturmada önemli bir yer tutar. Örneğin Kavram Yayınları'nın yayınlayıp tasarımını Sadık Karamustafa'nın yaptığı yabancı şairlerden oluşan şiir kitapları dizisinde tasarlanmış 'yeryüzü şairleri' isminde ki logo dizinin bütünlüğüne önemli bir katkı sağlamıştır.



Görsel 2. Yeryüzü Şairleri Şiir Kitapları Dizisi

2.2.5. Tasarımda Estetik - Teknik ve İşlevsel Nitelikler: Şair tarafından, daktilo, bilgisayar veya elyazmasıyla yazılmış şiirler, “basılması, çoğaltılması, kullanıma girmesi ile kitap olur. Bir elyazmasının kitap haline gelmesi için yaklaşık 30-40 ayrı sorun hem tek tek, hem de birbirleri arasında zorunlu bağlar aranarak ve kurularak çözülmesi gereken tasarım sorunlarıdır ve tasarım kararlarını gerektirir” (Erkmen, 1994, s.67).

Şiir kitabının kendinden beklenen nitelikleri yerine getirebilmesi için bazı teknik işlemlerden geçerek işlevsellik kazanması, şiir kitabının aynı zamanda sanatsal değeri olan bir nesne olması ve sanatsal bir yapıyı da bünyesinde taşıdığından, estetik bir görünüm kazanması da önemlidir.

Grafik tasarımcı estetik bir görünümü sağlamak için ilk olarak tasarlayacağı kitabı anlamaya çalışmalıdır. Onun içeriğini kimliğini çok iyi kavramalı ve daha sonra uygulayacağı herşeyde o içeriğin izlerini oluşturmaktadır.

Kitabın cilt biçimi, kapak ve sayfaların kağıt cinsi, kitap boyutu, seçilecek yazı karakteri ya da karakterleri, yazı ile sayfa kenarları arasında kalan boşluk (marj), sayfa numarası varsa illüstrasyon-sayfa ilişkisi ya da illüstrasyon-yazı ilişkisinin sayfayla bağı, kitabı oluşturan bölümlerin ayrımı, içindekiler, açıklayıcı ekler, varsa dipnotlar, önsöz, kitabın koruyucusu ya da ambalajı olan kitaba kişilik kazandıran ön-sırt-arka kapağın tasarımı ve kapakla içerik arasındaki bütünlük gibi konular birbirleri arasında bağlar kurularak çözümlenmelidir ki tasarıma işlevsel ve estetik nitelikler kazandırılmış olsun. Ayrıca daha önceden de söz ettiğimiz, grafik tasarımcı ile yayınevi editörünün birlikte çözeceği bir başka sorun; tasarımdan sonraki işlemlerde (kitabın basımı ve ciltlenmesi gibi) herhangi bir yanlışlığın yapılmamasını kontrol etmektir. Böylece tasarımda teknik nitelik de sağlanmış olacaktır. Karşı durumda şair/yazar, maddi manevi destek sağlayan yayınevi ve tasarımcı, yanlışlıklar sonucu yapılan kitabın oluşumundaki bu son aşamalara yenik düşer.

Kitabın üretilip çoğaltılmasında ve ürün olmasında, tasarımın teknik uygulamalardan geçmesi gerekir. Bu uygulamalardan geçecek olan tasarım, niteliğini, işlevini, kaybetmemesi için teknik uygulamalar aşamasında çok iyi ilişki kurulmalıdır. Bu teknik işlemler uzman kadro tarafından gerçekleştirilmelidir. Bu işlemler:

1. İllüstrasyonların reproduksiyonu, 2. Dizgi, 3. Montaj, 4. Kalıp, 5. Baskı, 6. Katlama,
7. Harmanlama, 8. Ciltleme.

Kitabın basılı ürün haline geldiği bu aşamalar, matbaalarda genellikle ofset baskı tekniğinde yapılmaktadır. Daha sonra ciltleme işlemleri yapılarak, satış için tüketiciye sunulur.

Şiir kitaplarında, iç sayfalarda daha çok şairin oluşturduğu biçimli şiirler uygulanacağından, yalnızca sayfa içerisindeki şiirin konumu tasarım olarak ele alınmalıdır. Şiir kitabı tasarımında, şairin yapısı ve şiirlerin teması da gözönüne alınarak kitabın hangi ölçülerde olacağına, kağıdın gramajının belirlenmesine karar verilmelidir ki tasarımın nitelikleri sağlanmış olsun.

Birçok yazı karakteri içinden en uygun yazı karakterini seçmek tasarımcının işidir. Tasarımcı, tasarımı olumsuz yönde etkileyecek yazı karakteri seçmemeye özen göstermelidir. Genel

olarak kitap tasarımında kullanılacak yazı karakteri, punto ve satır aralığının gözü yorucu olmaması ve kitap okunurken okuma isteğini engelleyici yönde seçilmemesine dikkat edilmelidir. Şiir kitaplarında şairin oluşturduğu yapı korunarak, vurgulanan temaları, şairin genel yapısını gözönüne alarak uygun karakter seçmelidir. Aksi durumda yanlış imajlar verilmiş olur.

“Kötü tasarlanmış bir kitapta harfler bir çiftlikteki aç atlar gibi etrafta kaynaşırlar. Gelişi güzel tasarlanmış bir kitabın sayfalarında bayat ekmek ve koyun eti gibi dururlar. Tasarımcının, yayıncının ve matbaacının kendilerine düşeni yaptıkları iyi hazırlanmış bir kitapta, kaç bin satır veya sayfa olursa olsun, harfler canlıdır. Kimi zaman yerlerinde, kenar boşluklarında ve sütunlarda dans ederler” (Brighurst, s.17).

Okuyucu gözlerini kapadığında, okuduğu sözcüklerin içinde ne yaptığını görebiliyor olmalıdır. Bunun içinde tasarımcı kitabın iç düzenini analiz edip ortaya çıkarmalı ve elinde bulunan tipografik elemanları çok iyi kullanmalıdır. Bu da bize tipografinin tasarım açısından önemli bir eleman olduğunu göstermektedir. Bir grafik tasarımcısı bu elemanı kullanırken kitabın türünü gözönüne almalıdır.

Kitap tasarımında yazı puntolarının büyük önemi bulunmaktadır. Genel olarak küçük puntolu yazılar, gözün daha çok yorulmasına ve kelimelerin algılanmasında zorluklara neden olmaktadır. Büyük puntolu yazılar da kelimelerin gereğinden büyük olması nedeniyle yazılar okuyucuyu daha fazla rahatsız eder. Şiir kitaplarında şiirin özelliğine, temasına, şairin vurgulamak istediği yapıya göre punto düşünülmelidir. Sonuçta bu, tasarımın gerektirdiği bir durumdur. Bu durum düşünüldüğü takdirde tasarımın işlevsel ve estetik niteliği sağlanmış olacaktır. Ayrıca estetik açıdan tüketicinin dikkatini çekebilecek özelliklerin olması gerekir. Tasarımcı tasarıma o kitabın okuyucusu olarak da yaklaşabilmelidir.

Şiir kitaplarında şairin oluşturduğu biçimsel yapı dışında düz metinlerde, metnin puntosuna orantılı olarak seçilecek satır aralığı önemlidir. Satırların gereğinden fazla sık olması ya da fazla açık olması, gözün çabuk yorulmasına kelimelerin karıştırılmasına neden olabilir. Fakat kitabın türü önemlidir. Örneğin çocuk kitaplarında puntunun büyük olması, satır aralığının geniş olması, işlevsel açıdan da gerekli bir işlevdir.

Grafik tasarımcının kitabı tasarlarken, geniş satırlardan kaçınması, bunun yerine en uygun genişliği seçmesi gereklidir. Satır genişliği, kitabın sayfa boyutlarına göre belirlenmeli, sayfanın kenar boşlukları verildikten sonra yazı için kalan alanın genişliği gözönünde bulundurularak satır genişliği tek ya da çift sütun olarak saptanmalıdır. Genel anlamda böyle olmalıdır ama onun dışında kitabın türüne göre ve konusuna göre bu saptama farklılıklar da gösterebilir.

Düz metinlerin oluşturduğu sayfa tasarımlarında, kitap basıldığı zaman, sayfa kenarlarında kalacak boşlukların oranının saptanması, sayfa tasarımı sırasında önem taşımaktadır. Genel olarak kitap sayfalarının iç marjinlerinde (sol ve sağ sayfalar arasındaki ara boşluk) boşluk vermek, tasarımcının dikkat etmesi gereken önemli bir karardır. Çünkü kitap açıldığında sağ, sol ve orta boşluğun aynı oranda olması, kitabın görsel bir denge oluşturmasını sağlayabilir. Fakat bu denge oluşturma kitabın türüne ve içeriğine göre değişebilir. Amacına ulaşabildiği takdirde,

sayfanın alt boşluğunun fazla bırakılması ya da orta boşluğunun fazla bırakılması vb. gibi bir çok düzenlemeler de yapılabilir. Çünkü yapılabilecek her türlü düzenleme mantıksal bir işlevi ortaya çıkarır.

Şiir kitaplarında sayfa, tümüyle şiire bırakılmalı ve şairin oluşturduğu biçimsel yapı korunarak tasarım yapılmalıdır. Ayrıca şiir kitaplarında karşılıklı sayfalardan sadece birine yer verilip diğer sayfayı boş bırakmak, daha doğru olabilmektedir. Böylece şiirin anlam yoğunluğu korunmuş olur, okuyucu diğer şiire geçmeden önce okuduğu şiiri daha iyi duyumsar. Eğer şiir uzunsa yine karşılıklı sayfalar içinde değerlendirilebilir.

Şiir kitabı tasarımının işlevsel açıdan nitelik kazanması, yayınevinin kurumsal kimliği araştırılarak amblem ya da logonun kitap kapağı tasarımında, tasarımı destekleyici şekilde düzenlenerek yayınevini tanııtma işlevi gerçekleştirilmelidir. Bu tanııtım işleviyle tüketiciyi o yayınevinden satın almaya özendirme işlevi de gerçekleştirilmiş olacaktır. Ayrıca şiir kitabı kapağının korunması, kalıcılığının daha uzun sürmesi için selofon vb. teknik işlemler düşünülmelidir. Böylece kitap işlevsellik niteliğini daha fazla kazanmış olacaktır.

Şiir kitabı oluşturulurken, diğer kitaplarda olduğu gibi şiir kitaplarında da yardımcı sayfalar olmalıdır. Çünkü bu işlevsellik açısından önemlidir. Bu yardımcı sayfalar, ön sayfaları ve arka sayfaları oluşturan yardımcı sayfalar olmak üzere ikiye ayrılabilir. Ön sayfalar yayın bilgisi, iç kapak, önsöz veya giriş sayfalarından oluşmalıdır. Arka sayfalar ise, şairin kısa yaşam öyküsü, şiir anlayışı ya da edebi yönüyle ilgili söz sahibi kişilerin yazıları olmalıdır. Bu konuyla ilgili tasarımcı, yayınevi ve şairle de işbirliği içinde olmalıdır.

“Günümüzde bilgisayarların kitapçılarda, marketlerde yaygın kullanımı ile birlikte kitapların fiyatlarında elektronik belirleme ile beraber kitapçının stok kontrolünü günlük olarak takip edebilmesi, en çok satan kitapları daha kolay belirleyebilmesi gibi amaçlarla kitapların arka kapaklarına dikey çizgilerden oluşan ‘barkod’ sistemi basılmaya başlanmıştır. Kitaplardaki barkod, rakamlardan ve çizgilerden oluşan bir sistemdir. Çoğunlukla çizgilerin üzerinde rakamla ISBN numarası yer almakta; çizgilerin altında ise 978 ile başlayıp ISBN rakamları ile devam eden ikinci bir rakam grubu bulunmaktadır. 978, uluslararası olarak kitabı tanımlayan rakamlardır. Kitaplardaki barkod sistemi, kitabın satış fiyatının da gösterilebilmesi amacıyla genişletilebilir. Genişletilmiş barkod sisteminde ilk rakam para birimini, 2-4 rakamlar da kitabın satış fiyatını göstermektedir. Bu rakamların üstünde yer alan üç yatay paralel çizgi ise, kitabın satış fiyatının gözle daha çabuk ve rahat görülebilmesini sağlamak içindir” (Gürçan, 1997, s.92).

Şiir kitaplarında da işlevsellik açısından barkod sistemi kullanılmalıdır. Grafik tasarımcı, şiir kitabının kapak tasarımını oluştururken, estetik niteliklerle beraber barkodu da gözönüne almalıdır ki estetik yapı daha sonradan bozulmamış olsun.

SONUÇ VE ÖNERİLER

İnsan varoluşundan bugüne sürekli bir iletişim ortamı içerisinde bulunmuştur. Bu ortam içerisinde kitabın büyük bir rolü ve yeri vardır.

İnsanın duygu ve düşüncelerini yazı yoluyla yayan ve kitlelere ulaştıran kitap; sürekliliği, taşınabilirliği, genel uygunluğu vb. gibi özellikleri ile de basılı iletişim araçları içinde önemli bir yere sahiptir. Fakat kitaplar, salt yazının ve resmin mekanik bir çoğaltılması değildirler. Ürün olarak bakılması gereken kitap, biçimsel yapısıyla da çağdaş toplumun kültürel aynasıdır. Bunlar düşünüldüğünde de kitapların grafik ürün olarak tasarlanma zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Bu zorunluluk çoğu zaman dikkate alınmamıştır. Genelde kitabın sadece kapak tasarımı düşünülmüştür. Oysa kitabın, kapakla beraber iç sayfalarının düzeni, yazı karakterleri, kağıdının cinsi, sayfa numarası vb. gibi birçok etkenin tasarlanması gerekliliği, kitabın ürün olarak sunuluşunda bir bütünlük taşıyabilmesi açısından önemlidir.

Kitap tasarımı diğer alanlar gibi bir ülkenin gelişmişliğinin bir göstergesidir. Görsel iletişimi sağlayan grafik tasarımın en önemlilerinden biri olan kitap tasarımına gereken önem, ülkemizde gecikme göstermektedir. Yayıncılık sektörümüzde çoğu yayınevlerinde grafik tasarımcı olmadığı gibi grafik tasarımcıyla da çalışan yayınevleri sınırlıdır. Şair ve yazarlarımızın çoğu da bu konuda duyarsız kalmaktadırlar. Oysa estetik - teknik ve işlevsel bir nitelik taşıması gereken, yanlış anlaşılmalara yol açmayacak, biçim ve içeriğiyle bir bütünlük oluşturacak kitap tasarımı şair/yazar - yayınevi - tasarımcı birlikteliğinin zorunluluğu sonucunu doğurmaktadır.

Yayınevleri mutlaka bünyelerinde grafik tasarımcı bulundurmalı ve şair / yazarlar da tasarım sürecinde yerlerini almalıdırlar. Çünkü şair / yazar iletmek istediği mesajı en iyi yorumlayan kişidir. Tasarımcı da sonuçta bunları dikkate alarak, şair/yazar - yayınevi ve okuyucu arasında köprü görevi yapar.

Kitabın ürün olarak grafik tasarımı açısından analizinin yapılması, teknik - işlevsel ve estetik açıdan şiir kitabı tasarımının önemini saptamak, tasarımın sorunsuz sonuç vermesi açısından önemlidir.

Bu araştırmada, tasarımcının çözümlemesi gereken sorunlar ortaya çıkarılmıştır. Özellikle şiir kitapları gibi sanatsal bir yapıyı bünyesinde bulunduran kitapların tasarlanması önemlidir. Yapısı gereği daha çok dikkat edilmeyi gerektirmektedir. Tasarım süreci içerisinde tasarımcının dikkat etmesi gereken etkenleri gözönünde bulundurması tasarımın olumlu ilerlemesi açısından önemlidir.

Tasarımcı ürünün tasarımını yaparken, fiziksel ve psikolojik sınırlamalarla karşılaşabilir. Ama tasarım, zaten sınırlar içinde yapılan bir etkinliktir. Bütün bu sınırlamalara rağmen tasarımcı, hedef kitleye ürünü doğru ve etkili bir biçimde aktarmalıdır. Tasarımın çekici olması ne kadar önemli ise, verilmesi istenen iletiyi aktarması daha da önemlidir. Tasarımcı ürünü çağdaş bir beğeni anlayışı içinde sunmak durumundadır.

Kitaplar tek tek tasarlanıp yayınlandığı gibi türlerine göre dizi olarak da tasarlanıp yayınlanmaktadır. Nitelikli bir dizi şiir kitapları tasarımı için, birbirini destekleyecek yapıların oluşması, belirli bir amacı ile birlikte aralarında destekleyici yapıların kurulup uygulanması gerekir.

Nitelikli tasarımlar için gerekli olan ilkeler ve etkenler ile birlikte teknik-estetik ve işlevsel ölçütlerle grafik öğelerin bir bütünlük içinde ortaya koyulması önemlidir.

Kitap tasarımının alışlagelmiş kalıbından çıkarılması, doğrudan doğruya grafik tasarımının içindeki yerini alması bu konuya gereken önemin gösterilmesiyle mümkün olabilir. Şair/yazar - yayınevi - tasarımcı biraradalığındaki eksiklik tasarım için sarf edilen bütün emek ve harcamaları olumsuz yönde etkiler. Bunların dışında kitabın oluşumunda matbaacı, ciltçi, dizgici vb. gibi kişilerde bulunmaktadır. Herhangi birinin aksaklığı tasarımın eksik olması anlamına gelebilmektedir.

Günümüzde konu ile ilgili grafik tasarımcıların, yayınevlerinin ve yazar/şairlerin yaptıkları çalışmalar, düşünceler umut vericidir. Fakat bu daha da artırılmalıdır. Unutulmamalıdır ki biçim ve içerik ilişkisi kopuk olan bir tasarım, sunduğu iletilerle yanlış anlaşılmalara yol açabilmektedir.

KAYNAKÇA

- Ashier, Mustafa. (1983). Grafik Sanatlar Tarihi ve Yorumlar, İstanbul: Marmara Üniversitesi Grafik Sanatlar Bölümü Yayınları:1.*
- Brinhurst, Robert. The Elements of Typographic Style, (Çeviren: TÜRKER, Pelin), P17: The Grand Design. Cumhuriyet Ansiklopedisi. Arkın Kitabevi, Cilt: 7.*
- Erkmen, Bülent. (1994). "Tasarım Konusunda Bir Kavram Kargaşası Var" Nokta Dergisi, s: 67.*
- Gürçan, Halil İbrahim. (1997) Kitap Yayıncılığı Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, No: 987.*
- İlın, M-Segal,E. (1995). İnsan Nasıl İnsan Oldu, (Çeviren: ZEKERYA, Ahmet), İstanbul: Say Yayınları.*
- Karaalioğlu, Seyit Kemal. (1980). Türk Şiir Sanatı, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitapevleri.*
- Labarre, Albert. (1994). Kitabın Tarihi, (Çeviren: ÜSTÜN, Galip), Yeni Yüzyıl Kitaplığı, İletişim Yayınları.*
- Uygur, Nermi. (1985). İnsan Açısından Edebiyat, İstanbul: Remzi Kitapevi.*
- Selamet, Sevim. (1995). Grafik Tasarım Ögesi Olarak Tipografi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.*
- Zıllıoğlu, Merih. (1996). İletişim Nedir? İstanbul: 2. Baskı, Cem Yayınevi.*

KONSERVATUVARLARIN OYUNCULUK BÖLÜMLERİNDE YAPILAN GİRİŞ SINAVLARINDAKİ MÜZİKSEL İŞİTME AŞAMASINDA SES TEKRARI TESTİ İÇİN ALTERNATİF BİR YÖNTEM

Doç. Arman ARTAÇ*

ÖZET

Bu çalışma Konservatuvarların Tiyatro Bölümü giriş sınavları müziksel işitme aşamasında, ses tekrarı sorularını alternatif bir yolla cevaplandırmak için tasarlanmış, dokunmatik ekranlı mobil cihazlarda kullanılacak bir yazılım ile ilgilidir. Bazı adaylar yaşadıkları ses problemleri, heyecan ya da şarkı söylemekle ilgili tecrübeleri bulunmadığı için, aslında sorulan sesleri karşılaştırabiliyor olsalar bile bunu gösterememektedirler. Bu yüzden söz konusu adaylar bu bölümlerin giriş sınavlarında elenebilmektedirler. Bu da aslında müzik kulağına sahip olan bir adayın kazanılamaması anlamına gelmektedir. Bu yazılım bu durumu önlemek amacıyla tasarlanmıştır. Yazılımla yapılan testlere göre, geleneksel ses tekrarı sorularında başarısız görünen 83 denekten 6'sı yazılım aracılığıyla sesleri eşleştirebilmiştir. Bu yazılımın, gerçekte müziksel işitme yeteneğine sahip bir adayı, yukarıda sayılan sebeplerden dolayı kaybetmemek açısından yararlı olacağı düşünülmektedir.

Anahtar sözcükler: Müzik Kulağı, Müziksel, İşitme Testi, Eğitim Teknolojileri

* Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Tepebaşı/ESKİŞEHİR, aartac@anadolu.edu.tr

AN ALTERNATIVE METHOD FOR PITCH REPETITION TESTS IN AURAL SKILLS ELIMINATION OF PERFORMING ART SECTIONS OF CONSERVATORIES

Assoc. Prof. Arman ARTAÇ*

ABSTRACT

This study is about a software that can be used on touch screen mobile devices which is designed to answer the questions about pitch repetition which are asked in the aural test elimination of performing arts sections entrance examinations of conservatories. Some performing arts school candidates can fail in these examinations because of they can't show their aural skills even they actually hear the pitches because of they have some voice problems, examination excitement or they don't have any singing experience. This software was designed to prevent such a loss. According to tests which have done by this software, 6 of 83 subjects who was unsuccessful in conventional hearing test, could match the pitches. It's thought that this software would be useful to not lose a candidate whom actually has aural skills.

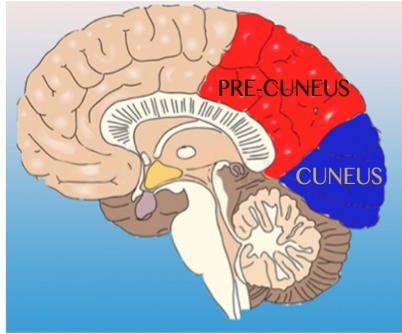
Keywords: Musical hearing, aural test, education technologies

* Anadolu University, School of Music and Drama, Department of Music, Tepebaşı/ESKİŞEHİR,
aartac@anadolu.edu.tr

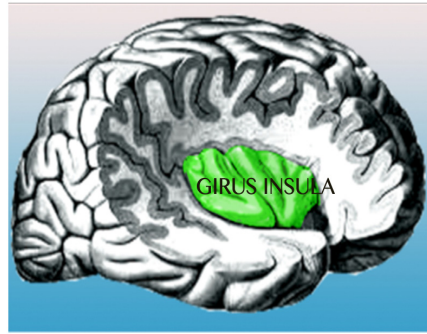
GİRİŞ

Müzik kulağı temelde, kişinin müziksel sesleri, başka bir deyişle batı müziği dizilerini, modları, makamları oluşturan notaları ve melodileri tanıyarak bunları ses ya da bir çalgı yoluyla, üretebilme, zihinde tınlatabilme, besteleyebilme ve aynı anda duyulan notaları ayırt edebilme yeteneği olarak tanımlanabilir. Ayrıca müzik kulağı kişiye, müziği armonik, tınısal, yapısal ve estetik haz duyma gibi yönleriyle değerlendirebilme olanağı sağlar. Ritim kulağı ise benzer şekilde, kişinin duyduğu ritmi tekrar edebilmesi, bir tempoyu takip edebilmesi, bir ritmi belli bir tempoyu koruyarak el çırpma, ayak vurma, bir vurmali çalgı üzerinde çalmak suretiyle üretebilmesi yeteneğidir. Müzik kulağının varlığı büyük ölçüde ritim duygusunu da içinde barındırır ancak her ritim kulağına sahip birey aynı zamanda müzik kulağına sahip olmayabilir. Çünkü ses perdelerini ayırt etme ve ritim duygusu beyinde farklı merkezler tarafından yönetilmektedir.

Yapılan araştırmalarda, notaları ayırt etme merkezinin beyin sol kneus ve prekneus bölgesinde (Görsel 1), ritim duygusunun ise sol-alt ön-alın (sol inferior frontal girus) bölgesindeki girus insulada bulunduğu tespit edilmiştir “Çuhadar (2008)” (Görsel 2).



Görsel 1. Cuneus ve Precuneus



Görsel 2. Girus insula

Çocuklar anadillerini öğrenirken o dilin melodik ve ritmik yapısını kavrayabilmek için müzikal algıya ihtiyaç duyarlar. Yani müziksel işitme her bireyde doğuştan mevcuttur. Ancak dilin öğrenilmesi belirli bir aşamaya gelince bu ihtiyaç da ortadan kalkar çünkü müzik kulağı insan yaşamında hayati bir önem taşımamaktadır. Bu yüzden küçük yaşlarda, müzikle seyrek karşılaşan bireylerde müzik kulağı yeteneği körelmektedir “Bossomaier ve Snyder (2004)”.

Müzik kulağının körelmemesi bireyin küçük yaşlardan itibaren müzikle sık karşılaşmasına (ailede müzikle ilgilenen bireyler, yaşadığı ortamda müziğin sık çalınıyor olması vb.) ya da kişisel olarak ilgilenmesine (çalma ,söyleme, besteleme) bağlıdır.

2. AMAÇ

Türkiye’de ve dünyada konservatuvarların ve müzik okullarının müziksel işitme sınavlarında çoğunlukla aynı yöntem kullanılmaktadır. Bu yöntem; piyanoda, adayın sorulan tek sesleri, çift sesleri ve adayın işitme yeteneğine ve sınav prosedürlerine bağlı olarak 3-6 sese kadar akorları aynı anda çalarak, adaydan bu sesleri kalından inceye doğru vermesini, çalınan melodileri söyleyerek tekrar etmesini ve verilen ritmik motifleri el çırparak ya da piyanoya vurarak tekrarlamasını istemek şeklindedir.

Konservatuvarların oyunculuk bölümlerinin giriş sınavlarında da, adayların bir müzikal ya da müzikli bir oyunda rol alabileceği, yani şarkı söyleyeceği göz önünde bulundurularak bir müziksel işitme testi yapılır. Bu testin konservatuvarların çalgı ya da opera şarkıcılığı bölümlerine girecek adaylar için yapılan sınavlardan farkı, ses tekrarı kısmında aynı anda çalınan seslerin hemen hiçbir zaman ikiye geçmemesi ve adaya herhangi bir şarkı söylenmesidir.

Müziksel işitme sınavına giren bir adayın –ritim kulağı bir yana- müzik kulağına sahip olup olmadığının en önemli, hatta tek göstergesinin, kendisine piyano ile ya da uygun olan herhangi bir çalgı ile çalınarak verilen sesleri ve melodileri kendi sesiyle tekrar edebilmesi olduğu kabul edilir. Ancak sınavlarda uygulanan, sesleri söyleyerek tekrar etme yöntemi, bir yandan da kişinin ses kaslarına hâkim olabilmek alışkanlığı ya da becerisini sınamaktadır. Başka bir deyişle şarkı söyleme becerisini test etmektedir. Ancak kişi, kötü bir sese sahip olduğunu düşünmesi, sürekli ya da geçici ses rahatsızlıkları yaşıyor olması, ya da o zamana kadar şarkı söylemekle hiç ilgilenmemesi gibi sebeplerle, şarkı söylemek ya da mırıldanmaktan uzak kalmış olabilir. Ya da şarkı söyleme yatkınlığı, tecrübesi varsa bile tek bir sesi tekrar etmek söz konusu olduğunda, eğer böyle bir testle ilk kez karşılaşıyorsa bocalayabilir. Elbette konservatuvar sınavına girecek bir adayın, sınav öncesinde sınavın gerektirdiği şekilde önceden çalışmış olması beklenir. Ancak bir konservatuvarın oyunculuk bölümü sınavında, müzik aşamasına girecek bir aday bu konuda yeterli şekilde ya da hiçbir ön çalışma yapmamış olabilmektedir. Bu tür durumlarda kişi kendisine verilen sesleri tek seferde doğru noktadan çıkartmak için hangi kasları nasıl hareket ettireceğini bilemeyecektir. Her ne kadar konuşurken bu kaslar istemsiz olarak hareket ettiriliyor olsa da, verilen sesleri tekrar etmek daha geniş bir ses aralığı içerisinde çok daha kesin ve küçük kas hareketlerini gerektirir. Kimi bireyler ancak belirli bir eğitim süreci içerisinde bu kasların farkına varıp hâkim olma safhasına geçebilirler.

Elbette müzik kulağının varlığı ile sesin doğru bir entonasyonla¹ kullanımı birbirleriyle bağlantılıdır. Ancak, yukarıda belirtilen sebepler, müziksel algının varlığına rağmen, bu algıyı ses olarak dışarı yansıtamamaya sebep olabilir. Bu da, müzikal duyuş yeteneğine sahip adayların sınavlarda elenmesi sonucunu doğurur. Oyunculuk bölümüne girecek bir aday, sorulan melodileri bir şekilde tekrar edebilip, şarkı söyleyebiliyorken, tek sesleri tam olarak verememesi rastlanan bir durumdur ve böyle bir durumda da aday başarısız sayılabilmektedir.

¹ “Entonasyon” (Fr: Intonation), Ses perdesinin frekansını koruma. Perdesiz çalgılarda (Keman, çello, ud, perdesiz gitar vb.), nefesli çalgılarda ve insan sesinde, notaların orijinal frekanslarında seslendirilmesi anlamına gelir. Notaların kendi frekanslarından daha düşük ya da yüksek frekanslarda seslendirilmeleri entonasyon bozukluğunu ortaya çıkarır.

Ses tekrarı sorularında heyecan, böyle bir test şekline yabancı olma, sesini kullanma alışkanlığı olmaması, ses rahatsızlıkları gibi sebeplerle başarısızlık yaşayan adayların, aynı sebeplerle melodi sorularında da başarısızlık yaşayacakları düşünülebilir. Bu noktada adayın çeşitli sebeplerle melodi tekrarını da alternatif yöntemlerle yapabilmesi söz konusudur. Ancak bu çalışmada sesleri tekrar edebilmenin müziksel işitme yeteneğinin tespitinde birincil gösterge olduğu düşünülmüş ve bu doğrultuda ses tekrarına alternatif bir yöntem önerilmiştir. Kaldı ki eğer bir aday ses tekrarındaki başarısızlığın yanında, melodi tekrarında ve şarkı söylemede de (ayrıca ritim tekrarında) başarısız ise, zaten sınavı geçmek için yeterli görülmeyecektir. Yine de alternatif melodi tekrarı yöntemleri ayrı bir araştırma konusu olarak ele alınabilir.

Bir müziksel işitme sınavında adayın çeşitli sebeplerle sesini kontrol edememesi, bu adayın oyunculuk bölümünü kazanması durumunda, solfej ve şarkı söyleme becerilerini geliştirmekle ilgili derslerinde de sorun yaşayacağı anlamına gelebilir. Ancak bu araştırmada söz konusu problemler kronik ses rahatsızlıklarını kapsamamaktadır. Bu araştırmada değinilen sorunlar sınav esnasında adayın yaşayabileceği geçici sorunlardır.

Bu noktada müziksel işitme sınavlarının değerlendirilmesi konusunda jürinin hassas davranması önem kazanır. Jüri, adayların ses tekrarı, melodi ve/veya şarkı söyleme aşamalarında hangi sebeplerle başarısızlık yaşadıklarını doğru değerlendirebilmeli ve yazılımın kullanılıp kullanılmayacağına karar vermelidir.

Bu çalışma, bir adayın müzik kulağı olup olmadığının tespitinin, verilen sesleri kendi sesi ile tekrar etmesi yerine, gerektiği durumda, bir çalgı üzerinde bularak da yapılabileceği düşüncesi üzerine yapılmıştır. Bu noktada verilen sesin hangi çalgı ile tekrar edileceği önemlidir. Sınava tabi tutulan adayların çoğunun herhangi bir çalgı çalmayı bilmiyor oldukları göz önünde bulundurulduğunda, söz konusu çalgının herhangi bir özel tutuş pozisyonu gerektirmeyen, tek bir parmakla ses elde edilebilecek, üzerinde seslerin nasıl bulunacağı kolayca çözülebilecek bir yapıya sahip olması gerekir. Bu tanıma en uygun çalgı piyanodur. Buna göre, bu tür bir test yaklaşımında, ses sorularının sorulacağı piyanonun yanında, cevapların verilmesi için bir piyano daha olması gerekecektir. Bir aday ses sorularının karşılıklarını ikinci piyano üzerinde birkaç denemede bulabilir. Çünkü 4.5 koma aralıklarla sıralanmış hazır sesler arasında fazla seçeneği yoktur. Ancak bu çalışmada müziksel işitme sınavına girecek adayın bu sınavdaki ses tekrarı sorularına yanıt verebileceği ikinci bir piyano ya da elektronik piyano, org gibi cihazlar yerine, duyuş yeteneğinin daha hassas şekilde değerlendirilebileceği bir mobil cihaz yazılımından bahsedilecektir.

Müziksel işitme testlerinin alternatif yöntemleri konusunda elbette farklı çalışmalar olmuştur. Örneğin, R. Erol DEMİRBATIR'ın U.Ü.E.F. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda uyguladığı 32 soruluk, adayların işitme testine toplu halde girdikleri çoktan seçmeli müziksel işitme testi, "Demirbatır" (2004) ve Prof. Dr. Ozan TUNCA'nın oyunculuk bölümleri giriş sınavları için geliştirdiği, yine çoktan seçmeli bir test yöntemi "Tunca" (2011) gibi.

Ayrıca kişinin kendi müziksel işitme yeteneğini test etmesi için pek çok uygulama ve internet sitesi mevcuttur. Örneğin Better Ears, (Karajan Pro) uygulaması müzik teorisi konularını içeren kapsamlı bilgiler sunmaktadır. Bu uygulamanın yanı sıra, goodEar Pro, EarBeater Music Theory and Practice ve Tenuto gibi Ios uygulamaları da mevcuttur “Önder, Yıldız” (2015). Ayrıca Associated Board of Royal School of Music (ABRSM) müziksel işitme testleri için geliştirilen AURALBOOK platformu hem mobil cihaz uygulaması hem de web sayfası olarak mevcuttur.² Android işletim sistemi için Perfect ear, Complete ear trainer, MyEarTrainer gibi müziksel işitme testleri geliştirilmiştir. Prof. Dr. Ozan Tunca’nın geliştirdiği “Tunca Müziksel İşitme Testi,” kişinin müziksel işitme becerilerini kendisinin test edebildiği bir mobil cihaz uygulamasıdır.

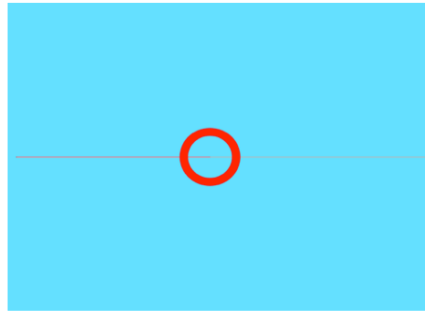
Bununla birlikte Müziksel işitmeyi geliştirmek ve test etmekle ilgili “Easy ear training”, “Good ear”, “Theta Music Trainer”, “Earbeater” gibi yüzlerce web sayfası bulunmaktadır. Tüm bu web sayfaları ve uygulamalar daha önce belirtildiği gibi çoğunlukla kişinin müziksel işitme yeteneğini kendi kendine test etmesi ve geliştirmesi üzerine kuruludur. Bu çalışmadaki yazılım ise jüri tarafından sorulan ses tekrarı sorularını cevaplamak için kullanılacaktır.

Bu çalışmadaki alternatif test yaklaşımı sınav yöntemini tamamen değiştirmek amacını taşımamaktadır. Eğer bir sınavda ses tekrarı soruları tamamen bu yöntemle cevaplandırılırsa bu, önemli ölçüde vakit alacaktır. Bu yöntem, sadece jüri tarafından, adayın sesleri verememe sebebinin, tecrübesizlik, heyecan, ses rahatsızlığı gibi durumlardan kaynaklandığı düşünülmesi durumunda uygulanmalıdır. Çünkü müzikal duyuş yeteneği iyi durumda olan bir aday, bu tür sorunları yoksa zaten geleneksel yöntemle de bu sınavı hızlı ve sorunsuz şekilde tamamlayabilmektedir.

3. YAZILIM

Yazılım Android ve IOS7 tabanlı mobil cihazlarda kullanılmak üzere ayrı ayrı tasarlanmıştır. Android tabanlı yazılım, Anadolu Üniversitesi Bilgisayar Mühendisliği bölümü öğretim görevlisi Özgür Özşen tarafından yazılmıştır. IOS7 tabanlı yazılım ise Anadolu Üniversitesi Bilgisayar Araştırma ve Uygulama Merkezinde Uzman olarak görev yapan Erk Ekin tarafından yazılmıştır.

Bu yazılım şekildeki gibi bir ara yüze sahiptir (Görsel 3).



Görsel 3. Yazılım arayüzü

² ABRSM internet üzerinden ya da mobil cihaz uygulamaları desteğiyle uluslararası bir müzik sertifikası sağlayan, Londra merkezli Royal Music Academy bünyesinde çalışan bir kuruluştur. (<http://tr.abrsm.org>)

Ekrandaki daire şekli, üzerine dokunulunca orta oktavda³ bir Sol notası (392.00 Hz.) üretir, aday daireyi sağa ya da sola doğru çekerek duyduğu sesle cihazdan çıkan sesi eşleştirmeye çalışır. Yazılım standart olarak en kalın nota olarak orta oktavın bir alt oktavındaki La 3 (220 Hz.) ve en tizde orta oktavın bir üst oktavındaki Re 5 (587.33 Hz.) notalarını verecek şekilde ayarlanmıştır. Ancak adaydan, tekrarlama istenecek seslerin üst ve alt sınırları cihaz üzerinden ayarlanabilir. Yazılım ne kadar büyük bir ekranda kullanılırsa, ses bulma hassasiyetinin o kadar artacağı göz önünde bulundurulmalıdır. Küçük bir telefon ekranında sesler çok daha kısa bir bölgede değişecektir, bu da adayın doğru ses noktasını bulması ve o noktada kalmasında zorluk yaratabilir. Bu anlamda en uygun test platformu yeterince büyük ekrana sahip bir tablet PC olacaktır.

Yazılımın kullanımı şu şekildedir: Öncelikle cihaz uygun bir nota sehpası ya da kendisine özel yapılmış bir standda yerleştirilmelidir. Aday, piyano ile kendisine ses verildiğinde, ekrandaki buton simgesine dokunur ve ayarlanan başlangıç notasına göre (fa, sol, vb.) sürekli bir ses sinyali oluşur. Daha sonra aday butonu sağa ya da sola sürükleyerek piyanodan çıkan ses ile kendi çıkardığı sesi eşleştirmeye çalışır. Aday parmağını ekrandan çekince hem ses kesilir hem de daire simgesi ilk pozisyonuna döner.

Yapılan testlerde tablet ve akıllı telefon cihazlarının ses güçlerinin ve bas frekansları vermelelerinin yetersiz olduğu görülmüştür. Yazılımın çalıştığı cihazlara 3 watt'tan düşük olmayan harici bilgisayar hoparlörlerinin bağlanması bu sorunu giderecektir.

Yazılımın IOS7 versiyonuna Aşağıdaki linkten ulaşılabilir.

<https://dl.dropboxusercontent.com/s/3kijn9tn3mabw1o/lab.html>

Aşağıdaki adres ise yazılımın Açık Kaynaklı Kodlarını barındırmaktadır.

<https://bitbucket.org/eeKin/tone-generator/>

3.1. Aday İçin Yazılımın Uygulanması Kararının Alınması

Daha önce de belirtildiği gibi bu yazılım sadece belli durumlarda uygulanmalıdır.

Bu durumlar:

1. Adayın sesinin sınav esnasında sesleri veremeyecek kadar kısık olması.
2. Adayın sınav esnasında aşırı heyecanlanması

3. Melodileri tekrar edebildiği halde sesleri verememesi. Eğer aday ses tekrarında başarısız ancak melodi ve şarkı söylemede başarılıysa tekrar ses tekrarına dönülerek uygulama kullanılabilir.

³ Oktav: Bir gamın aynı isme sahip kalın ve ince notalarının arasındaki 8 notayı kapsayan aralık. Bir oktavlık aralığın ince notası kalın notasının iki katı frekans değerine sahiptir. Örneğin orta oktavdaki la notası 440 Hz. olduğuna göre, bir üst oktavdaki la 880 Hz., bir alt oktavdaki la 220 Hz. dir.

4. Larenksini⁴ böyle bir testle ilgili tecrübesizliğinden dolayı bilinçli olarak kontrol etmeyi başaramaması, her sese aynı tonda cevap vermesi.

5. Melodileri tekrar edebilip, şarkı söyleyebildiği halde sesleri tekrarlayamıyor olması.

Sınav jürisi bu gibi durumlarda yazılımı kullanma yoluna gidebilir. Jüri yazılımı kullanma kararını ne şekilde alacağını sınav öncesinde belirlemelidir. Bu karar rutin bir sınav uygulamasıymış gibi alınmalıdır. Yazılımın aday için kullanılması konusunda jüri arasında oluşabilecek bir kararsızlık adayın, yanlış bir şey yaptığını, sınavda başarısız olduğunu düşünüp motivasyonunu kaybetmesine yol açabilir.

3.2. Yazılımın Sınavda Uygulanması

Uygulama aşamasında dikkat edilecek hususlar şu şekildedir:

1. Adayların bu yazılımın kullanımıyla ilgili sınav öncesi bir çalışma yapmalarına gerek yoktur. Çünkü hangi adayın bu yöntemle sınava tabi tutulması gerekeceği önceden belli değildir ve zaten yazılım karmaşık bir el becerisi gerektiren ya da öğrenmesi zaman alacak bir yapıda değildir. Yine de adayların başvuru sonrası teslim aldığı başvuru kitapçığında bu konudan bahsedilerek, adayın uygulamayı mobil cihazına yükleyerek bir ön çalışma yapması tavsiye edilebilir.

2. Adayın yazılımı nasıl kullanması gerektiği anlaşılır şekilde anlatılmalıdır. Adayın yazılımı kullanmaya alışması için birkaç alıştırma sesi sorulabilir.

3. Piyanoda, cihazın üzerinde önceden ayarlanmış olan ses sorulmamalıdır. Bu durumda aday hiçbir hareket yapmadan sesi bulmuş olur.

4. Piyanoda sesleri çalan öğretim elemanının, piyanodaki sesler sönmeye başlarken sesleri tekrarlaması gerekmektedir. Adayın sesi eşleştirmek için harcayacağı süre ise kısıtlı olmalıdır. Bu süre ses başına 10-15 saniyeyi geçmemelidir. Aksi takdirde bir aday için harcanan süre çok fazla uzayabilir.

5. Piyanoda sesler, adayın cihazdan çıkan sesi duymasını engellemeyecek seviyede çalınmalıdır.

6. Aday sesleri bulmaya çalışırken her yeni seste, ekrandan elini çekerek sesin kesilmesini sağlamalı ve yeniden başlangıç sesinden aramaya başlamalıdır.

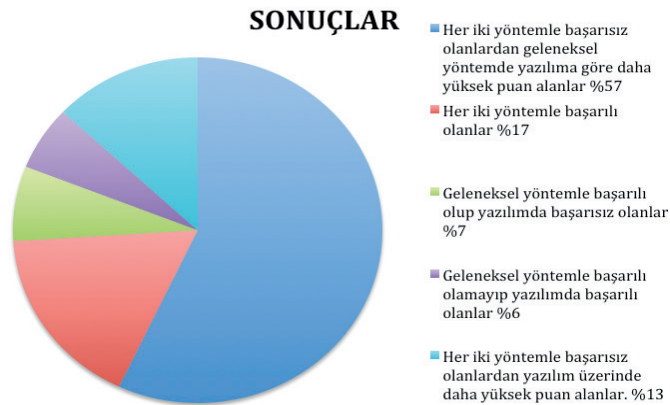
7. Aynı anda birden fazla sesin verilmesi, testin süresini uzatacaktır. Bu sebeple bu yöntem en fazla iki sesin aynı anda sorulduğu oyunculuk bölümleri için uygundur. Klasik testlerde aynı anda birden fazla ses sorulduğunda, adaydan sesleri en kalından başlayarak sırayla vermesi beklenir. Bu yaklaşımda sesleri kalından inceye doğru sıralama şartı aranmamalıdır, bu adayın daha fazla zorlanmasına ve vakit harcamasına yol açabilir. Aday önce hangi sesi eşleştireceğine kendi karar verebilir. Çift sesler her seferinde aynı anda çalınmalı ve aday cihaz üzerinde sesleri doğru olarak karşılaştıran kadar aralıklı olarak yeniden verilmelidir.

4 Larenks: Gıda alımı sırasında besinlerin nefes borusuna kaçmasını önleyen ve içerisinde ses tellerini de bulunduran organ, gırtlak.

4. BULGULAR

Araştırmanın evrenini üniversitelerin oyunculuk eğitimi veren bölümlerinin giriş sınavı adayları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini olarak Eskişehir Çağdaş Koleji 4. sınıf öğrencilerinden 100 kişi seçilmiştir. Bunun sebebi söz konusu adaylara tek tek ulaşarak bu deneyi uygulamanın mümkün olamamasıdır. Bu yüzden rastgele bir okulun öğrenci topluluğundaki müziksel işitme yeteneğine sahip öğrencilerin oranı, oyunculuk bölümüne girmek isteyen adaylar arasındaki müziksel işitme yeteneğine sahip adayların oranına denk olarak değerlendirilmiş ve bu grup araştırma örneklemini olarak seçilmiştir. Anadolu Üniversitesi Oyunculuk Anasanat Dalı giriş sınavları müzik aşamasının 2014-2016 yıllarındaki 3 yıllık sonuçlarına göre, sınava giren toplam 737 kişiden 221'i, yani %30'u geçerli puan ve üzerinde almıştır.⁵ Araştırma örneklemindeki geleneksel ses tekrarı ve yazılımın uygulanması ile sınavı kazanabilir durumda bulunan deneklerin oranı ise %23 seviyesindedir.

100 kişilik örneklem grubu bir adayın sorulan sesleri söylemek suretiyle eşleştiremediği durumda, bu eşleştirmeyi uygulama üzerinde yapıp yapamayacağını tespit etmek için yeterli olmuştur. Her öğrenciye uygun aralıkta rastgele seçilmiş 10 adet ses sorulmuş, bunları kendi sesleriyle tekrar etmeleri istenmiştir. Daha sonra 5 adet ses sorulmuş ve yazılım üzerinden cevaplamaları istenmiştir. Deneklere, sesleri doğru olarak verme oranları ve sesleri bulmadaki ve vermedeki çabukluklarına göre 1'den 100'e kadar puan verilmiştir. Deneklerin işitme testi ses tekrarı alt bölümünü geçebilmek için yeterli sayılabileceği alt sınır 75 puan olarak belirlenmiştir. Deneklerden 17'si bu sınırı klasik sınav yöntemiyle geçmiştir. Bunların 7'si yazılımda başarılı olamamıştır. Her iki tür cevaplama yönteminde de başarısız olanlar, müziksel işitme yetenekleri yetersiz olarak değerlendirilmiştir. Yapılan testte 6 denneğin -yöntemin amacına uygun olarak- sesle yapılan tekrarda düşük (5-40 puan arası) ancak cihazla yapılan tekrarda, testi geçme sınırının üzerinde puan aldığı görülmüştür. 13 denek, geçer puana ulaşamamışlar da, cihaz üzerinde yaptıkları tekrarlarda geleneksel yöntemle ses tekrarına göre 10-30 puan arası daha fazla almışlardır (Görsel 4).



Görsel 4. Yapılan testlerin sonuç grafiği

5 Veriler Anadolu Üniversitesi Sahne Sanatları bölümü arşivinden sağlanmıştır.

5. SONUÇ

Bu yöntem jüri tarafından, daha önce de belirtildiği gibi sadece adayın sesleri karşılaştırmama sebebinin, tecrübesizlik, sınav esnasındaki heyecan, ses rahatsızlığı gibi durumlardan kaynaklandığı düşünüldüğünde uygulanmalıdır. Çünkü müziksel işitme yeteneği iyi durumda olup sesleri rahatlıkla verebilen bir aday, geleneksel yöntemle de bu sınavda başarılı olmaktadır.

Yapılan testte, tek ses tekrarındaki başarısı sınavı kazanma sınırının altında görünen 6 adayın yazılım ile sesleri bulabildiği görülmüştür. Bu “müziksel işitme yeteneği yetersiz” olarak değerlendirilebilecek adayların aslında bu yeteneğe sahip olabileceğini göstermek için yeterli bir veridir. Ancak ses kullanımıyla ilgili sorunlardan dolayı sesleri veremeyen adayların oranı kesin bir duyuşa sahip adaylar ve müziksel işitme yeteneğine sahip olmadığı kesin olarak tespit edilebilen adayların sayısına göre düşük olacağından, yazılımın sınavda uygulanmasında harcanacak fazladan vakit büyük bir sorun teşkil etmeyecektir. Ayrıca bu yazılım, yaylı ve nefesli sazlar gibi entonasyonu koruma ve akort yapmayı gerektiren çalgı bölümlerine seçilecek adayların, bu çalgıların gerektirdiği müziksel işitme hassasiyetine sahip olup olmadıklarının test edilmesi için de kullanılabilir.

KAYNAKÇA

Bossomaier, T., Snyder, A. (2004). "Absolute pitch accessible to everyone by turning off part of the brain?" (Kesin duyuş; beynin bir bölümünü devreden çıkarak herkes için ulaşılabilir kılınabilir mi?), *Organised Sound*, 9, 2, Cambridge University Press, United Kingdom, 181-189

Çuhadar, C.H. (2008). Müzik ve Beyin. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17, 2, 67-76

Demirbatır, R. E. (2004). "U.Ü.E.F. Güzel Sanatlar Eitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı 2001-2002 Öğretim Yılı Yetenek Snavnda Uygulanan Müziksel işitme Testi Snavının Değerlendirilmesi", *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* XVII (1), 29-38

Önder, O., Yıldız, G. (2015), "Müzik Uygulamalarında Tablet Bilgisayar (IPAD) Kullanımı", *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E Mayıs-Haziran* 15, 127-149

Tunca, O. (2011). "Devlet Konservatuvarı Oyunculuk Sanat Dalı Özel Yetenek Sınavlarının Müziksel İşitme ve Şan Boyutu İçin Bir Test Geliştirme Çabası" *Kıbrıs Uluslararası Üniversitesi Folklor/Edebiyat Dergisi* , 17, 65, 153-160

<http://tr.abrsm.org> [Erişim tarihi: 26-10-2016]

<http://www.ozartakademi.com/mueziksel-isitme-testi> [Erişim tarihi: 20-10-2016]

PHOTOJOURNALISM AND PRESS PHOTOGRAPHY AS A REASSURANCE OF REALITY

Assist. Prof. Qasem Abdel-Karim SHUKRAN *

ABSTRACT

Press photographs meet us as individual images or in bigger groups in the context of a report or sequence, in publish or online media, published as print negatives, slides or digital files. The mass of published images follows positive image patterns or photo types that are constantly repeated and handed down a culture of set recognition. So, these images not only submit to other photographs but also often to subjects from other visual media, such as, for example, the painting. Although the drawing of boundaries between art and press photography becomes increasingly porous and the mutual reference of these genres is widely used, it is still worth asking what specifically characterizes a press photo. First of all, press images are photographs originated at a specific location that want to make a statement about this place and a specific action. A certain representationally or likeness is common to them, so that they seem to reflect reality with special truthfulness. In this sense, press images are used in their respective publication contexts as information carriers, which have a particular function of testifying or proving. Similar to the history painting in the 19th century, press images must visualize a complex situation comprehensibly and catchy. In order to guarantee and to support their readability, almost all press images have an accompanying text or a caption.

Keywords: Photojournalism, Press Photography, Reality, Recognition, Representation.

* Yarmouk University, Faculty of Fine Arts, Visual Arts Department, Irbid //JORDAN,
shukran@yu.edu.jo

GERÇEKLİĞİN BİR GÜVENCESİ OLARAK FOTOĞRAF GAZETECİLİĞİ VE BASIN FOTOĞRAFÇILIĞI

Yrd. Doç. Qasem Abdel-Karim SHUKRAN *

ÖZET

Basın fotoğrafları, bir rapor ya da dizi bağlamında büyük gruplar ya da tek tek görüntüler halinde, basılı ya da çevrimiçi medyada, negatiflerden baskılar, slaytlar ya da sayısal dosyalar halinde yayınlanmış olarak karşımıza çıkmaktadır. Basılı görüntüler topluluğu, sürekli tekrarlanan ve set tanıma kültürü olarak miras kalan pozitif görüntü örnekleri ya da fotoğraf türlerini takip eder. Bu yüzden bu görüntüler, sadece diğer fotoğraflara ait olmayıp, aynı zamanda genellikle resim gibi diğer görsel medyadan konulara da ait olabilir. Gerçi sanat ve basın fotoğrafçılığı arasında sınır çizmek, artan şekilde geçirgen ve janrların ortak referansları oldukça kullanılır hale getirmiştir, bir basın fotoğrafını neyin özellikle karakterize ettiğini halen sorgulamaya değerdir. Her şeyin ötesinde, basın görüntüleri, bu yerde ve belli bir etki hakkında yapılması istenen, belirlenmiş bir konumda kaynaklanan fotoğraflardır. Kesin bir gösterimsel veya beğenirlik onarın ortak noktasıdır ki onlar, özel doğrulukla gerçeği yansıtır gibidirler. Bu anlamda, basın görüntüleri, deneme veya kanıtlamanın işlevine sahip bilgi taşıyıcılar olarak kendilerine has yayıncılık bağlamında kullanırlar. 19. yy.daki tarihi resime benzer şekilde, basın görüntüleri, kapsamlı ve dikkat çekici olan karmaşık bir olayı görselleştirmelilerdir. Algılanabilirliklerini garanti altına almak ve destek amacıyla hemen hemen tüm basın görüntüleri onlara eşlik eden metin veya altyazı ihtiva ederler.

Anahtar Sözcükler: Fotoğraf gazeteciliği, Basın fotoğrafçılığı, Gerçeklik, Tanıma, Sunma

* Yarmouk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Plastik Sanatlar Bölümü, İrbid /ÜRDÜN, shukran@yu.edu.jo

INTRODUCTION

Photographs follow most definite strategic picture patterns that are culturally learned and immediately give us picture categories due to the iconographic tradition of representation, such as “crime scene photography” or “victim picture”. In this relation, not only the iconographic image pattern is recognized, but also its significant imagery can immediately be implicit. The subjects and their significance are stored in the collective memory of the image and are recognized by the observer and thus updated. The ambiguity of images is reduced by a specific appeal achieved by the topic of tradition, so that they are more immediately understandable. In the perspective of the media, these images have greater chances of attention (Benjamin 1989).

Research Problem

In the classical sense, the term “press photography” refers to a single photograph usually printed in the newspaper or a magazine. Therefore, it must be distinguished from photojournalism, which presents multiple images, mostly image sequences in one context. In addition, press photographs are more characterized by a visual language that attempts to illustrate certain coherences with a single image.

In contrast to this, photojournalistic reportages are capable to visualize coherences by complex photo galleries. However, in the final analysis, a differentiation of press pictures and photojournalism can not be linked to intra-pictorial strategies, but it is primarily a result of the publication context, since it is naturally conceivable that a reportage photo is taken from a series and as a single image.

Aims Of The Study

- The study shows the notion of the documentary and its relationship to photography.
- The study explains the various concepts of the documentary and enters a representation of how journalistic press photographs work.
- The study shows the development and the rapid spread of documentary photography, not least by the many contexts of use, in which the photographs could find opportunities for publication.
- The study investigates press photography and its relationship with art history.

Research Methodology

In this study, I use the descriptive-analytical approach as a foundation for research. A descriptive survey attempts to picture or document concerning current conditions or attitudes, that is, to describe what exists at the moment. The analytical method is critical of solving the sustainability problem because it appears that current processes are inadequate. They are intuitive, simple, and based on how activists approach everyday problems.

2 http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79986

Making Of Photography

A significant example of existing press photography on the cover topic of art history tradition is a well-known photograph shot by Flores on September 11, 2001. Firefighters raising the Flag at the WTC, Franklin shows the wreckage of the World Trade Center after the attack on September 11. Both the flag and the architectural remains of the tower project outline as two vertical elements from the destroyed building where the flag in the context of the photographs created by 9/11 is a recurring theme and, in addition, the historical subject in Flores photography tags a strong ritual in the press photography. It views the destruction, so to speak. (Waskul, 2003) This effect is reinforced by Flores's image because it refers to the iconographic tradition of an image by Caspar David Friedrich. Friedrich's *The Sea of Ice* of 1823/24 corresponds to Flores's picture concerning the subject of the fragmentary and shattering that is piling up in the middle, the view orientation, the dominance of the upward trending from the bottom right to a left slope, as well as the restrained color. Friedrich shows the impact of a ship disaster in the Arctic Ocean. Between the ice floes on the right, a ship lying on the side is looming. The scenery is just as deserted as in Flores's photography. While the subject of the large, almost towering compilation of ice floes corresponds to the collapsed remains of a tower of the World Trade Center, Friedrich marks a vertical ice floe on the right part of the image, which is reflected as a graphic element in the flag picture of Flores. Caspar David Friedrich's painting of 1823/24 was frequently read as an allegory of glaciations and the climate change in Germany during the pre-March (German pronouncement: was a period in the history of Germany preceding the 1848 March Revolution in the states of the German Confederation) and "as an iconic expression of that cold that had fallen across the political landscape of Europe after the Congress of Vienna". (Okey, 2001) The painting can be implicit as an expression of resignation and hopelessness. This tradition was updated once again by Flores's photography of September 11 – besides the image of destruction, the subject of the flag already seems to refer to the future and is therefore an expression of hopelessness. In contrast, Flores's other pictures in the series focus on the destruction (visual 1 and visual 2) (Sullivan, 2012).



Visual 1. Caspar David Friedrich's painting of 1823/24



Visual 2. Firefighters raising the Flag at the WTC on September 11, 2001. Photo by Ricky Flores

Photos Of Demonstration Reports

A placement of images in the Context of iconographic quotes becomes particularly clear in the typology of demonstration photos. Principally mass media productions often cite the visual and affective importance of symbolic protests in media images. As a Mick Jagger's photograph from shows, Demonstrations - 1968 jan-jun Anti-vietnam War Protest March Carrying Their Banner Reading the Women Of Great Britain Plead For A Stop To The Slaughter In Vietnam (visual 3). We see a crowd run directly towards the camera apparently shouting slogans with a banner (Benjamin, 1989).



Visual 3. Anti-war: Mick Jagger took part in the demonstrations at Grosvenor Square, London in 1968

The look into practically every news magazine or newspaper shows the abundance of photographs employing this recognizable iconography. A photograph of the young Magnum photographer Ben Curtis is a model that should be mentioned here. Curtis 's photo was shot on January 29, 2011 in Cairo during the protests against the regime of Hosni Mubarak (visual 4) (Giannetti, 2008).



Visual 4. Egyptian anti-government protesters climb atop an Egyptian army armored personnel carrier, next to a signpost bearing the words "Down Mubarak", in Cairo, Egypt, Saturday, Jan. 29, 2011. (AP Photo/Ben Curtis).

This iconographic image pattern, acting as a symbol of protest and the abandoning of certain social standards, was even adopted by an advertising campaign for the company Diesel (visual 5). In KesselsKramer 's black and white photograph, you can see a group of young people moving directly towards the photographer in the spirit of classical iconography of symbolic protests shown by mass media productions. The proximity of the camera, the gestures of the young people, their mouths partly open, and the many falling and oblique lines emphasize the dynamics of the recording and show an apparently moving event. Thus, the viewer reads this as an expression of protest. This imperative is ultimately the close of campaign photography for press images in the context of political demonstrations, as it unhesitatingly takes over the gestures of these protest rallies, but calls a situation on a semantic level less placed in the context of political protest movements or questioning social norms than rather of their affirmation with the prompt to respect their planet (Sullivan, 2012).



Visual 5. This first campaign is Action! for Diesel by KesselsKramer in Amsterdam. 2002

Originally considered as separate genres of photography, advertising photography takes over the image pattern of press photography here. Even the sobriety and objectivity evoked by the black and white, which dominated press photography for decades and thus is closely connected to the black of printing ink and the white of newsprint's paper, was adapted for the Diesel advertising, bearing in mind that the KesselsKramer is a representative of classic photojournalism and only occasionally realizes advertising jobs. Especially the slogan of the banners "Planet More Flowers" ironizes the semantic level of the protest conveyed by the image topos of the demonstration train (Alunno, 2013).

The Picture Of The "Victims' Suffering" In The Press

So, there are image patterns which already serve as signs or symbols by visualizing more abstract contexts such as the protest against social norms, the suffering of war victims, the hardship of the population, the joy of winners, etc. Since the subject of suffering is particularly present in press photography, I would like to illustrate the image-strategic conveying of the population's suffering with further examples. As a symbol of starvation, in particular to visualize the famines in many African countries, starving and pain children show very often. Starving children in Karamoja in northeastern Uganda during the famine of 1980. The famine followed drought and civil disorder and resulted in the deaths of a fifth of the population in the region. (Visual 6) (Białostocki, 2003).



Visual 6. Terry Fincher. Starving children in Karamoja in northeastern Uganda during the famine of 1980. The famine followed drought and civil disorder and resulted in the deaths of a fifth of the population in the region.



Visual 7. A woman looks at the destruction of Haret Hreyk after the ceasefire was declared on August 15th, 2006. ©2006 Derek Henry Flood.

The occasion of the escalating conflict in Lebanon provides the suffering of the population through abstracting and symbolizing patterns (Visual 7). A woman is in the foreground, with dark clothing, and looking at the destruction of Haret Hreyk after the truce was declared and the devastation in the background has become an iconographic sign of helplessness that is bound to a exact location. Merely the caption indicates that she is in Beirut. This photograph from Lebanon follows certain image patterns that culturally learns to convey the picture of helplessness and that very often give us the situations in disaster and conflict zones in a similar form. Through their constant repetition, these pictures have become symbols to convey concrete testimonies of photography (Giannetti, 2008).

The types of image, image patterns, have established the cultural memory by continual repetition and ultimately prove as part of the circular: Because they seem familiar, they must apparently correspond with reality and are accordingly believed. Certain contexts require time and again certain pictorial implementation patterns in this phase. Self-reference of press photography and visual language is being established in this context. The World Press Photo Award Competitions have a strong formative influence in this regard. Because of this, they set some image standards and role models. This process consciously or unconsciously affects the process images are involved in. Visualizations of suffering as in the example of the featured photographs are particularly common in iconographic image traditions and obviously show an emotional symbolism. In this context, I would like to briefly elaborate on Aby Warburg who created an Atlas of the collective image memory of a Mnemosyne project. In his Mnemosyne Atlas, Warburg gathered art and religion-historical imagery of two and a half millennia and compiled it on large panels. In his image Atlas, Warburg tried to group the images to image constellations and iconography series. He sorted the images according to various visual criteria; thereby he sought to disclose the connections between the different images. (Sladen, 1996) Like religion and art themselves, the Atlas is a collecting mirror of connective and mnemonic energy. The Atlas is more than documentation, interpretation, and knowledge. In the collection of designs, in which affect energy and formal control are equally satisfied as constraint and order, Warburg used certain motifs and forms of representation of the cultural memory and called them pathos formulas, which symbolize emotional expressions with recourse to the ancient repertoire of forms in this cabinet of wonder. Warburg describes the rhetoric and semantic of body-related expressions as “historical psychology of human expression” and refers to the “interference between affect energy and cultural patterns of processing” coagulated to images and figures with the concept of pathos formula. Renewing pathos formulas, in the sense of aesthetic image quotations, which visualize an emotional expression, seems as a characteristic of press photography. Particularly emotions and emotional issues such as suffering and pain appear extremely ritualized in photo-journalistic imagery. (Benjamin, 1973) The recourse to an iconographically familiar repertoire of forms and the return of emotional symbolism visualized this topics as easy-to-read symbols. This immediately recognizes the viewer as part of the cultural memory of the image. An example of this, the World Press Photo of 1997 (Visual 8).

The so-called Madonna of Bentalha, a photograph of Hocine Zaourar from the Algerian civil war, shows a female figure sitting on the ground and compassionately held by another female figure. The expression of emotional mourning of the first female figure is evident. She has tilted her head to the side, her look is absent and the mouth open complaining. The headscarf wearing, weeping woman in the picture reminds of a form of presentation of Christian iconography, namely the Maria and the lamentation of Christ. Hocine’s photograph taken after the massacre in Bentalha in Algeria on September 23, 1997, quotes the occidental Christian pictorial tradition and renews a pathos formula, which makes the figure an allegory of sorrow and pain.

The iconographic reference to the lamentation of Christ brings the Algerian woman in motivic correspondence to Mary and the interpretation suggests that the Algerian woman mourns her children. So the recourse to the iconographic representation of patterns of mourning increases the symbol effect and immediately conveys the meaning (Sullivan, 2012).



Visual 8. Hocine Zaourar/AFP: Bentalha, Algiers, Algeria, September 23, 1997, World Press Photo of the year 1997.

The specific modalities of perception, constituting themselves in the context of media, last but not least arise from the effects of a continuous flow of images that provides us round the clock with pictures of current events through different media channels. Within this constant image stream, we perceive images only in the context of other images, which necessarily leads to a trivialization and reduction of attention. The images are less read and decoded than merely scanned, i. e. covered in search of something striking or special.

This becomes especially clear when you consider the working conditions of most image editors, who investigate the mass of images they select through digital databases for the publications they work for. Here, image editors take your selection of search terms that enter into these databases. According to their input, they mostly get a variety of images of different providers that appear on their screens. For the journalistic image selection image editors make, the first step is therefore to get maximally 3 x 4 cm small photographs depicted on the screen, in a later step to click to enlarge them, and then subject them to a closer scrutiny. It is clear that in the first step certain image-formal aspects and aesthetics, namely those relying on an easier readability of images in small format, are rather selected as, for example, images with a complex screen layout. Not least herein lies the reason why many pictures focus on shock effects since they offer the possibility to draw attention in the scanned image stream. In this respect, especially affective values of the images come to the fore. The preferred terrain of photojournalism is therefore the image affected with emotions. In this context, Susanne Holschbach speaks of a “style of the human”. In the following, I assume this to be the typing of an imagery setting on emotions because

Holschbach's term seems essential to the characteristic of many press photographs. It can be adapted to the emotionalization of a specific visual language, even if Holschbach's conceptualization of style to me ultimately refers to a purely stylistic component. The so-called "style of the human" often relies on the renewal of known pathos formulas (Sullivan, 2012).

Especially showing human feelings as sadness, joy, and pain seems the most immediate way to cause emotions of the viewer and to capture his attention. So, for example, the Stern, one of the largest German reportage magazines, formulated in a self-presentation of its philosophy it is looking to show "the human side of the news". The chief image editor Andreas Trampe said in an interview with the magazine Photonews that it is important for the Stern to print "tangible faces of history" and that the "Stern perspective" means "to show a person of a story in his or her authentic environment" (Giannetti, 2008). The Stern represents a kind of a 37-degree journalism deliberately seeking an emotionalization of images.

In the award-winning images of the World Press Photo Awards' Revue of the recent years, the importance and the dominance of the "style of the human" are visible, which made use of a familiar iconographic motif repertoire. For example, a color photograph of the French photographer Jean-Marc Bouju was selected to be the World Press Photo of the year 2003 (Visual 9). Bouju's image shows a detained Iraqis who comforts and protects his four-year-old son in a prisoner of war camp near the city of Najaf in Iraq. The image receives special drama by a bag which was placed over the father's head and by the composition of the image since the viewer sees the scene through a barbed wire barrier – an indication that the situation may not have been easily accessible for the photographers as witnesses.



Visual 9. Jean-Marc Bouju/AP: on Najaf, Iraq, March 31, 2003, World Press Photo of the year 2003

The pathos formula of the gesture of the female figure is pointedly present in Chris Steele-Perkins's photograph that recorded the massacre of 1,500 Palestinians on September 16, 1982 in the Sabra and Shatila refugee camp (Visual 10). In contrast to the iconography of Mary in quiet mourning, a dramatic gesture of despair is expressed. In the center of the image, a headscarf-wearing woman spreading both arms far in a sweeping gesture can be seen. Her face is contorted

with pain, the mouth wide open, the eyes half-closed. The shock and the sorrow as an emotional symbolism, which is further enhanced by evoking a synaesthetic perception, convey in this gesture of horror. The open mouth synaesthetically refers to the plaintive crying or screaming of mourners (Krautheimer, 1942). This works as in Edvard Munch's famous painting *The Scream* from 1893 (Visual 11), that immediately expresses the phenomenon of fear and despair about the horror of the gesture and brought the emotional symbolism into art history like hardly any other painting.



Visual 10. Chris Steele-Perkins: Sabra & Shatila, Beirut, 1982



Visual 11. Edvard Munch's famous painting The Scream from 1893

Photojournalistic Objectives

A photojournalistic “style of the human” aims to prompt the viewer’s emotions. In these shots, the degree of reality – the specific promise of reality – is measured less by objectivity and detachment of the photographs than by the mediation of authenticity, immediacy and emotion. Here, a way of distinction between documentary and authentic images opens up. It is the authentic of photographs allocated to the “style of the human” that evokes the impression of reality

– not necessarily, but more often. Susanne Holschbach uses the term of “realness”, which refers to the impression of an authentic image as to be close to the action (Cook & Mieke, 1999).

The placement of authenticity in the sense of “realness” requires special image strategies. The criteria of the good image demanded by press photographs, which require technical precision, are often undermined given an authentic pictorial language. Basically, it can be stated that on the level of artistic implementation of the claim on readability its equivalent of journalistic photography in strong terms is on the technical perfection of recording. The original idea of technical precision to achieve the “good picture”. Critical topos among the most image processes of media courses involved refers to categories. The figure of subjects and that of the essence of the statement in the center of the image as well as the requirement that content should be clearly identifiable and legible. The demand for a “good” press photograph requires compliance with certain formal criteria such as a straight horizon or the image and depth of focus. According to Sandra Abend, so-called “good” journalistic photos contribute to an event ever to be perceived. Nevertheless, the ideas of a “good” press photograph is subject to temporal changes and trends. In contrast to the claims of “good” pictures that can be found on the conveyance of “realness”, press photography is often targeting just the opposite effect. It uses formal means such as motion blur, strong picture bleeds, and image motifs fading from the center of the image to express that the image was hard getting access to or could only be realized by chance. Also the position of the photographer as a witness of the seen, who tries to convey first-hand experiences, changes in the face of such image patterns, since the situation is always in danger to be changed by the presence of a witness. Therefore, the photographer as an observer must be rather invisible in these contexts. In the regard of photographing focused on immediacy and authenticity, images by amateurs or surveillance cameras get special meaning (Alunno, 2013).



Visual 12. Alexander Chadwick: London, 2005. The subway passenger alexander chadwick photograph after the Bomb explosion near the Kings Cross Station with the mobile phone of a friend as passengers try to bring in safety.

This is mainly due to the fact that oftentimes at the moment of an event no professional photographers are present, so that events such as the burning Concorde in Paris, the tsunami, or the terrorist attacks in London in 2005 were first photographed by lay people who had the possibilities to record them at the moment of their occurrence with mobile phones or digital cameras. Frequently, such images are picked up and distributed as press photographs by the media, as happened with the attacks in the London underground in 2005. The BBC obtained numerous photographs by photo amateurs and then put them on their news page (Visual 12) (Giannetti, 2008).

Meanwhile, the integration of such images or stills from amateur videos is very common and accepted. Also the pictures of the explosion of the reactor I in Fukushima in March 2011 went around the world as press photos and ultimately hark back to sequences of a surveillance video. Via the publication context, a documenting and proving function is attributed to these pictures, even if sometimes, as in the example of the explosion of the reactor at Fukushima, there is little to be recognized. The sequence of four individual images from the video shows a blurred view of the nuclear power plant. Three reactor blocks, one in the section on the right-hand side, and two of the cooling towers can be seen. The image sequence gives information about an apparently happening explosion indicated alone by the expanding clouds of smoke (Visual 13) (Alunno, 2013).



Visual 13. Explosion of the reactor Fukushima I, March 2011, © Reuters

CONCLUSION

Ultimately, the perception of the image as an imitation of reality, as testimonies of history that connote both the references on history painting as well as on photojournalism in photography, revealed as rhetorical. That is because photography always, beyond every evoked reality promise, conveys starting points to decipher the conceived deception. The detection of deception is image-strategically achieved via grotesque figurative elements, which emphasize the artificiality of the representation and produce a break in the uniformity and the causality of the image narrative.

In this study, I took up the discourses on the relationship between photography and documentary to ask for the forms of reality policies and truth policies in the field of art. As my review of the recent literature about the relation between photography and documentary has shown, the relationship of photography, documentary, and art has only been reflected marginally and if so, then especially concerning the concept of artistic documentary photography. The existing literature can also hardly clarify the open and continuing fascination of the documentary and the question of how this fascination becomes important in photographic images located in an art context. In this respect, for me the question of the relation of art, photography, and documentary was central to encourage the discussion about the functions and features of a concept of the documentary. Why do many of the art works, in their reference to the documentary, relate just to the medium of photography? As my analyses of the artistic works show, these works full well draw on the power of suggestion and fascination of a photographic having recourse to the documentary.

Between the poles of the documentary, the art context, photography, and the event there is developing a perception of the events the pictorial worlds relate to and that does not aim at the documentation of the events. Instead, the works involve the viewers in an eventfulness of images by reflecting artistically that the event itself is actually not presentable, because it is always present and absent at the same time in the representation. With this, the artistic pictorial worlds do not suggest the documentation or the reconstruction of events, but bring home how these events only establish themselves via photos and in the process of viewing.

For just as the documentary is not to be understood as a result but as an action always linked with numerous power formations, the artistic images establish a relation to the events they have recourse to. However, they do not act as evidence that the events actually took place, but reflect that the readability of the world, the visual representation of events can never fully succeed. In this respect, the artistic approach is based on a difference to the event and is ultimately designed to loss.

REFERENCES

- Alunno, M, (2013), *Iconography and Gesamtkunstwerk in Parsifal's Two Cinematic Settings in ESM Mediamusic*. № 2. Medellin, Colombia
- Bengamin, W, (1973), *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, London.
- Bengamin, W, (1989), *Re the Theory of Knowledge, Theory of Progress* “, in: *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*, G. Smith (ed.), Chicago, pp 40-85.
- Bialostocki, J, (2003), *Iconography, Dictionary of The History of Ideas*, Online version, University of Virginia Library, Gale Group. USA.
- Cook, P & Mike, B, (1999), *The Cinema Book*. 2nd ed. London: BFI Publishing.
- Giannetti, L, (2008), *Understanding Movies*. Toronto: Person Prentice Hall, pp 523-527.
- Krautheimer, R, (1942), *Introduction to an “Iconography of Mediaeval Architecture”*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 5.
- Okey, R, (2001), *The Habsburg Monarchy, C. 1765-1918: From Enlightenment to Eclipse*. European studies. Palgrave Macmillan.
- Sladen, M, (1996), *A Family Affair. Richard Billingham's Ray's A Laugh*, in: *Frieze* 28.
- Sullivan, B, (2012), *The Real Thing: Photographer Luc Delahaye*, in: <http://www.artnet.com/magazine/features/sullivan/sullivan4-10-03.asp> (access: 15. march, 2015).
- Waskul, D, (2003), *Self-Games and Body-Play Personhood in Online Chat and Cybersex*, New York.
- Wells, L, (2002), *Photography: A Critical Introduction*, London, New York.

Figurs References

- Visual 1. Caspar David Friedrich: *the Mer de Glace*, 1823/1824 <http://www.efpfanfic.net/viewstory.php?sid=2952299> (25.02.2016).
- Visual 2. *Firefighters raising the Flag at the WTC on September 11, 2001*.
- Photo by Ricky Flores Gannett News Service/The (Westchester, N.Y.) *Journal News* <http://www.100megsfree2.com/jjscherr/scherr/091101.htm>.
- Visual 3. *Anti-war: Mick Jagger took part in the demonstrations at Grosvenor Square, London in 1968*. Image ID: BTXR9X Copyright: © Daily Mail/Rex / Alamy Stock Photo. <http://www.alamy.com/stock-photo-demonstrations-1968-jan-jun-anti-vietnam-war-protest-march-carrying-32551174.html> (27.02.2016).
- Visual 4. *Egyptian anti-government protesters climb atop an Egyptian army armored personnel carrier, next to a signpost bearing the words “Down Mubarak”, in Cairo, Egypt, Saturday, Jan. 29, 2011*. (AP Photo/Ben Curtis) <http://daily.me.tumblr.com/>.
- Visual 5. *This first campaign is Action! for Diesel by KesselsKramer in Amsterdam*. 2002. http://creativewondersblog.blogspot.com/2005_07_24_archive.html.
- Visual 6. Terry Fincher. *Starving children in Karamoja in northeastern Uganda during the famine of 1980*. <http://www.gettyimages.ae/detail/news-photo/starving-children-in-karamoja-in-northeastern-uganda-during-news-photo/79155914>.
- Visual 7. *A woman looks at the destruction of Haret Hreyk after the ceasefire was declared on August 15th, 2006*. ©2006 Derek Henry Flood. <http://the-war-diaries.com/?p=756>.
- Visual 8. Hocine/AFP: *Bentalha, Algeria, Algiers, September 23, 1997, World Press Photo of the year 1997*, in: *World Press Photo 98*, hg. Foundation World Press Photo, <http://karynavso.blogspot.com/>.
- Visual 9. Jean-Marc Bouju/AP: *Najaf, Iraq, March 31, 2003, World Press Photo of the year 2003*, <http://karynavso.blogspot.com/>.
- Visual 10. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Scream#/media/File:The_Scream.jpg 2015.

Visual 11. Chris Steele-Perkins: Sabra & Shatila, Beirut, 1982, Magnum Photos/agency focus. <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2TYRYDHZNVEH>.

Visual 12. alexander chadwick: london, 2005. <http://blogs.smh.com.au/photographer/archives/2007/07/>.

Visual 13. explosion of reactor Fukushima 2011, <http://humansarefree.com/2014/01/there-was-nuclear-explosion-at.html>

İNSAN BİLGİSAYAR ETKİLEŞİMİ: MEKANA YANSIMALARI VE GELECEĞE DAİR DEĞERLENDİRMELER

Yrd. Doç. Mehmet Ali ALTIN*

ÖZET

İnsan bilgisayar etkileşimi, 80'li yıllardan itibaren var olan durumundan çok daha farklı bir boyutta insan mekan etkileşimini de etkilemektedir. Bilgisayarlarla kurulan etkileşimin bilgisayarın kendisiyle değil bilgisayarın parçası olduğu mekanla olacağı yönünde öngörüler bunun en temel sebebidir. İnsan bilgisayar etkileşimi mekanla kurulan ilişkide mekanın algılanmasına dair değişimleri de ortaya çıkarmıştır. Bu değişimler mekanın ne olduğuna dair soruları yeniden gündeme getirmiştir. Tüm bu gelişmelerin ikinci milenyumun ortalarında araştırma merkezlerinden gündelik hayata geçişleri gözlemlenmeye başlamıştır.

Bu çalışmada 2005 yılına kadar insan bilgisayar etkileşimi konusunda yapılan çalışmalar ve gelecek ön görüleri değerlendirilerek, 2005 ve 2016 yılları arasında hayata geçmiş olan teknolojik değişimlerin mekana etkisi tartışılacak ve gelecekte insan bilgisayar etkileşiminin mekana etkileri ve tasarımcıların bu eko sistemdeki konumları değerlendirilecektir.

Anahtar kelimeler: İnsan Bilgisayar Etkileşimi, Mekan, Artırılmış Gerçeklik, Sanal Gerçeklik

* Anadolu Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, Eskişehir / TURKEY, malialtin@gmail.com

HUMAN COMPUTER INTERACTION: REFLECTIONS ON SPACE AND EVALUATIONS FOR THE FUTURE

Assist. Prof. Mehmet Ali ALTIN*

ABSTRACT

Human computer interaction is affecting space in a more different dimension than its existing condition. The main reason for this is the preassumptions made for the interaction with computers will be rather than itself, with space it belongs to. Human computer interaction also reveals the changes in perception of space while interacting with space via computers. These changes resurrect the question that what the space is. Most of these developments are occurred in the first decade of second millenium while most of the researches in laboratories are carried out in daily life.

In this paper, human computer interaction studies up to 2005 and the assumptons for future developments will be evaluated. Realized developments in daily life from 2005 to 2016 will be discussed in a focus of the relation between space. Future effects of human computer interaction on space and the position of designers in this eco-system will be evaluated.

Keywords: Human Computer Interaction, Space, Augmented Reality, Virtual Reality

* Anadolu University, Faculty of Architecture and Design, Department of Interior Design, Eskişehir / TURKEY,
malialtin@gmail.com

GİRİŞ

İnsan bilgisayar etkileşimi (HCI), bilgisayarların kişiselleştiği 80’li yıllardan itibaren giderek önem kazanan bir konu olarak hem bilgisayar bilimi ile uğraşan akademisyenleri hem de güncel hayatta bu uğraşların sonuçlarını deneyimleyen sıradan insanları ilgilendiren bir araştırma alanı haline gelmiştir. Öncesinde bir uzmanlık alanı olan bilgisayarlar 80’li yıllarda kişisel bilgisayarların ortaya çıkmasıyla birlikte öncelikle iş hayatında hız ve hassasiyet artırıcı bir araç olarak kullanılmaya başlanmış daha sonra eğlence ve iletişim aracı olarak gündelik hayatta kişisel bir ihtiyaç haline gelmiştir. İnsan hayatının ve eylemlerinin doğrudan bir parçası olmayan bilgisayarların uzun yıllar sonrasında netleşen ekran, fare ve klavyeden oluşan üçlü görüntüsü insan bilgisayar etkileşimi açısından eleştirilmiş ve yeni kavramlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu yeni etkileşim türü bilgisayarları mekan içinde yalıtılmış bir araç olarak kullanmanın ötesine götürmeyi hedeflemektedir. Mekan bilgisayarın yer aldığı bir hacim olmanın ötesinde kimi zaman bilgisayarın işlevlerinin yer aldığı bir sahne, kimi zaman bilgisayarın içinde eridiği bir sibernetik uzay parçası olarak değerlendirilmiştir (Kut vb., 2013). İnsanlık tarihi boyunca insanın en temel ihtiyaçlarından biri olan barınma, günümüzün en temel insan ihtiyaçları ile bütünleştirilmektedir. Bu durum, daha evcil bir ortamda çalışma, eğlenme, iletişim kurma vb. bilgisayarlı eylemlerin öğrenme ve alışma sıkıntısı çekilmeden yerine getirilmesi, diğer gündelik faaliyetlerden farksız bir şekilde kullanılmasının mümkün kılınmasıdır. Bilgisayarlar, insan algısını etkileyen kanalları doğrudan kontrol altında tutarak görme, duyma ve dokunma yoluyla insanın çevresiyle kurduğu bağı değiştirmektedir. Bu durum, insanın algı kanallarına güvenerek inandığı gerçeklik kavramını derinden etkilemektedir. Bu etki bilgisayar insan etkileşiminin araçlarından birisi haline gelmiştir.

Bilgisayar insan etkileşiminin bilgisayarın araç olmaktan çıkarak mekan olması üzerine yoğunlaştığı bu yaklaşım 90’lı yıllarda ortaya atılmış olsa da teknolojik altyapının bu türden çalışmalara imkan sağlar hale gelmesi ve ilk örneklerin ortaya çıkışı ikinci milenyumun ilk on yılında mümkün olmuştur. Bu dönemde henüz güncel hayata çıkarak insanların kabulüne sunulacak olgunluğa ulaşmamış HCI projeleri araştırma kuruluşlarının ve üniversitelerin deneysel çabaları olarak belirtmeye başlamıştır. Bu gelişmeleri ortaya çıkaran kavramsal alt yapı da yine bu zamanda netleşmiştir.

Pek çok bilim alanında olduğu gibi HCI için de geleceğe dair beklentilerin topluluklar tarafından kabulü ve araştırmaların gündelik hayatta karşılık bulması zamana yayılan bir değerlendirmeye ortaya konulabilir.

Bu çalışmada, HCI ile ilgili gelecek beklentilerinin özünde yer alan mekan algısının, 2005-2016 yılları arasındaki güncellenen teknolojik gelişmelerle nasıl bir değişim geçirdiği ve 2005 yılına kadar gelecekle ilgili olan beklentilerin ne oranda hayata geçtiği değerlendirilecek ve var olan gelişmelerle HCI gelişimleri ile mekanda gelecekte meydana gelebilecek yeni değişimler ele alınacaktır.

1. İnsan Bilgisayar Etkileşimi

“Bilgisayar-insan etkileşimi, insan kullanımı için etkileşimli bilgisayar sistemlerinin tasarımı, değerlendirmesi ve gerçekleştirilmesiyle ve bunları çevreleyen diğer etkenlerin araştırılmasıyla ilgilenen bir disiplindir (Gahoui, 2006).”

Bilgisayarın masa üzerindeki ekran, fare ve klavyeden oluşan görüntüsü, bilgisayar bilimini ve insan-bilgisayar etkileşimini içeren pek çok araştırmanın sonucudur. Bu araştırmalar, bilgisayar bilimini içermesinin yanında, psikoloji, sosyoloji, antropoloji ve endüstriyel tasarım gibi pek çok disiplinler arası araştırmayı da içermektedir (Hewett vb., 1999).

Bilgisayar kavramı insanın onunla etkileşime geçme biçimiyle akılda canlandırılır haldedir. İlk ortaya çıkışlarında oda büyüklüğünde, birçok kablo ve onların takıldığı prizleri pek çok insanın kontrol ettiği ana bilgisayarların kullanımı uzmanlık alanı olarak görülüyordu. Günümüzde dokunulabilir ekranlarla etkileşim sağlayan, kablosuz iletişim olanakları, küçülen devre bileşenleriyle ve düşük güç tüketimi ile hareketli hale gelen tabletler ise bir çocuğun kullanabileceği kadar evcil gözüküyor. Bu değişimin arkasında bunu mümkün kılan pek çok teknoloji olsa da bilgisayarın algılanmasındaki en temel unsur onunla kurulan etkileşimin şekli olmuştur. Bugün yaptıkları işleme göre isim almış pek çok aletle kurulan etkileşim bir insan bilgisayar etkileşimidir. Cep telefonu, buzdolabı ya da klima içinde küçümsenmeyecek derecede işlem gücü barındıran bilgisayarlar bulunmaktadır.

İnsan bilgisayar etkileşimindeki değişimler bilgisayarın içinde bulunduğu hacimlerde de etkin değişimlerin olacağı öngörülerini pekiştirmektedir. İnsanın ve bilgisayarın parçası olduğu mekan bu değişimlerin odağında yer almaktadır. Hızla gelişen ve her geçen gün hayatın daha da büyük bir parçasında etkili olmaya başlayan bilgisayarların, gelecekteki gelişimleri konusunda fikir sahibi olmak, mekanda ne şekilde yer alacaklarını öngörmeye yardımcı olacaktır. Gelecekteki gelişmelerin kavranabilmesi için onları şekillendirecek etkenlerin bilinmesi gerekmektedir. 1996’ da Hewett (1999) bu gelişmeleri aşağıdaki şekilde öngörmüştür:

“...

- *Bilgisayar fiyatlarındaki düşüşle birlikte daha hızlı sistemlere ve daha yüksek hafızalı bilgisayarlara sahip olunacak.*
- *Bilgisayar bileşenlerinin boyut olarak küçülmesiyle birlikte daha çok taşınabilir hale gelecekler.*
- *Bilgisayar bileşenlerinin enerji gereksinimleri azalacak ve bu taşınabilirliği arttıracak. Yeni görüntüleme teknolojileri bilgisayarların ve bilgisayar içeren araçların değişik formlar almasını sağlayacak.*
- *Bilgisayarlar ortamda farklı araçların içine girerek yok edilecek.*
- *Yeni fonksiyonlar için özelleşmiş farklı bilgisayarlar ortaya çıkacak.*

- Ağ haberleşmesi ve farklı bilgisayarlar üzerinde eş zamanlı yapılan hesaplama işlemi gelişmeleri artacak.
 - Bilgisayarlar daha yaygın bir şekilde, özellikle bilgisayar mesleği dışından olanlar tarafından kullanılacak.
 - Girdi teknolojilerindeki gelişmelerde artış, fiyatlarda ise düşüş olacak. Bu durum, pek çok nedenle bilgisayarlara alışamayarak, daha önceki bilgisayar devriminin dışında kalanları da işin içine alacak.
 - Artan sosyal endişelerle birlikte bilgisayar kullanımında dezavantajlı grupların (örn. çocuklar, fiziksel ve görsel olarak engelli olanlar...) bilgisayara ulaşımı artacak.
- ...

Söz konusu pek çok değişim günümüzde gerçekleşmeye başlamıştır. Cep telefonları, cep bilgisayarları, dizüstü bilgisayarlar daha taşınabilir, daha kaliteli görüntü verir, pratik biçimde birbirine bağlanarak veri alışverişinde bulunabilir hale gelmiştir. Yeni işletim sistemleri, bilgisayar, televizyon, müzik seti, telefon ve ev elektrik sistemi gibi birbirinden bağımsız cihazların aynı ortamda çalışabilmesine ve birbirlerini kontrol edebilmelerine olanak tanımaktadır. Hızla hayata giren kablosuz ağ protokolleri, pek çok cihazın masrafsız biçimde birbirine bağlanmasını sağlamaktadır. Cep telefonları içine sığacak kadar küçülen kameralar, her an ulaşılabilir ve kullanılabilir halleriyle yaşanan dünyanın anlık kopyalarını çıkarmaktadır. Bu kopyalar tüm dünya ile anında paylaşılabilir (Altın M. , 2005).

Yukarıdaki gelişmelerin bir sonucu, bilgisayar sistemleri kısmen eriyerek ortamlar içinde görünmez olacaklar ve kullanıcılarının eylemleriyle daha çok bağlantılı bir hal alacaklardır.

Bilgisayar bilgisinin kalem kağıt kullanmak kadar gerekli bir hale gelmesi diğer yandan ise bilgisayarın git gide daha fazla işleve sahip olması ve karmaşıklaşmasıyla öğrenilmesinin ve öğretilmesinin zorlaşması, insan-bilgisayar etkileşimini olumsuz yönde etkilemiştir. Günümüzde bir masaüstü ya da dizüstü bilgisayarın yaptığı gündelik ihtiyaçlara dair her şeyi yapabilen akıllı telefonlarla kurulan etkileşim bu zorlukları gidermede büyük bir adımdır. Dokunulabilir ekranlar, insan hareketlerini ortam değerlerini algılayabilen almaçlarla donatılmış bu cihazlar iletişim ve gündelik bilgisayar kullanımını, bilgisayar kullanımına uzak pek çok grubu da kapsayacak şekilde genişletmiştir (Hewett vb., 1999).

2. Bilgisayar Teknolojileri ile Gerçeklik Algısındaki Değişimler

İnsanın beş duyusu ve aklıyla algıladığı gerçekliğin, bir başka ortamda yansıtılması, sanatın en önemli konularından birisi olmuştur. Teknolojik gelişmeler gerçekliğin yansıtılmasındaki en önemli yapı taşlarını oluşturmaktadır. Rönesans'la doğru perspektifin resme girişi, fotoğraf makinesiyle zamanın dondurulması, hareketli görüntü ve sinemanın gerçeğin yansıtılmasına getirdikleri ve son olarak bilgisayar ortamında hazırlanan görüntüler ve etkileşimler bu durumu göstermektedir. Günümüzde gerçeğin aktarımı, bilgisayar grafikleriyle çok farklı boyutlar eklenerek mükemmele yakın sağlanabilmektedir. Gerçeğin aktarımı, karşısına geçilip bakılan bir

nesne olmanın yanında, etkileşim kurulabilen bir ortam haline gelmiştir (Manovich, 2000). Bu sebeple mekan algısını sentetik olarak etkileyen ve mekanın gerçekliğini sorgulatan kavramların ele alınması gerekmektedir.

a. Sanal gerçeklik

Sanal (Virtual): Sanal kelimesi, ortaçağ Latincesindeki “virtualis” kelimesinden alınmıştır. Virtualis ise “virtus”, güç ya da kuvvet anlamına gelmektedir. Skolastik filozofide ise sanal, gerçek varlık olmayan ancak potansiyeli olan anlamına gelmektedir. Sanal olan, herhangi bir kesinliğe bürünmeden, gerçek olma eğilimi olandır (Kan, 1999). Herhangi bir şey, geneldeki fiziksel sınırlandırmalara maruz kalmadan sanal gerçeklik içinde yer alabilir. Sanal varoluş üzerine tartışmalara, özellikle ortaçağda Duns Scotus döneminde ve nominalizm döneminde en kuvvetli olmak üzere, felsefe tarihi içinde çokça rastlanmıştır (Heim, 1993:160).

Sanal, çoğunlukla gerçeğin karşıtı bir kavram olarak algılanmakla beraber bu tanım doğru değildir. Sanal kavramı, gerçek olanı ancak somut olmayanı tanımlamaktadır. Sanal, bir şeyin içinde var olan özü gerçekte ortaya koyabilme olanağıdır (Frank, 2002: 27).

Bilgisayarların hesaplama gücünün, insanın birincil duyu organına hitap eden görsel grafik gücüne dönüşmesi, bilgisayarların kullanım alanlarını ve potansiyellerini doğrudan etkilemiştir (Bates-Brkljac, 2012). 1960’larda Ivan Sutherland’ın çalışmaları bilgisayar grafikleriyle 3 boyutlu uzayın sentetik olarak taklidini mümkün kılmıştır. Böylece, dijital ortamda yaratılabilir mekan kavramı somutlaşmıştır (Craig, 2009).

Bilgisayarlar, birbirine bağlanabilmektedir, dolayısıyla sanal ortamlar da birbirlerine bağlanabilir. Sanal görüntüleme teknolojilerinin en önemli bileşenlerinden birisi olan yapay 3 boyutlu sunumlar, internet ortamında farklı ortamlarda kullanıcıları bir araya getirmektedir. Çoğunlukla eğlence amacıyla kullanılan bu alanlar, eğitim amacıyla da kullanılabilme potansiyeli sunar. Second Life ve World of War Craft gibi uygulamalar milyonlarca kullanıcıyı aynı anda, aynı mekanda olma hissiyle sarmalamaktadır (Tampieri, 2012).

b. Sanaldan fiziksele geçiş

“1990’lar sanal olanın yıllarıydı. Bilgisayar teknolojileri tarafından olanaklı kılınan sanal mekanlara hayran oluyorduk. Fiziksel mekanı gereksiz kılan, dünyamıza paralel bir biçimde var olan siber uzayın bir parçası sanal mekana doğru bir kaçışın görüntüleri bu on yıla damgasını vurdu.... Sanal olan evcilleştirildi: reklamlarla dolduruldu, büyük firmalar tarafından yönetildi ve zararsız hale getirildi. Kısaca, Norman Klein’ın da söylediği gibi “elektronik varoş” haline geldi (Manovich, 2006).”

Dijital kültür üzerine çalışmalarıyla alanında söz sahibi olan Manovich (2006) sanal gerçekliğin, başlangıcını ve geçen zamanda nasıl bir hal aldığını bu şekilde özetlemektedir. 1990'ların başı için yeni olan bu kavram, 1990'ların sonlarına gelindiğinde gerçek yaşama adapte olmuş ve vahşi görünümünden sıyrılarak daha insani bir hale bürünmüştür. Lev Manovich (2006) 2000'lerde var olan durum ve sonrasındaki öngörülerini şu şekilde belirtmektedir:

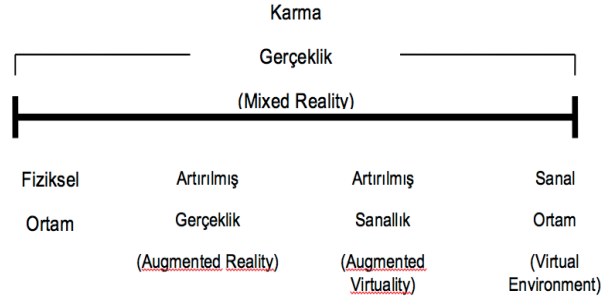
“... Oldukça olasıdır ki, 2000'lerin ilk on yılı fiziksel olmaya doğru dönecektir. Bu, fiziksel mekanın, elektronik ve görsel bilgiyle doldurulmasıdır. Daha gerçekçi bilgisayar oyunlarından, yeni 3 boyut teknolojilerine, sanal gerçeklik gelişmelerini ortaya koyarken, bilgisayar ve ağ teknolojileri daha aktif şekilde gerçek, fiziksel mekanlarımıza giriyor (Manovich, 2006)...”

Günümüzde bu öngörülerin kısmen gerçekleştiğini gözlemlemek mümkündür. Akıllı telefonlar üzerindeki küresel konum belirleme servisleriyle(GPS) çalışan konuma duyarlı uygulamalar mekanla sanal dünyayı birbirine bağlıyor. Bulunulan mekana özel veriler akıllı telefonların uyarılarıyla, mekan ve kullanıcıyı farklı bir boyutta iletişime sokuyor. Fiziksel mekan, sanal verilerle donatılıyor. “Google Now” (The Google App, 2016) uygulaması bu konuda bir örnek olabilir. Uygulama ile kişinin sıklıkla kullandığı güzergâhlardaki trafik durumu, aracını en son park ettiği yer, bulunulan yer etrafındaki ilgi çekici mekanlar anlık olarak akıllı telefon uygulaması tarafından internetten çekilerek kullanıcıya sunulmaktadır. Kullanıcılar içinde ya da çevresinde bulundukları mekanlarla ilgili çok daha farkında olmaktadır. Bu farkındalık mekanların bilgiye dayalı olmayan diğer özelliklerinin algısal açıdan ön plana çıkmasına katkıda bulunur.

c. Artırılmış gerçeklik

Sanal gerçekliğin gelişimine bakılarak, insanın sanal uzayla bağlantıyı kurabileceği yer olan eve kapanacağı düşünülürken, hücresel ağ sistemleriyle bilgi, hareket halindeyken de ulaşılabilir duruma gelmiştir. Bilgi, 1990'ların sonundan itibaren evcilleşmeye başlayan sanal evrenden çıkarak, insanın bulunduğu her mekana akabilir, hatta o mekanı değiştirebilir veya onun parçası olabilir durumdadır. Artık, internetteki bilginin akışındaki ve ulaşılabilirliğindeki hızla kitaptaki bilginin elde edilmesindeki insancılık birleşmektedir. Bilginin, ulaşılabilir olduğu mekanın sanaldan, fiziksele doğru akışı, pek çok kavramı ve teknoloji ihtiyacını beraberinde getirmektedir. Bu değişimi yaratabilecek en önemli kavram augmented reality, bir başka deyişle artırılmış gerçekliktir (Altın M. , 2005).

Sayısal ortamda gerçeklik kavramı üzerine ilk çalışmaları ortaya koyan Milgram (Milgram ve Kishino, 1994), sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik, fiziksel gerçeklik kavramlarının ayrımı üzerine literatürde pek çok defa referans verilmiş bir diyagram geliştirmiştir.(Görsel 1). Bu diyagrama göre, artırılmış gerçeklik, tüm gerçeklikleri içeren karma gerçekliğin (mixed reality) bir parçasıdır. Artırılmış gerçeklik bu diyagramın, fiziksel tarafına aittir. Fiziksel nesnelerin, sanal ortama eklendiği augmented virtuality (artırılmış sanallık) ve sanal gerçeklik ise sanal tarafı içindedir.



Görsel 1. Milgram'ın Karıştırılmış Gerçeklik Diyagramı

1990'larda bilgisayar teknolojilerindeki gelişmelerin yönü ve hızı, gelecekteki insan-bilgisayar etkileşimlerinin, bilgisayarın sanal dünyası içinde gerçekleşeceği öngörülerini ortaya koymaktaydı. Herhangi bir bilgiye ulaşmak için ya da farklı bir gerçekliğe dalmak için bilgisayarla kurulan ilişki insandan bilgisayara doğru bir yönelimden çok, bilgisayardan insana doğru bir yönelimle elde edilmeye başlamıştır. Sanal olan fiziksel olana doğru akmaktadır. Bu durum, sanal gerçekliğin sınırlarını genişletmiş onu her an ulaşılabilir bir hale getirmiştir. Fiziksel gerçeklik, sanal gerçeklikle artırılmıştır.

Sanal eklentilerle, fiziksel çevre içinde etkileşime geçilmesi sanal dünyanın yapaylığını ortadan kaldırmakta ve alışılması kolay yeni bir gerçeklik ortaya koymaktadır. Dikkatin merkezi, sanal ve fiziksel arasında dolaşarak gerçekliği algılamaktadır. Bu gerçekliğin bir parçası fiziksel, bir parçası sanal ortamdır ancak birbiri içine geçmiş bu ortamlar yeni bir gerçeklik sunan tek bir mekan yaratmaktadırlar (Altın M. , 2005).

3. Olanak Sağlayan Teknolojiler

İnsan bilgisayar etkileşimi özünde üç temelde birleşmektedir: insan, bilgisayar ve etkileşim. Bu üç temel birbirlerinin değişimine göre farklılaşmaktadır. Bu farklılaşmanın en yavaş yaşandığı temel insanın kendisidir. Teknolojinin hızlı gelişimi ile aynı ölçekte hızlanamayan insan kapasitesi, bilgisayarların ve onlarla kurulan etkileşimin insana göre şekillendiği bir yöne doğru değişmektedir. Bu alandaki pek çok teknolojik değişim yeni etkileşim kavramları ortaya çıkarmıştır. Bunlar, bilgisayarların ve onlarla kurulan etkileşimin insan düzeyine göre evcilleştiği teknolojileri işaret etmektedir:

a. Yaygın bilgisayarlar (Ubiquitous computing)

Yaygın bilgisayarlar(UbiComp), HCI üzerine, günümüzde popüler olarak kullanılan grafik kullanıcı ara yüzlerinden(GUI) farklı bir yaklaşımı ortaya koyar. UbiComp, bir bilgisayar terminali karşısında oturularak kurulan, bilgisayar etkileşiminden farklı olarak, “her yerde” olan bilgisayarın kullanımını önerir. Böylece bilgisayar ve sunduğu yetenekleri monitör, klavye ve fare üçgeninin dışına çıkarılarak, yaratılmış olan simülasyon dünyadan, daha gerçek olan insan bedeni ve ihtiyaçlarını, sosyal ilişkilerini içeren mimariye yayılmaktadır. Bu yayılma, bilgisayarın ve teknolojinin şeffaflaşarak mekan içinde görünmez olduğu bir sistemi hedeflemektedir. Sistemde, tüm bilgisayar işlemlerinin aynı bilgisayar üzerinden yapılması eleştirilmiş ve bilgisayar, birbirine görünmez ağlarla bağlı, kendi işlevinin şeklini yansıtan, bulunduğu mekana uyan farklı aletler olarak ele alınmıştır. Bu farklı aletler, insan doğasından kaynaklanan verileri ara yüz olarak kullanmaktadır, böylece bilgisayarın anlaşılmasan sanal dünyası, insanın doğal hareketlerini kavrayacak ve benzer tepkiler verecek şekilde evcilleştirilmektedir. Tüm mekan, bilgisayar monitörünün, klavye ve farenin yerine geçmektedir (Altın M. , 2005).

İlk olarak 1991 yılında bilgisayar araştırma merkezi, Xerox PARC'ta, Mark Weiser tarafından dile getirilen bu sistem, değişik alanlarda gelişerek günümüze kadar gelmiştir. Weiser (1997) geleceğin evinde UbiComp'un nasıl yer alacağını şöyle açıklamaktadır:

“...

Yaklaşan UbiComp çağının iki habercisi her şeye gömülmüş olan mikro işlemciler ve internettir. Orta sınıf bir Amerikan evinde 40 adet mikro işlemci bulmak kolaydır. Bunlar, alarmlı saatlerde, mikrodalga fırınlarında, televizyon kumandalarında, ses ve TV sistemlerinde, çocukların oyuncaklarında bulunabilir. Bunlar halen iki sebepten dolayı UbiComp olarak değerlendirilememektedir: çoğunlukla her biri farklı zamanlarda kullanılmaktadır ve hala eski tarz aletler, tost makineleri ve saatlerin şeklindedirler. Onları birbirine bağlayın, artık UbiComp' u başlatabileceğiniz bir teknolojidirler. Onları bir de internete bağlayın, artık milyonlarca bilgi kaynağını evinizdeki yüzlerce bilgi alıcı sisteme bağlamış oldunuz. Elektrik kesintisinden sonra zamanını kendisi ayarlayan saatler, yemek tarifleri yükleyen mikro dalga fırınlar, yeni sözcüklerle ve yazılımlarla kendini sürekli yenileyen çocuk oyuncakları, kirlendiği zaman kendini temizleyen ve yabancıları bildiren boyalar, seçici şekilde sesi kesen duvarlar, sadece birkaç örnek.

...”

Weiser'a göre bilgisayarlar ortaya çıktığı ilk günlerden bu yana HCI iki aşama geçirmiştir: Bir ana bilgisayarın pek çok kullanıcı tarafından paylaşıldığı ilk dönem ve kişisel bilgisayar dönemi. İçinde bulunduğumuz internet ve dağıtılmış bilgisayar kullanımı dönemi bir geçiş dönemidir. Weiser, üçüncü dönemin her yerde olan bilgisayar (Ubiquitous Computing) dönemi olacağını ve 2005 ile 2020 yılları arasında gelişimini sürdüreceğini belirtmektedir. Her yerde olacak olan bilgisayarlar sayıca insanlardan fazla olacaklar ve ilk dönemin aksine insanları paylaşacaklardır. Bilgisayarlar çevremizde bulunan ve mekanları dolduran her objenin içinde birbiriyle haberleşerek var olacaklardır (Weiser ve Seely, 1997).

Weiser'ın bu açıklaması mekan bağlamında değerlendirildiğinde, bu üç ayrı dönemin görüntüsü şu şekilde olacaktır: Ana bilgisayarlar döneminde mekan ve bilgisayarın ilişkisi mekanın bilgisayarlara uyduğu bir görünümüdür. Bilgisayarlar, karmaşık hantal görünümleriyle ancak uzmanlar tarafından kullanılabilen havalandırma, yalıtım ve tesisat gereksinimleri bilgisayara göre özel olarak karşılanan mekanlar içinde birer küçük fabrika görünümündedirler. Kişisel bilgisayar döneminde ise bilgisayar mekanın bir parçası haline gelmiştir. Televizyon, radyo ya da bir aydınlatma elemanı gibi prize takılarak çalıştırılabilen bir elektronik alet durumundadır. Bu durumda bilgisayarlar elektrik enerjisinin karşılandığı her mekanda varlık gösterebilirler. Kişisel bilgisayarlar döneminde insan, mekan ve bilgisayar ilişkisi farklı şekilde ortaya çıkmaktadır. Bilgisayar kullanımı özel bir çaba ve istek gerektirmekte ve dikkatin en merkezinde takip edilmektedir. Böylece daha önce sözü edilen, sanal gerçeklik durumu ortaya çıkmakta ve bilgisayar ile etkileşimdeki kişi var olduğu mekandan yalıtılmaktadır. Bilgisayar bu durumda mekanın parçası değil insan algısında ayrı bir mekan yaratan araçtır. Weiser'ın yaygın bilgisayarlar olarak vurguladığı bilgisayar dönemi ise, bilgisayarların insanların farkında olmadan haberleşerek mekan içindeki sıradan donatılar içinde varlık gösterecektir. İnsanlar bu bilgisayarlarla kurdukları ilişkide mekanın var olan fiziksel gerçekliğini yitirmeden sıradan nesnelerle kurdukları etkileşimi kuracaklardır. Böylece teknolojik cihazların insan hayatına dolayısıyla mekanla olan ilişkilerine her yeni girişlerinde yaşanan soyutlanmanın önüne geçilecektir. Bu durum mekan içindeki nesnelerin içinde yer alacağı için mekanın tasarımını da doğrudan etkileyecektir.

Sakin Teknoloji

Marc Weiser, yaygın bilgisayarlar kavramını takip ederek, "Sakin Teknoloji" kavramını ortaya koymuştur. Aslında, içinde bir çift rahat ayakkabıdan, iyi bir kalemde ya da bir gazetenin kapağına getirilmesinden daha çok teknoloji barındırmayan bilgisayarların diğerlerine göre neden daha vahşi olduğu sorusunu, insan dikkatinin iki olgu arasındaki farklılaşması olarak açıklamaktadır. Sakin Teknolojiler, dikkatin hem merkezini hem de daha az yoğunluktaki dışını etkilemektedir ve ikisi arasında gidip gelmektedir. Bilgisayar teknolojisi ise sürekli merkezde takip edilmektedir (Weiser ve Seely, 1997).

Bilgisayarın ve bilgisayar kullanımının evcilleşmesini hedefleyen sakın teknolojiler ve Ubi-Comp kavramları, gelecekte mekanı ve içinde bulunanları doğrudan ve dolaylı etkileyecektir. İnsan ve bilgisayar ilişkisini, insan ve çevresi arasındaki ilişkiye benzetmeye çalışan bu kavramlar, çizdikleri resimle insan ve çevresi arasındaki ilişkinin en belirgin şekilde ortaya konulduğu mimari ve iç mekanı işaret etmektedir (Altın M. , 2005).

b. Artırılmış gerçeklik

Artırılmış gerçeklik bir gerçeklik türü olarak anılmakla birlikte aynı zamanda bu durumu mümkün kılan teknolojinin de adıdır. Bilgisayarın sanal ortamında kurulan etkileşimin, insanların yaşadığı fiziksel ortama çıkarılması artırılmış gerçekliğin konusudur.

AR, sanal gerçeklikten farklı olarak mekansal açıdan fiziksel gerçekliği yani görünen dünyayı kullanır. Ortam, fiziksel gerçeklik üzerine bilgisayar ve görüntüleme teknolojileriyle sanal ek-lentiler bindirilerek algılanır.

Bir AR sisteminin aşağıdaki özelliklere sahip olması gereklidir:

- Fiziksel ve sanal nesneleri fiziksel çevrede birleştirir;
- Etkileşimli ve gerçek zamanlı olarak çalışır;
- Sanal ve fiziksel nesneleri birbirlerine göre uygun konumlandırır (Azuma vb., 2001:34).

AR, algı kanallarının içinde ya da ötesinde, insanın yeteneklerini artırmayı sağlamaktadır. AR'ın ortaya çıkışı 1960'lara uzansa da araştırma laboratuvarlarının dışında uygulamalar bul-ması 30 yıla yakın zaman almıştır (Henderson, 2011).

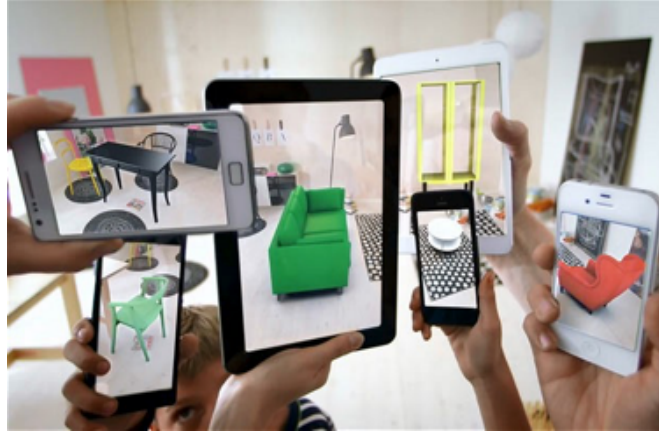
AR'ı mümkün kılan teknolojiler, en birincil duyu olan görme üzerine yoğunlaşmıştır. Ger-çekliğin algılanmasında en önemli girdileri sağlayan, görme duyusu üzerine yapılan AR ça-lışmaları, insan görme duyusunun gerçek dünyayı algılamadaki aşırı hassasiyeti nedeniyle çö-zülmesi zorluklar içeren pek çok problemle karşı karşıyadır. Bu durum, insanın görme yoluyla algısının oluşumunu da kapsayan pek çok veriyi gerektirmektedir.

Pek çok uygulamada, kafaya takılan gözlük şeklinde bir görüntüleme aracı yardımıyla bir bilgisayar tarafından kaydedilen fiziksel çevrenin görüntüsü üzerine, bilgi içeren yazılar, hare-ketli-hareketsiz görüntüler, 3 boyutlu nesneler eklenerek, kullanıcının gördüğü fiziksel çevrenin kullanım performansını arttırmak hedeflenmektedir (Krevelen & Poelman, 2010).

Ekranının arkasında kameralar ile donanmış akıllı telefonlar ve tabletler artık bu türden ci-hazlar için standart haline gelmiştir. Bu standart AR uygulamalarının kullanımını kolaylaştı-rmaktadır. Akıllı cihazlardaki AR uygulamaları ile var olan mekanlar, akıllı cihazların kameraları yardımıyla ekranlara aktarılmakta ve akıllı cihazlar bu görüntüler üzerine sentetik görüntüleri 3 boyutlu olarak bindirmektedir. Augment (Augment, 2016) firmasının, IKEA firmasıyla yap-tığı akıllı cihaz uygulamasıyla basılı IKEA kataloğundaki istenilen ürünü, kameranın baktığı yönde mekan içinde konumlandırılmaktadır (Görsel 2). Etkileşimli olarak çalışan uygulama, 3 boyutlu modeli gözlemcinin hareketlerine uyumlu biçimde hareket ettirerek gerçeklik algısını pekiştirmektedir. Böylece kişiler bu uygulama yardımıyla seçtikleri ürünün mekanlarında nasıl gözükeceğini görebilmektedirler.

c. Giyilebilir bilgisayarlar

İnsan-bilgisayar etkileşiminde, en önemli çalışmalardan birisi, anlaşılmaz, karmaşık tekno-lojilere sahip olan ancak kalem ve kağıt kadar kolay kullanılması gereken bilgisayarın evcil-



Görsel 2. IKEA artırılmış gerçeklik uygulaması

leştirilerek, yaygınlaştırılmasıdır. Bu çabanın ortaya çıkardığı bir başka teknoloji ise giyilebilir bilgisayarlardır. Bu kavram içinde, bilgisayarlar, bir giysi ya da aksesuar şeklinde özelleşerek beden üzerinde taşınmaktadır.

Giyilebilir bilgisayarlar, gözlükler ya da giysiler içinde vücut üzerinde taşınarak, içinde bulunulan duruma uygun bilgisayar ihtiyaçlarını karşılayacaktır (MIT, 2016). Bilim-kurgu olarak görülen örnekler günümüzde farklı şekillerde gerçekleşmiş durumdadır. Video kameralar, kablolu ağ bağlantıları, renkli ekranlar ve hızlı işlemci güçleriyle donanmış cep telefonları, gitgide yaygınlaşmaktadır. Pek çok ofis uygulamasının yerine getirildiği bilgisayarlaşmış akıllı telefonlar giyilebilir bilgisayarların yakın bir gelecekte alacağı roller hakkında ipuçları vermektedir. Ancak bu akıllı telefonların giyilebilir bilgisayarlar olduğu anlamına gelmemektedir. Giyilebilir bilgisayarlar insanların zorlanmadan giyebildikleri, sürekli çalışabilen ve eller serbest kullanılabilen bilgisayarları ifade etmektedir (Huang, 2002).

Giyilebilir bilgisayarlar, AR ve UbiComp'un da aralarında bulunduğu pek çok kavramı içerebilmektedir (Huang, 2002). Giyilebilir bilgisayarlar, iş uygulamalarını iş alanlarına yaymanın yanı sıra iletişime ve etkileşime getirdikleri farklı boyutlarla, bilgisayarın ihtiyaç olarak görülmediği pek çok aktivitenin bilgisayarlarla yapılmasına olanak sağlayacaktır.

Giyilebilir teknolojilerin geleceği, iş ve eğlencenin yürümesi için mekâna bağlı olma zorunluluğunu ortadan kaldırmaktadır. Giyilebilir bilgisayar kullanıcıları, mekâna bağımlı pek çok işlevi hareket halinde yerine getirebilen bir tür yeni göçebe haline gelmektedir (Makimoto, 2013). Gelecekte, mekân üzerine yüklenmiş olan pek çok işlevin soyularak beden üzerine alınması, mekânın insanoğlunun geçmişindeki uyuma, yemek yeme, korunma gibi en basit ihtiyaçlarına cevap veren bir kapalı şekil haline gelmesi olası gözükmemektedir. Giyilebilir bilgisayarların üstlendiği ve üstlenebileceği, hareketli haldeyken de erişilebilir, kapalı, statik mekânlara ihtiyaç duymayan sonsuz işlevin de eğlence mekânı, iş mekânı, sosyal mekânlar, özel mekânlar gibi ayrı kavramları bir arada toplayacağı söylenebilir. Böylece her mekân her işlevi barındırabilecektir (Altın M. , 2005).

Giyilebilir bilgisayarların mekanla ilgisi üzerine spor merkezlerindeki bilgisayarlı kondisyon takip uygulamaları örnek verilebilir. Kişiler bu uygulama ile bir antrenöre ve kendilerine ait bir dosyaya gerek kalmadan elektronik bir anahtar yardımıyla farklı cihazlar üzerindeki çalışmalarını kontrol altında tutabilir ve kendileri için çıkarılan programı takip edebilirler. Bu, mekana bağımlı spor aktivitesini hedef alan bir yaklaşımdır. Giyilebilir bir bilgisayar olan akıllı saatlerin kullanımıyla bireysel spor aktiviteleri için mekana bağımlılık giderek azalmaktadır. Akıllı saatlerin adım sayma, nabız ve kan oksijenini ölçme özellikleri ile kişiler mekandan bağımsız olarak spor aktivitelerini açık havada yerine getirebilmekte ve bunları kayıt altına alarak, kendileri için oluşturulan programı takip edebilmektedir. Giyilebilir bilgisayarların pek çok uygulamasında mekana bağlı işlevlerin kişi üzerine aktarılması ve kişinin mekanını yanında taşıması mümkün hale gelmektedir.

d. Dokunulabilir ara yüzler

Sanal dünyanın görme ve işitme üzerine sınırlanmış kanalları içinde işlenebilen tüm yapay gerçeklikler, inandırıcılık sağlamak üzere dokunmaya ihtiyaç duyar hale gelmiştir. Dokunulabilir ara yüzler, monitör, fare ve klavyeyle ekran üzerindeki imgelerin kontrolü yoluyla kurulan insan-bilgisayar etkileşimini, dokunulabilen nesnelerin kontrolü haline dönüştüren bir teknolojidir.

İnsan-bilgisayar etkileşimine günümüzdeki görünümünü kazandıran, Xerox Star iş istasyonunun 1981'deki çıkışı, Apple Macintosh ve son olarak da Windows işletim sistemleriyle yaygınlaşan grafik ara yüzler, masaüstü benzetmesini, insan-bilgisayar etkileşimi için standart haline getirmiştir (Ishii vb., 1997a:2). Bilgisayarların ilk ortaya çıkış amacı olan iş mekânındaki organizasyonların bir benzetmesi "masaüstü", zaman içinde bilgisayarların üstlendiği iletişim ve eğlence gibi pek çok mekansal faaliyeti de içerecek şekilde değişmiştir.

Dokunulabilir ara yüzlerle bilgisayar aktiviteleri bir takım fiziksel nesneler yardımıyla kontrol edilebilmektedir. Fiziksel nesneler, duvarlar, masa yüzeyleri, tavan ve pencereler gibi mekansal taşınmaz öğeler olabildiği gibi, kitap, defter, şişe bardak gibi taşınabilir, elle tutulur eşyalar da olabilmektedir. Fiziksel nesnelerin, bilgisayar tarafından kontrol edilebilir ya da bilgisayarı kontrol edebilir olması, artırılmış gerçeklik kavramını da dokunulabilir ara yüzler kavramıyla ilişkiye sokmaktadır (Ishii vb., 1997a:2).

Dokunulabilir ara yüzler üzerine MIT Tangible Bits laboratuvarlarında, Hiroshi Ishii ve ekibi (2008) tarafından yapılmış olan çalışmalar ilgi çekicidir. Çalışmalar birbirini takip eden birçok araştırma ve prototip içermektedir.

Hiroshi Ishii ve ekibi tarafından 1998'de ortaya konulan AmbientROOM isimli araştırmada mekan farklı eklentilerle bilgisayarla ilgili işleri, diğer işleri etkilemeden yürütülebilmesine olanak tanıyacak bir arayüz haline getirilmektedir (Craig vb., 2009:4). AmbientROOM, UbiComp ve AR kavramlarını beraber içermektedir.

Bilgisayarla çalışılırken siber uzayın içinde yalıtılan insan, fiziksel mekanda olan faaliyetlerden habersizleşmektedir. Bilgisayar mekana yayılabilirse, bu bilgiler de kullanıcılar tarafından işlenebilecektir. Gelişmiş bilgi ağlarıyla insanlar daha çok ve daha hızlı bir şekilde birbirine bağlanabilmektedir. AmbientROOM, bu bağlantının daha fiziksel bir ortamda elde edilmesine olanak sağlamayı amaçlamaktadır.

Araştırmacılar, bilgisayarı mekana yaymak üzere, grafik kullanıcı ara yüzlerinde masaüstünde serili duran ikonları, Phicon adı altında fiziksel hale getirerek kullanmışlardır. Herhangi bir bilgiye ulaşmak üzere bir ikona tıklamak yerine, Phicon ile basit jestlerden yola çıkılarak uyarlanan bir etkileşime girilmektedir. Bir şişenin kapağının açılarak veya kapatılarak bir bilgiye ulaşılması, duvarda asılı saatin akrep ve yelkovanı çevrilerek günün belli saatlerindeki ışık durumuna ve o sürede kayıtlı seslere ulaşılması örnek verilebilir.

Dokunulabilir ara yüzler, bilgisayarların mekanlara dağıldığı bir gelecekte, bilgisayarla dolaylı olarak da mekanla kurulan etkileşimlerde daha insani davranışların sergilenmesine olanak sağlayacaktır. Karmaşık sistemlerin, öğrenilmesi kolay insani jestlerle kontrolü, dokunulabilir ara yüzlerin gelecekteki kullanım potansiyelleri hakkında ipuçları sunmaktadır (Altın M. , 2005).

4. Bir ara yüz olarak mekan

Grafik görüntüler, klavye, fare, ekran ve yeni teknolojilerle hayata katılmakta olan tüm cihazların bilgisayar ve insan etkileşimi için kolaylaştırıcı ara yüzler olarak görev üstlendikleri daha önce vurgulanmıştı. Yapılı çevrenin, insan ile ilişkisi ise mekanın bir ara yüz olarak değerlendirilmesiyle benzer bir etkileşime olanak tanır. Bu bağlamda bir ara yüz olarak mekan ve artırılmış mekan kavramları bu alanda vurgulanan başlıklardır.

Ara yüz olarak mekan ve artırılmış mekan konusunda önemli makalelerden birisi olan “Artırılmış Mekanın Şiirselliği”nde, Manovich(2006), Robert Venturi’nin teorileri ve projelerini artırılmış mekanla yakından ilgili bulur. Robert Venturi için elektronik bir ekran, tercihl bir ekleme değil, bilgi çağındaki mimarinin merkezindedir. 1960’lardan beri Venturi, mimarinin argodan ve kamu kültüründen (reklam panoları, Las Vegas, ...) öğrenmesi gerektiğini söylemektedir. Venturi’nin (1977) “Mimarlıkta Karmaşa ve Çelişki” ve “Las Vegas’tan Öğrenmek” kitapları postmodern estetiğin kurucu belgeleri arasında gösterilmektedir. 1990’larda yeni görüşünü, “Endüstri çağının mekanı olmak yerine, bilgi çağı için iletişim aracı olarak mimarlık” şeklinde belirtmiştir. Geleneksel mimarinin ilettiği mesajlar durağandı ve baskın ideolojiyi yansıtıyordu, bugün, elektronik, hareketli ve etkileşimli ekranlar bu mesajların sürekli olarak değişmesine, diyalog ve mücadele mekanları olmasına olanak tanımaktadır. Venturi ekranlarla kaplı bu yüzeylerin tıpkı geçmişte olduğu gibi bilgi aktaran yüzeyler olmasını savunmuştur (Manovich, 2006).

Günümüzün önemli tasarım problemlerinden birisi, günümüz özelliklerini yansıtmak üzere, yeni mekanlarla elektronik ekranlar şeklinde çalışan yüzeylerin nasıl birleştirileceğidir. Venturi, ekranları binalarının yüzeyine eklemektedir ancak bu olası tek çözüm değildir. Çok bilinen bir örnek olan, NOX/Lars Spuybroek’ in Freshwater Pavyonu(1996) daha radikal bir yaklaşım

izlemektedir. Spuybroek, iç mekanın sürekli mutasyonunu vurgulamak üzere, düzgün açıları ve düzgün yüzeyleri yok etmiştir; mekanı hareket eder gibi gösteren formlar ve mekan aydınlığını değiştiren bilgisayar kontrollü aydınlatmalar kullanmıştır (Manovich, 2006). Işığa, harekete ve dokunmaya duyarlı almaçlar, kalabalıkların, grupların ya da bireylerin hareketlerini kontrol ederek ve onlarla etkileşime girerek, mekan içindeki mavi ışıkların yönü ve şiddetini, yansıtıcılardan mekana yansıtılan tel kafes görüntülerin şeklini, mekan içinde duyulan ses efektleri ve müziğin kesilmesini, uzaması kısılmasını, pes veya tiz olmasını, hızlanıp yavaşlamasını sağlamaktadır (Spuybroek, 2004:20) (Görsel 2).

Sürekli değişen yüzeyler, bilgisayar devriminin belirgin etkilerini göstermektedir: tüm sabitlerin değişkenlere çevrilmesi. Bir başka deyişle, bilgi çağını simgeleyen mekan, geleneksel mimarinin simetrik ve süslü hacimleri, modernizmin dikdörtgen hacimleri veya dekonstrüktivizmin patlamış ve kırılmış hacimleri değil, formları sürekli mutasyona uğrayan ve yumuşak kenarları bilgisayar kontrollü görüntü ve sistemlerin kalitesini gösteren bir mekandır. Bu mekanda en belirgin kavram değişkenliktir (Altın M. , 2005).



Görsel 3. Fresh Water Pavyonu'nda mekan içindeki etkileşimlerden ve mekan dışından fotoğraflar

Lars Spuybroek, Machinig Architecture (Londra: Thames and Hudson 2004)

Spuybroek, tasarladığı mekanda, su olgusunu çağrıştırmakla beraber, teorik olarak var olan sıvı mimarlığın, pratiğini ortaya koymaktadır. Marcos Novak (1991), sıvı mimarlığı, bükülen, dönen, içinde yaşayanlara göre dönüşen yapı olarak tanımlamıştır. Bu yapının, mimarlığın katı malzemeleriyle çelişmesinden dolayı, sanal ortamda varlık gösterebileceğini belirtmiştir. Spuybroek, akışkan bir görünümde ortaya koyduğu ancak bir sıvı gibi akamayan binasını, bilgisayar destekli algı yanılsamalarıyla içine dalınan, akan, tepki veren bir iç mekanla hareketli ve akışkan hale getirmiştir. Etkileşimli şekilde deneyimlenen iç mekan, mimarinin hareket ettiği algısını pekiştirmektedir. Spuybroek, yeni medyaları, geleceğin mekanı için malzemeler olarak kullanmıştır.

Spuybroek'in "Su Pavyonu"nda oluşturduğu mekan artırılmış gerçekliğe iyi bir örnektir. Mekan, etkileşim araçları için, etkileşim araçları da mekan için tasarlanmıştır.

5. Bilgisayar Teknolojilerinin Mekan Algısına Etkisi

İnternetin, giderek yaygınlaşması ve gündelik hayatın bir parçası olmasıyla birlikte fonksiyonel internet kullanımı, mekana dair işlevlerin, siber uzaya geçmesine neden olmuştur. Bankacılık, kütüphanecilik, alışveriş, iş ve eğlence dünyasının fiziksel mekana bağımlı işlevleri, dijitalleşerek siber uzayda ve sanal mekanlarda var olmaya başlamıştır. İnternet ortamındaki siber uzay etkileşimlerinde, ortamlar mekansal olarak algılanmaktadır. Bu durumun sebebi, mekanın temel zihinsel kategorilerden birisi olmasıdır (Baykan, 2002).

İnternet, bilgiyi araç olarak kullanarak, her nesneyi hafıza birimleri halinde sunuşuyla nesnelerin mekansal ve zamansal kabullerini değişikliklere uğratmaktadır. Bu durum, mekanın kategorizasyonunu ve fiziksel mekan kabullerini de etkilemektedir. Kamusal mekanlarda yapılan işler, internetle özel mekanların içine girmektedir. Bu durum, özel mekanın kamusallaşmasına neden olmaktadır. Özel mekan, kamusal mekanla doldurularak, sınırlı bir mekan parçası sınırsız bir hale dönüştürülmektedir (Kan, 1999:55). Özel mekanlar giderek kamusalıştığı için, özel mekanların işlevleri, bireyin bedeninde yer bulmaktadır. Giyilebilir bilgisayarlarla son özel mekan olan beden de kamusalıştırılmaktadır. Giyilebilir bilgisayarların ilk örnekleri olan cep telefonlarıyla her an her yerde ulaşılabilir olmak, özel mekanın kamusalışmasını örnekler.

Giyilebilir bilgisayarların fonksiyonlarının ve kullanım alanlarının artmasıyla, mekana bağımlılık azalacaktır. İşlevleriyle var olan bazı mekanlar giyilebilir bilgisayarlarla taşınabilir hale geleceklerdir. Taşınabilir mekanlarla birlikte bu mekanların kullanıcıları da göçebe olacaktır (Makimoto, 2013). Giyilebilir bilgisayarların birbirinden bağımsız mekanların işlevlerini (örn: iş ve eğlence) aynı anda yerine getirebilme imkanı, giyilebilir bilgisayarla etkileşime girilen herhangi bir mekanın değişken bir işlev yapısına bürünmesine neden olacaktır. Mekanla işlev arasındaki ilişki zayıflayacaktır.

Artırılmış Mekan

Artırılmış gerçeklik, bilgisayarlarla ve yarı saydam özel gözlüklerle kullanıcının görüş alanına, kullanıcının hareketlerini izleyerek, fiziksel gerçeklikle uyumlu fazladan bilgiler eklemektedir. Bunun benzeri bir durum, bilgisayar laboratuvarlarından uzakta, yaşanan, fiziksel mekan için de söz konusudur. Artık, çok küçülmüş ve ucuzlamış video kameralar her yerde görülmektedir. Bu kameralar, mağazalardan, bankalara, gözlenmesi gereken ya da kişisel bilgisayara bağlı bir web kamerası gibi çok da gerekli olmayan her yerde ortaya çıkmaktadır. Manovich'e (2006) göre, Amerika'da 2002 yılından beri, pek çok taksi bu tür kameralarla donatılmıştır ve sürekli olarak kayıt halindedirler. Fiziksel mekan sürekli olarak, veri haline dönüştürülmektedir ve veri mekanı haline gelmektedir. Cep telefonu şebekeleri gibi, hareketli araçlara bilgi akışını sağlayan hücresel sistemler ise tersi yönde, var olan veri mekanını hareketli mekanlara, yani cep telefonu vb. ulaştırarak, veri mekanını, hücresel mekan haline getirmektedirler. Mekan, gözle görülür sınırları olan, hacmi belirgin ve bir şekle sahip olmaktan çıkarak kapsama alanı bulunan, hareketli ve görünmez bir bulut haline getirilmiştir. Görüntüleme teknolojilerinin gelişmesiyle, görüntüleme cihazları, izleme cihazlarının aksine daha büyük, daha parlak, daha ince ve daha

düzgün olmaya başladılar. Artık, her yerde reklamları, haberleri aktaran bilgi veren ekranlar görülmekte. Böylece, fiziksel mekan üzerine bir bilgi mekanı oturtulmaktadır. Artırılmış gerçekliğin oluşması için gerekli olan tüm özellikler mekan için zaten sağlanmıştır. Mekan ve kullanıcı izlenmekte, izlenen veriler işlenerek fiziksel mekan üzerine oturtulmaktadır. Lev Manovich (2006) bu mekana, Augmented Space bir başka deyişle artırılmış mekan adını vermiştir.

6. İnsan Bilgisayar Etkileşiminde Güncel Değişimler ve Mekana Etkileri

80'lerden 2005 yılına kadar HCI ve bağlı teknolojilerdeki yeni kavramlar ve teknolojiler çoğunlukla araştırma laboratuvarlarında ve öncül bazı projelerde hayata katılmıştır. UbiComp için Mark Weiser'in (1997) da belirttiği gibi 2005 ile 2020 arasında büyük değişimlerin ortaya çıkacağı beklentisi gerçekleşmeye başlamıştır. Yeni bir HCI yaklaşımı için gereken teknolojik olgunluğa erişilmesi bu teknolojilerin hayata sıradan insanların kullanabileceği nesneler olarak giriş yapmasına olanak tanımıştır.

Dokunulabilir ara yüzler ve akıllı telefonlar

HCI bağlamında günümüzde en belirgin değişikliği sağlayan nesne akıllı telefonlardır. Basitçe cep telefonu ve bilgisayarın birleştiği araçlar, 90'lı yıllarda patentlenmiş olsa da en yaygın kullanımı 2007 yılında Apple'ın iPhone'u piyasa sürmesiyle birlikte başlamıştır (Soukup, 2015:3). Dokunulabilir ekranlarıyla daha önceki nesil teknolojik cihazların etkileşimlerinden çok daha farklı, evcil bir kullanım sunarak kısa sürede popüler hale gelişlerdir. Akıllı telefonlar internete erişim için bir yere bağlı kalma zorunluluğunu ortadan kaldırmış, hızlı ağ bağlantısıyla yanında taşıyan için sürekli olarak bağlı kalınan bir durum ortaya koymuştur. Kamera, sıcaklık, konum, yön, basınç, ışık şiddetini ölçen sensörlerle donanmış akıllı telefonlar aynı zamanda kullanıcısının kurduğu uygulamalarla kişisel kullanımı için özelleştirdiği bir cihaz olarak, yapabildikleriyle mekana bağımlı pek çok işlevi hareketli hale getirmiştir. Sahip olduğu şeyleri yanında taşıyarak seyahat ederek yaşayan göçebeler gibi akıllı telefonlar da onu kullananları dijital göçebeler haline getirmektedir (Makimoto, 2013).

İnsan bilgisayar etkileşimi ile kaybolan mekanlar

Teknolojinin değişimi ile birlikte pek çok mekânsal faaliyet ve bu faaliyetlere bağlı mekanlar ya şekil değiştirmekte ya da yok olmaktadır. Bunlara en bilinen örneklerden birisi telefon kulübeleridir bir diğeri ise akıllı bilet uygulamaları ile ortadan kalkan bilet gişeleridir. 2015 yılı rakamları ile dünya üzerinde 4,43 Milyar cep telefonu kullanıcısı bulunmaktadır (Statista, 2016a). Bunlardan 1,85 Milyar kullanıcı akıllı telefonları kullanmaktadır. 2019 yılında bu sayının 2,60 Milyar olması beklenilmektedir (Statista, 2016b). Cep telefonlarının mekanda yarattığı değişimler çok daha büyük potansiyel sunan akıllı telefonlarla daha da büyüyecektir.

Sanal ortamda dalma ve sakin teknolojiler

Akıllı telefonlar sundukları potansiyelle onlarla yapılan iletişim, çalışma ve eğlence imkanlarına ulaşma konusunda bağımlılık yaratmaktadır (Emanuel vb., 2015:296). Pek çok ortamda akıllı telefonlarına dalmış olarak çevrede olup bitenden habersiz şekilde vakit geçiren insanları görmek mümkündür. Akıllı telefonlar kısa bir zamanda insan bilgisayar etkileşimi açısından çok büyük bir değişikliği meydana getirmişolmasına rağmen var olan durumlarıyla, Weiser'in (1997) "sakin teknoloji" kavramından uzaktır. Teknoloji akıllı telefonlarda halen dikkatin merkezini işgal etmektedir.

Giyilebilir bilgisayarlar, AR ve Google Glass

AR ve giyilebilir bilgisayarların birlikte değerlendirildiği bir uygulama olarak Google Glass™ bir dönem adından çok bahsettirmiştir. Google Glass, üzerinde kamera bulunan, gözlük şeklinde gerçek görüntülerle sentetik görüntülerin birleştirilerek sunulduğu, akıllı telefonların sahip olduğu pek çok özelliğe sahip bir giyilebilir bilgisayardır. Kullanıcılarıyla etkileşimi daha pasif şekilde gerçekleştiren Google Glass ile el hareketleri ya da sözlü olarak etkileşim sağlanmakta sınırlı olarak dokunma kanalı kullanılmaktadır. Google Glass 2014 yılında satışa başlamış ve üreticisi Google tarafından 2015 yılında üretimden kaldırılmıştır. Üretimden kalkmasındaki en temel sorun özel hayatın gizliliği konusundaki endişelerdir. Sakin teknolojinin ve UbiComp'un hayata geçirildiği bir örnek olan Google Glass için araştırma geliştirmeye çalışmaları devam etmektedir (Bilton, 2015).

Sakin teknolojiler çoğunlukla giyilebilir bilgisayarlar alanında ortaya çıkmaktadır. Giyilebilir bilgisayarlar akıllı saatler de farklı bir örnektir. Saati göstermenin dışında, kalp atışı, adım sayar, vücut sıcaklığı verilerini ölçme hareketli ve hareketsiz kalınan süreleri hesaplayarak uyku zamanını hesaplama gibi sağlık verilerini de kontrol eden sensörlerle donatılmış bu cihazları verileri yine bağlı bulundukları bir akıllı telefonla paylaşmaktadırlar (Luxton, 2016).

Nesnelerin interneti

Sakin teknoloji ve UbiComp'la bağlantı kurulabilecek bir başka HCI kavramı da nesnelerin internetidir (Internet of Things-IoT). Terim, 1999 yılında ilk olarak Kevin Ashton tarafından dile getirilmiştir. (Minoli, 2013, s. 2). IoT genel bir protokole tabi olmayan ve bağımsız uygulamalarla ortaya çıkan bir sistemdir (Madakam, 2015:167). IoT için en uygun tanım " Kendi kendine organize olma, bilgi, veri ve kaynak paylaşma, değişen durumlara ve çevrelere eylemde bulunma ve karşılık verme yetisine sahip akıllı nesnelerin açık ve kapsamlı ağı"dır (Madakam, 2015:165). IoT her nesnenin birbirine bağlanabildiği bir yeni ağ yapısıdır. Nesneler arka planda birbirleri ile haberleşirler, gereken işleri yaparlar ve gereken bilgiyi kullanıcılarla paylaşırlar. IoT'un etkin olabilmesi için işlemlerin arka planda gerçekleşmesi gereklidir. Otoban gişelerinde araba geçişlerinde, sürücünün özel bir çabaya girişmeden sadece gişeden geçmesiyle, banka hesabından para çekilmesi, yanlış geçişlerde fotoğrafıyla birlikte cezanın sürücünün adresine gönderilmesi ve bu işlemlerin tamamen otomatik olarak gerçekleşmesi IoT için iyi bir örnek-

tir (Altın., 2016: 314). IoT'un gelecekte HCI bağlamında en belirgin kavram olacağı ön görülmektedir Gartner (2016). verilerine göre, 2015 yılında dünyada 3 milyar cihaz birbiri ile bağlı durumdadır. Bu sayının 2020 yılında 20.7 milyara çıkacağı ön görülmektedir. Bu ifade cep telefonları ve kol saatlerinin de ötesinde bir çok farklı cihazın da bağlantılı hale geçeceği anlamına gelmektedir. Bu cihazların büyük bir bölümünün de mekanla bağlantılı cihazlar olması muhtemeldir. Bu sebeple, gelecekte IoT 'un var olacağı alanlardan en önemlisinin Akıllı Evler olacağı ön görülmektedir (Atzori, 2010).

Akıllı evler

Akıllı evler IoT ile evde yapılan pek çok faaliyetin değişeceği ön görülerini de beraberinde getirmektedir. Senaryolar, akıllı buzdolapları, akıllı aynalar, akıllı televizyonlar, akıllı perdeler, aydınlatma sistemleri gibi bilindik cihazlar ve donatılar üzerinde zaten kurgulanmış durumdadır (Balta-Ozkan, 2013:362). Senaryoların pek çoğunda ev aletlerinin internete bağlanarak gerekli verileri aldığı, üzerlerinde var olan farklı sensörlerle bu verileri kıyasladığı ve otomatik tepkiler oluşturduğu görülmektedir. Pek çok senaryoda akıllı telefonlar kimi zaman diğer akıllı cihazların internete açılması için kapı işlevi görmektedir, kimi cihazlar içinse uzaktan kumanda olarak kullanılmaktadır. Bu uygulamaların çoğu henüz tam olarak otonom bir çalışma sergileyememektedirler. IoT'un mekana bağlı olarak yaratacağı değişimlerin görülebilmesi için olgunlaşmanın henüz tamamlanmadığı söylenebilir.

Pratik sanal gerçeklik uygulamaları

Akıllı telefonlar mekana dair yepyeni potansiyel uygulamaları mümkün kılmaya devam etmektedir. Akıllı telefonların yaygınlaşması, teknolojinin de sağladığı olanaklarla giderek genişleyen ekran boyutları VR uygulamalarının uygun maliyetle elde edilmesini sağlamaktadır. VR uygulamaları var olan diğer internet servisleriyle birleşerek başka bir mekanda var olma adına yepyeni deneyimleri herkese sunmaktadır. Google'ın ekranda deneyimlenen Streetview uygulaması, binlerce kilometre ötedeki şehirleri sokak sokak gezme olanağı sağlamaktaydı artık bu durum akıllı telefonların ekranları, yön ve konum algılayan sensörleriyle ve artık çok ucuza elde edilebilen VR adaptörleriyle orada olma hissi vermektedir (Broida, 2015).

AR ile giydirilen binalar

AR teknolojisi gündelik hayata geçişte pek çok teknolojik probleme takılarak, AR uygulamalarının akıllı telefonlardaki kısıtlı kullanımlarının dışına çıkamadı (Diaz, 2016). Ancak, AR için çok daha farklı bir uygulama projeksiyon cihazlarıyla mümkün hale geldi. Bu türden uygulamalar özellikle mimari üzerine yansıtılan mimari ile uyumlu hareketli görüntülerin, formları farklı algılatarak yansımalar oluşturulması üzerine pek çok sanatsal yerleştirmede kullanılmıştır (Bezci ve Dedeoğlu, 2016:307).

Kendi etkileşimini kendin kur

Tüm bu gelişmelerin ötesinde farklı bir HCI gelişmesi diğer başka kavramlardan etkilenecek, kullanıcıları ve başka alandan tasarımcıları da HCI tasarımları içine dahil etmektedir. Son 10 yıldır artarak devam eden kendin-yap hareketi, elektronik, kod yazma ve üretme eylemlerini uzmanlardan alarak hobi meraklılarının ellerine vermektedir (Spencer,2005:11). Bunların en belirgin örnekleri prototipleme için kolay araçlar haline gelen Arduino vb. elektronik ürünlerdir (Nussey, 2013:8). Bu ürünlerle kolaylıkla elde edilen fiziksel etkileşimler prototipleme elemanlarıyla sayısal etkileşimlere döndürülmektedir. Giderek daha ulaşılabilir hale gelen 3 boyutlu yazıcılar etkileşim araayüzlerinin oluşturulmasında kolaylıklar sunmaktadır. Böylece tasarımcılar kendilerine uzman tasarımcılar tarafından sunulanlarla sınırlı kalmadan kendi etkileşim ihtiyaçlarını istedikleri alanda gerçekleştirebilmektedir.

SONUÇ

90'lı yıllarda araştırma laboratuvarlarında başlayan yeni HCI kavramları üzerine çalışmalar ikinci binyılın ilk on yılında hayatın parçası olmak yönünde büyük gelişmeler göstermiştir. 90'lı yıllarda prototipler olarak ortaya konulan uygulamaların bazıları güncel hayatta kabul görmüş bazıları ise teknolojik gelişmelerin henüz olgunlaşmaması ya da insani değerlerin teknolojik gelişimlerle örtüşmemesi sebebiyle uygulamaya geçememiştir. Özellikle, Weiser'in UbiComp ile önerdiği "Sakin Teknoloji" kavramı günümüzdeki uygulamalara bakıldığında halen yeterince gerçekleşmiş değildir. IoT ile nesnelerin bağlantılı hale gelmesi ve otonom sistemlerin insanları ve davranışlarını izleyerek onlara göre çevreyi ve kendisini adapte etmesi, akıllı ev uygulamalarıyla kontrol altında tutulan mekan için eylemler geleceğe dair ipuçları vermekle birlikte özel hayatın gizliliği ve güvenlik bağlamında soru işaretleri oluşturmaktadır. IoT uygulamalarının hali hazırda tüketici ürünleri üzerine sergilediği gelişmeler, bu sistemin tasarımcılar için bir araç olabilmesi yönünde gelişmelere imkan tanıyıp tanımayacağını belirsiz hale getirmektedir. Geleceğin iç mekanlarında birbirine bağlı nesneler tüketiciler tarafından satın alınarak, kullanılacak gibi gözükmektedir. Bu durumda tasarımcıların mekana girdi olarak koyabilecekleri özellikleri gizli kalmaktadır. AR uygulamalarındaki değişimler mekanın deneyimlenmesiyle ilgili farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Zaman içinde bu alanda elde edilecek teknolojik gelişimlerle özellikle iç mekan tasarımında etkileşimli mekanların yaratılması konusunda gelişmelerin devam edeceği gözükmektedir. Tüm gelişmelerin ötesinde kendin-yap kültürü ve elektronik ve etkileşim tasarımını kolaylaştıran prototipleme araçları tasarımcıların kendi etkileşim tasarımlarını yapmalarında yardımcı olmaktadır. Tasarımcıların, gelişimi henüz başlamış ve tüm dünyayı saracağı düşünülen IoT ile nesnelerin bağlantılı dünyasında seyirci olmak yerine, kendin yap uygulamaları ile etkileşim tasarımının parçası olması geleceğin mekanlarında daha söz sahibi olmalarında etkili olacaktır. Büyük oranda mühendislik alanının bir parçası olan insan bilgisayar etkileşimi tasarımı, bilgisayarın artık bilinen görüntüsünden çok farklı hale bürünmesiyle pek çok alandan tasarımcının dahil olabileceği bir hal almıştır. Bu tasarımcılar arasında mekanı tasarlayan mimar ve iç mimarların da bulunacağı gözükmektedir.

KAYNAKÇA

- Altın, M. (2005). *İç Mekan Tasarımında Bilgisayar teknolojilerinin Araç ve Malzeme Olarak Kullanımı* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Altın, M. A. (2016). *Internet of Things: Thinking the Thing as Furniture*. Book of proceedings 2nd ICNTAD Zagreb: AIOC. Sayfa 313-318.
- Atzori, L., Iera, A., & Morabito, G. (2010). *The Internet of Thing: A Survey*. Computer Networks, Sayfa 2787-2805.
- Azuma, R., Bailot, Y., Behringer, R., Feiner, S., Julier, S., & Macintyre, B. (2001). *Recent Advances in Augmented Reality*. IEEE Computer Graphics and Applications, 6(21), Sayfa. 34.
- Balta-Ozkan, N., Davidson, R., Bicket, M., & Whitmarsh, L. (2013). *The development of smart homes market in the UK*. Energy, Sayfa. 361-372.
- Bates-Brkljac, N. (2012). *Virtual Reality*. New York: Nova.
- Baykan, C. (2002). *Mimarlık sanallık ve sanall mekanların tasarımı*. Mimarlık ve Sanallık .İstanbul: 2002. Sayfa 58.
- Bezci, İ., & Dedeoğlu, E. (2016). *Projection (3D) Mapping: Assessment of Light and Virtuality Relationship in Context of Interior Design*. Book of Proceedings 2nd ICNTAD'16. Zagreb: AIOC. Sayfa 303-312.
- Bilton, N. (2015, Şubat 4). *Why Google Glass Broke*. NY Times: http://www.nytimes.com/2015/02/05/style/why-google-glass-broke.html?smid=nytcore-iphone-share&smprod=nytcore-iphone&_r=0 (erişim tarihi 1 Mayıs 2016)
- Broida, R. (2015, Ekim 15). *See the world in VR with Google Cardboard and Street View*. Cnet: <http://www.cnet.com/how-to/see-the-world-in-vr-with-google-cardboard-and-street-view/> (erişim tarihi 1 Mayıs 2016)
- Buxton, W. A. (1997). *Living in Augmente Reality: Ubiquitous Media and Reactive Environments*. K. Finn, A. Sellen, & S. Wilber içinde, *Video Mediated Communication*. Hillsdale, N.J.: Erlbaum.
- Craig, A., Sherman, W., & Will, J. (2009). *Introduction to Virtual Reality*. In *developing Virtual Reality Applications* içinde Boston: Morgan Kauffman. Sayfa 1-32.
- Daponte, P., De Vito, L., Picariello, F., & Riccio, M. (2014, Kasım). *State of the art and future developments of the Augmented Reality for measurement applications*. Measurement, 57, Sayfa 53-70.
- Diaz, R. (2016, Ocak 4). *Augmented Reality Versus Virtual Reality: The Battle Is Real*. TechCrunch: <http://techcrunch.com/2016/01/04/ar-vs-vr-the-battle-is-real/> (erişim tarihi 1 Mayıs 2016)
- Emanuel, R., Bell, R., Cotton, C., & Craig, J. (2015, Haziran 291-300). *The truth about smart phone addiction*. College Student Journal, 49(2), s. 13-19.
- Frank, O. (2002). *Düşünce için mimarlık: Sanallığın gerçekliği*. Mimarlık ve Sanallık. içinde İstanbul: Boyut.
- Gahoui, C. (2006). *Encyclopedia of Human Computer Interaction*. Interaction Idea Group Reference.
- Gartner. (2016, 3 4). <http://www.gartner.com/newsroom/id/3165317> (erişim tarihi 1 Mayıs 2016)
- Heim, M. (1993). *The Metaphysics of Virtual Reality*. Oxford University Press.
- Henderson, S., & Feiner, S. (2011, Ekim). *Exploring the Benefits of Augmented Reality Documentation for Maintenance and Repair*. IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics, 10(10), Sayfa 1355-1368.
- Hewett, Baecker, Card, Carey, Gasen, Mantei, Verplank. (1996-1999). *ACM SIGCHI Curricula for Human-Computer Interaction* <http://sigchi.org/cdg/cdg2.html> (erişim tarihi 27 Nisan 2016)
- Huang, P. (2002). *Promoting Wearable Computing*. Q. Jin, J. Li, N. Zhang, J. Cheng, C. Yu, & S. Noguchi içinde, *Enabling Society with Information Technology*. Springer Japan. Sayfa 367-376
- Ishii, H. (2008). *Tangible Bits: Beyond Pixels*. TEI'08, (s. xv-xxiv). Bonn, Almanya.
- Ishii, H. v. (1997). *Tangible Bits: Towards Seamless Interfaces Between People, Bits and Atoms*. CHI '97. Atlanta.
- Ishii, H., & diğerleri, v. (1997). *The metaDESK: Models and Prototypes for Tangible User Interfaces*. UIST '97, (s. 2). Alberta.
- Kan, G. (1999). *Cyberspace as a generator concept for the architecture of future* (yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: İzmir Teknoloji Enstitüsü.

- Krevelen, D., & Poelman, R. (2010). A Survey of Augmented Reality Technologies, Applications and Limitations. *The International Journal of Virtual Reality*, 9(2), Sayfa. 1-20.
- Kut, S., Aydınli, S., & Erdem, A. (2013). Sibertektonik Mekan. *Tasarım + Kuram*(15), Sayfa 21-34.
- Low, Kok-Lim, Lastra, A., & Fuchs, H. (2001). Life-Sized Projector-Based Diaromas. *Proceedings of the ACM Symposium on Virtual Reality*. Bannf, Alberta, Kanada.
- Luxton, D. D., June, J. D., Sano, A., & Bickmore, T. (2016). *Intelligent Mobile, Wearable, and Ambient Technologies for Behavioral Health Care. Artificial Intelligence in Behavioral and Mental Health Care San Diego: Academic Press.* Sayfa. 137-162.
- Madakam, S., Ramaswamy, R., & Tripathi, S. (2015, May). Internet Of Things (IoT) : A literature Review. *Journal of Computer and Communications*, Sayfa 164-173.
- Makimoto, T. (2013). The Age of The Digital Nomad. *IEEE SOLID-STATE CIRCUITS MAGAZINE*, 5(1), Sayfa 40-47.
- Manovich, L. (2000, Ocak 1). Computer simulation and the history of illusion. Nisan 27, 2016 tarihinde Academia: https://www.academia.edu/542795/Computer_simulation_and_the_history_of_illusion (erişim tarihi 27 Nisan 2016)
- Manovich, L. (2006). The Poetics of Augmented Space. *Visual Communication*, 5(2), s. 219-240.
- Milgram, P., & Kishino, F. (1994). A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays. *IEICE TRANSACTIONS on Information and System*, E77-D(12), Sayfa. 1321-1329.
- Minoli, D. (2013). *Building the Internet of Things with IPv6 and MIPv6 : The Evolving World of M2M Communications*. Soomerset: Wiley.
- MIT Wearable Computers. (2016, Nisan 28). MIT Media LAB: <http://www.media.mit.edu/wearables/> (erişim tarihi 28 Nisan 2016)
- Novak, M. (1991). *Liquid architectures in Cyberspace*. Cyberspace içinde Boston: MIT Press. Sayfa 225-254.
- Nussey, J. (2013). *Arduino For Dummies (1)*. Chichester, West Sussex, İngiltere: John Wiley & Son.
- Soukup, P. A., & J., S. (2015). Smart Phones. *Communication Research Trends*, 34(4), Sayfa 3-34.
- Spencer, A. (2005). *DIY, The Rise of Lo-Fi Culture*. Sparkford, İngiltere: Marion Boyars.
- Spuybroek, L. (2004). *machining architecture NOX*. Londra: Themes and Hudson.
- Statista. (2016, Mayıs 1). Mobile phone users world wide 2013-2019: <http://www.statista.com/statistics/274774/forecast-of-mobile-phone-users-worldwide/> (erişim tarihi 1 Mayıs 2016)
- Statista. (2016, Mayıs 1). Smartphone users worldwide from 2014 to 2019: <http://www.statista.com/statistics/330695/number-of-smartphone-users-worldwide/> (erişim tarihi 1 Mayıs 2016)
- Tampieri, L. (2012). *Second Life As Educational Space For The Simulation of Enterprises' Start Up And For Managerial Culture Development*. N. Bates-Brklac içinde, *Virtual Reality*. New York: Nova.
- Venturi, R., Brown, D. S., & Izeneur, S. (1977). *Learning From Las Vegas*. MIT Press.
- Weiser, M., & Seely, J. (1997). The Coming Age of Calm Technology. P. J. Denning, R. M. Metcalfe, & J. Burke içinde, *Beyond Calculation* (s. 75-85). New York: Copernicus.
- Wisneski, C., & Ishii, H. (1998). *Ambient Displays: Turning Architectural Space into an Interface Between People and Digital Information*. CoBuild '98, (s. 4).

GELENEKSELDEN GÜNCELE: İLLÜSTRATİF YAKLAŞIMLAR

Yrd. Doç. Emel YURTKULU YILMAZ*

ÖZET

Bu metnin içeriğinde tartışmaya açılan ya da sorgulananın; illüstrasyonun tanımı ya da işlevi olması amaçlanmamıştır. Bugün, illüstrasyonun tanımı ve tarihine ilişkin kaynak sağlamak amacıyla yapılan pek çok çalışmanın zaten benzer verileri bir araya getirerek bize genel bir bilgi aktardığı söylenebilir.

Bu kaynakların, ağırlıklı olarak, Avrupa kıtasında doğup şekillendiğini varsaydığımız, söz konusu coğrafyaya mal edilen illüstrasyon geleneği ve onun tarihsel gelişimine ilişkin bir derleme içerdiklerini, süreçten bağımsız düşünölmeyecek yerel illüstrasyon üretimimize ait pek çok başarılı örneğin ise aynı havuz içerisinde yer aldığını söylemek mümkündür.

Bilinen geleneğe dayanmakla birlikte, bu çalışmanın sorunlarını oluşturan başlıkların ortaya çıkmasına yol açan ‘bugünün illüstrasyonu’ ise; sayısız görüntü üreten, hatta üretim süreci sona ermeden tüketime sunulan, alternatifler üzerinde beyin fırtınasının sürdüğü, hiçbir tanımın mutlak geçerliliğinden söz edilemeyecek bir tasarım dünyasında şekillenmektedir.

Metnin amacı; güncel illüstrasyonun hemen her yerde karşılaştığımız temsillerinde coğrafi aidiyet aramak ya da tarihsel tanımlama/sınıflandırma yapmak değil, ‘illüstratif bir görseli geçmişten günümüze değişen biçim/içerik/işlev ilkeleri üzerinden değerlendirmek, illüstrasyonun popüler kimliğini ve kazandığı küresel başarıyı güncel durumu ekseninde tartışmak’ olarak görülebilir.

Anahtar Sözcükler: DeneySEL illüstrasyon, DIY, İllüstrasyon, İllüstratif yaklaşım, Neo-craft, Open studio

* Osmangazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Eskişehir / Türkiye, eyurtkulu@ogu.edu.tr

TRADITIONAL TO CONTEMPORARY: ILLUSTRATIVE APPROACHES

Assist. Prof. Emel YURTKULU YILMAZ*

ABSTRACT

The aim of this text is not to discuss the definition or function of illustration. Today, researches, in order to provide sources for defining illustration and its history already have similar data for us.

These sources mostly contain Euro-centric tradition of illustration and its own history but it is not possible to say that many successful local examples are included.

Illustration today which forms the issues of this text, producing countless visuals, is created in a design world that they are presented to consumers even before the production ends.

The aim of this text is not to find regional belonging or historical categorisation but to analyse an illustrative visual through evolving principles of form/context/function, its popular identity and global success in its current position.

Keywords: *DIY, experimental illustration, illustration, illustrative approach, neo-craft, open studio*

* Osmangazi University, Collage of Art and Design , Visual Communication Design Department, Eskişehir / Türkiye, eyurtkulu@ogu.edu.tr

GİRİŞ

Sanat ve tasarıma ilişkin bildiğimiz her şey; yalnızca tanımların, içeriklerin değil, tüm bu alanlar arasındaki sınırların erimesiyle de değişmekte, disiplinler arasında kurulan köprüler ise kuşkusuz çok ilginç üretimlere olanak tanımaktadır. Ortaya çıkışından itibaren resim ve grafik gibi başlıklara yakın duran illüstrasyon ise, 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren aşama aşama bağımsızlığını ilan etmekle kalmamış, önemli bir atılım yaparak çeşitli arayışların etkisiyle de bugünkü kimliğini inşa etmeye koyulmuştur.

Diğer yandan, pek çok disiplinle temas halinde olan ve her gün karşılaştığımız sayısız görsel içerisinde hatırı sayılır bir yer tutan güncel illüstrasyonu tanımlamak da yapısı gereği giderek güçleşmiştir.

Bu araştırmanın amacı; bugün pek çok tasarımcı ve sanatçının çeşitli olanaklarından sıkça yararlandığı illüstrasyona tanım getirmek değil, popüler bir üretim motivasyonuna dönüşme sürecini geçmişin verileri ışığında değerlendirmek ve anlamaktır. Zira, illüstrasyonun genellikle eğitim materyallerinde ya da tanıtım amaçlı görsellerle başlayan yolculuğuyla sınırlandırılmış bir metin oluşturmak, bilinen tarihsel bilgileri tekrarlayanın ötesine geçemeyeceği gibi, bugüne de ışık tutamayacaktır.

Oysa güncel sanat/tasarım ortamında kesin tanımların ötesine geçen illüstrasyon; üzerinde yeraldığı herşeyi ‘ayırddilebilir’ hale getirmektedir. Bir başka deyişle, illüst-ratif dokunuştan nasibini alan pek çok şey, kendi kimliğinden sıyrılarak bir çeşit ürüne dönüşmektedir.

Bu çalışma ‘bildiğimiz kriterlerin dışına taşarak ürünleşen illüstratif nesneler’in bugün kazandığı başarıyı -geçmişte sürece katkı sağlayan önemli aşamaları hatırlatarak- sınırsız teknik olanak ve sayısız ifade tarzı ekseninde tartışmayı ve bu başarının gerçek-liğini sorgulamayı amaçlamaktadır.

Eğitim Materyalinden Bağımsız Denemelere: ‘İllüstrasyonun Yolculuğu’

Yaklaşık üç yüz yıldan bu yana bir kavramın resimlenmesi anlamına gelen, başta kitap olmak üzere, çeşitli mecralarda karşımıza çıkan illüstrasyonun bilinen kimliğinde meydana gelen esas değişimlerin, içinde bulunduğumuz yüzyılın ikinci yarısından itibaren hızlandığını söylemek mümkündür. Zira, bu döneme kadar yapılan üretim belli kriterlere göre çizilmiş bir çerçeveye oturmakta, benzer hedeflere göre şekillenmektedir.

Hala bir zanaat olan yayıncılık, 19.yüzyılda, mekanik üretim sayesinde endüstriyellemiştir. Kitap fiyatları pek çok kişi için karşılanabilir hale gelirken, yeni reklam yöntemleri (standlar, afişler kataloglar...) müşterileri bilgilendirmekte, eğitim yasalarıysa bütün gençlere okur yazar olma fırsatı tanımaktadır (Posla-niec, 2008: 25).

Tanımların daha belirgin sınırlara göre yapıldığı dönemlerde üretilen illüstratif çalışmalar yalnızca alan değil, yaklaşım açısından da neredeyse küresel ölçekte benzer-lik göstermekte, bireysel ifade ya da tarz izleri bulunmakla birlikte, halen işlevi izlemektedir. Öyle ki, işlevi yerine getirme kaygısı öğrenme sürecine; ‘teknik alanda mükemmeli arama, olağan ya da var olan ara-

cın yetmediği durumlarda sınırları zorlama’ olarak yansımıştır. Bu eğilimin profesyonel çalışmalarındaki karşılığını; ‘gerçeğinden gerçekçi, hatta ondan çok daha albenili, alabildiğine detaycı, teknik ustalık isteyen, zaman zaman olağanüstü sahne ve öğelere dönüşen’ örneklerde çokça görürüz.



Görsel 1. Beatrix Potter, ‘Tavşan Peter’in Maceraları’

Konumuz dışında kalan ve illüstrasyon tarihinin önemli yapıtlarını da içeren bu örneklerin, yalnızca teknik açıdan iyi olarak değerlendirilemeyecek kadar geniş ufuklar açtıkları yadsınmaz. Diğer yandan, çoğu ‘çocuk/gençlik edebiyatı eserlerinin içeriğini görselleştirmek’ ya da ‘reklam elemanlarını renklendirmek’ amacıyla kullanılan illüstrasyon örnekleri, biçimsel açıdan da olsa, geçirilen değişimlerden etkilenmişlerdir.



Görsel 2. Marcel Marlier, ‘1950’lerden itibaren popüler olan Ayşegül serisinin orijinallerinden’

Des livres d'enfants a la litterature de jeunesse (Çocuk Kitapları'ndan Gençlik Edebiyatı'na) adlı eserinde, kitap illüstrasyonunun tarihçesini kısa ve net bir derleme olarak sunan Christian Poslaniec, asıl değişimin, milat kabul ettiği 1970 yılından itibaren gerçekleştiğini öne sürer. 1970 yılından itibaren, illüstratör ve yayıncıların devrimci bir ruhla yeni ifade imkanları aradıklarından dem vurur. Poslaniec aynı sayfalarda, illüstrasyonun artık bir daha asla 'çocuk işi' olarak kabul edilmediğini belirterek, bu görüşünü François Ruy-Vidal'in sözleriyle destekler:

Çocuk sanatı diye bir şey yoktur, sanat vardır. Çocuk grafik tasarımı diye bir şey yoktur, grafik tasarım vardır. Çocuk renkleri diye bir şey yoktur, renkler vardır. Çocuk edebiyatı diye bir şey yoktur, edebiyat vardır. (...) Bu dört pren-sipten hareket edersek, bir çocuk kitabı ancak 'herkes' için iyi bir kitapsa, iyi bir kitaptır (Poslaniec, 2008: 47).

Yukarıdaki saptamadan da anlaşılacağı üzere, yaklaşık yarım yüzyıl boyunca, tasarım eğitiminin içeriğinde yer alan derslerde çoğunlukla yayın ya da reklam alanlarında kullanıldığı öğretilen illüstrasyonun değişen kimliği, 'iyi kitap üretimi'nin hız kazanmasıyla çok boyutlu bir tartışmayı da kaçınılmaz kılar.

Bugün illüstrasyon dendiğinde ilk akla gelen isimlerden birisi olan Maurice Sendak, değişen resimleme yaklaşımını ilginç ama gerçekçi bir biçimde dile getirir:

Kitabımın kahramanı Max, annesine öfkesini kustuktan sonra, uykulu, aç ve kendisiyle barışık bir biçimde gerçek dünyaya geri dönebiliyor. Tabii ki hepimiz, çocukları, onlarda kaygıya neden olan ve duygusal anlayışlarını aşan acı verici deneyimlere karşı korumak istiyoruz. Bu normal. Ne var ki, asıl inkar ettiğimiz kaçınılmaz gerçek; bütün çocukların, yaşamlarının ilk yıllarından itibaren, kafalarını karıştıran duygularla, günlük yaşamlarının bir parçası olan kaygı ve korkuyla yüzleşmek, sürekli hissettikleri yoksunlukları ellerinden geldikince iyi yönetmeye çalışmak zorunda olduklarıdır. Fantasia hala, çocuğun ilkel yönlerini eğitmek için sahip olduğu en iyi silahtır. Benim işime olası bütün tutkusunu ve gerçekliğini veren tam da; inanılmaz kırıl-ganlıklarına karşın tüm yabanıl şeylerin hükümdarı olmak için savaşılan çocukların kaçınılmaz gerçeklerine olan gönül bağımdır (Poslaniec, 2008: 67).



Görsel 3. Maurice Sendak, 'Sendak, kendi tasarladığı canavar maskotuyla bir okuma etkinliğinde'

1967’de Ruy-Vidal, genç bir yayınevi olan Amerikan Harlin Quist Yayınevi ‘nin kendi bünyesinde değiştirdiği eski pedagojik anlayışı; ‘farklı derecelerde kullanılan ve sonraki hep öncekinden daha ilginç olan kitaplarda yer verilip unutulması gereken bir öge’ olarak tanımlar (Poslaniec, 2008: 67).

Ünlü çocuk psikoloğu Françoise Dolto’nun görüşlerine ters düşen bu yeni pedagojik anlayışın ortaya çıkışı sonraki yıllarda ilginç gelişmelere yol açacaktır; 1972’de Cullum’un yazdığı metinde öğretmenin ‘sorgulanan kişi’ye dönüşmesi değişen içeriğin çarpıcı bir örneğidir. 1979’da ise Nicolas Keramidas, Edgar Allen Poe’nun Le Chat Noir adlı öyküsünü resimler. Bu yalnızca içeriğin değil, özgürleşen illüstratör ve resim-lemenin geçirdiği köklü değişimlerin de habercisidir.

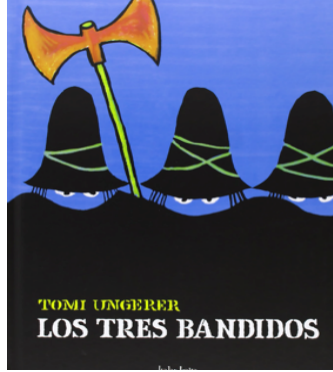
Tanıtım görsellerinde kullanımı devam eden ve bu metinde yer almayacak geleneksel illüstrasyon teknikleri çekiciliğini korusa da, özgün, kişisel hatta sanatsal yeni biçim arayışlarının ortaya çıkışı kaçınılmazdır.

Yayın dünyasında konuların çeşitlenmesi ve kimi tabuların yıkılması illüstrasyon-da farklı yorumları, ifadeleri mümkün kılmış, illüstratöre yeni ufuklar açmış, tasarımın ve deneyselliğin, hatta sanatsal yaklaşımın işin içine girmesini sağlamış, illüstrasyonu özgür kılarak değerini büyük ölçüde artırmıştır. Yaklaşık elli yıldan bu yana teknolojik gelişmeler ve sonsuz teknik olanakla sınırları genişlerken, disiplinlerarası alışverişlerle zenginleşmiştir.

Bu yeni dönemle birlikte, eğitim ya da tanıtım görsellerinde varlığını sürdürse de, çok gerçekçi ya da bildik klişeleri kullanarak ‘olağanüstü’nü yakalayan yaklaşımların eskidiğini, doğrudan didaktik, alışılmış şirin karakterlerin/tiplerin yer aldığı, karikatürize işlerin ikinci plana düştüğünü söyleyebiliriz.

Strasbourg’da adına bir müze bulunan, özgün tarzıyla bilinen uluslararası yazarçizer, afiş sanatçısı ve reklamcı Tomi Ungerer süreci çok güzel anlatır:

Çocuk kitapları ürettiysem, bu içimdeki çocuğu eğlendirmenin yanı sıra, kuralları tersyüz etmek, tabuları dinamitle havaya uçurmak ve herkesi şok etmek içindi. Kitaplarımda; davranışlarını düzelten haydut ve devler, tartışmalı bir üne sahip ama rehabilite olmuş hayvanlar var... Bunlar yapı bozumcu olmakla birlikte, aslında pozitif kitaplardır (Poslaniec, 2008: 69).



Görsel 4. Tomi Ungerer, 'Üç Haydut'

Bugün ise, başyapıtlar addedilen çizgi roman sayfaları yarattığından habersiz, acıyla yakınan Paul Cuvellier'nin, yaşasaydı, gülümseyerek izleyebileceği alternatif bir illüstrasyonun yarım yüzyıldır şekillendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Cuvellier'nin önünde saygıyla eğildiği resmin ötesinde, her türlü görsel sanatla sarmaş dolaş, deneysel olarak nitelendirilebilecek, sınır tanımayan içerikler üzerinden şekillenen, alışıldık kriterlerle değerlendirilip tanımlanamayacak, kendi kurallarını kendi ekseninde yeniden belirleyen bir illüstrasyonun, başka bir yoldan gitmek isteyenler tarafından üre-tilmeye başlandığı görülmektedir.

Güncel 'İllüstratif Deneme'ler

Yolculuğunun önemli aşamalarına kısaca değinmeye çalıştığımız illüstrasyonun alışılmış örnekleri piyasada hala beğenilip varlıklarını sürdürüyor olsalar da, bağımsız çalışmaların sözü geçen yaklaşımlardan etkilenecek çoğaldığını, bilinen çerçevenin dışına taşıtığını söylemek mümkündür.

Bir başka deyişle, yukarıda kısaca yer verilen başlıca hareket ve denemeler nere-deyse elli yıl boyunca bugünkü heyecan verici işlerin yolunu açmıştır. Yaklaşık yirmi yıldır, illüstrasyon/illüstratif görsel olarak adlandırılan örnekleri ise, bildiğimiz tarihsel verileri kullanarak ya da yukarıda sözü geçen biçimsel değişikliklere değinerek tanımlamak artık olanaksız görünmektedir.

Zira, bir kavramın ya da metnin resimlenmesi; yalnızca biçimden içeriğe değişmekle kalmamış, sayısız uygulama alanına da yayılmış görünmektedir. İllüstrasyon, yakın ilişkide olduğu tasarım gibi, küresel ölçekte yaşanan değişim ve gelişmelerden payını almış olduğu için, araştırmacı, akademisyen ya da çizer gibi net kimliklerle, var olan bilgileri kullanarak yapılacakların bugün alana pek bir katkı sağlayamayacağı açıktır.

Diğer yandan, illüstrasyonun belli alanlarda ve kısıtlı kurallara bağlı olarak başla-yan yolculuğu 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren ciddi değişiklikler gösterdiğinden, kimi araştırmaların sürekli tarihsel saptamalar içermesi ve yeni bir şey söyleyememesi konunun kavranmasını engellemektedir. Bu yaklaşım bulunduğumuz coğrafyada da büyük bir sorun oluşturmakta, hala kitap üretimiyle ilişkilendirilen ve pedagojik kriterlerle kısıtlanan kuramsal çalışmaların içerdiği tespitler ise daha çok geçmişe ışık tut-makta, yaklaşık yirmi yıldır çehresi değişen illüstratif üretimin açıklanması ya da kavranmasına katkı sağlayamamaktadır.

Zira, Poslaniec'in defalarca belirttiği gibi, 'çocuk işi' olmaktan sıyrıldığından bu yana illüstrasyon; kitap görseli, reklam materyali v.b. olmaktan çıkmış, daha ziyade 'illüstratif çalışma' olarak adlandırılabilir bir üretim yaklaşımı ve 'disiplinlerarası' kimlik kazanmıştır.



Görsel 5. Taimsin Ainslie, 'İllüstratif seramik tabak ve kaşık tasarımları'

Burada, bir kez daha; teknolojik gelişimin sağladığı biçim olanaklarıyla mükemmeli yansıtan, kimi zaman ekip çalışmasıyla ve büyük prodüksiyonlarla ortaya çıkan, daha ziyade ticari başarıya odaklanan bir illüstrasyondan söz edilmediğini hatırlatmak, aşağıda yer alacak saptamaları anlaşılır kılmak açısından yararlı olacaktır:

Bugün, yalnızca tasarım alanında yaşanan gelişim ve değişimler değil, sanat ve tasarım disiplinlerinin arasındaki sınırların erimesi de üretim tekniklerini doğrudan şekillendirmektedir. Diğer yandan, burada uzun uzadıya değinmeyeceğimiz ama yeniden canlanan ve büyük rağbet gören 'neo-craft', 'crafarts', 'do it yourself/DIY' gibi hareketler de; 'hand made' (el yapımı) ürünlerin üretilmesine, dolayısıyla illüstrasyona epeyce uygulama alanı açmıştır.



Görsel 6. Gennine Zlatkis, 'Kağıt ve kumaşa uygulanan illüstratif stampalar'

Önceden ‘çizer’ olarak adlandırdığımız ‘illüstratör’ün bundan böyle üretim yelpazesini genişlettiğini, farklı teknik denemelere giriştiğini ya da uygulama alanlarını çoğalttığını söyleyebiliriz. Bugün, pek çok illüstratör, kişisel blog ve internet siteleri üzerinden yaptıkları işleri farklı başlıklar altında bizlerle paylaşmakta, hatta satışlarını gerçekleştirmekte, ‘open studio’ (açık atölye) odaklı çalışma sistemi giderek yaygınlaşmaktadır.

Bu duruma bağlı olarak, neredeyse her gün, yaşamımızdan akan binlerce görüntünün pek çoğunda, artık; tümüyle ‘illüstratöre ait bir tarz’da, farklı ve özgün olma iddiasıyla üretilmiş sayısız illüstratif görselle ilişki kuruyoruz.



Görsel 7. Lauranne Quentric, ‘Kumaş ve kağıtla hazırlanmış kolaj kitap sayfası’

Güncel illüstrasyonda yaşanan ve deyim yerindeyse ‘alandan taşma’ olarak adlandırılabilen bu durum, illüstre edilmiş ürünlere olan talebin artmasıyla şekillenmekte, resimlenen nesneler satın alma davranışını tetikledikçe, çok sayıda farklı üretim yaklaşımı ve ürün çeşidi ortaya çıkmaktadır.

Sanat ve tasarım başta olmak üzere, disiplinlerarası sınırların erimesi, var olan tanımların değişmesi, hatta yok olması, kendi üretim aşamasında sayısız alternatifle yüzleşen illüstratörü de durağanlıktan kurtarmış, yeni süreçle bağlı olarak değişken bir konum kazandırmıştır.



Görsel 8. Corby Tindersticks, ‘Bubble London, January 2013 etkinliğinde yer alan stand’

Pek çok illüstratörün kartvizitine tasarımcı ve sanatçı kimliklerinin eklenmesiyle, yerel ölçekte henüz çok yaygın olmasa da, 'open studio'(açık atölye) olarak adlandırılan bireysel ya da kolektif girişimler, çok yönlü atölyeler ortaya çıkmış, 'kitap resimlemek' ise sürecin yalnızca küçük bir parçası haline gelmiştir. Öyle ki, kimi atölyelerde el sanatlarından, farklı disiplinlerin uygulanışına kadar çeşitli dersler verilmekte ya da grup çalışmaları yapılmaktadır.



Görsel 9. Pierre Cornuel, 'İllüstratif atölye dersinde öğrencilerle'

SONUÇ

Yukarıda sözü geçen ve örnekler üzerinden de izlenebilecek gelişmelerin, değişimlerin, illüstrasyonun yolculuğuna pek çok şey kattığı ortadadır. Yaklaşık altmış yıldır yapılan yenilikçi çalışmalar sayesinde, ‘illüstrasyon’ sözcüğü bugün çok geniş bir alan ve sayısız görseli tanımlamaktadır. Illüstrasyon uzun bir süredir; çocuk kitaplarından, anaokullarından, çocuk ürünlerini süslemek ya da çocuk odalarının dekorasyonu v.b. için kullanılmaktan çıkıp, tasarım eğitiminin gözardı edilemeyecek bir alanına, deneysel/işlevsel tasarım çalışmalarının yapı taşlarından birisine dönüşmüştür.

Diğer yandan, bugün neredeyse her saniye karşılaştığımız illüstrasyon örneklerini belirli işlev ve başlıklar altında net çizgilerle ayırıp sınıflandırmak eskisi denli kolay olmasa da, sınırları genişleyen illüstratörün nitelikli ve özgün çalışma sorunu sürmektedir. Zira ‘sonsuza uzanan görüntüler’ dünyasında; pedagojik çerçeve esnemiş, teknoloji mükemmel biçimlere olanak tanımış ve uygulama alanı ‘her yer’e dönüşmüşse de, ‘illüstrasyonun üzerinde yer aldığı ürünün farkedilirliğini ve satışını büyük ölçüde artırdığı’ ortaya çıkmıştır. Bu durum, satış garantilenmek istenen pek çok ürünün hızlı ve rağbet gören tarzlar taklit edilerek resimlenmeye çalışılmasını, dolayısıyla orijinalite ve niteliğe ilişkin pek çok sorunu da beraberinde getirmiştir.

Dijital üretim olanaklarının sunduğu çeşitlilik ise, araçların yaygınlık kazanıp artması ve üretimin hızlanmasıyla, ‘hayallerimizin ötesinde’ bir üretimi bizler için kolay ulaştırılabilmekte, bazen zamanda, bazen phantasia dünyasında yolculuğa çıkararak heyecan tazelemektedir. Bu görsellerle karşılaştığımızda hissettiğimiz; ‘nostalji, sevimli olanı satın almaya eğilim, masumiyetimizi/çocukluğumuzu yeniden yaşama isteği, gülümseme, v.b.’ gibi tümüyle psikolojik nedenler, onlara gösterdiğimiz ve giderek artan rağbeti büyük ölçüde açıklamaktadır. Bunu da; ‘hiçliğin içindeki mitosları inşa edip sağlamlaştırma’ ya da ‘yokluğa karşı yanılsamayla cevap verme çabası’nın bir uzantısı gibi değerlendirmek istayabilecek tartışmalara karşın eğilimin hız kesmeden yayıldığı, çeşitlendiği görülmektedir (Cioran, 2012: 26, 132).

Diğer yandan, Thierry Groensteen’in araştırmalarında ‘büyümeyi reddeden koleksiyoner’ adını verdiği; önceleri oyun parklarını, video ve bilgisayar oyunlarını talan eden alıcı kitlesi, illüstrasyonun ‘çocuk işi’ olduğu inancının çökmesiyle genişlemeyi sürdüren ve ‘kitap dışındaki pazar’ı da beslemektedir. (Groensteen, 2008) Bu kitle, tasarım satın alarak sanatla olan ilişkisini farklı biçimde inşa eden, kullanım nesnelerine uyarlanan sanata ve özgün ürünlere meraklı, buna maddi gücü yeten, sosyal sorunlara ve çevreye duyarlı bir profil çizmektedir. Aynı zamanda; Neocraft, hand made revolution, DIY gibi yükselen popüler akımların illüstrasyonla yolu kesişen el üretiminin de destekleyicisi ve tüketicisi olduğu söylenebilir.

Ne var ki, kurulan ya da kurulmak istenen ilişkinin samimiyeti ve küresel ölçekte iletişim halinde olan bir dünyada yükselen bu talep ve satınalma davranışı karşısında illüstratörün üretim süreci, yukarıda da dile getirildiği gibi ‘düşündürücüdür. Zira, birbirinden haberdar çok sayıda sanatçının işlerinde giderek artan benzeşmelere tanık olunmakta, kimi illüstratörler ait oldukları coğrafyanın, etnik kökenlerin ve kültürün izlerini işlerine yansıtarak küçük farklar yaratsa da,

son on yıldır yükselen akımlar, uygulamada kullanılan bazı teknikler ‘orijinaliteyi’olumsuz etkilemekte, hatta ayırdedici özellikleri ortadan kaldırmaktadır. Bilinen, gelenekselleşmiş kimi illüstrasyon etkinliklerinde öne çıkan, sergilenmeye değer bulunan eserlerin ve son yıllarda yayınlanan kitapların pek çoğunda ise, belli tarzlara olan talebin artmasıyla; biçimlendirme ve kompozisyonda, renk paletinde benzerlikler, işlerin bütününde belli akımların etkisi görülmektedir.



Görsel 10. Ilustrarte 2014, ‘Uluslararası jüri sergi için seçim yapıyor’

Konu ve uzmanlık dışında kaldığı için burada değinilmeyecek olan içerik ise, sosyal duyarlılık üzerinden üretilen belli kitaplar ya da duvar illüstrasyonu gibi spesifik alanlar dışında, zaman zaman sığ sulara yönelmekte, ‘90’larda yükselen alternatif seslerin etkisinde ortaya çıkan konu zenginliği yoksullaşmış görünmektedir. Yukarıda sözü geçen arz talep ekseninde şekillenen ve ticari kaygı güden buluşmalar, fuarlar, bienaller gibi geniş organizasyonlar ise, çekici olmakla birlikte, büyük sürprizler içermemektedir.

İllüstrasyondaki yeni trendler, umut verici girişimler olan ‘open studio’lar (açık atölyeler) ve ürünleri de, bugün bir üretim motivasyonuna dönüşmüş olan ticari kaygıdan çokça etkilenmektedir. Bir başka deyişle, ‘kişisel tasarım’a olan talebin artmasıyla çoğalan bireysel ya da az ortaklı atölyelerde; satışı garantileyen başlıca ürünlere ağırlık verilmesi, hızlı kazancın önem kazanması, orijinalite ve nitelik başta olmak üzere, umut verici gelişmelere gölge düşürmektedir.

Burada düşündürücü olan; yaklaşık altmış yıldır işlevi izlemenin ötesine geçen ve birebir kurallara uymayı reddeden bir illüstrasyonun, adeta bir manifesto gibi başlayan bağımsızlaşma sürecinden saparak, uygulandığı hemen her şeyin ‘çok sattığını/sattırdığını’ farketmesidir.

Söz konusu farkındalık bizi; yaratma, özgün sanatsal dil/yaklaşım edinme gibi kaygıların etkisiyle özgürlüğünü ilan etmiş, başlıbaşına bir alana dönüşmüş olan disiplinin umut verici arayışları ve çarpıcı örneklerinden uzaklaştırıp, illüstre edilen herşeyin sattığı yanılgısıyla, yeni kazanımlarını sıradan üretime dönüştürme ve tekrara düşme tehlikesiyle karşı karşıya kalan bir illüstrasyona mı götürmektedir, yoksa ‘başka bir illüstrasyon’ hala mümkün müdür?

KAYNAKÇA

Cioran, Emil Michel, (2000), *Çürümenin Kitabı*, İstanbul: Metis Yayıncılık

Delobbe, Karine, (2002), *Litterature Jeunesse*, Paris: Publications de l'Ecole Mo-derne Française - PEMF

Gourevitch, Jean Paul, (1994), *Images d'enfance: Quatre siecles d'illustration du livre d'enfants*, Paris: Syros/Alternatives graphiques

Groensteen, Thierry, (2006), *Un objet culturel non identifie*, Paris: Broche

Poslaniec, Christian (2008), *Des livres d'enfants a la litterature de jeunesse*, Paris: Decouvertes Gallimard/Bibliotheque nationale de France

Rives, Caroline, (1996), "Tomi Ungerer: Un diable en paradis",

La Revue des livres pour enfants, BnF/CNLJ, (171): 89-101

Zeegen, Lawrence (2007), *Illustration, images d'aujourd'hui*, Paris: Editions Pyra-mid

İnternet Kaynakları

Donfu, Eric (2010), *DIY : Comment décrypter ce mouvement « Do It Yourself ? »*, AgoraVox Le Media Citoyen

<http://www.agoravox.fr/actualites/societe/article/diy-comment-decrypter-ce-mouvement-71041> (08.09.2015)

Gennine's Art Blog

<http://blogdelanine.blogspot.com.tr> (13.10.2015)

Illustrativo

<http://illustrativo.com> (13.10.2015)

Luneau, Noemie, *Do It Yourself*, Dossier de culture professionnelle

<http://fr.slideshare.net/noemieluneau/dossier-culture-pro-noemie-luneau-30807054> (11.10.2015)

Manach, Jean Marc (2010), *La prochaine révolution ? Faites-la vous même!*, OWNI

<http://owni.fr/2010/10/29/la-prochaine-revolution-faites-la-vous-meme/> (22.09.2015)

Mougin, Veronique (2003), *La nouvelle garde de l'illustration*, L'Express

http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-nouvelle-garde-de-l-illustration_819196.html

(17.08.2015)

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Beatrix Potter, 'Tavşan Peter'in Maceraları'

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tale_of_Peter_Rabbit (15.10.2015)

Görsel 2. Marcel Marlier, '1950'lerden itibaren popüler olan Ayşegül serisinin orijinal-lerinden'

http://www.masterjournalisme.com/Rock-en-stock-la-Freche-mania,1142?id_document=1859 (11.10.2015)

Görsel 3. Maurice Sendak, 'Sendak, arkasında kendi canavar maskotuyla bir okuma et-kinliğinde'

<http://www.lefigaro.fr/culture/2013/06/10/03004-20130610ARTFIG00370-maurice-sendak-et-ses-monstres-honores-par-google.php> (08.06.2015)

Görsel 4. Tomi Ungerer, 'Üç Haydut'

Ungerer, Tomi (2007), Los Tres Bandidos, Spain: Kalandraka Editora Sl

Görsel 5. Tamsin Ainslie, 'İllüstratif seramik tabak ve kaşık tasarımları'

<http://www.tamsinainslie.com.au/Ceramics> (24.07.2015)

Görsel 6. Gennine Zlatkis, 'Kağıt ve kumaşa uygulanan illüstratif stampalar'

<http://blogdelanine.blogspot.com.tr> (17.08.2015)

Görsel 7. Lauranne Quentric, 'Kumaş ve kağıtla hazırlanmış kolaj kitap sayfası'

<http://laurannequentric.canalblog.com> (11.10.2015)

Görsel 8. Corby Tindersticks, 'Bubble London, January 2013 etkinliğinde yer alan stand'

<http://www.corbytindersticks.com> (17.08.2015)

Görsel 9. Pierre Cornuel, 'İllüstratif atölye dersinde öğrencilerle'

<http://afnanjing.org/fw/Showxc.asp?id=17> (09.10.2015)

Görsel 10. Ilustrarte 2014, 'Uluslararası jüri sergi için seçim yapıyor'

<http://www.gyermekirodalom.hu/?p=6739> (09.10.2015)

KENTSEL ALANDA HEYKEL VE ÇEVRE İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Doç. Dr. Melek ŞAHAN*

ÖZET

Tarih boyunca çeşitli uygarlıkların kültürel kimlikleri ve zenginlikleri, ulaştıkları medeniyet seviyesi, sanatsal ve mimari değerlerle oluşturulmuş kentlerle ölçülmüştür. Kentsel alanda çeşitli olguların biçimlendirici işlevi olmakla birlikte bu çalışmada, alanın görsel ve duygusal biçimlendiricisi olarak heykele yer verilmiştir. Çalışmada amaç, heykelin kentsel alanda var oluş şeklini değerlendirebilmektir. Bunun için dünyaca tanınmış birbirlerinden farklı anlatım dillerine sahip üç sanatçının birer yapıtı ele alınmıştır. Böylelikle farklı formların, anlatım biçimlerinin, farklı çevresel etkenlerle etkileşimini değerlendirmenin konuyu zenginleştireceği düşünülmüştür. Örnek olarak incelenen yapıtlar; Anish Kapoor'un "Bulut Kapısı", Louise Bourgeois'nın "Anne" ve Richard Serra'nın "Eğilmiş Yay" dır. Çalışmalar, kentin bir çevresel faktör olarak insan davranışlarını belirlediği, kişinin çevresiyle bütünleştiği oranda kendini mutlu hissettiğini ortaya koymuştur. Kaliteli bir kentsel yaşam, eşitlik, sağlık, refah gibi sosyal bileşenlere bağlı olduğu kadar kaliteli kentsel mekanlarla da ilişkilidir. Estetik alanın önemsenmesinin, insanın bakış açısını, dünyayı algılayışını ve çevresi ile ilişkisini değiştirdiği bilinmektedir. Kuşkusuz estetik duyarlılığa sahip toplumların, çevrelerinde estetik alanlar oluşturma eğiliminde oldukları sonucuna da varabiliriz.

Anahtar kelimeler: Heykel, Çevre, Kentsel alan

* Ege Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, İzmir/ TÜRKİYE, meleksahan@gmail.com

REVIEW ON RELATIONSHIP BETWEEN SCULPTURE AND ENVIRONMENT IN URBAN AREA

Assoc. Prof. Dr. Melek ŞAHAN*

ABSTRACT

Throughout history, the wealth and cultural identity of various civilizations was measured with the artistic and architectural values of the cities. In this study have been stand on the subject urban sculpture which formed the public space. The aim is, interpreting the existence of sculpture in public areas. Its including the evaluation of all possible environmental factors. For this, discussed the work of world- renowned three artist with different artistic language of expression. Thus, it was considered that the interaction of different forms and environmental factors would be enriching the topic. The Works of art examined as an example are; Anish Kapoor's "Cloud Gate", Louise Bourgeois's "Maman" and Richard Serra's "Tilted Arc". Studies revealed that cities as an environmental factor, determines the human behavior and where people are integrated with environment itself feels happy. Quality urban living is related with equality, prosperity, health although with quality urban spaces. It's known that importance of aesthetic changes the relationship and perception with the World. In the same way we can describe that societies with aesthetic sensibilities tends much more aesthetic living areas. As a result, we can say tahat public sculptures in public areas are providing the societies expectations and suitability of their lives.

Key words: Sculpture, environment, urban area.

* Ege University, Faculty of Education, Fine Arts Education Department, İzmir/ TÜRKİYE, meleksahan@gmail.com

GİRİŞ

Heykel, kent alanında, yaşantıya ve alana özel anlamlar katan estetik bir öğedir. Yüzyıllar boyunca anıtsal heykeller öncelikle bir mimari yapıya eklenen ya da mimari bütünün içinde konumlanan ve aynı zamanda yapının anlamsal kurgusuna dahil olan sanat nesneleri olarak görülmüştür. Özellikle 18. yüzyıldan bugüne hızla değişen ve özerk hale gelen mekan ve sanat-sanatçı olgusuyla birlikte, anıtsal heykelin hem biçim hem de içerik bağlamında uygulama koşulları değişmiş, sanatçılar, çevresel ve kültürel faktörlere yönelttikleri yaratıcılıklarını, duyarlılıklarını kentsel alanlarda, gündelik hayatın içinde görünür kılmaya başlamışlardır. Mimari mekandan kentsel kamusal mekana çıkmasıyla heykel, sosyal ve toplumsal açıdan insanlarla iletişime geçmiş, günlük yaşamın bir parçası haline gelmiştir. Heykel; temelinde estetik bir unsur olarak değerlendirilmekle birlikte kentsel mekanda bunun ötesinde amaçlarla yer alır (Erman ve Boran, 2015: 171-172). Hatta bu heykeller, New York Özgürlük Anıtının Amerika'yı simgelemesi gibi, ülkelerin veya kentlerin simgesi olabilmektedirler (Demirarslan, Algan ve Yüce, 2005: 89-90).

İçinde yaşadığımız en önemli mekan kuşkusuz kenttir (Gürsoytrak, 2003). Bu mekan yaşam, buluşma, görüşme, hareket, gösteri alanı, pazar, bayram, tiyatro, siyaset, sanat mekanı olarak toplumsal ve kişisel yönden bir kültür ürünüdür. Çok yönlü ve çok boyutludur. Aynı zamanda bu yer, bütün duysal izlenimlerin toplamı olarak alındığında, görülen, duyulan, koklanan, tadılan çevre, insanın kişiliği ve kişisel davranışlarını geliştirecek, ona mümkün olduğu kadar çeşitli ve ilginç duysal tecrübeler sağlayacak, ilham verecek ve teşvik edecektir (Aktaran: Demirkalp 2008: 112). Demek ki yaşanan çevre, kişiyi sadece çevreleyen değil, kapsayan, içine alan bir yaşamsal alandır.

Kent, bir çevresel faktör olarak insan davranışlarını belirler. Psikolojik kökenli bu davranışlarda, insan çevreyle girdiği tepkisel ilişki sonucu duyular geliştirir. Duyular ne kadar içsel ve tatmin edici ise, kişi, kendisini çevre unsurlarıyla o oranda bütünleştirmiş ve dolayısıyla o oranda mutlu hisseder. Yerleşke, toplu yaşam ve kent olgusu süreci değerlendirildiğinde; fiziksel talepler yanında, duysal tatmin taleplerinin, bu serüvenin temel unsurunu oluşturduğu görülür. Zevk ve beğeni içerikli olan konfor talebine sahip olan insan, yaşam alanı kurgularken, fiziksel ihtiyaçlarını giderme talebiyle birlikte, ruhsal-duysal tatmin yollarını da aramıştır (Atalay, 2005: 39).

Stonorov ve Reuther'a göre (Herrington, 2015: 383), mimari ve kentsel alan planlaması, toplumun ekonomik ve çevresel uyumsuzluğu konusunda kurtarıcıdır. Kaliteli bir kentsel yaşam, eşitlik, sağlık, refah gibi sosyal bileşenlere bağlı olduğu kadar kaliteli kentsel mekanlarla da ilişkilidir.

Öte yandan kentsel alanlarda yer alan öğelerin (sanatsal öğeler dahil), insanların fiziksel ihtiyaçlarını karşılamasının yanında, psikolojik rahatlamalara yol açacak ihtiyaçlara da cevap verebilmelidir. Kadınlarla ilgili yapılan bir araştırma (Kwok ve Ku, 2008: 280), deneklerin algılarının, fiziksel yaşam alanlarına, günlük yaşam ritimlerine, kendileri ve aileleriyle ilgili algılarıyla

bağlantılı olduğunu ortaya koymuştur. Aynı çalışmada, interdisipliner bilginin (sosyoloji, antropoloji, mimari, planlama vb.) kentsel yaşam ortamlarının yeni bir anlayışla yapılanması ve katılımcı demokrasi için gerekli olduğu belirtilmiştir.

Erman ve Boran'a göre (2015: 172), dış mekan heykelleri, yer aldıkları çevreye anlam katar ve dolayısıyla kentte ya da mekanda yaşayan insanların yaşamında bir etki yaratır.

Sanatçıların doğa ve yaşamla kurdukları böylesine derin ilişki toplumların varlıklarını sürdürmelerinde gerekli olan kültürel ortamın oluşmasında önemli rol üstlenmiştir. Somay'ın da belirttiği üzere (2007) toplumlar, sanat eserlerinin sahip oldukları bu büyük güçten her dönemde yararlanmış ve hatta bazen varlıklarını bu güce borçlu olmuşlardır; bazen de aksine, bu güç karşısında çaresiz kalmış, sanatçılar susturulmuş, eserlerine sansür uygulanmıştır.

Kent yaşamı ve kozmopolitik yapısı, modernliğin ilk öğelerinden birini oluşturmaktadır (Akay, 1997: 140-149). Özellikle dış mekânlara yerleştirilen heykeller doğa, kent ve insan arasında oluşan dengeye ve buna uygun en doğru anlatım biçimine ulaşmayı çabalar. Bundan sonraki aşamada izleyicinin yapıyla kurduğu ilişki gelir. Bireyin kendi kültürü içinde yaşadığı, kültürünse bireylerle yaşadığını (Benedict, 2000:17) göz önünde bulundurduğumuzda kentsel alanlarda yer edinen heykellerin o toplumun beklenti, özellik ve yaşantılarını karşıladığını görebiliriz.

Erzen'in (2006: 6, 13) tarif ettiği şekliyle; her şeyden önce insanın, çevre içinde bedeni ile yaşayan, ona bağımlı ve dünyayı bedeni ile algılayan bir varlık olduğunu bilmek ve anlamak gerekmektedir. Çünkü insanın dünyayı bedeni ile ait olduğu ve dünyayı algılamakta bedeninin ve yaşantılarının önemli olduğu kabul edilmektedir. Algı üzerine yapılan bilimsel çalışmalar, çevresel uyarılar azaldıkça bilincin azaldığını ve uyarılar yok olduğunda farkındalığın hemen hemen sıfıra düştüğünü göstermektedir. Çevre konularının giderek ilgi kazanması yanında estetik ve çevre estetiğinin gündeme gelmesi insanların sağlıklı ve mutlu yaşamalarının çevre koşullarına çok bağlı olduğu bilinci ile paraleldir.

Modern sanatla birlikte bireysel ifade yollarının geliştiği ve değiştiği bir dille birlikte estetik ve sanatla ilgili birtakım değerlendirmeler de değişime maruz kalmıştır. Dünya ve düşünce sistemleri öylesine hızlı değişim göstermektedir ki sanat da çok çeşitli bakış açılarıyla değerlendirilebilmektedir. Bunlara bağlı olarak birey de, her geçen gün dünyaya ve nesnelere karşı tavrını değiştirmektedir. Bu nedenle çalışmada, benzer estetik ölçütlerle değerlendirilebilecek üç yapıt ele alınmıştır. Yapıtlar sırasıyla; Anish Kapoor'un "Bulut Kapısı", Louise Bourgeois'ın "Anne" ve Richard Serra'nın "Eğilmiş Yay" dır.

Kapoor'un heykelleri minimalist bir geleneği izler. Hem fiziksel hem psikolojik doluluk-boşluk etkisi en çok vurguladığı özelliklerdendir. Çalışmaları kültürel bağlarla ilişkili ve psikolojik tabanlıdır. Ele aldığı metafizik kutuplar; varlık-yokluk, olmak-olmamak, yer-yersizlik gibi karşıt kavramlardır. Sanatçı bu öğelerle fiziksel ve psikolojik etkiyi ön plana çıkarmaya çalışır. 1990'lardan sonra daha çok dev boyutlu heykeller ve mimari projeler üzerinde çalışmıştır.

Bulut Kapısı (Cloud Gate) - Anish Kapoor

10x20x12.8 m paslanmaz çelik. Millennium Park, Chicago, ABD.2004



Görsel 1. Bulut Kapısı, gündüz görüntüsü



Görsel 2. Bulut Kapısı, gece görüntüsü

Şekli bir fasulyeyi andırdığı içi halk arasında “Bean” olarak da adlandırılan yapıtın, sıvı ciwanın görüntüsünden esinlenilerek yapıldığı bilinmektedir. Heykelin çok yönlü bir etkileşim sağlayan özellikleri aşağıdaki gibi özetlenebilir.

Yapıt, bulunduğu yer dikkate alındığında, dikey düzlemdeki bir şehirde yatay bir objedir. Chicago şehrinin bulutlarını, gökyüzünü, çevreleyen binaları ve insanları yansıtır. Heykelin altında yer alan kavis heykele “kapı” özelliğini kazandıran bölgedir. Bu kavis izleyicilerin altından geçmesine, dokunmasına ve kendi görüntülerinin farklı perspektiflerden yansımaları deneyimlemelerine olanak vermektedir.¹ (Görsel 3,4). Bu özelliği ile izleyiciyle yakın bir ilişki ve iletişim halindedir. İzleyenin her baktığında kendini görmesi heykel ile arasında bağ kurmasına olanak tanımaktadır. İzleyen için aynı zamanda gökyüzü ve bulutlarla da yakın bir etkileşim sunmaktadır. Adeta bulutları, İzleyenlerin ulaşabileceği ve dokunabileceği bir düzeye indiren bir kapı gibi. Heykelin altında kemer şeklindeki yüksek bir kavisin (3.7 m) yani bir çeşit kapısının oluşu ve oradan içeri girilebilmesi, izleyicinin yapıtı daha fazla içselleştirmesine olanak tanımaktadır. Belki de bu nedenle heykelin çok büyük olması izleyiciyi ürkütmemektedir. Ya da kaidesinin olmaması, izleyiciyi kendisine yaklaştırmakta, büyük olmasına karşın sıcak bir iletişim kurulması kolaylaşmaktadır.

Bulut Kapısı aynı zamanda dönüştürücü ve ikonik bir çalışma olarak da tanımlanmaktadır. Kapoor, çalışmasının izleyicilerin entelektüel ve teorik egzersizleri aracılığıyla içselleştirmesini önermektedir. Yapıt gökyüzünü, çevresindeki mimari yapıları ve yayaları yansıtmalarıyla izleyicilerine belli bir anlama durumuyla sınırlandırmaktadır. İzleyiciyle arasındaki etkileşim yapıta manevi bir boyut katmaktadır. Bedensiz bir ışık formu olarak nitelendirilen heykel, Lou Cermy'e göre² eğer heykel üzerinde doğru ışık yakalanırsa heykelin nerde bitip gökyüzünün nerede başladığı anlaşılamaz. Bu yolla çevredeki mimariyi bozup deforme ederek algınıza meydan okumaktadır.

1 http://www.cityofchicago.org/city/en/depts/dca/supp_info/millennium_park_-artarchitecture.html#cloud (erişim tarihi:Ekim 2015)



Görsel 3-4. Bulut Kapısı, detay

Hemen hemen tüm paslanmaz çelik ve büyük boyutlardaki çoğu çalışmasında olduğu gibi; izleyiciler ile yerleştirildiği mekanı bir araya getiren bir özelliğidir. Bu bir araya geliş hem yukarıda belirttiğimiz nedenlerle hem de heykelin tüm çevresinin görüntüsünü üzerinde aksettirmesidir. Heykel bulunduğu çevrenin görüntülerin izlerini üzerinde taşımaktadır. Bu yolla bir bütünlük yarattığı söylenebilir. Büyük, parlak ve pürüzsüz yüzeyi izleyende şaşkınlık ve heyecan uyandırmaktadır. Bu özellikleri nedeniyle günün her anı yaşayan bir heykel özelliği taşımaktadır. Aynı zamanda izleyen kişinin algısına uyarıda bulunmaktadır. Kişinin kendisi ve çevresiyle etkileşim ve iletişimine dikkat çekmektedir.

Heykelin yerleştirildiği mekanda o yere anlam katması, orayı işaretlemesi açısından da iyi bir örnek teşkil etmektedir. Jacoby-Garrett'e göre (2015) bir yerin tanınması ve bir anlam oluşturmaları ünlü bir sanatçı tarafından kamu alanlarına yapılan sanat yapıtları kadar etkili olamaz. Yerleştirildiği alana ziyaretçi çekmek dışında turizm açısından o alanla ilgili kapsamlı bilgi verme özelliği de taşımaktadırlar. Bulut kapısı bulunduğu parkın sadece ikonu olmakla kalmaz aynı zamanda Chicago'nun imzasıdır. Bu da yaygın bir turist hareketine neden olmaktadır.

Sanatçının kendisiyle yapılan bir görüşmede; her yapının izleyicisinin, sanatçının kendisi olduğunu ifade etmiştir. "Ben sanatımı kendim için yapıyorum, senin için değil. Benim görüşmelerim kendimle ancak sana benzediğimi de biliyorum. Garip bir şekilde kendimle görüşmelerim aslında seninle olan görüşmelerim. İzleyici ile ilgili deneyimlediğim iki durumu size aktarayım. İlk yapıldığı günden bugüne Millenium Parkta yer alan Bulut Kapısını 20 milyonu aşkın insan gördü ve o günden bu yana izleyici için bir odak noktası olmuş durumda. Bunun sebebini sordum kendime: kolay olduğu için mi, ulaşılabilir olduğu için mi yoksa eğlence amaçlı mı? Bu büyük izleyici kitlesi bir lütuf mu yoksa lanet miydi? Cevabın; 'kolay oluşu' olmasından endi-

2 https://en.wikipedia.org/wiki/Cloud_Gate#cite_note-67 (Erişim tarihi: Ekim 2015)

şeleniyordum ancak, uzun süre düşündükten sonra gizemin yapıtın ölçeğinden kaynaklandığını anladım. Şunu kastediyorum. Bu objenin eklemleri yok, ona belirsiz bir boyut kazandıran benzersiz bir bütünden oluşmakta. Yanına yaklaştığınızda kocaman bir şey ama birkaç metre uzaklaştığınızda küçük bir şey olur. Diğer bir deyişle ölçeğin değişmesi onu gizemli kılıyor. Bu şairane ve şaşırtıcı”³.

Anne (Maman) - Louise Bourgeois

927 x 891 x 1024 cm, paslanmaz çelik, bronz ve mermer. Dünyanın çeşitli yerlerinde, ilk üretim 1999.



Görsel 5. Anne, Hamburg



Görsel 6. Anne, Ottawa

21. yüzyılın önde gelen Amerikalı sanatçılarından. Sanatçı kendi yapıtları için sembolik anlamlar yüklemekte ve bu konuda kendi tanıklığı önem taşımaktadır. Eserleri için ilhamını çocukluğundan aldığı bilinmektedir. Bourgeois eserlerinde öfke, ihanet ve kıskançlık hislerini açığa vurmaktadır ama bu alaycı şakacılık şeklinde ifade edilmektedir. Heykelleri için lastik, tahta, taş, metal, kumaş gibi çok çeşitli malzemeler kullanmıştır. Bazı yapıtları da erotik ve cinsel içerik taşımaktadır. Dev boyutlardaki “Anne” heykelleri ise dünyanın farklı bölgelerinde çeşitli iç ve dış mekanlarda yer almaktadır. Orijinali çeliktir ve sonrasında yapılan altı tanesi bronz dökümdür. Örümcek kesesinde 29 mermer yumurta taşımaktadır.

³ <http://anish Kapoor.com/1078/who-is-the-audience> erişim tarihi: 04.11.2016



Görsel 7-8. Anne, detay

Bourgeois örümcekleri annesine benzetir çünkü her ikisi de kırılındır ve dantel örerler. Heykelleri çocukluğunun izleriyle harmanlanmış ve birbirinden ayrılmaz hale gelmiştir. Sanatçının anılarında, dokuma onarım atölyesi sahibi babasının sanatçıya bakması için tutulan dadıyla bir ilişki yaşarken, annesinin elinden sadece dantel örmek geldiği yer alır. Bourgeois'ın annesini örümceğe benzetmesi annesinin çaresizliğine olan kızgınlığından, on metreye yakın boyutlarda çalışması da onu güçlü görmek istemesinden kaynaklanıyor olabilir (Huntürk, 2011: 340).

“Örümcek anneme bir ağıt gibidir. Benim en iyi arkadaşımды. Annem de örümcek gibi bir dokumacıydı. Ailem dokuma işiyle ilgili çalışıyordu ve annem atölyenin başındaydı. Annem de örümcekler gibi zekiymi. Sivrisineklerin hastalık yaydıklarını ve bu nedenle de istenmediklerini biliriz. Örümcekler onları yedikleri için bir çeşit yardımcı ve koruyucudurlar bizim için, aynen annem gibi”⁴

“Annem ölçülü, huzur veren, zeki, hasta, mantıklı, ince, zarif, vazgeçilmez, düzenli ve bir örümcek kadar yararlı. Annem kendisini ve beni aptal, meraklı, can sıkıcı özel sorulara karşı korudu. Çizmek nasıl bir şeydir? Örümceğin ağındaki ip gibi bir gizemdir”(Manchester: 2009).

Shusterman (2007: 141), Bourgeois'ı “beden yoluyla düşünen” özel sanatçılar kategorisine sokmaktadır. Sanatçının çalışmalarında beden (hem kendisinin hem de heykellerinin), çok çeşitli etkilerin yönetimi ve iletişimiyle; anlamı özel ve benzersiz bir yolla oluşmaktadır. Sanatçının kendi ifadesiyle “Geçmişin korkuları bedeninin işlevleriyle bağlantıya geçtiğinde bu korkular beden aracılığıyla tekrar görünür hale gelir. Benim için heykel bedendir. Benim bedenim heykelimdir. Heykellerim korkuyla tekrar yüzleşip, onu tekrar deneyimleyip, ona fiziksel özellik kazandırıyor ve onu kesip atabiliyorum. Böylece korku yönetilebilir bir gerçeklik halini alıyor” (Aktaran: Bukdahl, 2014:144).

⁴ [https://en.wikipedia.org/wiki/Maman_\(sculpture\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Maman_(sculpture)) (Erişim tarihi: Ekim 2015)

Tüm bunlar, yapıtın içsel anlamının yoğun olduğunu göstermektedir. Bu yoğun içsel anlamdan bağımsız olmamak kaydıyla yapıtın, çevresi ve izleyicisiyle de etkileşimi söz konusudur. Yapıtın belki de ilk etkisi ürkütücü olmasıdır. Sanatçı kendi sanatsal ifadesi ile örümceğin birtakım özelliklerini olumlu bakış açısıyla birleştirmiştir. Oysa örümcekler daha çok iğrenme ve korkunun kaynağı olarak düşünülmektedir. “Anıtsal ve dehşet verici ölçeği ile çağdaş sanatın ikonu haline gelen Maman korku ve merakı kışkırtmaktadır”⁵ İzleyicinin küçük ölçülerde görmeye alışık olduğu örümceğin dev boyutlarda oluşu, hem ürkütücü hem de şaşkınlık veren bir etkidir.

“Anne” gibi yapıtlar, sanatla sık sık iletişime geçmeyen birçok insana güçlü bir görüntü ve derin hislerin deneyimini sunmaktadır. Çevreyle iletişim içindeki örümcek heykelleri, izleyiciye farklı deneyimler yaşatmaktadır. Büyüklüğün yarattığı şok (ürkütücü) etkisi (izleyene göre değişkenlik gösterebilir) ve örümceğin bacakları arasından geçip altında durmak, izleyicinin eseri içselleştirmesine ve farklı duyguları deneyimlemesine neden olmaktadır. Örneğin Bukdahl’ın (2014: 144) ifadesine göre heykelin yanında veya altında koruyucu bir örümcek-anne tarafından sarmalanmış gibi hissedebilirsiniz veya “Çevrenizi saran bacaklarla kendinizi hücrede gibi bir klostrofobiye bırakıyorsunuz”. Plagens’e göreyse (2008: 51), örümcek net olarak Bourgeois’ın annesinin gücünü ve kırılğanlığını ifade etmektedir.

Örümcek bedeni, karnının altındaki kesede yer alan mermer yumurtalar aracılığıyla üretkenliğin ve anneliğin cisimleşmiş halidir. Yapıt olası bir anneye referans olarak okunabilir: Sanatçının annesi burada mitolojik veya arketipsel özellik taşır ve anneliğin sembolüdür. Sanatçı, 1975’te günlüğüne şöyle yazmıştır. “Bir anneye ihtiyacın var bunu anlıyorum fakat sizin anneniz olmayı reddediyorum çünkü ben de kendime bir anne istiyorum” (Manchester:209). Yapıt ile karşılaşma, her zaman bir çocuğun bakış açısından yani aşağıdandır. İzleyici heykeli anneye ilgili evrensel bir kaygının ifadesi olarak deneyimleyebilir. Güçlü ve ürkütücü, güzel ve bakmak için gözleri olmayan veya düşünmek için başı olmayan, ilginç bir şekilde kayıtsız.

Heykelin dünyanın farklı yerlerinde döküm örnekleri bulunmaktadır. Bulundukları yerlere göre değişmekle birlikte genelde çevresinde sert, düz ve köşeli mimari yapılar bulunmaktadır. Bu yapıların arasında heykel organik, kırılğan, yumuşak geçişleriyle zıtlık oluşturmaktadır. Bu özellikleri onu daha görünür, kolay algılanabilir ve güçlü kılmaktadır.

Heykel olabildiğince açık alanlar oluşturmaktadır. Konturları boşlukta desen çizer gibidir ve boşluğu güçlü bir şekilde dönüştürmüşlerdir (Huntürk, 2011: 340). Tüm formu “bir arada tutan boşluktur” (Berger, 2014).

⁵ National Gallery of Canada <https://www.gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?mkey=101000> (erişim tarihi: Ekim 2015)

Eğilmiş Yay (Tilted Arc) – Richard Serra

Cor-ten çelik, uzunluk 37 m., yükseklik 3.7 m., kalınlık 6.4 cm, 1981, Manhattan, New York



Görsel 9. Eğilmiş Yay



Görsel 10. Eğilmiş Yay, kuşbakışı görünüş

Heykel Manhattan'daki birleşik devletlere ait Jacob K. Javits binasının önüne Foley Federal Plazası için yapılmıştır. Birçok tartışma ve mahkemenin ardından 1989'da üç parça halinde bir depoya kaldırılmıştır. Sanatçı yapıtının, orijinal yeri haricinde başka bir yere yerleştirilmesini uygun bulmamıştır.⁶



Görsel 11. Eğilmiş Yay, yerinden kaldırılırken



Görsel 12. Eğilmiş Yay, genel görünüş

Sanatçı daha çok minimalist eğilimli üretimleri ve dış mekanlara yerleştirdiği büyük metal levhalardan oluşan çalışmalarıyla tanınmaktadır. Sanatçının erken çalışmaları geleneksel olmayan malzemelerle soyut ve süreç odaklı işlerdir. Sonradan daha çok dış mekanlara yönelik metal üretimlere ağırlık vermiştir. Döneminin büyük ölçekli, yere özgü (site specific) heykellerin önderi olmuştur. Bunlar, mekanı parçalayan, hükmeden ve şekillendiren çalışmalardır.

⁶ <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/gallery-lost-art-richard-serra> (erişim tarihi: 09.11. 2016)

Yere özgü çalışmalar (site-specific), verili alanların çevresel elemanlarıyla ilgilidir. Yapıtın özelliklerini, yerleştirileceği mekanın nitelikleri belirler. Eğer heykelin hala bir gücü varsa, bu da yaratıldığı mekanla karşıtlık içinde olmasıdır. Karşıt bir çevre yaratmadan yapıtın çarpıcı bir güce-etkiye ulaşması zordur. Serra'nın yapıtları tam da bu güçlü karşıt ilişkiyi oluşturan çalışmalardır. Daha çok kentsel alanlardadır ve yerleştirildiği alanı işaretler gibidir. Yerleştirildiği alanda bir mimari yapı gibi yükselir, ancak mimarının tersine işlevsellik içermezler (Yılmaz, 2006:247).

Yapıt aktif, dinamik ve yayılan bir etkidir. Minimalist heykeller izleyene, bölünmezlik, teklik, bütünlük değerlerini verir. Mecazdan, duygudan, anlamdan arındırılmış biçimler söz konusudur. Biçimin saflığı önemlidir. Biçim en temel öğelerine indirgenmiştir. Bu nedenle yalın olanın estetik çekiciliği söz konusudur. Heykelin bulunduğu çevresiyle birlikte çok güçlü bir karşıt ilişkisi söz konusudur. Gerçek anlamda mekanı şekillendiren bir yapıt özelliği taşımaktadır. Yerleştirildiği mekanı ikiye bölen büyük çelik levha kendi alanını sınırlar gibidir. Kocaman meydanın koca bir levhayla bölünmesi, oradan geçen insanları etkilediği ve uyardığı belirgindir. Yapıt tüm bu özellikleri nedeniyle yer aldığı kent meydanını hükmeden bir heykeldir. Yapısal gücü çok kuvvetlidir.

Heykelde, paslanmış çeliğin fiziksel özellikleri de vurgulanmıştır. Bu özellik yapıta daha özgür bir ifade kazandırmıştır. Paslanan çelik sanatçının en çok kullandığı materyaldir. Kullanılan malzemenin barındırdığı enerjiyi dışa vurma biçimi yapıta güç katmaktadır.

Yapıtın minimalist ifadesiyle (en aza indirgenmiş form), büyüklük özelliğinin bir noktada çeliştiği düşünülebilir ki yapıtın bu yönüyle sanatçı, izleyicileri mekan ve oran algısıyla karşılaştırır. Mekanla iletişimi sorgular. Kendi ifadesiyle “Her şey mekanı farklı yollarla merkeze odaklamaktır. İzleyenlerin mekanla nasıl iletişime geçtiği benim için çıkış noktasıdır” der.⁷ Serra'nın heykelleri daha çok neyin gözlemlenip deneyimleneceği ile ilişkilidir. İzleyiciyi algı ve deneyim üzerine zorlar. Onun çalışmaları algısal farkındalığı güçlendirir.⁸

Sanatçı genel olarak yapıtlarında denge, ağırlık ve yön duygusuyla insanın algılama yeteneğinin sınırlarını sorgulamak istemiştir (Yılmaz, 2006: 246).

Jacob K. Javits binasının önüne Foley Federal Plazası için üretilen heykel, birçok tartışma ve sonucunda yapılan mahkemenin ardından 1989'da yerinden kaldırılmıştır. Aşağıda heykelin bulunduğu mekandan kaldırılması ve kalması için öne sürülen birkaç gerekçe-görüşe, heykelin çevresi ve izleyenle etkileşimi açısından değer taşıdığı düşünüldükçe yer verilmiştir.

Heykelin bulunduğu yerden kaldırılmasını isteyenlerin görüşlerini özetleyecek olursak;

Birincisi heykelin, bireylerin hareket alanını kısıtlaması üzerinedir. Her gün hareket halinde ve gelip geçilen bir meydandaki tüm rutinleri bozmaktadır. Plazanın giriş yollarına engel teşkil etmektedir. Bu nedenle, o bölgeye gidip gelen 1300 bürokrat kaldırılması için dilekçe vermiştir. Sanatta her şeyi kabullenmemin mümkün olduğunu ancak bu heykelin, fiziksel saldırıda bulunduğu ve insanların aktivitesine zarar verdiği düşünülmüştür.

⁷ <https://www.artsy.net/artist/richard-serra>

⁸ The University of Arizona, http://www.cfa.arizona.edu/are476/files/tilted_arc.htm

İkincisi heykelin görüntüsü ve ondan kaynaklanan duygusal deneyimlerin verdiği rahatsızlıktır. Meydanı anlamsızca bölen büyüklüğünün yanı sıra zamanla kendi kendine oksitlenen çeliğin paslı bir duvar görüntüsü rahatsız edicidir. Kullanılmayan, hantal bir kalıntı gibidir. Bazılarının ifadesine göre levha, askeri bir saldırıyı önleyen tank kapanı veya tuzağına benzemektedir.

Üçüncüsü, bundan önce sıraladığımız nedenlere benzerlik göstermekle birlikte, yapıtın; başka bir yapıta zarar verdiği yönündedir. İfadeye göre heykel, oraya konulana kadar bu meydan, yürüyebildiğiniz, düşünebildiğiniz sizi rahatlatan bir yerdi. Bu metal perdenin plazanın önüne konulmasının nedenini sanatçının ifadesiyle “Mekanı yeniden tanımlamak ve izleyicilerin plaza ile ilgili deneyimlerini değiştirmek üzere, plazanın dekoratif özelliklerini değiştirmek ve başkalaştırmaktır”. Bu amaç plazanın mimari tarafından belirlenen orijinal sanatsal konsepti tahrip etmektedir.

Heykelin, bulunduğu yerde kalması gerektiğini savunan gerekçeler sanatsal yapıyla ilişkilidir. Yapıt bağlamı gereği oradadır. Heykel yere-özü olarak çalışılmıştır. Yani çalışma bulunduğu yerin tüm çevresel etkenleriyle iletişim halindedir. Başka bir yere götürülmesi onun bağlamını bozar.

Heykelin bulunduğu mekanı bölen özelliği rahatsız edici değildir, çünkü “sanat demokratik değildir. Sanat insanlar için değildir” (O’Hagan, 2008).

Kaldırılmasını isteyenlere karşılık sanatçı; yeri değiştirilebilen uyumlu objeler üretmediğini, belirlenen yerin çevresel bileşenlerine uygun çalışmalar yaptığını, yere- özü işlerin ölçeklendirmesinin, boyutları ve konumlandırılmasının alanın topografik özelliklerine bağlı olduğunu ifade etmiştir. Heykelleri, izleyicilerin durup gözlerini dikerek izlemesi için yapılmamıştır. İzleyicinin içinde olduğu bir deneyimi öngörür. Sanatçı izleyicilerin heykel ve bağlamıyla iletişim kurduğu davranışsal bir alan yaratmakla ilgilenmediğini, Tilted Arc’ın yerinin değiştirilmesinin ona zarar vereceğini belirtmiştir. Sanatçı kendisinin kaleme aldığı bir yazısında, yere-özü çalışmalarda kavramsal yapının bir problem olma özelliğini koruduğunu ifade etmektedir. Bu tür çalışmalar, yani mekana özü işler kendi başına bir değer taşımamaktadır. Resmi kurumların ve inançla ilgili geleneklerin kavramsal çerçevesine uygun yapılan bu çalışmaların yine bu kurum ve anlayışlara özü bir sembol veya simge olarak okunmaları riskini taşımaktadır. İdeolojik yaklaşımlardan kaçınmanın yollarından biri bu tür yanlış yorumlara odak olmayacak alanlar seçmektir (Serra R. ve C. 1980:155).

Sanatın hep gelenekle, geleneğin ve direnişin mekanları sayılan kentlerle, kamusal alanlarla doğrudan ilişkisi olmuş, hem sanatçı, hem alımlayıcı, değerlendirme ölçütlerini bu tarih ve mekâna bağlı olarak sürdürmüştür (Burke, 2008: 73). Heykeller iç veya dış mekanlarda çevreler oluştururken, mekanları insanların iletişim kurabileceği üç boyutlu yapıta dönüştürler. Dış mekan heykelleri, dikildiği yerin özellikleri veya anlamıyla ilgili simgesel ifadeye sahip formlardır. Bu tür heykellerde veya yapıtlarda içeriğin bağlamı iletişimde olduğu çevreyle bütündür. Salt heykel olarak değil çevresiyle vardır.

Yani sanatçı heykelini inşa ederken bir yandan heykelin tüm plastik sorunlarını çözümleyici düşünceler üretirken, öte yandan onun mekan içindeki konumunun ne olacağının yanıtını aramaktadır. Burada konu edilen mekanı kullanarak formu anlamlandırma ile formun yapısını kullanarak mekanı anlamlandırmanın fiziksel ve estetik hesaplarıdır. Heykelin gerci boşluk ve kütledir. Başka bir deyişle heykel, boşluk içinde gerçekleşen, var olan bir sanattır. Formu oluşturan yapının parçalanması ile elde edilen boşluklarda çeşitlilik kazanan mekan, hem heykelin içerisinde bir yerlerde dolaşacak hem de çevresini sınırlayacaktır. Mekanla girilen bu diyalogda sanatçılar, bir yandan içinde bulundukları çevreyi görsel elemanlarla estetize etmek, zenginleştirmek, yeni ilişkiler oluşturmak gibi etkinlikler içerisine girerken diğer taraftan kavramsal düzeyde kendi söylemleri için bir zemin oluşturmaktadırlar (Karaaslan, 2005:291).

SONUÇ

Her kentin ve her meydanın, tarih boyunca geçirdiği evreler süresince oluşmuş bir kimliği vardır. Bu kimliğin belirleyici öğeleri içerisinde, mimari ve sanatsal niteliklerin belirgin bir rolü olduğu söylenebilir. Tarih boyunca heykel farklı amaçlarla oluşturulmuş, tarihin hemen her döneminde açık alanda farklı biçimlerde yer almış ve önemli işlevler üstlenmiştir.

Bugüne kadar, uygarlıkların kültürel kimlikleri ve zenginlikleri, ulaştıkları medeniyet seviyesi, sanatsal ve mimari değerlerle oluşturulmuş kentler ile ölçülmüştür (Demirarslan, Algan ve Yüce, 2005: 90). Tanilli'ye (2003: 17) göre de, düşünce, sanat yaşam ve faaliyetleri, bir uygarlığın en anlamlı belirtisidir. Düşünce ve sanat faaliyetlerinin biçim ve içeriği, uygarlıkları birbirinden ayırmada çoğu kez başta gelen ölçütlerdir. Yukarıda da belirtildiği üzere, kentleri oluşturan sanatsal niteliklerin başında anıtlar ve heykeller gelmektedir. Demirarslan ve diğerlerinin (2005: 96) belirttiği üzere bu anıt ve heykellerin estetik çevre oluşturma dışında, insanlara olumlu psikolojik etkiler kazandırma, asırlar boyunca sürecek olan kültür alışverişini sağlama, insanları bir araya getirerek kaynaştırma ve en önemlisi içinde yer aldıkları mekana ve özellikle de kentlere kimlik kazandırma gibi pek çok önemli işlevleri vardır.

Heykeller iç veya dış mekanlarda çevreler oluştururken, mekanları insanların iletişim kurabileceği üç boyutlu yapıya dönüştürler. Dış mekan heykelleri, dikildiği yerin özellikleri veya anlamıyla ilgili simgesel ifadeye sahip formlardır. Bu tür heykellerde veya yapıtlarda içeriğin bağlamı iletişimde olduğu çevreyle bütündür. Salt heykel olarak değil çevresiyle vardır. Bu çalışmada değerlendirme kapsamına alınan yapıtların; çevresiyle tüm ilişkileri düşünülmüş, kent kimliğine ve bireysel iletişime açık, okunabilir düzeyde tasarlandığı ifade edilebilir.

İnsanın yaşadığı çevreyle bütünleştiği oranda kendini mutlu hissettiğini göz önünde bulundurursak; çevreyle birleştiren bütün faktörlerle birlikte sanat, kent olgusu içerisinde tüm unsurlarıyla önemli bir yere sahiptir. Heykel, gerek kendi fiziksel yapısıyla, gerek içeriğiyle, gerekse de yer aldığı mekan açısından bir enerji kaynağıdır. Aynı zamanda bulunduğu çevreyi etkileyerek kişilik kazandırır. Bu nedenle heykel mekanıyla ve çevresiyle vardır ve her iki olgunun varlığıyla gerçeklik kazanır. O halde heykel kentsel yapı içerisinde hem biçimsel olgu olarak, hem de salt heykel olarak yer alırken, çevre ilişkileri doğru kurulmuş olmalıdır. Sanat insanın duyuşsal alanlarını etkilediğine göre, sanatsal nitelik kazanmış bir park ya da kent meydanı bu mekanı yaşayan insanların, ruhsal, duyuşsal yanlarını hareketi geçirir, bütünleşme gerçekleşerek insanın mutlu olması sağlanmış olur (Atalay, 2005: 41).

Üç boyutlu oluşları veya yeryüzünde bir hacim kaplamalarından dolayı heykelin varlığı her zaman için bir tehdit ve ayrıcalık olarak algılanmıştır. Aslen kentsel alanlara özgü modern ve çağdaş yapıtlar bulundukları mekanı süsleme işlevi taşımazlar. Bunun yerine o mekanın çevresel verileri ile bir karşıtlık içerisindeyler. Bazıları mimari bir yapı gibi yükselirler ancak işlevsel değillerdir. Genel olarak mimari ile zıt doğaları vardır. Sol Le Witt'in deyiimiyle mimari yararlıdır, sanat yararlı olmaya çalışınca zayıflar (Yılmaz, 2006). Kentsel alanda yer alan her yapıtın çevresi ile farklı ve neredeyse sonsuz ilişkisi söz konusudur. Bazıları alana hükmeder, biçim veya

algı olarak karşıtlık oluşturur, çevresini yansıtır, izleyenle içselleşir, boşluğu şekillendirir, kapsayıcıdır. Fiziki çevreyle ilişkinin dışında izleyiciyle de farklı ilişkiler oluşturabilir. Bunlar çarpıcılık, şok etkisi yaratma, duygu veya algı olarak içselleştirme, farklı deneyimler kazandırma, sorgulama, bakış açısı geliştirme, anımsatma, estetik haz ve benzeridir.

Sabouri vd. (2015) kent heykellerinin, kentsel mekanlarda; kimlik inşası, zihinsel imaj, önemli sosyal mesajlar, kültür ve toplumun tarihini iletme, toplumla ilişki kurma, mekan tanımlama, ilgi çekici ve nitelikli mekan oluşumunu destekleyerek kent yaşamına kentlinin katılımını sağlama gibi işlevler üstlendiklerini ifade etmektedir (Aktaran: Erman ve Boran, 2015: 172).

Kentsel alanın görsel biçimlendiricilerinden biri olan heykelin bulunduğu alanı güçlendirici ve odak noktası yapan işlevi önemlidir. Bu konuda en verimli örnekler zengin sanat dokusuna sahip gelişmiş şehirlerdir. Aynı zenginlik ve gelişmişlik estetik algı ve düşünce yapısı için de geçerlidir. Mekan ve heykel ilişkisinin yanı sıra izleyenin de nitelikleri karşılıklı ilişkiler ağını tam olarak düzenlemektedir. Bu koşullarda aynı ağı üretici konumundaki sanatçısının da özgür iradesi ve sanatçı kimliğiyle hareket etmesi kolaylaşmaktadır. Bu durumda, Plehanov (1987:9) da ifade ettiği gibi, toplumsal bilincin toplumsal şartlar tarafından belirlendiğini söylemek hatalı olmayacaktır.

Bazı anıtlarda kullanılan sembolik dil ve imgelerle toplumun ortak değerleri, ideolojileri vurgulanır. Belleklerde canlı tutulması veya geçmişten izlerin canlı kalması sağlanır. Örnek olarak Ernst Neizvestny'nin "Pişmanlık/Keder Maskı" adlı yapıtı verilebilir. 1996 yılında yapımı tamamlanan bir insan başından ibaret olan taş anıtın sağ gözü parmaklıkları pencere görünümünde, sol gözünden ise insan başları şeklinde gözyaşları inmektedir. Veya Hiroşima Kent Müzesinde yer alan Abakanowicz'in "Durgunlaştırılmış Varlıklar Mekanı". Hiroşima'da yaşananların belleklerde canlı kalmasını ve benzer olayların yinelenmemesi için dikkat çekmeye katkı sağlar (Huntürk:368). Bazıları ise siyasi kodlar içerirler. Rodin'in "Calais Burjuvaları" tarihsel, sosyolojik, antropolojik, siyasi ve belki de bölgesel bir süzgeçten geçirilerek oluşturulmuştur. Heykel, İngiltere ve Fransa arasındaki savaştan sonra idam edilecek olan 6 burjuvayı ele alır (Jarrasse, 1992:13,20). Anıtın bugün İngiltere Parlamento binası önünde bulunması dikkate değerdir. Gormley'in, kent yaşamı ve insan ilişkilerine dikkat çeken kendi vücudundan kalıp alarak bronz döküm yaptığı heykellerin sergilenmesi sırasında New York polisinin sürekli intihar ihbarları aldığı ifade edilmiştir. Bunlar, kent meydanlarında yer alan heykellerin çevresiyle çok çeşitli ve çok yönlü ilişkilerinin örneklerinden sadece bazılarıdır. Heykellerin bir bütün olarak çevresiyle etkileşimi söz konusudur. Bu yolla istenilen etkinin yaratılabilecek olması hem sanatçıya hem de izleyene sonsuz deneyim yaşama özgürlüğü sunmaktadır. Kentsel alan heykele, güçlü bir şekilde "etki etme" fırsatı tanımaktadır. Bu, sanatçı açısından ifade olanaklarını arttırmasının yanı sıra izleyene; eleştirel düşünme biçimi, algısal farkındalık, estetik duyarlılık, görsel okuryazarlık, önyargılarını sorgulama, öğrenme gibi olanaklar tanımaktadır.

Mccarthy (2006: 245) ise kentsel alanlarda yer alan sanat yapıtlarının kentsel kimliği oluşturma ve yeniden tanımlama, kentsel alanı belirleme, işaret etmenin yanında alanı çekici ve cazip hale getirerek alanın görsel kalitesini arttırdığını belirtir. Bunlara ek olarak yapıtların yerel ve kültürel ölçekte toplum olma ruhu yarattığını ve pekiştirdiğini, aktardığı toplumsal bilincin sürekliliğini sağladığını belirtir.

Sonuç olarak heykelin kentsel mekanda üstlendiği görevler şu şekilde sıralanabilir: a) Estetik, işlevsel ve görsel bakımdan kentsel mekan kalitesini artırma, b) Ortak kültürel kimlik oluşturma, toplum ruhunu yaratma, c) Kentsel alanda nirengi noktası olma, mekanı tarifleme, tanımlama ve mekansal kimliği oluşturma, d) Toplumsal bilinç oluşturma, olaylara karşı farkındalık yaratma (Erman ve Boran, 2015: 173).

KAYNAKÇA

- Akay, Ali. (1997), *Postmodern Görüntü*, Bağlam Yayıncılık: İstanbul.
- Atalay, Nevzat. (2005), "Heykelin Sanatsal Bir Olgu Olarak Kentsel Tasarım Unsurları İçindeki Önemi" Kocaeli Üniversitesi GSF, *Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları* adlı Ulusal Heykel Sempozyumu bildiriler kitabı, sayfa: 35-42
- Benedict, Ruth. (2000), *Kültür Örüntüleri*, (Çev. Mustafa Topal), Öteki Yayınevi: Ankara.
- Berger, John. (2014), *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*, (Çev. Bülent Somay), Metis Yayınları: İstanbul.
- Bukdahl, Else Marie (2014), "Embodied Creation and Perception in Visual Art" *Practicing Pragmatist Aesthetics*, Editör: Wojciech Malecki, Rodopi, sayfa: 143-152.
- Burke, Peter. (2008), *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, (Çev. Zeynep Yelçe), Kitapyayınevi: İstanbul.
- Demirarslan D., Algan Ö., Yüce O. (2005), "Kentsel Mekan Tasarımında Fiziksel Çevre Kurucu Ögesi Olarak Heykel: Kocaeli Örneği" Kocaeli Üniversitesi GSF, *Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları* adlı Ulusal Heykel Sempozyumu bildiriler kitabı, sayfa: 87-98.
- Demirkalp, Mümtaz. (2008), "Şehinsel Çevre ve Heykel" *Atatürk Üniversitesi GSF Dergisi*, sayı 13, sayfa: 111-115.
- Erman, Onur, BORAN Belgin (2015), "Kentsel Mekanda Heykel Yerleştirmelerinin Değerlendirilmesi: Semiyotik Bir Model Önerisi" *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, sayı: 44(2), sayfa: 170-190
- Erzen, Jale Nejdet. (2011), *Çoğul Estetik*, Metis Yayınları: İstanbul
- Gürsoytrak, Hakan. (2003), "Sanat ve Çevre" *Hacettepe Üniversitesi GSF 7. Ulusal Sanat Sempozyumu* <http://www.gursoytrak.com/sanat-ve-cevre/>, (erişim tarihi: 26.10.2016)
- Habermas, Jürgen. (2009), *Kamusalılığın Yapısal Dönüşümü*, (çev. Mithat Sancar ve Tanıl Bora), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Herrington, Susan (2015), "Fraternally yours: the union architecture of Oskar Stonorov and Walter Reuther" *Social History*, sayı: 40 (3), sayfa: 360-384.
- Hok-bun Ku, YAN-CHI Kwok (2008), "Making habitable space together with female Chinese immigrants to Hong Kong" *Action Research*, sayı: 6(3), sayfa: 279-301.
- Huntürk, Özi (2011), *Heykel ve Sanat Kuramları*, Kitabevi: İstanbul.
- Jacoby-garrett, Paula. (2015), "Using to Define Our Parks" *Parks & Recreation*, sayı: 50(9), sayfa: 58-63
- Jarrasse, Dominique (1992), *Rodin, Terrail*.
- Karaaslan, Suat (2005), "Heykel ve Mekan" *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sayı: 14(1), sayfa: 289-295.
- Manchester, Elisabeth (2009), *Tate Modern*, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-maman-t12625/text-summary>, (erişim tarihi: Ekim 2015)
- McCarthy, John (2006), *Regeneration of cultural quarters: public art for place image or place identity?*, *Journal of Urban Design*, sayı: 11(2), sayfa: 243-262.
- McCrae, Trisha (2010), "Louise Bourgeois. Maman: From the Outside In" *art & education*, <http://www.artandeducation.net/paper/louise-bourgeois-maman-from-the-outside-in/> (Erişim tarihi: Ekim 2015).
- O'Hagan, Sean (2008), *The Interview: Richard Serra*, *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2008/oct/05/serra.art> (erişim tarihi: Kasım 2015)
- Plagens, Peter (2008), "The Lady and the Ramp", *Newsweek*, sayı: 151(24), sayfa: 50-51
- Plehanov, Georgi Valentinovich (1987), *Sanat ve Toplumsal Hayat*, (Çev. Cenap Karakaya), Sosyal Yayınları: İstanbul.
- Serra, Richard, SERRA Weyergraf C. (1980), *Richard Serra, Interviews, Etc., 1970-1980*, Hudson River Museum: New York.

Shusterman, Richard (2007), "Somaesthetics and the Revival of Aesthetics," Filozofski Vestnik, sayı: 2, sayfa: 135-149.

Somay, Vedat (2007). "Sanat ve Çevre" <http://www.cevreciyiz.com/makale-detay/795/sanat-ve-cevre>, (erişim tarihi: 26.10.2016).

Tanilli, Server (2003). Uygarlık Tarihi, Adam Yayınları: İstanbul.

Yılmaz, Mehmet (2006), Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınevi: Ankara.

1920 VE 1950 YILLARI ARASINDA MODERN GİTAR MÜZİĞİNE YÖN VEREN BESTECİLER**

Arş. Gör. Emre ÜNLENEN*

ÖZET

Andres Segovia'nın etkisiyle büyük bir sıçrama yaşayan gitar repertuarı, 20. yüzyılın ilk yarısında, daha önce sahip olduğu repertuvardan oldukça farklı bir üsluba sahip olan gitarist olmayan bestecilerin eserleriyle şekillenmiştir. Bu çalışmada, gitar müziğinde yeni-romantik üslubun temsilcileri olarak görülebilecek Manuel Ponce, Joaquín Turina, Federico Moreno Torroba, Manuel de Falla, Heitor Villa Lobos, Mario Castelnuovo-Tedesco, Joaquín Rodrigo ve Alexandre Tansman gibi bestecilerin seçilmiş olanlarının genel bestecilik özelliklerine ve önemli eserlerine değinilecek, yapılan betimsel analizlerle örnekler verilecektir. Özellikle 1950 yılı sonrasında ortaya çıkan gitarist - modern gitar müziği bestecileri öncesinde gitar müziğinin yaşandığı atmosfer hakkında bilgi verilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelime: Segovia Etkisi, Yeni Romantik Besteciler, 1920 – 1950 yılları arası Gitar Müziği, Gitar Repertuarı

* Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE
emreunlenen@anadolu.edu.tr

** Mart 2016'da Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü tarafından kabul edilen "Leo Brouwer'in Seçilmiş Konçertoları Üzerine Yapılan Detaylı İncelemeler Işığında, Bestecinin Gitar Müziğine Katkılarının Değerlendirilmesi" adlı tezden alınmıştır.

THE COMPOSERS WHO GAVE A DIRECTION TO THE MODERN GUITAR MUSIC BETWEEN 1920 AND 1950**

Res. Assist. Emre ÜNLENEN*

ABSTRACT

The guitar repertory which had a substantial spring through the impact of Andres Segovia was shaped with the works by non-guitarist composers in the first half of 20th century, which is not usual fashion as beforehand. In this study, there will be some descriptive analysis of the general features and the works of some selected composers who are considered to be the representatives of neo-romantic guitar music, namely Manuel Ponce, Joaquin Turina, Federico Moreno Torroba, Manuel de Falla, Heitor Villa Lobos, Mario Castelnuovo-Tedesco, Joaquin Rodrigo and Alexandre Tansman. It also aims at giving information about the atmosphere seen especially after 1950 when the guitar music is subsisted before the guitarist – modern guitar music composers.

Key words: Segovia Effect, Neo-romantic composers, guitar music between 1920 - 1950, Guitar Repertory

* Anadolu University, School of Music and Drama, Department of Music, Eskişehir / TURKEY
emreunlenen@anadolu.edu.tr

**This article is based on a section of the dissertation named as "An Evaluation Study on Leo Brouwer's Contributions to the Guitar Music Through Comprehensive Analyses on Selected Concertos of the Composer", accepted by Anadolu University, Fine Arts Institute in March 2016

GİRİŞ

Klasik gitar müziğinin günümüze kadarki tarihsel gelişimi incelendiğinde, İspanyol gitarist Andres Segovia'nın girişimleriyle, 1920 ve 1950 yılları arasında yeni romantik üslupta eserler veren bestecilerin repertuvara kazandırdıkları eserler önemli bir kilometre taşı olarak görülebilir. Niteliksel anlamda klasik gitarın alışlageldik sınırlarını yeniden yapılandıran bu eserler, 20. Yüzyılın başından itibaren gitarın bir klasik müzik çalgısı olarak anılmasında ve günümüzdeki popülaritesini kazanmasında etkin rol üstlenmişlerdir.

Segovia öncesinde sadece gitarist kökenli bestecilerin eser verdiği ve büyük ölçekte İspanyol Müziği hegemonyası altında olan gitar müziği, 1920 sonrasında gitarist olmayan ve daha çok senfonik eserler veren bestecilerin katkılarıyla, büyük form ölçekli, melodik ve armonik açıdan zenginleştirilmiş eserlerle genişlemiştir. Ağırlıklı olarak sonat, pedagojik eser ve konçerto formlarında bestelenen bu eserler, 20. Yüzyıl modern gitar repertuvarının temeli oluşturmuş, gitar eğitiminin Segovia'nın çalışmaları doğrultusunda ilk kez kurumsallaşmasıyla, konservatuvar eğitimi almış yeni gitarist neslinin kaynakçasını oluşturmuştur.

1920 Öncesi Gitar Müziğine Genel Bir Bakış

1920 sonrasında yapılan çalışmaların gitar müziği üzerindeki etkisini doğru analiz edebilmek için, 19. Yüzyılın son yarısında gitar repertuvarının sahip olduğu eserleri değerlendirmek doğru olacaktır. Andres Segovia'nın gitar müziğine yeni bir kimlik kazandırmak için yaptığı çalışmalar, kendisinden önceki yapılan çalışmalarda tespit ettiği eksikliklere dayanmaktadır.

Günümüzde kullanılan gitarın ilk örneği olarak görülen 1852 yapımı Antonio Torres gitarlarından sonra yazılan eserler, klasik dönem gitar repertuvarı ile karşılaştırıldığında, teknik ve müzikal açıdan daha zengin ve tatmin edici olarak tanımlanabilir. Çalgının ses kapasitesinde yapılan iyileştirici çalışmalarla birlikte dönemin önemli İspanyol gitarist ve bestecileri Julian Arcas, Francisco Tarrega, Daniel Fortea ve Miguel Llobet eserlerini Torres Gitarı için bestelemişlerdir. Her ne kadar bu bestecilerin verdiği eserler gitarın daha geniş kitlelerce kullanılmasına önemli katkılar sağlamış olsa da, 20. Yüzyıl Gitar Müziği düşünüldüğünde, gitarın günümüzdeki eğitim fırsatları ve yaygın kullanımı, Andres Segovia'nın kariyeri boyunca gerçekleştirmek için uğraştığı amaçları doğrultusunda şekillenmiştir.

Özellikle 19. yüzyılın başında Mauro Giuliani, Fernando Sor, Ferdinando Carulli ve Matteo Carcassi gibi döneminin önemli gitarist ve gitar bestecilerinin oluşturduğu klasik dönem repertuvarının akabinde, romantik dönem üslubunun ön plana çıkardığı melodik gelişime ve karmaşık modülasyonlarla birlikte genişlemiş form özellikli eserler gitar müziğinde sıklıkla görülmektedir. Her ne kadar 1830 ve 1860 arasında Napoleon Coste, Luigi Legnani, Giulio Regondi ve aynı zamanda piyanist olan Johann Kaspar Mertz gibi isimlerin bıraktığı eserler özellikle form açısından daha serbest yapılarda olsalar da, klasik dönem eserlerinde sıklıkla görülen sade armoni ve modülasyonlarla, gitar çalgısının rahatlıkla kullandığı 4 diyeze ve 2 bemole kadar olan tonal alanlarda şekillendirilmiş eserlerdir.

1850 sonrasında Julian Arcas ve akabinde Francisco Tarrega ile belirginleşen İspanyol ekolü de benzer armonik özellikli eserler vermiş ve daha çok folklorik materyaller üzerine kurgulanan eserleriyle genellikle ABA şarkı formunda ortaya çıkmışlardır. Bu nedenle, 19. Yüzyılın ortasından itibaren klasik müzikte görülen romantik üslubun gitar müziğinde tam olarak karşılığını bulamadığını söylemek mümkündür. Bu olgunun bir nedeni olarak gitar için eser veren bestecilerin aynı zamanda gitarist olmasıyla herhangi bir müzikal fikrin gitara uygulanışında belirli kalıp fikirlerle eserlerini besteledikleri çıkarımını yapmak olasıdır.

Tablo 1'de klasik müziğin ve gitar müziğinin tarihsel gelişiminde rol alan bazı önemli bestecilere değinilerek, bu iki müzik olgusunun birbiriyle etkileşimi ve gitar müziğinin geçirmiş oldu-



Tablo 1. Klasik müziğin ve gitar müziğinin tarihsel süreçteki etkileşimleri

1920 ve 1950 Yılları Arasında Gitar Müziği için Eser Veren Besteciler

20. yüzyılda gitar için eserler veren bestecileri farklı başlıklar altında incelemek doğru olacaktır. Bu çalışmada kategoriler, 1950 öncesi ve 1950 sonrası olmak üzere iki ana grup altında, bestecilerin bestecilik kimlikleri haricinde gitar yorumcusu olup olmamalarına, temsil ettikleri akımlara ve bestecileri gitar için yazmaya teşvik eden kişilere bakılarak oluşturulmuştur. Bu listelere birçok isim eklenebilecek olup, seçilen besteciler, gitar dünyasına yaptıkları katkılar göz önünde bulundurularak değerlendirilmiştir. Çalışmanın odağı 1950 öncesindeki gitar müziği çalışmalarının repertuvara katkıları olacaktır.

1890 sonrasında İspanyol gitaristler Antonio Jiménez Manjón ve Miguel Llobet'in gerçekleştirdikleri Güney Amerika turneleriyle gelişimini hızlandıran Latin gitar müziği edebiyatı, Latin gitar müziği bestecileri olarak ayrı bir kategori olarak sınıflandırılmıştır. Bu besteciler kompozisyon özelliklerindeki folklorik tabanlı armoni ve form kullanımları nedeniyle bu çalışmada değerlendirme dışında tutulmuştur. 1950 sonrası eser veren besteciler de Tablo 1'de verilen gitarın tarihsel gelişimindeki yeri nedeniyle listelenmiş ve başka bir çalışmada detaylı olarak incelenecektir.

Francisco Tarrega ve Öğrencileri	Andres Segovia'ya İthaf Eser Yazan Besteciler
• Francisco Tarrega • Miguel Llobet • Emilio Pujol • Regino Sainz de la Maza • Eduardo Sainz de la Maza	• Manuel Ponce • Joaquin Turina • Federico Moreno Torroba • Manuel de Falla • Heitor Villa Lobos • Mario Castelnuovo-Tedesco • Joaquin Rodrigo • Alexandre Tansman

Görsel 1. 1950 öncesi eser veren besteciler

Gitarist Besteciler	Gitarist Olmayan Besteciler
• John William Duarte • Abel Carlevaro • Leo Brouwer • Gilbert Biberian • Stephan Rak • Carlo Domeniconi • Dusan Bogdanovic • Jorge Cardoso • Sergio Assad • Roland Dyens • Francis Kleydjans • Nikita Koshkin • Andrew York • Annette Kruisbrink	• İgor Stravinski • Arnold Schonberg • Anton Webern • Paul Hindemith • William Walton • Benjamin Britten • Stephan Dodgson • Frank Martin • Eliot Carter • Maurice Ohana • Alberto Ginestera • Malcolm Arnold • Lucio Berio • Hans Werner Henze • Stanley Myers • Toru Takemitsu • Antonio Ruiz Pipo • Sofia Gubaidulina • Tristan Murail • Lennox Berkeley • Reginald Smith Brindle • Astor Piazzolla • György Kurtág

Görsel 2. 1950 sonrası eser veren besteciler

Latin Gitar Müziği
• Agustin Barrios Mangore • Antonio Lauro • Jorge Morel • Baden Powell • Egberto Gismonti • Paulo Bellinati • Jaime Zenamon • Maximo Diego Pujol • Joao Pernambuco • Julio Sagreas

Görsel 3. Latin Gitar müziği bestecileri

Andres Segovia'nın haricinde, özellikle 19. yüzyılın son çeyreğinde Francisco Tarrega, 20. yüzyıl boyunca ise öğrencileri Emilio Pujol, Miguel Llobet ve Regino ile Eduardo Sainz de la Maza kardeşler İspanyol gitar müziğinin temsilcileri olarak gitar repertuarına önemli katkılarda bulunmuşlardır. İspanyol gitar müziğinin genellenebilecek özellikleri, ABA formunda küçük çaplı dans formlarının kullanılması, bas tellerin açık çalınmasının getirdiği kolaylıkla, en fazla dört diyez ve iki bemol içeren tonların kullanılması ve eser içinde yapılan modülasyonların aynı adlı minör, majör tona veya IV., V. derece gibi sıradan tonal duraklar haricinde kullanılmaması olarak gösterilebilir.

Segovia'nın gitar sahnesinde yer almasıyla, 1920 sonrasında yazılan gitar eserlerinin sayısında hızlı bir yükseliş olmuştur. Bu eserler daha önce de bahsedildiği gibi özellikle gitarist olmayan besteciler tarafından repertuvara kazandırılmıştır. 20. yüzyıl gitar müziğindeki gelişmelerle, diğer Batı müziği çalgılarının repertuvarına benzemeye başlayan yeni eserler verildiği söylenebilir. Farklı üsluplara ait bestecilik tekniklerinin kullanılmasıyla, gitar çalgısal sınırlarını aşmış, yöresel bir müzik aleti olmaktan çok, evrensel müziğin icra edilebildiği bir çalgıya dönüşmüştür.

Francisco Tarrega Etkisi

Tarrega'yı yalnızca İspanyol gitar müziğinin en önemli figürü olarak tanıtmak yeterli olmayacaktır. 1750 – 1850 yılları arasında oluşturulan gitar müziğini, teknik anlamda oldukça geliştirmiştir. Armonik ses kullanımı, sadece sol el kullanılarak yapılan legato ve tremolo gibi teknikleri eserlerinde ilk kullanan bestecidir. Gitar çalımı konusundaki tüm teknikleri isimlendiren ve çalıcılık anlamında kolaylıklar sağlayan teknik çalışmalarını bir araya getirdiği metoduyla kendisi ve öğrencilerinin “Tarrega Okulu” olarak anılmasını sağlamıştır. Eserlerinde görülen İspanyol müziği etkisi, o dönemde ortaya çıkan ulusalcılık akımının bir yansıması olarak görülebilir. Özellikle Frederic Chopin'in eserlerinde kullandığı Polonya halk müziği elementlerini Batı müziğine kazandırması neticesinde, bu etkiler Tarrega'nın müziğine de yansımıştır.

Bestelediği eserler genellikle ABA formunda ve Polka, Vals, Gavot, Mazurka ya da İspanyol folklorundan Jota gibi farklı dans özellikleri içeren yapılara sahiptir. Bunların yanı sıra yazdığı 35 Prelüdü ve Fantezi formundaki eserleriyle bestecinin Chopin'in ağırlıkla üzerinde durduğu müzikal formları kullanmaya çalıştığı görülebilir. Bu sebeple Tarrega'yı gitarın Chopin'i olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. Tarrega'nın gerçekleştirdiği bir önemli yenilik ise Berlioz, Beethoven, Mozart, Chopin, Handel, Haydn, Wagner, Rossini, Verdi, Schubert, Schuman ve J. S. Bach'in eserlerini gitar için düzenlemesidir. Bilinen ilk Bach düzenlemesi Tarrega'ya aittir (Wade, 2012).

Görsel 4'te Tarrega'nın Marieta adlı bir mazurkası yer almaktadır. Görüleceği üzere eser iki bölmeli ve ilk bölme la minör tonunda, ikinci bölme ise aynı La majör tonda bestelenmiştir.

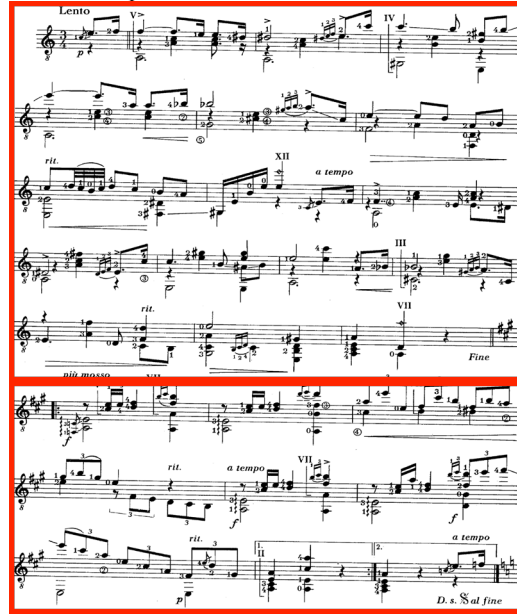
Miguel Llobet Soles

Segovia ile aynı dönemde yaşayan Llobet, Tarrega'nın oluşturduğu gitar okulunu daha ileri taşıyarak uluslararası bir tanınırlık kazandırmıştır. Tarrega'nın aksine, Segovia gibi İspanya dışında birçok ülkede konser vermiştir. Segovia ile birlikte gitarın günümüzdeki yaygın popürlüğünün sorumlusu olarak görülmektedir (Purcell, 2004). Tarihte gerçekleştirilen ilk elektronik gitar ses kaydı Llobet'e aittir.

Llobet'in eserleri Tarrega'nın izlerini taşımaktadır. Hayatı boyunca bestelediği 75 eserin büyük bir çoğunluğu dans formundaki küçük çaplı eserlerden oluşmaktadır. En bilinen eserlerin-

MARIETA

mazurek



Görsel 4. Francisco Tarrega'nın Marieta - Mazurka isimli eseri

den biri olan “10 Popüler Katalan Şarkısı” albümünde, bölümler iki bölmeli formda ve Mi, Fa, La ve Re sesleri üzerinde minör ya da majör olarak bestelenmiştir.

Llobet, Tarrega'nın teknik buluşlarını eserlerinde sıkça kullanmış ve onların kullanım alanlarını çoğaltmıştır. Görsel 5, 6 ve 7'de görüleceği üzere, besteci Fernando Sor'un ünlü Folia teması üzerine bestelediği “Tema ve Varyasyonlar” adlı eserinin tema ve ilk iki varyasyonu üzerine kendi varyasyonlarını bestelemiştir. Bu varyasyonlardan bazıları Tarrega'nın geliştirdiği tekniklerin kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Besteci 8. varyasyonda sadece armonik seslerin kullanımıyla oluşan bir stil kullanmıştır. 9. varyasyonda ise sadece sol elde seslerin legato çalınmasıyla oluşan bir pasaj görülmektedir. İlk olarak Tarrega'nın Gran Jota adlı eserinde kullandığı bu legato tekniğini daha da geliştirerek, tekniğin kullanım alanını genişletmiştir.

VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE SOR, Op. 15

(1908)

MIGUEL LLOBET



Görsel 5. Miguel Llobet'in Fernando Sor'un Teması Üzerine Varyasyonlar adlı eserinin teması

Var olan Romantik Dönem eserleri açığının kapatılmasıyla, Stravinski ve Schoenberg gibi bestecilerin 1910 sonrasında oluşturdukları ve 20. yüzyıl müziğini tanımlayan yeni akımlar, gitar müziğindeki bu gecikmeye bağlı olarak, 1950 sonrasında eser veren ve kurumsal bir eğitim alma fırsatını yakalayan gitarist bestecilerin müziklerinde kendisini göstermeye başlamıştır. Bu gitarist bestecilerin 20. yüzyıl müziğinin genel özelliklerini yansıtan ve kendi dönemlerinin akımlarından beslenerek yeni eserler besteledikleri söylenebilir.

Federico Moreno Torroba

Torroba, 20. yüzyıl gitar müziğinin en bilinen isimlerinin başında gelmektedir. 1918 yılında Segovia ile tanışmasından sonra gitar için bestelediği eserlerle uluslararası tanınırlığını gitar bestecisi olarak sağlamıştır. Gitar müziğinin yanı sıra, piyano ve İspanyol folklorunun önemli bir parçası olan ve hafif opera olarak tanımlanan “Zarzuela” formunda eserler vermiştir. Bestecilik özellikleri açısından dönemin avangart özelliklerini deneyimlemekle birlikte, tercihen lirik melodik yapıları tonal armoni çerçevesinde kullanmıştır. Zengin renk kullanımlarıyla bestelediği gitar müzikleri, İspanyol folklorik anlatımının şiirsel ve romantik hissiyatını sergilemektedir (Wade, 2007).

Görsel 8, 9 ve 10’da bestecinin gitar için yazdığı Sonatina adlı üç bölümlü sonat formundaki eserinin sonat allegrosu özelliğindeki ilk bölümü görülmektedir. 14. görselde eserin ana teması, 15. görselde yardımcı tema ve 16. görselde gelişme bölümü sergilenmektedir. Klasik bir sonat allegrosu olarak, ana tema La majörde, yardımcı tema ise La majörün ilgili minörü olan Fa# minörde verilmiştir. Eserin gelişme bölümünde, tematik yapı La Majörün ilgili dominantı olan Mi Majör yerine, Mi minörde verilmiş ve Re dominant 7’li akoruyla Sol Majöre yönelmiştir. Ana tonun 7. derecesi olan ve oldukça uzak sayılabilecek Sol sesine yapılan bu yönelim, eserin yazıldığı dönem öncesindeki eserlerde karşılaşılmayan bir özellik olarak ortaya çıkmaktadır.



Görsel 8. Federico Moreno Torroba'nın Sonatina isimli eserinin ilk bölümü - ana tema



Görsel 9. Federico Moreno Torroba'nın Sonatina isimli eserinin ilk bölümü - yardımcı tema



Görsel 10. Federico Moreno Torroba'nın Sonatina isimli Eserinin İlk Bölümü - Gelişme Bölümü

Manuel Ponce

Meksikalı besteci ve piyanist Ponce, Villa-Lobos'un Brezilya'da yaptığı gibi, müzik eğitimi ni İtalya ve Almanya'da tamamladıktan sonra ülkesine dönerek, kendi kültürünün Batı müziği kültürüyle kaynaştığı eserler vererek bir ekol yaratmış ve öğretmenliğini bu yönde sürdürmüştür. Özellikle küçük çaplı piyano eserleri ve duygusal içerikli halk melodileri besteleyen Ponce, müziğinde sofistike kontrpuan, izlenimci armoniler ve o dönemde yeni ortaya çıkan Latin Amerika ulusalcılığı akımının özelliklerini kullanmıştır (Long, 1999).

Segovia ile tanışması sonrası gitar için birçok sonat, prelüd, süit ve varyasyon formunda eserler vermiştir. Bestecinin Concierto del Sur adlı bir de gitar konçertosu bulunmaktadır. Eserlerindeki bestecilik özellikleri nedeniyle Segovia Ponce hakkında “diğer besteciler (dönemin uluslararası ün kazanmış Batı müziği bestecileri) gibi yazabiliyor” diyerek, bestecinin eserlerinin, oluşturmaya çalıştığı yeni gitar repertuvarındaki önemini vurgulamak istemiştir (Long, 1999). Ponce’un bir başka özelliği ise özellikle lavta için eserler vermiş Sylvius Leopold Weiss, Allesandro Scarlatti gibi Barok Dönem bestecilerinin eserlerini imitasyon yoluyla kendi modern müziğiyle bir araya getirmesidir. The Suite in A minor, Prelude in E majör for Guitar and Harpsichord ve Balletto for Guitar adlı eserleri bu çalışmalarına örnek olarak gösterilebilir. The Suite in A minor adlı eserinde besteci geleneksel barok partita sıralamasına uyarak Prelude, Allemande, Sarabande, Gavotte I ve II ve Gigue bölümlerinden oluşan bir süit bestelemiştir.

Ponce’un gitar için yazdığı sonat formundaki eserler, günümüz gitar repertuvarının teknik kabiliyet ve müzikalite açısından zorlayıcı eserleri olmakla birlikte hâlâ popülerliğini korumaktadır. Günümüzün yeni nesil gitaristleri Segovia’nın bıraktığı yorumlardan uzaklaşarak, bestecinin isteklerine ve eserin ihtiyacına uygun yorum çalışmaları yapmaktadırlar. Ponce’un farklı bestecilerin müzikal kimliklerini taklit edebilme yeteneği görsel 11’de verilen Romantic Sonata adlı eserinde de görülmektedir. Besteci Franz Schubert’e ithaf ettiği eserinde lirik melodileri uyumlu armoni ve gelişmiş modülasyonlarla birlikte kullanır.

Английский текст
РОМАНТИЧЕСКАЯ СОНАТА
Памяти Ф. Шуберта,
любившего гитару
Аппликатура А. Сеговии
Fingering by A. Segovia

To Andrés Segovia
ROMANTIC SONATA
In memoriam Fr. Schubert
who loved the guitar
M. PONCE
MANUEL M. PONCE

Allegro moderato I



Görsel 11. Manuel Ponce’un Romantic Sonata isimli eserinin ilk bölümü, sayfa 1

Heitor Villa-Lobos

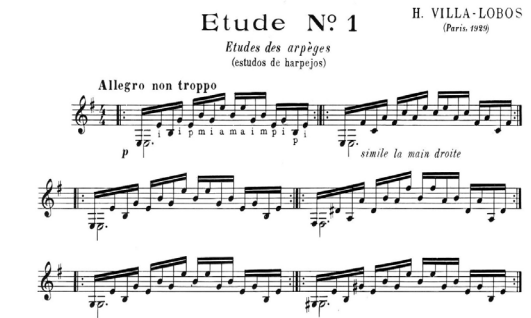
Heitor Villa-Lobos'u üç dönemde incelemek doğru olacaktır: Sahip olduğu otodidakt eğitimle birlikte 1923'e kadar ülkesi Brezilya'yı gezerken duyduğu yerel form ve ezgileri müziklerinde kullandığı dönem, Arthur Rubinstein'ın genç Villa-Lobos'un solo piyano eserlerinden etkilenmesiyle bulunan sponsor desteğiyle 1923 – 1930 yılları arasında Paris'te müzik eğitimi aldığı ve eserlerinde Fransız müziği etkisinin baskın olduğu dönem, 1930'da ülkesi Brezilya'ya dönerek, yerel müzik materyallerini Batı müziğinin armonik dili ve form yapılarıyla harmanladığı dönem (Andreson, 2013).

1930 yılı sonrasında Brezilya'da ulusal müzik eğitiminden sorumlu kişi olması, hem ülkenin eğitiminde önemli katkılar yapmasını hem de kazandığı ün sayesinde kendi neslinin müzikal lideri olmasını sağlamıştır.

Villa-Lobos'un gitar için bestelediği eserlere bakıldığında, bestecinin Chopin'in piyano eserleriyle bir bağ kurduğunu görmek mümkün olacaktır. Brezilya müziğinin o dönemde önemli kültürel müzik formlarından biri olan "Choro" dans formunu, özellikle Chopin'in müziğinde görülen Mazurka, Vals, Polka gibi küçük çaplı formlarla birleştirmiştir. "Suite Populaire Bresilienne" adlı çalışmasının bölüm başlıkları şöyledir:

- I. Mazurka – Choro
- II. Schottish – Choro
- III. Valse – Choro
- IV. Gavota – Choro
- V. Chorinho

Chopin ile ilgili bir başka benzerlik ise, Segovia'nın gitar müziğine pedagojik anlamda katkı yapması için besteciye sipariş verdiği Douze Etudes çalışmasıdır. Gitar için günümüzde bile vazgeçilmez bir kaynak olarak kullanılan bu 12 etüt yapısal anlamda Chopin'in piyano için on ikişerli iki albüm olarak bestelediği etütlere bir gönderme olarak görülebilir.



Görsel 12. Heitor Villa-Lobos'un Douze Etudes Çalışması'ndan Etüt no.1

Gitar için yazdığı 5 Preludes, Gitar Konçertosu, gitar ve şan için Bachianas Brasileiras no.5 bestecinin Brezilya müziğinin ritmik ve melodik özelliklerini kullandığı diğer önemli eserleridir.

Joaquin Rodrigo

Joaquin Rodrigo, yeni klasikçi akımın önemli bir temsilcisidir. Kariyeri boyunca devamlılığını koruyan müzikal dili, İspanyol halk müziği elementlerinin kullanımıyla zenginleşmiştir. Eserlerinde kullandığı dans formları 16. yüzyıl telli çalgı müziklerine göndermelerde bulunur (Wade, 2008). Görme engelli bir piyanist olarak hiç gitar eğitimi almamasına rağmen, kariyeri boyunca 25 kadar solo gitar eseri bestelemiştir. Her biri Alexandre Lagoya, Renato Tarrago, Angelo Gilardino, Sigfried Behrend ve Andres Segovia gibi dönemin önemli gitar yorumcularına ithaf edilmiş bu eserler, artistik özellikleriyle 19. yüzyıl İspanyol gitar müziğini modernleştirerek, gitarın İspanya kültüründeki etkin kimliğini yeniden yapılandırmıştır.

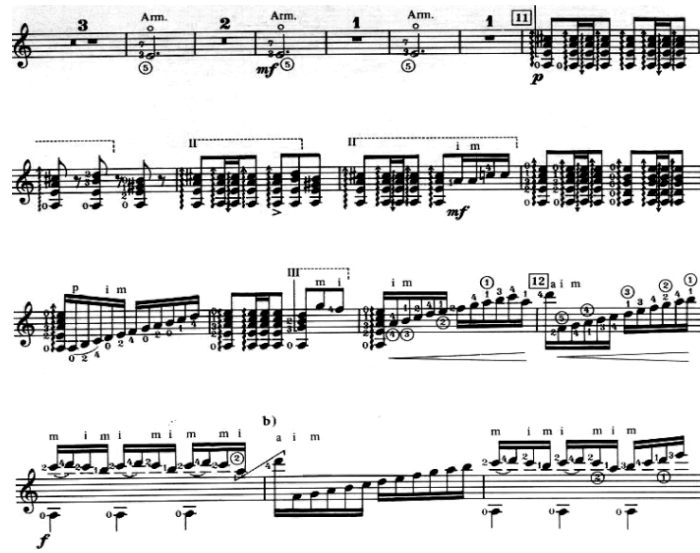
Ancak besteci solo gitar eserlerinden çok konçertolarıyla ve orkestra için bestelediği eserleriyle tanınmaktadır. Kariyeri boyunca, keman, çello, piyano, gitar ve arp için senfonik çapta eserler vermiştir. Solo gitar ve orkestra için üç, iki gitar ve orkestra için bir ve dört gitar ve orkestra için bir olmak üzere toplam beş gitar konçertosu bulunmaktadır.

Gitar müziğinin kült eserlerinin başında gelen Concierto de Aranjuez bestecinin 1939'da, Regino Sainz de la Maza'ya ithafen bestelediği ilk solo gitar konçertosudur. Hızlı – yavaş – hızlı sıralamasıyla konçerto üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm geleneksel Flamenko özellikleri taşıyan, gitarın üç zamanlı ve iki zamanlı ritmik yapıların peşi sıra çalındığı, hemiola özellikli tematik unsurla başlar. Besteci, klasik konçertoların ilk bölüm – “Allegro” geleneğini bozarak, temayı önce gitarda seslendirir, sonra orkestra aracılığıyla tekrar eder. Solist çalgının orkestra ile birlikte çaldığı pasajlardan çok, solist – orkestra – solist – orkestra sıralamasıyla oluşturulan bir üslup benimsenmiştir. Bu üslup, Barok Dönem konçertolarındaki kompozisyon tekniklerini çağrıştırmaktadır.



Görsel 13. Joaquin Rodrigo'nun Concierto de Aranjuez isimli konçertosunun birinci bölümü - ana tema

Bölüm içindeki gitar pasajları, peşi sıra on altılık notalarla oluşturulmuş, Flamenko etkisi yaratan modal özellikli yapılardır (Görsel 14). Eserin tekniksel yapısı göz önünde bulundurulduğunda, artistik pasajlarıyla gitaristleri zorlayıcı bir eser olarak görülebilir. Bu özelliğinden dolayı, özellikle solist olarak kariyer yapan tüm gitaristlerin repertuarında yer almaktadır.



Görsel 14. Joaquín Rodrigo'nun Concerto de Aranjuez isimli konçertosunun birinci bölümü – gelişme bölümü – modal pasaj yapıları

Aranjuez'in Segovia'ya ithaf edilmemesi ve Segovia'nın Rodrigo'ya tepki göstermesi üzerine gitar dünyasında dolaşan spekülasyonlar mevcuttur. Rodrigo'nun Segovia'ya 1954 yılında ithaf ettiği ilk eser olan Tres Piezas Espanolas ve aynı yıl bestelediği ikinci ithaf eseri Fantasia Para un Gentilhombre (Bir beyefendi için Fantezi) solo gitar konçertosu, bölümlerinde tarihsel süreçte sıklıkla kullanılan İspanyol dans formlarının işlendiği diğer önemli eserlerdir. Fantasia Para un Gentilhombre 17. yüzyıl, İspanyol Barok gitar bestecisi Gaspar Sanz'ın altı kısa dans parçası temel alınarak, yeni klasikçi üslupta dört bölümlü olarak bestelenmiştir.

SONUÇ

Çalışmanın kapsadığı 30 yıllık süreçte, gitar müziği kompozisyonundaki kalıplaşmış bestecilik anlayışları, gitarist olmayan ve dönemlerinin başarılı bestecilerinin daha çok orkestra ağırlıklı kompozisyon tekniklerini gitar müziğine uyarlamalarıyla yeniden şekillendirilmiştir. Bu anlayış değişikliğinin bir nevi lideri olarak görülebilecek Andres Segovia, 1920 ve 1950 yılları arasında gerçekleştirdiği konser ve ses kayıtlarıyla bu bestecilerin eserlerini dünyaya tanıtmış ve gitar müziğinin kanıksanmış İspanyol Kültürü olma özelliğini, Meksikalı, İtalyan, Brezilyalı ve Polonyalı bestecilerin eserlerini seslendirerek, evrensel bir boyuta taşımıştır. Segovia'nın başarılı kariyerine paralel olarak, onun gitar dünyasındaki yenilenme çabalarına bestecilerin, dönemlerinin savaş nedeniyle kötü ekonomik koşullarından sıyrılmak ümidiyle sahip çıktığı fikri de göz önünde bulundurulabilir.

Klasik müziğin opera, senfonik eser, oda müziği ve solo çalgı müziği gibi farklı türlerine göre 19. Yüzyılda kompozisyon açısından önemli bir gelişim gösteremeyen gitarın, 20. yüzyılın ilk yarısında bu açığı kapattığı ve sanatsal akımları 40 -50 yıllık bir gecikmeyle de olsa takip etmeye başladığı söylenebilir.

Çalgı üzerindeki algının değişmesiyle gitar, 19. yüzyılda, o dönemin şartlarında küçük çaplı ev konserleri ve eşlik çalgısı olarak kullanılırken, Andres Segovia'nın etkisi ile gitarist olmayan bestecilerin klasik müzik formlarını gitar müziğine taşımasıyla, büyük konser salonlarında kendisine yer bulan bir çalgıya dönüşmüştür.

1920 ve 1950 yılları arasında gerçekleşen niteliksel ve niceliksel bu gelişim, 300'e yakın solo gitar eserinin yanı sıra, neredeyse yüz yıla yakın bir zamandan sonra ilk gitar konçertosunun bestelenmesine, çalgı eğitiminde diğer çalgılardaki pedagojik yaklaşımların gitar müziğine uyarlanmasına olanak sağlamıştır. . Francisco Tarrega ile başlayan klasik müzik mirasının önemli eserlerinin gitara uyarlanması fikri, 20. yüzyılın ilk yarısında büyük bir ivme kazanarak, gitar repertuarına yeni bir alan oluşturmuştur. Gitarın dünya çapında yaygın olarak kullanılması, repertuvarda hem batı müziği formlarının ustaca kullanıldığı yeni eserler ortaya çıkmasına farklı folklorik materyallerin de gitar müziğine dâhil olmasında etkili olmuştur.

Bu bağlamda gitar repertuarına yapılan katkıların 20. yüzyılın başından başlayarak özellikle 1960'larda besteci sayısı bazında da önemli bir niceliksel artış gösterdiği gözlenebilir. Bu artışın en önemli nedeni gitar eğitiminin kurumsallaşması sonrası yetişen yeni neslin, özellikle 20. yüzyıl müziği kompozisyon teknikleriyle yeni eserler vermeye başlaması ve gitarda yeni bir kulvar oluşturmasıdır. Gitar sahip olduğu renkler ve yeni teknik kullanım alanlarıyla sadece gitarist besteciler için değil aynı zamanda gitarist olmayan besteciler için de yeni keşfedilmiş bir kompozisyon aracına dönüşmüştür.

Kısaca 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar geçen süreçte, klasik müzik alanında oluşan müzikal akımlarının ve bestecilik tekniklerinin gitar müziğine aktarılmasında ortaya çıkan zaman gecikmesinin, repertuvardaki yenilenme hareketi ve endirekt etkilerinden sonra giderek azaldığı gözlemlenebilir. Gitarın günümüz modern müziğinin kullanışlı bir çalgısı olarak görülmesinde bu sürecin katkısı göz ardı edilmemelidir.

KAYNAKÇA

Anderson, K. (2013). Heitor Villa-Lobos (1887-1959). www.naxos.com, http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.573115&catNum=573115&filetype=About%20this%20Recording&language=English# (Erişim tarihi: 17.11.2015)

Avraam, V. (1999). The Starting of Andres Segovia's Career. *Guitarra Magazin*,: http://www.guitarramagazine.com/andres_segovia_memory 558 (Erişim tarihi: 21.10.2015)

Long, R. (1999). Manuel Maria Ponce (1882-1948). www.naxos.com, http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.554199&catNum=554199&filetype=About%20this%20Recording&language=English# (Erişim tarihi: 16.11.2015)

Purcell, R. (2004). Miguel Llobet. www.naxos.com, http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.557351&catNum=557351&filetype=About%20this%20Recording&language=English# (Erişim tarihi: 16.11.2015)

Wade, G. (2012). Johann Sebastian Bach (1685–1750) Guitar Transcriptions. www.naxos.com www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.572740&catNum=572740&filetype=About%20this%20Recording&language=English# (Erişim tarihi: 16.11.2015)

Wade, G. (2008). Joaquin Rodrigo (1901-1999). www.naxos.com http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.570286&catNum=570286&filetype=About%20this%20Recording&language=English# (Erişim tarihi: 18.11.2015)

Wade, G. (2007). Federico Moreno Torroba (1891–1982). www.naxos.com, http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.557902&catNum=557902&filetype=About%20this%20Recording&language=English# (Erişim tarihi: 16.11.2015)

Görsel Listesi

Tablo 1. Klasik müziğin ve gitar müziğinin tarihsel süreçteki etkileşimleri

Görsel 1. 1950 öncesi eser veren besteciler

Görsel 2. 1950 sonrası eser veren besteciler

Görsel 3. Latin Gitar müziği bestecileri

Görsel 4. Francisco Tarrega'nın Marieta - Mazurka isimli eseri

Görsel 5. Miguel Llobet'in Fernando Sor'un Teması Üzerine Varyasyonlar adlı eserinin teması

Görsel 6. Miguel Llobet'in Fernando Sor'un Teması Üzerine Varyasyonlar adlı eserinin 8. Varyasyonu

Görsel 7. Miguel Llobet'in Fernando Sor'un Teması Üzerine Varyasyonlar adlı eserinin 9. Varyasyonu

Görsel 8. Federico Moreno Torroba'nın Sonatina isimli eserinin ilk bölümü - ana tema

Görsel 9. Federico Moreno Torroba'nın Sonatina isimli eserinin ilk bölümü - yardımcı tema

Görsel 10. Federico Moreno Torroba'nın Sonatina İsimli Eserinin İlk Bölümü - Gelişme Bölümü

Görsel 11. Manuel Ponce'un Romantic Sonata isimli eserinin ilk bölümü, sayfa 1

Görsel 12. Heitor Villa-Lobos'un Douze Etudes Çalışması'ndan Etüt no.1

Görsel 13. Joaquin Rodrigo'nun Concierto de Aranjuez isimli konçertosunun birinci bölümü - ana tema

Görsel 14. Joaquin Rodrigo'nun Concierto de Aranjuez isimli konçertosunun birinci bölümü – gelişme bölümü – modal pasaj yapıları

YAZININ RESİMDE OKUNMAZ KULLANIMI

Güneş OKTAY* Prof. Z. Rüçhan ŞAHİNOĞLU ALTINEL**

ÖZET

Bu makalede yazının görsel sanatlardaki temsili üzerinde durularak yazının okunmazlığının incelenen yapıtlar içerisinde ne şekilde ele alındığı tartışılacaktır. Yazının plastik sanatlardaki varlığının sanat tarihi içerisinde çeşitlilik gösterdiği görülür. Dil, anlam ve içerik ile olan ilişkisini yitirdiğinde yazı yapıtlarda kendi plastiğiyle beraber yapıtı oluşturan elemanlardan biri olarak kendisine yer bulur.

Yazının yapıt içerisinde okunmaz olarak kullanılması ile beraber ortaya çıkan yazının kendi plastiğinin yapıt içerisindeki konumu ve temsili üzerinden gerçekleştirilen bu incelemede yazının yapıt içerisinde günümüze kadar geçirdiği değişimler birkaç sanatçı üzerinden detaylandırılarak farklı kullanım yöntemleri üzerinden örneklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yazı, Resim, Okunaksız, Temsil, Dil

* Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul / TÜRKİYE
gunesoktay@gmail.com

** Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, İstanbul / TÜRKİYE,
zrsahinoglu@yahoo.com

THE USE OF ILLEGIBLE WRITING IN PAINTING

Güneş OKTAY* Prof. Z. Rüçhan ŞAHİNOĞLU ALTINEL**

ABSTRACT

This article is going to discuss the approach of how the writing's illegibility takes place in a work by putting the emphasis on writing's representation in visual arts. Writing's presence in plastic arts manifests itself in various ways in art history. When writing loses its relation with language, meaning and content, it finds its place as an element forming up the work with its own plastic.

This research, based on the position of the writing's own plastic manifesting itself with the illegible use of itself in a work and its' representation, details the alteration of the writing's place in a work throughout time over a number of artists and different methodic uses.

Keywords: Writing, Painting, Illegible, Representation, Language

* Marmara University, Institute of Fine Arts, Painting, İstanbul / TURKEY,
gunesoktay@gmail.com

**Marmara University, Faculty of Fine Arts, Painting Department, İstanbul / TURKEY,
zrsahinoglu@yahoo.com

GİRİŞ

Düşüncenin temsili olan dilin temsili yazıdır. Sesi ya da fikri görselleştirerek somut bir nesne haline getirip yüze döker. Dili görsel iletişim haline getirir. Yazının ortaya çıkması kalıcılığa etki ettiği gibi konuşma dili ve düşüncelerin de yayılmasını sağlamıştır. Yazı yazmak kültürel bir davranıştır. Sonradan öğrenilerek şekillenir. Yazınsal dili iletişim aracı olarak görmenin yanı sıra plastik sanatlardaki temsilin çeşitliliğinden de bahsetmek gerekir. Yazının anlamla olan ilişkisi üzerinden kurgulanan işler dışında, yazının doğrudan kendi plastiğinin de sanatsal üretimin bir parçası olabildiği görülür. Yazının içinde barındırdığı anlam, kavram ve fikir sanat üretiminde önemli bir rol edinirken bazen yazının okunmazlığı da içerisinde belli bir eleştiri ya da farklı alanlara, düşüncelere yapılan göndermeler barındırabilir.

Dilin Temsili olan Kelimeler ve Yorum

Kelimelere yüklenen düşünceyi temsil etme görevi dili güçlü kılar, düşünceyi somutlaştırarak onun görünür hale gelmesini sağlar. Dilin varlığı olmadan düşünce doğrudan kendisini de temsil edebilir. Dilin temsil etme gücünü Michel Foucault şöyle açıklar:

Dili oluşturmak veya ona dıştan hayat vermek üzere, esas ve ilkel bir işaret etme eylemi değil de, yalnızca temsilin göbeğinde, onun kendi kendini temsil etmekten ötürü sahip olduğu şu güç, yani düşüncenin bakışları altında kendi kendine kısım kısım eklenerek, kendi kendini çözümleme ve kendini, onu sürdüren bir ikame içinde kendinin temsilcisi haline getiren bir güç bulunmaktadır (FOUCAULT, 2001: 127).

Kelimelerin dili ya da düşüncelerin kendisini temsil etmediği bir açıklıkta oluşan saydamlık, yorumu ortaya çıkarır. Kelimeler nasıl ki düşünce ve dilin temsiliyse, okunmaz olarak yazılan yazı ve kelimelerin anlamsızlığının var olduğu bir yapıda yazının, içinde barındırdığı yol gösterici tavrından bağımsızlaştığından bahsedilebilir. Çünkü yazının dilin görsel betimlemesi düşüncesinden hareketle Foucault, aslında şeyler ve kelimeler arasındaki bağ ile kelimelerin doğayı daha görünür kıldığından söz ederek doğanın (şeylerin) adlandırılmasının ona görünürlük kattığını, doğanın dil ve kelimeler ile olan bağının koparılmasının ise onu sessiz ve görünmez bırakacağını belirtir (FOUCAULT, 2001: 236). Bu sebeple yazı, işaretler ve temsilden uzaklaşır şeyler ile olan bağını kaybeder. Bağını kaybederek temsiliyetten uzaklaşan yazı ise yorum açığa çıkarır. Çünkü dilin temsilden uzaklaşması ile ayrı bir temsiliyet düşüncesi ortaya çıkar. Roland Barthes'ın yaratma ile ilgili düşünceleri, yaratmanın evrenin kopya edilmek için değil, “anlaşılır kılınması için gerçekçi bir yapıyı” (BARTHES, 1987: 59) olduğu yönündedir. Aynı şekilde sanatı tanımlayanın “insanın nesneyi yeniden kurarken eklediği şey” (BARTHES, 1987: 60) yargısı ile de yazının plastik sanatlardaki temsili arasında bir bağ kurulabilir. Öyleyse nesnenin yeniden düzenlenmesi ile yazının dil ile olan bağının koparılarak tekrar plastik sanatlara dahil edilmesinin yorumu ortaya çıkartacağından söz edilebilir. Çünkü yazı okunmaz olarak plastik sanatlara dahil edildiğinde, yazının dil ile olan bağı kaybolarak plastiği ön plana çıkar.

Yazınsal dilin bu açıdan yapısının bozulmasıyla, yazının soyutlanarak resimsel temsiliyette yorumu oluşturduğundan söz edilebilir. Plastik sanatlardaki kullanımında yazının okunmazlığı, izleyeni yönlendiren gücünü kaybetmesiyle, izleyeni şaşırtan bir tavır halini alır. Okunmaz olarak plastik sanatlara dahil olan yazı, dilin temsilinden uzaklaşarak yapıtın içerisinde var olan sanatsal bir öğeye dönüşür.

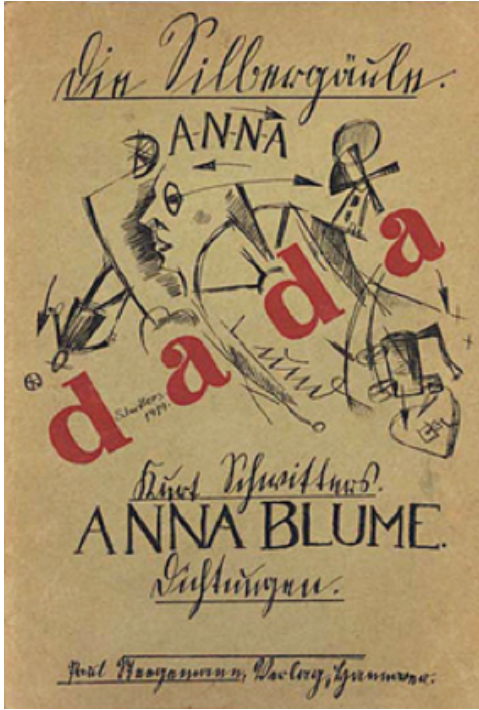
Yazının Plastığının Sorgulanmasıyla Beraber Plastik Sanatlarda Temsili

İçlerinde barındırdıkları yaratıcılık ve yorumlama göz önüne alındığında şiir ve desenin ortak noktalarının olduğu söylenebilir. Madan Sarup, Lacan'a göre metinlerin değişmez tek bir anlamı olmadığından bahseder. Bu sebeple de şiirin ya da içsel mırıldanmaların diliyle yapılacak araştırmalar doğrudan bilinçdışıyla ilişkilendirildiğinden olması gerektirir. Yapılan sözcük oyunları dolambaçlı bir anlatımdan dolayı çağrışımları arttırır, daha farklı ve geniş bakış açılarıyla ele alınmasının önünü açar (SARUP, 1995: 10). Bu yaratıcılık ve yorumlamadan hareketle yazının aynı desen gibi çizgi ve nokta olarak da düşünülmesi, yazının leke gibi algılanabilmesine de olanak verir. Aynı zamanda yazı ve şiirin yapısında belli bazı tasarım ve kurgulama olduğu gibi, özgürlük adına içlerinde barındırdıkları bu biçimciliği yıkma eylemleri de vardır. Yazının plastığının sorgulanması, tipografisiyle oynanarak onun deformasyonu üzerine düşünülmesine genellikle batının plastik sanat algısını sorgulayan Dada hareketiyle başladığı görülür. Fakat Dada öncesinde Dada hareketinin etkilendiği bir isim olan İtalyan sanatçı Apollinaire'in 1918 yılında basılan Kaligramlar'ından bahsetmek doğru olur. Dada öncesi tipografinin geleneklerinden kurtularak görselliğinin ön planda tutulmaya başladığı ve yazının okunabilirliğinin önemszenmediği, Kübizm ve Fütürizm akımlarının öncüsü olan Apollinaire geleneksel şiir ve içeriğini değiştirerek serbest şiiri yaratmıştır. Noktalama işaretlerinden arındırılmış bu şiirler aynı zamanda resimsel formlarda da yazılmışlardır. Will Hill'e göre Apollinaire'in kaligramları piktörük (resimsel) şiirlerdir, konularının görsel görünümlerini çizgi ya da grafiklerle taklit eden metinler (HILL, 2009: 10). Apollinaire'in uyguladığı şiiri görsel düzenlemeyle birleştiren bu yenilik o döneme hareketlilik kattığı gibi aynı zamanda şiir, form, içerik algısı da sorgulanmaya başlar. Bu sade grafik nesneler, 20. yüzyıl sanatsal uygulamalarının kaygılarını da somutlaştırarak onları görünür kılar (Görsel 1).



Görsel 1. G. Apollinaire, Kaligram, 1918.

Apollinaire'in 20. yüzyıla kattığı bu yeniliklerle beraber sanat alanında çeşitli hareketlenmeler olmuştur. Bunların başında Dada hareketi gelir. Dada, yazının plastik olarak kabulü yerine kavram olarak da sorgulanmaya başlanmasının temellerinin atıldığı bir dönem hareketidir. Modern sanattaki gelişmeler, yeni iletişim yollarının aranması ve yazının da geleneksel kullanım alanlarının sorgulanmasıyla yazının okunabilir bir form olduğu algısı üzerine gidilmiş, yazının okunabilir olma zorunluluğunu sorgulayan adımlar atılmıştır. Kurt Schwitters'ın, 1919'da yazdığı ve bastığı aşk şiiri olan "Anna Blume" Dadaist şiirine iyi bir örnektir. Bakıldığında art arda kelimeler sıralanmıştır fakat bütününde bir anlam ifade etmez. Dolayısıyla var olan kelimeler bir araya geldiğinde anlamsız ve tercümesi olanaksız bir bütüne dönüşürler (Görsel 2, Görsel 3). Schwitters'ın Merz ismini verdiği, içinde Merz resimleri ve Merz şiirlerini barındıran dergileri de bu tavır ve anlayışa paraleldir. "Anna Blume" Alman Der Sturm dergisinde 1920'de tekrar basıldığında dergide Schwitters, Merz şiirinin Merz sanatı gibi olduğunu, onda da faydalı olabilecek ne kullanılırsa, işe yaradığını açıklar. Daha doğrusu seçilen parçalar için sadece önemli olan işe yarayacağını düşünülmesidir. Schwitters, gazete, billboard, katalog ya da diyaloglardan değişikliğe uğramış ya da uğramamış tüm cümlelerden parçaların kullandığını belirtir. Merz şiirindeki parçalar herhangi bir anlama uymak zorunda değildir. Çünkü anlam diye bir şey artık yoktur (RASULA, 2015: 99).



Görsel 2. K. Schwitters, Anna Blume (kapak), 1919



Görsel 3. K. Schwitters, Anna Blume, 1919

Günümüz Sanat Anlayışında Yazının Okunmaz Kullanımı

Günümüz sanatına baktığımızda plastik sanatlardaki yazının okunmazlığıyla oynayan ve kelimelerin düşüncenin temsili olma yargısını sorgulayan birçok sanatçı görürüz. Bunlar arasında sayabileceğimiz İngiliz sanatçı Fiona Banner işlerinde yazıyı bakma, görme, algılama ve belgeleme amacının aracı olarak kullanır. Aksiyon ya da porno filmlerini sahne sahne yazarak anlattığı gibi aynı tavrı çıplak model karşısında onun resmini yapmak yerine modeli yazarak, onu betimleyerek, anlatarak da gösterir.

Sanatçı yan yana, aralarında pek boşluk bırakmadan sıraladığı kelimeleri el yazısıyla doğrudan duvara çin mürekkebiyle yazar. Uzaktan bakıldığında bir deseni anımsatan bu yazılara yaklaşıldığında içerisinde bir hikaye barındırdığı hemen anlaşılır. Fakat kelime boşluklarının olmayışı ve geniş bir alanda çok uzun bir metnin varlığı yazının okunmasını zorlaştırır ve izleyici bir yerden sonra sadece duvarda yazıyla oluşturulan görselliğe odaklanarak okumayı es geçer. Süreç içerisinde izleyici baktığı bu metinleri görmek ve algılamakta zorlanmaya başlar. Dolayısıyla metni okumak olanaksız hale gelir. Sanatçı bu yazılarda kelime kelime, filmleri ve filmlerdeki sahneleri tüm detaylarıyla anlatır.



Görsel 4. F. Banner, Black Hawk Down, 2010

Savaş filmlerini sahne sahne yazan Banner bu projeye savaşın iticiliğine rağmen filmlerinin nasıl cezbedici olduğu düşüncesiyle başlar (HERBERT, 2010: 106). Francis Ford Coppola'nın 1979 yapımı Apocalypse Now filmini 1997'deki işinde Banner, çok büyük bir kağıt üzerine el yazısıyla filmin bütün ayrıntılarını sahne sahne yazar. Bu seriye "Full Metal Jacket" ve "Black Hawk Down" (Görsel 4) gibi savaş filmleriyle de devam eder. Sanatçı aynı zamanda Vietnam savaş filmlerini topladığı ve yine filmlerin tüm sahnelerinin paragrafsız detay detay anlatımına dayanan, basılı 1000 sayfalık "The Nam" isimli bir kitap basmıştır. Bu kitap bakıldığında filmlerin çözümlemesi gibidir ancak okumak kitabın kalınlığı ve paragrafsız basımından dolayı neredeyse imkansızdır. Banner yalnızca savaş filmlerini değil aynı zamanda porno filmleri de işlerinde kullanır. 2001 yılında yazıları pembe renkle basarak oluşturduğu "Arsewoman in Wonderland" (Görsel 5) bu işlerine örnek olarak gösterilebilir. Yine aynı yöntemi kullanarak karşılıklı bütün sahneleri detay detay yazar. Pornografik filmlerdeki cinselliğin aşırı uçlarını işlerine de yansıtmış olur. Banner bu yazılı işlerinde bir bakıma yazılı iletişimin en uç sınırlarını izleyene yansıtır. Savaşın iticiliği ve savaşa karşı olan nefrete karşın savaş filmlerine olan merak arasındaki karşıtlığı da aynı yöntemle gösterir. Yazılar okunur şekilde olsa da hem içerik sebebiyle hem de paragrafsız ve kelime aralarının yok denecek kadar az boşluklu olması, çok uzun metinlerin çok geniş bir alanı kaplaması, belli bir süreç sonunda yazıların okunmasını zorlaştırarak es geçilmesine neden olur. Dolayısıyla Banner'ın işlerinde okunma es geçildiğinde yazının kaligrafi ve tipografisiyle beraber uyguladığı alandaki görselliğe odaklanılır.



Görsel 5. F. Banner, *Arsewoman in Wonderland*, 2001

Alman çağdaş sanatçı Jonathan Meese ise dışavurumcu olarak nitelendirilebilecek yapıtlarında kalın fırça darbeleri ve izleriyle beraber boya katmanlarını tuvaleri üzerinde birleştirir. Resimlerinde yazı, sembol ve imgeleri de kullanan sanatçı bunları anlamlarından bağımsızlaştırarak onlara nötr bir kimlik katar. Daha doğru bir deyişle onları kimliksizleştirir. Çünkü ona göre sanat içerisinde her imge, sembol, etrafta var olan bütün nesneler, objeler, düşünceler ya da kavramlar tamamen anlamlarından, kendilerinden bağımsızlaşarak sanat içerisinde kendilerine nötr bir alan yaratırlar (<http://www.vice.com/video/jonathan-meese>).

Genellikle svastika ya da haç sembollerini kullanan Meese bu tutumuyla provokatif bir tavır sergiler. Yazı, imge ve sembolleri kendi bağlamlarından kopararak resimlerine plastik bir öğe olarak onları katar. Onları insanların vermiş oldukları anlamlarından uzaklaştırarak oyun alanı olarak gördüğü sanata sadece oyunun bir parçası ya da bir çizim, leke olarak dahil eder. Yazdığı kelimeler de anlamdan bağımsız sadece çizgilerin birleşmesidir. Dolayısıyla Meese'nin resimlerinde de anlamdan bağımsızlaşan okunabilir kelimeler vardır. Ancak Meese'nin tutumu bu kelime ve sembolleri okunmaz hale getirir. Çünkü onlar okunabilir ya da anlamca yorumlanabilir kavramlar değildir artık. Böylelikle kendi sanat felsefesinin de bir parçası olan kuralsızlığı yapıtlarını oluşturan parçalarda da uygular. Onları plastik öğelere çevirir. (Görsel 6).



Görsel 6. J. Meese, *Çehrem Kedimden Daha Zararsız*, 2006

Özdemir Altan'ın 9 ayrı döneme ayırdığı sanat yaşamında¹ genel olarak resimlerine baktığımızda yazıların resimlerinde yer edindiğini görürüz. Her ne kadar resimlerindeki yazılar tanıdık gelse de aslında herhangi bir anlam içermezler. Altan bu yazıları farklı öğeleri bir arada kullanmak olarak tanımladığı espası yaratmak adına resimlerine dahil eder. Çoğunlukla Arapça, Uzak doğu dilleri ya da Almancayı anımsatan kelimeler kullanan Altan sonrasında rastlantı sonucu anlamlı bir yazı ya da cümle elde etmişse onu tekrarlamaya devam eder. Burada Altan için yazı kolaj, boya, çizgi, figür gibi farklı elemanlardan bir tanesidir. Öğelerin içerdiği anlamdan çok, genel olarak resme katkısını önemser. Dolayısıyla yazıların da bir anlam ifade etmesi Altan için önemli değildir. Onu plastik olarak resmin geneline yaptığı katkı çerçevesinde değerlendirir. 90'lı yılların başlarında ilk aile soyağacını görerek ondan etkilenen Altan, başladığı Soyağaçları serisini de aynı düşüncede temellendirir (Görsel 7). Çizgi, daire ve daire içlerindeki yazıların birbiriyle olan ilişkilerinden etkilenen Altan resimlerine bunu taşıyarak boya ve renkle onları birleştirir. Aralarındaki farklı elemanların birlikteliğinden yararlanan Altan için bu seride de yazı doğrudan plastik bir öğe olarak seriye dahil olur. Bunun yanı sıra yine aynı seride tekrarlanan "Ich bin Maler"² yazısı ise kendisini hem kavramsal hem soyut hem dışavurumcu hem de figüratif sanatçı olarak gören Altan'ın kavramsal yönünü ortaya çıkarır. Çünkü Altan'a göre "Sanat birbirinden farklı kavram, köken, yapı ve mantıkların bir araya gelmesiyle oluşur" (ERTEN, 2015: 4). Özellikle bu, yazının içerdiği anlamla onu gerçekleştirirkenki ifadeci tavrındaki tezatlığı göz önüne serer. Çünkü yazıyı boya ve resimsel bir ifadeyle resmine dahil eder. Aynı zamanda yazının resimde kendi söylemiyle espası oluşturan farklı elemanlardan bir tanesi oluşu, yazının resimde yine plastik değerini ön plana çıkarır. Bu bağlamda düşünüldüğünde Altan için resme atılan imza da büyük önem taşır. Çünkü imza da resmin bir parçası konumundadır. Dolayısıyla resmin kompozisyonuna göre imzasının gerekli gördüğü şekilde yeri ve boyutuyla oynayarak onu da resimlerinin bir öğesi olarak ve yine farklı elemanlardan bir tanesi düşüncesiyle resimlerine dahil eder.



Görsel 7. Ö. Altan, "Soyağaçları" serisinden, 1995

¹ Sanatçıyla yapılan röportajda kendi ifadesidir (<http://ozdemiraltan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=516§ion=555&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0> erişim tarihi: 2 Temmuz 2016).

² Almanca "ben ressamım"

Filozof ve yazar Vilém Fluser somut şiiri yazının doğrusal yapısının bilinçli manipölasyonuna dayandırır. Harflerin düzeninin sayfayı yüzey haline dönüştüren desenler ve figür olarak algılanabileceğinden bahseder (<http://www.akbanksanat.com/pdf/the-gesture-of-writing-tr.pdf>). Şiirin içerisinde barındırdığı yaratıcılık desenle paralel bir düşüncede değerdendirilebilir. Dolayısıyla yazının plastik olarak algılanması da yarattığı yüzeyde dönüştüğü figür düşüncesiyle mümkündür. Bu nedenle yazının okunmazlığının, içerisinde var olan anlamı dışlamasından dolayı sanat yapıtı içerisinde plastik bir eleman olarak düşünülmesi, yapıtın içinde bir eylem olarak yer edinmesi ve boya, renk, çizgi gibi farklı bir eleman olarak algılanabilmesi mümkündür. Özellikle yazının okunamamasından kaynaklanan yorumlar sadece yazıya dair değil, yapıtın bütününe göre algılanır. Yorumlama yazının içeriğinden bağımsız yapıtaki diğer elemanlarla beraber yapıtın kendisine yapılmış olur.

SONUÇ

Yazıyı kendi başına bir olgu olarak algılamadığımızda yazının dilin temsili olduğunu görürüz. Kelimeler, düşünceleri somutlaştırarak dili güçlü kılan, dilin görsel anlatım aracına dönüşmüş, beden bulmuş halidir. İhtiyaçlar sonucunda iletişim, belgelemek, sözel olarak aktarılana kaydetmek için ortaya çıkan yazılar, zamanla dilin tam karşılığını oluşturmaya başlamıştır. Diğer bir deyişle dil ile yazı arasındaki bağ, nesne olanı temsil etme çabasıdır.

Dil ve düşünceden bağımsız düşündüğümüzde yazı temsiliyetinden uzaklaşır. Kelimeler dizgesi ile oluşan cümleler, dilin temsili dışında soyut bir alanı da ifade etmeye başlar. Yazının dil ile bağının kopması 'yorum'u beraberinde getirerek daha geniş bir çerçevede ele alınmasını sağlar.

Yazı ve yazının dil, düşünce ve anlamla olan birlikteliği sanat tarihi içerisinde birçok kez işlenmiştir. Özellikle yazının anlam ve düşüncenin temsili üzerinden yapılan denemelerde yazının resme plastiğiyle dahil olduğu, yazının okunmazlığının hem yazının temsiliyetine farklı yön ve bakış açıları kazandırırken onu aynı zamanda plastik bir öge olarak da resme dahil ettiği görülür. Yazının okunmaz olarak resme dahil olması yazının yapısını bozarken düşünceyi temsil etmede yetersiz kalan dilin de yapısı bozulmuş olur. Böylelikle yazı artık düşüncenin temsili olmazken yazının plastiği ön plana çıkmaya başlar.

Yazının okunmazlığı ya da anlamsızlığının yapıtlardaki varlığı onun sadece kavramsal boyutuyla ele alınmasından öte yazının kendi plastiğinin varlığını da ortaya çıkarması bakımından önemlidir. Yazının kaligrafi ve tipografisinin anlamdan bağımsız olarak yüzeydeki çizgi ve noktaların birleşimine dayanan bir desen olarak algılanabilirliği, yine yazının plastik sanatlarda temsilindeki çeşitliliğini gösterir. Yazı yapıt içerisinde kimi zaman bir leke olarak da kendisine yer bulabilirken, okunmazlığı ve anlamla olan ilişkisinden bağımsızlaştığı durumlarda resmin bütünündeki anlamı pekiştiren ve oluşturan öğelerden biri durumunu alır.

KAYNAKÇA

- Barthes, Roland (1987). "Yapısalcı Etkinlik", Roland Barthes Yazı Nedir, Hazırlayan: Enis Batur, Hil Yayın, İstanbul
- Erten, Özlem İnay (2015). "Krallar ve Kraliçelerden Don Kışot'lara", Özdemir Altan sergi Kataloğu, Bozlu Sanat ve Yayıncılık, İstanbul
- Fluser, Vilém (1991). "Gesture of Writing", <http://www.akbanksanat.com/pdf/the-gesture-of-writing-tr.pdf> (erişim tarihi: 26 Haziran 2016)
- Foucault, Michel (2001). Kelimeler ve Şeyler (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi, Ankara
- Herbert, Martin (Yaz:2010). "Fiona Banner: Fighting Talk", Tate ETC, Sayı: 19, TateEtc, Londra, Sayfa:106
- Hill, Will (2009). "The Schwitters Legacy: Language and Art In The Early Twentieth Century", Art and Text, Hazırlayan: Aimee Selby, Black Dog Publishing, London
- Meese, Jonathan (2010). Art Talk, <http://www.vice.com/video/jonathan-meese> (erişim tarihi: 25 Şubat 2016)
- Rasula, Jed (2015). Destruction Was My Beatrice: Dada and the Unmaking of the Twentieth Century, Basic Books, New York
- Sarup, Madan (1995). Postyapısalcılık ve Postmodernizm (Çev. A. Baki Güçlü), Ark Yayınevi, Ankara

Görsel Listesi

- Görsel 01. Guillaume Apollinaire, Kaligram, 1918 (<http://litgloss.buffalo.edu/apollinaire/more.shtml> adresinden alındı, erişim tarihi: 28 Haziran 2016)
- Görsel 02. Kurt Schwitters, Anna Blume (kapak), 1919 (https://en.wikipedia.org/wiki/An_Anna_Blume adresinden alındı, erişim tarihi: 30 Haziran 2016)
- Görsel 03. Kurt Schwitters, Anna Blume, 1919 (<https://turmsegler.net/20070709/an-anna-blume/> adresinden alındı, erişim tarihi: 30 Haziran 2016)
- Görsel 04. Fiona Banner, Black Hawk Down, 2010 (<http://www.fionabanner.com/works/wallblackhawkdawn/index.htm> adresinden alındı, erişim tarihi: 25 Şubat 2016)
- Görsel 05. Fiona Banner, Arsewoman in Wonderland, 2001 (<http://www.fionabanner.com/works/arsewoman/index.htm?i13> adresinden alındı, erişim tarihi: 25 Şubat 2016)
- Görsel 06. Jonathan Meese, Çehrem Kedimden Daha Zararsız, 2006 (<http://www.artslant.com/global/artists/show/4126-jonathan-meese> adresinden alındı, erişim tarihi 25 Şubat 20016)
- Görsel 07. Özdemir Altan, "Soyağaçları" serisinden, 1995 (<http://www.kalimba.pro/sanat-art/> adresinden alındı, erişim tarihi: 2 Temmuz 2016)

KLARİNET ÜFLEME YÖNTEMİNDE KARŞILAŞILAN PROBLEMLER VE ÇÖZÜMLERİ

Elif SINDIR*

ÖZET

Dünya ülkelerinde ve ülkemizde klarinet üfleme teknikleri çeşitlilikler göstermektedir. Bu çeşitlilik, Avrupa'da klarinetin tarihsel gelişimi boyunca ortaya çıkan ve benimsenen çalma ekollerinin farklılığından kaynaklanmaktadır. Bu tekniklerin yanlış uygulanması klarinet yorumcularının birtakım problemlerle karşılaşmasına neden olabilmektedir. Bu çalışmada, kullanılan üfleme pozisyonları ve bunların ortak özelliklerine dayanarak doğru üfleme yöntemine nasıl ulaşılması gerektiği amaçlanmıştır. Buna ek olarak klarinet yorumcularının üfleme metodunu nasıl oluşturduğu, ton üretiminde karşılaştıkları problemler, bu problemlerin nedenleri ve bunlara getirilen çözümler ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klarinet Üfleme Yöntemi, Üfleme Tekniği, Çalma Ekolü, Üfleme Pozisyonu, Ton Üretimi.

* Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası, Eskişehir / TÜRKİYE ,
esindir29@gmail.com

PROBLEMS ENCOUNTERED IN CLARINET EMBOUCHURE AND THEIR SOLUTIONS

Elif SINDİR*

ABSTRACT

Techniques of blowing the clarinet vary in our country and other countries in the world. This variety stems from the diversity in the playing schools, which appeared and were adopted in Europe during the historical development of the clarinet. The misapplication of these techniques may cause some problems for the clarinet performers. This study aims to explain how to reach at the right embouchure based on the playing positions and their common characteristics. In addition to this, how clarinet performers develop the embouchure; problems that they encounter in producing tone; reasons for these problems and solutions proposed for them have been explored.

Key Words: *Embouchure, Blowing Technic, Playing School, Blowing Position, Tone Production.*

* Greater Municipality Symphony Orchestra of Eskişehir, Eskişehir / TURKEY
esindir29@gmail.com

GİRİŞ

Klarinet yorumcuları, klarinetten doğru ve kulağa hitap eden sesi elde etmek amacıyla özel bir üfleme tekniği kullanmaktadır. Bu üfleme tekniği dünyada “ embouchure” olarak adlandırılmaktadır. Fransızca “la bouche” (ağız) sözcüğünden türeyen bu terim, çalgı üfleme yöntemi anlamına gelmektedir (Brymer, 1976:123). Dudakların ve onu çevreleyen yüz kaslarının ağızlığın etrafında, diyaframın da yardımı ile bir basınç yaratarak enstrümanın içine hava gönderme tekniğidir. Klarinetin tarihsel gelişimi süresince klarinet ve klarinet materyalleri bir evrim süreci geçirmiş ve yorumcular bu sürece fiziksel olarak uyum sağlamak zorunda kalmıştır. Örneğin modern klarinetlerdeki uygulamanın aksine, 18. yüzyılda, klarinetin atası olan “chalumeau”da kamış, üfleme yerinin ön kısmına yerleştirilmiştir (Pino,1980: 194). Yorumcu buna göre obua ve fagotta olduğu gibi çift dudak üfleme yöntemini kullanmıştır. Bu üfleme yöntemi, 1820’de üfleme yerinin değişimiyle 21. yüzyıla kadar kullanılmaya devam etmiştir. Çift dudak yönteminin pürüzsüz bir ton üretmediğini savunan Carl Baermann (1810-1885), tek dudak üfleme yöntemini kullanan ilk klarinet ustası olmuştur (Gerber, 2015). 21. yüzyılda da dünyanın çeşitli bölgelerinde bu yöntemi kullananlar bulunmaktadır. Üfleme kısmının yorumcunun dudak hizasına yerleştirilmesinden sonra, tek dudak yöntemi kullanılmaya başlanmıştır. Bu metodda, üst dudak serbest ancak alt dişler alt dudağı örter bir şekilde üflenmektedir. 21. yüzyılda klarinet eğitiminde ve yorumculuğunda dünyada en çok kullanılan üfleme yöntemi bu olmuştur.

Klarinette üfleme yöntemi, dudakların ve çalgıyı üfleyebilmek için gereken yanak kaslarının çalgıya diyafram kasının da desteğiyle hava akışını sağlayan üfleme tekniğidir. Ağız boşluğunun boyutu, dudak kaslarındaki gerilim ya da gevşeklik, dilin pozisyonu ve işlevi, diyaframdan gelen havayı doğru bir şekilde çalgıya göndermek, klarinet tonu üretmede önemli rol oynayan faktörlerdir. Üfleme metodu doğru ise çalgının çalan kişiye verdiği tepki başarılı olmaktadır. Üfleme yöntemi birtakım hatalar içeriyorsa çalgının tonu, kontrolü ve entonasyonu (ses kararlılığı) sorunlu olabilmektedir.

1.1. KLARİNETTE ÜFLEME YÖNTEMİNİN ÇEŞİTLERİ

a. Tek Dudak Üfleme Yöntemi

Tek dudak üfleme metodunda alt dudak alt dişleri örtmektedir. Üst dişler ise direk olarak ağızlığın üst kısmına yerleştirilmektedir. Bu çalışma tek dudak üfleme yöntemi baz alınarak yapılmıştır.

b. Çift Dudak Üfleme Yöntemi

Bu üfleme metodunda, alt dişler ve alt dudak tek dudak yöntemiyle aynı işlevi görmektedir, buna ek olarak üst dişler direk olarak ağızlığa değil üst dudak tarafından kapatılarak ağızlıkla üst dişler arasına sıkıştırılmaktadır. Çift dudak üfleme yöntemi acı verici ve kondisyon açısından uzun süre sürdürülemeyen bir süreç olduğundan dolayı, dünyada çoğunlukla klarinetçiler arasında tek dudak üfleme yöntemi tercih edilmektedir.

1.2. ÜFLEME POZİSYONU OLUŞTURULMASI

- a. Klarinetin baril ve ağızlık kısmı birleştirilir.
- b. Dudaklar sağlam bir şekilde kapatılır, çene aşağı ve ileri doğru hareket ettirilir.
- c. Öndeki üst ve alt dişler yatay ve dikey, bunun yanında aralarında 1 cm. mesafe olacak şekilde aynı hizada olmalıdır.
- d. Bu pozisyonda ağız kapalı, alt dudak alt dişleri örtecek şekilde kıvrılmalıdır. Bu noktada dudağın ne kadar kıvrılması gerektiği büyük önem teşkil etmektedir. Alt dudak çizgisinden itibaren alt dudağın alt dişleri kapatması doğru bir üfleme pozisyonu için yeterli olmaktadır (Pino, 1969: 54).



Görsel 1. Klarinet Üfleme Pozisyonu

- e. Klarinet üflerken alt dişleri örten alt dudak bir çemberin alt yarısını oluşturduğunu düşünerek, kamış ve ağızlığın birleştiği noktaya denk gelecek şekilde ağızlığa dayanmalıdır (Gerber, 2010). Dudaklarda hissedilen dikey bir oval şekil olmalı ve alt dişler alt dudağa kenetlenmiş olmalıdır (Pino, 1980: 62).

- f. Kapalı olan ağıza baril ve ağızlık yukarıda belirtildiği gibi, aynı zamanda vücuda 35-40 derece açı verecek şekilde ve üst dişleri de ağızlığın uç kısmına temas edecek şekilde yerleştirilmelidir. Bu noktada ön alt ve ön üst dişlerin birbirine paralel olmasına özen gösterilmelidir.

1.3. ÜFLEME YÖNTEMİNİN VE TON ÜRETİMİNİN OLUŞTURULMASI

Klarinette ton üretiminin oluşmasını sağlarken sadece dudak pozisyonu değil, bunun yanında diyafram da hava akışını kesintisiz bir şekilde dudağa gönderen ve ton üretimini ortaya çıkmasını sağlayan en önemli etkidir. Diyafram kasının doğru kullanılması etkileyici ve güzel tona sahip olmak açısından önem taşımaktadır.

- a. Dudakların kenarlarından nefes alındıktan sonra bel çevresini genişletecek şekilde nefes alınır.
- b. Dudakların kenarları ağızlığı çevreleyecek şekilde nefes alınır.
- c. Ağızlığın içine nefes verilir ancak bunu yaparken sıkı bir şekilde genişlemiş olan bel çevresinin içindeki hava, dudak pozisyonu ve esnetilmiş boğaz ve dil kasının pozisyonu korunmaya özen gösterilir. Diyafram kası ile desteklenmiş hava akışı eşit ve düzenli bir şekilde damaktan

ağız boşluğuna ve ağızlığına gönderilir (Pino; 1980: 131).

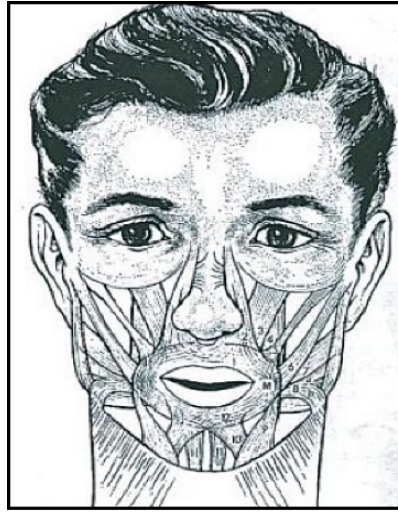
d. Hava akışının temposu aşamalı olarak artırılır. Tempo yükseldikçe kamış titreşime uğrayacak ve ton üretilecektir.

1.4. TON ÜRETİMİNİ SAĞLAYAN ETKENLER

Çift dudak ve tek dudak üfleme pozisyonunun kontrolünde, dudağın yerleştirilmesine ek olarak ton üretimini etkileyen 3 faktör bulunmaktadır (Brymer; 1976: 55).

a. Çene kasları : Sadece kamışa yapılan baskıyı değil yatay yönde tınlamayı sağlayan oyuntunun ölçüsünü dilin hareketi ile yükselterek ya da alçaltarak isteğe göre ayarlamaktır.

b. Yanak kasları: Ağızın oyuntusuna göre şekillenmektedir. Dudakların kontrolünü sağlama-sı açısından sabit olmalıdır. Diyaframdan gelen basınç sırasında hava kolonunu içermesi gerekmektedir.



Görsel 2. Dudak ve Yanak Kasları

c. Dil: Bir kas yapısı olan dil de ton üretiminde gerekli olan diğer kaslarla aynı ölçüde gerilim ve gevşeme oranına sahiptir (Brymer, 1969: 58). Kamış aracılığıyla sese girişi hazırlar ve staccato (sesleri kesintili olarak tane tane çalış) çeşitlerini üretir.

2. YÖNTEM

Bu çalışmada, 25 yıllık bir çalıcılık deneyiminin sonucunda, yanlış üfleme tekniği ile klarinet çalmanın zorlukları ve sonuçları ortaya konmuş, bu yanlışların nasıl düzeltilmesi açıklanmıştır. Bu doğrultuda, güzel ton üreten, doğru üfleme yönteminin nasıl oluşturulması gerektiği örneklerle betimlenmiştir.

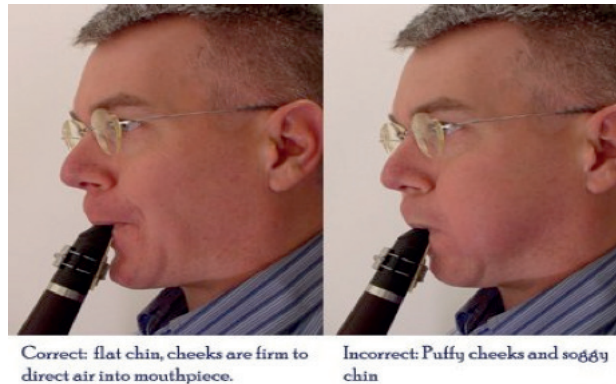
2.1 Üfleme Yönteminde Karşılaşılan Problemler

a. Klarinet üfleme yönteminde en göze çarpan sorunlardan bir tanesi alt dudak ve alt çene ilişkisidir. Bu noktada önemli olan alt dudağın ne ölçüde kıvrılması gerektiğidir. Bunun doğruluğunu test etmek için işaret parmağını alt dudağa bastırmak ve dişlerin temas ettiği yerden itibaren alt dişleri alt dudakla örtmektir (Campione, 1999). Bunun sonucunda çene düz bir pozisyon almalıdır. Klarinete yeni başlayan öğrencilerde alt çenede kasların güçsüzlüğü sebebiyle çenede gamzeli bir pozisyon olabilmektedir. Ayna karşısında uzun ses çalışması bu soruna çözüm getirmektedir. Bu yöntem dudakların köşelerinden hava kaçırılmasının da önemli oranda kontrol altına alınmasını sağlamaktadır (Gerber, 2010).



Görsel 3. Doğru bir üfleme pozisyonunda alt dudağın çeneye yerleştirilme noktası

b. Alt dudağın gereğinden fazla dişlerin üzerini kaplaması üfleme metodu problemlerinden bir tanesidir. Bu durumda çene yüze oranla daha altta kalır ve perdeli, küçük bir ton üretilmiş olur. Tiz sesler daha metalik tınlamakta, bunun yanında üfleme esnasında çalgıdan kulağa hoş gelmeyen birtakım sesler çıkmasına neden olmaktadır (Campione, 1999). “Staccato” veya sese giriş kamışa direkt olarak değil, dudak aracılığıyla elde edilmektedir. Bu da “staccato”nun net tınlamamasına neden olmaktadır. Üfleme pozisyonunda düz bir çene elde etmek amacıyla çoğu zaman çalıcılar bu yanlışa düşebilmektedir.



Görsel 4. Doğru ve yanlış klarinet üfleme pozisyonu

Diğer taraftan alt alt dudanın alt dişleri yeteri kadar kapatamaması ise üflerken rahatsız edici bir hisse neden olmakta ve bu üfleme pozisyonunda da kontrol edilemeyen sesler oluşmasının önüne geçilememektedir.

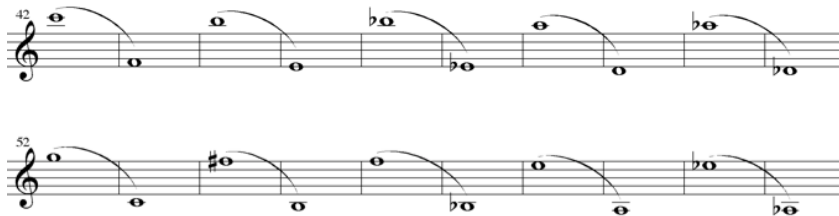


Görsel 5. Alt dudanın serbest bırakılması

c. 20.yy'a kadar klarinet üflenirken dudakları "e" şeklinde düşünmek, bu dönemin klarinetçileri arasında çok kullanılan bir üfleme metodu olmuştur. Tersine gülerek çalmak ve dudaklarda "e" şeklinin oluştuğunu düşünmek tonu olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Bunun yanında, "e" pozisyonuyla büyük bağı aralıklar üflenirken, bağı bölünmüş bir şekilde tınladığı gözlenmektedir (Campione, 1999).

d. Klarinet çalıcılarının karşılaştığı ortak sorunlardan biri, doğası gereği alışkın olduğu ısırma davranışını çalgıyı üflerken de sergilemektir. Ancak bu, kamışın titreşimini azalttığından dolayı ton esnekliğinin de eksilmesine yol açmaktadır. Çift dudak üfleme yöntemini bir süreliğine kullanmak bu sorunun önüne geçerek tonda olumlu anlamda bir rahatlama sağlamaktadır (Gerber 2010).

e. Çalgıyı üflerken dudakların köşelerinin geriliminin ve baskısının dinamik çeşitlilik içerisinde değişmemesi gerekmektedir. Bu durum kasların güçsüz olduğu anlamına gelmektedir. Kas gücünü geliştirmek amacıyla uzun ses çalışması yapılmalıdır. Uzun sesler tiz çalgı aralığında "forte" (kuvvetli) dinamiğinde başlamalı ve pes çalgı aralığında "decrescendo" (sesi gittikçe söndürerek) dinamiği ile söndürülmelidir (Gerber 2010).



Şekil 1. Tiz çalgı aralığından başlayan 12'li uzun ses çalışması

Diğer bir çalışma ise oktav ve onikili aralıkların “piano” (hafif) dinamiğinden itibaren “crescendo” (sesi gittikçe kuvvetlendirerek) yapılması, tiz notalarda dudak köşelerinden ve diyaframdan daha fazla basınç uygulamaktır. Bu şekilde üflenirken dudak basıncının doğru noktada olmasını sağlamak için başparmak desteği ile çalgı ağızdan içeriye doğru itilmeli ve “a” ve “o” gibi vokal pozisyonlarla destek verilmelidir (Gerber, 2010).

f. Üfleme pozisyonu doğru entonasyonu (ses kararlılığı) yakalamak açısından da oldukça önemlidir. Pozisyon fazla esnek ise çalgının pesleşmesine neden olmaktadır. Alt çene ile üfleme pozisyonuna verilen basınç tizleşmeyi kolaylaştırmaktadır. Bağlı notaların önce “forte”, sonra “piano” ve tersi şekilde çalınması bu problemin çözümünde yardımcı olmaktadır. Eğer çalgı tizleşirse çeneyi geri çekmek ve diyaframdan fazladan hava göndermek bu problemin çözümünde önemli rol oynamaktadır. Bu çalışma yapılırken entonasyon cihazı kullanmak önemlidir.

g. Üfleme yönteminde dilin pozisyonu gerektiğinde kamışa 1 saniyenin altında bir süre içerisinde dokunacak ve staccato üretecek şekilde geride durmalıdır. Dilin fazla geride durması, hem dilin hem de üfleme için gerekli organların da gerilmesine yol açabilmektedir. (Brymer 1969) Yanaklar tarafından oluşturulan kas çeperi, damak, ön dişler, dil altı, titreşen kamış geniş bir ağız boşluğuyla çevrelenmelidir. Bu da yine “a” ve “o” gibi vokal pozisyonları kullanarak ve üfleme pozisyonunu dikey oval bir şekilde düşünerek mümkün olabilmektedir.

h. Dudak kenarlarından hava kaçırılması da klarinetçilerin karşılaştığı problemlerden bir tanesidir. Bu dudak ve yanak kaslarının yorgun olmasından kaynaklanmaktadır. Bunu engellemek için ayna karşısında ikinci oktav sol sesini üflemek ve boştaki sol elin parmakları ile hava kaçırılan bölgeye basınç uygulayarak çalışmak yeterli olabilmektedir. Bazen dudaklardan çıkan hava sesi klarinetçiler tarafından tercih edilen bir ses olabilmektedir.

SONUÇ

Bütün bu verdiğimiz bilgilerin ışığında dünyada farklı klarinet üfleme pozisyonlarıyla çalışıldığı gözlenmektedir. Her pozisyonun kendine göre zorlukları ve kolaylıkları olabilmektedir. Zorlukların birtakım çalışma ve alıştırma ile üstesinden gelinebilmektedir. Çalıcı kendine uygun ve doğal olan pozisyonu zaman içinde bulacak ve oturtacaktır (Gerber, 2010). Yukarıda da belirtildiği gibi alt çene ve alt dudak ilişkisi bu noktada çok büyük bir önem teşkil etmektedir. Örneğin; alt dişleri örtmek için gereğinden fazla alt dudak kullanıldığında ve belli bir süre geçtikten sonra bu yöntem değiştirildiğinde, bu değiştirme dönemi çalıcı için zorlu bir süreç olabilmektedir. Bu durumda dudak ve yanak kasları klarinete yeni başlayan bir çalıcının kasları gibi işlev görecektir. Dudak ve yanak kaslarında performans sırasında yorulma meydana gelerek, çalıcının seyirci karşısında oldukça zor anlar yaşamasına yol açacaktır. Bunun yanında değiştirilen üfleme metoduyla, bu kasların farklı şekilde işlev görmesi sonucunda, “staccato” kalitesi değişmektedir. Sekizlik ve daha uzun değerdeki noktalı notaları kısa çalmak mümkün olamamaktadır (Ör: Mozart’ın Klarinet Konçertosunun ilk cümlesi) .

Bu problemin çözüm aşamasında öncelikle çalıcının eğitmeninin, çalıcının üfleme metodundaki yanlışları mümkün olduğunca erken farkına varması ve derhal bu duruma müdahale etmesi gerekmektedir. Bu duruma ne kadar erken müdahale edilirse çalıcıya bir o kadar zaman kazandırılmış olur. Aksi takdirde, belli bir üfleme yöntemi oluşturulduktan ve kasların gelişimi bu yönde oturtulduktan sonra farklı bir pozisyon ile çalınması dudak ve yanak kaslarında uzun süre çok güç onarılabilecek bir deformasyon meydana getirebilmektedir. Çalıcının dudak kaslarının toparlanması süre olarak 10 yılı bulabilmektedir. Bu süreci atlatmak için öncelikle kararlı ve sabırlı olunmalıdır. Buna ek olarak birtakım çalışmalar bu süreci kolay atlatmaya yardımcı olabilmektedir.

a. Yeni üfleme yönteminin dayanıklılığını arttırmak amacıyla uzun ses alıştırma yapılabılır. En pes notadan beşli, oktav ve onikili aralıkları farklı dinamiklerle üflemek dudak ve yanak kaslarının direncini arttırmaktadır.

b. Gam, arpej, üçlü ve oktav çalışmalarının hiç bağ olmadan sadece “detache” (dil vurarak çalma) ya da “staccato” olarak çalınması dudak ve yanak kaslarını güçlendirmektedir.

c. Duo ve trio gibi oda müziği gruplarında yer almak çalma kondisyonunu artırarak bu problemin ortadan kaldırılmasına bir nebze de olsa yardımcı olmaktadır.

d. Mümkün olduğunca çok etüt çalışmak ve bunları durmadan çalmak yorumcunun kondisyonunun dayanıklılığını artırmaktadır.

KAYNAKÇA

Brymer, Jack. (1969/2008) *Clarinet*, İngiltere: Yehudi Menuhin Music Guides.

Hoeprich, Eric. (2008) *The Clarinet*, Norfolk: Yale University Press.

Pino, David. (1980) *The Clarinet and Clarinet Playing*, New York: Dover Publications.

Harris, Paul. (1995) *Teaching the Clarinet, The Cambridge Companion to the Clarinet*, Cambridge: Cambridge University Press.

<https://tr.scribd.com/document/158119916/>, Campione, Carmine. *The Clarinet Embouchure*

(Erişim Tarihi: 15.07.2016)

<https://tr.scribd.com/document/57084683>, Gerber, Allison. *Problems and Solutions Regarding Clarinet Embouchure*

(Erişim Tarihi: 17.07.2016)

<http://www.musicasceria.com>, Krein Reed, Mihael. *The Secret of Developing a Clarinet Embouchure* (Erişim Tarihi: 21.07.2016)

<https://mramusicplace.net/>, McLane, Ralph. *Double Lip Embouchure and the Clarinet*

(Erişim Tarihi: 23.07.2016)

Görsel1. <http://test.woodwind.org/clarinet/BBoard/read.html?f=1&i=173869&t=173869> (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

Görsel2. <http://test.woodwind.org/http://www.theclarinet.co.uk/articles/why-does-air-escape-from-the-sides-of-my-mouth/> (Erişim Tarihi: 11.08.2016)

Görsel 3. <http://www.clarinet-now.com/> (Erişim Tarihi: 12.08.2016)

Görsel 4. <http://www.clarinet-now.com/images/clarinet-embouchure-side-strawberry-chin.jpg>, (Erişim Tarihi: 12.08.2016)

Görsel 5. <http://www.lesliecraven.co.uk/> (Erişim Tarihi: 12.08.2016)

Şekil 1. <http://www.mrobinsonmusic.com/long-tones.htm> (Erişim tarihi: 18.08.2016)

DEBUSSY'NİN MÜZİĞİ VE SEMBOLİST ŞİİR

Yrd. Doç. Dr. Mesut Erdem ÇÖLOĞLU *

ÖZET

Debussy'nin müziğinde sembolist şiir ile empresyonist resmin etkisi, çağdaşı bestecilerin etkisinden daha belirgindir. Bestecinin sembolizmle ilişkisi kimi müziklerinde sembolist şiirleri kullanmış olmasıyla sınırlı değildir; sembolist şiir ile Debussy'nin müziği arasında bir yaklaşım/tasarım benzerliği saptanır. Sembolist şiir ve Debussy'nin müziği, önkabullü dizgelerin taşıdığı konvansiyonel anlamlardan sıyrılarak bir tür özerklik kazanmış öğelerin, öz niteliklerinden ve birbirleriyle ilişkilerinden doğan bir estetik etki üzerine temellenir. Bu yazıda, sembolist şiirin, çağına göre devrimci sayılabilecek yaklaşımlarının, Debussy'nin müzikal tasarımıyla benzeştiği noktalar, her iki alanda da okuyucuyu yormayacak bir terminolojik derinlikle değerlendirilecektir. Yazının son bölümünde, yapılan tespitler Debussy'nin seçilen yapıtları üzerinden örnekleneyecektir.

Anahtar Kelimeler: Debussy, Sembolizm, Sembolist Şiir, Müzik Analizi, Sembolist Müzik

* Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Genel Müzikoloji Anabilim Dalı, Eskişehir / TÜRKİYE
erdemcologlu@gmail.com

DEBUSSY'S MUSIC AND SYMBOLIST POETRY

Assist. Prof. Dr. Mesut Erdem ÇÖLOĞLU*

ABSTRACT

The influence of the symbolist poetry and the impressionist painting on Debussy's music is stronger than the influence of the music of his era. This close relation is not limited to the fact that Debussy composed many pieces on symbolic poems; there exists a similarity of design between symbolist poetry and Debussy's music. Both are craving to create their aesthetic language with components that are freed from the conventional meaning of a priori systems; they aim the aesthetic effect to be born out from the inner qualities of the components and their relationships. In this essay, first, the revolutionary aspects of symbolism will be elucidated using poetry analysis, and then the traces of these issues will be examined in Debussy's musical language. For the sake of non-professional readers, the musical and poetic terminology used in the essay will be limited to a basic level. The last part of the article is reserved for a survey of findings on the selected works by Debussy.

Key Words: Debussy, Symbolism, Symbolist Poetry, Musical Analysis, Symbolist Music

* Anadolu University, School of Music and Drama, Department of Musicology, Program in Musicology, Eskişehir / TURKEY
erdemcologlu@gmail.com

GİRİŞ

XIX. yüzyılın ikinci yarısı, Avrupa'da kapitalizmin hızla yaygınlaştığı, üretim şeklinin, ekonomik ilişkilerin ve bunun bir sonucu olarak toplumsal yaşamın belirgin biçimde değiştiği, geleneksel dünyadan sert bir kopuşun yaşandığı bir dönemdir. Sanayi Devrimi'nin bir sonucu olan bu hızlı dönüşümün yarattığı toplumsal çatışmalar, uyumsuzluklar ve sıkıntılar İkinci Dünya Savaşı'na kadar Avrupalı sanatçıları belirgin biçimde etkilemiş ve yeni doğan birçok akımın toplumsal geri planını oluşturmuştur (Antokoletz, 2004: 3-4). XIX. yüzyılın ikinci yarısında özellikle edebiyatta farklı sanat akımlarının ortaya çıkışında da bu değişimin ve yarattığı toplumsal çalkantıların etkisi açıktır. Örneğin, romantizme bir tepki olarak doğmuş olan gerçekçilik akımı büyük ölçüde bu baş döndüren değişimin yarattığı toplumsal bunalımları konu alır. Gerçekçi romanlarda, sözgelimi Emile Zola'nın romanlarında toplumsal dönüşümün bireyler üzerinde yarattığı olumsuz etkiler, kimi zaman dramatik, kimi zaman ironik bir deyişle romanın tam merkezinde yer alır.

Avrupa kıtasında bu köklü dönüşüm kaçınılmaz olarak büyük savaflara neden olmuştur (Ergur, 2009: 36-40). Bu savaflar, özellikle kaybeden ülkenin üzerinde çok büyük ekonomik ve toplumsal bir baskı yaratmış, kapitalizmin getirdiği toplumsal sıkıntıları ve bireysel dramları derinleştirmiştir. XX. yüzyılın iki büyük savaşı dışında, XIX. yüzyılın ikinci çeyreğindeki Napolyon savafları ve 1870'deki Fransa-Prusya savaşı da Fransız halkı için böyle bir tablo yaratmıştır. Fransa-Prusya savaşı sonrasında Fransa işgal edilmiş, Paris ablukaya alınmış ve ciddi yiyecek sıkıntısı baş göstermiştir. Bunun ardından kurulan Paris Komünü kısa bir süre sonra çok kanlı biçimde Fransız ordusu tarafından bastırılmıştır (Pointing, çeviri, 1999: 707-708; Alkan, 2006: 14-16). 1914 yılında başlayan Birinci Dünya Savaşı da, her ne kadar kazananlar tarafında olsa da, Fransa için bir yıkım olmuştur.

Bu iki savaş arasında kalan yaklaşık 45 yıllık dönem, Paris'in entelektüel ve sanat çevrelerinde son derece renkli ve hareketli bir sanat yaşamının gözlemlendiği, Fransız kimliği taşıyan sanatsal ve kültürel üretimin Avrupa üzerinde etkisinin arttığı ve XX. yüzyıla yön verecek yeni akımların doğduğu bir dönemdir. Gerçekçilik, parnas ve sembolizm akımları, şiirin amacına, içeriğine ve biçimine dair kuramların, tartışmaların, yenilikçi arayışların yoğun olduğu bu hareketli entelektüel ortamda filizlenir. 1862 yılında doğan Debussy'nin müzik dilinin şekillenmesiyle sembolist şiirin Paris çevrelerinde yaygınlık kazanması aynı döneme, yüzyılın son çeyreğine denk düşer. Debussy için, uzlaşmış akademik yaklaşımları reddederek yeni bir dil kurma çabasında olan sembolist şiir, toplumsal değişimleri görmezden gelerek Alman müzik anlayışını, Alman romantizmini sürdürmeye çalışan 'muhafazakâr' Fransız bestecilerinden daha verimli bir esin kaynağı olmuştur.¹ Bir bakıma, edebiyatın ve plastik sanatların (özellikle de resmin) yaşanılan,

¹ Debussy'nin çağdaşı olan Fransız besteci Paul Dukas bu konuda şunları söyler: "Debussy üzerinde en güçlü etki edebiyatçıların etkisidir, müzisyenlerin değil.", "La plus forte influence qu'ait subie Debussy est celle des littérateurs. Non pas celle de musiciens." (McCombie, 2003: s. vii, dipnot 2). Dukas'ın bu sözü McCombie tarafından Robert Brussel'in 1926 tarihli *La Revue Musicale* dergisinin yedinci sayısında yayımlanan "Claude Debussy et Paul Dukas" adlı makaleden (s. 101) aktarılmıştır.

toplumsal travmanın izlerini farklı şekillerde taşıyarak ait olduğu çağı vurgulaması, Debussy için bu alanların müzikten daha etkili olmasını açıklar. Bestecinin Alman müzik geleneğinden uzaklaşma çabası, bir taraftan estetik tercihlerin, bir taraftan da Alman müziğinin bu dönemdeki yaygınlığına ve bundan doğan meta niteliğine karşı duyduğu tepkinin bir sonucudur. Bu yaygınlık, Alman müziğinin dil, yapı, tür ve ifade gibi parametrelerde sunduğu hazır çözümlerle, merkeze yerleştirdiği ilerleyiş, gelişim gibi, kapitalist söylemle örtüşen ilkelerle, dönemin burjuva sınıfına hitap etmesinden doğar. Ortak beklentiler ve ortak dil üzerine tasarlanmış bu üslup, üretimin hızlı biçimde pazarlanabilir/tüketilebilir olmasını sağlar ve Alman üslubunda çalışan bestecilerin üretimini tüketime yönelik bir müzik pazarının parçası kılar.

Bu noktada, yukarıdaki hususlara Debussy'nin yaşadığı dönemin toplumsal ve tarihsel bir panoramasını çizmek amacıyla yer verdiğimiz belirtelim. Yazının devamında alanımızı sembolist şiir ve Debussy'nin müzik üretimi ile sınırlayacağız.

Debussy'nin sembolist şiire yakınlığı bu şiirler üzerine şarkılar bestelemiş olmasıyla sınırlı değildir; bu görünür ilişkinin ötesinde, bestecinin müzik dili ile sembolist şiirin ilkeleri arasında büyük benzerlikler bulunur. Bir bakıma, Debussy'nin müzik dili, çağının Alman geleneğine² öykünen ve bunu yeniden üreten Fransız müziğinde değil, sembolist şiirin ve empresyonist resmin yaklaşımlarında temellenir. Aşağıda detaylarıyla değineceğimiz gibi, sembolist şiirin sözcüğü ve sözdizimini ele alışıyla, Debussy'nin akorları ve akorlar arası ilişkileri ele alışı arasında bir yaklaşım benzerliği bulunur. Kısaca tanımlarsak, her iki üslupta da, yapısal gereçleri (sözcüğü/armoniyi) önkabullü bir dizge (konvansiyonel dil/tonalite) çerçevesinde anlam kazanan öğeler olmaktan çıkartıp, özerk içerikleriyle ve etrafındaki öğelerle kurduğu 'özgür' ilişkilerle kimlik kazanan öğelere dönüştürmek arzusu görülür. Muhtemelen tüm müzik adamlarının hemfikir olacağı gibi, Debussy'nin müziği renklerden, tınılardan kurulu bir müziktir. Bu müziğin 'renk' ve 'tını' kimliğini öne çıkaran armonileriyle sembolist şiirin bir tını olayı olarak ele aldığı sözcükleri ve empresyonist resmin konturdan kaçan, 'ışığa' dönüşmüş şekilleri arasında yakın bir ilişki bulunur. Bestecinin müziği kimi yönlerden sembolist şiire, kimi yönlerden empresyonist resme yakın olarak nitelendirilebilir.

Yazımızın ilk kısmında, XIX. yüzyılın ikinci yarısında özellikle Paris'te etkin olan yazın akımlarına değineceğiz. Metinde yer alan bulguları delemek amacıyla yer verdiğimiz şiir örneklerini uyak, dize yapısı, ses ilişkileri, sözcüklerin seçimi ve çağrışımları yönünden yalın bir yaklaşımla inceleyeceğiz. Debussy'nin müziğine yer vereceğimiz ikinci kısımda da, yine metinde yer verilen bulguları desteklemek amacıyla, müzik teorisi alanında kapsamlı bir birikime sahip olmayan okuyucunun da kavrayabileceği düzeyde bir armoni ve biçim çözümlemesiyle Debussy yapıtlarından seçilmiş kesitleri ele alacağız.

2 XVIII. yüzyılın son yarısından başlayarak, özellikle Beethoven'dan sonra tüm Avrupa'yı etkileyen senfonik müzik anlayışını De Voto kısaca bu şekilde adlandırır. (De Voto, 2004: 1).

XIX. yüzyılın ikinci yarısında Fransız edebiyatı: Parnas ve sembolist şiir hareketleri

Parnas şiir

XIX. yüzyılın ilk yarısının başlarında tüm Avrupa'da olduğu gibi, Fransız edebiyat dünyasında da İngiliz ve Alman kökenli romantizm anlayışı baskındı. Edebiyat alanında Victor Hugo'nun bir bakıma liderliğini yaptığı bu üslup bireyin hem konu bağlamında hem de ifade ve biçimlerin oluşmasında ön plana çıktığı, duygusal yoğunlukların, lirizmin, düşselliğin, doğa duygusunun, kaçış özleminin, karşıtlıkların, değişimlerin, dramının ifade ve biçimin oluşmasında merkeze yerleştiği, klasik üslubun görmezden geldiği konuların da edebiyata taşındığı, her türlü sanat yapıtında hacimlerin arttığı bir üsluptur. Bu üslubun önde gelen kuramcısı Mme de Staël'in tespitini Tahsin Yücel (1981: 60) şu şekilde aktarır: "Geçirilen büyük değişimler sonucu, çağdaş insan coşkulu ve hüzünlü bir niteliğe bürünmüş, acılı bir yetersizlik ve eksiklik duygusu içinde kıvrılır olmuştur." Gerçekten de, romantik üslup bu dramın ifadesi için klasik üslubun önem verdiği ölçüleri alt üst eder, bir bakıma özün biçimi aşmasıyla, biçimden taşarak onu geri plana itmesiyle kimliğini kazanır. Bu üslubun önde gelen Fransız yazarları arasında Hugo, Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Musset, Nerval gösterilebilir (Alkan, 2006: 11-13).

Romantizm XIX. yüzyılın ikinci yarısına doğru yerini çeşitli üsluplara bırakmaya başlar. Bu üslupların kimisi, oryantizm gibi, romantizmin bir uzantısı olarak ortaya çıkar, kimisi de gerçekçilik ya da doğalcılık gibi romantizmin ilkeleriyle karşıtlaşarak doğar. Şiir sanatında da, romantik üslubun öznelliğine karşı çıkan ve sonunda kendilerini parnasyen şairler olarak adlandıracak yeni bir şair grubu oluşur.³ Bu grubun bayraktarlığını Gautier yapar. Önemli şairleri arasında Gautier, Leconte de Lisle, Heredia, Banville'in yer aldığı parnas şiir akımı özetle 'sanat, sanat içindir; sanat, toplumsal bir amaç gütmeyiz; sanatın, güzelden başka bir amacı yoktur' ilkesine dayanır. Bu akımda biçim ve tekniğe çok önem verilir; ölçü, dize ve uyak önemlidir. Parnasyen şiir plastik sanatlarla yakın durur, plastik bir güzelliği yansıtmaya çalışır. Çalışmayı, araştırmayı merkeze alır, ilhamı yadsır. Bilimle sanat arasında birliktelik arar. Bu şiirde nesnellik önemlidir, bireysellik dışlanır (Alkan, 2006: 13, 17-19; Kula, 1996: 123). Parnasyen şiire bir örnek olarak José-Maria de Heredia'nın L'Oubli adlı şiirini (Heredia, 1995: 54) ve O. Ülkülü tarafından yapılan çevirisini aktaralım (çeviri, derleme, 1995: 55).

L'Oubli

Le temple est en ruine au haut du promontoire

Et la Mort a mêlé, dans ce fauve terrain

Les Déesses de marbre et les Héros d'airain

Dont l'herbe solitaire ensevelit la gloire.

3 Tanju İnal ve Semiramis Kantel, birlikte kaleme aldıkları "Sanat İçin Sanat" ve Parnas Şiir Akımı adlı makalede bu tepkiyi şöyle tanımlarlar: "Fransız yazının önemli evresini oluşturan coşumcu şiirin temel özellikleri 'aşırı bireycilik ve duygusallık, doğayı bir bütün ve özdeşleşme içinde yalnızca Ben'in tasarımıyla tutma', parnas ozanlarınca en çok eleştirilen özellikler olmuş, bunların estetik beğeniyi azalttığı, dili kısırlaştırdığı özellikle vurgulanmıştır (İnal ve Kantel, 1981: 85)."

Bu akımın önemli bir şairi olan Banville'in bir sözü bu anlayışın sloganı gibidir: "Uyak dizenin ta kendisidir (Alkan, 2006: 18)."

*Seul, parfois, un bouvier menant ses buffles boire,
De sa conque où soupire un antique refrain
Emplissant le ciel calme et l'horizon marin,
Sur l'azur infini dresse sa forme noire*

*La terre maternelle et douce aux anciens Dieux
Fait à chaque printemps, vainement éloquente,
Au chapiteau brisé verdır une autre acanthe;*

*Mais l'Homme indifférent au rêve des aïeux
Ecoute sans frémir, du fond des nuits sereines,
La Mer qui se lamente en pleurant les Sirènes.*

Unutuş

*Tapınak bir yıkıntıdır burnun tepesinde
Ve Ölüm, birbirine karıştırdı bu boz toprakta,
Mermer Tanrıçaları ve tunçtan Kahramanları
Şimdi ıssız otlarla örtülüdür onların şanlıları.*

*Yalnız ara sıra mandalarını suya götüren bir çoban
Eski bir ezginin iç çektiği kavalı ile,
Deniz ufkunu ve sessiz gökyüzünü doldururken,
Dikilir kara bir gölge gibi o uçsuz mavilikte.*

*Eski tanrılara yumuşak bir ana kucağı açan toprak
Boşuna bir çaba ile her baharda
Yeşertir bir başka deve dikenini kırık sütun başlığında.*

*Ama atalarının rüyasına ilgisiz insan
Ürpermeden dinler durgun gecelerin derinliğinden,
Su perileri için ağlayıp döğünen Denizi.*

Örnek 1. José-Maria de Heredia - L'Oubli

Uyak şemasından ve 4 + 4 + 3 + 3 şeklindeki dize düzeninden hareketle eski usul bir sonnet olarak tanımlayabileceğimiz bu şiirde parnasyen yaklaşımın plastik sanatlarla ilişkisi açıkça görülür; şiir pastoral-epik bir tablo gibidir. Ayrıca kullanılan söz dağarı tümüyle nesnel tutulmuştur. Çağrışımlar çok sınırlı ve uzlaşmış anlamlarıyla yer bulur, kullanılan sözcükler bilimsel bir titizlikle seçilmiştir. Şair karşısında duran manzarayı nesnel biçimde aktarır; bu manzaranın şairde yarattığı duygu şiirde hissedilir, ancak bu duygu da bireysel olmaktan çok, uzlaşmış, didaktik ve epik genel bir bakışın yansımasıdır. Yapısal olarak da, derin bir işçilik görülür; şiir *alexandrin* veznine⁵ sıkı sıkıya bağlı kalınarak yazılmıştır, her dize 6 + 6 şeklinde iki hémistiche ayrıılır. Sadece üçüncü dizede 12 heceli *alexandrin* vezni 4 + 4 + 4 şeklinde bölünmüştür.

Bu bakımdan parnasyen şiir, roman ve öyküdeki gerçekçilik akımının şiirdeki karşılığıdır. Bu akım içinden çıkan dört şair (Verlaine, Rimbaud, Baudelaire ve Mallarmé) sonradan sembolizm olarak adlandırılacak yeni bir anlayışa yönelirler. Bu şairler parnasyen nesnellğe ve doğrudan aktarmaya şiddetle karşı çıkarlar; şiirin nesnesinin bireysel bir bakışla ve örtülü olarak sunulması gerektiğini savunurlar. Bireyselliği savunmaları yönünden romantik üsluba yakın gözükseler de, romantizmin doğrudan, yalın ve yüzeysel anlatımını yadsırlar.

Sembolist Şiir

Sembolizmin temel ilkesi bir nesneyi doğrudan adlandırmamak, onu yavaş yavaş, çağrışımlarla kurmaktır. Parnasyen şiirin bilimsel titizlikle seçilmiş sözcüklerinin aksine, sembolistler sözcüklerini sözlüklerin en ücra köşelerinden seçerler. Anlamı belirsiz, çağrışım gücü yüksek, farklı anlamları olan ve bunları şiire katarak akış yönünü iyice belirsizleştiren sözcükler, az kullanılan ya da zamanla kaybolmuş bir anlamı olan sözcükler ve aliterasyon, asonans gibi ses oyunları sembolist şairler için çok çekicidir. Sembolist şiirde bu sözcükler işaret ettikleri kavramı, nesneyi şiire katmazlar; çağrışımlarla, taşıdıkları tını ve ritim nitelikleriyle şiiri oluştururlar; bunlar şiirin dokunduğu ses olaylarıdır (İnal, 1981: 199-200; Alkan, 2006: 25-26). Sembolist şiir oluşum, dönüşüm fikrini şiirin merkezine taşır. Sembolistler şiirin nesnesi etrafında dolaşarak onu çevreler, ışığını, sesini, bu nesnenin şairde uyandırdığını simgelerle aktarırlar. Nesnenin kendisini açıkça adlandırmazlar. Mallarmé'nin şu sözü sembolizmin bir sloganı gibidir: "*Bir nesneyi adıyla söylemek parça parça keşfedilecek şiir hazzını dörtte üç oranında yok etmek demektir; aslolan nesneyi çağrıştırmaktır.*"⁶ Mallarmé'nin Brise Marine adlı şiirini (1987: 92) Can Yücel'in çevirisiyle (İnal, 1981: 211) aktaralım.

⁵ Fransız şiirinde çok sık kullanılan 12 hecelik vezne *alexandrin* denir. Bu vezne uyan dizeler genelde 6 + 6 şeklinde iki yarım dizeden (*hémistiche*) oluşur.

⁶ "Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve (McCombie, 2003: 95,96)". McCombie Mallarmé'nin bu sözünü şairin tüm eserlerinin toplandığı *Ceuvres complètes* (tüm eserleri, ed. Henri Mondor ve G. Jean-Aubry) adlı kitapta (s. 869) yer alan bir röportajdan (*réponse à une enquête*) aktarır.

Brise Marine

*La chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres.
Fuir! Là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
O nuits! Ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai! Steamer balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature!
Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...
Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!*

Deniz Meltemi

*Hayır yok tenden artık; hatmedildi kitaplar.
Ah! Bi kaçsam! bilirim, o mest kuşlara diyar,
Bir aklalmaz köpükle göklerin arasında.
Bir şey tutamaz gayrı, gözlerin aynasında
Yanan bahçeler bile, bu deniz kokan gönlü;
Tutamaz ne geceler, ne duran o hüznü
Boş kâğıtlar üstüne iğilmiş kandil öyle;
Tutamaz o çocuğunu emziren taze bile,
Gidiyoruz! Kalk, gemi! Yalpanı vur şöyle bir,
Ve sonra al bir günâ âleme doğru demir!
Ümitten onca çekmiş sıkıntı şimdi, dersin,
Hayır duasına mı kanmakta mendillerin?
Belki de bu direkler, fırtınalara davet,
Nâçar bir gün yığılır güverteye... Ne imdat,
Ne görünürde ada ve ne kürek ne yelken;
Ama sen geçme gine gemici türküsünden!*

Örnek 2. Stéphane Mallarmé - Brise Marine

Parnasyen şiirin aksine, tümüyle öznel bir iç dünyanın dışı vurumu olarak görülen bu şiirde seçilen sözcükler çağrışımlarla, sembollerle doludur. Örneğin 'boş kağıtlar' şiir yazma eylemini, 'çocuğunu emziren taze' aileyi simgeler. İlk dizede aktarılan üzüntü ve çaresizlikten doğan uzaklaşma isteği, denizle ilgili sözcüklerle çağrıştırılır. 12 hecelik alexandrin vezni ve 6 + 6 şeklindeki gruplama bu şiirde de görülür, ancak kimi dizelerde yer alan ünlemlerli sözcükler ritmik bir asimetri yaratır. Ayrıca sesler arasındaki uyum, uyaklarla sınırlı tutulmamıştır; dize içinde sık tekrarlanan sesler arasındaki ritmik ilişki şiirin ritmik dokusunu zenginleştirir ve simetrik, monoton bir akışı engeller. Sözgelimi 11. dizenin son iki sözcüğünün (cruels ve espoirs) sesleri 12. dizenin ilk sözcüğü (croit) ile zengin bir benzeşme ilişkisine girerek ritmik akışın sadece uyak sonuyla (espoirs ve mouchoirs) sınırlı kalmasını engeller ve ritmik bir çoğulluk yaratır. Mallarmé'nin gençlik döneminden olan bu şiirde sözdizim yapısında henüz açık bir çözümlenme gözükmez.

Parnasyen şiirin ölçsüz nesnelliği ve maddeciliğiyle karşıtlaşmasının dışında, sembolist şiir kendinden önceki akımlardan radikal bir kopuş sonucu ortaya çıkmaz; ama, gelişim süreci içinde böyle bir noktaya çok yaklaşır. Sembolist şiir bir taraftan gelenekten izler taşır, bir taraftan XX. yüzyıl şiirine yönelecek radikal dönüşümler yaratır; geleneksel biçimlerle bağını açıkça koparmamakla birlikte yeni deneyimlere açıktır. Sözgelimi Verlaine, bir taraftan romantik Fransız şiirinin alexandrin vezninde şiir yazar, diğer taraftan vers impair (tekli mısra) yani tek sayıda heceden oluşan dize konusunda ısrar eder.⁷ *Vers impair* 6 + 6 şeklinde bölünen alexandrin vezninin aksine kendine has ritmik bir asimetri yaratır ve bundan doğan ivmeyi şiirin merkeze taşır. Aşağıdaki şiir (Verlaine, 1962: 326) hem tekli mısra düzeninde yazılmıştır, hem de dizelelerinde bu düzene övgüler düzer. S. Eyüboğlu çevirisi (çeviri, derleme, 1997: 636) ile birlikte şiirin ilk kıtasını aktaralım.

⁷ McCombie Verlaine'in tekli dize hakkındaki beklentisini şöyle açıklar: "Verlaine'in dizenin müzikal niteliği/yönü olarak algıladığı şey tekli mısra [vers impair] tarafından üretilen bir tür engellenmemiş, hafiflikmiş, gibi gözükür. Böylesi zarif, yönsüz bir asılı durma etkisini sağlayabilmek şiirin başlıca amacı olmalıdır, der. Tek sayıda hece içererek şiirsel örgütlenmenin geleneksel yöneylerinden kurtulan dize, her şeyden daha önce, ritmik ve tınısal niteliklerine dikkat çeker. Alışageldik prozodinin bazı safraları ve çapaları gevşer; yeni bir semavi alanda ritim ve tını serbestçe yüzerler. Eğer dizedeki sözcüğün semantik/anlamsal gücü, sözcüğün ritmi ve tınısının ardına, ikinci sıraya gerilirse, dil/ ifade dilbilimsel olmaktan çok müzikal bir olguymuş, gibi davranacaktır.", "What Verlaine perceives as the musical quality of verse seems to be a kind of unhindered weightlessness produced by the vers impair. Achieving such an exquisite, directionless hanging effect is to be the principal aim of the poet, he says. It is through l'impair, which divests verse of the traditional vectors of poetic organization, that verse can draw attention first and foremost to its rhythmic and sonorous qualities. Some of the ballast and anchors of regular prosody are loosened; rhythm and sound can float in a new ethereal space. If the semantic force of words in verse takes second place to rhythm and sound, language is behaving more musically than linguistically (McCombie, 2003: 3)".

Art Poétique

*De la musique avant toute chose,
Et pour cela préférer l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien qui pèse ou qui pose.*

Şiir Sanatı

*Musiki, her şeyden önce musiki;
Onun için tekli mısradan şaşma.
Kıvrak olur, erir havada sanki;
Ağır aksak söyleyişe yanaşma.*

Örnek 3: Paul Verlaine - Art Poétique, ilk kıta

Tekli dize dışında sembolist şiirin yeni tasarım arayışları arasında özgür dize (vers libre), uyaksız şiir ve düzyazı şiir (poème en prose) sayılabilir. Bu arayışlar, özellikle Mallarmé'nin ve Rimbaud'nun şiirlerinde öne çıkar. Aşağıdaki şiir Rimbaud'nun Illuminations (Esinler) adlı kitabından seçilmiştir (çeviri, 2008: 32). Şiir ne bir sonnet'dir, ne de alexandrin vezninde yazılmıştır; kimi noktalarında tekli mısra düzeni gözüke de, üçüncü ve altıncı mısralarda bu düzenin aksadığı görülür; şiir özgür dizelerle yazılmıştır. Sözcüklerin seçiminde, temanın nesnel olarak aktarılmaya çalışılmadığı ve şiirin çağrışımlar üzerine temellendiği görülür.

Marine

*Les chars d'argent et de cuivre —
Les proues d'acier et d'argent —
Battent l'écume, —
Soulèvent les souches des ronces —
Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux,
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt,
Vers les fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière.*

Deniz Görüsü

Bakır, gümüş arabalar, —
Pruvalar, gümüş, çelik, —
Köpükleri dövüyor hep, —
Dikenli kütükleri yerinden oynatıyor.
Fundalığın akıntıları,
Uçsuz bucaksız tekerlek izleri alçalan suyun
Kayıyorlar döne döne doğuya,
Ormanın direklerine doğru,
Sütun gövdelerine doğru
Köşesine ışık burgaçları çarpan dalgakıranın.

Örnek 4. Arthur Rimbaud – Marine

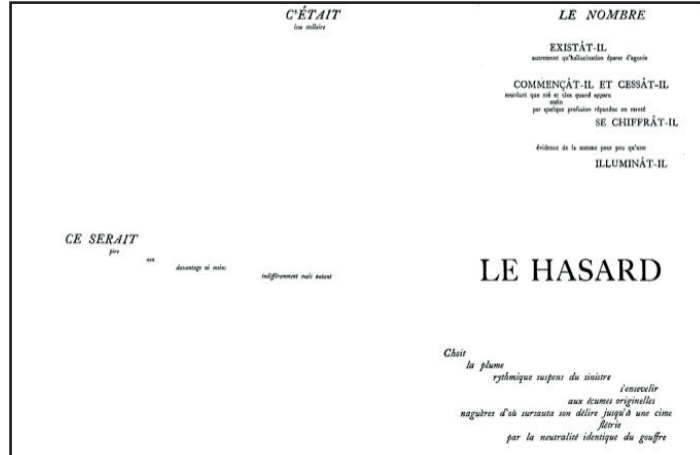
Sembolist şiir için sözcüğün gerçek varlığı dış anlamından önce kendi tınısal, ritmik içeriğidir. Rimbaud'nun bu şiirinde dize sonlarında bir uyak bulunmaz; ama dize içindeki sözcüklerin fonetik içeriğinden doğan tekrarlar bu şiire özgü ritmik bir doku yaratır. Şiirin anlamı [s], [ş] ve [k] tekrarlarının yarattığı ritmik doku ile ilişkilidir. Sabit bir ölçü düzeni olmamasıyla ilişkili olarak bu sesler beklenmedik noktalarda duyulur ve tekdüze bir akış oluşmasını engeller, aksine, asimetrik dizeler yoluyla bir tür ritmik süreksizlik yaratırlar. Bu sesler 6. dizede (reflux) sözcüğü ile doruğa ulaşır, sonraki dizede son kez duyulur ve 'doğuya doğru döne döne kaybolurlar'. Son üç mısra bu sesleri içermez. Görüldüğü gibi, şiirin anlamı sözcüklerin yarattığı çağrışımların yanı sıra, sözcükler arasındaki ses ilişkileriyle de sıkı biçimde ilişkilidir; şiir seslerle dokunmuştur. Romantik ya da parnasyen şiirde, şiirin akmasını sağlayan simetrik yapılanma, hem uyak düzeyinde, hem de dizeler arasındaki hece sayısı ilişkisinde ortadan kalkmıştır. Şiirin merkezine asimetriden doğan süreksizlik ve enerji yerleşir. Fonetik düzeyde oluşan ritmik ilişkiler ve tınısal bir bütüne dönüşmüş sözcük sembolist şiir ile müzik arasında sıkı bir ilişki kurar, hatta bunları aynı kategori içinde olmaya zorlar. McCombie'nin Mallarmé'nin şiiri hakkında yazdıkları, Mallarmé'nin şiirinin ötesinde sembolist şiirin genel bir özelliğidir:

Sıradan referanslarla ilişkilendirilmiş nesneler dünyasından uzaklaştırılmış sözcükler müziğin temsil-etmeyici (non-représentatif) niteliğini paylaşır. (...) Sözcük, saf bir müzikal biçim gibi yeni ve tekil bir varoluş kazanır. (...) Bulanık anlamlar perdesine bürünmüş şiir, müziğin gizemini taklit eder. (McCombie, 2003: 27).⁸

⁸ "Words that are removed from the World of objects associated with ordinary reference share the non-representative quality of music. (...) The Word assumes a new and singular existence as a pure musical form. (...) Poetry shrouded in a veil of obscured meaning imitates the mystery in music."

Mallarmé şiirin görevini, dilbilimsel nesneyi içerik ilişkilerinden özgürleştirmek ve onları 'İde'yi yansıtan karşılıklı bir ilişkiler ağına aktarmak olarak gördüğünden, bu noktadan sonra dil ile müzik arasında açık bir ayrım çizgisi var olamaz. Müzikal bir nesnenin olduğu gibi, dilbilimsel nesnenin kimliği, bir dış anlamdan çok, kendi doğasında yatmaktadır (McCombie, 2003: 96).⁹

Verlaine'in yukarıdaki şiirinde de müziğe özel bir atıf bulunduğunu görebiliriz. Şair 'her şeyden önce müzik' der, bir şiirin şiir olması için bu gerekmektedir. Verlaine için tekli mısra bunu sağlayabilmesi yönünden değerlidir. Sözcüklerin sesleri arasındaki benzeşmeleri, tekrarları ve bundan doğan ritmik dokuyu şiirin merkezine koyan sembolist şiir için, sözcük bir çağrışım olmanın ötesinde bir ses olayıdır. Verlaine'in bu dörtlüğü, kendine model olarak plastik sanatları alan parnasyen şiirin aksine sembolist şiirin müzikle yakınlık kurma arayışında olduğunu gösterir (İnal, 1981: 176-177).



Görsel 1. Stephan Mallarmé – Un Coup de Dés (9. sayfa)¹⁰

Mallarmé'nin Un coup de Dés adlı şiiri, sözcüğü uzlaşmış anlamdan, dilbilimsel kategorilerden ve sözdizimsel akıştan ayırıp, kendi başına bir tını-ses-ritim olayı olarak ele almanın çok açık ve güçlü bir örneğidir. Bu şiirde sözcüklerin sayfaya yerleşimi şiirin bir parçası olarak sözcüklerin özerkliğini vurgular. Ama bu yazım şeklinin esas sonucu alışageldik sürekliliği ortadan kaldırmasıdır. Sayfa düzeninin yanı sıra farklı harf boyutlarının kullanılması, birbiriyle iç içe geçmiş farklı ilişkiler doğurur. Art arda gelen sözcükler, sadece etrafındaki sözcüklerle değil, kendisine ardışık olmayan sözcüklerle de ilişkiye girer. Sözcüğün yarattığı anlam çoğulluğu sözdizim düzeyine de taşınır ve tek doğrultulu çizgisel bir okuma olanaksız hale gelir. İlhan Berk, bu kavramların öncesine şiirin merkezi olarak 'sessizlik' olgusu yerleştirdikten sonra şunları söyler:

⁹ "Since Mallarmé sees poetry's task as to free linguistic objects from their contingent relations and transpose them into a network of reciprocal relations reflecting the 'Idée', there can no longer be a clear line of demarcation between language and music. Like that of music, the identity of the linguistic object lies in its own nature rather than in an external signified."

¹⁰ <https://math.dartmouth.edu/~doyle/docs/coup/scan/coup.pdf>, (Erişim Tarihi: 11.02.2016).

Bu şiirin yarattığı sessizlik, yüzey kavramları üçüncü önemli bir olguyu, uzaklık-yakınlık olgusunu depreştirecektir. Mallarmé bunu, sözcükleri ve de sözcük gruplarını birbirinden ayırarak, sonra da bir araya toplayarak (...) yapar. Sözcüklerin bu devinimi de uzaklık-yakınlık kavramlarını oluşturacaktır. Doğal olarak zaman olgusu da kendini gösterecektir. Devinim de vurgulanıp duracaktır. (...) Şiir ta baştan öyküyü dışlaya dışlaya geldiği için de, alanlar (anlam) arasında gidip gelmekten çekinmeyecektir. Ayrıca bu gidiş-gelişler, “bu yalın kullanımlar onu yüksek sesle okuyacaklar için bir müzik notası doğuracaktır.” (Berk, 2005: 25).¹¹

Şiirin bize öğrettiği iki şey daha vardır ki bu belki de hepsinden önemlidir. Bunun birincisi çokanlamlılıktır. Her yere çekilen bir şiirdir bu. (...) Her türlü yoruma açıktır. Herkes istediği gibi anlayabilir. (...) İkinci özelliğe gelince; şiir sanki yüz parçaya bölünmüş, üstünden de trenler, buldozerler geçmiştir, öylesine paramparçadır (Berk, 2005: 25).

Berk’in belirttiği son nokta dikkat çeker: şiir içinde bir devinim vardır ama bu öylesine parçalanmış ve asimetrik bir devinimdir ki, şiirde çizgi-zamansal akış kaybolmuştur. Çoğulluk, asimetri ve parçalanmışlık, şiire akarak değil, yığılarak oluşan yeni bir zamansal boyut katmıştır.

Gördüğümüz gibi, sembolist şair sözcüğü özerkleştirmek için onun sentaksla ilişkisini de gevşetir. Sembolist şiirde sözcüklerin aynı dizede ya da aynı kıtada yer alması her zaman sözdizimsel ya da dilbilgisel bir nedene bağlı değildir. Kimi sözcükler kıtalar arası, dizeler arası bağlantılar kurar, ilişkiler yaratır. Bir diğer nokta, sözcüklerin anlamla ve yapıyla kurduğu bu gevşek ilişki ağından doğan tereddüt, çelişki ve süreksizlik kavramlarıdır. Bu kavramlar anlam belirsizlikleri yaratarak sözcüklerin özerkleşmesini sağlar. Örneğin, yukarıda yer verdiğimiz Deniz Meltemi şiirinin ilk iki dizesinde yer alan cümleler arasında belirgin bir süreksizlik ilişkisi vardır. Anlamdaki süreksizlik, ilk iki dizede noktalama işaretleriyle sözdizimsel düzeyde de desteklenir. İlk süreklilik ikinci dizedeki “kaçmak” (fuir) fiiliyle ardından gelen iki dize arasında oluşur. Tam bu noktada da, yarım dizelik cümleler yerini 1,5 dizelik bir bütüne bırakır (bkz. Örnek 2, ilk üç dize).

Sembolist şiirin bu özellikleri parnasyen şiirin nesnelliğine karşı bir tepki olmasından doğar belki, ama sonunda sembolist şiirin sözcüğü ele alışı ‘dili’ değiştirmiştir. Roland Barthes çağdaş dilin köklerini sembolist şiire, özellikle de Rimbaud’ya dayandırır. Yazarın çağdaş şiir hakkında yazdıkları, sembolist şairlerin yukarıda değindiğimiz teknikleriyle, estetik ilkeleriyle birebir örtüşür:

Klasik dilde, sözcükleri bağıntılar yönlendirir; bağıntılar her zaman tasarlanmış bir anlama doğru götürür hemen; çağdaş şiirde, bağıntılar yalnızca sözcüğün bir yayılmasıdır; “konut” olan Sözcük’tür, (...) (Barthes, çeviri, 2009: 41)

¹¹ Şiirin tırnak içinde yazdığı cümle, -muhtemelen- Mallarmé’den bir alıntıdır, ancak yazar kaynak belirtmemiştir.

Ozanlar bundan böyle sözlerini dilin aynı zamanda hem işlevini, hem yapısını kucaklayacak, kapalı bir Doğa olarak kurarlar. Öyleyse Şiir artık süslerle bezenmiş ya da özgürlükleri budanmış bir Düzyazı değildir, indirgenmez ve kalıtımsız bir niteliktir. Özellik değil, tözdür artık, bunun sonucu olarak da rahatlıkla göstergelerden vazgeçebilir, çünkü doğasını kendinde taşır, kimliğini dışarıya imlemeye gereksinimi yoktur: şiirsel ve düzyazısal diller başkalıklarının göstergelerinden bile vazgeçebilecek ölçüde ayrılmışlardır birbirinden (Barthes, çeviri, 2009: 39).

Klasik sürerlik eşit yoğunlukta öğelerin birbirini izleyişidir, (...) [Klasik] Şiirsel sözcük dağarcığının kendisi de bir buluş sözlüğü değil, alışılmış kullanım sözlüğüdür: imgeler ayrı ayrı değil, bütün olarak, yaratımla değil, alışkıyla özeldir. (...) Klasik yazının özlü düşünceleri sözcüklerin değil, bağıntıların özlü düşünceleridir: bir anlatım sanatı söz konusudur, bir buluş sanatı değil; burada sözcükler, daha sonra yapılacağı gibi, bir tür şiddetli ve beklenmedik yücelikle, bir deneyimin derinliğini ve tekliğini yansıtmazlar; ince ya da süssel bir düzenin gereklerine göre, yüzeyde düzenlenmişlerdir. Kendilerini bir araya getiren düzenlemeye hayran kalınır, kendilerine özgü güçlerine ya da güzelliklerine değil (Barthes, çeviri, 2009: 40).

Barthes'in altını çizdiği gibi, klasik dil ile çağdaş dil arasındaki en belirgin fark, sözcüklerin özerkleşmesi ve sözdizimsel bütününden ayrılmasıdır. Buna bağlı olarak sözcüğün uzlaşımış anlamından ve dilbilimsel işlevinden sıyrılıp müzikal bir kimlik kazanması ve sözdizimsel akışı belirsizleştirmesi parnasyen şiir ile sembolist şiir arasındaki farkı bir üslup farkı olmanın çok ötesine taşır. Sembolist şiirle birlikte, bir taraftan anlam bütünden parçaya, cümleden sözcüğe kayar, belirsizleşir, çoğalır; diğer taraftan sentaktik yapının çizgisel ilerleyişi dağılmaya başlar. Sembolist şiir, şiir olgusunu ontolojik olarak değiştirir, şiiri, şiirsel içerikle doldurulacak hazır bir kalıp olmaktan çıkarır. Kısaca, sembolist şiir ile klasik dilin yapısı çözülmeye başlar ve yeni bir dil doğar; bu yönden değerlendirildiğinde sembolist şiir devrimcidir.

Debussy'nin müziğinde sembolist şiirin izleri

Debussy'nin gençlik yıllarında Paris'te edebiyat dünyası yukarıda kısaca değindiğimiz akımların yarattığı çeşitlilik ve zenginlik içinde oldukça canlı ve hareketli bir görünüm sergilerken müzik yaşamı (canlı olmasına karşın) aynı ölçüde çeşitlilik göstermez. Fransız müzik yaşamı büyük ölçüde dönemin en ünlü bestecisi olan Saint-Saëns'in kontrolündedir. Saint-Saëns'in son derece konvansiyonel ve klasik olarak tanımlanabilecek kompozisyon dili dönemin akademik ölçütlerinin de temelini oluşturmaktadır. Saint-Saëns doğrudan konservatuvarda çalışmamış olsa da, onun müzik dilini benimsemiş öğrencileri ve arkadaşları bu kurumda hocalık yapmış ve kurumu yeniliğe pek açık olmayan, muhafazakâr bir çizgide tutmuşlardır. Bu besteciler ayrıca şehrin önemli konser salonları ya da topluluklarıyla (mesela Société Nationale de la Musique) da sıkı ilişki içindedirler. Yazının başında değindiğimiz Fransa-Prusya savaşının yarattığı Alman antipatisine karşın, bu gelenekten pek uzaklaşamayan bu bestecilerin dışında, sadece César Franck daha özgün sayılabilecek bir dil kurmayı başaramıştır; bu yüzden Debussy üzerinde az da olsa etkisi olan tek Fransız besteci Franck'tır.

Debussy öğrencilik yıllarından başlayarak, akademinin sunduğu konvansiyonel ve klasik değerleri kabullenmez ve sık sık eleştirir. Debussy'nin öğrencilik yıllarında armoni hocası Durand ve kompozisyon hocası Guiraud'yla girdiği tartışmalar hem sınıf arkadaşlarının aktardıkları, hem de bestecinin kendisi tarafından yazılmış yazılarla günümüze ulaşmıştır. Bir örnek olarak, besteciyle aynı dönemde konservatuvarda bulunmuş olan Maurice Emmanuel, piyanoda yaptığı doğaçlamalar ve akor bağlantıları nedeniyle Debussy'nin konservatuvar yöneticileri tarafından 'sakıncalı' ilan edildiğini aktarır (Roberts, 2008: 37 ve Lederer, 2007: 15). Debussy'nin konvansiyonel değerleri savunan hocaları tarafından eleştirilmesi öğrencilik yıllarıyla sınırlı değildir; besteci dönemin önemli kompozisyon ödülleri olan Roma Ödülü'nü kazandıktan sonra bile yapıtları akademik çevrelerce (ve akademinin güdümündeki eleştirmenlerce) sertçe eleştirilmiştir (Roberts, 2008: 66).

Bu çerçeveden bakıldığında Dukas'nın tespiti doğrudur, Debussy üzerinde müzisyenlerin kayda değer bir etkisi yoktur.¹² Her ne kadar Debussy, Chopin ve Mussorgski gibi kimi bestecilere karşı hayranlığını dile getirmiş olsa da, bu hayranlık bestecinin yapıtlarına pek yansımamıştır.¹³ Yukarıda değindiğimiz Fransız besteciler Debussy'nin karşı olduğunu her fırsatta dile getirdiği akademik değerleri ve üslubu savunurlar; doğal olarak üretimleri de bu üslupla sınırlı kalmıştır. Bu bestecilerin müziklerinde belli belirsiz bir Fransız çeşnisi hissedilse de, tasarım ve ifade yönünden Alman üslubundan bağımsız bir üslup yaratmayı başaramamışlardır/düşünmemişlerdir. Bu yüzden Saint-Saëns, D'Indy, Fauré ya da Massenet'yi Debussy'nin öncülleri olarak görmek, Debussy'nin müziklerinde bu bestecilerin etkisinden bahsetmek pek olası değildir. Az önce değindiğimiz gibi, sadece Franck bir istisna olarak değerlendirilebilir. Debussy'nin sıkça kullandığı dairesel biçimin (cyclic form) Fransız kaynağı kimi müzik adamları tarafından Franck olarak gösterilir (DeVoto, 2004: 3-5).¹⁴

Debussy birçok sembolist şiiri şarkı olarak bestelemiştir. Bunlar arasında ilk olarak Poèmes de Baudelaire (Baudelaire'den 5 şiir), Poèmes de Stéphane Mallarmé (Mallarmé'den 3 şiir), Ariettes Oubliées (Verlaine'den 6 şiir), Chansons de Bilitis (Pierre Louÿs'in şiirleri) akla gelir. Ayrıca Mallarmé'nin aynı adlı şiirinden hareketle bestelenen ancak sözsüz bir yapıt olan Prélude à l'Après-midi d'un Faune ve Maeterlinck'in librettosunu yazdığı Pelléas ve Mélisande operası, Debussy'nin sembolizmle doğrudan ilişkili yapıtları olarak gösterilebilir.

Ancak girişte de değindiğimiz gibi, Debussy'nin sembolist şiirle ilişkisi bunun ötesine geçer. Debussy'nin müzik dili sembolist şiirin diliyle benzerlikler taşır, bu benzerlik en temel olarak her ikisinin de klasik üslubu/dili, devrimci bir yaklaşımla dönüştürme girişimidir. Ayrıca, bunu sağlamak için kullandıkları yöntemler ve estetik tercihler de birbiriyle sıkı biçimde benzer. Benzerlikler, özellikle sembolistlerin şiiri ve sözcüğü yeniden yorumlayışıyla, Debussy'nin yeni

¹² Bkz. Dipnot 1.

¹³ Debussy üzerinde Chopin'in etkisi için bkz. Roberts (2008: 30-34). Bu iki bestecinin de akademik ortamlara bulaşmamış olmaları dikkat çeker. Hatta Mussorgski akademik bir müzik eğitimi bile almamıştır. Debussy'nin Mussorgski'ye ilgisi bu yüzden değerlendirilebilir.

¹⁴ DeVoto bu noktada, dairesel biçimin kökeni olan tematik dönüşüm (thematic transformation) fikrinin yaratıcısı (ya da Wagner'den türeticisi) olan Liszt'e atıf yapar; Franck dairesel biçimi hocası olan Liszt'ten öğrenmiştir.

ve fonksiyonel olmayan bir tonalite arayışı arasında gözlemlenir. Debussy'nin editörüne yazdığı bir mektupta yaptığı müzik tanımı sembolistlerin şiiri bir hazır kalıp olmaktan çıkarmasıyla ve dizeyi bir ritim ve tını olayı olarak ele almasıyla benzer: "Müzik özü gereği, sıkı, geleneksel bir biçim içinde akabilecek bir şey değildir. Müzik renklere ve ritimselleşmiş zamandan oluşur (Debussy, derleme, 1927: 55)".¹⁵ Bestecinin bu sözü, açıkça olmasa da, çıkış noktası olarak sembolist şiiri gördüğünü güçlü biçimde çağırır.

Debussy'nin müziğinin sembolist şiirle ilişkisini kavramak için, öncelikle sözcüğün özerkleşmesi sürecinin müzikteki karşılığını araştırmak gerekir. Müzik dilinde bir ögenin anlamla ilişkisi, bir sözcüğün anlamla ilişkisinden farklıdır. Müzik dilinin öğeleri (akorlar, sesler, figürler, vb.) elbette bir nesnenin, kavramın göstergesi olarak bir 'dış-anlam' taşımazlar, ama uzlaşmış bir anlam taşırlar. Bu anlam, müzikal ögenin içinde yer aldığı sistemle ilişkisinin açıkça tanımlı ve büyük ölçüde tekil olmasından kaynaklanır. Sembolist şiirin merkezindeki özerkleşmiş sözcükler ülküsü, şairin sözcüklere yeni, beklenmedik ve öznel anlamlar katmasıyla ve onları dilin sözdizimsel, dilbilgisel düzeninden ayırmasıyla bağıntılıdır. Debussy'nin müziği ile sembolist şiir arasındaki benzerlik tam olarak bu noktada, ögenin içinde yer aldığı dizgenin kendisine yüklediği uzlaşmış anlamdan/işlevden sıyrılması noktasında ortaya çıkar. Müzik dilinde bu dizge, tonalite ve Beethoven'dan sonra bütünüyle Alman kimliği kazanmış olan sonat üslubudur.

Tonalite, kendisini oluşturan öğeler arasındaki hiyerarşi yoluyla işleyen bir sistemdir. Tonal müzikte her türlü armonik öğe anlamını, öncelikle tonal merkezle ilişkisinden kazanır. Bunun dışında, ama bununla ilişkili olarak, tonal öğeler uyumlu ve uyumsuz olarak iki kategoride sınıflandırılır. Tonal (sözdizimsel) akış, bu iki olgu çerçevesinde, yani akorların/seslerin tonal merkeze doğru, uyumsuz ögenin uyumluya doğru yönelmesiyle şekillenir. Tonal hiyerarşinin temelinde çeken – eksen¹⁶ ilişkisi gelir, bu iki fonksiyonun hemen ardından ikinci sırada altçeken fonksiyonu gelir. Öncekiler kadar belirleyici olmasa da, altçeken de tonalite çerçevesinde önemlidir. Bu üç fonksiyonun açıkça belirgin olduğu dereceler temel dereceler olarak tanımlanır. Diğerleri geri plandadır ve bu fonksiyonların farklı renkleri olarak ikincil bir anlam taşırlar Tonal üslupta bir besteci farklı tonalitelere gezinerek ve büyük ölçüde bu fonksiyonların akış sırasını (eksen-altçeken-çeken-eksen) gözeterek kompozisyonunu oluşturur. Çeken – eksen ilişkisi, gerilme – çözülme ilişkisidir, bu yüzden tonalitede anlam, öğelerin kendi kimliklerinden değil, ilişkilerinden doğar. Çeken fonksiyonu kimliğini eksenin varlığına borçludur. Tonal üslupta bu yönelim dikkatlice yaratılır, bestecinin isteğine göre kararın gerçekleşmesi, gecikmesi, erken gelmesi, sürprizlerle askıya alınması gibi durumlar oluşur; ama, tonal üslupta çekenin eksene yönelme isteği asla yok sayılmaz. Tonalite çerçevesinde diğer ilişkiler de buna benzer. Kısaca, tonal müzikte anlamın temeli öğelerin kendinden değil, tonal sistemden ve iliş-

¹⁵ "La musique n'est pas par son essence une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle. Elle est de couleur et de temps rythmés."

¹⁶ Çok kaba bir tanımla eksen, tonal dizilerde I. derece sesinin ve bu derece üzerine kurulu akorun tonalite içinde üstlendiği görevi tanımlar. Aynı şekilde çeken V. dereceyle, altçeken de IV. dereceyle ilişkilidir.

kilerden doğar; anlamlı olan öğeden çok fonksiyonel düzlemde gerçekleşen bağlantıdır (Meyer, 1956: 35).¹⁷ Yapı bağlamında, akor renkleri ve tını geri plandadır ve yapıya, ancak fonksiyonel ilişkilerin bir tür yan ürünü olarak katılır.¹⁸ Bu şekilde ele alınmış tonaliteyi kısaca fonksiyonel tonalite olarak tanımlayacağız. Fonksiyonel tonalitede artikülasyon, dinamik ve hatta ritim bile geri plandadır, yapısal anlamda bir bakıma dekoratif öğelerdir.¹⁹

Debussy'nin müzik dilinin sembolist şiirle yakınlığı öncelikli olarak bu noktada ortaya çıkar. Sembolist şiirin, örüntülerden sıyrarak ya da yapının işleyişini değiştirerek sözcüğü özerkleştirmesine benzer biçimde, Debussy armonik öğeleri fonksiyonel tonalitenin getirdiği uzlaşmış anlamlardan sıyırmış ve tonaliteyi perdeleyerek renk/tını/ritim üzerine kurulu bir armoni dili yaratmıştır. Bu perdeleme öncelikle, tonal yönelim hissi zayıf öğelerin sık kullanımı ve tonal sözdiziminin belirsizleştirilmesi yoluyla sağlanır.

Debussy yapıtlarında sık sık tam ton dizisi, oktatonik dizi, kromatik dizi gibi tonal etkisi zayıf dizilere yer verir.²⁰ Bu dizilerin ortak özelliği tekbiçimli (üniform) ve simetrik olmalarıdır. Öğeler arası ilişkilerin farklılık göstermediği, tek bir aralık türünden ya da iki aralığın nöbetleşmesinden oluşan bu dizilerde merkez (eksen) etkisi ve gerilme – çözülme ilişkisi oluşmaz. Bestecinin sıkça kullandığı artmış beşli akoru da aynı şekilde simetriktir.²¹ Bunların yanı sıra, Debussy, tonal çağrışımı çok yüksek olan yedeni²² içermeyen modal dizilere ve pentatonik diziyeye de sıkça yer verir. Yapısında güçlü bir çizgisel akış, bir yönelim içermeyen bu armonik gereçlerin içerdikleri fonksiyonel farklılaşma ve karşıtlıklar zayıftır, bu yüzden renk kimlikleri belirgin biçimde ön plana çıkar.

Kullanılan öğelerin yapısal özelliklerinin yanı sıra, Debussy aralarındaki sözdizimini gevşeterek öğeleri özerkleştirir. Örneğin, bestecinin sıkça kullandığı paralel yürüyüşlerde, akorlar arasındaki bağımsız parti hareketi kaybolur ve akorlar birer blok olarak kimlik kazanır. Bu du-

17 Müzikte anlam konusunun daha geniş bir okuması için, bkz. aynı kaynakta s. 32-42.

18 Sözgelimi, çalgılamadaki bir değişiklik, Alman üslubunda bestelenmiş bir senfoninin yapısal tasarımını çok etkilemez. Alman üslubunda dinamik, artikülasyon ve çalgı seçimi gibi etkenler, büyük ölçüde fonksiyonel tonalite çerçevesinde şekillenen armonik tasarımın doğal bir uzantısı/sonucu olarak işler. Mozart'ın, Beethoven'ın, ya da aynı üslupta çalışan Dvorák, Saint-Saëns gibi Alman olmayan bestecilerin müziklerinde artikülasyon, dinamik, çalgılama ve ritim tasarımı, büyük ölçüde, fonksiyonel ve tonal ilişkileri destekler, dikkati kendilerinden çok armonilerin ilişkisine yöneltir. Müzik teorisine hakim okurlarımızın bildiği gibi, büyük ölçüde Alman geleneğini ve klasik/romantik üslubu temel alan Schenker analizi de bu parametrelerin ikincilliği üzerine temellenmiştir. Bu yaklaşım, analiz sürecinde çalgılama, dinamik, renk gibi parametreleri tümüyle göz ardı eder. Bu analizi yaratan H. Schenker'in kendi önerdiği sisteme uymadığı için Debussy müziğini değersiz addedmesi (Brown, 1993:128,129), Debussy'nin müziğinin farklı biçimde tonal olduğu savımızı doğrular niteliktedir.

19 Burada değiştirdiğimiz 'fonksiyonel tonalite' olgusunun her türlü tonal müziği kapsamadığını hatırlatalım ve ekleyelim: Bach'ın, Beethoven'ın ve Wagner'in müziğinin tonal olmasına paralel olarak, elbette Debussy'nin müziği de tonaldır, ama tonal olma durumu bunlardan farklıdır. Sonat üslubunda dekoratif düzeyde yer alan parametrelere yapısal anlam katılması ve öğeler arasında fonksiyonel ilişkinin geri plana çekilmesi yoluyla tonalitenin işleyişi değişmiştir.

20 Tam ton dizisi sadece B2 (büyük ikili) aralıklarından oluşmuştur; oktatonik dizide B2 ve k2 (küçük ikili) aralıkları sırayla birbirini izler; kromatik dizi ise sadece k2 aralıklarından oluşur. Genel bir tespit olarak, müzikte, armonik planda simetri arttıkça, sesler arasındaki hiyerarşik yapılanma da kaybolur.

21 Artmış beşli akorunu, üst üste bindirilen iki B3 (büyük üçlü) oluşturur.

22 Yeden, tonal dizilerde VII. dereceye verilen addır. Bu ses, gerçek kimliğini çeken armonisinin bir parçası olmaktan alır, dolayısıyla, çeken fonksiyonu ile ilişkili bir kavramdır.

rum, akorun fonksiyonel kimliğini zayıflatır ve onu bir renge dönüştürür. Özellikle tek bir akor türünün tekrarlandığı yürüyüşler, fonksiyonel bir ilerleyişten çok, seçilmiş bir renk üzerinde oyalanma etkisi yaratırlar.

Debussy'nin “renklerden ve ritimselleşmiş zamandan” oluşan müzik dokusunda çözülmeyen ve bu yüzden fonksiyonel kimliklerini yitirerek bir renge dönüşen çeken armonileri ile modal renkleriyle öne çıkan yan dereceler²³ önemli yer tutar. Çeken armonilerinin bu dönüşümü, az önce değindiğimiz paralel yürüyüşlerle ya da ardından gelen armoninin ekseni çağrıştırmamasıyla sağlanır, yani eksenin yokluğu çeken kimliğini zayıflatır. Bu yollarla Debussy, dinleyicinin dikkatini öğeler arasındaki ilişkiden, ögenin kendisine çeker. Bu durum öğeler arasında bir akış olmadığı anlamına gelmez, sözdizim hâlâ vardır, ama artık geri planda ve daha özgür yapıdadır. Besteci, ayrıca, uzun süren armoniler yoluyla ya da bir bağlantının, özellikle fonksiyonel gücü zayıf bir bağlantının tekrarlanmasıyla, hareket beklentisini tüketerek dikkatimizi armoninin kendisine yöneltir. Debussy'nin müziği büyük ölçüde figürlerin, motiflerin, armonilerin ardışık tekrarı üzerine kuruludur. Bu tekrarlar hareketi sürekli sekteye uğratarak, ögenin, sözdizimsel bir akışa hizmet etmekten çok, kendinde saklı olan tını ve renk özelliklerini sergileme amacıyla olduğunu gösterir. Bu tür tekrarlarla, akış yerine, müzikal ögenin özü ön plana çıkar.

Fonksiyonel ilişkilerin silinmesi dışında bestecinin tonalitenin taşıdığı tek anlamlılığı aşarak bir anlam çoğulluğu yaratma yordamlarından bir diğeri de çift odaklı tonalite tasarımıdır.²⁴ Bu durumda merkez duygusu iki farklı eksen arasında dolaşır. Örneğin, Bestecinin *La Mer* adlı senfonik müziğinin ilk bölümü re bemol majör tonundadır; ancak, eksen armonisinin sürekli ek altılı²⁵ ile kullanılması ve si bemol minör ekseninin kendini hissettirmesiyle bu tonalite gizlenir; iki eksen arasında oluşan çelişki ve iki tonal merkezle ilişki içindeki armoniler, tonaliteyi gölgeler. Tonaliteye kimliğini veren eksen akoru, en güçlü olmasını beklediğimiz yerde, bölümün final noktasında bile zayıf ve örtülüdür. “Örtülü” tonalite²⁶sembolist şiirin örtülü nesnesini anımsatır.

Tonalitenin perdelenmesine yönelik daha radikal bir tavır Images adlı orkestra yapıtının “Nuages” adlı ilk bölümünde görülür. Yapıt, neredeyse bütünüyle si perdesi üzerinde kuruludur; ancak si majör ya da si minör tonalitesinden bahsedilemez. Yapıtın yapısal açıdan önemli noktalarında, her iki tonalitenin de beşlisi olan fa diyezini yanı sıra fa natürel de kullanılır. Bu

23 Yukarıda değindiğimiz fonksiyonların görece zayıf renklerini taşıyan, II., III., VI. ve VII. dereceler ve bunların üzerine kurulu akorlar, tonal müzik teorisinde ‘Yan dereceler’ olarak tanımlanır. Debussy, tonalitenin fonksiyonel gücünü zayıflatmak için bu dereceler üzerine kurulu akorları sıkça kullanır. Yani, bestecinin yordamlarından biri fonksiyonel gücü yüksek çeken akorlarını beklenmedik ilişkiler içinde kullanmak, bir diğeri de fonksiyonel gücü zayıf bu akorları kullanmaktır.

24 İlk olarak Jan LaRue'nün bir makalesinde öne sürülen iki odaklı tonalite (bifocal tonality), DeVoto tarafından Debussy and the Veil of Tonality adlı kitabında Debussy'de tonalitenin yeni bir görüntüsü olarak ele alınmıştır. Yazar savını, bestecinin orkestra için bestelediği Images adlı yapıtının son bölümü olan “Gigues” analizi üzerinden destekler (DeVoto, 2004: 126-128).

25 Herhangi bir beşli akora, kök sese göre altılı aralığının eklenmesiyle oluşan akora ‘ek altılı akor’ denir. Bu akorlar I. derece üzerinde kullanıldığında, eksen etkisi zayıflar. Bu kullanımı ile ‘ek altılı’ terimi, Saygun’un Musiki Nazariyatı IV. Kitapta öne sürdüğü ve yan dereceleri/fonksiyonları tanımlamak için kullandığı ‘ilave altılı’ terimi ile yakınlık gösterse de, tümüyle aynı değildir.

26 Bu tanımlı de DeVoto'ya borçluyuz.

noktalarda eksen, si – re – fa akoruna, yani kararsız bir eksilmiş beşli akoruna²⁷ dönüşür. Yapıtın diğer bir yapısal özelliği, belirgin armonik oluşumların hepsinin si üzerine temellenmesi ya da bu perdeyi içermesidir. Bu haliyle Nuages “si” rengi üzerinde bir çalışmaya dönüşür. Tek bir renk üzerine çalışılmış bir müzik, Debussy’nin temel arayışlarından biridir. Besteci, “Nuages” hakkında E. Ysäye’ye 1894’te yazdığı bir mektupta, “*tek bir renkten elde edilebilecek farklı kombinezonlar*”dan bahseder. Ayrıca Guiraud ile yaptığı bir konuşmada da, idealindeki müzik için “*sadece gri renkte çalışılmış bir resim*” benzetmesini kullanır (DeVoto, 2003: 184).

Kısaca, sembolist şiirdeki sözdizimden ve dış-anlamından sıyrılmış sözcüğü merkeze yerleştirme ve anlamı açık olmayan öğeler/ilişkiler seçerek farklı çağrışımlarla bir anlam çoğulluğu yaratma çabasının benzeri Debussy’nin armoni ve tonalite tasarımıyla görülür. Anlam tekilliğinden sıyrılmış sözcüğe benzer biçimde, Debussy’nin armonileri fonksiyonel tonalitenin yüklediği anlamlardan sıyrılarak, çok yönlü, çağrışımlarla yüklü bir tını ve ritim olayına dönüşür. Diğer taraftan, sembolist şiirde sözcüklerin dış anlamdan sıyrılmasının radikal bir kopuş olmamasına paralel biçimde, Debussy müziğinin de tonaliteden (ve fonksiyonellikten) tamamen kopmadığını belirtmek gerekir. Ancak iki sanatta da, yapısal önem fonksiyonellikten renk/tını/ritim içeriğine kaymıştır.

Aslında Debussy’den önce de besteciler bu tür tonal belirsizliklere yer vermişler, ancak bunu fonksiyonel tonaliteye biraz belirsizlik rengi katmak amacıyla yapmışlardır.

Debussy’nin devrimci yönü, bu teknikleri yapısal bir dekorasyon amacıyla değil, tonal yapının yeni bir kimlik kazanması amacıyla kullanmasından doğar. Bir bakıma, Debussy’nin çağırıcı yönü, seçtiği armonik gereçlerden çok bunlarla tasarladığı yapının özgünlüğünden gelir.

Armonik düzey dışında, yapının oluşmasında da Debussy’nin dili ile sembolist şiir arasında çeşitli benzerlikler tespit edilebilir. Geleneksel dizeden açıkça kaçmayan ama yeni dize oluşumlarını da sıkça kullanan sembolist şairlere benzer şekilde, Debussy de yapının tasarımıyla kimi zaman geleneksel yordamlardan yararlanır (üç bölmeli biçimler, rondo gibi), kimi zaman yeni arayışlara girer (dairesel biçim gibi); ama iki durumda da müziği ön kabullü bir şablon üzerine temellenmez, daha doğrusu, içerikteki radikal değişim bu tür şablonları da dönüştürür. Debussy, armonik akışın yöneldiği güçlü bir fonksiyonel kalıba nadiren yer verir; bu yüzden, yapısal öğeler armonik/sözdizimsel bir hedefe doğru akmaz, içinde yer aldıkları bütünden bir ölçüde bağımsız gibi dururlar. Özerk öğelerle kurulmuş bu yapılar, kimi zaman vazgeçişlerle, kesilmelerle, suskularla bir anda havada bırakılırlar. Bu durum, Debussy’nin yapılarını sonat üslubunun kalıba doğru yönelen, sözdizimsel bütünlüğü açık ve net cümlelerine oranla daha özgür kılar. Bu nedenle, bütünle ilişkisi gevşek parçalardan oluşmuş bu yapılar için müzik cümlesi yerine, özgür bir bütünü çağrıştıran ‘dize’ daha uygun bir terimdir. Sembolist şiirin dizesindeki bir sözcük gibi, Debussy’de bir armoninin, motifin, figürün konumu sözdizimsel koşullardan

27 Üçlüsü k3 (küçük üçlü), beşlisi e5 (eksilmiş beşli) olan, diğer deyişle iki k3’nün üst üste bindirilmesinden oluşan beşli akorlara eksilmiş beşli akoru denir. Bu akor, tonal açıdan son derece kararsız bir yapıdır.

çok, yapıta özgün estetik bir gerekten doğar. Yani Debussy'de müzikal yapılanmanın merkezinde, sembolist dizide olduğu gibi, tını, uyum, ritim gibi özelliklerinden ötürü bir arada duran öğelerin oluşturduğu, cümleye oranla daha gevşek bir bütün yer alır. Debussy'de müzikal bütünü değişen tını ortamı belirler. Bu durumla ilişkili olarak tonalite ve cümle kuruluşlarında olduğu gibi, yazıda da (*écriture*) yapısal hiyerarşi zayıflar: Empresyonist resmin desen ile zemin arasındaki ayrımı vurgulayan konturdan kurtulmasına benzer biçimde, Debussy'nin müziğinde tema ile eşlik arasında geçirgenlik artar; tema, kimliğinin bir kısmını tını ve renk içeriğinden kazanarak bir ezgi olmaktan bir doku olmaya doğru dönüşmeye başlar.

Armonik ve yapısal plandaki bu değişimler, bütünü oluşturan parçaları, bütünün hizmetinde olan öğeler olmaktan çıkartır ve onlara özerklik kazandırır. Birbirlerini işaret eden bileşenlerden doğan zorunlu bir akışın oluşturduğu tekil bir bütün yerine, özerk parçaların etrafındaki öğelerle gevşek ilişkiler kurarak oluşturduğu, serbest ve çok-anlamalı bir bütün ortaya çıkar. Tonaliteden ve şablon yapılardan bağımsız öğelerin yarattığı anlam çoğulluğu sembolist şiirde olduğu gibi oluşum, dönüşüm fikrini merkeze taşır.

Mallarmé'nin *Brise Marine* (Örnek 2) ve *Un Coup de Dés* şiirlerinde (Görsel 1) değindiğimiz süreksizlik, Debussy müziğinin de önemli bir özelliğidir. Süreksizlik kimi zaman birbirini işaret etmeyen biçim öğeleri arasında oluşur; doruğa doğru bir akışın doruğa ulaşmadan kesilmesi, ardışık kesitler arasında bir motif ilişkisinin yokluğu, doku bağlamında ilişkisiz öğelerin art arda gelmesi süreksizlik yaratan kimi durumlardır. Ayrıca, armonik bağlamda, fonksiyonellikten sıyrılmış armonilerin birbirleriyle ilişkisi de bir tür süreksizlik yaratır. Ancak şunu belirtelim, bu süreksizlik, bir ilişkisizlik durumu doğurmaz, daha çok ilişkinin beklenmedik bir alanda ya da örtülü olarak gerçekleşmesinden doğar. Debussy fonksiyonlardan ve motiflerden doğan ilişkilerin yokluğunun muhtemel bir sonucu olan dağınıklıktan kaçmak için öğeler arasında perde ilişkileri kurar, ortak sesler, renk benzerlikleri ve çağrışımlar yoluyla bütünün bir arada durabilmesini sağlar. Böylece bütünün varlığı için şart olan parçalar arası ilişki, *a priori* şablonlardan uzak, yapıta özel yordamlar ve ima yoluyla sağlanmış olur.²⁸

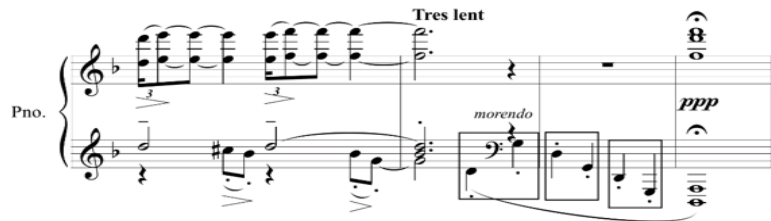
Yazının son bölümünde bu tespitlerimizi bestecinin *Des Pas sur la Neige* (Kardaki Adımlar) adlı prelüdü ve diğer yapıtlarından seçilmiş çeşitli kesitler üzerinde örnekleyeceğiz. Çözümlememizde kesitleri/bağlantıları, armonik ve yapısal olarak ele alacağız. Fonksiyonel tonalitenin temel yapıtaşlarının ne şekilde değiştirildiğini göstermek amacıyla yapıtın armonik tasarımına, aralık ve akor yapılarına ve ilişkilerine değineceğiz. Yapıtta yer alan tasarımsal öneme sahip aralıkların ve akorların tonalite bağlamındaki işlevlerini, tını ve yönelim eğilimlerini, bir bakıma tonal anlamlarını belirtip, Debussy'nin yeni yapılarla ve ilişkilerle bu armonik öğelere ne tür yeni anlamlar yüklediğini araştıracağız. Debussy'nin, armonik tasarımında, fonksiyonel tonal

28 Debussy'nin müziğiyle sembolist şiir arasındaki bir diğer benzerlik ise, her ikisinin de "Deniz" temasını sıkça kullanmasıdır. Yukarıda yer verdiğimiz şiirlerde bu tercih açıkça gözükmemektedir. Bunların yanı sıra sembolist şairlerin "Deniz" temalı birçok şiiri daha vardır. Debussy'nin de bu temayla ilişkili birçok yapıtı vardır. İlk olarak aklımıza *La Mer* gelir, ayrıca *Sirènes*, *L'Isle joyeuse*, *Voiles de*, bestecinin deniz ile bağlantılı yapıtları arasındadır. Ayrıca, Pelléas ve Mélisande operasında su ile ilişkili kavramların çokluğu dikkat çeker: pınar, çeşme, deniz, kaynak, su depolama havuzu, yağmur, vb. Ancak bu kullanım tabii ki Debussy'den çok Maeterlinck'in sembolist yanını vurgular.

ilişkileri perdeleme çabasını gösterecek bu çözümlemeyle birlikte armonik ilişkilerdeki bu radikal değişimin hem bir sonucu hem de bir nedeni olarak yapısal işlevlerdeki değişime de, XIX. yüzyıl müziğinin standart yapısal tasarımlarından sapmaları göstererek değineceğiz.

Des pas sur la neige

Prelüdün tonal açıdan dikkat çeken ilk özelliği, fonksiyonel tonalitenin merkezindeki çeken – eksen ilişkisinin ve yedenin yokluğudur; yapıt içinde hiç bir noktada re minör tonalitesinin çeken fonksiyonu açıkça belirmez. Ayrıca, bu tonalitenin yedeni olan do diyez de yapıtın sonuna kadar yeden kimliğiyle duyulmaz; yedenin yokluğu yapıta modal bir renk katar. Do diyez notası, yapıtın son beş ölçüsünde, çeken fonksiyonunu ima eder biçimde bir an için belirir; ama bu ölçülerde de ölçü içindeki konumu ve ritmik tasarımı nedeniyle oldukça zayıflatılmıştır ve umulanın aksine eksen akoru bünyesinde çözülmez. Onun yerine, altçeken armonisi içindeki eksen sesine yönelir (Görsel 2). Parçada tonalitenin net ve kararlı olmasını beklediğimiz son üç ölçüde ise re ve sol notalarının sırayla tekrarlanması, ekseni belirsizleştirir: çeken – eksen bağlantısının en kararlı biçimi, iki akorun da kök halde kullanılmasıyla oluşur. Bu bağlantıda bas notaları arasında oluşan ezgisel inisi T5 (ya da çıkıcı T4) aralığı, güçlü bir tamamlanma etkisi yaratır. Ancak Debussy re minör tonalitesinin çeken ve ekseni olan la – re notaları yerine re – sol notalarını kullanır. Bu bağlantının her tekrarı, tonal merkezi sol notasına doğru kaydırır ve yapıtın sonunda beklenen re ekseniyle ima edilen sol ekseni arasında bir tonal kararsızlık, bir tür anlam çoğulluğu oluşur: prelüd sonunda re ekseni ile tamamlanır ama çeken yerine altçekenin kullanıldığı bu plagal kalış, re merkezini zayıflatmıştır²⁹ (Görsel 2). Özetle, Debussy, fonksiyonel tonalitenin yapıtaşı olan çeken – eksen bağlantısından ve alışageldik kullanımıyla yedenden kaçınmış; fonksiyonel ilişkileri, tonaliteyi doğrulamak ve güçlendirmek yerine belirsizleştirmek amacıyla kullanılmıştır.



Görsel 2. Claude Debussy – Des Pas sur la Neige, ölçü 33-36

Tonalitenin örtülü kullanımına paralel olarak, armonik düzeyde de Debussy'nin açıkça gösterilmiş yapılardan kaçtığı belirlenebilir. 5. ve 6. ölçülerde, eşlik partisindeki paralel akorlar ile ezgideki notalar arasında ısrarlı bir çelişki oluşur: ikilik sürenin ilk dörtlüğünde belirgin olan armoniler, ikinci dörtlükte duyulan akora yabancı notalarla bulanıklaşır. Bu notalar, ritmik ka-

²⁹ Yeden içermeyen plagal kalışın tonal gücü, tam kalışa oranla çok daha zayıftır. Bu kalış genelde, bir tam kalışın ardından kullanılarak, bu kalıştan doğan tamamlanma etkisini teyit eder. Bu örnekte ise plagal bağlantı tam kalış yerine geçmiştir ve bir teyit etkisi yaratmaz. Ayrıca bağlantının sürekli tekrarlanması sol üzerine kurulu armoninin bir tür apozyatür etkisi oluşturmaması da engeller ve tonal ikiliği güçlendirir.

rakterini kaybetmiş bir *anticipation*³⁰ gibi duyulur ve oluşan çizgi, inici ilerleyen paralel yürüyüşe karşıt yönde hareket ederek, parçanın ilk kesitinin doruk noktası olan mi notasına kadar çıkar. Doruk noktası olarak, tonalitenin kararsız ve zayıf bir derecesinin seçilmesi (II. derece) ve ezginin yine zayıf bir derece üzerinde (VII. derece) tamamlanması (7. ölçü) bestecinin açık tonal atıflardan kaçındığını gösterir. İlk dizinin ezgisi si bemol ile başlar, mi notasına kadar çıkar ve do notası ile biter, ezgisel tasarımda stratejik öneme sahip bu üç noktadaki notalar, tonal gücü zayıf derecelere denk getirilmiştir. Tonal ve armonik tasarımda değindiğimiz örtülü ifade, ezgisel tasarımda da karşılığını bulur.



Görsel 3. Claude Debussy – Des Pas sur la Neige, ölçü 5-7

Fonksiyonel tonaliteden sıyrılma çabası, parçanın birçok noktasında doğal minör dizisinin ve modların kullanımıyla desteklenir. Yedenin yokluğuyla oluşan modal etki, re minör çağrışımli kesitlerde si natürel notasının kullanılmasıyla daha da güçlenir. Örneğin yapıtın ilk dizesi, doğal re minör ile re doryen³¹ dizileri arasında yalpalalar, dizinin ilk yarısında si bemol, ikinci yarısında si natürel notası duyulur. (Dizinin ikinci yarısı için Görsel 3).

İki ‘anlam’ arasında yalpalama, 8. ölçüden 14. ölçüye kadar süren ikinci dizinin başında daha açık biçimde görülür. Dize, yabancı seslerle renklendirilmiş iki Ç⁷ (çeken yedili akoru³²) arasında herhangi bir tonalite çağrışımı yaratmayan bir salınım hareketiyle başlar. Bu tekrar, önceki dizedeki si bemol – si natürel değişimini bir nöbetleşmeye çevirir ve bunu do natürel – do diyez tekrarlarıyla derinleştirir. Bu hareket, tonal bir çoğulluk ve bundan doğan bir yönsüzlük yaratır; dikkati, akorun fonksiyon kimliğinden tını/renk içeriğine çeker (Görsel 4). Ayrıca bu iki akor, uyumsuz bir renkten uyumlu bir renge mikro salınımlar da içermektedir: Ölçü başında duyulan fa diyez – do – si bemol – mi armonisi, ikinci zamanda Ç⁷’ye dönüşür; yani, çeken rengi açıkça gösterilmemiş, “çağrıştırılmış”, “adiyla söylenmeden parça parça keşfedilmiştir.”³³ İki akor arasındaki bu nöbetleşme üç kez tekrarlanır; ancak, üçüncüsünde ilk rengin (akorun) daha cılız başka bir tonu kullanılmıştır (Görsel 4, üçüncü ölçü). Bu üç ölçülük örtülü anlam çoğulluğundan doğan ivme, dize sonunda bir yön kazanmadan boşluğa bırakılır (Görsel 5).

30 Bir akorun bir ya da birkaç sesinin, akordan önce ve kısa süreli duyurulmasına *anticipation* denir. (Anticipation teriminin Türkçesi için ‘öngelim’ önerilmiştir, ancak bu terim çok yaygınlaşmamıştır. Bu yüzden, yazıda terim Fransızca kullanılmıştır.)

31 Majör dizilerin II. derecesinden başlayan ve bu dizinin değiştiricilerini kullanan dizeye ‘doryen’ dizisi denir.

32 Çeken yedili akoru: Majör ve minör tonalitelere, V. derece sesi üzerine kurulu yedili akor.

33 Bkz. Dîpnot 6.



Görsel 4. Claude Debussy – Des Pas sur la Neige, ölçü 8-10

Armonik ve ezgisel plandaki imalar ve anlam çoğulluğu dize sonlarında yoğunlaştığında, yapısal planda da bir tür gevşeme ortaya çıkar. Birinci dize, 7. ölçüde tamamlanır (Görsel 3).³⁴ Dizenin sonunda kalış beklenen noktada sol elde gelen re minör ekseni, sağ elde neredeyse tümüyle akor dışı seslerden oluşan motif ile bulanıklaşır ve dizenin bütünlüğü, bir ölçüde, açıkta kalır. Öğeler arasındaki süreksizlikten doğan yapısal gevşeme, yukarıda değindiğimiz ikinci dizede ve ardından gelen bir ölçülük bağlantı figüründe de gözüktür. Bu dizedeki ışık ve renk oyunu, mi bemol doryen dizisi üzerinde gelen kısa süreli bir aydınlanmadan sonra, tam-ton dizisinden türetilmiş bir armoni üzerinde, yine fonksiyonel bir kalış olmaksızın kesiliverir. Bunun ardından gelen bağlantı figüründeki kromatik iniş de (do – si – si bemol) beklenenin aksine, la notasına varmadan bırakılır. Bu dize bir çeşit vazgeçştir.



Görsel 5. Claude Debussy – Des Pas sur la Neige, ölçü 14-16

16. ölçüde başlayan üçüncü dizede re ekseni, la bemol notasının katılmasıyla iyice zayıflar. Dizenin devamında si bemol ve do perdelerinin de yeniden belirmesiyle, beşlisi pesleştirilmiş re doryen dizisinin sesleriyle si bemol Ç^{M9} rengi³⁵ yavaşça belirginleşir. Re ekseni bu akorun üçlüsüne dönüşmüştür. 19. ölçüde, bir anda, prelüdün başındaki doğal minör rengi yeniden belirir. İlk dizenin tekrarına dönüşmüş bir yapı olarak değerlendirilebilecek bu dönüş, bastaki paralel yürüyüşün re bemol Ç^7 armonisine ulaşmasıyla değişir. Bu dize de aynı öncekiler gibi, fonksiyonel bir kalış vurgusundan vazgeçilerek bırakılmıştır. Benzer kararsızlıklar, imalar, çelişkiler, anlam çoğullukları ve renk dönüşümleriyle tasarlanmış dördüncü dizenin ardından, analizin ilk paragrafında değindiğimiz, kararsızlaştırılmış bir eksen etkisi yaratan, epilog niteliğindeki son dizeyle prelüd tamamlanır.

34 İlk dizenin yedi ölçü sürmesi “tekli mısra”yı hatırlatır; ayrıca prelüdün diğer dizelerinde de tek sayıda ölçüler dikkat çeker. Ancak, bunlar, Verlaine’in şiirindeki gibi düzenli değildir ve kimi zaman final akorunun uzatılması gibi yordamlarla gizlenmiştir. Debussy’nin asimetrik ilişkilere dair arayışını da, geleneksel müziğin 4 ve katları şeklinde tasarlanmış simetrik cümle yapılarından kaçma isteğiyle ilişkilendirebiliriz.

35 Çeken Majör dokuzlu akoru: Majör tonalitelere V. derece sesi üzerine kurulu dokuzlu akor.

Diğer yapıtlarından örnekler

Debussy'nin, sembolist şiirin ilkelerinin müzik dilindeki karşılığı olarak değerlendirilebilecek yöntemlerle bestelediği tek eser yukarıdaki prelüd değildir elbette. Piyano prelüdları dışında, bestecinin özellikle orkestra yapıtlarında da aynı yöntemler/tercihler gözlemlenir. Bu bölümde yukarıda değindiğimiz olgulara bestecinin diğer yapıtlarından kimi örnekler vereceğiz.

Alman geleneğinde ve buna bağılı olarak sonat estetiğinde parçanın en başında, bir tür 'motto' olarak tanımlanabilecek, ritmik, ezgisel ve tonal açıdan net bir motifin sunulması ve tekrarlanması, sık kullanılan bir tasarımdır.³⁶ Bu tekrar, tonaliteyi ve yapısal hücreyi perçinler ve yapıta konvansiyonel bir anlam katar. Debussy'nin, *Prélude à l'après-midi d'un faune* adlı yapıtının ilk iki ölçüsünde duyulan flüt motifi (Görsel 6), beklenilen aksine, mutlak/tekil bir anlamı, yani bir tonaliteyi ve ritmik/ezgisel açıdan belirgin bir yönü olan bir motif özelliği taşımaz. Tiz ve pes noktaları arasında A4 aralığı bulunan bu motif, hem bu yönüyle, hem de kromatik içeriğiyle konvansiyonel tonal beklentileri gerçekleştirmez. Üstelik besteci –Alman geleneğinde olduğu gibi– bu motifi hemen ardından tekrarlar. Ancak motifin yapısal özellikleri nedeniyle bu tekrar, motifin tonaliteyle ilişkisini değil, aksine tonal özerkliğini vurgular, motifin anlamının tonal içeriğinden (yani dış bir dizgeden) değil, kendisinden kaynaklandığını gösterir.

Yapıtın ilk ölçülerinde bunun dışında dikkat çekici bir tasarım daha göze çarpar: beşinci ölçüde duyulan Ç⁷ akorunun (Görsel 6, si bemol – re – fa – la bemol) parçanın olası tonaliteleriyle (Donanımdan kaynaklanan mi majör ya da do diyez minör) hiç ilgisi yoktur, bu akor mi bemol majör/minör tonalitesinin çekenidir. Ayrıca bu akordan hemen sonra, müzik bir ölçü süreyle kesilmiştir. Yani, sus ile sağlanan sessizlik herhangi bir tamamlanmış, kapanmış, bütünlük kazanmış anlamdan sonra değil, bir anlamın oluşum süreci içinde gerçekleşir ve sözdizimsel bütünlüğü sorguladır. Bir ölçülük sessizlikten sonra son duyulan tekrarlarla, armonik bir ilerleyiş yerine, yerinde dolanan, tonal açıdan amaçsız, yönsüz bir yapı, ve olduğu yerde dolanarak mekânsal bir boyut kazanmış bir zaman tasarımı oluşur. Ardışık öğeler arasındaki süreksizlik en açık biçimiyle görülmektedir. Bu yönüyle yapıtın ilk on ölçüsü tam olarak sembolist üslupta tasarlanmış bir dizedir.³⁷

36 W. Caplin, sonat üslubunda biçimsel işlevlerin saptanması ve temaların sınıflandırılması üzerine yazdığı *Classical Form* adlı kitabında, bu üslubun temel iki tema tipi olarak *Sentence* ve *Period* yapılarını gösterir. Her iki tema tipinde de, baştaki temel fikir (*basic idea*), ya ardışık olarak, ya da karşıt fikir (*contrasting idea*) adı verilen bir öğeden hemen sonra tekrarlanmaktadır. Caplin, bu tekrarın ve konumunun, klasik stil sonat estetiği çerçevesindeki önemini özellikle vurgular. (Caplin, 1998: 9-12)

37 Kesintili ve süreksizlik yaratan bu tasarım, Mallarmé'nin yukarıda değindiğimiz *Brise Marine* şiirinin ilk dizelerini hatırlatır.



Görsel 6. Claude Debussy – *Prélude à l'après-midi d'un faune*, ölçü 1-10
(Piyano düzenlemesi)

Bestecinin *Nocturnes* adlı yapıtının “*Nuages*” (Bulutlar) adlı bölümü si tonalitesindedir, ancak, önceki bölümde de değindiğimiz gibi, bu tonalitenin modalitesi (majör ya da minör) belirsizdir. Parçanın ilk dört ölçüsünde si notası ton merkezi olarak sezilir, ancak bu merkez, sembolist şiirin örtülü anlamlarına benzer şekilde, açıkça telaffuz edilmemiş, ima edilmiş bir merkezdir. Üstelik dize sonunda si notasının bir kök ses olarak değil, sol (ve hemen ardından sol diyez) kök sesinin üçlüsü olarak, yani oldukça zayıf bir şekilde duyurulmasıyla bu merkez belirsizleştirilmiştir (Görsel 7). Bu tasarım, si notasını eksen kimliğinden sıyrır ve bir renk olarak gösterir. Ayrıca, önceki örnekteki benzer biçimde, birinci dize, armonik bir hedefe ulaşmadan, sözünü unutmuş biçimde, bir tür vazgeçişle bırakılır. *Nuages*, sonraki dizeye sözdizimsel bir ilişki kurmak yerine, tınısal benzerlikler yoluyla ilişki kazanmayı amaçlayan bir dize ile başlar.

Ancak *Nuages*'da özerkliğiyle dikkat çeken esas öge, değişen eşlik dokularına ve motif içeriğine karşın, hiç değişmeden tekrarlanan korangle motifidir (Görsel 7). *Seine* nehrindeki *bateau-mouche*'ların sis düdüğünü betimleyen bu motif, bir taraftan diyatonik dizinin T5 aralığı (si – fa diyez) yerine e5 (si – fa) aralığını vurgulayarak si merkezini fonksiyonel tonalitenin dışına taşır, diğer taraftan, diğer partilerden farklı bir ölçü rakamıyla (4/4) ve değişmeden tekrarlanmasıyla kendi özerkliğini vurgular. Böylece, art arda gelen ögeler arasındaki serbest ilişkiye ek olarak, eş zamanlı duyulan ögeler arasında da bir özerklik ilişkisi, gevşek bir parça-bütün ilişkisi oluşur.

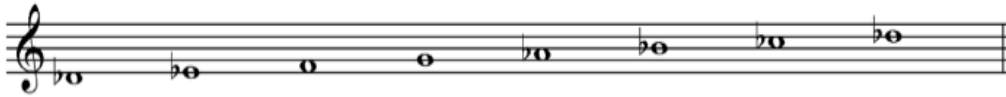
Görsel 7. Claude Debussy – Nocturnes, “Nuages”, ölçü 5-10

Nuages’ın devamı da belirsiz kalışlarla biten dizelerle doludur. İlk dizede gördüğümüz tasarım, yapıtının hem küçük hem de büyük ölçekli yapısal öğelerinde de gözlenir. Bu yönüyle *Nuages*, dizeler arası ilişkilerin tonal ilişkilerden ziyade, fonolojik, fonetik benzerliklerle kurulduğu bir ses bütünüdür, türlü renkleriyle bir ‘si’ sesidir.

Prélude à l’après-midi d’un faune’daki flüt figürünün yarattığı belirsizlik ve tereddütün bir benzerini, *Nuages*’da orta kesitten önce duyulan ve hemen ardından tekrarlanan bir figür yaratır. Bölüm içinde daha önce duyulmamış olan ve yapıtın devamında da bir daha tekrarlanmayan bu figür, önceki akışı keser ve dinleyiciyi müziğin devamı konusunda öngörüsüz bırakır. Figürün ardışık olarak tekrarlanması, oluşan süreksizliği derinleştirir. İkinci bölme, bu figürün son notasının (fa diyez) açtığı bir parantez içinde yer alan (ve böylece zamansal akışa mekânsal bir yön katan), bir anlık bir hayalmiş gibi gözükür. Bu figür yapısal sınırları belirsizleştirerek dinleyicide bir tereddüt yaratır.

Debussy müziğinde tereddüt kimi zaman tonalitenin ekseni bağlamında da karşımıza çıkar. *Prélude à l'après-midi d'un faune*'da bahsettiğimiz tonal belirsizliğin bir başka örneğini bestecinin en çok tanınan orkestra yapıtlarından *La Mer*'in ilk bölümünde görürüz. Bölüm çift-odaklı tonal bir yapıda tamamlanır (DeVoto 2004: 128).³⁸ Tonal gelenekte, yapıtın giriş ve final kesitlerinde tonalitenin özellikle belirgin olması beklenir, buna karşın *La Mer*'in ilk bölümü si bemol ve re bemol merkezlerinin yarattığı bir çift-odakla tamamlanır. Bu çift anlam, bas partisinin bu sesleri dönüşümlü duyurmasıyla bölümün son akoruna kadar sürer. Bölümün son akorunda bile, beşli bir akorun yaratacağı kararlı etki yerine (re bemol – fa – la bemol), ek altılı akor kullanılmış ve eksen etkisi zayıflatılmıştır. (re bemol – fa – la bemol - si bemol).

Bestecinin geleneksel anlamlarla yüklenmiş ses gerecinden kaçınmasının diğer bir örneği olarak majör ve minör diziler dışındaki dizilere yöneldiğine değinmiştik. *La Mer*, bu açıdan da zengin bir örnektir. Parçanın tüm bölümlerinde bir tür *idée fixe* olarak duyulan korno teması, R. Howat, s. Trezise, D. Tymoczko gibi Debussy araştırmacılarının 'Akustik dizi' olarak tanımladığı bir dizi üzerine kuruludur (Görsel 8). Ayrıca ilk bölümün finalinde oluşan iki odaklı eksen durumunda da pentatonik dizi kullanımı belirgindir. *Nuages*'in orta kesitinden önce beliren ve yapısal anlamda bir tereddüt yaratan yukarıda değindiğimiz figürün ses içeriği tam-ton dizisinden türemiştir. Tekbiçimli olan ve herhangi bir tonal yönü işaret etmeyen bu içerik, figürün konumundan kaynaklanan tereddüttü güçlendirir.



Görsel 8. Claude Debussy – *La Mer*, Akustik dizi

Bu ve benzeri kullanımlar Debussy'nin diğer yapıtlarında da görülür ve bir parçanın özel ifadesi olmanın sınırlarını aşarak, bestecinin bir dil özelliğine dönüşür. Bestecinin sembolist üsluba yakınlığını gösteren, ancak makalenin hacmi nedeniyle burada değinmediğimiz birçok başka incelik de saptanabilir. Küçük bir örnek olarak, bestecinin piyano için bestelediği Prelüdlere parçanın adının yapıtın son sayfasının sağ alt köşesine ve üç noktadan sonra yazmış olmasını (sözgelimi '... *Des pas sur la neige*') gösterelim. Spekülatif bir yorumla, bu tercih, parçanın baştan etiketlenerek tanımlanması yerine, müziğin ima edilen nesnesinin zaman içine yayılarak, müzikal çağrışımlarla ortaya çıkması fikrinin bir yansımasıdır. Yapıtı, baştan etiketlenmiş, statik bir olgu yerine, bir 'süreç' olarak sunma fikri, sembolist şiirin yukarıda değindiğimiz 'çağrışımlarla oluşan anlam' yaklaşımı ile paralellik taşımaktadır.

³⁸ İlk olarak Jan LaRue'nün bir makalesinde kullandığı bu terimi (bifocal tonality) Debussy araştırmacısı DeVoto da benimsemiş ve kitabında sıkça değinmiştir.

SONUÇ

Debussy'nin bir renk/tını ögesi olarak kullandığı armonik ögeler ile sembolist şiirin bir ses olayına dönüştürdüğü sözcükler arasındaki ilişki, bir benzeşme ilişkisinden öte, farklı materyallerle tasarlanmış bir özdeşlik gibi değerlendirilmelidir. Bu özdeşlik uzlaşmış anlamlardan, basmakalıp modellerden kurtulmuş yeni bir dil yaratma ülküsüdür. Girişimleri önceki akımların estetik değerlerine, tekniklerine bir tepki olarak doğmuş olsa da, vardıkları noktada şiirin/müziğin sözdizimsel yapısını değiştirmişler ve XX. yüzyılın kapısını aralamışlardır. İki alanda da bu durum gelenekten radikal bir kopuş ile gerçekleşmez, bir bakıma her ikisi de geleneksel ile çağdaş dilin tam kesiştiği noktada dururlar. Debussy de, sembolist şairler de aslında kendilerinden önce gelenlerin kullandığından farklı gereçler kullanmazlar. Ancak, ögeler arasındaki ilişkileri değiştirerek geleneksel dilin açık, tekil ve çizgisel ilişkileri yerine, gevşek, çağrışımlarla dolu olanları, çoğulluğu ve süreksizliği merkeze alırlar. Her iki alanda da hedef odaklı bir akış yerine ögelerin özerkliği merkeze taşınır. Ögeler, içinde yer aldıkları bütünden/dizgeden ayrı birer olgu olarak kendilerini işaret ederler. Bütünler, akış yoluyla değil, kendi tını kimliklerini ön plana taşıyan özerk ögelerin ön koşullu olmayan, silik ve gevşek bir sıralanmasıyla, yavaşça inşa edilir. Bütün, parçaların (akorların ya da sözcüklerin) yarattığı çoklu çağrışımların yavaşça yığılmasıyla, statik bir süreçle şekillenir; yönelim güçleri zayıf, hedef odaklı olmayan serbest çağrışımlı parçaların serbestçe dizilmesiyle oluşur. Bütün, bir bakıma, yerlerinde titreşen renklerin ışığın değişmesiyle her seferinde farklı kombinezonlarla parladığı, zamansal olmaktan çok mekânsal bir bütüne dönüşmüştür.

Sembolist şairler ve Debussy arasındaki etkileşim, ortak coğrafya ve tarihten doğan, doğal ve kendiliğinden oluşan bir etkileşim olmanın ötesine geçmiş ve tasarımın her aşamasında estetik ve hatta teknik bir özdeşlik kuracak derinlikte olmuştur. Sembolist şiirin tanımladığı müzik, kesinlikle önceki dönemin Alman müziği değildir; sembolist şiir, şiirleştirilmiş, özüne geri dönmüş bir müzik peşindedir. Debussy'nin müziği tam sembolist şiirinin özlemini duyduğu müziktir; bir bakıma Debussy, sembolist şiire özlemini duyduğu müziği kazandırmıştır.

KAYNAKÇA

- Abravanel, Cl. (1999). *Symbolism and Performance*. J. R. Briscoe (Ed.), *Debussy in Performance* içinde (s. 28-44). New Haven: Yale University Press.
- Alkan, E. (2006). *Sembolizm*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Antokoletz, E. (2004). *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók*. New York: Oxford University Press.
- Barthes, R. (2009). *Yazının Sıfır Derecesi ~ Yeni Eleştirel Denemeler*. (Çev: T. Yücel). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İ. (2005). *Poetika/Logos*, İstanbul: Dünya Kitapları.
- Boucourechliev, A. (1998). *Debussy - la Revolution Subtile*. Paris: Fayard.
- Brown, M. (1993). *Tonality and Form in Debussy's 'Prélude à l'après-midi d'un faune'*. *Music Theory Spectrum*, 15 (2), 127-143.
- Caplin, W. (1998) *Classical Form*. New York: Oxford University Press.
- Çöloğlu, M. E. (2013). *Debussy'nin Orkestra Yapıtlarında Tekrar Ögesi ve "Gelişen Çeşitleme" İlkesine Alternatif Parça Bütün Tasarımları, Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Debussy, Cl. (1927). Editöre mektup. A. Durand (Ed.), *Lettres de Claude Debussy à son Editeur* içinde (s.55) Paris: Durand et fils.
- DeVoto, M. (2003). *The Debussy sound: Colour, Texture, Gesture*. S. Trezise (Ed.), *The Cambridge Companion to Debussy* içinde (s. 179-196). Cambridge: Cambridge University Press.
- DeVoto, M. (2004). *Debussy and the Veil of Tonality: Essays on his Music*. New York: Pendragon Press.
- Ergur, A. (2009), *Müzikli Aklın Defteri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Heredia, J. M. (1995). *Unutuş*. O. Ülkülü (Ed. ve Çev.), *Fransızcada Çok Ünlü Şiirler* içinde (s. 54-55). Ankara: Gürler Ofset.
- Howat, R. (2009). *Debussy's Piano Music: Sources and Performance*. R. L. Smith (Ed.), *Debussy Studies* içinde (s. 78-107). Cambridge: Cambridge University Press.
- İnal, T. (Ocak 1981). *Simgecilik*. *Türk Dili*, (349), 168-218.
- İnal, T. ve Kantel, S. (Ocak 1981). *Sanat için Sanat ve Parnas Şiir Akımı*. *Türk Dili*, (349), 84-96.
- Kula, N. (1996). *Fransız Şiirine yansıyan Evrensel İlkeleriyle Parnas*. C. Ertem (Ed.), *Littera Edebiyat Yazıları* (Cilt:7) içinde (s. 121-170). Ankara: Ürün Yayınları.
- Lederer, V. (2007). *Debussy: The Quiet Revolutionary*. New York: Amadeus Press.
- Lesure, Fr. (2003). *Claude Debussy*. Paris: Fayard.
- Mallarmé, St. (1987). *Brise Marine*. Ph. Greffet ve L. Porcher (Ed.), *A vous de lire 3* içinde (s. 92). Paris: Hachette.
- McCombie, E. (2003). *Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text*. Oxford: Oxford University Press.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ponting, Cl. (2011). *Yeni bir Bakış Açısıyla Dünya Tarihi*. (Çev: E. B. Özbilen). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Rimbaud, A. (2008). *Illuminations*. (Çev: C. Alkor). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Roberts, P. (2008). *Claude Debussy*. Londra: Phaidon.
- Ruwet, N. (1972). *Langage, Musique, Poésie*. Paris: Edition du Seuil.
- Verlaine, P. (1962). *Art Poétique*. Y. G. Le Dantec ve J. Borel (Ed.), *Oeuvres complètes* içinde (s. 326). Paris: Gallimard.
- Verlaine, P. (1997). *Şiir Sanatı*. A. Behramoğlu ve Ö. İnce (Ed.), *Dünya Şiiri Antolojisi* içinde (s. 636). (Çev: S. Eyüboğlu ve M. C. Anday). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Yalçın, M. (2010). *Şiirin Ortak Paydası – I. Şiirbilime Giriş*. İstanbul: İkaros Yayınları.
- Yücel, T. (Ocak 1981). *Fransız Coşumculuğu*. *Türk Dili*, (349), 59-83.
- <https://math.dartmouth.edu/~doyle/docs/coup/scan/coup.pdf> (Erişim tarihi: 11.02.2016).

DİJİTAL ÇAĞDA KİTABIN DÖNÜŞÜMÜ

Yrd. Doç. Dr. Levent ÇORUH* Arş. Gör. Behiye Aycan HİDAYETOĞLU**

ÖZET

Sayısal verilerin hayatın neredeyse tüm alanlarında etkili şekilde var olduğu günümüz dünyasında kitaplar da dijital dünyanın bir parçası haline gelmiş durumdadır. Kitabın fiziki özelliklerinden arınarak bilgisayarların sayısal dünyasında var olmaya başlayışı ve tanımlayıcı özellikleri belirgin olan önceki kitap formlarının aksine elektronik kitap formatlarının çok çeşitli oluşu, kitabın dönüşümünü doğru değerlendirmek için kitabın yeni tanımı, okuma deneyimi, ortam-form değişimi, dijital okuma arayüzleri, korunması ve yayılması gibi özelliklerinin geniş bir yelpazede ele alınmasını gerektirmektedir.

Bu çalışmanın amacı kitabın ortaya çıkışından sayısal çağdaki haline kadar süren dönüşüm sürecini ve okumaya dair sunduğu imkânlar bakımından elektronik ortamdaki son halinin özelliklerini incelemektir.

Anahtar Kelimeler: Kitabın tarihi, kitap formları, e-kitap, kitabın evrimi, sayısal okuma

*Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Kayseri / TÜRKİYE
lcoruh@erciyes.edu.tr, lcoruh@gmail.com

** Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Kayseri / TÜRKİYE
behiyeaycan@gmail.com

TRANSFORMATION OF THE BOOK IN THE DIGITAL AGE

Assist. Prof. Dr. Levent ÇORUH* Res. Assist. Behiye Aycan HİDAYETOĞLU**

ABSTRACT

Books have become part of the digital world in today's world where numeric data effectively exists almost in all areas of life. The emergence of books as a digital medium shifting from its early physical properties and the wide variety of electronic book format in contradiction to previous book forms with evident descriptive features requires that the new definition of the book, the reading experience, media-form exchange, digital reading interfaces, storage and distribution should be handled in a broad range.

The aim of this study is to investigate the transformation process of the book from its emergence to the digital age and the properties of the current version of the book in electronic media in terms of the opportunities regarding reading.

Keywords: *History of book, book forms, e-book, evolution of the book, digital reading interfaces.*

*Erciyes University, Faculty of Fine Arts, Department of Visual Communication Design, Kayseri / TURKEY
lcoruh@erciyes.edu.tr, lcoruh@gmail.com

** Erciyes University, Faculty of Fine Arts, Department of Visual Communication Design, Kayseri / TURKEY
behiyeaycan@gmail.com

GİRİŞ

Bilgi metin halinde saklanmaya başladıktan sonra zaman içinde edinilen tecrübe ile değişip gelişen ihtiyaçlar doğrultusunda metni taşıyacak yeni ortam arayışı devam etmiştir. Metnin yazıldığı yüzey olması anlamında, taş üzerine metni kazıma yolu ile oluşturulmuş anıt yazıtlarla başlayan süreç, sayısal ortama ait okuma arayüzlerine kadar değişerek gelmiştir.

İhtiyaçlar metnin saklanması ötesine geçip, metnin yayılması, uzun süre sağlıklı biçimde saklanabilmesi, düşük maliyet, üretim kolaylığı, az yer kaplaması, çevreci malzeme kullanımı gibi yeni değişkenler ile gelişmeye devam ettikçe, metni taşıyacak yeni malzeme ve bunu sağlayacak yeni teknolojilerin de arayışına girilmiştir. Metni bugüne kadar taşımış her bir ortam ve teknolojinin imkânlarına bağlı olarak, taşıyıcının biçimi ve dolayısı ile formatı bugün kitap olarak bildiğimiz biçime kadar değişim göstermiştir.

Labarre 'nin (1994) belirttiği gibi yazılı bir metnin kitap olarak tanımlanabilmesi için yazıldığı ortamın taşınabilir, metni koruyan, yayılmasına imkân veren ve kullanışlı biçime sahip olması gerekmektedir (s.4). Bu temel tanım dahilinde kitaba dair her form değişiminde kitabın ne olup ne olmadığının yeniden değerlendirilmesi ve tanımının güncellenmesi gerekmiştir. Kitabın fiziki bir nesne olmaktan çıkıp elektronik ortamda yeni bir biçime kavuşması ile bu değerlendirmeye bir kez daha ihtiyaç duyulmuştur. E-kitapların ilk örnekleri basılı kitabın elektronik ortama aktarılmış kopyaları olduğundan sayısal ortamın sunduğu imkânların bu örneklerde tam anlamıyla kullanıldığı söylenemez. Kitap, bir sonraki ortamına kadar varlığını üzerinde sürdüreceği elektronik ortamın doğası ile birlikte yeniden değerlendirildiğinde ancak yeni bir kitap formatının tanımı mümkün olmuştur.

Kitabın ne olması gerektiğine dair bu yeniden değerlendirmenin sonucunda,

e-kitaplar önceki kitap formlarının hiçbirinde bulunmayan yeni ve göz alıcı özelliklere sahip yeni bir formata kavuşmuştur. Dönemin gerektirdiği şekilde form değiştirirken e-kitaplar önceki formata dair bazı özelliklerini de yitirmiştir.

Bildiğimiz anlamda kitabın başka bir kitap biçimine dönüşmesi kitabın çoğaltılması, saklanması, yayılması ve tasarımına yönelik yöntemlerin de değişimine neden olmuştur. Geleneksel üretim, dağıtım ve özellikle de tasarım yöntemlerine dair bir önceki kitap biçimine ait edinilmiş bilgi işlerliğini büyük oranda yitirmiştir. Tipografik tasarım, sayfa düzeni tasarımı, fiziki malzemeye dayalı etkiler gibi kitap tasarımına dair çalışmalar e-kitapların doğası gereği basılı kitapta gibi yapılamamaktadır. Buna karşın basılı kitapta bulunması mümkün olmayan multimedya öğelerin kullanımı, köprü bağlantılar, çevrimiçi bilgi paylaşımı mümkün hale gelmiştir.

Kitap metnin, zamana ve teknolojiye göre değişen taşıyıcısı olduğundan gelecekteki değişimlerinde de kitabın doğasının ne olması gerektiği tekrar tekrar değerlendirilerek kitabın özelliklerinin yeniden tanımlanması gerekecektir. Bu anlamda geçmişten günümüze kitabın işlev ve form değişimini konu alan bu çalışma kitap üretimi ve kullanımı ile ilgili konuların içinde özellikle kitap tasarımının bugünü ve geleceğine yönelik konuların doğru değerlendirilmesine katkı sağlaması açısından önemlidir.

KİTABIN TANIMI

Her form değişikliğinde az ya da çok kitabın tanımı da değiştiğinden, kitabın ortaya çıkışından bugün dönüştüğü haline kadarki tüm biçimlerinin tanımını tek seferde yapmak ancak kitabın tarihçesini yazmak şeklinde mümkün olabilir. Bir dayanak üzerine yazılmış bir metnin kitap olarak tanımlanabilmesi için belirli şartları sağlaması gerekmektedir. Farklı formlarına ait özellikleri bir yana bırakıldığında genel olarak kitap ancak yazı için taşınabilir bir dayanağa sahip, metni muhafaza eden, yayılmasını mümkün kılan ve kullanışlı bir biçime sahip ise kitap olarak tanımlanabilir (s.4). Örneğin taş, yazı için en eski dayanak olmasına rağmen taş üzerine metnin kazınması ile oluşturulmuş anıt yazıtlar taşınabilir olmadıkları için kitap sınıfına girmez (Labarre, 1994, s.8).

Günümüzde bilinen anlamıyla basılı kitap için çeşitli kaynaklardaki tanımlar ise şu şekildedir;

- The Online Dictionary of Library and Information Science (ODLIS)'in tanımı: “Kitap, kutulu/kapaklı ya da kutusuz/kapasız, bir şekilde birlikte tutturulmuş bir tür kâğıt, parşömen, tirşe ya da diğer materyal yaprakları koleksiyonudur. Ayrıca edebi bir iş ya da ciltlerinden birine değinmektedir.” (Chen, 2003, s. 9).
- Dictionary.com'un tanımı: “Genellikle kapakların içinde birbirine tutturulmuş veya bağlı kâğıt tabakaları üzerindeki kurgu veya kurgu olmayan elyazması veya basılı eser.” (Dictionary.com, LLC, 2016).
- The Free Dictionary by Farlex in tanımı: “Bir kenarı boyunca tutturulmuş ve koruyucu kapaklar arasında kaplanmış bir dizi yazılı, basılı ya da boş sayfa.” (Farlex, 2016).
- UNESCO'nun tanımı: “Bir kitap, ülkede yayınlanan ve kamuya sunulan, kapak sayfaları hariç en az 49 sayfadan oluşan, periyodik olmayan basılı yayındır.” (UNESCO, 1964, s. 144).

YAZININ DAYANAĞI VE FORM DEĞİŞİMLERİ AÇISINDAN KİTABIN TARİHİ

Kitap ilk ortaya çıkışından günümüze gelene kadar birçok form değişimine uğramıştır (s.4). Çağlar boyunca yazıya dayanak olarak kullanılan malzemelerin imkân ve sınırlılıklarına bağlı olarak kitabın formu da değişerek çeşitlenmiştir. Bu malzemeler kil tabletlerden, ağaç kabuğu, papirüs, parşömen, kâğıt, nadiren ipek/kumaş, kemikler ve hayvan kabukları, bronz ve hatta mikrofilmlere kadar çok geniş bir yelpazede ele alınabilir (s.4,8,9). Kitabın Yunanca ve Latince isimleri olan Biblos ve Liber kelimelerinin ağaç kabuğu anlamına geliyor oluşu ise gerçek anlamdaki kitabın ilk dayanağının odun olduğunun bir göstergesidir (s.8) (Labarre, 1994). Basılı kitabın tanımlarına bakıldığında kitabın formunun; yazıya dayanağı onu fiziki olarak taşıyan malzemesi ile direkt ilişkili olduğu kesindir.

Basılı kitabın ilk ortaya çıkışından günümüzdeki şeklini alıncaya kadar geçtiği tüm evreler boyunca çeşitli medeniyetler yazıya dayanak olarak farklı malzemeler kullanmışlardır. Kitabın

başlıca evreleri olarak sayılabilecek Sümer ve Asurluların kil tabletleri, Mısırlıların papirüs ruloları, ilk çağ Roma'sının tomarları veya kodeksler, sahip oldukları formları, kitabın en az yer kaplaması ve en az zarar görmesi ilkeleri doğrultusunda kazanmıştır. Ön Asya ülkelerinde ve Anadolu'da kullanılan dikdörtgen prizma şeklindeki kil tabletlerden sonra rulolar ve kodeksler temel kitap şekli olarak kullanılmıştır. Bu da, kitabın fiziksel tanımının, zamana göre değiştiğini göstermektedir (Yıldız, 2000, s. 211 ; Labarre, 1994, s. 4).

Mısır'da papirüs rulosu bin yıl kadar kullanılmıştır. Papirüs kâğıdı elde etmek üzere birçok işlemden geçirilen papirüs yaprakları birbirlerine eklenerek yirmi yapraklı bir kâğıt oluşturmaktaydı. Ancak bu haliyle kullanımı ve saklanması zor olduğundan esnek yapısına da bağlı olarak kendine en uygun biçim olan rulo ile kütüphanelerde yer almaya başlamıştır. Bunun sonucunda da rulo, M.Ö. VI. - M.S. IV. yüzyıllar arasının kitap şekli olarak benimsenmiştir. Eserin künyesini içeren etiketlerin ruloya eklenmesi sayesinde bu ruloların, raftan / nişten çıkarmadan hangi yazarın hangi eseri olduğu bilinebiliyordu (Yıldız, 2000, s. 212).

Kitap şekli olarak rulo kullanımı devam ederken, günümüz kitap şekline geçiş aşamaları olarak ip ve halka ile tutturulmuş ağaç levha ve metal tabletler ortaya çıkmıştır. "Tabellae" ve "Pugillares" denilen levhalar rulodan kodekse geçişte önemli bir adımdır. Bu tasarımda birden çok levhayı bir arada tutan ve korunmalarını sağlayan alt ve üst kapak ile cilt kavramı yerleşmeye başlamıştır (s. 213). Malzeme olarak kullanılan ağaç, fildişi ve metale daha sonra deri yani "Vellum" da eklenmiştir. Böylece M.S. II. ve IV. Yüzyıllar arasında rulo bırakılıp kodeks şekline geçilmiş ve kitabın şekli tamamen değişmiştir (Yıldız, 2000, s. 214).

İki tarafına da yazılabilen ağaç ve balmumu levhalardan bir çift tabakanın dikey olarak katlanması papirüse uyarlanmış ve kitap formunun ilk şekli elde edilmiştir. Dikey dikişler ile tutturulan yan yana dizilmiş pergament (parşömen) yapraklar Roma Cumhuriyet döneminde kitap şekli olarak yaygınlaşmıştır (Yıldız, 2000, s. 215).

M.S. II. ve IV. yüzyıllar arasında kullanılan Kodeks için papirüs ve parşömen malzemelerin her ikisi de kullanılmıştır. Bunlar Papirüs Codice'ler ve Parşömen Volumina'lar olarak adlandırılmaktadır. Her iki malzeme kodeks için kullanılmış olsa da parşömen dayanıklılık ve esneklik açısından papirüse nazaran daha uygun bir malzeme olarak benimsenmiştir (Labarre, 1994, s. 10-11).

Kitabın gelişimi, M.Ö. 3000 yılında Ön Asya'da başlamış, Roma'da kodeks şekli ile tamamlanmıştır. Bu süreç kitap cildinin gelişimi ile de ilgilidir. İlk gerçek ciltleme, yaprakları korumak ve dağılmalarını engellemek üzere kodekslere uygulanmıştır. Katlanarak üst üste konulan formların üç yerden delinerek ve bu deliklerden geçirilen iplerle birbirine tutturularak oluşturulan Kodeks'in, deri, ağaç bir kılıf veya kutuya koyulması ciltlemenin ilk örneklerindendir. Bu ciltler lüks kitaplarda ipek veya kadifeden yapılmış ve bakır, gümüş ve fildişi emaye ile güçlendirilmiştir (Yıldız, 2000, s. 216).

Kâğıdın icat edilmesi ile kitabın formu bu yeni malzemeye bağlı olarak yeniden şekillenmek durumunda kalmıştır. Kâğıt, M.S. 105 yılında Ts'ai Lun tarafından, bitki kabukları, kenevir, pa-

çavra, pamuk kalıntıları vb. şeyler kullanılarak icat edilmiştir (Öcal, 1971, s. 75). Daha sonra hammadde olarak bambu, jüt, ağaç lifi, rami ve kenevir gibi bitkilerden elde edilen ağaçsı lifler kullanmaya başlamıştır. Kâğıt Çin'de ambalaj, mendil, tuvalet kâğıdı, üzerine yazma ve resim yapma, törensel adaklarda, giysilerde, ev eşyalarında, şapkalar ve uçurtmalarda ve tabii ki basım alanında olmak üzere çok çeşitli amaçlar için kullanılmıştır. Fakat Çin'den çok Avrupa kıtasındaki uygarlıkların gelişiminde büyük etkisi olmuştur (Dalkıran, 2013, s. 207,208). Kâğıdın icadı, düşük maliyet ile kitap üretilmesini dolayısıyla geniş kitlelere ulaşımı sağlayarak kültür tarihinde önemli bir nokta olmuştur (Öcal, 1971, s. 77).

İlk basılı kitaplar el yazması kitapların baskı ile üretilmiş halleri gibidir. Bu kitapları basanların kitaba dair algısı el yazması kitaplar ile sınırlı olduğundan basılı kitapların ilk örneklerinin biçimi de el yazması kitaplara benzemektedir. Sonrasında kitap baskı tekniği gereği yüzyıllık bir evrim geçirerek 1550 yıllarına gelindiğinde günümüz basılı kitabının şeklini almıştır (Labarre, 1994, s. 54).

Matbaacılığın ilk dönemlerinde hurufatın büyük oluşundan dolayı küçük boy kitaplara rastlanmaz. Ancak hurufat dökümünden sonra sayfa ölçüsü 85x120 mm, metin ölçüsü ise 56x77 mm. olan ve minyatür kitap denilen baskılara rastlanmaktadır (Öcal, 1971, s. 145).

Basılı kitapların en eskileri İnkunabel'lerdir. Latince "beşik" anlamına gelen incunabula/incunabulum sözcüğünden hareketle Fransızca incunable (inkunabel) "beşik kitap" olarak anılmaktadır. Bir kitabın inkunabel olarak adlandırılması, basımcılık tarihinin ilk yıllarından 1500 yılına dek basılmış olmasını gerektirir. Bu kitaplarda günümüzdeki gibi künye belirten sayfalar yoktur. Daha eski eserlerde, bu bilgileri içeren ve kitabın arkasında bulunan hâtime bölümü de bulunmamaktadır. Bu yüzden de basım tarihlerinin saptanması zordur (Öcal, 1971, s. 144 ; Dalkıran, 2013, s. 211 ; Labarre, 1994, s. 54).

İnkunabel ismi 1500 yılına kadar basılan kitaplar için kullanılırken, eski basılı kitapların tümü için, arkaik baskı anlamında "paleotype" terimi kullanılmaktadır. Bu kitapların, basılı harflerin çeşitli niteliklerine göre, kitap üzerinde herhangi bir bilgi bulunmasa bile karşılaştırma yöntemiyle asılları belirlenebilmektedir. Bu harfler birbirlerine ne kadar yakın olsalar da gösterdikleri ufak farklılıklar ve ince ayrıntılarla ayırt edilebilmeleri mümkündür (Svend, 1999, s. 112).

ELEKTRONİK KİTAPLAR

Kitabın sayısal ortamda dönüştüğü yeni formunu tanımlamak için e-kitap, dijital kitap (s.9) vb. birçok terim türetilmiş olsa da yaygın olarak e-kitap (elektronik kitap) terimi kullanılmaktadır (Chen, 2003). E-kitap ismi ilk bakışta yeni formu oldukça iyi tanımlıyor gibi görünse de bu şekilde bir adlandırılma, öncekinden çok farklı özelliklere sahip yeni formun doğru algılanmasını olumsuz yönde etkilemektedir. E-kitap terimindeki "kitap" kelimesi ister istemez Kodeks formuna dair bir çağrışım ortaya çıkarmakta, böylece yeni kitap formunun özellikleri, geleneksel kitabın özellikleri ile sınırlıymış gibi algılanabilmektedir (Martin & Aitken, 2011, s. 139).

Sayısal ortamdaki tüm kitapları elektronik kitap olarak niteliyor olsak da aslında e-kitap konseptleri oldukça çeşitlidir (s.9) Ortam dönüşümü açısından ele alındığında üç çeşit elektronik kitap vardır. İlk geleneksel kâğıt formatı temel alınarak elektroniğe dönüştürülmüştür. İkinci tür elektronik kitaplar bir CD formatında dijitalleştirilmiş ve daha sonra HTML uyumlu bir formata çevrilmiştir. Son olarak ise az sayıda olsa da başından dijital olarak üretilmiş elektronik kitaplardır (Chen, 2003, s. 11).

E-kitapların ilk nesil örnekleri geleneksel kitap içeriğinin sayısal ortama taşınması ile oluşmuştur. Bu örnekler içeriğin basılı kitaptan olduğu gibi aktarıldığı, Kindle, Sony ve iPad'in iBooks okuyucuları gibi e-kitapları egemenliği altında tutan (s.139) okuyucuların görüntüleme imkânları ile okuyucuya sunulmasından ibaretti. İlk örneklerde içerik durağan bir arayüz, doğrusal bir anlatım ve ayrık sayfalardan oluşmakta, dolaşım da sonraki-önceki sayfaya geçilmesi ile sınırlıydı. E-kitapların ilk nesil örnekleri sadece geleneksel kitapların yeni medyaya aktarılmış hali olsa da kitabın dağıtımını konusunda yine de işlevsel olmuştur. Blackberry'nin PlayBook'u, Motorola'nın Xoom'u ve Apple'nin iPad'i gibi ikinci nesil teknoloji ile üretilen tabletler ve e-kitap okuyucu platformlarının yeni ve göze hoş gelen özelliklere sahip olması e-kitaplar için yeni nesil uygulamaların geliştirilmesine fırsat yaratmıştır. Böylece kitabın kendi doğasının ne olduğunun yeniden değerlendirilmesi gerekmiştir (Martin & Aitken, 2011, s. 139).

E-kitaplar bundan sonra video, animasyon, hareketli metinler (kinetik tipografi), köprü bağlantılar, coğrafik konum bilgileri gibi özellikleri içerebilir hale gelmiştir. Bu özelliklerin bir getirisi olarak artık çizgisel bir anlatım yerine, öykü katmanlı bir yapı ile sunulabilmekte, bir başlıktan diğerine çizgisel olmayan bir şekilde geçiş mümkün olmaktadır (Martin & Aitken, 2011, s. 139). İçeriğin sürekli güncellenebilmesi, içeriğinde gelişmiş arama yapılabilmesi, yazı boyutunun ayarlanabilmesi, hatta yazıyı sese dönüştürebilmesi, sadece kendi içinde değil web sitelerine köprü bağlantılar içermesi, bazı tür e-kitaplarda ise yazının altını çizmek, metni renk ile vurgulu hale getirmek, sayfa boşluklarına notlar almak gibi basılı kitaplardaki gibi çalışma imkânları sunulması ve hatta e-kitap üzerine alınan notların çevrimiçi olarak kitabın diğer okuyucuları ile paylaşılabilmesi gibi daha önce örneği olmayan imkânlar ile e-kitaplar sadece basılı yayınların basit elektronik versiyonları olmanın çok ötesine geçmişlerdir (Abott & Kate, 2004, s. 1).

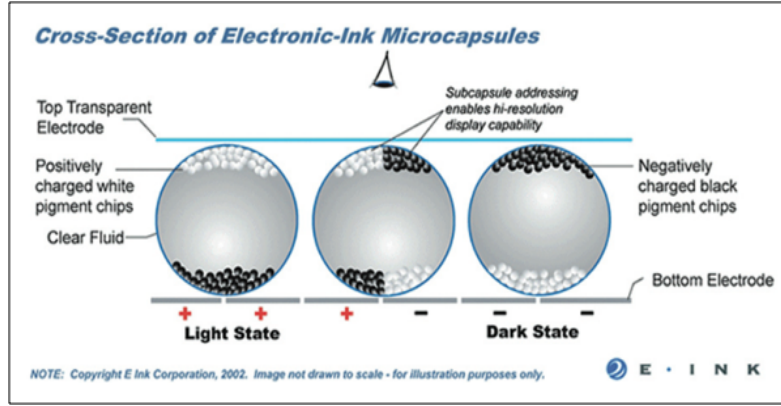
SAYISAL OKUMA ARAYÜZLERİ

Sayısal okuma arayüzlerinde yazıya dayanak olarak CRT (Chatode Ray Tube – Katot Işınlı Tüp), LCD (Liquid Crystal Display), OLED (Organic Light Emitting Diode - Organik Işık Yayan Diyot) ve e-kâğıt (e-paper) ekranlar gibi çeşitli görüntüleme teknolojileri kullanılır. Sayısal okuma yüzeylerinde ekran teknolojisine ait görüntü kalitesi, metnin ne kalitede görüntüleneceğini belirler. Metnin görüntülenme kalitesi ise tipografik açıdan kitap tasarımını doğrudan ilgilendirmektedir.

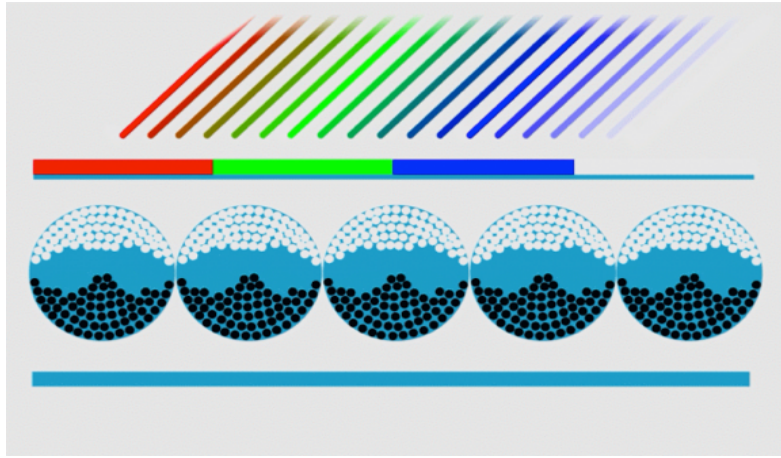
E-kâğıt terimi incelik, esneklik, güneş ışığı altında okunabilirlik, yüksek kontrast (ekran net-

liği, display clarity) açılarından gerçek kâğıt benzeri elektronik görüntüleme ve düşük enerji tüketimini amaçlayan teknolojilerinin ortak adıdır. Başlıca e-kâğıt teknolojileri olan e-ink, sipix, Bridgestone QR-LPD, Liquavista temelde birbirine benzeyen yöntemler ile görüntüleme sağlarlar. Bu teknolojilerin en popülerleri ise Amazon'un Kindle'inin da aralarında bulunduğu birçok e-okuyucuda kullanılan e-mürekkep (e-ink) teknolojisidir (E-Ink-Info, 2015). Günümüzde e-kitap okuyucular ve tablet bilgisayarların her ikisi de okuma işi için diğerk bilgisayar sistemlerine nazaran daha kolay taşınabilir birer alternatif gibi görünmektedirler. E-kitap okuyucular ve tablet bilgisayarlar okuma aracı olarak karşılaştırıldığında ise ikisinin de birbirlerine karşı üstün ve eksik yanları bulunmaktadır. Bunlardan ilki ve belki en önemlilerinden olan; elektronik mürekkep teknolojisi ile çalışan ekranından dolayı e-kitap okuyucuların verdiği okuma hissi bilgisayar ekranları da dahil olmak üzere diğerk elektronik ortamların verdiği okuma hissine nazaran gerçek kitaba daha yakındır. Bu teknolojiye sahip ekranları olan e-okuyucular hem dış mekanlarda ışığı tablet bilgisayarların ekranları gibi yansıtmadıkları için açık havada okuma konforu sağlamaları, hem de ekran yenilenmesinin tablet bilgisayarlardaki gibi sürekli yapılmaması sayesinde pillerini şarj etmeden bir ay gibi uzun bir kullanım süresi sağlamaları nedeniyle daha üstündürler. Sayfa yenilenmediğı sürece enerji harcanmadığı için bir sayfa görüntülenirken cihazın gücü kapatılırsa yıllar sonra bile o sayfa olduğu haliyle okunabilir halde kalacaktır (Harris 2010, 748).

Tablet bilgisayarlar ile ilgili; dokunmatik ekranları diğerk uygulamalarda etkileşimi ne kadar kolaylaştırsa ve iç mekanlarda ne kadar kaliteli görüntü sağlasa da yapıları gereğı e-kitap okuyucular kadar uzun kullanım sürelerine sahip olmaması, açık havada konforlu bir okuma için elverişsiz olması gibi bazı durumlar söz konusudur. Geleneksel ekranlar uzun süreli kullanımda gözler için çok konforlu değildir. Bunun nedeni bu tür görüntülemede arkadan aydınlatma kullanılıyor olmasıdır. E-mürekkep teknolojisi kullanan okuyucularda ise durum farklıdır. E-mürekkep teknolojisi arka aydınlatmaya ihtiyaç duymaz, basılı kâğıtta olduğu gibi ortam ışığının yansımaları kullanır (Harris, 2010, s. 748). Arka aydınlatmanın bir diğerk dezavantajı da açık olduğu sürece devamlı bir enerji tüketiminin olmasıdır. Sınırlı pil ömrü bulunan mobil cihazlarda güç tüketimi fazla olan bu tür ekranların kullanımı cihazın kullanım süresini sınırlamaktadır. E-mürekkep teknolojisinde ise herbiri birkaç mikrometre (saç telinin yarısı) kalınlığında ve içinde siyah/beyaz partiküller içeren mikro kapsüllerin iki boyutlu bir düzleme dizilmesi ile görüntü alanı oluşturulur. Bu partiküllerdeki beyaz için kâğıdın beyazı, siyah için ise mürekkep ile aynı pigmentler kullanılır. Görüntünün oluşacağı alandaki partiküller pozitif veya negatif elektrikle yüklenerek yüzeyde hangi rengin görüneceğı belirlenir (Harris, 2010, s. 748). Elektronik mürekkebi içeren parçacıklar durumlarını, mevcut görüntülemeyi değiştirmek için bir sinyal gelene kadar korurlar. Bu da okuyucuların aygıtı bırakıp birkaç saat sonra döndüklerinde kaldıkları sayfayı kaybetmedikleri ve herhangi bir enerji tüketimi olmadığı anlamına geliyor. Erken dönem e-kitap okuyucuları sadece siyah beyaz görüntü verebilirken yeni nesil ürünlerde mikrokapsüllere renkli filtre uygulanması yöntemi ile renkli görüntü uygulayabilir hale gelmiştir (Harris, 2010, s. 748).



Şekil 2. Elektronik Mürekkep Mikrokapsüllerinin Kesit Görünümü (Navarra, Salvat, & Almirall, 2008, s. 392).



Şekil 3. Elektronik Mürekkep Mikrokapsüllerinin Kesit Görünümü (Visionect, 2015).

E-mürekkep ekranların okuma konforuna dair bu üstünlüklerine karşın, bu ekranların video yenileme performansları geleneksel LCD'lerinkinden fark edilir derecede yavaştır (Wong, 2009, s. 55). Arka aydınlatması olmadığı için karanlık ortamlarda basılı bir kitap gibi ek bir okuma ışığının aydınlatmasına ihtiyaç duyarlar. Ayrıca kullanıcı tablet bilgisayar ile sadece okuma işini değil, ihtiyaç duyduğu birçok işlevi bir arada yerine getirebilmektedir. Bu işlevlerin çeşitliliği dolayısı ile piyasaya çıktığından beri tablet bilgisayarlar oldukça yaygın kullanımdadır. Her ne kadar e-kitap okuyucular kadar okuma konforu veremese de tablet bilgisayarlar okuma işi için ayrıca bir e-okuyucu satın almak/taşımak yerine mevcut tablet bilgisayarlarını kullanmayı tercih eden birçok kişi için önemli bir alternatif olduğu söylenebilir. Yeni nesil e-okuma cihazları dokunmatik ekran, daha hızlı ekran yenileme oranı, arka aydınlatma gibi özellikleri ile tablet bilgisayarlara yaklaştırmışlardır.

TASARIM / KOLEKSİYON NESNESİ OLARAK KİTAP

Warde (1955) tipografik tasarımla ilgili pencere ve şarap kadehi metaforlarında tasarımın transparan olması gerektiğini vurgular. Bu metaforlardan birinde bir odadaki okuyucu ile yazarın anlatımını temsil eden bir manzara arasındaki pencerenin nasıl inşaa edileceğini tartışmıştır. Birinci tür mükemmel güzellikte vitray bir pencereyi yoğun ama pencere görevini görmeyen bir tasarıma benzetmekte, ikinci tür ise çok fazla tasarımsal özelliği bulunmayan ancak manzarayı rahatlıkla izlemeye imkân veren bir pencereyi, transparan veya görünmeyen tipografik özellikleri olan bir tasarıma benzetmektedir (p.3-4). Benzer şekilde metnin şaraba tasarımında şarabı içinde tutan kadehe benzetildiği bir diğer metafor da; iyi bir şarap eksperinin şarabı, dışı gösterişli fakat içindeki şarabı az gösteren bir kristal kadehte değil köpük kadar ince ve içindeki malzemeyi çok daha iyi gösteren sıradan fakat transparan bir kadehten içmeyi tercih edeceğine vurgu yapar (p.1.). Bu iki metafora göre iyi kitap tasarımı içeriği ön plana çıkarırken tasarımı fark edilmeyecek kadar saydam olmalıdır. Oysa Bülent Erkmene göre tek görevi içindekini okura taşımak ve onu korumak olmayan bir diğer kitap vardır. "...Bu yeni kitapta, kitap içindekini taşıdığı kadar kendisini de içindekine taşır.... içinde taşıdıklarına mahkum değildir. Bu kitap bağımsızlığına kavuşmuştur, içindekiler kitabın kendisi olmuştur, artık kitap yalnızca kendisini taşımaktadır" (Türe, 1993, s. 91). Four Corners Books yayınevinin Familiars serisi bu anlamdaki kitap tasarımının başarılı örneklerindendir (Barnbrook, 2015, s. 78).

Bir kitabın basılı ortamdan sayısal ortama geçişi için kitabın ruhu aynı kalsa da bedenini terk ederek sayısal ortama göç etmesi ve aslında kitabı o kitap yapan bedensel özelliklerini geride bırakması denebilir. Çünkü basılı kitap aslında okuyucunun okuma işinin ötesinde etkileşime girdiği tasarım nesnesinin kendisidir ve okunan/tüketilen artık metin değil kitabın kendisidir. Tasarımcı kitabın tüm fiziksel imkânlarını ve metnin içeriğini bütünlük içinde tasarlayarak bunu başarabilir (Taşçıoğlu, 2013, s. 131-139). Elektronik kitaplar ise tasarımcının, kitabı üç boyutlu nesne olarak tasarlama imkânını elinden alır. Nesnelliği ile var olan kitabı salt sayısal veriye dönüştürür. Dönüştüğü bu sayısal biçim, yeni imkânlar sunsa da bir okuma yüzeyindeki metnin okunmasının ötesinde, insan duyularına hitap eden kitabın gerek rafta gerekse eldeki hissini tasarım öğesi olarak kullanma imkânı bulunmayacaktır. Tasarımcı açısından ise kitaba dair elindeki çoğu tasarım malzemesi elinden alınmış olmaktadır. Özetle basılı kitabın daha hantal ve pahalı olmasına rağmen daha arzulanabilir olmasını aslında fiziksel varlığını kendisiyle taşımasına borçludur (Agresta, 2012, s. 69).

KİTABIN KORUNMASI VE YAYILMASI

Basılı kitabın daha uzun süre kullanımı kitabın üretim aşamasındayken kâğıdın doğru kullanılması ile mümkün olabilir. Kâğıdın Su yönü, dokusu, gramajı gibi özellikleri mevcuttur. Kitabın hammaddesi olan kâğıdın üretim özelliklerinden kaynaklı kâğıdın su yönü baskı ve ciltlemeyi direkt olarak etkileyen önemli bir faktördür. Doğal lif dokularından oluşan kâğıt hamuru, kâğıda dönüştürülmek üzere girdiği makinada önce elekten geçirilerek suyu süzülür. Bu sırada kâğıdın lifleri gidiş yönüne doğru döner. Kâğıdın su yönü denilen bu durum aslında liflerin aynı tarafa doğru yönelmesidir. Kâğıt havadaki rutubetten etkilenir ancak su yönünde bu etki daha az görülür. Bu yüzden kâğıtlar forma haline getirilirken ve baskı esnasında doku yönüne yani lif yönüne dikkat edilir. Forma haline getirilirken. Eğer kâğıt tabakasının uzun kenarı, kâğıdın su yönünde olmazsa rutubet sebebiyle kâğıt uzayacak bu da özellikle çok renkli baskılarda kaymaya sebep olacaktır. Ofset baskıda su yönü, kazan miline paralel olmalıdır. Böylece iyi sarılan kâğıt, baskı sonrası kırışmaz ve kırılmaz. Baskı formlar halinde yapılacaksa su yönünün paralel olması gereken kısım formanın sırtıdır. Ofset baskıda nemlendirmenin su ile yapılmasından dolayı bu sorun daha fazla hissedilir. Bu yüzden de uzun kenar kâğıdın su yönünde olmalıdır (Ketenci & Bilgili, 2006, s. 222,223). Ciltlemede ise su yönünün sırta paralel olması, kitabın açılmasını kolaylaştırır (Harris & Ambrosse, 2012, s. 238). Özetle eğer boyuna uzanan liflerden oluşan kâğıt yatay olarak katlanırsa katlama izi düzgün biçimde oluşmayıp kırılacaktır. Böylece zaman içerisinde şekli bozulur ve yıpranması hızlanır (Taşcıoğlu, 2013, s. 89 ; Uçar, 2004, s. 177).

Fiziki bir malzemeden üretilmiş olmasının getirisi olarak basılı kitabın ömrü sonsuz değildir. Ancak uygun koşullar sağlandığında kitabın uzun süreler için sağlıklı bir biçimde saklanması mümkün olabilmektedir. Kitabın saklanacağı mekanın kitapları fazla güneş ışığı, nem ve toza maruz bırakmayacak ortamlar olması gerekmektedir. Nitekim güneş ışığı yaprakların kıvrılması ve cildin solmasına, nem kitabı çürümesi sonucu ufalanma ve dökülmelere sebep olmakta, toz ise kitabın cildini ve sayfalarını delen yıpratıcı kurt ve böceklerin yaşamasına imkân sunan ortamı sağladığı için kitabın saklandığı ortam için uygun koşullar değildir. Kitapların saklandığı rafların da kitabın alınıp geri koyulurken sürtünerek yıpranmaya neden olmayacak yüzey özelliğinde olmalıdır. Ortamın uygunsuzluğu dışında kitabın mürekkebindeki reçine gibi yapışkan maddelerden dolayı sayfaların birbirine yapışması da elyazması kitaplarda görülen bir sorundur (Öcal, 1971, s. 165-169).

E-kitaplar kitaplar ise fiziki ortamdan dijital ortama taşındıklarından ortamın fiziki koşullarından direkt olarak etkilenmezler. Ancak kütüphanelerin kurtcuk ve böcekleri gibi dijital ortamın da virüs denilen kendi kurtcukları vardır. İnsan üretimi yazılımlar olan bilgisayar virüsleri çok çeşitli amaçlar için çok çeşitli yöntemlerle işlevlerini yerine getirirler. İşletim sisteminin dosyalarına zarar veren, bilgi hırsızlığı yapan veya kendi kopyasını diğer dosyaların içine ekleyerek yayılan bu virüsler görüntü dosyaları, e-kitapların sayısal dosyaları gibi diğer dosyalara zarar verebilirler. E-kitapların ağ üzerinde aynı anda birçok yerde kopyasının bulunması ve ko-

kolayca kopyasının alınabilmesi sayesinde zarar gören bir e-kitap tekrar ağıta indirilerek sorun kolayca çözülebilir durumdadır. Fakat ekitabın parçası olduğı dijital ortam aslında fiziki bir ortam tarafından taşınmaktadır. Fiziki taşıyıcıdaki bozulmalar kitabın diğey yaşayan kopyaları sayesinde göz ardı edilebilecek bir kayıptır. Ancak dijital platformda yaşanacak küresel bir çöküş dijital ortamdaki tüm kitapların kaybı anlamına gelebilir.

Matbaanın çoğaltma imkânlarının bir sonucu olarak basılı kitap sayısının artması kütüphane koleksiyonlarını etkilediğı gibi elektronik kitaplar da doğası gereğı kolay/hızlı dağıtımı ve fiziki alandan bağımsız saklanabilir olması sayesinde bir kez daha kütüphane koleksiyonları olumlu yönde etkilenmiştir. Viyana'daki imparatorluk kütüphanesi Hofbibliothek'in kitap basımı öncesi döneme denk gelen 1600 yılında 10.000 cilt kadar kitabı varken 1680 yılında kitap sayısı 80.000'e çıkmıştır. Viyana'daki duruma paralel olarak Berlin Kraliyet Kütüphanesi'nde 1786 yılında 80.000 kitap bulunduğı bilinmektedir (Dalkıran, 2013, s. 210-211). Google'ın gelişmiş algoritmalarına göre, bütün modern tarih boyunca 129,864,880 adet (yaklaşık 130 milyon) kitap yayınlanmıştır (Parr, 2015). Kitabın matbaanın imkânları ile eskiye nazaran daha hızlı çoğaltılabilmesinin sonucu olan bu artış e-kitap çağında daha da ivme kazanmıştır. E-kitaplar içinde bulunduğı ortamın bir getirisi olarak ihtiyaç anında saniyeler içinde kopyası çıkarılabilen bir formda olduğundan yayına girmiş bir ekitaba aynı anda birçok kullanıcı saniyeler içinde erişebilir hale gelmiştir. Çoğaltma yaklaşımının değışimi ile birlikte bir anlamda bir kitabın dünya üzerinde kaç kopyasının olduğı önemini yitirmiştir. Bir e-kitabın dünya genelindeki kopya sayısı bir öğenin okudunktan sonra silinmesi veya yeni bir cihaza indirilmesi ile anlık olarak değışebilmektedir. E-kitapların yayılması ile ilgili bir diğey farklılık da sayısal ortamdaki kitapların kolayca kopyalabilmesi yüzünden illegal kopyalamaya karşı alınan tedbirlerden kaynaklıdır. Dijital haklar yönetimi (DRM) nedeniyle kütüphaneler dışında kalan kullanımda bir e-kitabı başka bir okurla kişisel olarak paylaşmak basılı kitaplardaki kadar kolay değıldir.

SONUÇ

Dijital devrimin kitaplara yansması olarak; tanımı, tasarım doğruları, içeriğinin oluşturulma ve sunuluş biçimi, saklanma ve dağıtılması büyük ölçüde değişen kitap sayısal ortamın çok merkezli gelişime ve değişime açık ortamındaki bilgi stoğunun dijital bir parçası haline gelmiştir. Fiziksel özellikleri günümüze kadar değişerek gelen kitap için geldiğimiz noktada sorulması gereken soru “fiziksel özelliklerinden arındığına göre bundan sonra evrimine nasıl devam edecek?” olmalıdır.

E-kitap olarak yeni bir tanım bulan kitabın gelişimi yeni bir ortamda farklı bir biçim kazanmadığı sürece sayısal ortamın imkân ve sınırlılıkları içinde gerçekleşecek gibi görünmektedir. Bugünkü e-kitap formatlarının kiminde daha az kiminde daha çok olsa da kodeks formundan gelen, formata dair bazı özellikleri görmek halen mümkündür. Kitabın önceki form değişimleri düşünüldüğünde teknolojik gelişmelere paralel olarak sonraki nesil e-kitapların son fiziksel biçim olan kodeks formu ile benzerliklerini kaybederek önceki kitap biçimlerinin formatlarından tamamen bağımsız yeni bir biçim ile devam edeceği muhtemel görülmektedir.

Okuma alışkanlıkları açısından düşünüldüğünde ise kitabın sayısallaşması önceki formların birbirine karşı gösterdiği farklılıktan çok daha öte bir değişim göstermiş gibi görünmektedir. Fakat durum, her yeni biçimin öncekine nazaran önemli bir sıçrama olduğu kabulü ile ele alındığında; okuma alışkanlıklarının okuma ortamının sunuş yöntemine göre evrilmeye devam ettiği ve bunun her biçim değişiminde bağlamına göre önemli değişimler gösterdiği sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu bakış açısıyla günümüzdeki sayısal ortamdan okuma da gelecekteki yeni nesil e-okuma alışkanlıklarına bir geçiş olarak tüm diğer biçimler gibi zincirin sadece bir parçası olarak değerlendirilebilir. Okuma alışkanlıkları kadar kitabın tanımı için de geçerli olan bu evrilme ile; bir sonraki kitap formatının tanımlanması aşamasında mevcut e-kitap biçimlerini yeni dayanak noktası olarak isimlendirmek yanlış olmayacaktır.

1970’lerin sonunda ev bilgisayarları ile birlikte yaygın biçimde hayatımıza giren ve sonrasında inanılmaz hızla gelişen görüntüleme teknolojileri erken dönemlerinde basılı kitabın sunduğu okuma konforundan çok uzak olsa da günümüzde sayısal ortamdan okuma, kâğıt üzerinden okumanın kalitesine neredeyse yetişmiş ve hatta bazı açılardan fazlasını sağlamış durumdadır. Görüntüleme teknolojilerinin monokrom CRT (Cathod Ray Tube) ekranlarla başlayan serüveni bugün bir milimetreden daha az kalınlığa sahip kâğıt gibi katlanıp sarılabilen OLED (Organic Light Emitting Diode) ekranlar, gerçek kâğıt üzerine mürekkep ile yazılmış gibi görünen elektronik kâğıt ve 8K gibi yüksek çözünürlükte görüntüleme sağlayan teknolojiler ile basılı kitabın belki de en büyük avantajları olarak öne sürülen kıvrılabilmesi, dış ortamda konforlu okuma sunması, yüksek kontrast ve kaliteli baskı çözünürlüğü gibi özellikleri ile yarışır hale gelmiştir. Şu an geliştirme aşamasında olan yeni nesil e-kâğıtların kullanıma girmesi ile de sayısal ortamdan okuma yeni bir boyut alacaktır. Yeni nesil e-kitaplar multimedia ile daha bütünleşik içerik, e-okuyucu cihazlar olarak daha hafif ve esnek özelliklere sahip okuma yüzeyleri ile erişilebilir hale gelmeye başlaması bu gelişimin ne yönde ilerleyeceğine dair ipucu verir niteliktedir.

Teknolojik açıdan kaydedilen ilerlemeye karşın e-kitap formatları için standartların netleşmediği ve çeşitliliğin artmaya devam ettiği bir durum söz konusudur. Bu durum kitap içeriği için tipografik ve sayfa düzeni tasarımını olanaksız hale getirmektedir. Çok değişken ekran boyutları ve e-kitap formatlarına hitap etme zorunluluğu ve formatların çok farklı özellikleri desteklemesi yüzünden kitap tasarımı en temel düzeyde her cihazın sorunsuz görüntüleyebileceği indirgenmiş tasarım özellikleri ile yayınlanabilmektedir. Bir kitabın her cihaza ve formata özel yeniden tasarlanması da çoğu zaman maliyet bakımından mümkün olamamaktadır.

Fiziki ortamdan sayısal ortama geçişin yazı tipleri üzerinde de uzun vadede etkisi kaçınılmazdır. Üzerine yazıldığı zeminin malzeme özellikleri, yazının biçimini etkilemektedir. Sümer ve Asurluların kil tabletlerindeki yazı tipi ile ipek, kumaş, papirüs gibi farklı malzemeler üzerine yazılmış metinlerin yazı tiplerinin farklılaşması yazının üzerine yazıldığı malzemenin özelliklerine göre şekil aldığı bir göstergesidir. Metin dijital ortamda her ne kadar elle yazılmıyor daktilo ediliyor olsa da sayısal ortamda en iyi okumayı sağlayacak şekilde yazı tiplerinin yeniden değerlendirilerek dijital ortama adaptasyonu ile yazı tiplerinin de uzun vadede tanınmayacak şekilde değişimi kaçınılmaz görünmektedir.

Kitaba erişim, depolama gibi konular için dijital ortamın avantajları tartışılmazdır. Ağ erişimi olan herhangi bir konumdan çevrimiçi bir kütüphaneye veya bulut teknolojisi ile kendi kütüphanenize erişim, günümüzde sıradan bir hizmet olarak nitelendirilmektedir. Dijital çağda bilgi paylaşımı ve iletişim imkânları öylesine çeşitlenmiştir ki bir e-kitap üzerine alınan küçük notların kitabın diğer okuyucuları ile zahmetsizce paylaşımı gibi çok daha spesifik imkânlarla erişim mümkün hale gelmiştir.

Var olmuş tüm kitap biçimlerine şahitlik eden her bir nesil kitabı bir sonraki ve daha iyi haline taşımıştır. Kitabın dönüşüm serüveninde, basılı kitaptan elektronik kitaba geçiş ve e-kitabın gelişiminin erken evrelerine ise bugün şahit olunmaktadır. E-kitap daha kullanışlı biçime doğru evrilmeye devam ederken halen varlığını koruyan basılı kitap da eninde sonunda önceki biçime ait bir arşiv ya da koleksiyon nesnesi olarak var olmaya devam edecektir.

KAYNAKLAR

- Abott, W., & Kate, K. (2004). *Sooner or later! – Have e-books turned page?* VALA Biennial Conference Jan-2014.
- Agresta, M. (2012, 5 8). *What Will Become of the Paper Book? How their design will evolve in the age of the Kindle.* 4 26, 2015 tarihinde Slate.com: http://www.slate.com/articles/arts/design/2012/05/will_paper_books_exist_in_the_future_yes_but_they_ll_look_different_single.html adresinden alındı
- Barnbrook, A. A. (2015, 1). *Resimli Roman Geleneğine Çağdaş Bir Yaklaşım: Four Corners Books, Familiars. Arredamento Mimarlık Taarım Kültürü Dergisi*(112441), 75-81.
- Chen, Y.-n. (2003). *Application and development of electronic books in an e-Gutenberg age.* Online Information Review, 27(1), 8-16.
- Dalkıran, Ö. (2013). *Kitabın Tarihi.* Türk Kütüphaneciliği , 27(1), 201-213.
- Dictionary.com, LLC. (2016, Ocak 29). *Dictionary.com.* Dictionary.com: <http://dictionary.reference.com/browse/book> adresinden alındı
- E-Ink-Info. (2015, 11 25). *Introduction - What is E Ink and E-Paper?* E-Ink-Info.com: <http://www.e-ink-info.com/introduction> adresinden alındı
- Farlex. (2016, Ocak 29). *Dictionary. The Free Dictionary By Farlex:* <http://www.thefreedictionary.com/book> adresinden alındı
- Harris, P., & Ambrosse, G. (2012). *Görsel Baskı Öncesi Hazırlık ve Üretim Sözlüğü.* İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Harris, S. (2010, November). *Emergence of the Book.* Nature Photonics, 4, 748.
- Ketenci, H. F., & Bilgili, C. (2006). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarımı.* İstanbul: Beta Basım Yayın.
- Labarre, A. (1994). *Kitabın Tarihi.* İstanbul: Yeni Yüzyıl Kitaplığı.
- Martin, C., & Aitken, J. (2011). *Evolving Definitions of Authorship in Ebook Design.* Information Services & Use, 31.
- Navarra, P. L., Salvat, B. G., & Almirall, M. (2008, Temmuz-Ağustos). *Diseño de libros para dispositivos de tinta electrónica.* El profesional de la información, 17(4), 390-395.
- Öcal, O. (1971). *Kitabın Evrimi (Cilt 7).* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Faydalı Eserler Dizisi.
- Parr, B. (2015, Aug 06). *Google: There Are 129,864,880 Books in the Entire World.* Mashable.com: <http://mashable.com/2010/08/05/number-of-books-in-the-world/#xb6iwx0JEq8> adresinden alındı
- Svend, D. (1999). *Antikçağ'dan Günümüze Her Yönüyle Kitabın Tarihi.* Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları; 1823, Milli Kütüphane Başkanlığı Yayınları;41, Çeviri Eserler Dizisi;1.
- Taşçıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Kitap.* İstanbul, Turkey: YEM Yayın.
- Türe, F. (1993). *Kitap Üzerine Anatomi Dersleri: Kalemşörlere ve Harfperestlere Dair.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarımı.* İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- UNESCO. (1964, 01 01). *I. Recommendation Concerning The International Standardization Of Statistics Relating To Book Production And Periodicals. Records Of The General Conference, CPG.65/VI.13 A.* Paris, -, France. Ocak 29, 2016 tarihinde <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001145/114581e.pdf#page=144> adresinden alındı
- Visionect. (2015, 11 25). *The writing's on the wall: what's next for electronic paper.* Visionect.com: <https://www.visionect.com/blog/the-writings-on-the-wall-whats-next-for-electronic-paper> adresinden alındı
- Warde, B. (1955). *The Crystal Goblet.* H. Jacob (Dü.) içinde, *Sixteen Essays on Typography.* London: Sylvan Pres.
- Wong, B. (2009, June). *Laptops, Netbooks And E-Books, Oh My! Electronic Design Online*(21297).
- Yıldız, N. (2000). *Eskiçağda Yazı Malzemeleri ve Kitabın Oluşumu.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

BASKİRESİMDE CAM KALIPLAR İLE ÇUKUR BASKI TEKNİĞİ: VITREOGRAFI

Elif Feyza ULU*

ÖZET

Vitreografi, cam kalıplardan baskı elde etme yöntemini tanımlamak için, cam sanatçısı Harvey K. Littleton tarafından verilmiş bir terimdir. Yani Vitreografi terimi, baskı kalıbı olarak yüzeyi aşındırılmış camın kullanıldığı bir baskı tekniğini ifade eder. Malzeme olarak cam, baskiresimde iki farklı teknikte kullanılır. Bu tekniklerden biri düz baskı olarak adlandırdığımız tekniklerden biri olan monotip tekniği diğeri ise çukur baskı tekniğidir. Burada ayrıntılı bahsedilecek olan yöntem ise çukur baskı yani vitreografi tekniğidir. Vitreografi ya da cam gravür olarak da adlandırabileceğimiz bu teknikte klasik çukur baskı tekniğinde uygulanan işlemlerin aynıları veya benzerleri uygulanmaktadır. Bu makalede, vitreografinin keşfi ve tekniğinden bahsedilmiş ve uygulamalar sonucu elde edilmiş verilerden, tekniğin olumlu ve olumsuz yönleri ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cam, Baskiresim, Çukur Baskı, Teknik, Cam Kalıp, Kumlama

*Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Baskı Sanatları Anabilim Dalı Sanatta Yeterlik, Eskişehir / TÜRKİYE
eliffeza.u@gmail.com

GLASS PLATES IN PRINTMAKING AND AN INTAGLIO METHOD: VITREOGRAPHY

Elif Feyza ULU*

ABSTRACT

Vitreography is a term entitled by glass artist Harvey K. Littleton to define a method of producing prints from glass plates. In other words, Vitreography term refers to a printmaking method in which an etched glass is used as a printing matrix. Glass, as a material, is used in two different methods in printmaking: one is monotype, a method that we call as flat printing, and the other is an intaglio method. The method to be discussed in detail here is vitreography, which is one of intaglio methods. In vitreography (or glass etching), same or similar steps used in traditional intaglio are applied. In this article, the method and its development have been discussed, and its advantages and disadvantages have been determined based on the results obtained from applications.

Key Words: Glass, Printmaking, Engraving, Technique, Glass Plate, Sandblasting

* Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, Printmaking Department, Proficiency in Art, Eskişehir/TURKEY.
elifzeyza.u@gmail.com

GİRİŞ

Baskiresim, görsel sanatların anlatım araçlarından biridir. Tasarlanan resim için, çeşitli malzemeler ve araç-gereçler kullanılarak kalıplar oluşturulur. Bu kalıplardan kâğıt ve benzeri malzeme üzerine çeşitli yöntemlerle elde edilen görüntüler “baskiresim” olarak tanımlanır. Baskı tekniğinin el verdiği kadarıyla, yani baskı kalıbı deforme olmadan, aynı baskıyı elde edecek şekilde ve sanatçının belirlediği sayı doğrultusunda baskı alınır. Baskıların her biri baskı sırasına göre numaralandırılarak sanatçısı tarafından imzalanır ve her biri kendi sanatsal değerini taşır. Uygulama farklılıklarına ve teknik özelliklerine göre baskiresimde, düz baskı (litografi), ipek baskı (serigrafi), çukur baskı (gravür), yüksek baskı (linol baskı, ağaç baskı) ve dijital baskı olarak beş teknik kabul edilir.

Vitreografi bu temel tekniklerden çukur baskı tekniğine dahil olmaktadır. Çukur baskı tekniğinin en yalın tanımı, isminde de anlaşıldığı üzere resimlemede çukurların kullanılmasıdır. Kalıp malzemesi olarak bakır, çinko veya çelik levhalar kullanılır. Baskı kalıp üzerine yapılmış çukurların boyayı tutup bırakması esasına dayanır. Kalıp, özel yapılmış oyma uçlarıyla kazınır oyulur veya asit ile aşındırılır. Uçların çeşitliliğine ve aşındırma yöntemlerine göre farklı noktalar, dokular, tonlar ve çizgiler elde edilir. Renkli baskılarda ise her renk için ayrı kalıp hazırlanır.

Vitreografinin Keşfi ve Gelişimi

Cam kalıbın baskı için ilk kullanımı 1790 yılında İskoçya ve İngiltere’de para basımı amaçlı olmuştur ve teknik sorunlar nedeniyle çok geçmeden terk edilmiştir. “Vitreografi, 1972’de Harvey K. Littleton tarafından yeniden keşfedilene kadar, gerçek anlamda yaşayan bir sanat formu olarak düşünülmemiştir. Littleton bu durumu şöyle değerlendirir; “Modern teknoloji kırılma olasılığını azaltarak homojen kalınlığa sahip cam üretimini mümkün kılmıştır” (Gaul, 1994, s. 52).

Cam sanatçılığıyla tanınan ve Amerika’daki “stüdyo cam”ın babası olarak kabul edilen Harvey Littleton, 1974’de denediği ilk cam baskıyla Vitreografinin temelini atmıştır ve 1981’e kadar üzerinde çalışıp denemelere devam etmiştir. Çukur baskıda cam kalıbın, metal kalıbın sunmadığı avantajlar sunabileceğine inanarak Kuzey Carolina’da kendi mülkü içerisine bir baskı stüdyosu kurarak baskı teknisyeni işe almıştır ve baskı yapımları için sanatçıları stüdyosuna davet etmiştir. Littleton, bu girişimiyle cam kalıplar aracılığıyla yeni bir baskı tekniğinin keşfi ve gelişimini sağlamıştır. Atölyesine gelen farklı birçok disiplinden başarılı ve çalışmaya istekli sanatçılar da yöntemi kullandıkça yeni uygulamalar geliştirmiş ve sonuçlardan memnun kalmışlardır. Katılımcıların kendilerine has uygulama yöntemleri ve yetenekleriyle oluşan işbirlikçi anlayış, vitreografi uygulamalarının kapsamının daha da artmasını sağlamıştır. “Vitreografinin doğuş ve gelişim dönemi diyebileceğimiz 1976-1988 yılları arasında Littleton’un atölyesinde 60’ı aşkın sanatçının bireysel katılımı ile 250’den fazla vitreografi baskılar ortaya çıkmıştır”(Le Va, 1994, s. 2).

Littleton'un arkadaşı Alman cam sanatçısı Erwin Eisch da atölyeye çalışmaya gelmiş ve engin cam bilgisi sayesinde Eisch yöntemi kavrayıp, dört günde yedi vitreografi baskı için kalıplar hazırlayıp basmıştır.



Görsel 1. Erwin Eisch, "Touching", 33x40 cm, Vitreografi, 1984, Littleton Collection.

Vitreografi Tekniğinde Kalıp Hazırlama ve Baskı Aşaması

Vitreografi tekniğinde cam kalıp olarak en az 8 milimetre kalınlığında cam kullanılması gerekirken, genel tercih 1 santimetre kalınlığındaki camlardır. Daha önce kısaca bahsedildiği gibi dört temel baskı yönteminden biri olan çukur baskı kalıp üzerine yapılmış çukurların boyayı tutup bırakması esasına dayanır. Bu durumda cam kalıba önce boyayı tutacak gözenek ve dokular yapılması gerekir. Deseni oluşturacak bu gözenekleri elde etmek için farklı uygulamalar mevcuttur. Bu uygulamaların bazıları çukur baskıda metal kalıplara uygulanan işlemlerin benzerleriyken bazıları sadece cam kalıba özgüdür. Baskı işleminin son aşaması olan cam kalıp ve üzerine kapatılmış nemli kağıdın yüksek basınçlı presten geçirilmesiyle kağıt üzerine cam kalıptan baskı yani vitreografi elde edilir.

Metal kalıp gravürü için yaygın yöntem olan asitle aşındırma, cam kalıp için de geçerlidir. Camın yüzeyine aside karşı dirençli bir materyal uygulanır ve camı eritme özelliğine sahip seyreltik hidroflorik asit kullanılarak açık yüzeyler aşındırılır. Asit doğrudan kalıp üzerine sürülebilir veya asit çözeltisinden bir havuza daldırılabilir.

Asit uygulaması sırasında kapalı alanları aşınmadan koruyacak, aside karşı dirençli malzemeler asfalt, parafin, mum gibi maddelerdir. Kalıp üzerine kaplama doğrudan imaj şeklinde uygulanıp fırça ile bölgesel aşındırmalar yapılabilir. Tıpkı suluboya uygulaması gibi cam kalıp üzerine bir fırça ile direkt olarak sürülebilen asit ile açık ya da çizili alanlar aşındırılır. Diğer yöntemde

ise tüm kalıp yüzeyi tamamen kaplanarak ve desen sivri uçlarla kaplanmış kalıp üzerine çizilerek asit havuzuna yatırılabilir. Asit havuzu uygulamasında kalıp, hidroflorik asit banyosuna yatırıldığından geniş alanlar veya işlenmiş camın çizgileri dengeli ve homojen bir şekilde aşınır. Asidi bekletme süresi veya seyrekliği ile aşınma dereceleri ayarlanabilir. Bunun yanı sıra, kalıp üzerine uygulanan malzemenin yoğunluğuna ve inceliğine dayalı farklı ton ve doku çeşitliliği sağlanabilir. Özellikle cam işleme sanayisinde kullanılan hidroflorik asit, kanserojen etkiye sahip olmasından dolayı kullanımında son derece dikkatli olunması gerekir. Solunması ciddi zehirlenmelere yol açarken, cilt ile teması, derin yanıklara sebebiyet verebilir. Bu nedenle iyi bir havalandırmaya sahip ortamda, kauçuk eldivenlerle çalışılması gerekir.

Kumlama uygulaması cam atölyelerinde cam malzemesine özgü bir işlem olduğu için cam baskıyı metal baskıdan ayıran önemli bir farklılıktır. Kumlama geniş alanlar ve farklı dokular elde etme imkânı sağlar. Farklı kumlama tabancaları ve tanecik boyutları, hidroflorik asit tekniğinden farklı olarak geçiş ve doku zenginliği elde edilmesine olanak verir. Asitleme yöntemindeki gibi aşınması istenilmeyen alanlar bir direnç malzemesi ile kaplanır. Kumlama için özel üretilen kumlama folyosu, kauçuk yapıştırıcılar, bazı yoğun boyalar, tutkal, mukavva gibi malzemeler, istenen cam alanlarını kumlamaya karşı korur. Aşınabilecek bir malzemeyle kumlama yapıldığı zaman, mesela mürekkep gibi, griden koyu siyaha geniş ton çeşitliliği meydana getirerek aşamalı bir şekilde dökülecektir. Mürekkep katının yoğunluklarını tayin etmek için kumlama yapmadan önce ışıklı bir masa üzerinde imajı kontrol etmek genelde iyi bir fikirdir. Mürekkep aynı zamanda merdane yardımıyla kalıp üzerine kalın bir şekilde sürülebilir ve istenen şekli çıkartmak için çubuklar yardımıyla çizim yapılabilir veya bez parçası ve solventlerle silme işlemi uygulanabilir. Bu uygulamalar teknik açıdan esneklik ve estetik açıdan güzel etkiler sunar. Çizim tamamlandığında, kalıp kumlama kabinine alınır. Litografi mürekkebi, kumlama tabancasından gelen ilk tozları tutarak sert ve sağlam bir şablon meydana getirir. Kalın alanlar, kumun yapışmasını ve kumlamaya direnç göstermesini sağlayarak kalıbı korur, ince alanlar ise önce direnç göstererek yavaş yavaş kumlamaya karşı zayıf düşer ve dökülmeye başlar. Kumlama işleminden sonra kalıp mürekkepten arındırıldığında, tamamen korunmuş alanların pürüzsüz, sonradan açılıp aşınan alanların ise mürekkebin kalınlığına paralel olarak dereceli olarak aşındığı görülür.

Kumlama folyosu veya bant gibi sert şablonlar, daha kontrast etkiler oluşturan sert ve keskin kenarlar yaratacaktır (Bkz. Görsel 3). Bu metodun orijinal çizme teknikleri ile kombinasyonu, sanatçının zengin tonlu varyasyonlar, doku, detay ve ince çizgiler elde etmesini sağlar.

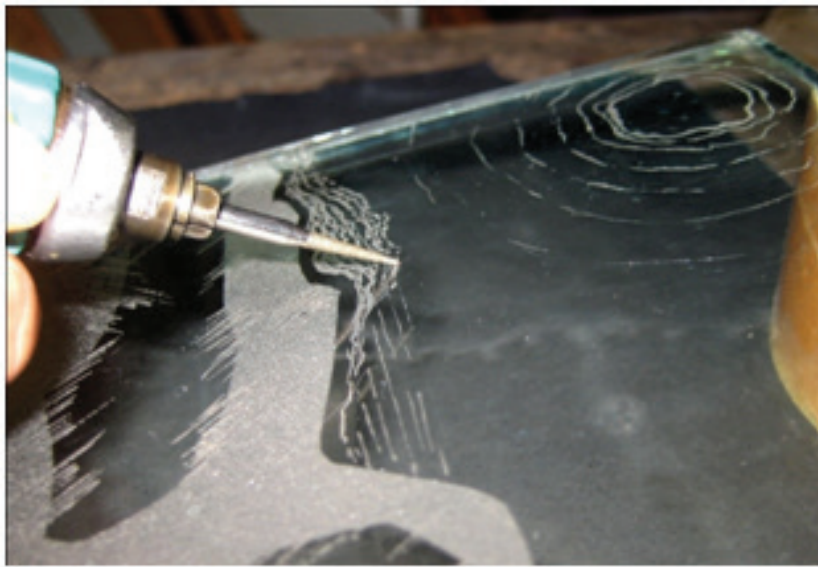


Görsel 2. Kumlama Makinası, Littleton Atölyesinden



Görsel 3. Kumlama folyosu kullanılarak kumlanmış cam kalıp, Fotoğraf: E.Feyza Ulu. Aa nadolu Ün v. 2009

Cam yüzeyini işlemek için kullanılan diğer yöntem ise kazıma ve oymadır. Cam kalıp yüzeyini farklı kalınlıklarda uçlarla, güçle çalışan esnek saplı gereç veya dremel aleti ile çizmek mümkündür. Önemli olan uçların elmasan olmasıdır. İnce veya derin olmayan hafif çizgiler için el yordamıyla elmas uçlar ve elmas uçlu iğneler ile kazıma tercih edilir. Daha kalın veya derin çizgiler için güçle çalışan esnek saplı gereç ve dremel aleti kullanılır (Bkz. Görsel 4). Dremel aletinde değiştirilebilen farklı elmas uçlarla çeşitli çizgi ve dokular elde edilebilir.



Görsel 4. Cam Kalıbın Elmas Uç ile İşlenmesi, Fotoğraf: E.Feyza Ulu. Aa nadolu Ün v. 2009



Görsel 7. Baskıya hazırlık, Fotoğraf. E.Feyza Ulu. Anadolu Üniversitesi. 2009



Görsel 8. Presten geçtikten sonra, Fotoğraf. E.Feyza Ulu. Anadolu Üniversitesi. 2009

Çoğu kez merak edilen bir soru; “Camın baskı sırasında nasıl kırılmadığı” sorusudur. Cam herhangi bir gerilim noktası meydana gelmediği sürece basınç altında oldukça sağlam ve dayanıklı bir materyaldir. Cam kalıp kesinlikle sağlam bir şekilde basınca dayanacaktır. Fakat eğer bir toz partikülü veya mürekkep damlası gibi bir gerilim noktası meydana gelirse, cam kalıp kırılacaktır. Pres yatağına koymadan önce cam kalıbın arka yüzeyini ve pres yatağını iyice temizlemeye son derece büyük önem verilmesi gerekir.

Her biri farklı renk tonlarına sahip ve diğer kalıplarla birebir örtüşen birkaç kalıp hazırlanmasıyla renkli baskı elde edilir. Bazı durumlarda, daha önce çukur baskı için hazırlanmış olan kalıp yüzeyine merdaneyle ince veya transparan mürekkep uygulayarak da ilave renkler eklenebilir.

Baskı sonrası kalıbı tekrar kullanılabilir halde saklayabilmek için, iyi temizlemek gerekir. Cam kalıbın çok küçük gözeneklerinde bırakılan mürekkepler kurduğunda baskıdaki ince ayrıntılar kaybedilebilir. Bu nedenle baskı sonrası kalıbı kaldırmadan önce solvent veya selülozik tinerle temizledikten sonra ayrıca bir su-sirke karışımı ile silmekte fayda vardır (Kerslake, 1994, s. 25-27).

Vitreografi Tekniğinin Olumlu ve Olumsuz Yönleri

Başlangıçta, cam kalıbı gravür presinden geçirirken doğan doğal isteksizlik ile mücadele etmek zor olsa da, baskı sanatçısı için bu tekniğin birçok güzel olanakları vardır. Kalıbın transparan oluşu, kalıbın desen üzerine yerleştirilmesi ile ilgili farklı kolaylıklar sunar; cam kalıp hazırlama sırasında camın şeffaflığı sayesinde kalıp altına yerleştirilen eskizi veya önceden hazırlanmış bir kalıbı birebir yeni bir kalıba geçirme şansı verir.

Vitreografi'nin özgün kalıbı, tam ve kesin imajların yaratılmasına elverişlidir. Üzerinde değişiklikler yapılan kalıpları üst üste koyarak, bunların bütünleşmiş ortak ilişkilerinin ileri bir görüntüsü elde edilebilir. Sonuçta cam kalıplar şeffaftır. Bu, sanatçının baskı sırasında ortaya

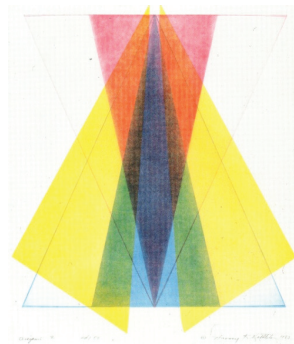
çıkacak çalışmasını her iki taraftan da görebilmesini sağlar (Le Van, 1994, s. 2-3).

Vitreografiyi denemiş olan baskı sanatçıları, camın baskıdan önce kalıptan fazla boyayı temizleme sırasında metale göre daha kolay temizlendiğini belirtmiştir. Bu sayede tonlamaları daha iyi ve işlenmiş alanlarla işlenmiş alanlar arasındaki kontrastlığı daha net elde ettiklerini fark etmişlerdir. Bitmiş bir baskıda net ve parlak beyaz ile kadifemsi net siyahın bir arada kullanımı güzel bir özelliktir. Claire Van Vliet'in güçlü 'Exposed Reef' adlı eseri bu güzelliği barındırmaktadır (Bkz. Görsel 9).



Görsel 9. Claire Van Vliet, "Exposed Reef", 38x74 cm, Vitreografi, 1997, Janus Press Collection

Kalıp üzerinde kumlama ile elde edilmiş noktacıklı doku, işlem gören kağıtta daha fazla beyaz alan bırakır ve böylelikle ışıklı ve parlak etkinin gücü artar. Harvey K. Littleton'ın bastığı vitreograflar, bu teknik değerleri mükemmel bir biçimde ortaya çıkaracak şekilde kompoze edilmiştir. "Origami 2" adlı çalışmasında Littleton, aynı ölçüde parlak ikincil ve üçüncül renkler elde etmek için, bir kerede üç rengi birbiriyle karşılaştırarak birincil renk şeritlerini manipüle etmiştir (Bkz. Görsel 10). Onun bu seçkin imgeleri, hem geometrik formun saflığını hem de seyreltilmemiş rengin gücünü bünyesinde barındırır (Le Van, 1994, s. 3).



Görsel 10. Harvey K. Littleton, "Origami 2", 55x56 cm, 1983, Vitreografi, Littleton studios Collection

Vitreografinin en önemli avantajlarından biri de renk faktörüdür. Oksidasyona neden olup renkleri kirleten veya parlaklığını kaybettiren metal ve bakır kalıbın aksine, camlarda oksidasyon meydana gelmez. Özellikle metal kalıp ile temas ettikleri zaman yeşil ve griye dönen, sarı ve beyaz renkli mürekkeplerin bileşenleri tepkimeye girmediğinden cam kalıplarda üzerinde kirlenmez. Baskıda renkler hazırlandığı ve kalıba verildiği gibi elde edilir (Kerlake, 1992).

Cam kalıp kullanmanın sunduğu olanakların biri de, esneklik faktörüdür. Metal ve bakır kalıplar prestan geçirildikçe zamanla deforme olmaya başlar. İnce ayrıntılardan başlayarak ezilme nedeniyle desende bozulmalar meydana gelir. Cam kalıpta ise uygulanan basınç miktarı ve alınan baskı sayısı ne olursa olsun kalıp hiçbir aşınma belirtisi göstermez. Bu sayede tutarlı geniş seriler elde etmek mümkündür. Cam kalıbın kalınlığından yararlanılarak derin kazıma ve aşındırmalarla başarılı kabartma baskılar da elde etmek mümkündür. Renkli kabartma baskılar da, daha önce kazıma işlemi yapılmış kalıp üzerine merdaneyle mürekkep verilerek elde edilebilir (Bkz. Görsel 9).



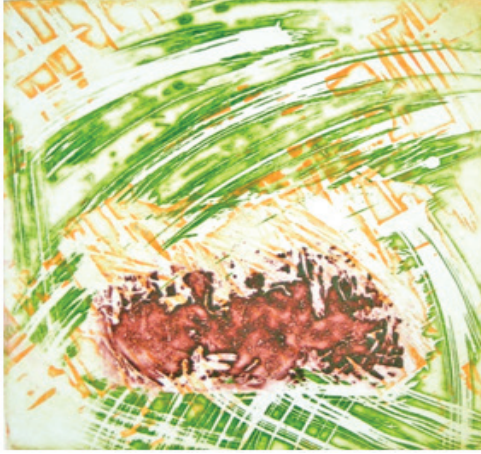
Görsel 11. Ursula Merker. "Der König und der grosse Hund", 17x23 cm, vitreografi, 1999. Privat Collection.

Vitreografinin olumsuz yönlerinden bahsedecek olursak; Tekniğin kritik bir parçası olan kumlama makinesi pahalı bir ekipmandır. Bazı sanatçılar, fiziksel açıdan kumlama makinesi ile çalışmaktan memnun iken bazıları, çoğu kez kalıbı görmek zor olduğu için makineyi faydasız bulmuşlardır. Çok büyük kalıpları kumlamak oldukça zordur. Cam kalıbı işlemek için kullanılan bazı malzemelerin baskı atölyelerinde bulunmuyor olması yöntemi zorlaştırmaktadır. Mesela cam kalıbı işleme sırasında kullanılan ve en önemli araçlardan biri olan kumlama makinesi, baskı atölyelerinde değil, cam atölyelerinde bulunmaktadır.

Cam kalıbın sunduğu olanaklardan bahsederken kalıbın tutarlılığı baskı sırasında avantaj sağlarken istenilmeyen çizgi ve lekelerin yok edilememesi bakımından dezavantajdır. Bu dezavantaj, cam kalıp üzerindeki istenmeyen çizgi ya da lekelerin perdahlanamaz olmasıdır; çinko veya bakır bir kalıpta bu mümkündür. Yine kalıba bağlı olarak camın kırılabilirliği, vitreografi

teknığının en önemli sorunudur. Sanatçıların, hem yaralanmaları önlemek hem de kalıba zarar vermekten kaçınmak için cam ile çalışırken dikkatli olmaları gerekir. Cam kalıbının ince olması, pres yatağının düz olmaması veya baskı sırasında cam kalıbın altında toz ya da kum partiküllerinin kalması camın kırılmasına neden olur. Kırılmasına neden olabilecek sebeplerden biride cam kalıbın büyüklüğüdür. Kalıbın boyutları büyüdükçe kırılma olasılığı da artmaktadır. Buna bağlı olarak bir ağaç baskı, serigrafi veya gravür baskıdaki kadar çok büyük boyutlu vitreogarfiger basma şansı yoktur ya da çok zordur.

Ed Blackburn, tekniğin zor olan yönlerine pozitif bir şekilde bakmıştır: “Tekniğin sanırım en çok takdir ettiğim yanı, kendine özgü aksiliklere ve tersliklere sahip olmasıdır. Bu kulağa olumsuz gibi gelebilir ancak sanatta önemli bir değere sahiptir. Çoğu tekniğin yapısında, sizin tamamıyla kontrol edemeyeceğiniz, onunla işbirliği yapmanızı ve kendi yolunu çizmesine izin vermenizi gerektiren bir şeyler vardır... Bunun gibi bir teknik ise sizin en iyi planlarınızdan daha iyi ve daha büyük bir şeyi keşfetme yolu olabilir” (Kessler, 1987, s. 12-13).



Görsel 12. E.Feyza Ulu, “Kalabalık”, 15x15 cm, Vitreografi, 2010



Görsel 13. E.Feyza Ulu, isimsiz, 24x36 cm, Vitreografi, 2010

SONUÇ

Baskıresim sanatı, teknik yenilikler bakımından verimli bir alandır. Desenin bir yüzeyden diğerine transfer edildiği bu yöntemin sınırları, kişinin hayal gücünün sınırları ile orantılıdır. Yöntemin, bu dikkate değer çok yönlülüğü, uygun bir kişisel dışavurum metodu arayan birçok sanatçının dikkatini çekmektedir. Vitreografi, baskıresmin sürekli kreatif gelişim kapasitesini ortaya koyan önemli bir keşiftir.

Yirminci yüzyıldaki baskıresim tekniklerinin çeşitliliği, çok yönlülüğü ve 60'lı yıllardan bu yana baskı atölyelerinin yaygınlaşması göz önüne alındığında, yeni bir tekniğin keşfi ancak alternatif, yardımcı veya kolaylık sağlayan teknikler olarak değerlendirilebilir. Vitreografi de bu anlamda kullanıma açık yeni bir tekniktir. Açık bir şekilde görmek mümkündür ki bu yöntem, potansiyel açıdan kendine özgü, değerli ve ümit verici alışılmamışlıklara sahiptir. Aynı zamanda, baskıresim için sıra dışı olan bir atmosferde yer alması, normalde baskıresim tekniği uygulamayan sanatçıları da etkilemektedir.

Makalede bahsedilmiş teknik uygulamalara dair veriler, kaynaklardan yararlanılarak ve Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Baskı Sanatları Bölümü ve Cam Bölümü atölyelerinde bizzat uygulanarak elde edilmiştir. Vitreografi uygulamaları sırasında elde edilmiş sonuçlardan memnun kalınmış ve tekniğin deneysel uygulamalara açık olmasıyla estetik keşifler için geniş olanaklar sunduğu gözlemlenmiştir.

Littleton ve çalışmak için stüdyosuna gelen sanatçılar, baskı teknisyenleri, bu tekniğin potansiyellerinin keşfinde ilk adımı atmışlardır. Vitreografi, yeniliklere açık ve farklı arayışlar içinde olan sanatçılar için denemeye değer bir yöntemdir. Teknolojinin gelişiminden sağlanabilecek kolaylıklardan faydalanarak, sanatçıların yöntemi kullanması ve deneyimlerini paylaşması ile vitreografinin daha fazla ilgi çekip talep göreceğini söylemek mümkündür. Teknik yaygınlaşıp farklı sanatçılar tarafından denendikçe vitreografinin bahsedilen olumsuzluklarına çözümler üretmek de kolaylaşacaktır. Buna bağlı olarak vitreografinin bir baskıresim tekniği olarak tercihinin artacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Ayres, J. (2001). *Monotype Mediums and Methods for Painterly Printmaking*. Newyork: Watson- Guptil Publications.
- Baas, f. Karl, Dagmar Lühnen, R. Dagmar, (2001). *Gravuren und Glasdrucke von Ursula Merker*. Immenhausen: Glasmuseum.
- Byrd, J. F. (1998). *Littreography. Glass. Special Harvey Littleton Issue. Fall, No 72. 14-15.*
- Darcy, A. (2008). *The Printmaking Bible*. San Francisco: Chronicle Books.
- De Witt, M. (2007). *Harvey K. Littleton+friends. A Legancy of Transforming Object, Image & Idea*. Western Carolina University: Fine art Museum. 4-8.
- Gaul, E. (1994). *Vitreografi: Prints with Glass Plates, American Artist*. Vol. 58 Issue 626. 52.
- Haviland, M. (2007). *Littleton, Chihuly and Friends: Vitrographs and Glass Sculpture*, September 26- November 10. Virginia, United States: The 1912 Gallery, Emory and Henry Collage. 2.
- Kerslake, K (1992). *Impressions: Vitreography, The Art and Technique of the Glass Print*. Winter Quarterly. The Florida Printmakers Society.
- Kerslake, K. (1994). *The Art and Technique of the Glass Print, Vitreography. Printmaking Today*. Vol 3, No 3. UK: Farrand Press. 25-27.
- Kessler, J. (1987). *Luminus Impressions Prints from Glass Plates*. Department of Art Charlotte, Nort Coralina: Mint Museum. 5-13.
- Le Van, M. (1994). *Luminous Impressions, Vitreographs from Littleton Studios*, March 17- April 24. California: The Kala Institute. 2-3.
- Merker, H. G. (2003). *Jiri Hrcuba Portraits*. Regensburg Kunstforum Ostdeutsche Galerie.
- Petrie, K. (2006). *Glass and Print*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Romano C. Ross J. Ross T. (1990). *The Complete Printmaker*. The Free Pres.
- <http://www.glassismore.com/core/content.php?option=viewitem&id=42&rd=62&le=120> (Erişim tarihi 20 Aralık 2016)
- <http://www.artswfl.com/public-art-2/jgcu-public-art-2/littleton-studios-vitreography-prints/littleton-studios-vitreography-prints> (Erişim tarihi 20 Aralık 2016)

GÖRSEL KAYNAKLAR

- Görsel 1: <http://www.littletongallery.com/prints/page201/page243/>
- Görsel 2: Kessler, J. (1987). *Luminus Impressions Prints from Glass Plates*. Department of Art Charlotte, Nort Coralina: Mint Museum.
- Görsel 3: Fotoğraf. E. Feyza Ulu. Anadolu Üniversitesi. 2009
- Görsel 4: Fotoğraf. E. Feyza Ulu. Anadolu Üniversitesi. 2009
- Görsel 5: Fotoğraf. E. Feyza Ulu. Anadolu Üniversitesi. 2009
- Görsel 6: Fotoğraf. E. Feyza Ulu. Anadolu Üniversitesi. 2009
- Görsel 7: Fotoğraf. E. Feyza Ulu. Anadolu Üniversitesi. 2009
- Görsel 8: Fotoğraf. E. Feyza Ulu. Anadolu Üniversitesi. 2009
- Görsel 9: *Exhibition Catalogue, 1999. In Black and White: Landscape Prints by Claire Van Vliet*. Vermont: The Stinehour Press.
- Görsel 10: Kessler, J. (1987). *Luminus Impressions Prints from Glass Plates*. Department of Art Charlotte, Nort Coralina: Mint Museum.
- Görsel 11: <http://www.ursulamerker.de/gallery-drucke.html> (Erişim tarihi 12.12.2016)
- Görsel 12: E. Feyza Ulu. Anadolu Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Görsel 13: E. Feyza Ulu. Anadolu Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi.

HİNDUİZM VE TERAKOTA TAPINAKLAR*

Doç. Kemal ULUDAĞ** Arş. Gör. Gökçe ÖZER ERÖZ***

ÖZET

Kültür olgusunun içeriğini oluşturan inanç, gelenek, düşünce biçimi gibi unsurlar sanatın da var olmasındaki en önemli etmenler arasında yer almaktadır. Dolayısıyla kültürel öğeler ve sanat birbirinden bağımsız düşünülmemektedir. Kültürel öğeler içerisinde önemli bir güce sahip olan din olgusu, Hindistan'ın her alanına yayılmıştır. Bu noktadan hareketle Hindistan günümüzde de halen din ve sanat ilişkisini yaşatan örneklerden biri olarak araştırılmaya değer bir özellik taşımaktadır. Bu bağlamda, en eski dinlerden biri olan Hinduizm kil malzemenin sıklıkla kullanıldığı bir dindir. Günümüzde de aktif olarak varlık gösteren Hinduizm kapsamında yapılan terakota tapınaklar bu durumun en somut örnekleridir. Bu araştırmada, Hinduizm etkisinde oluşturulan terakota tapınaklar örneklerle incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Hindistan, Hinduizm, Tapınak, Terakota

* Anadolu Üniversitesi 1409E383 numaralı sanatta yeterlik tezi bilimsel araştırma projesi kapsamında hazırlanmıştır.

**Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE
kuludag@anadolu.edu.tr

***Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Afyonkarahisar / TÜRKİYE
gkcozer@gmail.com

HINDUISM AND TERACOTTA TEMPLES*

Assoc. Prof. Kemal ULUDAĞ** Res. Assist. Gökçe ÖZER ERÖZ***

ABSTRACT

Elements like belief, tradition, method of thinking, which constitute the content of cultural phenomena, are also considered among the most important factors in the existence of art. Therefore, cultural items and art are not considered independent. Religious phenomenon, having a prominent power among cultural items, has spread to all areas of India. Taking this into consideration, today India is one example that still preserves the relationship between religion and art, which is worth researching. In this context, Hinduism is one of the oldest religions where clay material is often used. Even today, the terracotta temples which still exist are considered the most concrete examples of this situation in Hinduism. In this study, terracotta temples created under the influence of Hinduism will be examined with examples.

Key Words: India, Hinduism, Temple, Terracotta

* Article has been written within the context of PhD. Scientific Research Project (1409E383) supported by Anadolu University.

**Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Ceramic Arts, Eskişehir / TURKEY
kuludag@anadolu.edu.tr

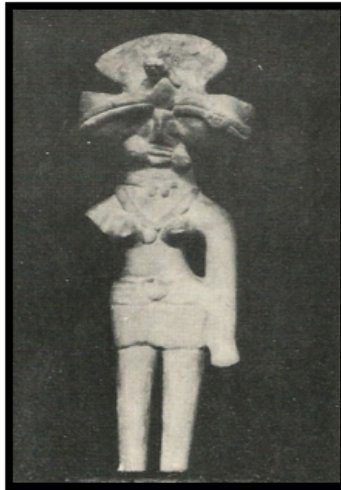
*** Afyon Kocatepe University, Faculty of Fine Arts, Department of Ceramic Arts, Afyonkarahisar / TURKEY

GİRİŞ

Kültürel devamlılığı eski çağlardan günümüze kadar süren ve bu devamlılık sayesinde araştırmacıların dikkatini çeken Hint medeniyeti Asya Kitası'nın en eski uygarlıklarından biridir. Pek çok dine ev sahipliği yapması ve coğrafi konum özellikleri sayesinde ticari temasın yüksek olması Hint medeniyetinin diğer kültürlerle etkileşim içerisinde olmasını sağlamış ve din, dil, estetik formlar gibi kültürel çıktılarının gelişmesine sebep olmuştur.

Kil, binlerce yıl öncesinden Hindistan'ın kozmopolit yapısını ve Hint kültürünü somutlaştıran önemli malzemelerden biri olmuştur. Hint kültürünün temellendiği İndüs Vadisi'nde yapılan kazılar sonucunda çanak, kase, bardak, figürünler ve mimari öğeler gibi kil sanat formlarının örnekleri bulunmuştur. Kil malzemenin kullanılması ile oluşturulan ilk biçimler arasında mühürler gelmektedir. Araştırmacılara göre kil mühürlerin iki şekilde kullanım amaçları bulunmaktadır. Bunlardan ilki mühürlerin kişisel izler taşıması ve ticaret gibi sosyal iletişim biçimleri sonucunda kullanılmalarıdır. İkinci gerekçe ise; mühürlerin taşıdığı sembollerin dini bir anlatım taşımasıdır. Bazı mühürlerin üzerinde yer alan motifler, uzuv biçimleri ve hayvan tasvirlerinden oluşan motifler her iki görüşü de desteklemektedir.

Bölgede bulunan figürünler de kil malzeme kullanılarak yapılan formlara örnek teşkil etmektedir. İndüs Vadisi'nin kültürüne ait olan cinsellik ve dini/büyüsel özellikler taşıyan figürünler daha çok kadın bedeninin tasvir edilmesiyle oluşmuştur. Bu özellik M. Ö. 2600-2000 (Miller,1985:34) dönemine ait İndüs Uygarlığı'nda dini inancınıpki Mezopotamya'da olduğu gibi eş zamanlı olarak Ana Tanrıça inancının egemen olduğu görüşünü kuvvetlendirmektedir. Terra-cotta figürünler, genellikle çıplak olarak, abartılı kalça formları, belirgin göğüs biçimleri ve detaylı olarak işlenmiş saç şekilleri ile doğurganlığı sembolize ettikleri düşünülmektedir (Verma, 1986). Bazı figürünlerde siyah ya da kırmızı renkte çizgisel dekorlarında bulunduğu görülmektedir.



Görsel 1. Mohenjo-Daro'da bulunan Ana Tanrıça Figürü

İndüs Vadisi'nde bulunan ilk medeniyetler arasında yer alan Mohenjo-daro;, Harrapan; Lothal Liman kentlerinde inşa edilen her binada kerpiç ve tuğla kullandıkları görülmektedir. Ancak kerpiç, İndüs bölgesinin yağışlı iklimine uygun değildi. İndüs'te kerpiç, vadiye yakın yerlerde ormanların varlığından yararlanılıp pişirildi. Ocaklarda pişirilip, değil yüzyıllara, binyıllara dayanabilen tuğlaya dönüştürüldü. Ekili toprakları ve yerleşme yerlerini, ırmağın taşkınlarından kerpiçten örülmüş setlerle koruyamama sorununa çözüm, tuğladan örülmüş setler, platformlar, yapılar ve surlarla bulunmuştu. Ancak Harrapa'nın zamanın yıkamadığı tuğla yapıları, Ari (Aryan) göçebe çoban akıncılar yıkmıştı. İngiliz koloniciler kırıp dağıtmıştı (Şenel, 2014:498).

İndüs Vadisi'ne ait seramik örneklerde dikkat çeken diğer bir özellik de kilden yapılmış mutfak gereçlerinin çömlekçi çarkı kullanılarak şekillendirilmesidir. Tıpkı figürünlerde olduğu gibi mutfak gereçlerinde de geometrik ve tekrarlanan dekoratif öğeler görülmektedir. Ancak figürünlerde sadece siyah ve kırmızı renk kullanılmışken mutfak gereçlerinde mavi, yeşil ve sarı gibi renkler de kullanılmıştır.



Görsel 2. İndüs Vadisi'nde bulunan çok renkli kilden yapılmış kap

İndüs Vadisi'ne bulunan çömleklerin çoğunun yüzeylerinde dekoratif özellikler bulunmaktadır. Satyawadi (1994)'ye göre çömleklerin üzerinde bulunan stilize edilmiş biçimler ve geometrik şekiller ve o dönemde yaşayan kişilerin zihinlerinde yaratmış oldukları tanrı fikrinin somutlaştırılma çabaları olarak değerlendirilmelidir.

Erken ve geç dönem Hindistan terakota örneklerinde Ana Tanrıça idolleri, erkek ya da dişi figürünler ve çömleklerin yanında dikkat çeken örnekler arasında pişmiş ya da pişmemiş hayvan figürleri de bulunmaktadır. Banerji (1994:29-30)'ye göre bu hayvan figürlerinin eşsiz tasvirleri; o dönemde insanların tasvir edilen hayvanlarla oldukça iç içe oldukları ve özellikle belirli hayvanların tasvir edilmesi de dini bir güç atfedildiğinin göstergesi olabilmektedir. Bu nedenle boğa, gergedan, inek, fil ve at sıklıkla kilden tasvir edilen hayvanlar olmuştur. Diğer bir taraftan, Harrapa'da bulunan hayvan figürlerinin bazılarının ayak kısımlarında tekerlek biçimde

çemberlerin bulunması, bireysel olarak zekayı ve algıyı farklılaştırdığı gibi toplumsal olarak da sosyalleşmenin bir aracı olarak oyun, oyuncak kavramını akla getirmektedir.

Hindistan dinsel sanatının örneklerinde seksüel anlatımların da oldukça ön planda olduğu görülmektedir. Bir geleneğin eskilere ait parçaları olarak değerlendirilen seksüel imgeler taşıyan terakota örnekler tanrıların çiftleşmelerini ya da fantezi dünyalarına dair izler taşımaktadır (Desai, 1985:9-14).



Görsel 3. Tamluk'ta bulunan terakota kabartma

Hindistan, coğrafi özelliği, siyasi yapılanması, ekonomik sistemi gibi pek çok nedenden dolayı dini çeşitliliğin görüldüğü bir ülkedir. Hindistan hükümetinin 2001 yılında yapmış olduğu nüfus sayımına göre ülkede; 827 milyon (80.5%) Hindu, 138 milyon (13.4%) Müslüman, 24 milyon (2.3%) Hristiyan, 19 milyon (1.9%) Sih, 8 milyon (0.80%) Budist, 4 milyon (0.4%) Jain yaşamaktadır. Bu dinlere ek olarak geri kalan 6 milyonun üzerindeki nüfus ise belirtilmiş olan temel dinler dışında kabile dinleri gibi farklı inançlara mensuptur.¹

1. HİNDUİZM

İndus Vadisi, ilkel dönemden itibaren farklı kökenlere sahip toplulukların bir araya gelmesi ile etnik bir bileşim oluşturmuştur. Bereketli toprak olarak adlandırılan bölgede yapılan kazılarda Ana Tanrıça ve Hindu dinine ait tanrı heykelleri bulunmuştur. Bu buluntular Hinduizm'in İndüs Vadisi'nde ortaya çıkan en eski din olduğunu göstermektedir.

Mohenjo-Daro'daki kazılarda elde edilen ve üzerinde birtakım hayvanlarla birlikte üç yüzlü ve yoga yapıyor olarak resmedilen çıplak bir erkek tanrının bulunduğu bir mühür, söz konusu dönemin dini hakkında kısmen de olsa aydınlatıcı bilgi sunar. Buna göre, Mohenjo tanrısı, klasik Hinduzim'in tanrısı Şiva'ya benzemekte ya da onunla aynıdır. Çünkü burada üç yüzlü,

¹ http://censusindia.gov.in/Census_And_You/religion.aspx (Erişim Tarihi: 02.01. 2014)

çıplak, şehvet düşkünü ve yoga yapıyor olarak resmedilen tanrının özellikleri, Hinduizm'deki Şiva'nın ayırt edici özelliklerini oluşturur. Fallus kültürünün(erkek cinsel organı) de bu dönemin dini anlayışının önemli unsurlarından biri olduğu ortaya çıkmaktadır. Mohenjo-Daro tanrısının Ana Tanrıçayla ilişkili olması aynı zamanda onun bereket-yeşillik tanrısı olduğunu da gösterir (Erbaş, 2010:23).

Ortaya çıkışından günümüze dek varlığını sürdüren Hinduizm, kuralları keskin tek bir din-miş gibi algılansa da, aslında tek bir dini öğretiyi değil aksine uzun bir süreç içerisinde farklı dinlerden etkilenecek oluşmuş bir toplumsal ve dinsel öğretiler bütünüdür. Hint-Avrupa kökenli Ariler, Hint-İran kökenli halk ve Hint Yarımadası'nda yaşayan yerli Dravyinler'in birbirleri ile olan etkileşimleri sonucunda Hinduizm inancı oluşmuştur.

Hinduizm inancının bir parçası olan dini, felsefi ve mitolojik eserler; Karataş (1999)'ın belirttiği gibi vahye dayanan kutsal metinler (Sruti-vahiy) ve vahye dayanmayan kutsal metinler (Smriti-gelenek) olmak üzere iki başlık altında incelenmektedir. Vahye dayanan kutsal metinler; Veda, Brahmana, Aranyaka ve Upanişad olmak üzere dört farklı metin türlerinden oluşmaktadır.

Hinduizm sahip olduğu kutsal kaynaklar doğrultusunda dört ana mezhebe ayrılmıştır. Bu mezhepler, Vişnu'yu ana tanrı olarak kabul eden Vişnaizm (Vaishnavism), Şiva'yı ana tanrı olarak kabul eden Şaivism (Saivism), Şakti ve Devi'yi ana tanrılar olarak kabul eden Şaktizm (Shaktism) ve Advaita (ikiliksizlik) inancını savunan Smartizm (Smartism)'dir.

2. HİNDUİZM VE SANAT

Hinduizm inancına göre yaşamın dört hedefi bulunmaktadır. Bunlardan ilki; doğru yaşam (dharma), ikincisi; iyi bir meslek sonucunda elde edilen servet (artha), üçüncüsü; seksüel aşk (kama) ve dördüncüsü ise manevi kurtuluş (moksha)'dır (Dehejia, 2007:1). Bu görüşlerin bütüncül yaklaşımı da Hindu sanatsal üretimine yansımaktadır. Böylelikle Hindu sanat eserlerinin Hinduizm'in teolojik düşünce sistemini anlamak için birer anahtar olduğunu söylemek mümkündür.

Hinduizm sanat örneklerinde ön plana çıkan eserler etkileyici bir görünüme sahip olan tapınaklar ve tapınaklarda bulunan heykellerdir. Tapınaklar inşa edilirken, heykeller ve süsleme elamanları genel mimari planın bir parçası olarak tasarlanmıştır. Dolayısıyla tapınakta yer alan her heykelin ya da süsleme biriminin bir anlamı bulunmaktadır. Hindu tapınakları avlu içerisinde tek bir tapınak ya da aynı avlu içerisinde bir ana tapınak ile birden fazla küçük tapınaktan oluşmaktadır.



Görsel 4. Dakshineswar Kali Tapınağı, ana tapınak, Kalküta/ Hindistan

Hindu sanatının en önemli özelliklerinden biri eşsiz görselleştirme gücüdür. Özellikle mitlere dayalı olan Hinduizm’de zihinde tasavvur edilen tanrılar, onların özellikleri, hikayeleri Hindu sanatında sanatçıların imgeleştirme yetenekleri ile benzersiz bir şekilde somutlaştırılmıştır (Goetz, 1964:148-149). Sanatçılar tarafından iki ve üç boyutlu formlar olarak biçimlendirilen tanrı formları başta büyük tapınaklar olmak üzere günlük yaşam alanlarında bulunmaktadır.



Görsel 5. Mahalle arasında yer alan sunak, Bishnipur / Hindistan

Hinduizm’in çok tanrılı bir din olması ve her tanrının ayrı özellikler taşıması sebebiyle sanat eserlerinde doğayı taklit etmek ya da illüzyon yaratan bir gerçeklik etkisi sağlamak yerine tanrıların idealize edilmiş formunu yakalamak gayesi bulunmuştur. Böylelikle Hindu eserlerinde yer alan semboller ve görüntüler hem dini hem de felsefi ilkeleri temsil etmektedir ve Hindu sanat eserleri manevi boyuttan alınan ilham ile oluşturulmuştur. (Goetz, 1964:148-149)

3. HİNDUİZM VE KİL

Kil kullanılarak oluşturulan Hindu sanat örneklerinin en başında tapınaklar gelmektedir. Tapınaklar Hindu toplumunun ibadet etmek için kutsal değer atfettiği ve yaşam merkezi olarak kullandığı mekanlardır. Hindu tapınakları aynı zamanda insan ve ilahi güç arasında oluşan sınırların ortadan kalktığı, bilgi ve hakikat yolunda hareket edebilmek için matematiksel ve astrolojik ilkeler göz önünde bulundurularak kusursuz bir şekilde inşa edilmiş yapılardır.

Kil kullanılarak sırsız bir şekilde pişirilerek inşa edilmiş terakota tapınakların çoğunluğu Hindistan'ın Batı Bengal ve Bishnupur bölgesinde bulunmaktadır. Tapınaklar biçimsel özelliklerine göre sınıflara ayrılmıştır. Bu sınıflandırma; Ek Bangla / Jor Bangla, Char-chala, At-chala, Gruplanmış (Grouped), Ek-ratna, Pancha-ratna, Nava-ratna, Sundurmalı (Porches), Rekha ve Pidha Deuls, Sekizgen (Octagonal), Düz Çatılı (Flat Roofed), Yardımcı yapılar (Subsidiary Structures) olmak üzere on iki başlık altında toplanmıştır.²

“Ek Bangla” olarak adlandırılan grupta yer alan tapınakların genel özelliği iki adet eğimli çatıdan oluşmasıdır. On altıncı ve on dokuzuncu yüzyıllar arasında Vishnupur(Bishnupur) şehri sanatın da yöneticisi olarak bilinen Malla kralları tarafından yönetilmiştir (Perryman, 2000:171). Bu dönemde Malla Kralı Raghunath Singh tarafından yaptırılmış olan Jor Bangla-Kesta Rai Tapınağı “Ek Bangla” tapınak yapısında inşa edilmiştir. İki farklı çatısı bulunan yapı ortada yer alan tek bir kule tarafından birleştirilmiştir. Tapınak bir metre yüksekliğindeki laterit taş üzerine inşa edilerek tüm dış yüzeyi terakota plakalarla kaplanmıştır. Dış cephelerde yer alan terakota plakalar, Hindu dininde yer alan insan yaşamına ait hikayeleri, tanrı ve tanrıçaların tasvirlerini, hayvan, çiçek ve geometrik süslemelerden oluşmaktadır.



Görsel 6. Jor Bangla-Kesta Rai Tapınağı, Bishnupur / Hindistan

² http://www.aishee.org/essays/essay_classification.html(Erişim Tarihi: 15.01. 2015)



Görsel 7. Jor Bangla-Kesta Rai Tapınağı –detay, Bishnupur / Hindistan



Görsel 8. Jor Bangla-Kesta Rai Tapınağı –detay, Bishnupur / Hindistan

Dört adet üçgen kavisli çatının tek bir noktada birleştiği çatı tasarımından oluşan tapınaklar Char-chala olarak adlandırılmaktadır. Bu tapınaklar genellikle dar ve bindirmeli tonozlardan ve uzun kaidelerin taşıdığı merkezi bir kubbe yapısından oluşmaktadır. Char-chala tarzı inşa edilmiş tapınaklar Bengal bölgesinin batısında görülmektedir. Eğer Char-chala mimarisinde yapılmış tapınağın çatısının üzerine minyatür bir tapınak daha inşa edilirse tapınak biçimi “At-chala” olarak değişmektedir.



Görsel 9. Char-chala ve "At-chala" tapınak örnekleri

Aynı stil ve büyüklükteki yapıların yan yana dizilmesiyle oluşan tapınaklar gruplandırılarak değerlendirilmektedir. Diğer bir "Grup" tapınak örneği de ortak bir avluya bakan ancak farklı biçimlerde inşa edilmiş tapınaklardır. Gruplandırılmış on iki adet "At-chala" tarzında inşa edilmiş ve Kral Şiva'ya adanmış yüz sekiz adet tapınak ve yirmi beş farklı tapınaktan oluşan Sukhariada bulunan Anandabhairavi tapınağı, Kalna'da yer alan Rajbari tapınak kompleksi, Sri-bati tapınak kompleksi ve Pratepeshwar Tapınağı grup tapınak örnekleri arasında yer almaktadır.³ Kral Şiva'ya adanmış tapınaklar Mihrace Teja Chandra Bahadur tarafından 1809 yılında yapılmıştır. Bu tapınaklar teşbih boncuklarını andıracak şekilde bitişik olarak dizilmiş iki daireyi oluşturacak biçimde yerleştirilmişlerdir. Tapınakların duvarlarında Ramayana ve Mahabharata destanlarından hikayeler ve av sahneleri terakota karolar üzerine betimlenmiştir.



Görsel 10. Bengal'de bulunan Sribati Tapınak Kompleksi

³ http://www.aishee.org/essays/essay_grouped.html(Erişim Tarihi: 15.01. 2015)



Görsel 11. Bengal'de bulunan Sribati Tapınak Kompleksi- terakota detaylar

Ek-ratna stili tapınaklar sivri tepeleri ve kuleli yapılarıyla At-chala tarzı tapınakları andırırlar da kulenin altında kalan çatının basık yapısı ile birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Bishnupur'un en büyük tapınaklarından biri olarak bilinen Madan-Mohan Tapınağı 1694 yılında Malla Kralı Durjana Singha tarafından yaptırılmıştır (Perryman, 2000:172). 'Ek-ratna' (tek kule) biçiminde inşa edilmiş olan tapınak Hinduizmde bulunun Puranalar ile Ramayana ve Mahabharata destanlarında yer alan anlatımların sahnelendiği terakota birimlerle kaplanmıştır. Ana tapınağın dört tarafı duvarlarla çevrilmiş ve üç girişinde de büyük çaplı ikişer adet revak bulunmaktadır. Revak sütunlarının üzerinde Kral Rama ve Hindu tanrıların maymunlarla yapmış olduğu mitolojik savaş tasvir edilmiştir. Aynı zamanda tapınağın dış cephesinde bulunan terakota karoların ve sütunların üzerinde çeşitli çiçek, kuş betimlemeleri ile Kral'ın romantik sahneleri bulunmaktadır. Radha Shyam ve Lalji tapınakları da Ek-ratna biçimine örnek olmaktadır.



Görsel 12. Madan-Mohan Tapınağı, Bishnupur / Hindistan



Görsel 13. Madan-Mohan Tapınağı, detay, Bishnupur / Hindistan

Köşelerde dört adet küçük ve ortada bir adet büyük kuleden oluşan tapınaklar Pancha-ratna olarak isimlendirilmektedir. 1643 yılında Malla Kralı Raghunath Singha tarafından yaptırılan Shyam Rai Tapınağı önemli Pancha-ratna terakota örneklerindendir. Tapınağın dört tarafında da üç kemerli girişler bulunmakta ve dış cephelerin hepsi terakota plakalar ile kaplanmıştır. Plakalar üzerinde Tanrı Krişna ve Rahda'nın sevişme sahneleri bulunmaktadır.



Görsel 14. Shyam Rai Tapınağı, Bishnupur / Hindistan



Görsel 15. Shyam Rai Tapınağı, detay, Bishnupur / Hindistan

Navarathna tarzı tapınaklar Pancha-ratna stili tapınaklardan türetilerek oluşturulmuştur. Pancha-ratna biçiminde bulunan ortadaki büyük kulenin üzerine dört adet daha küçük kuleler eklenmiştir. Böylelikle dokuz kuleden oluşan tapınaklar Navarathna olarak adlandırılmıştır. Hadal Narayanpur'da bulunan Choto Taraf Tapınağı Navarathna mimari yapısına örnek teşkil etmektedir. Tapınağın üçlü kemer girişinin ortada yer alan ana panelinde ana girişinde Mahabharata destanından epik bir sahne terakota plakalara kabartma tekniği kullanılarak betimlenmiştir.



Görsel 16. Choto Taraf Tapınağı, Hadal Narayanpur- Bankura

“Yağmurdan, güneşten korunmak için yapılan ve arkası bir duvara verilen çatı”⁴ olarak tanımlanan sundurma pek çok Hindu tapınağında görülen bir özelliktir. Bir sırtı duvara dayalı olan yapısı bulunan tapınaklar Sundurmalı (Porches) Tapınaklar olarak adlandırılmaktadır. Sundurmalar, tapınaklarda ziyaretçilerin ve ibadet edenlerin sosyalleştiği ve yiyecek içecek servislerinin yapıldığı mekanlar olarak kullanılmaktadır. Bazı terakota tapınaklarda, sundurma tapınağın bir parçası olarak, tapınakla aynı şekilde dekore edilmiş iken bazı tapınaklarda daha gösterişli bir biçimde bulunmaktadır. Kalna'da bulunan Gopalji Tapınağı sundurmalı tapınak örnekleri arasında yer almaktadır.



Görsel 17. Gopal Bari Tapınağı

Kare biçiminde kutsal bir odaya ve kavisli bir kule Rekha ve Pidha Deuls şeklindeki tapınakların karakteristik özelliğidir. Rekha ve Pidha Deuls tarzında inşa edilmiş terakota tapınaklar Hindistan'daki en eski Hindu tapınak örnekleri arasında yer almaktadır. ancak İslamiyet'in yayılmaya başlamasıyla birlikte tapınaklarda İslami mimari özelliklerinde olduğu gibi iç kubbe ve kemer yapısı görülmeye başlanmıştır. Batı Bengal Bölgesi şehri olan Kalna'da bulunan Pratapeswar Tapınağı Rekha ve Pidha Deuls biçiminde tasarlanmış en iyi örneklerden biridir.

4 http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_btsc&arama=kelime&guid=TDK.GTS.55b8ffb79cd4a7.10831116 (Erişim Tarihi: 20.02.2015)



Görsel 18. Pratapeswar Tapınağı, Kalna

Sekizgen olarak tasarlanmış tapınaklar da Hindistan'da bulunan tapınak çeşitleri arasında yer almaktadır. Yaygın olarak tercih edilmeyen sekizgen yapı biçimi Rekha ve Pidha Deuls şeklindeki gibi bir inşa yöntemi kullanmıştır. Ancak sekizgen tapınaklarda Rekha ve Pidha Deuls tapınaklarında olduğu gibi bir yüksek kavisli çatı sistemi kullanılmamıştır. Sekizgen tapınakların çatılarındaki kavis daha alçak ve basık bir görünümündedir. Birbhum Bölgesi, Ilambazar'da yer alan Mahaprabhu tapınağı nadir görülen sekizgen tapınaklardan biridir. Aynı bölgede yer alan bir diğer sekizgen tapınak ise Chandranatha-Shiva Tapınağıdır. Bu eşi görülmemiş bir şekilde tapınak sekizgen tapınak mimarisi ile Navarathna tarzının etkileyici uyumunu göstermektedir.



Görsel 19. Mahaprabhu Tapınağı

Genellikle Medinipur Bölgesi'nde yaygın olan düz çatılı tapınak mimarisinin İslam saray mimarisinden esinlenilerek tasarlandığı düşünülmektedir. Ancak düz çatı mimarisinin yağış alan bölgeler için uygun olmaması nedeniyle bir süre sonra yapımlarına ara verilmiştir. Bu tip tapınak yapısının yaygın örneği 16. yüzyılda yapılmış Durga Dalan tapınaklarıdır ancak düz

çatılı tapınaklarda terakota kaplamaları nadir olarak görülmektedir.⁵ Bu örneklerden birisi de Kalna'da bulunan Rupesvara Tapınağıdır. Tapınakta terakota kaplamalar sadece ana giriş bölümünde görülmektedir.



Görsel 20. Rupesvara Tapınağı

Tapınakların yakınlarında “mancha” adı verilen tapınaklardan daha küçük boyutlu yardımcı yapılar bulunmaktadır. Mancha’ların tek tip bir biçimsel özelliği bulunmamaktadır. Ancak genellikle yüksek dikmelerden oluşan kemerli bir mimarisi bulunmaktadır. Mancha yapılarında tıpkı tapınaklarda olduğu gibi dış cephelerinde terakota kaplamalar görülmektedir.



Görsel 21. Goverdhan Tapınağı, Mancha örneği Bhadrak, Kotulpur

Yukarıda da bahsedildiği gibi, Hinduizm; vahye dayanan ve vahye dayanmayan olmak üzere çok çeşitli dini metinlere sahiptir. Araştırma kapsamında incelenen terakota tapınakların dış cephelerinde bu metinlerden tasvir edilen sahneler bulunmaktadır. Ancak her cephe ya da tasvir tek tek incelenmesi gerektiğinden bu araştırmada tapınakların yüzeyinde bulunan tasvirler hakkında detaylı bilgi verilmemiştir. Bu bağlamda her tapınağın ayrı ayrı yüzey betimlemeleri incelenerek farklı çalışmalar yapılması uygun görülmektedir.

⁵ http://www.chitrolekha.com/V2/n1/01_Temples_Bengal_Style_Technology.pdf (Erişim Tarihi: 27.02. 2015)

SONUÇ

Bir toplumun diğer toplumlardan farklılık göstermesine neden olan, onu özgün ve özgür yapan, o toplumu 'geçmiş zenginliği'ne sahip kılan değerler bütünü olarak tanımlanan toplumsal kültürün (Erinç, 2004:12), en güçlü iki silahıdır din ve sanat. Kimi zaman aynı safta, kimi zaman ise karşıtlıklarından var olan iki güçlü silahın ortak özellikleri ise insana ait olan, düşünce ve duygu ürünü olmalarıdır. Her iki olgunun diğer bir ortak özelliği ise ortaya çıktıkları andan itibaren günümüze dek varlıklarını sürdürmeleridir. Bu varlık içerisinde çoğu zaman din sanatsal yaratıyı harekete geçiren itici bir güç olmuştur.

Hinduizm'de her tanrı kendi fikir ve felsefesine sahiptir. Böylelikle her birinde kendi görevi ve sahip olduğu mitler bulunmaktadır. Tanrıların özelliklerinin somutlaşabilmesi adına mitolojik özelliklerin somutlaştırılabilmesi büyük önem taşımaktadır. Bu gerekçe doğrultusunda kil malzemenin Hinduizm inancında tapınak inşasında, adak nesnesi yapımında ve tanrıların avatarlarını betimlemek üzere önemli bir yeri bulunduğu görülmektedir. Bu betimlemelerde tanrıların kendilerine ait özellikleri kilin plastik yapısı kullanılarak anlatılmıştır. Eski bir geleneğe sahip olan kil malzemenin Hinduizm inancı bağlamında kullanımı günümüzde de devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- Banerji, A. (1994). *Early Indian Terracotta Art, Circa 2000-300 B.C., Northern And Western India*. New Delhi: Harman Publishing House
- Dehejia, V. (2007). *Understanding Hinduism and Hindu Art*. Courtesy of Metropolitan Museum of Art http://www.metmuseum.org/toah/hd/hind/hd_hind.htm <http://www.phs.poteau.k12.ok.us/williams/APAH/readings/Hindu-Buddhist%20Met%20pamphlets.pdf> (Erişim Tarihi: 02.01. 2014)
- Desai, D. (1985). *Erotic Sculpture of India*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publisher Pvt. Ltd.
- Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi*. Cilt:1. (Çev: A.Berkay). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Erbaş, A. (2010). *Yaşayan Dünya Dinleri*. Editörlü yayın. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi
- Erinç, S.M. (2004). *Kültür Sanat, Sanat Kültür*. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Goetz, H. (1964). *The Art Of India : Five Thousand Years Of Indian Art*. New York: Greystone Press
- Jones, G., Palffy, G. (2014). *Dinler Kitabı* (Çev: A. F. Yıldırım). İstanbul: ALFA basım yayım Dağıtım Ltd.şti.
- Karataş, İ.E. (1999). *Hint dinlerinde Tanrı anlayışı (Hinduizm örneği)*. Yüksek Lisans. Uludağ Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Kaya, K. (2001). *Hinduizm*. Ankara: Dost Kitabevi
- Miller, D. (1985). *Ideology and the Indus Civilization*. *Journal of Anthropological Archaeology*. Volume 4, Issue 1, March 1985, Pages 34-71
- Perryman, J. (2000). *Traditional pottery of India*. London : A. & C. Black
- Satyawadi, S. (1994). *Proto-Historic Pottery Of Indus Valley Civilisation, Study Of Painted Motifs*. New Delhi: D.K. Print-world (P). Ltd.
- Speight, C., Toki, J. (2004). *Hands in clay*. 5th ed. Boston : McGraw-Hill
- şenel, A. (2014). *İnsanlık Tarihi : Kemirgenlerden Sömürgenlere*. Ankara : İmge Kitabevi
- Verma, N. (1986). *The Terracottas of Bihar*. New Delhi: Ramanand Vidya Bhawan, A.R. Printers

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Mohenjo-Daro'da bulunan Ana Tanrıça Figürü

Kaynak : Verma, N. (1986). *The Terracottas of Bihar*. New Delhi: Ramanand Vidya Bhawan, A.R. Printers

Görsel 2. Indus Vadisi'nde bulunan çok renkli kilden yapılmış kap

Kaynak: <http://www.ancientarttaiyo.com/Gallery/IndusIMG/indus%20valley%20pottery%203.jpg> (Erişim

Tarihi: 14.10.2014)

Görsel 3. Tamluk'ta bulunan terakota kabartma

Kaynak: Desai, D. (1985). *Erotic Sculpture of India*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publisher Pvt. Ltd.

Görsel 4. Dakshineswar Kali Tapınağı, ana tapınak, Kalküta/ Hindistan

Kaynak: Gökçe Özer Eröz kişisel arşiv (2015)

Görsel 5. Mahalle arasında yer alan sunak, Bishnipur / Hindistan

Kaynak: Gökçe Özer Eröz kişisel arşiv (2015)

Görsel 6. Jor Bangla-Kesta Rai Tapınağı, Bishnipur / Hindistan

Kaynak: Gökçe Özer Eröz kişisel arşiv (2015)

Görsel 7. Jor Bangla-Kesta Rai Tapınağı –detay, Bishnipur / Hindistan

Kaynak: Gökçe Özer Eröz kişisel arşiv (2015)

Görsel 8. Jor Bangla-Kesta Rai Tapınağı –detey, Bishnipur / Hindistan

Kaynak: Gökçe Özer Eröz kişisel arşiv (2015)

Görsel 9. Char-chala ve “At-chala” tapınak örnekleri

Kaynak: <http://chitrolekha.com/wp-content/uploads/2013/03/pic5.jpg> (Erişim Tarihi: 04.01. 2015)

Görsel 10. Bengal’de bulunan Sribati Tapınak Kompleksi

Kaynak: http://sagar-sen.blogspot.com.tr/2014_10_01_archive.html (Erişim Tarihi: 12.01. 2015)

Görsel 11. Bengal’de bulunan Sribati Tapınak Kompleksi- terakota detaylar

Kaynak: http://sagar-sen.blogspot.com.tr/2014_10_01_archive.html (Erişim Tarihi: 12.01. 2015)

Görsel 12. Madan-Mohan Tapınağı, Bishnipur / Hindistan

Kaynak: Gökçe Özer Eröz kişisel arşiv (2015)

Görsel 13. Madan-Mohan Tapınağı, detay, Bishnipur / Hindistan

Kaynak: Gökçe Özer Eröz kişisel arşiv (2015)

Görsel 14. Shyam Rai Tapınağı, Bishnipur / Hindistan

Kaynak: Gökçe Özer Eröz kişisel arşiv (2015)

Görsel 15. Shyam Rai Tapınağı, detay, Bishnipur / Hindistan

Kaynak: Gökçe Özer Eröz kişisel arşiv (2015)

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ HAKEMLİ SANAT & TASARIM DERGİSİ YAYIN İLKELERİ VE YAZIM KURALLARI

YAYIN İLKELERİ

SANAT & TASARIM dergisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü tarafından yılda iki kez yayımlanır.

SANAT & TASARIM dergisi, Güzel Sanatlar alanlarındaki bilimsel yazıları yayımlayan hakemli bir dergidir. Dergide yayımlanmak üzere Enstitüye gönderilen yazılar baş editör tarafından alan editörü olarak atanan kişiye gönderilir. Alan editörü, konunun uzmanı üç akademisyeni hakem olarak belirler, üç hakemden gelen raporların sonucunda en az iki hakemin olumlu görüşü üzerine alan editörü kendi tespitlerini de göz önünde bulundurarak değerlendirme raporunu enstitüye gönderir. Rapor sonunda olumlu bulunan makale doğrudan yayımlanma sürecine dahil edilir. Ancak editörün raporunda yazardan düzeltme istendiği takdirde düzeltmenin en geç 1 ay içinde yapılarak tekrar gönderilmesi gerekmektedir. Takibinde dergide yayımlanmak üzere yazar makalenin son halini yalnızca Word belgesi olarak göndermelidir.

Dergiye Plastik Sanatlar, Tasarım, Müzik, Sahne Sanatları gibi Güzel Sanatlar alanları ve bu alanların bilim dalları ile olan bağlantılarının işaret edildiği çalışmalar kabul edilir. Daha öncesinde başka dergi ya da dergilerde yayımlanmış, yayımlanmak için kabul edilmiş ve yayımlanmak için değerlendirilmekte olan yazılar değerlendirilmeye alınmaz.

Derginin dili Türkçe ve İngilizcedir. Makalenin İngilizce özetinde başlık, anahtar kelime ve yazarın künyesi mutlaka bulunmalıdır. İngilizce makalelerin Türkçe özetleri de olmalıdır.

Yayımlanan yazıların sorumluluğu tümüyle yazar /yazarlara aittir.

Derginin aynı sayısında bir yazara ait birden fazla makale yayımlanamaz.

Yazar tarafından önerilen yazı Güzel Sanatlar Enstitüsü Sekreterliğine elden, posta veya e- posta “sanattasarim@anadolu.edu.tr” yoluyla ulaştırılabilir. Basılmak üzere gönderilen ya da teslim edilen yazının Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü SANAT & TASARIM Dergisinde yayımlanmak üzere önerildiğini ve türünün (Derleme, Araştırma Makalesi, Editöre Mektup veya Kitap Tanıtımı) belirtildiği bir dilekçe de ekinde yer almalıdır. Ayrıca yazar önerdiği yazının daha önce yayımlanmadığını, yayımlanmak üzere kabul edilmediğini ve halen başka bir yerde yayımlanmak üzere değerlendirme aşamasında olmadığını kabul etmiş sayılır.

Dergide aşağıda belirtilen özellikleri taşıyan yazılar yayımlanabilir:

1. Derleme: Belli bir konuda yakın zamana kadar yapılmış bilimsel ve sanatsal çalışmaların kaynak olarak kullanıldığı kapsamlı çalışmalar.
2. Araştırma Makalesi: Özgün araştırmaları tanıtan ve sonuçlarını sunan bilimsel formatta yazılmış makaleler.
3. Editöre Mektup: Güzel Sanatlar Enstitüsü Hakemli Sanat & Tasarım Dergisi'nde yayımlanmış yazılar ile ilgili yorum, eleştiri ve düzeltmeler.
4. Kitap Tanıtımı: Sanat alanında çıkmış kitapları tanıtmaya yönelik bilimsel formatta yazılmış yazılar.

YAZIM KURALLARI

1. Yazılar; Word programında A4 boyutunda, Times New Roman yazı karakteriyle 12 punto ve 1,5 satır aralıklı olarak yazılmalıdır. Sayfa kenar boşlukları; sağ kenar 3, sol kenar 2.5, üst kenar 4 , alt kenar 3 cm olacak şekilde ayarlanmalıdır. Sayfa numaraları sağ alt köşeye 10 punto olarak yazılmalıdır.
2. Yazının ilk sayfasında yazının başlığı, yazarın/yazarların adları, akademik unvan/unvanları, kurum/kurumları, anasanat/anabilim dalı, metnin özeti ve anahtar sözcükler (en az 5, en çok 7) bulunmalıdır. Yazının ikinci sayfasında ilk sayfada yer alan tüm bilgilerin İngilizce çevirileri olmalıdır. Yazışmaların yapılacağı adres ise dipnot olarak belirtilmeli, yazarın posta adresi, telefon numarası ve e-posta adresi yazılmalıdır. Ayrıca ilk sayfada, varsa çalışmayı destekleyen kurum/kuruluşlar, vb. dipnot olarak belirtilmelidir.
3. Özet; derleme ve araştırma makaleleri için 100, editöre mektup ve kitap tanıtımı için ise 50 sözcüğü aşmamalıdır. Özetle, denklem, atıf, standart dışı kısaltmalar, vb. yer almamalıdır.
4. Yazı; şekil ve tablolar dahil 20 sayfayı, editöre mektup ise 5 sayfayı aşmamalıdır.
5. Notasyon ve kısaltmalar; ilgili sanat/bilim alanında bilinen standart notasyon ve kısaltmalar olmalı ve ilgili sayfada dipnot olarak verilmelidir.
6. Makalenin formatı; GİRİŞ, İLGİLİ ALT KONU BAŞLIKLARI ve SONUÇ olarak oluşturulmalıdır.
7. Yazılarda kullanılmak istenen resim, fotoğraf, grafik, çizim, vb. görseller; 300 dpi çözünürlükte JPEG veya TIF formatında olmalıdır. Görsellerin künyesi hemen altında ve eksiksiz verilmelidir. Ayrıca görsel listesi ve görsellerin kaynak gösterimi, kaynakça sayfasında yer almalıdır.
8. Metin içinde başka eserlere yapılan atıflar, The American Psychological Association (APA) sistemi kullanılarak yapılmalıdır.

Kaynakça ve kaynak gösterimi hakkında detaylı bilgi ve örnekler için lütfen bkz.

<http://www.gse.anadolu.edu.tr/duyurular/tez-yazim-kilavuzu>

