

sanat^{ve}tasarım

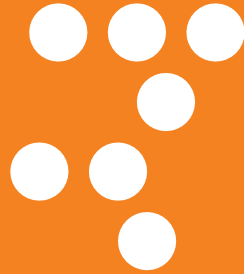
art&design

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL of ART & DESIGN

CİLT / VOLUME SAYI 7 / NUMBER 7 ARALIK / DECEMBER 2014 ISSN: 2146-7692

sanat^{ve}tasarım
art&design

CİLT / VOLUME 7 SAYI / NUMBER 7 ARALIK / DECEMBER 2014 ISSN: 2146-7692





ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI No:
Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları No:

sanat ve tasarım art & design

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

CİLT / VOLUME 7 - SAYI / NUMBER 7 - ARALIK / DECEMBER 2014

ISSN: 2146-7692

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND 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.:** Sıdıka **ATEŞ**, Gaye **KÖSTENCE**

Dizgi / Typest: Mert Can **MERAL**

Görsel Tasarım / Graphic Design: Arş. Gör. Deniz **DALMAN**

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

Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 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 tutulur. Yazım kuralları ile ilgili ayrıntılar dergi sonunda bulunabilir. STD' de yayımlanan tüm eserlerin yayım hakkı Anadolu Üniversitesi' ne aittir.

Anadolu University Journal of Art and Design 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 manuscripte are sent to three referees, all experts in the related field. In line with the suggestions of referees, the manuscripts 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 and Design (JAD).

Yazışma Adresi /Adress:

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Dergisi Sekreteryası

Yunusemre Kampüsü

26470 Tepebaşı - **ESKİŞEHİR**

e-mail: sanattasarim@anadolu.edu.tr

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

ISSN: 2146-7692

Baskı Tarihi: ARALIK 2014

Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesislerinde 500 Adet Basılmıştır.

MERHABA

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü olarak yayımladığımız “Sanat ve Tasarım Dergisi” ’nin yedinci sayısını, siz akademisyen ve sanatsever okuyucularımıza sunmaktan gurur, mutluluk ve heyecan duymaktayız.

İnsana ve insanlığa katabildiği bilgi ve değerleriyle var olan sanatın doğuşu insanlık tarihine paraleldir. Doğanın bir parçası olan insan, doğal yaratıcılık yeteneği ile kendini ifade etmeyi içgüdüsel olarak öğrenmiştir. Yüzyıllar içerisinde de belirli kategorilerde çizgiler ve kuralları oluşmuş, bu kurallar doğrultusunda sanat ve tasarım, eğitim kurumlarında öğretilen köklü dallar haline gelmiştir. Bu bağlamda biz akademisyen sanatçılar, sanat yolunda yürümek isteyenleri bilgilendirerek ve eğiterek çevresini aydınlatacak birer sanatçı olarak topluma kazandırmakla yükümlüyüz.

Sanat ve tasarım eğitimi, tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de usta- çırak ilişkisinin yanı sıra teknolojiyi de yakından takibe dayalı bir eğitimidir. Deneyim, yorum ve uygulamalar bu eğitimin doğasındaki vazgeçilmez unsurlarıdır. Bu doğrultuda ortaya çıkan sanat ve tasarımın hedef kitlesi yine insandır ve yaratılan eserler zamana paralel olarak varlıklarını sürdürürler.

Günümüzde, ülkemizdeki sanat eğitimi akademiler ve yüksek eğitim kurumları bünyesinde yapılandığı için, sanatın bilimsel yönü somutlaştırılmış olup, bilgiler ve araştırmalar yazıya dökülmektedir. Hedef kitlesini genişletmeyi ve eğitime katkıda bulunmayı amaçlayan bu yaklaşım içerisinde biz de üzerimize düşen görev gereği, akademisyenlerimizin değerli çalışmalarını hem yazılı hem de elektronik ortamda yayımlamaya devam etmekteyiz. Sanat ve Tasarım Dergisi olarak, emek verilmiş sanat ve tasarım alanındaki tüm bilimsel çalışmalarını yazım ve yayın kurallarımız çerçevesinde, çok değerli editör ve hakemlerimizin fikirleri doğrultusunda yayımlamaya çalışıyoruz; bu hassasiyetimizi gelecek sayılarımızda da korumak niyetindeyiz. Bu noktada, dergimizin oluşmasında başta editörler, hakemler ve yazarlar olmak üzere emeği geçen herkese en içten teşekkürlerimi sunarım.

Saygılarımla,

Prof. S. Sibel SEVİM

Baş Editör

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

FOREWORD

We are glad, excited and honored to present to you the 7th issue of the “Art and Design Journal” as the Institute of Fine Arts of Anadolu University.

The advent of art, which exists by adding the knowledge and values to human and humanity, is parallel to the history of mankind. As part of the nature, human has learned to express himself with his natural talent of creativity, instinctively. In centuries, art and design have become essential branches that are taught in educational institutions, which have certain rules and lines. In this context, we, with our roles as both academics and artists, are obliged to inform and educate individuals who wish to walk along the way of art so that they become artists to enlighten their environment.

The education of art and design is based on master-apprentice relation as well as pursuing technology closely. Experiences, observations and applications are indispensable elements in the nature of this education. The target audience of art and design is again human, and the works of art continue to exist over time.

Nowadays, as art education has been offered in academies and higher institutions in our country, the scientific aspect of art is objectified and the knowledge and researches are presented in written form. Adopting this approach of contributing to education and expanding the target audience, we continue to publish deserving studies of our academicians in print and electronically, as our mission requires.

As Art and Design Journal, we are trying to publish all of scientific papers that comply with our instructions, in consideration of the precious ideas of our editors, and referees. We are determined to maintain our concern for quality in coming issues.

At this point, I would like to thank deeply to our editors, referees and writers firstly, and to everyone who has contributed to this issue of the journal.

Yours truly,

Prof. S. Sibel SEVİM

Editor in Chief

Director of the Fine Arts Institute

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

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

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

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü 26470 Eskişehir-Turkey

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

Faks/Fax: +90 222 335 79 43

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

EDİTÖRLER / EDITORS

*Prof. Dr. Meral **NALÇAKAN** / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Dr. Hasan **ERKEK** / Anadolu Üniversitesi*

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

*Prof. Dr. Ozan **TUNCA** / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Dr. Uğurcan **AKYÜZ** / Yakındoğu Üniversitesi*

*Prof. Dr. Nesrin **KALYONCU** / Abant İzzet Baysal Üniversitesi*

*Prof. S. Sibel **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi*

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

*Prof. Hikmet **SOFUOĞLU** / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Hayri **ESMER** / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Gülbin **KOÇAK** / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Bülent **ALANER** / Anadolu Üniversitesi*

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

*Prof. Nazan **SÖNMEZ** / Hacettepe Üniversitesi*

*Prof. Hasip **PEKTAŞ** / Hacettepe Üniversitesi*

*Prof. Emel **ŞÖLENAY** / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Erol **İPEKLİ** / Anadolu Üniversitesi*

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

*Prof. Sevim **SELAMET** / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. T. Fikret **UÇAR** / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Saima **DÖNMEZER** / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Zeliha **AKÇAOĞLU TETİK** / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Soner **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Tansel **TÜRKDOĞAN** / Gazi Üniversitesi*

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

Prof. İnel İNAL / Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. Münevver ÇAKI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Hüseyin ERYILMAZ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ali ÖZTÜRK / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Mustafa SEKMEN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burak KAPTAN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ayşe Gülriz GERMEN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Namık Kemal SARIKAVAK / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Kemal ULUDAĞ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Mustafa AĞATEKİN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Rahmi ATALAY / Anadolu Üniversitesi
Doç. Şenol AYDIN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burak BASMACIOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Doç. Rıdvan COŞKUN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Oytun EREN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Fethi KABA / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burcu YAZICI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Lillian TONELLA TÜZÜN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ezgi Hakan MARTINEZ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Esra GÜL / Anadolu Üniversitesi
Doç. Nurbiye UZ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Hale BASMACIOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özlem MUMCU UÇAR / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Ekrem KULA / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Hasan Sami YAYGINGÖL / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Kemal TİZGÖL / Akdeniz Üniversitesi
Yrd. Doç. Şenol KUBAT / Bilecik Üniversitesi
Yrd. Doç. Oya UZUNER / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Sadettin AYGÜN / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Cemalettin SEVİM / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Füsun CURAOĞLU / Anadolu Üniversitesi

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ SANAT VE TASARIM DERGİSİ HAKEM LİSTESİ

- Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR / Kültür Üniversitesi*
Prof. Dr. Ahmet Şinasi İŞLER / Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Nilay KAN BÜYÜKİŞLEYEN / Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Ruşen YAMAÇLI / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe Müge BOZDAYI / TOBB ETÜ Üniversitesi
Prof. Dr. Berika İPEKBAYRAK / Mersin Üniversitesi
Prof. Dr. Türev BERKİ / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Lale ALTINKURT / Muğlu Sıtkı Koçman Üniversitesi
Prof. Dr. Şeyda ÇILDEN / Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Salih OFLUOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Rıfat ŞAHİNER / Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Levend KILIÇ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Özer KAMBUROĞLU / Kocaeli Üniversitesi
Prof. Dr. Ozan TUNCA / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Uğurcan AKYÜZ / Yakın Doğu Üniversitesi
Prof. Dr. Rıfat BOZKURT / Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Fethiye ERBAY / İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Aytekin CAN / Konya Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Selçuk HÜNERLİ / İstanbul Kültür Üniversitesi
Prof. Dr. Nedim GÜRSES / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Fırat KUTLUK / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. S. Sibel SEVİM / Anadolu Üniversitesi
Prof. Gül ÖZTURANLI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Meltem KAYA ERTL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Bülent ALANER / Anadolu Üniversitesi
Prof. Çetin AYDAR / Ankara Üniversitesi
Prof. Hayri ESMER / Anadolu Üniversitesi
Prof. Cevat DEMİR / Okan Üniversitesi
Prof. Zeynur ERENGÖNÜL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Tayfun ERDOĞMUŞ / Marmara Üniversitesi
Prof. Tansel TÜRKDOĞAN / Gazi Üniversitesi
Prof. Hande KURA / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Halil YOLERİ / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Sevim ÇİZER / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Mehmet ÖZER / Marmara Üniversitesi
Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi
Prof. Gülbin KOÇAK / Anadolu Üniversitesi
Prof. Gülen EGE SERTER / Anadolu Üniversitesi
Prof. M. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL / Başkent Üniversitesi
Prof. Pelin HALKACI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Emel ŞÖLENAY / Anadolu Üniversitesi
Prof. Hüsamettin KOÇAN / Okan Üniversitesi
Prof. Aydın AYAN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Mümtaz SAĞLAM / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Hasan PEKMEZCİ / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Candan DİZDAR TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Bilgehan UZUNER / Anadolu Üniversitesi
Prof. Hasip PEKTAŞ / Işık Üniversitesi
Prof. Mehmet YILMAZ / Gazi Üniversitesi
Prof. Hatice BENGİSU / Balıkesir Üniversitesi
Prof. Pelin HALKAÇI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi
Prof. Pınar GENÇ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Saime DÖNMEZER / Anadolu Üniversitesi
Prof. CebraİL ÖTGÜN / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Uğurcan AKYÜZ / Yakın Doğu Üniversitesi
Prof. Soner GENÇ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Canan ATALAY AKTUĞ / Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. E. Yıldız DOYRAN / Gazi Üniversitesi
Prof. T. Fikret UÇAR / Anadolu Üniversitesi
Prof. İsmail YARDIMCI / Uşak Üniversitesi
Prof. İnsel İNAL / Kocaeli Üniversitesi
Prof. Şeniz DURU / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Leyla Ersin EKMEKÇİLER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Ayşegül İZER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Münevver ÇAKI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Orhan AHISKAL / Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Görkem ÇALGAN / Uludağ Üniversitesi
Doç. Dr. Ertuğrul ALGAN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ali OSMAN KURT / Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Lale ALTINKURT / Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan KIRAN / Yüzyüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Dr. Ferhat SATICI / Mardin Artuklu Üniversitesi
Doç. Dr. Cem GİRGİN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Çetin ERGAND / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Zuhale ARDA / Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem ÖMÜR / Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Ali ÖZTÜRK / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Levent MERCİN / Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşe OKVURAN / Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Tolga TÜZÜN / İstanbul Bilgi Üniversitesi
Doç. Düriye KOZLU / Osmangazi Üniversitesi
Doç. Deniz KORKMAZ / Osmangazi Üniversitesi
Doç. Mümtaz DEMİRKALP / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Hale BASMACIOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Doç. Serla BALKARLI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Kemal ULUDAĞ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Metin İNCE / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ufuk Tolga SAVAŞ / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Beste Tıknaz MODİRİ / İstanbul Üniversitesi
Doç. İzzet NAZLIKA / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Gülay YAŞAYANLAR / Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Rıdvan **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Şemsettin **EDEER** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Rahmi **ATALAY** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ayşe Sibel **KEDİK** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. İsmail **YARDIMCI** / Uşak Üniversitesi
Doç. Mustafa **AĞATEKİN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. B. Bediz **KINIKLI** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Kamerhan **TURAN** / Başkent Üniversitesi
Doç. Hakan **ERTEP** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Canan **ATALAY AKTUĞ** / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Melihat **TÜZÜN** / Kocaeli Üniversitesi
Doç. Rifat **ŞAHİNER** / Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Kaan **CANDURAN** / Erciyes Üniversitesi
Doç. Sinan **DİZMEN** / Ankara Üniversitesi
Doç. Emre **FEYZOĞLU** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Neslihan **PALA** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Necla **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Meltem **SÖYLEMEZ** / Adnan Menderes Üniversitesi
Doç. Özgür **SOĞANCI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ahmet **ALBAYRAK** / Erciyes Üniversitesi
Doç. Necla **RÜZGAR** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Oytun **EREN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ezgi Gönülüm **YALÇIN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Mehmet Emin **GÖKTEPE** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Jülide **GÜNDÜZ** / İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Kıvılcım **YILDIZ ŞENÜRKMEZ** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Ezgi Hakan **MARTİNEZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Güldane **ARAZ AY** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ayşe Dilek **KIRATLI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. A. Feyza **ÖZGÜNDOĞDU** / Ondokuzmayıs Üniversitesi
Doç. Müjde **AYAN** / Marmara Üniversitesi
Doç. Fethi **KABA** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burcu **YAZICI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Esra **GÜL** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Nurbiye **UZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Lale **DEMİR ORANSAY** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dilek **ALKAN ÖZDEMİR** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ensar **TAÇYILDIZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Melda **ÖNCÜ** / Gazi Üniversitesi
Doç. Erdal **AYGENÇ** / Yakın Doğu Üniversitesi
Doç. Sinan **DİZMEN** / Ankara Üniversitesi
Doç. Özlem **SÜMER** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burak **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Uğur **TÜRKMEN** / Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Ömer **ADIGÜZEL** / Ankara Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Nevzat **ATALAY** / Kocaeli Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Filiz **TAVŞAN** / Karadeniz Teknik Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Osman **DEMİRBAŞ** / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özlem **MUMCU UÇAR** / Anadolu Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Feyyaz **BODUR** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Sezer Cihaner **KESER** / Yüzüncüyıl Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Saadet **AYTIS** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Ayfer **UZ** / Trakya Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Nilay **ERTÜRK** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Asu **KARADUT** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özge **ÜNLÜTÜRK** / Adli Tıp Kurumu Başkanlığı
Yrd. Doç. Mehmet Ali **ALTIN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Sezin **TÜRKKAYA** / Uludağ Üniversitesi
Yrd. Doç. Cemalettin **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Meryem **UZUNOĞLU** / Uludağ Üniversitesi
Yrd. Doç. Oya **UZUNER** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Ekrem **KULA** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Bülent **ÇINAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Ersoy **YILMAZ** / Çankırı Üniversitesi
Yrd. Doç. Sadettin **AYGÜN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Kadir **SEVİM** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Yrd. Doç. Vedat **KAÇAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Alp **ÇAM** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Zühal **ÖZEL SAĞLAMTİMUR** / Ege Üniversitesi
Yrd. Doç. Selçuk **YILMAZ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Mete **AĞYAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Devabil **KARA** / Marmara Üniversitesi
Yrd. Doç. Kemal **TİZGÖL** / Akdeniz Üniversitesi
Yrd. Doç. Şenol **KUBAT** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Yrd. Doç. Hüseyin **ÖZÇELİK** / Hacettepe Üniversitesi
Yrd. Doç. Gülgün **ELİTEZ** / Sakarya Üniversitesi
Yrd. Doç. Emre **ZEYTİNOĞLU** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Ömer Emre **YAVUZ** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Yıldız **GÜNER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Güler **BEK** / Süleyman Demirel Üniversitesi
Yrd. Doç. Ahu **ANTMEN** / Marmara Üniversitesi
Yrd. Doç. Pelin **AVŞAR** / Dumlupınar Üniversitesi
Yrd. Doç. İhsan **ENVEROĞLU** / Selçuk Üniversitesi
Yrd. Doç. Semih **KAPLAN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Candan **GÜNGÖR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Özge **KANDEMİR** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Deniz **ONUR ERMAN** / Gazi Üniversitesi
Yrd. Doç. Elif **AYDOĞDU AĞATEKİN** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Yrd. Doç. Hakan **ŞENSOY** / İstanbul Teknik Üniversitesi
Yrd. Doç. Zülfikar **SAYIN** / Hacettepe Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Dilek **SENER** / Hacettepe Üniversitesi
Öğr. Gör. Murat **GERMEN** / Sabancı Üniversitesi
Öğr. Gör. Hasan **BAŞKIRKAN** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Leyla **KUBAT** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Öğr. Gör. Erdem **ÇETİNTAŞ** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Cemalettin **YILDIZ** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Nilgün **SALUR** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Fırat **ARAPOĞLU** / Kemerburgaz Üniversitesi
Uzm. Özer **AKTİMUR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

Sayfa / Page

" SANAT VE TASARIMDA ANAMORFİK GÖRÜNTÜLER "

" ANAMORHIC IMAGE IN ART AND DESIGN "

Okt. / Lect. Bengisu KELEŞOĞLU Yrd. Doç. / Assist. Prof. Mehtap UYGUNGÖZ

1-17

" TÜRK GÖSTERİM SANATLARINDA SİRK "

" CIRCUS IN THE TURKISH PERFORMING ARTS "

Doç. Dr. / Assoc. Prof. Dr. Mustafa SEKMEN Arş. Gör. / Res. Assit. Pınar ARIK ATEŞ

19-29

" YERELDEN EVRENSELE JAPON ANİME VE MANGA SANATI "

" JAPANESE ANIME AND MANGA ART FROM LOCAL TO GLOBAL "

Yrd. Doç. Dr. / Assist. Prof. Dr. Çiğdem TAŞ ALİCENAP

31-59

" ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATINDA RESİMSSEL ANLATIM "

" THE PICTORIAL EXPRESSION IN THE CONTEMPORARY TURKISH CERAMIC ART "

Prof. S. Sibel SEVİM Arş. Gör. / Res. Assit. Öznur YILDIRIM

61-73

" HEYKEL, KAİDE VE KÜTLE "

" SCULPTURE, BASE AND VOLUME "

Yrd. Doç. / Assist. Prof. Nesrin KARACAN

75-93

" 'BALTARLAR' PORSELEN ATÖLYESİ "

" 'BALTARS' PORCELAIN WORKSHOP "

Arş. Gör. Dr. / Res. Assit. Dr. Yeşim ZÜMRÜT

95-110

" YILDÖNÜMÜ AMBLEM TASARIMLARI "

" ANNIVERSARY EMBLEM DESIGNS "

Yrd. Doç. / Assist. Prof. Çağlar OKUR

112-124

" BALE MÜZİĞİNDEKİ BÜYÜK EVRİM / İGOR STRAVİNSKİ' NİN BAHAR AYINI İSİMLİ BALE ESERİ ÜZERİNE GENEL BİR ANALİZ "

" ULTIMATE EVOLUTION OF THE BALLET MUSIC / A GENERAL ANALYSIS ON THE RITE OF SPRING A BALLET WORK BY IGOR STRAVINSKY "

Arş. Gör. / Res. Assit. Emre ÜNLENEN

126-140

142-156

“ SANAT VE TASARIMDA ANAMORFİK GÖRÜNTÜLER ”

Okt. Bengisu KELEŞOĞLU* Yrd. Doç. Mehtap UYGUNGÖZ**

ÖZET

Yüzyıllardır yeni arayışlar içerisinde olan insanoğlu kendini ifade etmek ve düşüncelerini dışa vurmak için çok çeşitli yollar denemiştir. İzleyicinin, eserin bir parçası haline dönüşerek, gözlemlemeye devam ederek, “keşif yolculuğunu” sürdürmesi ve beklenenin ötesine geçmesi günümüze ait bir buluş değildir. Sanatçı ve tasarımcı sadece bugün değil, çok daha öncesinde de görünen ve görünenin ötesindeki gerçeklik ile ilgilenmiştir. Bilimsel buluşların ve teknolojinin getirileri ile kendi sahasını genişleterek, yenilikleri deneyimleme imkanı bulan sanatçı, mesajını iletmek kaygısını her dönemde yaşamıştır. Bakış açısını değiştirmek ve sürprizler yaratmak üzerine kurgulanmış hikayesi, seyirci ile buluştuğunda, ister kağıt üzerinden hayata aksın, isterse mekan ya da ekran, çıkarılan sonuç o mesajın söylemek istediği kadardır. Yazıyı, görüntüyü bir yemeğe eklenen bir malzeme gibi yoğurarak, kendi tarzını bilimsel gelişmeler eşliğinde sunan sanatçı ve tasarımcı rönesanstan itibaren anamorfik denemeler ile yepyeni lezzetler peşinde koşmaktadır. Tarihi 1400’ lü yıllara dayanan bu teknik, daha sonraları sinemada da kullanılagelmiş ve günümüzde de modern sanatçılar tarafından denenmiş ve geliştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Anamorfik, Grafik Tasarım, Çağdaş Sanat, Tipografi

* Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE
bkelesoglu@anadolu.edu.tr

** Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE
muygungoz@anadolu.edu.tr

“ ANAMORHIC IMAGE IN ART AND DESIGN ”

Lect. Bengisu KELEŞOĞLU* Assist. Prof. Mehtap UYGUNGÖZ**

ABSTRACT

For centuries, human beings who are searching for new, have been trying to find various ways to express themselves and represent their thoughts. It is not an invention of present that the viewer turns into a part of the art piece, continues observing, maintains “the voyage of discovery” and goes beyond the border of expected. Designers and artists are interested in the visibleness and the reality behind the visibility not only today. Artist who can find the opportunity to enlarge his field and to experience improvements with the advantage of scientific inventions and developments in technology, always bears the concerns of transmitting the message in every period of history. When his story that is based on the idea of changing the point of view or creating surprises, meets with the viewer and flows to life either from paper or screen and space, the conclusion will be as same as the message he wants to give. From renaissance till now, artist and designer is seeking for brand new tastes with anamorphic experiences by kneading the type and image like adding an ingredient to the meal and present his own style accompanied with scientific developments. Date of this technique which is based on 1400’ s have been used in cinema later and developed and tested by modern artists nowadays.

Keywords: Anamorphic, Graphic Design, Contemporary Art, Typography

* Anadolu University, Fine Arts Faculty, Graphic Arts Department, Eskisehir / TURKEY
bkelesoglu@anadolu.edu.tr

** Anadolu University, Fine Arts Faculty, Graphic Arts Department, Eskisehir / TURKEY
muyungoz@anadolu.edu.tr

GİRİŞ

“Görülmesi en zor olan şey gözünün önündekidir.”

Johann Wolfgang Von Goethe

İletişim söz konusu olduğunda, görmek her zaman konuşmaktan önce gelmiştir. İnsan konuşmaya başlamadan önce bakıp görmeyi öğrenmiştir. Yani başka bir anlam ile, görme eylemi sözcüklerden önce hayatımıza girmiştir diyebiliriz. ***Bizi çevreleyen dünyada, kendi yerimizi görerek buluruz*** (Berger, 2011).¹ John Berger “***Görme Biçimleri***” isimli kitabına bu satırlar ile başlarken, ardından bakmak ve görmek kelimeleri arasındaki farkı tanımlayarak devam eder. Bakmak, seçilerek yapılan bir eylem iken, görmek gözün retinasını ilgilendiren işlemin küçük bir bölümüdür. Sözlük anlamı ile görmek, göz aracılığı ile varlıkların renklerini ve şekillerini ayırt etmeyi sağlayan fizyolojik bir süreçtir. Antik filozoflar ve düşünürler ise, görmenin de dahil olduğu beş duyumuzu “ruhun pencereleri” olarak tanımlamışlardır. Türkçemizde ise, halk diline yerleşmiş olan, gözünün önündekini görmeyen insanları tarif etmek için kullanılan “bakar kör” deyiimi bakmak ve görmek arasındaki ilişkiyi, primitif bir ifade şekli ile ortaya sermektedir.

Bilimsel olarak insan gözünün görme sistemi, saniyede 10-12 ayrı resim karesini algılayabilmektedir. Uykuda geçen 12 saati çıkaracak olursak, görerek geçirdiğimiz günün diğer 12 saati boyunca, on binlerce görüntü beynimiz tarafından kaydedilmektedir. Bu durumda görme eyleminin süreklilik halini ve hareketlilik arz ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Çoğu zaman karşılıklı konuşmalar, bir şeyin nasıl görüldüğünü ve algılandığını anlama çabaları üzerinedir. Çünkü dünya sözcüklerle anlatılır, ancak imgelerle tanımlanır. ***Dolayısıyla bir imge yeniden yaratılmış ve yeniden üretilmiş olan görünümüdür*** (Berger, 2011).² Diğer taraftan fotoğraf sanatında da fotoğrafçının seçtiği tek bir kare, yansıtılan konuyu görme biçimini açıklar. Çünkü milyonlarca kadraj içinden, sanatçı kendi seçimini yapar ve tek bir kare ile sanata bakışını ortaya koyar. Ressamın ise görme biçimi, kağıt ya da tuval üzerine yansıttığı boyalarla canlanır. Aynı görüntünün farklı ressamlar elinden yansıtış şekli ise bireyseldir. Ortaya çıkacak her imge, izleyicinin görme biçimine de bağlıdır. Aristo’ nun “ruhun penceresi” tanımı bu noktada, görülen imgenin değerlendiriliş kriterlerinin değişkenliğini açıklamaktadır. Bir sanat eserine bakan her ayrı ruh, farklı değerlendirmeler sunar. İmgeye bakan kişinin güzellik, beğeni, toplumsal konum, uygunluk, biçim, edinilmiş eğitim gibi değerleri imgenin yorumlanmasındaki etkenlerden bazılarıdır.³

¹ BERGER John, 2011. *Görme Biçimleri* (Çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları: İstanbul. s. 7

² BERGER John, 2011. *Görme Biçimleri* (Çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları: İstanbul. s. 10

³ BERGER John, 2011. *Görme Biçimleri* (Çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları: İstanbul. s. 11

Gerçeküstücü ressam Magritte “*Le Trahison Des Images / İmgelerin İhaneti*” isimli tablosunda, seyirciyi, üzerinde düşünmeye zorlamak istediği ana fikir, bir pipo imgesi gösteren resmin sadece bir gösterge olduğudur. Başka bir deyişle, her ne kadar gerçekçi olarak çizilip renklendirilmiş olursa olsun, onun gerçekten bir pipo olmadığıdır. İmge sadece bir gerçeğin temsilcisidir, gerçeğin kendisi değildir. Ana malzemeleri imgeler ve sözcükler olan tasarımcının/sanatçının dünyası, bu iki harç arasında yapılan oyunlar, illüzyonlar ve farklı mecralar üzerinden gerçekleştirilen görsel iletişim yolları ile şekillenmektedir. Kimi zaman sözcüklerin yerini imgeler, kimi zaman da imgelerin yerini sözcükler almaktadır. Grafik tasarımcı/sanatçı bu ilişkileri yöneterek, sahnede hangisinin ne zaman susacağına ve hangi elemanın bağırarak konuşacağına karar veren bir yönetmen gibi, düzenlemeleri yaparak izleyicisine sunar; tuval, kağıt, ekran ya da mekan üzerinden iletişimini kurmaya başlar. Magritte “İmgelerin İhaneti” adlı eserinde sözel ve görsel bir dil kullanarak, dil felsefesi ve göstergebilimle uğraşan düşünürlere, tasarımcılara bir deney alanı yaratmış ve fikir vermiştir.⁴



Görsel 1: “*La Trahison Des Images/İmgelerin İhaneti*” Rene Magritte, 1928-1929,
Tuval üzerine yağlı boya, 62X80 cm.
(<http://www.renemagritte.org/the-treachery-of-images.jsp>)

Günümüzde sanat ve tasarım, pek çok farklı uygulama alanını, tekniğini ve etkileşimini bir arada barındıran disiplinlerdir. Sanatçı / tasarımcı artık sadece kağıt malzeme üzerinde fikirlerini görselleştirmekte, farklı yöntemler geliştirerek, yeni malzeme ve sunuş biçimlerine yönelmektedir. Magritte’ in ve daha pek çok sanat düşünürünün izinden gidilerek yeni açılımlar sağlanmaktadır. Kelimeler ve imgeler yardımıyla, sanatçının beyninde oluşan görüntü, kullanılan bu özgün tarz ve yöntemlerle yansıtılmak istenmektedir. Bu yöntemlerden biri de **anaformik hale getirilmiş imgelerin**, sanatçı ve tasarımcıları tarafından kurgulanan görüntüleridir.

⁴ YILMAZ Mehmet, 2005. *Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınları: Ankara. s. 148*

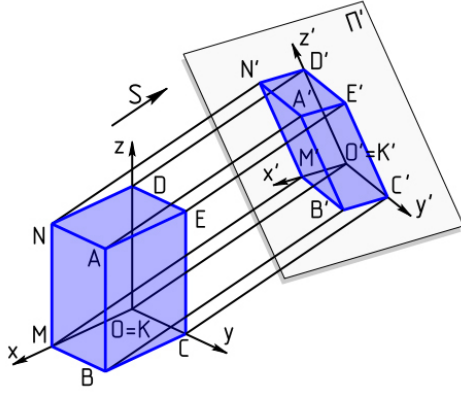
Anamorfik teriminin en yalın tanımı, görüntünün eni ve boyu üzerinde farklı oranlarda büyütme yapılarak optik sistemler yaratmak anlamına gelmektedir. Sinematografi dilinde ise anamorfik kelimesi, geniş açı lens ile elde edilmiş bir görüntüyü, 35 mm film içerisine sıkıştırma ile elde edilen bir sinema çekim tekniği olarak tanımlanmaktadır. “*Anamorphosis*” kelimesi tekrar etmek anlamına gelen yunanca “*ana*” kökünden türetilmiştir. Kelimenin devamındaki “*morphe*” eki ise şekil veya biçim demektir.

1950’ li yıllarda, henüz renklenmediği halde hızla yaygınlaşan televizyona kaptırdığı seyircisini sinema salonlarına geri döndürebilmek için sinema sektörü, geniş perde gibi yeni ve göz alıcı teknolojilere gereksinim duymuştur. Sinemaskop, yani geniş perde sinema formatı, Hollywood’ un televizyona karşı açtığı savaşta kullandığı ilk silahlardan biridir. Daha sonraları yerini gelişkin sistemlere bırakmış olsa da, bu teknolojinin oluşturduğu temeller bugün bile geçerliliğini korumaktadır. Çekimlerde kullanılan özel anamorfik mercekler sayesinde, görüntü yanlardan sıkıştırılmış bir şekilde negatiflere aktarılıyorken, gösterim sırasında, yine anamorfik mercekler aracılığı ile sıkıştırılmış görüntü açılarak/yayılarak geniş ekrana yansıtılmaktadır.



Görsel 2: “*Anamorphose cinemascope desert/Anamorföz sinemaskop örneği*”,
Christophe Dang Ngoc Chan ve Michael Hoefner, 2007
(http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Anamorphose_cinemascope_desert_meme_sens.jpeg)

Bir Fransız astronomi profesörü olan Henri Chretien, 1920'lerin sonunda Anamorphoscope adı ile patentini aldığı teknolojinin haklarını daha sonradan **20th Century Fox** şirketi satın



almış ve geliştirmiştir.⁵ Richard Burton, Jean Simmons ve Victor Mature'nin başrollerini paylaştıkları "**The Robe / Kaftan**" (1953) filmi bu şekilde çekilen ilk film olarak bilinmektedir.⁶ Anamorfik görüntünün grafik tasarımını ve görsel sanatları ilgilendiren kısmı ise izleyicinin özel bir alet veya yöntem yardımı ile belirli bir perspektifi ve bakış noktasını yakalaması temeline dayandırılır. Ana görüntünün parçalarını yeniden oluşturup birleştirilmesi mantığı çerçevesinde yapılan bu çalışmalar son derece ilgi çekicidir.

Görsel 3: "Axonometric projection/Aksonometrik Sunuş Mantığı", Yuri Raysper, 2006
(http://en.wikipedia.org/wiki/File:Axonometric_projection.svg)

Aksonometri: Bir cismi yatay ve dikey düzlemdeki boyutları değişmemek kaydıyla üç boyutlu olarak gösteren perspektif türüdür.

Perspektif (oblique) ve **ayna** (catoptric) olarak iki çeşidi bulunan anamorfoz metodunun tarihi, günümüzden çok daha öncesine, erken Rönesans dönemine dayanmaktadır.⁷ Perspektif tipi anamorfozda görüntü elde etme işlemi, çoğunlukla alışlagelmişin dışında bir noktadan yakalanmaktadır. Genellikle seyirciden beklenen, eserin tam karşısındaki bir noktadan, başın dik bir açı ile yapıtın izlenmesine yöneliktir. Perspektif anamorfoz yönteminde, geleneksel olmayan durum ise, seyircinin konumunu değiştirerek görsel bilmeceyi çözmesidir.



Görsel 4: "The Ambassadors/Büyükelçiler", Hans Holbein The Younger, 1533
(<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors>)

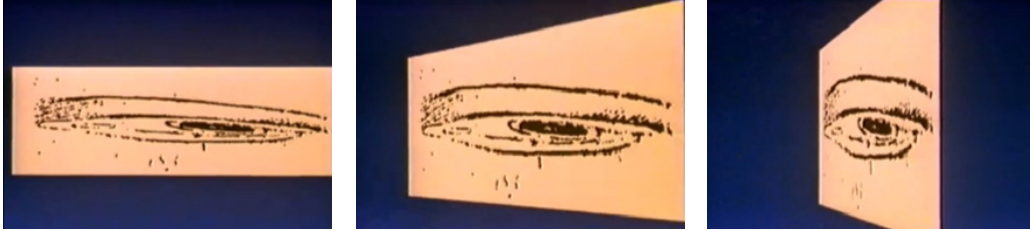
⁵ <http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs1.htm> (erişim tarihi: 18 Ağustos 2014)

⁶ <https://www.movieguide.org/reviews/the-robe.html> (erişim tarihi: 18 Ağustos 2014)

⁷ <http://www.anamorphosis.com/what-is.html> (erişim tarihi: 19 Ağustos 2014)

“*Alışılmadık şekilde görme*” metodunun öncülerinden biri olan Hans Holbein The Younger 1533 yılına ait “*The Ambassadors / Büyükelçiler*” isimli yağlıboya tablosunda, kompozisyonun alt-orta kısmına yerleştirdiği anamorfik kafatası görüntüsü ile kendisine büyük bir ün kazandırmıştır. Holbein’ in bu eseri hakkında çeşitli hipotezler bulunmaktadır. Bunlardan biri, eserin üç katmandan oluştuğudur. Birinci katman cenneti temsil etmektedir. İlk rafta çizilmiş olan usturlap yani, gökcisimlerinin konumlarını ve yüksekliklerini gözlemlemek üzere kullanılan aygıt ve diğer objeler cenneti sembolize ederken, ikinci katman yaşanan dünyayı, yani alt rafta bulunan enstrümanlar ve kitaplar ile dünyevi değerler işaret edilmektedir. Kafatası ile imlenen üçüncü katman ise ölümü sembolize etmektedir.⁸ Bir diğer hipotez ise, tablonun merdiven boşluğunda sergileneceği düşünülerek, basamakları çıkan kişinin açığı gereği kafatasını fark ederek şaşırması, korkması üzerinedir. Rönesans sanatçıları görüntülerde yarattıkları bu tip perspektifi bozulmalar ile büyülenmiş ve izleyicisine görsel sürprizler hazırlamışlardır.

Özellikle mekanın kullanıldığı ve izleyicinin yer değiştirerek belirli bir perspektif yakaladığında farkına varabildiği bu görsel sürprizlere yer veren eserler, etkileşim kavramının etkisini ortaya çıkarır. Seyirci, duvarda asılı duran bir tablonun önüne geçerek izlemektense, her açıdan farklı bir görünüm sunan bu eserler ile mekanın sunduğu olanakları birleştirerek “keşfetme” duygusunu da tadar.



Görsel 5: “*Leonardo’ s Eye/Leonardo’ nun Gözü*”, Leonardo Da Vinci, 1485 (<http://www.youtube.com/watch?v=8owCtUTaMd0>)

Perspektif anamorfoz 16, 17 ve 18. yüzyıllarda sanatçılar arasında çok popüler hale gelmiş ve tehlikeli politik sözlerin, inanışlara ters düşen düşüncelerin, hatta erotik görüntülerin kamufle edilebildiği bir yöntem olarak görülmüştür.⁹ Bu kıvılcımı saçan ve sıradışı görme metodunu ilk kez deneyimleyen sanatçı olarak pek çok kaynak, Leonardo da Vinci’ yi göstermektedir. 1485 yılında gerçekleştirmiş olduğu “*Leonardo’ s Eye / Leonardo’ nun Gözü*” isimli çalışmasında her ne kadar konuya ilişkin yazılmış bir not bulunmasa da, açıkça anamorfik çizimin mekanik bilimine değindiği görülmektedir. Orjinal eser ilk bakışta, orantısız açıdan bozulmuş bir göz çizimi olarak algılansa da, anamorfik çizimin doğası gereği, doğru açı yakalandığında gerçek oranları gözlemlenebilmektedir.

⁸ <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors> (erişim tarihi: 10 Kasım 2013)

⁹ <http://www.illusionworks.com/mod/anamorph.htm> (erişim tarihi: 3 Aralık 2013)

Leonardo da Vinci bir sözünde insanoğlunu üç tipe ayırmıştır. Birincisi görenler, ikincisi gösterildiğinde görenler ve üçüncüsü ise göremeyenlerdir. Görmek, bakmak, görünenin ardındaki gerçeklik gibi kavramlar yüzyıllardır pek çok sanatçının esin kaynağı olmuştur. Perspektif ve görsel oyunlar ile yaklaşık beş yüzyıldır ilgilenen insanoğlu izleyicisini şaşırtmak için geometriden ve bilimin getirdiği teknolojiden faydalanmışlardır. Bu isimlerden bir diğeri ise, Holbein' in takipçisi William Scrots' dır. 1546 yılında gerçekleştirdiği çalışmada Scrots, 9 yaşındaki Büyük Britanya' lı prensin portresini perspektif anamorfoz yöntemi ile resmetmiş ve izleyiciyi hayrete düşüren ustalığını sergilemiştir.



Görsel 6: "Edward VI", William Scrots, 1546 (http://en.wikipedia.org/wiki/William_Scrots)

Tipografik elemanlar da barındıran, "Edward VI" isimli bu eser, kendisi kral olmadan bir yıl önce tamamlanmış ve genç prensin eğlenceli bir oyuncak olarak düşünülmüştür.¹⁰ Londra' daki Ulusal Portre Galerisi' nde sergilenmekte olan esere ancak sağ taraftan bakıldığında doğru açı yakalanabilmektedir. Sanatında yenilikçi tekniklere ve detaylı aksesuar çizimlerine yer veren Scrots' un Edward VI portresi, 1591-1592 yıllarında sergilendiği Whitehall Sarayında heyecan yaratmıştır.

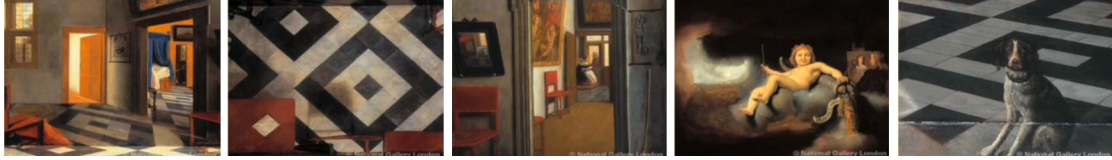
Sanatın yolculuğu içerisinde anamorfoz tekniğini ele alarak çalışmalar yapmış pek çok isime rastlamak mümkündür. Özenle hazırlanmış ve günümüz sanatçılarına ilham kaynağı olan bir diğ er eser ise, Hollandalı sanatçı Samuel van Hoogstraten' e ait "A Peepshow with Views of the Interior of a Dutch House / Bir Hollanda Evinin İç Mekanına Dikiz Şovu" başlıklı çalışmadır. 1655-60 yıllarına ait eser dikdörtgen bir kutu olarak tasarlanmış, tavan, zemin ve üç yan yüzeyine iç mekandan görüntüler resmedilmiştir. Altıncı yüzey ise açık bırakılarak ışığın içeri girmesine imkan tanınmıştır. Kutunun, bir mumun ya da pencerenin yanına konulacağı düşünüülerek, özel işlem görmüş bir kağıt malzeme açık olan bu yüzeye gerilmiş ve kutu tamamlanmıştır. İki yanda bulunan



dikizleme delikleri, üç boyutluymuş gibi görünen manzaraların illüzyonunu izlemeye olanak

¹⁰ <http://www.npg.org.uk/research/programmes/making-art-in-tudor-britain/case-studies/matb-case-study-3.php> (erişim tarihi: 27 Aralık 2013)

sağlamaktadır. Hoogstraten' e ait bu olağandışı detaylı çalışmanın dış yüzeyleri ise, daha sonradan sanatçının yazdığı teorik kitabın bölümlerini yansıtan alegorik resimlemelerle dekore edilmiştir. Kutunun tavanında fiziksel aşka gönderme yapan Venüs ve aşk meleği Cupid yataкта perspektif anamorfoz yöntemi ile çizilmişlerdir.¹¹ Londra' daki National Gallery' de sergilenmekte olan eser, sanatsal ve bilimsel prensiplerin biraraya getirilmesi ile tasarlanmıştır.



Görsel 7: "A Peepshow with Views of the Interior of a Dutch House/Bir Hollanda Evinin İç Mekanına Dikiz Şovu", Samuel van Hoogstraten, 1655-60

(<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/samuel-van-hoogstraten-a-peepshow-with-views-of-the-interior-of-a-dutch-house>)

1960' lı ve 1970' li yıllardan başka bir deyişle modern sanatın veya Modernist dönemin bittiği kabul edilen zamandan günümüze kadar süregelen ve bir akım veya üslup benzeri birleştirici özellikleri olmadığından genel bir deyişle 'çağdaş' olarak adlandırılan sanatlar, atalarından aldığı miras ile anamorfoz yöntemlerinden uzak durmamış ve pek çok sanatçı tarafından uygulanmıştır.

İki ve üç boyutlu optik illüzyonlar ile çarpıcı çalışmalara imza atan Japon grafik tasarımcı/ heykeltıraş Shigeo Fukuda, 1984 yılında tasarladığı "**Underground Piano / Underground Piyano**" isimli eserinde anamorfoz yöntemini uygulamıştır. İlk bakışta Fukuda, göze tuhaf gelen belli belirsiz bir piyano inşa etmiş gibi görünse de, karşısına yerleştirilmiş olan aynanın yardımı ile, doğru açı yakalandığında kusursuz piyanoyu fark edebilmek mümkündür. Tek bir özel açı ile, fiziksel modelin yansıması, normal bir piyanonun görüntüsünü vermektedir.



Görsel 8: "Urderground Piano/Underground Piyano", Shigeo Fukuda, 1984 (http://en.wikipedia.org/wiki/Shigeo_Fukuda)

¹¹ <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/samuel-van-hoogstraten-a-peepshow-with-views-of-the-interior-of-a-dutch-house> (erişim tarihi: 27 Aralık 2013)

Anamorfik sanatın önemli isimlerinden biri olan Macar sanatçı Istvan Orosz ise, bozulmuş görüntüler yaratmak için perspektif ile oynayarak veya kavisli ayna kullanarak çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Orosz, geleneksel sayılabacak bu teknikler üzerine yenilikler getirmiş ve bozulmuş olan görüntüye de anlam katmıştır. Böylelikle sadece amorf görüntülerle uğraşmaktan çok, aynada görünen ya da belirli bir noktadan gözlemlenebilen anlam içeren sonuçlar elde etmiştir. Anamorfos sanata getirdiği bu bakış açısı ile, daha sofistike mesajlar ve daha çarpıcı sonuçlar ortaya çıkarmıştır.



Görsel 9: “Jules Verne in the Mirror Cylinder/Silindir Aynadaki Jules Verne”, Istvan Orosz, 1983 (<http://web.axelero.hu/utisz/page.htm>)

Saklanmış görüntülerin ortaya çıkışını kendi cümleleriyle Orosz “*Bunlar hayal edebildiğim ve çizemediğim şeyler. Bunlar hayal edebildiğim ama çizemediğim şeyler. Ama hayal edemediklerimi de çizebilecekmiyim? İşte bu beni daha çok meraklandırıyor.*” şeklinde ifade etmiştir.¹² 1983 senesinde gerçekleştirdiği “**Jules Verne in the Mirror Cylinder / Silindir Aynadaki Jules Verne**” çift anlamlı anamorfos Orosz’ un başyapıtlarından biri olarak adledilmektedir. Fransız bilim kurgu yazarı Jules Verne’ nin “The Mysterious Island/Gizemli Ada” romanından bir gemi enkazı sahnesinin yer aldığı eserde gizlenmiş bir de portre bulunmaktadır. Silindir bir aynanın eserdeki ayın üzerine yerleştirilmesi ile ortaya çıkan Jules Verne’ nin portresi izleyiciyi şaşırtmaktadır.

Günümüzde ise anamorfik görüntüyü yaratmak için malzeme olarak yazının ve anlamının kullanıldığı izleyicisine keşif imkanı sağlayan pek çok eser bulunmaktadır. Bunlardan biri de Charlotte Knibbs’ e ait, “**Çok Noktalı Perspektif Kullanarak Etkileşim Nasıl Sağlanabilir**” başlıklı yüksek lisans tez projesidir.¹³ Bu tezde Knibbs, herhangi bir elektronik ve mekanik cihaz kullanmaksızın, seyirciye etkileşimli ve dinamik bir sunuş hazırlamıştır. Projesinde Henry David Thoreau’ ya ait bir söz olan “**It’ s not what you look at that matters, It’ s what you see / Neye baktığın değil, neyi gördüğün önemlidir**” cümlesini kullanmıştır. Bakmak ve görmek arasındaki ince farkın altını, seyirciye belirli bir açıdan yazıyı okutabilecek şekilde düzenleyerek çizmek istemiştir.

¹² http://en.wikipedia.org/wiki/Istvan_Orosz (erişim tarihi: 14 Şubat 2014)

¹³ <http://vimeo.com/16699856> (erişim tarihi: 18 Kasım 2011)



Görsel 10: "It's Not What You Look At That Matters, It's What You See/Neye Baktığın Değil Neyi Gördüğün Önemlidir".
Charlotte Knibbs, 2011(<http://vimeo.com/16699856>)

Sadece bakmak eyleminin yeterli kalmadığı, görmek için bakış açısının da değiştirilmesi ile oluşan eylem, sözün anlamı ile cevabını bulmuştur. Kendi tezi ile ilgili açıklamasında, fiziksel bir etkileşim yaratarak sözün anlamının derin katmanlarına ulaşmak için, formu deşifre etmek gerektiğini belirtmiştir. Aslında iki boyutlu olan yazıyı, üç boyutlu formlar yardımı ile çözümlemiştir. Grafik tasarımcının en etkin malzemelerinden biri olan tipografi ile, sözün anlamını pekiştirecek şekilde anamorfik yöntemle düzenlemiştir. Magritte' in "*Le Trahison Des Images / İmgelerin İhaneti*" eserinde ima etmiş olduğu gibi, artık mekanda görünenin ötesinde bir anlam, farkında olma duygusu verilmek istenmiştir.

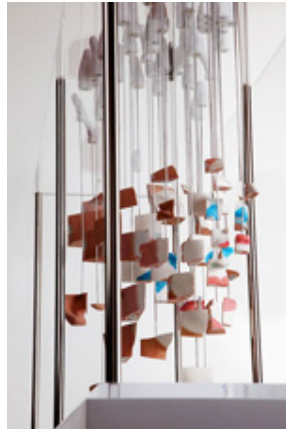
Bu yöntem sadece harflerin oluşturduğu anlamların farklı yorumlarına açık bir sistem değildir. Aynı zamanda diğer sanat alanlarıyla ilgilenen pek çok sanatçı için de ilham kaynağıdır. Anamorfik yöntemi kullanarak eser üreten bir diğer sanatçı ise heykeltıraş Jonty Hurwitz' dir. Hurwitz' in heykelleri genellikle formun, dış bükey metallere yansıtılması ya da pek çok parçanın belirli bir noktadan bakıldığında birleşerek ana biçimi oluşturması temeline dayandırılarak tasarlanmıştır.¹⁴

¹⁴<http://www.jontyhurwitz.com/> (erişim tarihi: 14 Temmuz 2013)



Görsel 11: “Kiss of Chytrid / Mantarın Öpücüğü”, Jonty Hurwitz, 2009-2010 (<http://www.jontyhurwitz.com/>)

Salt görsel sunum yaratma eyleminde olmayan sanatçı, eserinde mesaj iletme kaygısını da taşımaktadır. Çünkü “Kiss of Chytrid / Mantarın Öpücüğü” başlıklı işi ile nesli tükenmekte olan bir hayvan türüne ve diğer yaşam türleri ile insanoğlunun aynı gezegeni kullanırken yarış içinde olduğuna dikkat çekmek istediğini belirtmiştir. Akrilik, reçine, toz ve metal kullanarak, anamorfik yöntemle üretmiş olduğu eserini, doğru bakış açısını yakalamak için pek çok hesaplamaya sonucunda ortaya çıkarmıştır. Hurwitz’ e ait bir diğer çalışma ise, perspektif heykeller olarak nitelendirdiği “Co-Founder / Kurucu Ortak” isimli, 2010 yılına ait çalışmasıdır. Kendisi işini “Yaratıcı, kompleks ve teknoloji parçalarının birleşmesi sürecine ait eserlerden biri” olarak yorumlamaktadır. Reçine, toz, çelik ve sert plastik malzemenin kullanıldığı eserde, yine izleyicinin parçaları birleştirmesine ve tanımlı bir biçim yaratabilmek için eser etrafında dolaşırken, doğru bakış açısını ve perspektifi yakalaması üzerine kurgulanmaktadır.



Görsel 12: “Co-Founder/Kurucu Ortak”, Jonty Hurwitz, 2010 (<http://www.jontyhurwitz.com/>)

Mekanlar, sadece mimarlar ya da içmimarlar için değil, aynı zamanda sanatçı ve tasarımcılar için de çağlar boyu birer esin kaynağıdır. Yaşanılan mekanlarda iz bırakmak ve hatta mekanı bir kağıt gibi tasarlayarak duvarlarını, tavanını, zeminini kullanmak, iki ve üç boyutlu eserler ortaya çıkarmak sadece bugüne ait bir düşünce şekli değildir. Görsel iletişimin ilk eserlerinden biri olarak tanımlanan Lascoux ve Alta Mira mağaralarındaki hayvan ve insan resimlemelerinden, günümüz caddelerindeki graffiti çalışmalarına kadar pek çok örnek, bu bakış açısının ürünleridir (Meggs, 1998).¹⁵

Sokaklar ve mekanları birer tuval olarak gören ve mekanı anamorfik yöntem ile değerlendiren sanatçılardan biri, 2000-2001 senelerinde Marcel Duchamp ödülüne layık görülen İsviçre'li ressam Felice Varini'dir.¹⁶ Sanatçı, projektör-şablon tekniğini kullanarak mekanlara, geometrik şekilleri, perspektif olarak yerleştirmiştir. Varini, düz bir tuval üzerinde çalışmanın kendisini kısıtladığını, ancak duvarlara yansıtılan bir dairenin biçimsel olarak bozulduğunu, çünkü kendisinin kullanmayı tercih ettiği ve tuval olarak tanımladığı mekanların da düz formlardan oluşmadığını belirtmiştir.¹⁷ Aynı durum genel olarak kullandığı renk paleti için de geçerlidir. Tek bir renk tercih etmekle beraber, bu rengin tonlamalarını yansıttığı yüzeyler üzerinde görmenin mümkün olabildiğini savunmuştur. “**Nine Dancing Triangles / Dokuz Dans Eden Üçgen**” isimli çalışmasında çizimin bütününcü ancak tek bir noktadan algılayabilmek mümkündür.



Görsel 13: “**Nine Dancing Triangles/Dokuz Dans Eden Üçgen**”, Felice Varini, 2012 (http://en.wikipedia.org/wiki/Felice_Varini)

¹⁵ MEGGS Philip B, 1998. *A History of Graphic Design*, John Wiley & Sons Inc: California.

¹⁶ <http://www.adiaf.com/en/portfolio-item/felice-varini/> (erişim tarihi: 14 Temmuz 2013)

¹⁷ <http://www.poeticmind.co.uk/interviews-1/i-am-a-painter/> (erişim tarihi: 14 Temmuz 2013)

Grafik tasarımcılar için de mekan tüm yüzeyleri ile ekran ve kağıt gibi bir görsel iletişim aracıdır. Anamorfik yöntem ile yapılan tipografik uygulamalarda, kullanılan harfler, biçimleriyle



Görsel 14: “It’ s a point of view/Bakış Açısıdır”, Joseph Egan, 2012 (<http://josephegan.co.uk/filter/typography/Anamorphic-Typography>)

görsel birer malzeme haline dönüşürken, anlamsal olarak da tasarlanan işin, farklı seviyelerde önemini arttırmaktadır. İzleyici yazılan cümleyi belirli bir noktadan ya da bir araç vasıtası ile okumaya çalışırken, anlamın da desteklenmesi ile, uygulanan tekniğin ifadeye katkısı vurgulanmaktadır. 22 yaşında genç bir grafik tasarımcı olan Joseph Egan tarafından tasarlanan “It’ s a point of view / Bakış Açısıdır” başlıklı çalışma anamorfik tipografi üzerine hazırlanmış bir lisans projesidir. Egan, grafik tasarım ve iç mimarinin muhtemel görsel ilişkilerinden faydalanmak için yola çıktığını ve Felici Varini’ nin uyguladığı anamorföz tekniğini keşfettiğini belirtmiştir.¹⁸

İzleyicilerin aslında her gün gördüğü duvarları “tipografinin güzelliği” ile et-

kileşime geçirerek, grafik tasarımın sadece afiş, dergi veya kartvizit gibi yüzeylerde değil, izlenebilir bir şekilde duvarlarda da sergilenebileceğini göstermek istemiştir. Kullanılan cümle aynı zamanda tekniğin de altını çizerek, tipografik tasarımın doğasında var olan anlam-görüntü ilişkisine değinmiştir.

Anamorfik tipografiye bir başka örnek ise, Thomas Quinn tarafından tasarlanmış olan “Face Reality As It is / Gerçekle Olduğu Gibi Yüzleş” başlıklı çalışmada benzer bir yaklaşımı görmek mümkündür.



Görsel 15. “Face Reality As It is/Gerçekle Olduğu Gibi Yüzleş”, Thomas Quinn (<http://www.thisiscolossal.com/2012/07/face-reality-as-it-is-anamorphic-typography-by-thomas-quinn/>)

¹⁸ <http://www.josephegan.co.uk/Anamorphic-Typography> (erişim tarihi: 12 Eylül 2013)

Anamorfik tipografinin bir illüzyondan ibaret olduğunu ve ancak doğru açı yakalandığında yazının okunabilir hale gelebildiğini belirten Quinn, diğer pek çok noktadan harflerin eğik ve bükük görüldüğünü belirtmiştir.¹⁹ Anlam-görüntü ilişkisine destek olan teknik, yazının okunabilir hale gelmesi ile birlikte değer kazanmaktadır.



Görsel 16. "German Expressionism Exhibition Title Wall / Alman Dışavurumculuğu Sergisi Başlık Duvarı", New York, 2012
MoMA Department of Advertising and Graphic Design/MoMA, Reklam ve Grafik Tasarım Departmanı
(<http://segd.org/content/german-expressionism-graphic-impulse>)

Grafik ürünlerin mekan içerisinde tasarım elemanı olarak kullanıldığı ve mekana yönelik yaratıcı fikirler içeren tasarımların üretildiği günümüzde grafik dil ile iletişim kurabilmek oldukça önemlidir (Taşçıoğlu, 2013).²⁰ Mekan ve anamorfik tipografi ilişkisi incelendiğinde MoMA (The Museum of Modern Art) Reklam ve Grafik Tasarım Departmanı tarafından tasarlanan "German Expressionism Exhibition Title Wall / Alman Dışavurumculuğu Sergisi Başlık Duvarı" yalın bir fikrin başarılı bir uygulama sonucunda izleyici ile buluşması olarak tanımlanabilir. Alman Dışavurumculara ait 250' den fazla baskı, resim, heykel, çizim gibi toplam 3000 parçadan oluşan eserlerin sergilendiği alanda amaç, izleyicinin bir zaman kapsülündeymiş gibi hissettmesini sağlayarak, dışavurumculuk akımının içinde gezmelerini sağlamaktır. Ziyaretçiler, karşıdan son derece okunaklı başlığın ikiye bölünerek, duvarlar arasındaki kaydırma ile alandan istifade edildiğini, yürürken açı değiştiğinde keşfetme imkanı bulmaktadırlar. Aradaki bu kesilme, 1. Dünya Savaşı' nı sembolize ederek, duvarın kırmızıya boyanması ile vurgulanmış ve Alman Dışavurumcu akımı sanatçıları için çok önemli olan bir noktanın altı çizilmiştir. Aynı yaklaşım serginin içerisinde renk ile tekrar etmiş ve galerinin duvarları serginin içeriğini destekleyecek konuma getirilmiştir. Yaratıcı ekip, baskılardaki kusurluluğu vurgulamak için eski, ahşap baskı alfabelerindeki harflerden büyük puntolarda kullanmıştır.²¹

¹⁹ <http://designcollector.net/anamorphic-typography-by-thomas-quinn/> (erişim tarihi: 17 Temmuz 2013)

²⁰ TAŞÇIOĞLU Melike, 2013. Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan, Yem Yayın: İstanbul. s. 105

²¹ <http://segd.org/content/german-expressionism-graphic-impulse> (erişim tarihi: 16 Şubat 2014)

SONUÇ

Sanatın ve tasarımın sınırlarının eridiği, mekanın hatta izleyicinin kendisinin bile eserin bir parçası haline dönüştüğü çalışmaların yanı sıra, her gün farkında olmadan içinden geçilen sokaklarda, satın alınan ürünlerde bile anamorfoz tekniğinin izlerini görmek mümkündür. Yollara çizilen, trafiğin akışını kolaylaştırmak için kullanılan, araç şoförünün bakış açısına göre hesaplanarak yerleştirilen işaretler, cep telefonlarındaki küçük programcıklar sayesinde okunabilir hale gelen QR kodlar, günümüz vizyonu ile anamorfoz tekniğinin günlük hayattaki kullanımına birer örnek teşkil etmektedir.

Bir müzede sergilenen nadide bir sanat eserinden, grafiti sanatçılarından boyalarından yansıyarak şehir duvarlarında hayat bulan bir çizime kadar geniş bir yelpaze içinde tasarımcısı ve sanatçısı tarafından ustalıkla kullanıldığında değer bulan anamorfoz tekniği, her geçen gün bizlere yeni görseller sunmaktadır. İzleyicisiyle iletişim kurarak, iki boyutun ötesine geçen bu eserlerde yakalanan espri ve teknik çoğunlukla heyecan verici olarak tanımlanmakta ve bir kere daha bakma, görme ve izleme isteğini uyandırmaktadır. Usta ellerde ortaya çıkan sonuç, perspektifi bozulmuş, kaydırılmış, sündürülmüş ya da parçalara ayrılmış bir imge olmaktan çok, mesajını iletme ve izleyicisini şaşırtmak için düşünülmüş tasarlanmış ve matematiksel olarak hesaplanmış bir yapıttır. Bu teknik her ne kadar geçmişte kullanılmış olsa da, günümüz bakış açısıyla iç ve dış mekanlarda, grafik yerleştirmelerle mekana boyut katmak için kullanılmaktadır. Tüm disiplinlerin sınırlarının eridiği, mimarinin ve grafik tasarımın birleştirildiği bu uygulamalar, mekana yenilik getirmektedir.

Yüzyıllardır izleyicisini etkilemek için çeşitli yöntemler kullanan sanatçı ve tasarımcılar, görünen ve arkasındakini irdeleyerek, mesajlarını doğru iletebilmek kaygısıyla pek çok çalışma gerçekleştirmişlerdir. Sadece güzel bir görüntü meydana getirmenin ötesinde, söylenen sözün kağıt, ekran, duvar, vs. üzerindeki hakimiyetinin, sözün en doğru şekilde iletilmesinin endişesini taşımışlardır. Bu endişe, sanatçıyı sanatın tarihi kadar eski, ama bir o kadar da yeni formüllerin peşinde yepyeni tasarımlara yönlendirmektedir.

KAYNAKÇA

- BERGER John, 2011. *Görme Biçimleri* (Çev.Yurdanur Salman), Metis Yayınları: İstanbul
- YILMAZ Mehmet, 2005. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınları: Ankara
- MEGGS Philip B, 1998. *A History of Graphic Design*, John Wiley& Sons Inc: California.
- TAŞÇIOĞLU Melike, 2013. *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan*, Yem Yayın: İstanbul.
- <http://www.renemagritte.org/the-treachery-of-images.jsp> (erişim tarihi: 12 Eylül 2013)
- <http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs1.htm> (erişim tarihi: 18 Ağustos 2014)
- <https://www.movieguide.org/reviews/the-robe.html> (erişim tarihi: 18 Ağustos 2014)
- <http://www.anamorphosis.com/what-is.html> (erişim tarihi: 19 Ağustos 2014)
- <http://www.youtube.com/watch?v=8owCtUTaMd0> (erişim tarihi: 27 Aralık 2013)
- <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors> (erişim tarihi: 10 Kasım 2013)
- <http://www.illusionworks.com/mod/anamorph.htm> (erişim tarihi: 3 Aralık 2013)
- <http://www.npg.org.uk/research/programmes/making-art-in-tudor-britain/case-studies/matb-case-study-3.php>
(erişim tarihi: 27 Aralık 2013)
- <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/samuel-van-hoogstraten-a-peepshow-with-views-of-the-interior-of-a-dutch-house> (erişim tarihi: 27 Aralık 2013)
- <http://web.axelero.hu/utisz/page.htm> (erişim tarihi: 30 Aralık 2013)
- http://en.wikipedia.org/wiki/Istvan_Orosz (erişim tarihi: 14 Şubat 2014)
- http://en.wikipedia.org/wiki/Shigeo_Fukuda (erişim tarihi: 16 Şubat 2014)
- <http://vimeo.com/16699856> (erişim tarihi: 18 Kasım 2011)
- <http://www.jontyhurwitz.com/> (erişim tarihi: 14 Temmuz 2013)
- <http://www.adiaf.com/en/portfolio-item/felice-varini/> (erişim tarihi: 14 Temmuz 2013)
- <http://www.poeticmind.co.uk/interviews-1/i-am-a-painter/> (erişim tarihi: 14 Temmuz 2013)
- <http://www.josephegan.co.uk/Anamorphic-Typography> (erişim tarihi: 12 Eylül 2013)
- http://en.wikipedia.org/wiki/Felice_Varini (erişim tarihi: 14 Temmuz 2013)
- <http://designcollector.net/anamorphic-typography-by-thomas-quinn/> (erişim tarihi: 17 Temmuz 2013)
- <http://www.thiscolossal.com/2012/07/face-reality-as-it-is-anamorphic-typography-by-thomas-quinn/> (erişim tarihi: 17 Temmuz 2013)
- <http://segd.org/content/german-expressionism-graphic-impulse> (erişim tarihi: 16 Şubat 2014)

“ TÜRK GÖSTERİM SANATLARINDA SİRK ”

Doç. Dr. Mustafa SEKMEN* Arş. Gör. Pınar ARIK ATEŞ**

ÖZET

Türkiye’ de sirk sanatının varlığı, belli hüner gösterilerinin birbirinden bağımsız şekilde uygulanması yoluyla en belirgin biçimde, Osmanlı İmparatorluğu döneminde çeşitli vesilelerle düzenlenen Osmanlı Şenlikleri’ nin bir parçası olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak birkaç yüzyıl boyunca süren bu sirk becerilerinin belli bir gelişim göstermeden zamanla ortadan kaybolduğu görülmüştür. Aynı dönemlerde Avrupa’ daki Rönesans Şenlikleri’ nde karşılaşılan sirk becerilerinin zamanla gelişerek bir sanat dalı haline gelmesine karşın, Türkiye’ de sirkin gelişmemiş olmasının nedenlerini saptamak için öncelikle Türk dram sanatının ve buna bağlı olarak seyirlik oyun geleneğinin oluşumundaki etkenlere değinmek gerekecektir. Ardından sirkin Türkiye’ de gelişmemiş olmasının nedenleri irdelenecek ve böylece bu eksikliğin önemi, çağdaş sirk sanatının tiyatro ile kurduğu ilişkide uluslararası boyutta geldiği noktanın açıklanmasıyla vurgulanacaktır.

Anahtar Sözcükler: Osmanlı Şenlikleri, Seyirlik Oyun, Sirk, Çağdaş Sirk, Bütüncül Sanat.

* Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE
msekmen@anadolu.edu.tr

** Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE
pinararik@anadolu.edu.tr

“ CIRCUS IN THE TURKISH PERFORMING ARTS ”

Assoc. Prof. Dr. Mustafa SEKMEN* Res. Assit. Pınar ARIK ATEŞ**

ABSTRACT

The existence of circus art in Turkey shows up, particular stunts duly applied free of each other, most specifically as a part of Ottoman Festives performed on various occasions in Ottoman Empire time. Nevertheless, a few centuries long circus talents of those vanished through the time without showing any progress. First, factors in formation of Turkish drama art and spectacle tradition accordingly need to be mentioned in order to state the reasons why circus did not develop in Turkey although circus skills seen in Renaissance Festives in Europe developed to be a field of art In the same period. Next, the reasons for circus in Turkey not being developed will be analyzed and thus the importance of this deficiency will be expressed through the explanation of the point where circus arts came in an international dimension with its relation to theater.

Keywords: Ottoman Festival, Spectacle, Circus, Contemporary Circus, Total Work of Art.

* Anadolu University, State Conservatory, Department of Performing Arts, Eskisehir / TURKEY
msekmen@anadolu.edu.tr

** Anadolu University, State Conservatory, Department of Performing Arts, Eskisehir / TURKEY
pinararik@anadolu.edu.tr

GİRİŞ

Türk Gösterim Sanatlarındaki Sirk Becerileri

Uluslararası ölçekte bir sanat dalına dönüşmüş olan sirk, içinde barındırdığı bir takım disiplinler Türk gösterim sanatları kapsamında da yer bulmaktadır. Öyle ki, Geleneksel Türk Tiyatrosu' nun, Köylü Tiyatrosu Geleneği, Halk Tiyatrosu Geleneği, Saray Tiyatrosu Geleneği ve Batı Tiyatrosu Geleneği olmak üzere dört ayrı geleneğe dayandığı bilinmektedir. Bu kapsamda yer alan Halk Tiyatrosu Geleneği kentlerde gelişen, seçkin sınıfların dışındaki toplumsal kesime hitap eden, metinsiz ve profesyonel olarak icra edilen bir tiyatro olarak tarif edilmektedir. Bu geleneğin kendi içinde ise "söze dayalı" ve "sözsüz" olmak üzere bir takım seyirlik oyunlardan oluştuğu bilinmektedir. İşte sirk sanatıyla doğrudan ilişkisi bulunan söz konusu bu "sözsüz seyirlik oyunlar" daha çok XVI. yüzyıldan XVIII. yüzyıl ortalarına kadar süren Osmanlı Şenlikleri' nde uygulanan canbazlık, gözbağcılık, dans, akrobasi ve denge numaraları, hayvan eğitimi gibi sirk sanatı içinde yer alan gösterilerden meydana gelmektedir (And, 1985: 43). Gerçekleştirilen bu becerilerin seviyeleri değerlendirildiği zaman ise Rönesans Şenlikleri ile eşit düzeyde, hatta yabancı tanıkların söylemlerine bakıldığında, bazı becerilerde Avrupalılardan da üst düzeyde yeteneklere sahip sanatçıların olduğundan bahsedilmektedir. Osmanlı Şenlikleri' ni izlemeye gelen yabancı bir tanığın sözleri bu durumu kanıtlar niteliktedir:

"Türkler bu alanda bize imrenmeyecek kadar ileriydiler. Bir günden ötekine eğlenceleri sık sık değiştiriyorlardı. XIV. Louis' nin Versailles' de yapmış olduğu şenlikler üzerine bilgimize göre Sultan Mahmut çağında olanlar en aşağı onlar kadardı" (Chalkokondyles' ten aktaran And, 1959: 157).

Osmanlı Şenlikleri' ndeki söz konusu hüner gösterilerindeki çeşitliliğin, Batı' daki sirk sanatı disiplinleriyle karşılaştırılabilecek düzeyde bir zenginliğe sahip olduğu dikkat çekmektedir. Bu birbirinden değişik ve çeşitlilik arz eden gösterilerin sınıflandırılması, her becerinin yapısına göre farklı bir biçimde değerlendirilebileceği gibi, And (1985: 177, 178) bu gösterileri, uluslararası anlamda sirk sanatı içinde en çok yer alan disiplinlere denk düşen yerel özelliklere sahip becerilere göre sınıflandırmıştır:

- 1- Canbaz (Rismanbaz): İp üzerinde direklere tırmanıp canıyla oynayanlar.
- 2- Gözbağcılar: Tasbaz, Beyzabaz, Yumurtabaz, Hokkabaz, Efsunkâr, Sihirbaz, Şadırvanbaz, Mührebaz, Şubedabaz.
- 3- Dansçılar: Köçek, Çengi, Kâsebaz, Tavşan, Curcunabaz, Mitrakbaz, Çeğanebaz, Beçe, Cin-askeri.
- 4- Güç gösterisi veya denge sanatçıları: Zorbaz, Gürzbaz, Kuzebaz, Çanakbaz, Sinibaz, Muallâkenbaz, Perendebaz, Şişebaz, Çemberbaz, Kadehbaz, Şemşirbaz, Paçlebaz.
- 5- Hayvanlarla gösteriler yapanlar: Maymunbaz, Köpekbaz, Ayıbaz, Hımarbaz, Yılanbaz, Cüdi.
- 6- Fişeklerle ve uçan fişeklerle oyun gösterenler: Ateşbaz.

Özdemir Nutku (1987: 82-117; 121-127) ise bu seyirlik oyunları; “*çeşitli hüner gösterenler*” başlığı altında ağırlıklı olarak sirk becerilerini, “*sportif oyunlar ve yarışmalar*” başlığı altında dövüş sanatları ve yerel spor dallarını, “*donanma ve gece eğlenceleri*” başlığı altında ise fişek ve ışık gösterilerini ele almıştır. Bunun dışında “*dans*” ve “*soytarılık*” alanlarını da alt başlıklara ayırarak, yalnızca sirk becerilerine değil, şenliklerdeki beceri gösterilerinin tümüne yönelik daha ayrıntılı bir gruplandırma yapmıştır.

Çeşitli Hüner Gösterenler:

- 1- Canbaz
 - a- İp Canbazı
 - b- Direk ya da Dikili Taş Canbazı
 - c- Tahta Bacak (Paçlebaz)
- 2- Zorbaz
 - a- Acıya dayanarak güçlerini ispatlayanlar (Deliler)
 - b- Bedenleriyle güç gösterisi yapanlar
- 3- Kılıçla gösteri yapanlar (Şemşirbaz)
- 4- Esneklik ve denge numaraları sergileyenler (Kuzebaz)
- 5- Ağırlıklarla gösteri yapanlar (Gürzbaz)
- 6- Gözbağcılar (Tasbaz, Beyzâbaz)
- 7- Yılanbaz
- 8- Hayvan Oynatıcılar
- 9- Gölge Oyunu ve Kukla

Sportif Oyunlar ve Yarışmalar:

- 1- Matrak Oyunu
- 2- Okçuluk
- 3- Binicilik
- 4- Yaya Yarışları
- 5- Cirit
- 6- Güreş

Donanma ve Gece Eğlenceleri:

- 1- Fişekler
- 2- Işık Gösterileri

Dans:

- 1- Dinsel Danslar
- 2- Savaş Dansları
- 3- Hüner gösterilen danslar (Köçekler, Çengiler)
- 4- Taklit Dansları
- 5- Erotik Danslar

Soytarılık:

- 1- Curcunabazlar
- 2- Tiryakiler
- 3- Tulumcular

Mehmet Arslan (2008: 254-299) da “Manzum Sûrnâmeler” adlı eserinde, düğün ve şenliklerdeki bu oyunlar ve gösterilerin tümünü And ve Nutku’ nun sınıflandırma biçimlerinden yararlanarak, birbirinden ayrı teknikle çalışmayı gerektiren her bir sirk becerisi, dans ya da oyun türünün isimlerini daha belirgin başlıklar altında toplamıştır. Bu kapsamda sirk becerileri “çeşitli hünerler gösterilen oyunlar ve gösteriler”, savaş ve spor oyunları “*sportif oyunlar ve gösteriler, savaş oyunları ve gösterileri*”, müzik, dans ve dramatik oyunlar ise “*musikiye bağlı oyunlar ve gösteriler*” başlıkları altında sınıflandırılmıştır.

Çeşitli Hünerler Gösterilen Oyunlar ve Gösteriler:

Canbaz, Resenbaz-Rismanbaz, Kâsebaz, Tasbaz, Ateşbaz, Çenberbaz, Zorbaz, Gürzbaz, Şemşirbaz, Şişebaz, Paçlebaz, Yılanbaz, Hokkabaz (Şu’ bedebaz), Beyzabaz, Taklabaz-Perendebaz, Kuzebaz, Suretbaz, Curcunabaz, Matrakbaz.

Sportif Oyunlar ve Gösteriler, Savaş Oyunları ve Gösterileri:

Yaya yarışları, At Yarışları, Güreş, Matrak Oyunu, Cirit Oyunu, Kabak Oyunu (Okçuluk), Cündilerin Gösterileri (Binicilik), Azab Oyunu, Gemi Savaşları Gösterisi, Kale Savaşları Gösterisi.

Musikiye Bağlı Oyunlar ve Gösteriler:

Hânendeler (Şarkıcılar), Sâzendeler (Çalgıcılar), Raks ve Rakkas, Çengiler, Köçekler, Tavşanlar (Tavşan Oğlanları), Oyuncu Kolları, Ortaoyunu, Çeşme Oyunu, Karagöz, Curcuna Oyunu (Curcunabazlar), Tulumcular, Diğer Oyunlar ve Gösteriler.

Türk Dram Sanatının ve Seyirlik Oyun Geleneğinin Oluşumundaki Etkenler

Anadolu Türklerinde dram sanatının ve buna bağlı olarak seyirlik oyun geleneğinin oluşmasını etkileyen kaynakların çok çeşitli olduğu görülmektedir. Bu kaynaklar; Türklerin Anadolu'ya yerleşmeden önce yaşadıkları Orta Asya'daki Şaman törenleri, Anadolu'da Türklerden önce yaşayan eski uygarlıklar, Türklerin aynı zamanda bir Doğu Akdeniz kültürüne sahip olmasından kaynaklı çok tanrılı dinler, Bizans İmparatorluğu'ndan kalma Roma *mimus*'ları, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki farklı etnik kökenlerle yapılan kültür değiş tokuşu, Avrupa'daki Ortaçağ ve Rönesans döneminde gerçekleşen gösteriler şeklinde adlandırılmaktadır. Avrupa'dan gelen bu etkinin ise daha çok XVI. yüzyılın başında İspanya ve Portekiz'den kovularak, dinsel özgürlüklerine kavuşmak için Osmanlı topraklarına gelen Yahudilerden kaynaklandığı belirtilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda azınlık konumunda bulunan Yahudilerin özellikle hokkabazlık ve soytarıllık türlerinde Türk dram sanatına önemli katkıları olduğu bilinmektedir (And, 1985: 9,12,21; Nutku, 1987: 1). Bununla beraber Osmanlı dönemindeki şenliklerde karşılaşılan "sözsüz seyirlik oyunlar" adı altındaki sirk becerilerinin oluşumunda ise özellikle Bizans İmparatorluğu'ndan kalma *mimus* oyuncularının etkisi olduğu bilinmektedir (Nutku, 2012: 23).

Yukarıda sözü edilen kaynakların dışında, Türk dram sanatının ve seyirlik oyun geleneğinin oluşumunda İslam'ın da önemli etkilerinin olduğunu vurgulamak gerekecektir. Bu konuda Metin And, Fransız tiyatro bilgini Gustave Cohen'in, "her dinin kendiliğinden dramı oluşturduğu" görüşünü, eski çok tanrılı dinler açısından doğru olduğunu kabul etmekle beraber, Hıristiyanlık ve İslam dini bakımından bunun doğru olmadığı görüşünü savunmaktadır. Öyle ki İslam'ın etkisinin yoğun olduğu hiçbir ülkenin kendine has bir dram yapısı oluşturamadığını iddia etmektedir. Bunun nedenleri ise İslam'da insanı tasvir eden sanatlara yer olmaması, yaratma kavramına karşı gelerek tek yaratıcı olarak Allah'ın kabul edilmesi, puta taparlığı unutturma çabaları, kadere boyun eğme anlayışından dolayı "çatışma" kavramının olmayışı gibi özelliklere bağlanmaktadır (And, 1985: 26-30). İslam'ın her ne kadar dram sanatının oluşumundaki etkisi olarak belirtilen bu noktalar, genelde -şenliklerdeki sirk hünerleri de dâhil olmak üzere- yaratıcılığa dayalı tüm sanat dalları için geçerli görülmektedir.

Türkiye'de Sirk Sanatı Neden Gelişemedi?

Türkiye'de sirk sanatının gelişmemiş oluşunun nedenlerinden bir tanesi de yukarıda bahsedilen İslam'ın Türk sanatı üzerindeki etkisi olarak kabul edilebilir. Öyle ki sirk sanatı içinde yer alan hünerler, her şeyden önce doğaya karşı insan bedeninin bir meydan okuması niteliğini taşımaktadır. Sirk sanatının ve sanat olmadan önce sirk içinde yer alan her bir disiplinin kökenleri incelendiğinde, söz konusu bu beden gösterilerini gerçekleştirmenin altında yatan amaç, insan bedeninin izleyende hayranlık uyandırması, şaşırtıcı ya da mucizevi olması ve tanrısal bir özelliğe bürünmesi gibi sebeplerle açıklanabilmektedir. Özellikle Osmanlı Şenlikleri döneminde neredeyse altın çağını yaşayan bu sirk disiplinlerinin gelişmemiş bir alan olmasının diğer nedenleri değerlendirildiğinde; tarihçilerin bu konuyla ilgili inceleme yapı-

rak dönemin insanlarının eğlence anlayışına dair bu hünerleri kayıt altına almamış olması sonucuyla karşılaşılmaktadır. Nitekim Osmanlı Şenlikleri ile aynı dönem içinde gerçekleştirilen Avrupa’ daki Rönesans Şenlikleri’ nin şair ya da yaratıcı bir yazarın önderliğinde düzenlenip bir bütünlük meydana getirmesi ve çoğu zaman bir metin aracılığıyla anlatım birliğine varılması sonucu Avrupa’ da bu sanatların gelişerek ilerlediği anlaşılmaktadır. Her ne kadar Osmanlı Şenlikleri’ nin de belli bir düzen bağına, şenlik alanlarına ve şenliği oluşturan bir takım belirli öğelere sahip olduğu bilinse de yazılı bir şekilde kaydedilmediği için yalnızca biçimden meydana geldiği ve köklerinin yarınlara uzanamadığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Osmanlı’ ya ait siyasi, askeri, mali, günlük yaşam biçimi, yemek kültürü gibi birçok konuda kaynakların olmasına rağmen sanat niteliğindeki bu hünerlere önem verilmemesinin nedeni ise insan ruhuna hitap eden ve eğlence anlayışını zenginleştiren, insan bedeninin sınırlarını zorlayıcı bu becerilerin toplumsal yaşama ya da dine doğrudan herhangi somut bir katkısının olmadığı düşüncesi varsayılabilir. Öyle ki Türk Tiyatrosu üzerine yapılan incelemelerde Meddah, Karagöz, Ortaoyunu gibi sözel anlatıma dayalı bu geleneksel dramatik sanatların devamlılığını korumasına rağmen fiziksel bir anlatıma ve hünere dayalı, dramatik yanı çok fazla olmayan bu becerilerin kalıcı olmadığı görülmektedir. Bir başka deyişle aynı dönemler içinde, farklı coğrafi bölgelerde gerçekleşen şenliklerdeki bu seyirlik oyunlar arasında Avrupa’ da fiziksel ya da söze dayalı ayrımı yapılmaksızın tam bir eşitliğin söz konusu olduğu görülürken, Osmanlı’ da bu ayrımın yapıldığı ve bu anlayışın geleceğe de aynı şekilde yansıdığı fark edilmektedir (And, 1959: 3-5).

Tanzimat Dönemi sonunda başlayan ve Cumhuriyet Dönemi ile devam eden sürece bakıldığında ise sanat anlayışında Batı’ ya öykünme ve geleneksel unsurlardan uzaklaşma yönünde bir politikanın izlendiği bilinmektedir (And, 1985: 42). Bu nedenle sirk sanatına dair disiplinlerden ziyade Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu gibi Geleneksel Türk Tiyatrosu’ nun en önemli dramatik türlerinin bile çağdaş düzeyde önemli bir gelişim ya da atılım gerçekleştirmediği görülmektedir. Sirk sanatının ise günümüzde “Medrano Sirk” ya da “Milano Sirk” gibi ya yurtdışından turneyle ülkemize gelen veya “Avrasya Sirk” “Atlas Sirk”, “Türkiye Sirk”, “Atlantis Sirk” gibi Türkiye’ de gösterilerini gerçekleştiren fakat sanatçıların çoğu yabancı olan ve geleneksel çadır sirk biçimini sürdüren topluluklar ile yaşamını sürdürdüğü ortaya çıkmaktadır. Geleneksel sirk anlayışının dışında bu sanatı çağdaş bir biçimde devam ettiren “Cirque du Soleil”, “Cirque Eloize” ya da “Théâtre Equestre Zingaro” gibi yabancı toplulukların da zaman zaman Türkiye’ ye de turne düzenledikleri görülmektedir. Sirk sanatı içinde yer alan jonglörük, ateşbazlık, tahta bacak, palyaçuluk gibi becerilerin ise çoğunlukla tatil beldelerindeki otellerin eğlence organizasyonlarında ya da doğum günü, düğün, yeni yıl, bayram, Ramazan vb. özel günlerde gösterilmek üzere animasyon şirketleri tarafından alt düzey seviyelerde gerçekleştirildiği bilinmektedir. Nitekim Türkiye’ de sirk sanatına verilen değeri Metin And (1999: 127) şu şekilde ifade etmektedir:

Hokkabazlık, soytarılık ve sirk, sahne sanatlarının anasıdır. Bunlar günümüz tiyatrocularının gözünde önemsiz ve değersizdir. Tiyatro sayılmaz. Onlara göre, bale ve opera da tiyatro değildir. Bu nedenle bizde tiyatronun hiçbir yaratıcı sanat yanı yoktur. Sirk önemi de bilmezler. Oysa sirk, birçok alanda günümüz Türkiye’ sinden daha ilerde olan Osmanlılarda, bugünün önemli

sirklerini aratmayacak kadar gelişmişti. Günümüz Türkiye’inde ise sirk adına hiçbir şey yok. Dışardan gelen sirk topluluklarının çoğu üçüncü sınıftır.

Türkiye’de de sirk sanatının yukarıda bahsedilen gelişimine bakıldığında ve bu durum sirkin Avrupa’daki gelişim çizgisi ile karşılaştırıldığında, Türk sirk sanatının Batı’daki gibi çağdaş bir düzeye erişememiş ve kurumsallaşamamış olmasının aslında en önemli nedeninin söz konusu becerilerin bir sanat dalı olarak bir araya gelememiş olmasından kaynaklandığı ortaya çıkmaktadır. Batı’da tıpkı Osmanlı’daki gibi yüzyıllar boyunca birbirinden bağımsız şekilde icra edilen sirk disiplinleri, 1700’lü yıllarda modern sirkin babası olarak kabul edilen ve İngiliz süvari takımında eski bir başçavuş olan Philip Astley tarafından ilk kez tek bir gösteri altında bir araya getirilmiştir. Bir başka deyişle Astley’in at canbazları topluluklarının gösterilerini renklendirmek ve çeşitlendirmek amacıyla, kendisinin düzenlemiş ve yönetmiş olduğu gösteriye eğitilmiş hayvan numaraları, soytarınlık, akrobatlık, pantomim ve jonglörlük gibi alanları eklemesiyle, birbirinden farklı disiplinlerin bir bütün olarak sirk sanatını oluşturduğu görülmektedir (Zavatta, 2001: 29). Böylece Astley’in başlatmış olduğu gelenekle Batı’da uygulanan bu becerilerin, grup halinde ve tek bir gösteri altında gerçekleştirilmesinden dolayı bir sanat dalı olarak gelişmiş olduğu ve kurumsallaştığı anlaşılmaktadır. Osmanlı Şenlikleri’nin yalnızca bir parçası olan sirk becerilerinin ise tek bir gösteri kapsamında gerçekleştirilmesi için söz konusu bu birleşimi sağlayacak ve gösteriyi yönetecek bir kişinin olmaması, bu becerilerin ayrı kollar halinde günümüze dek çağdaş bir gelişim göstermeden, bir sanat dalı olarak kabul edilmeden ve nadir bir biçimde devam etmesine neden olmuştur.

Çağdaş Sirk ile Tiyatronun Birleşimi: “Bütüncül Sanat-Bütüncül Tiyatro”

Batı’daki modern sirkin, sanatçının bireysel becerisini öne çıkarmak yerine tek bir gösteri biçiminin bütünlüğünü vurgulayan ve bir sanat alanı olarak ilerleyen oluşum ve gelişim çizgisine karşın, çağdaş sirk sanatında söz konusu disiplinlerin yeniden sirk topluluklarına bağımlı kalmadan, kendi başlarına, bir grup halinde ya da bireysel olarak icra edildikleri görülmektedir. Bununla beraber çağdaş sirk sanatı, içinde barındırdığı beceriler dışında dans, koreografi, tiyatro, sahneye koyma, dramaturgi, müzik, ışık, plastik sanatlar gibi alanların tekniklerini de kullanmaya başlamıştır (Pierron, 2003: 409; Jacob, 2002: 32). Bir başka deyişle çağdaş sirk sanatı artık çok yönlü, disiplinlerarası ve bütüncül bir sanat olma özelliğini taşıyor hale gelmiştir. Böylece tarihte yüzyıllar boyunca birbirinden bağımsız olarak uygulanan palyaçoluk, canbazlık, akrobasi, jonglörlük, sihirbazlık gibi becerilerin önce tek bir gösteri altında sirk sanatına, sirk sanatının ise zamanla çağdaş anlamda bütüncül bir sanata dönüştüğü görülmektedir. Çağdaş sirk sanatında özellikle tiyatroyla kurulan bu ilişki dikkat çekici niteliktedir. Çünkü söz konusu “bütüncül sanat” kavramı XX. yüzyılın öncü akımlarındaki ve çağımızın postmodern sanat anlayışındaki bir takım özelliklerle de örtüşüyor görünmektedir. Metin And, sadece sirk becerilerinden ziyade Osmanlı Şenlikleri’nin genel görünümünü için kullanmış olduğu “bütüncül tiyatro” kavramına şu şekilde açıklık getirmektedir:

Osmanlı şenliklerinin nasıl bir gösterim olduğu sorusuna en yaklaşık cevap günümüzde çok önem kazanan bütüncül tiyatro kavramıdır. Bu biçimde gösterim tüm sanatlara başvuruyla seyircinin her türlü duyusuna seslenen ve bir bütünlük izlenimi içinde seyirciye açık çeşitli anlamlar zenginliğinde seçenekler tanıyan tiyatro anlayışıdır. Bu arada teknolojinin de her türlü imkânlarından yararlanır. Bauhaus çığırının ilişkilerine göre ışık, uzam, yüzey, devinim, ses ve insanın her türlü çeşitleme ve birleşim imkânlarını bir demet gibi örgensel bir araya getiren bir sanat yaratısını tanımlar (And, 1982: 249)

Özdemir Nutku (2012: 25) ise çağdaş sirk sanatıyla tiyatro arasındaki ilişkide geline bu noktayı şöyle ifade etmektedir:

Tiyatro ve sirk dünyaları artık birleşmiştir. Tiyatronun da daha fazla görselliğe yöneldiği çağımızda tiyatro oyunculuğu eğitimi üzerindeki uygulama tekniklerimizi yenilememiz gerekmektedir. Başlangıcından beri tiyatronun temel öğelerinden biri olan hareket üzerinde daha fazla durmamız gerektiği artık kuşku götürmeyen bir gerçektir.

SONUÇ

Dünyada 1970' li yıllarda estetize edilmiş bir sanat dalı olarak, gösterim sanatları içinde yerini alan sirk, ne yazık ki Türkiye' de aynı gelişimi gösterememiştir. Bireysel olarak icra edilen bir takım sirk disiplinleri, bir sanat dalı olarak aynı gösteri içinde birleşmeden, yalnızca Osmanlı Şenlikleri' nin en gösterişli ve hayranlık uyandıran eğlenceleri arasında yer bulmuş, ancak daha ileri bir boyuta ulaşamamıştır. Günümüzde ise sirklerin ya yurtdışından turneyle ülkemize gelen ya da Türkiye' de gösterilerini gerçekleştiren fakat sanatçıların yabancı olduğu ve geleneksel çadır sirkini sürdüren topluluklar ile yaşamını sürdürdüğü görülmektedir. Geleneksel sirk anlayışının dışında bu sanatı çağdaş bir biçimde uygulayan dünyaca ünlü bazı yabancı toplulukların da zaman zaman Türkiye' ye de turne düzenledikleri bilinmektedir. Sirk sanatının disiplinleri arasında yer alan jonglörük, ateşbazlık, tahta bacak, palyaçuluk gibi becerilerin ise artık tatil beldelerindeki otellerin eğlence organizasyonlarında ya da bazı özel günlerde gösterilmek üzere animasyon şirketleri tarafından alt düzey seviyelerde gerçekleştirilmesi söz konusu olmuştur. Türkiye' de sirk bir sanat dalı olarak gelişememiş olmasının nedenleri arasında;

- İslam' ın Türk sanatında yaratıcılık üzerindeki etkisi,
- Tarihçilerin bu konuyla ilgili inceleme yaparak Osmanlı dönemi insanların eğlence anlayışına dair bu hünerleri kayıt altına almamış olması,
- Seyirlik oyunların gelişimi konusunda fiziksel ve söze dayalı ayrımı yapılarak tam bir eşitliğin sağlanamaması,
- Sanat anlayışında Batı' ya öykünme ve geleneksel unsurlardan uzaklaşma yönünde bir politikanın izlenmesi,
- Osmanlı dönemindeki söz konusu becerilerin bir sanat dalı olarak bir araya gelememiş olması, bir başka deyişle bunların tek bir gösteri kapsamında gerçekleştirilmesi için bu birleşimi

sağlayacak ve gösteriyi yönetecek bir kişinin bulunmayışı ve dolayısıyla bu sanatın kurumsallaşmaması gibi etkenler tespit edilebilmektedir.

Türkiye’deki bu durumun aksine Batı’daki modern sirk, sanatçının bireysel becerisini öne çıkarmadan, tek bir gösteri biçiminin sanatsal ve estetik bütünlüğünü vurgulayan bir gelişim izlediği ortaya çıkmaktadır. Ancak “çağdaş sirk” kavramının belirmesiyle söz konusu disiplinlerin yeniden kendi bağımsızlıklarını ilan ederek belli bir grup içinde ya da bireysel olarak icra edildikleri görülmektedir. Aynı zamanda çağdaş sirk sanatının, içinde barındırdığı hüner gösterileri dışında artık dans, koreografi, tiyatro, sahneye koyma, dramaturgi, müzik, ışık, plastik sanatlar gibi alanların tekniklerini de kullanmaya başladığı bilinmektedir. Bu durum ise bundan böyle çağdaş sirk sanatının disiplinlerarası ve bütüncül bir sanat haline dönüştüğünün bir göstergesi sayılacaktır. Kısacası başlangıçta birbirinden bağımsız olarak uygulanan palyaçoluk, canbazlık, akrobasi, jonglörlük, sihirbazlık gibi becerilerin önce tek bir gösteri altında sirk sanatına, sirk sanatının ise tiyatro başta olmak üzere diğer sanat dallarıyla bütünleşerek çağdaş anlamda bütüncül bir sanata dönüştüğü sonucu ortaya çıkmaktadır.

XXI. yüzyılda uluslararası boyutta gösterilerini sergileyen çağdaş sirk topluluklarının gösterilerine bakıldığında, tiyatro ve oyunculuk sanatının artık sirk bir parçası olduğu görülmektedir. Dolayısıyla Metin And’ın, “sirk sahne sanatlarının anası olduğu”na dair tespiti çağımızın yadsınamaz bir gerçeği haline dönüşmüştür. Bu nedenle Türkiye’deki gösterim sanatları üzerine eğitim veren kurumların önemli bir bölümünü sirk sanatlarına ayırması ve oyunculuk sanatını çağdaş sirk anlayışı içinde değerlendirmeleri bir gereklilik olarak karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- And, M. (1959). Kırk Gün Kırk Gece / Eski Donanma ve Şenliklerde Seyirlik Oyunlar. İstanbul: Taç Yayınları.*
- And, M. (1982). Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları. Birinci Baskı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.*
- And, M. (1985). Geleneksel Türk Tiyatrosu / Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği. Ankara: İnkilâp Kitabevi.*
- And, M. (1999). Soyтары: Tiyatronun Yaşam Suyu. Sanat Dünyamız, Sayı: 74, 127-135.*
- Arslan, M. (2008). Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 1 / Manzun Sürnameler. İstanbul: Çamlıca Basım Yayın.*
- Jacob, P. (2002). Le Cirque / Voyage Vers Les Etoiles. Paris: Editions Solar.*
- Nutku, Ö. (1987). IV. Mehmet' in Edirne Şenliği (1675). İkinci Basım. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.*
- Nutku, Ö. (2012). Sirk ve Tiyatro. Sahne, Sayı: Mayıs-Haziran, 22-25.*
- Pierron, A. (2003). Dictionnaire de la Langue du Cirque / Des Mots dans la Sciure. Paris: Editions Stock.*
- Zavatta, C. (2001). Les Mots du Cirque. Paris: Editions Belin.*

“ YERELDEN EVRENSELE JAPON ANİME VE MANGA SANATI ”

Yrd. Doç. Dr. Çiğdem TAŞ ALİCENAP*

ÖZET

Anime ve manga kültürü Uzakdoğu çizgi roman sanatının yoğun üretimi, tarih, din, kültür ve felsefenin konulara yansımaları ve Batı çizgi film ve çizgi romanlarından ayrılan farklı tarzlarıyla araştırılması ve öğrenilmesi gereken değerler içermektedir. Japonya’da çizgi film sanatının Batı’daki Disney gibi bir endüstrinin dışında bu denli özgün ve başarılı örnekleri elbette o sanatçıların yetiştiği kültürün, tarihin, sanatın ve felsefi değerlerin olduğu kadar eski ve yeni, doğu ve batı arasındaki kuvvetli bağlarla mümkündür.

Japonya ile Türkiye’ nin kıyaslaması yapıldığında, Japonya’ nın çizgi filmde elde ettiği başarıların Türkiye için niçin sağlanamadığı sorusu akla gelmektedir. Bu çalışmada Japon anime ve manga sanatı kültürel birer form olarak ele alınarak incelenmiştir. Bu anlamda Japonya’ nın izlediği yol ve uyguladığı yöntemler değerlendirilerek Türkiye’ nin içerisinde bulunduğu şartlara göre yararlı sonuçlar oluşturacak fikirler geliştirilebileceği düşünülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Anime, Manga, Animasyon, Japon Kültürü

* Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE ctas@anadolu.edu.tr

“ JAPANESE ANIME AND MANGA ART FROM LOCAL TO GLOBAL ”

Assist. Prof. Dr. Çiğdem TAŞ ALİCENAP*

ABSTRACT

Anime and manga culture have important values to be researched and learnt due to high production of Far East comics art; reflection of history, religion, culture and philosophy to the themes; and their different styles from Western cartoons and comics. Such original and succesful works in cartoons art of Japan apart from a wide industry like Disney in West can only be possible with the artists' strong connections to their culture, history, art and philosophy as well as the connections between old-new and East-West.

When Japan is compared with Turkey, it is inevitable to question why the success of Japan in cartoons could not be achieved in Turkey. Here in this study, Japanese anime and manga art have been studied as a cultural form. It's been argued that new ideas can be produced to provide beneficial results to Turkey by evaluating the course and methods of Japan in this sense.

Key Words: *Anime, Manga, Japanese Culture*

* Anadolu University, Fine Arts Faculty, Animation Department, Eskisehir / TURKEY ctas@anadolu.edu.tr

GİRİŞ

Japonya, Haiku, Zen, resim ve dövüş sanatları gibi yüksek kültür ürünleri ile tanınırken 1990' lı yıllarda bir anda manga ve anime gibi popüler kültür ürünleriyle tüm dünyada adından söz ettirmeye başlamıştır. Kendinden önceki yüksek kültür geleneklerinin temeli üzerine kurulan anime ve manga hem geçmişin hem de çağının ortak bir ürünü olarak yeni bir kültürel form oluşturmayı başarmıştır. Japonların sanatsal gelişimi ülke içindeki etkenlerle birlikte Çin' le başlayan ve sonraları Avrupa' ya uzanan dış etkenlerin de benimsenmesiyle şekillenmiştir. Anime ve manganın popüleritesi ve başarısı da eski ve yeninin, doğu ve batının bu kombinasyonundan kaynaklanmaktadır.

Japon anime araştırmacısı Well, Japon sanat tarihinin büyük başarılarla dolu olmadığını, yeni akımların sürekli olarak eski alışkanlıkların üzerine empoze edildiğini iddia etmektedir. Well, Japon sanatının karakteristik özelliklerinin ülkenin kendine özgü kültürü ile adapte edilen türlerin özgür bir ortamda birbirine kaynaşmasıyla ortaya çıktığını belirtmektedir (Well, 1997' den aktaran McDonald, 2004: 1). Japonya' da anime alanında Stüdyo Ghibli' nin çalışmaları, özellikle de stüdyonun önde gelen yönetmeni Hayao Miyazaki' nin eserleri bu saptamayı doğrular niteliktedir. Miyazaki' nin eserleri hem Batılı kaynak ve mekânları içermekte hem de Japon tarihi ve geleneklerini yansıtmaktadır. Bu iki öğeyi ustaca birleştirerek hikâye, karakter ve anlatım diline yansıtmayı başaran anime ve manga hem popüler kültürün klişeleri ile beslenegelmiş Batı' lı izleyicilere farklılık sunarak, hem de evrensel tema ve imgelerle oldukça anlaşılabilirlik göstererek tüm dünyada izleyici ve okuyucuların ilgisini çekmeyi başarmıştır. Susan Napier' in (2008: 17) de belirttiği gibi; kitle kültürünün Amerikan hâkimiyeti altında olmasının itirazsızca kabul edildiği ve yerel kültürün yayılcı küresellekle çatıştığı ya da onun altında ezildiği bir dünyada anime ve manga, örtülü bir kültürel direnişin son kalesi olarak durmaktadır. Benzersiz birer sanatsal ürün; kendi Japon köklerinin belirgin niteliklerini taşıyan, ama aynı zamanda kendi yerel sınırlarının ötesine de gittikçe artan bir etkide bulunan yerel kültür formlarıdır.

Türkiye' de çizgi film çalışmaları uzun yıllar reklam sektörü alanında sıkışıp kalmıştır. Yapılan pek çok çizgi film çalışması da teknik ve maddi imkânsızlıklar yüzünden başarılı olamamıştır. Günümüzde gelişen teknolojik alt yapı ve çizgi film alanında yetişmiş sanatçıların varlığına rağmen halen daha evrensel bir Türk çizgi film karakterinden ya da uzun metraj bir çizgi film çalışmasından söz etmek mümkün değildir. Çizgi film alanında teknik yetersizlikler, sektöre yatırım eksikliği gibi konuları bir kenara koyacak olursak çalışmalarda temelde eksik kalan taraf üslup ve içeriktir. Anime ve mangaların Japonya' da başardığı gibi Türkiye' de de çizgi filmin kültürel bir forma dönüşmesi gerekmektedir. Ancak bu şekilde Türk çizgi filmi kendi üslubunu bulabilecektir.

Bu çalışmada Japon anime ve manga sanatı araştırılarak, Türk çizgi filminin gelişmesine ve çeşitlenmesine katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Bu çalışma, tarama modeline dayalı bir çalışmadır. Yazılı ve görsel kaynaklar araştırılarak ayrıntılı olarak incelenmiştir. Araştırma konusu kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılmıştır.

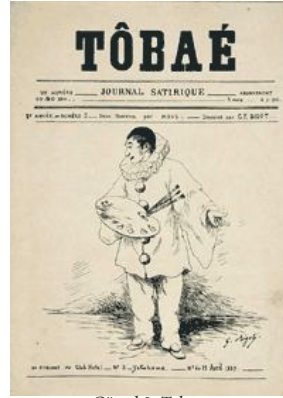
Japon Manga Sanatı

En basit tanımıyla Japon çizgi romanı olan manganın tanınması kendinden sonra ortaya çıkan animelerin tüm dünyada yaygınlaşmasıyla olmuştur. Manganın tanımı Oxford sözlüğüne göre; bilim kurgu, fantastik öğeler ve zaman zaman şiddet ya da cinsel içerikli temalardan oluşan Japon çizgi roman türüdür. Kelimenin kökeni Japonca “gelişigüzel” anlamına gelen “man” ve “resim” anlamına gelen “ga” sözcüklerine dayanmaktadır (<http://oxforddictionaries.com/> , Erişim tarihi: 20.10.2010)Manganın ortaya çıkış tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Ancak bugüne dek elde edilen bulgular manganın tarihçesini, Japon sanatının en önemli örneklerinden biri olan Choju giga ya da Hayvan Çizimlerine (Animal Scrolls) dayandırmaktadır. Choju giga, hayvanların gündelik yaşantısını kullanarak dini hiyerarşiye eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. Bu bakımdan özellikle 12. yüzyılda Toba adlı bir Budist rahip tarafından din adamları ve asalet üzerine hazırlanmış bir yergidir (Brenner, 2007:1-2). Bu çizimleri günümüz mangasından ayıran en önemli farklılık kitle tüketimi için değil, elit bir okuyucu grubu için üretilmiş, tek kopyası olan sanat eserleri olmasıdır (“Manganın Tarihçesi”, 2007: 21)



Görsel 1: Choju Giga

Günümüzde manga türleri ve kitapları 18’ inci ve 19’ uncu yüzyıldan iki kitap türü ile bağdaştırılmaktadır. Bunlardan biri Toba-e (Toba Resimleri ki adını Choju Giga’ nın yaratıcısından alır) ve bir diğeri de Kibyoshi ya da diğer bir deyişle Sarı Kapaklı Kitaplardır (Yellow Jacket Books). Bu kitaplar manga sanatçıları ve asistanları tarafından izlenen seri üretim yöntemi ile basılmıştır ve başta Osaka ve Edo (yeni adıyla Tokyo) olmak üzere büyük şehirlerde oturan insanlar tarafından büyük bir ilgi ile takip edilmiştir. Toba-e’ ler, sayıları yirmi ile otuz arasında değişen ve sözcük balonları içermeyen resimlerden oluşmuş kitaplardır. Baskı kalıbı tekniği (Ukiyo-e) kullanılarak kitap formunda basılan Kibyoshi ise anlatım ve diyalogların genellikle bilinçli bir şekilde yazı ve resim arasındaki ayrımın ortadan kaldırılarak anlatıldığı, yetişkinler için olan hikâye kitaplarıdır. Kibyoshi şehirlerdeki günlük yaşantıyı genellikle alaycı bir üslupla aktarmıştır ve bu nedenle de sık sık yasaklanmıştır. Modern mangalar gibi onlar da mizah, dram, fantezi ve pornografi gibi çeşitli konularla ilgilidir. Toba-e ve Kibyoshi, dünyanın ilk çizgi roman/karikatür kitapları olarak adlandırılmaktadır (Schodt, 1996: 22, “Manganın Tarihçesi”, 2007: 21, Brenner, 2007: 3). Japon çizgi romanlarının bugünkü durumuna ulaşmasında



Görsel 2: Toba-e

asıl Japonya' nın Batı' yla olan etkileşimi önemli rol oynamıştır. Japon hükümetinin limanlarını Batı' ya açmasıyla Japon kültürünün Batı' ya açılması da gerçekleşmiştir. Brenner' in belirttiği gibi; 1853 yılında Amerika ve Batı' dan gelen siyasi ve askeri baskılar Japon hükümetinin ülke limanlarını Batı' ya açmasına neden olmuş; bu olayla başlayarak 19. yüzyılın sonlarına kadar sürecek olan dönemde (Tokugawa Dönemi- Meiji Dönemi) Japon kültürü tam bir karmaşa içine girmiştir. Toplum Japon geleneklerini korumaya çalışan ve Batı' yı olduğu gibi kabullenmek isteyen iki kesim arasında siyasi ve kültürel bir iç savaşa sürüklenmiştir. Özellikle teknolojik anlamda Batı' ya ayak uydurmaya çalışan toplum büyük bir mücadele içine girmiştir (Brenner, 2007: 4).

Elli yıl içerisinde feodal bir krallıktan çağdaş ve batılı bir topluma dönüşmeye başlayan Japonya' da sanat da dâhil olmak üzere yaşamın bütün dallarında bir devrim yaşanmıştır. Japon toplumu Batı kültürünü, bilgisini ve teknolojisini benimserken; Kibyoshi, yerli ve Batı çizgi roman türlerinin bir meleziyle yer değiştirmiştir. Batı sanatı ve geleneklerini taşıyan yeni akımların Japonya' yla buluşmasıyla, Japon sanatı ve yeni nesil sanatçılar biçem ve düzenlemeler anlamında yeni çalışmalar üretmişlerdir. Bu yeni çalışmalar en çok Londra' nın ünlü mizah ve çizgi roman dergisi Punch' da yayınlanan çizimlere benzerlik göstermiştir. Punch dergisinin az sayıda resim karesi ile görselleştirme tekniği, Japon sanatçıların büyük ölçüde etkilemiş ve bu teknikle yaptıkları siyasi ve kültürel eleştirileri “Japan Punch” adını verdikleri dergilerine taşımışlardır. “Japan Punch” 1862 yılında Japonya' da yaşayan İngiliz Charles Wirgman tarafından yayınlanmış; zaman içinde dergi, Japon editör ve sanatçıların yönetimine geçmiştir. Gülmece içerikli “Japan Punch” dergisi Yokohama' da yaşayan yabancı topluluk için hazırlanmış, fakat daha sonra Japonlar için yeni bir mizah ve tarz sahibi olan bu dergi Japonca' ya çevrilerek basılmaya başlanmıştır. Japan Punch, içerik olarak yabancı topluluğun dışındaki yaşantıyla fazla ilgilenmemiş, tipik İngiliz davranış biçimlerini resimlemiştir. Zamanla Japon toplumunun yaşantısıyla ilgilenmeye başlayan Wirgman, Japon toplumunun modern hayata uyum sağlama sürecini eğlenceli fakat küçük düşürmeyen bir yaklaşımla çizmiştir.” (E. Varol, 2003, <http://www.anime.gen.tr/yazi.php?id=160>, Erişim tarihi: 15.02.2011). 1877 yılında Japan Punch' dan esinlenerek “Marumaru Chimbun” adlı bir dergi daha yayınlanmaya başlanmış; fakat bu dergi Japan Punch' un başlattığı tekniği çok daha ileri taşımıştır (“Manganın Tarihçesi”, 2007: 22, Brenner, 2007: 4).



Görsel 3: Japan Punch Dergisinin Kapağı ve İçeriği

Japon çizimler, 1900' lerin başında Amerikan gazetelerinde yaygınlaşmaya başlayan çizgi bantların ve çizgi roman dizilerinin etkisinde kalmışlardır. Bu çizimlerden biri olan Kitazawa, ilk sürekli karakterli Japon çizgi roman dizisini yaratmıştır. "Togosaku to Mokube no Tokyo Kem-butsi" adındaki çizgi roman dizileri, Birleşik Devletlerdeki benzerlerini örnek alan renkli pazar eki "Jiji Manga" dergisinde yayınlanmıştır. 1920' lerde Japonya' da siyasi ve toplumsal düşünce tarzlarında özgürleşmenin günlük yaşama taşındığı görülmektedir. Amerikan etkisi, müzikten moda ve dekorasyona kadar güncel olan her şeyde kendisini göstermeye başlamış; bu dönemde çizgi roman sanatçıları, yozlaşma eğiliminde olan Japon toplumunu resmetmişlerdir (<http://www.anime.gen.tr/yazi.php?id=160>, Erişim tarihi: 15.02.2011).

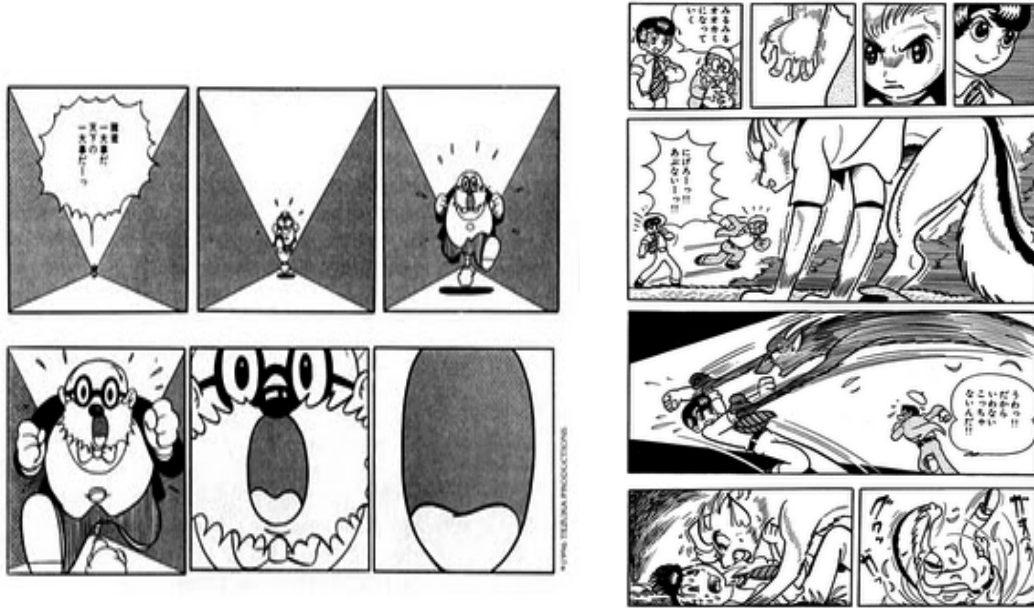
II. Dünya Savaşı Japon toplumu ve kültürü üzerinde önemli izler bırakmıştır. Manga dünyasında yarattığı en büyük etki ise konuların savaş ve savaştan etkilenen masum sivillere odaklanması olmuştur. Pek çok hikâyede insan ve teknoloji arasında yaşanan çatışma ve Dünya' yı tehdit altında bırakan kıyamet senaryolarına yer verilmiştir. Japonya' ya atılan Hiroshima ve Nagasaki atom bombaları da bu etkinin daha da güçlenmesine yol açmıştır. Brenner' in (2007, s.4) belirttiği gibi, savaşın manga dünyasında düşüşe yol açan izleri beklendiği kadar uzun sürmemiş; savaş sonrası dönemde manga çalışmaları daha da yoğunlaşmıştır. Bu dönemde genç ve yetenekli pek çok çizimci manga endüstrisine giriş yapmıştır. Daha ucuza mal etmek için eserlerini "küçük kırmızı kitaplar" (akabon) adıyla daha küçük boyutlu, ince ciltli ve kırmızı mürekkep kullanarak bastırmışlardır.

Bu dönemde Kırmızı Kitap çizimcilerinden Osamu Tezuka başarısıyla yayınevlerinin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Tezuka' nın manga dünyasına getirdiği yenilikler O' nu "manganın Tanrısı" yapmıştır.

Manganın Öncüsü “Osamu Tezuka” ve Katkıları

Japon sanatçı Osamu Tezuka'nın sanatı ve sanatsal becerileri manga ve animenin temel taşları olmuş ve çalışmaları tüm dünyayı etkilemiştir. Tezuka, daha önce görmedikleri bir dünyayı okuyucu ve izleyicilerine sunmuştur. Sanat ve edebiyat alanına getirdiği yeniliklerle, görsel açıdan zengin bir Japon pop kültürünün oluşmasına olanak sağlamıştır.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra ön plana çıkan Osamu Tezuka hikâye anlatımında yeni bir yöntem benimseyerek; Japonya'da çizgi roman sanatına yeni bir boyut kazandırmıştır. Özellikle Amerikan animasyonlarından etkilenen Tezuka; bir hikâyeye eskiden olduğu gibi on ya da yirmi sayfa ayırmak yerine, roman türünde mangalar çizmeye başla mış ve hikâyeye yüzlerce hatta binlerce sayfa ayırmıştır. Bunun yanı sıra farklı bakış açıları ve görsel efektler de kullanarak; bugün “sinematik teknikler” adı verilen üsluba ulaşmıştır. Amerika'da yaşayan Will Eisner gibi sanatçılar çizgi romanda, kamera efektlerine benzeyen görsel teknikleri Tezuka'dan yaklaşık 10 yıl önce hayata geçirmiştir. Fakat; bu tekniği, hikaye anlatım tarzıyla bağdaştırmak Tezuka'nın ortaya attığı bir yenilik olmuştur (Schodt, 1996: 21-24, Brenner, 2007: 7-8).



Görsel 4: Tezuka'nın Sinematik Yaklaşımına Ait Örnekler

Tezuka'nın ulaştığı çizgi roman tekniğinde, Amerika ya da Avrupa'da olduğundan çok daha az kelimeye yer verilmiş; bir olayı ya da düşünceyi anlatmak için çok daha fazla kare ve sayfa kullanılmıştır. Örneğin; bir Amerikan çizgi romanında tek bir kare, konuşma baloncukları ve hikâye anlatım notu ile Superman'ın Lois Lane'i nasıl kurtardığı anlatılmaktadır. Fakat Japon mangalarında aynı olay on sayfada, tek bir kelimeye yer verilmeden aktarılabilir.

Tezuka'nın Japon çizgi romanlarına getirdiği bir diğer yenilik de ses efektlerini kullanması olmuştur. Schodt, bu yeniliği bir dönüm noktası olarak önemle vurgular; "yaratıcı sayfa düzenlemesi, ses efektlerini zekice kullanması ve tek bir eylemi betimleyen sahnelerin karelerinin arttırılması manganın neredeyse bir film gibi izlenmesini sağlamış; Japon çizgi romanlarına yeni bir bakış açısı ve çizim tekniği getirmiştir" (Schodt,1986: 62). Tezuka geliştirdiği sinematik teknikle maceradan komediye, komediden drama kadar her konuda manga yapılabileceğine inanmış ve bunu uygulamaya geçirmiştir.

Osamu Tezuka, içerik açısından da pek çok yeniliğe öncülük etmiştir. Ele aldığı konuları belli bir zaman, mekân ve karakter gelişimi içinde hikâyeleştirerek anlatmıştır. Örneğin, "Beyaz Aslan Kimba" (Kimba the White Lion) çizgi romanında Kimba'nın bekleliğinden yetişkinliğine uzanan süreci ele almıştır. Hayali bir bilim kurgu macerasının başkahramanı olan Robot "Astro Boy", macera/bilim kurgu türünün ilk örneğidir. İnsan ve makine arasındaki çatışmayı ve teknolojinin toplumun ahlak değerleri ve kaynakları üzerinde yarattığı tehditleri ele almıştır. Genç kızlara yönelik shōjo manganın öncülerinden olan 1953 yapımı "Şövalye Prenses" (Princess Knight) adlı çizgi romanda ise krallığını kurtarmak için şövalye kılığına bürünen, büyük gözleri ve cesur kalbiyle maceralara atılan bir kadın kahraman karşımıza çıkmıştır (Brenner, 2007:7).

Tezuka, Batılı animatörlerin tarzlarından da etkilenmiş ve onlardan aldığı bazı unsurları geliştirerek kendi eserlerinde kullanmıştır. Betty Boop ve Mickey Mouse'un büyük gözleri gibi karakter özelliklerinden esinlenmiştir. Fakat Tezuka bu tür özellikleri olduğu gibi kullanmak yerine, kendine has karakter biçimleri geliştirmeyi tercih etmiştir. Yuvarlak hatları olan, basit görümlü karakterlere Japon geleneklerinden öğeler eklemiş ve Ukiyo-e'lerdeki gibi mekân kullanımına gitmiştir (Brenner, 2007: 7-8, Schodt, 1983: 40). Mangalarda karakter tasarımı Osamu Tezuka'yla başlamış ve sonrasında her sanatçı kendine özgü çizimler ve karakterler geliştirmeye önem vermiştir.

Osamu Tezuka'nın sinema ile olan etkileşimleri, onu animasyona yönlendirmiştir. Sanatçının "Astro Boy" adlı eseri 1960'lı yıllarda animasyona uyarlanmaya başlanmış ve 1963 yılında televizyon dizisi olarak gösterime girmiştir. Bu yıllardan sonra sanatçılar mangayı geliştirerek televizyon ve sinema aracılığıyla daha geniş kitlelere ulaşan güçlü bir iletişim ortamı yaratmışlardır (Gravett, 2004: 12). Tezuka sadece manganın değil, animasyonun tarzını da değiştirmiştir. Fazla bütçeye gerek duymadan animasyon yapabilmek istemiştir. Çünkü Disney animasyonları kusursuz hareketlendirme yöntemiyle (full animation) elde çiziliyor ve son derece pahalıya mal oluyordu. Japonya'da ellerindeki kısıtlı imkânlarla onları taklit edebilmek mümkün olmuyordu. Bunun üzerine 1962 yılında Tezuka sınırlı animasyon (Limited Animation) tekniğini kullanmıştır. Sabit ifade ve pozların olduğu kareleri tekrar tekrar kullanarak animasyonda kullandıkları karelerin sayısını azaltabilmişlerdir (Shilling, 1997: 266).. Bu yenilikler zamanla Japon animasyon endüstrisinin standart uygulamaları haline gelmiştir. Bu yöntemlerle birlikte animasyon sektörü düşük maliyetli ve kısa sürede film üretilen bir sürece girmiştir.

Japon Anime Sanatı

Anime, 1960' lardan bu yana Japon popüler kültürünün temel öğelerinden biri olmuş; dünyanın dört bir yanında takipçileri olan bir iletişim ortamı haline gelmiştir. Richmond belirttiği gibi; her gün, hemen her dakika yaklaşık 600 anime videosu internet üzerinden indirilmekte; bu sayı haftada altı milyon kopyaya denk düşmektedir (Simon, 2009: V). Anime izleyicileri çocukları, gençleri ve yetişkinleri; kısacası her yaş grubundan insanı kapsamaktadır. Büyük gözleri ve ilginç saç modelleri olan gençler; etrafa lazer ışınları saçan dev robotlar, havalı figürleri olan ninjalar ve sevimli küçük canavarlar en az geysa ve samuraylar kadar Japonlara özgü birer kültür temsilcisi olmuştur. Anime Japonya' da da kültürel bir olgu kabul edilmektedir. Richmond (2009: V) çalışmasında, 2007 yılında Japon hükümetinin, "Doraemon" adlı bir anime karakterini Japonların kültürel elçisi olarak nitelendirdiklerini belirtmektedir.

Anime terim olarak Japonya' da üretilen bütün animasyon çalışmalarını kapsamaktadır. Animenin uluslararası alanda elde ettiği başarı, birdenbire ortaya çıkmamış; uzun bir sürecin sonucunda bugünkü boyutlara ulaşmıştır. Anime, genel anlamda Japonya' da üretilen animasyonlar olarak bilinmektedir. Japonya' da "anime" kelimesi "animasyon" terimini karşılamaktadır. Poitras' a (2005: s.7) göre, anime; zaman zaman tek başına bir "tür" olarak görülmektedir. Esasında anime; kahramanlık destanlarından romantizme, bilim kurgudan komediye kadar sinema ve edebiyatta karşımıza çıkan türlerin tamamını kapsayan bir sanat dalıdır.

Animenin ortaya çıkışı ile ilgili çok fazla kaynak bulunmamaktadır. 20. yüzyıl başlarında Japonya' da üretilen animasyon filmlerin neredeyse tamamı önce 1923 yılında Tokyo' yu yerle bir eden Büyük Kantō Depremi; ardından da II. Dünya Savaşı' nda yaşanan hava saldırıları ve bombalamalarla yok edilmiştir. Richmond' un "The Rough Guide to Anime" kitabında belirttiği üzere; bilinen ilk Japon animeleri 1917 yılında izleyici ile buluşmuştur. Oten Shimokawa' nın beş dakikalık animasyon filmi "Kapıcı Mukuzo Imokawa" (Mukuzo Imokawa the Doorman) 1917 yılı Ocak ayında gösterime girmiş, Shimokawa kısa metrajlı ve deneysel filmlerle çalışmalarını sürdürmüştür. Bu yılda animeye önderlik eden tek isim Shimokawa değildir. Junichi Kōchi ve Seitarō Kitayama da geleneksel Japon halk hikâyelerine dayanan "Maymun ve Yengeç" (The Monkey and the Crab) ve Momotarō adlı kısa animasyonları üretmişlerdir.

Seitarō Kitayama, bu yeni medyumun potansiyelini fark etmiş ve reklâm, eğitim filmleri gibi farklı alanlarda kullanmaya başlamıştır. Japonya' nın ilk animasyon stüdyosunu kuran Kitayama' nın "Momotarō" adlı filmi Fransa' da gösterilerek animenin ilk kez Japonya dışına taşınmasını sağlamıştır. Bugün hala izlenebilecek durumda olan "Yaşlı Kadınların Terk Edildiği Dağ" (The Mountain Where Old Women Are Abandoned) ve "Kaplumbağa ile Tavşan" (The Tortoise and The Hare) adlı filmler 1924 yılında Kitayama' nın asistanı Sanae Yamamoto tarafından üretilmiştir. Sessiz film olarak ekrana taşınan bu animelerin gösteriminde üst anlatıcı ve canlı müzik kullanılmıştır. II. Dünya Savaşı yıllarında propaganda animeleri yapan Yamamoto, 1947 yılında "Tōei Dōga" adlı animasyon stüdyosunu kurmuştur.



Görsel 5: Kaplumbağa ile Tavşan



Görsel 6: Kapıcı Mukuzo Imokawa

Noburō Ōfuji 1927 yılında ilk sesli anime olan “Balina” (The Whale) ve 1929 yılında ilk renkli anime olan “Altın Çiçek” (The Golden Flower) adlı eserlere imza atmıştır. 1930 ve 1945 yıllarında animeler, gazete ve dergilerde yayınlanan popüler manga serilerini hayata geçirmiştir. Bu dönemde II. Dünya Savaşı’ nın da etkisiyle Japonya’ nın içinde bulunduğu askeri ve siyasi koşullar animelere konu olmuştur (Richmond, 2009: 1-6).

Anime asıl büyük çıkışını 1963 yılında Osamu Tezuka’ nın “Astro Boy” adlı eserinin televizyonda yayınlanmasıyla yapmıştır. Astro Boy’ un Amerika televizyonlarında yayınlanmasının ardından pek çok Japon anime çalışması Batı’ ya açılmaya başlamıştır. Animenin Batı’ da bu kadar çabuk kabul edilmesinin nedeni, Japonların anime karakterlerini Amerikalılara benzer şekilde tasarlamış olmasıdır. Bu sayede animelerin çevirisi, karakterlerin yeniden adlandırılması, hikâyede olayların yeniden yorumlanması gibi uyarlamalar için uygun bir zemin hazırlanmıştır.

1960’ ların sonlarına gelindiğinde, Amerika’ da anime benzeri çizgi filmlerin yapılmaya başlanması ve “Star Wars” gibi popüler eserlerin ortaya çıkması, Japon animelerine olan ilgiyi büyük ölçüde azaltmıştır. Animelerin Amerika’ da yükselişindeki ikinci dalgayı Drazen’ in (2005: 4-15) belirttiği gibi, Amerikan televizyonculuğunda gerçekleşen iki önemli olayla ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilki kablolu televizyona geçiş; ikincisi de evlere video teknolojisinin girmesidir. Kablolu yayında kanal sayısının artması ve bazı kanalların yalnızca çizgi filmlere yer vermesi sonucu farklı ve yeni programlara ihtiyaç duyulmuş; bu boşluğu Japon animeleri doldurmuştur. 1980’ lerde video teknolojilerinin tüm dünyayı etkisi altına almasıyla anime filmler de uyarlamadan geçmemiş, orijinal halleriyle videoculardaki raflarda yerlerini almışlardır. İlk defa orijinal haliyle dünya genelindeki izleyici kitlesine ulaşan anime, kısa sürede kendi fan gruplarını yaratmıştır. 1990’ lara gelindiğinde “Sailor Moon”, “Dragon Ball” ve “Pokemon” serileri tüm dünyada animeleri ulaşılabilir en üst seviyeye taşımıştır.

Animenin geldiği son nokta, izleyiciyi televizyon başından sinema salonlarına taşıyan Hayao Miyazaki filmleridir. Başarılı manga ve anime sanatçısı Miyazaki; filmlerindeki konu, karakter ve kültürel öğelerin zenginliği ile dünya çapında kendini tanıtmayı başarmıştır. Bu başarısı 2001 yapımı “Ruhların Kaçışı” (Spirited Away) adlı filmiyle aldığı Oscar’ la ödüllendirilmiştir. Miyazaki filmleri, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’ de de sinema salonlarında gösterime girmiş ve geniş izleyici kitlelerine ulaşmıştır.

Animenin Ayırt Edici Özellikleri

Japon çizgi romanı manganın hareketlendirilmiş hali olan animeler, mangayla ortak görsel ve estetik özellikler taşımaktadır. Manganın hikâye anlatımı, karakter-mekân tasarımı vb. anlatım özellikleri, animede de karşımıza çıkmaktadır. Mangalar gibi animeler de her yaş grubundan izleyici kitlesine ulaşmaktadır. Animelerin getirdiği en önemli özellik ise animasyon tekniğinde kendini göstermektedir. Bu özelliği ile animeler Batılı çizgi filmlerden de ayrılmaktadır.

Japon animelerini Amerikan çizgi filmlerinden ayıran belli başlı özellikler bulunmaktadır. Bunların başında kullanılan animasyon tekniği gelmektedir. Lamarre (2002: 335) “From Animation to Anime” adlı makalesinde, geleneksel animasyonda iki tür hareket olduğunu belirtir: “hareketleri çizmek” ve “çizimleri hareketlendirmek”. Geleneksel animasyonda hareketleri çizmek, Disney tarzı “full animasyonu” oluşturmaktadır. Çizimleri hareketlendirmek ise “limited animasyon”(sınırlı animasyon) tekniğidir ve animelerde sıkça görülmektedir. 1960’ lar ve 1970’ ler arasında anime, farklı bir ifade şekli olarak ortaya çıkmıştır. Animeyi farklı kılan estetik özellikler ise limited animasyon tarzıyla gelişmiştir. Limited animasyon, animatörlerin kısıtlı kaynaklarla çizimlere hareketlilik katmak için kullandıkları animasyon tekniğidir. Animelerde zaman ve para tasarrufu sağlayan bir teknik olan “limited animation”(sınırlı animasyon) ile çizimler hareketlendirilmektedir. Bu teknikle her bir karenin yalnızca bir parçası hareketlendirilmekte ya da sabit çizimler birbiri ardına sıralanmaktadır. Bu nedenle animeler “hareketli çizgi roman” olarak düşünülmektedir.

Animasyon tekniği dışında animeyi bu denli ayırt edici bir stil haline getiren pek çok özellik vardır. Hiç şüphesiz ki büyük gözler ve dikkat çekici vücut hatları gibi karakter tasarımları bu özelliklerden bazılarıdır. Fakat asıl anime ruhunu ortaya çıkaran, animenin mangalara olan bağlılığıdır. Batı tarzı animasyon kendisini hareketler aracılığıyla ortaya koymaktadır. Karakter ne kadar çok hareket ederse, animasyonun o kadar iyi olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle Batılı animasyon üreticileri çizgi romanlardan animasyona geçişte karakterleri yeniden tasarlayarak, onlara gösterişli hareketler yapabilecek özellikler kazandırmışlardır. Animeler de mangalara dayanmaktadır. Ancak animelerin üretiminde manganın orijinaline ya da karakterlerin tasarımına müdahale edilmez. Mümkün olduğunca orijinale bağlı kalınarak, detaylar ön plana çıkarılmaya çalışılmaktadır. Ana karakterler daha gösterişli hareketler yapabilsin diye, karakter tasarımından ödün verilmez. Sonuç olarak animeler, mangaların birebir hayata geçirilmiş halleridir.

Batı animasyonları ve anime arasındaki farklardan bir diğeri de, animenin Batılılar gibi hızlı bir hareket akışına sahip olmamasıdır. Bunun nedeni; animelerin bütçesinin, Batı animasyonlarından çok daha az olmasıdır. Japonlar, animelerde bölüm başına oldukça kısıtlı bir bütçe ayırmaktadır. Bu nedenle kısıtlı hareketliliği telafi edebilmek üzere karakter tasarımı, görüntüler arası geçişler, duygusal yoğunluk gibi unsurlara vurgu yapılmaktadır (Hart, 2002: 7).

Animelerin Batılı örneklerinden ayrıldığı bir bakışa nokta da; Japonlar'ın animasyonu sadece çocuklara yönelik bir eğlence alanı olarak görmemesidir. Napier'ın (2005: 15) de belirttiği gibi Batı'da animeyi Disney ile kıyaslama çabaları olmuştur; "Anime çocuk çizgi filmleridir; ama aynı zamanda da kıyamet sonrası fantaziler ve şizo-psiko heyecan hikâyeleridir, sex ve samuray destanlarıdır. Animeyi basitçe "Japon Çizgi Filmleri" diye tanımlamak, bu medyayı oluşturan derinliği ve çeşitliliği göz ardı etmek olur. Batılı çizgi film çalışmalarında gençlere yönelik olarak hazırlanan örnekler olmakla birlikte bunlar çok sınırlıdır; çoğunlukla çocuklara yönelik çizgi filmler hazırlanmaktadır. Japon animatörler ise animasyonu daha geniş bir alana yayarak; aşk, ölüm, savaş, barış, tarih ve gelecek gibi pek çok temayı kapsayacak şekilde kullanmakta; her yaş kesiminden izleyici kitlesine ulaşmaktadır. Japon animatörler, Batıların yaş ve içerik gibi kısıtlamalarından uzak durmuş; animasyonun sınırlarını zorlayarak hep daha yeni yaklaşımlar elde etmeye çalışmıştır (Drazen, 2003: viii). Sonuç olarak animeler kendi biçem ve içeriğini oluşturmuş ve tüm dünyada kendini tanıtmıştır.

Anime ve Manga Sanatında Yerel ve Evrensel Özellikler

Anime ve manga Japonya'da ortaya çıkan, Japon kültür ve sanatından beslenen fakat aynı zamanda Japon köklerine rağmen küresel kültürün kesişme noktasında bulunan birer sanat formudur. 1980'lerin ortalarından itibaren Japon popüler kültürünün küresel pazarda dolaşıma giren örnekleri olan anime ve manganın tüm dünyada bu derece tanınması ve sevilmesinin nedenleri; ne sadece Japon kökleriyle ne de taşıdıkları evrensel değerlerle açıklanabilir. Bütün sanat eserleri hem tarihinin hem de kendi zamanının bir ürünüdür. Bu iki form da sadece doğu ile batının, yerel ile evrenselin, farklılık ile klişenin iç içe geçtiği film akademisyeni Susan Pointon'un da belirttiği gibi "çapraz yayılma" ile açıklanabilir (Pointon'dan aktaran Napier, 2005, s. 32). Çünkü Japon anime ve manga çizerlerinin Japon kaynaklarından etkilendikleri kadar Batılı kültürel kaynaklardan da etkilendikleri aşikârdır.

Manga ve anime Japonya'da sanayileşme ile birlikte yaygınlaşmıştır. Bu iki formu Japon toplumundaki kültürel değerleri, sanatı, toplumsal ve siyasal değişiklikleri, tüketim alışkanlıklarını, doğa ve insan ilişkisini, inanç sistemlerini, kısacası Japonya'yı izleminin yolu olarak görmek mümkündür. Anime ve manganın kaynağı olan Japonya kelime anlamı "güneşin kaynağı" olan, hiçbir ülkeye kara sınırı olmayan adalardan oluşan bir Uzak Doğu ülkesidir. Zengin kültürel yapısı, tarihi, ekonomisi ve sanatıyla Batı'ya meydan okuyan bir mirasa ve güce sahiptir. Doğu'da kendi ayakları üzerinde durmayı başarmış, kendi kültürel mirasına, geleneklerine sahip çıkmış, ekonomik alanda başarıyla sanayileşmiş, Dünya'nın ikinci büyük ekonomisine

sahip tek Batılı olmayan ülkedir. Japonya'nın bu başarısının altında ise geçirdiği toplumsal ve teknolojik değişimler karşısında kültürel değerlerini korumayı başarabilmiş olması yatmaktadır. Bozkurt Güvenç'e (1983: 359) göre;

Japon toplumu ve insanı geleceğe yöneliktir ama geçmişle ilgisini kesmemiştir. Hatta güncel sorunları göğüslemek için geçmişten güç ve esin alır. Geçmiş, bugüne destek olacak, geleceğe ışık tutacak biçimde yorumlar. Zaman boyutunda süreklilik, Japon kültürünün en dayanıklı özelliğidir.

Japon toplumunun kültürel değerlerine bağlılıkları kadar sanata olan yaklaşımları da oldukça farklıdır. Güvenç (1983: 119), "Japon Kültürü" adlı kitabında "İyi, güzel, temiz yapılabilen her iş güç, her meslek Japonya'da bir sanattır." der. Bakıldığında Japonlar doğada karşılaştıkları her tür malzemeyi sanat eserine dönüştürme hünerine sahiptirler. Örneğin; Origami, kâğıt katlama sanatı, İkabana (çiçeklerin hali) çiçek düzenleme sanatı, çay sanatı, savaş sanatı gibi. Sanata olan bu ilgileri ilk çağlardan itibaren kendini göstermiş ve bugün gelenekselden çağdaş sanata, Japon sanatı tüm dünyada kendini tanıtmış ve ispatlamıştır. Ayrıca Japonya yazı karakterleri ve ideogramları kullanmasından anlaşılacağı üzere Batı'daki kültürlere kıyasla çok daha resim merkezli bir ülkedir (Napier, 2005: 15). Roland Barthes'e (1996: 17-19) göre, "Japonya'da göstergeler imparatorluğu öylesine geniştir ki, sözü öylesine aşar ki, dilin saydam-sızlığına karşın, gösterge alışverişi büyüleyici bir zenginliğe, büyüleyici bir devingenliğe, büyüleyici bir inceliğe ulaşır. İletişimi kuran ses değildir, bütün bedendir." Nitekim bu göstergeler alışverişinde, yaratılan sözsüz dilde sanat eserlerinin katkısı da büyüktür. Japonların sanatta geleneksel yapıya bağlılıkları da kaçınılmaz bir gerçektir.

Cemal (2000: 169), "Sanatta Gelenekle Hesaplaşma" başlıklı makalesinde önemli sanat kuramcıları ve sanat tarihçilerinden olan Arnold Hauser'ın şu alıntısına yer vermektedir;

Öteki anlatım biçimleri gibi sanat da 'insanlığın unutulması ve yerine başkasının konulması olanaksız bir anadil' değildir; sanat da yalnızca geçerliliği sınırlı bir lehçedir. Sanat hiçbir zaman kendisinden önce hiçbir dilsel iletişimin bulunmadığı bir ilk dil ya da herkesin her zaman anlayabileceği bir dünya dili sayılmaz. Buna karşılık sanat, çoğu kimse tarafından konuşulan ve anlaşılabilen bir dil'dir, bir şivedir, başka bir deyişle kullanılabilirliği geleneksel, zımnem benimsenmiş anlaşma araçlarının geçerliliğine dayanan bir anlatım taşıyıcısıdır.

Cemal (2000: 169), bu alıntı ile her dil gibi sanatın dilinin de geleneksel yapıyla sıkı sıkıya bağlılığına vurgu yapmaktadır. "Bu gerçek karşısında hiçbir sanatçının, gelenekle bütün köprüleri atarak 'yepyeni bir dilin yaratıcısı' olduğu söylenemeyecektir ve hiçbir sanatçı da böyle bir sav ile ortaya çıkamayacaktır" der. Anime ve manga sanatçıları da kendi geleneklerinden, tarihsel ve kültürel köklerinden yararlanarak yeni bir dil yaratmışlardır. Bu dil anime ve manganın "farklılığını" yaratmıştır. Aslında animenin cazibesinin de bu farklılıktan kaynaklandığı söylenebilir. Japonya içe dönük, kurallara bağlı yapısını, gündelik yaşamlarını, korku ve beklentilerini anime ve mangalar aracılığıyla anlatmaktadır. Bu açıdan bakıldığında anime ve manga eserleri dünyanın Japon kültürüne ulaşma yoludur. Bir yandan evrenseli yakalarken, Japonya'ya ait olanın farklılığını ön plana çıkartan bu medyumlar konu, hikâye ve karakter çe-

şitliliği anlamında teknolojiden, dinsel inanç sistemlerine, tiyatrodan, resme ve sinemaya kadar yerel değerlerinden yararlanmayı bilmişlerdir.

Anime ve manga sanatçıları tarihsel ve kültürel köklerinden yararlanarak korku ve beklentilerini işlerine yansıtırken, teknolojiyle olan ilişkileri iyi kurmuşlardır. Çünkü Japonların teknolojiyle ilişkisi ve özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra teknolojiye yaklaşımları anime ve mangalar için konu, karakter ve yaratıcılık anlamında farklı bakış açıları sunmuştur. Susan Napier' in de "Akira' dan Prenses Mononoke' ye Anime" (Anime from Akira to Princess Mononoke) adlı kitabında belirttiği gibi Japonlar nükleer bombanın etkisiyle sayısız tecrübe yaşadıkları teknolojiden ve değişen bedenlerden korkmak yerine yeni olasılıkları göz önünde bulundurmuşlardır. Çünkü Hiroşima ve Nagazaki bombaları insanların teknolojiden ve teknolojinin insan bedenine vereceği zarardan çok daha fazla korkmasına neden olmuştur. II. Dünya Savaşı'ndan sonra Japonlara ordu kurmaları yasaklanmıştır. Askeri teknolojilere ayrılacak ve diğer ülkelerde harcanacak paranın, tüketim mallarına yönelik teknolojik gelişmelerde kullanılmasına karar verilmiştir. Bu da Japonya' yı dünyanın teknoloji merkezi haline getirmiş ve teknolojinin insan bedenini tehditlere karşı koruduğuna, insanların yumuşak ve zayıf tenlerini bir zırh gibi sardığına inanılmıştır. Teknoloji sayesinde insan bedeni radyasyon ve bombalama gibi olası tehditlere karşı korunabilecektir (Heinricy, 2011: 35.). Tüketim mallarına yönelik teknolojik gelişmelerinin birer ürünü olan anime ve mangaların kendileri savaş teknolojilerinin sağlayacağı güçten daha etkili birer yumuşak güç haline gelmiştir. Joseph S. Nye (2005: 1-2), İkinci Sünya Savaşı' nın ardından kısa sürede kalkınıp dünyanın önde gelen ekonomik güçlerinden biri olan Japonya' nın "yumuşak güç" için oldukça etkileyici kaynaklarının bulunduğunu söylemektedir. Örnek olarak da Pokemon çizgi filmlerinin 65 ülkede yayınlanması ve Japon animasyonunun dünyanın dört bir yanında film yapımcıları ve gençleri etkisi altına almasını göstermektedir.

Japonların teknolojiyle ilişkileri bir yandan anime ve mangaları "yumuşak güç" olarak Japonya' nın önemli tüketim kaynakları haline getirirken; diğer yandan da teknoloji, insan ve beden kavramları üzerinde farklı olasılıkları anime ve mangalarda değişen bedenlerden, makinelere, syborglara kadar farklı karakter tasarımlarında ortaya koymaktadır.

Araştırmacı Shana Heinricy (2011: 38), teknolojiyle ilişkisi bakımından, animede açıkça temsil edilen iki temel insan ötesi oluş (posthuman) olduğunu belirtmektedir. Bunlardan ilki kendisinin "Makinedeki Hayalet" olarak adlandırdığı bakış açısıdır. Bu bakış açısı Ghost in the Shell adlı filmde adeta kişiselleştirilmiş; mecha türünün tamamında kullanılmıştır. Makinedeki hayalet bakış açısı, insan bedenini tamamen terk etmenin avantajlarından faydalanır. Bu bakış açısının altında yatan fikir şudur: İnsan zihnini bir makineye aktarabilirsek hem bedenden hem de beraberinde getirdiği zayıflık ve güçsüzlükten kurtulabiliriz. Ghost in the Shell filminde sayborg polis Motoko Kusanagi, Kukla Ustası (Puppet Master) adlı bilgisayar korsanını (hacker) yakalamak için kendisini bilgi ağlarına bağlar. Motoko yarı insandır ve insan bedeni nedeniyle birtakım kısıtlamalara maruz kalmaktadır. Sonunda Puppet Master' ın aslında bir bilgisayar programı olduğunu ve zamanla bilinç kazandığını öğrenir. Bu bilinçlenme hareketi bilgi ağı

üzerinden ilerler ve makinedeki hayalet halini alır. Sonunda Motoko da bilgi ağı üzerinden bilincine kavuşarak daha önce insan bedenine bağlıyken yaşamadığı kadar büyük bir özgürlüğe kavuşur. Bu film, bilince ulaşmak kaydıyla teknoloji üzerinde var olabilme olasılığını anlatmaktadır.

Animede temsil edilen diğer insan ötesi oluş ise “mecha”dır. Mecha türü, büyük mekanik gövdeler içine gömülmüş insan bedenlerini kullanmaktadır. İnsan ve makineyi bir araya getirerek syborglar yaratır. Mecha gövdeleri, insan bedenlerinin kendi başlarına yapamayacağı şeyleri başarmalarını sağlar. Örneğin uzaydan gelen dev istilacıları alt edebilir. Mecha yalnız korumakla ilgili değil; aynı zamanda bir olmakla ilgilidir. Teknoloji insan bedenini korur ve insan bedeni de teknolojinin gelişimine yardımcı olur. İnsan bedeni makinedeki hayalet gibidir; fakat mitlerde belirtilenden biraz farklı bir çeşittir. Bedenler tamamen ortadan kalkmaz; ama teknolojiyi yaratıp kullanarak makineleri yönetir. Dev gövdelerde yaşamak insanoğlu için yeni bir yapılanmadır (Heinricy, 2011: 38-39). Japonya’ da yaşanan Hiroşima ve Nagazaki bombaları ve sonrasında yaşananlar insan ve teknoloji arasındaki ilişkiye yeni bir bakış açısı getirmiş, anime ve manga sanatçıları da bu olasılıkları karakter ve hikâye anlatımlarına yansıtmayı başarmışlardır. Bu durum anime ve mangalarda tam da Susan Napier’ in “mahşer” olarak adlandırdığı temayla örtüşmektedir.

Japonya’ da geleceğe dair kaygıların ve mahşer temasının beslendiği; atom bombası ve teknoloji dışındaki bir diğer kaynak ise doğal afetlerdir. Bir adalar ülkesi olan Japonya coğrafi konumu gereği deprem kuşağında yer almaktadır. Bu sebeple pek çok büyük deprem, yanardağ patlaması, tsunami, tayfun gibi doğal afetle karşılaşmış; bu felaketlerden en az nükleer saldırı felaketinde olduğu kadar maddi ve manevi etkilenmiştir. Japon toplumunun felaketler ve afetler karşısında oluşan bilinçaltı korkuları ve gelecekle ilgili kıyamet senaryoları ise resimden, edebiyata farklı sanat dallarında olduğu kadar, anime ve mangalar için de iyi birer malzemeye dönüşmüştür.

20. yüzyılı kuşatan bu karanlık olaylar, Miyazaki’ nin Naussica’ sından, Oe Kenzaburo, Abe Kobo gibi savaş sonrası yazarların eserlerine ve anime olmayan Kurosawa Akira filmlerindeki daha derin irdelemelere kadar yerini almakta ve mahşer teması geleceğe dair büyük kaygıları gözler önüne sermektedir (Napier, 2005: 40). Kıyamet sonrası dünya, Japon edebiyatının örneklerinde de kendine yer bulmuştur. Nobel adayı Kobo Abe, Nobel sahibi Kenzaburo Oe de bu konuda romanlar yazmıştır. Abe’ nin ‘The Ark Sakura’ sı bir yeraltı sığınağında yaşayan insanların konu alırken, Oe’ nin “The Pinch Runner Memorandum”u ise engelli bir adamla oğlunun, dünyayı tüm sosyal yapıyı değiştirecek bir deprem de dâhil olmak üzere kaotik olaylara karşı koruma mücadelesini aktarmıştır. İlk baskısı 1973’ te yapılan Sakyo Komatsu’ nun “Japonya Batıyor” (Japan Sinks) romanı ise Kobe depreminden sonra bir kez daha basılmıştır. “Japonya Batıyor” adlı roman daha sonra aynı isimle filme uyarlanmış ve filmin tanıtımında afetlere yönelik bilinçaltı korku açık biçimde ortaya konmuştur: “Her şey yıkıcı depremlerle başlar! Sonra kontrol edilemeyen yangınlar gelir! Ama en kötüsü en son yaşanır... Dev dalgalar!”. Anime ve mangalarda bu tür çalışmaların en bilinenleri ise anime ve manganın klasikleri arasında yer

alan Evangelion ve Akira serileridir. Evangelion, depremle ve tsunamiyle yıkılmış Tokyo' da geçen grup çatışmalarını konu alırken, Akira bir gencin yabancılaşması ve gövdesinin mutasyona uğramasını anlatmaktadır. Tüm bu senaryolar ve ortaya çıkan hayal ürünü dünyalar, karakterler, kuşaklar boyu süren bir huzursuzluk ve gelecekte emin olamama halinin bir göstergesidir.

Genel olarak bakıldığında anime ve mangaların, Japonya' nın felaket geçmişine yaklaşımı fantastik bir görsellik ve hayal dünyasıyla kendini göstermektedir. Bu özellik esasında Japonların mit ve efsanelerinden bu yana süregelenidir. Örneğin, Japonya' da deprem ve tsunaminin efsanevi bir kedibalığı olan "Namazu" nun kuyruğunu sallamasıyla oluştuğuna inanılmaktadır. Bu balık, ukieyo tahta baskılarının popüler konularından biri olarak pek çok kez resmedilmiştir. Görsel etkisi kadar bu tür efsaneler hikâye anlatımında da önemli bir yere sahiptir. Anime yönetmeni Hayao Miyazaki de "Küçük Deniz Kızı Ponyo" da tsunamiyi insan olmak isteyen küçük bir japon balığının ruh haline bağlamıştır.

Sadece felaket hikâyeleri değil, tarih, mitoloji ya da kültürün bir yanını tasvir eden hikâyeler de sıklıkla anime ve mangalarda kullanılmaktadır. Hikâye anlatımı Japonya' da geleneksel bir sanattır. Bu geleneğin temeli de Japonya' daki maskelerle yapılan ilk oyun olan No tiyatrosuna dayanmaktadır. Bunlar Napier' in (2008: 41) kitabında "festival" olarak adlandırdığı alana girmektedir. Japonca karşılığı "matsuri" olan kavram Japon dini ve sosyal yaşamının ayrılmaz bir parçası, "oyun ve ayin diyarının bir kutsamasıdır." Napier bu alanı eleştirmen Ian Buruma' nın tanımıyla, "daha çok acı ve coşkuyla kendinden geçme, cinsellik, ölüm, tapınma ve korku, saflık ve kirlilik" olarak açıklasa da esası Japonya' daki popüler kültürün temelini oluşturan tanrılar tiyatrosudur. Japon geleneklerine ait, No ve Kabuki Tiyatrosunun temelleri hikâye anlatımı üzerinedir. Japon No tiyatrosu, 700 yıllık tarihi ile gelenekleri en üst düzeyde yansıtan bir sahne sanatıdır. Mecazi bir anlatımı olan No tiyatrosunun kökleri, eski Shinto ayinlerine dayanmaktadır. Ruhlar, tanrılar ve kadınlar için maskelerin yer aldığı, bir maskeler dramasıdır. 17. Yüzyılda ortaya çıkan Kabuki Tiyatrosu ise parlak makyajı, gösterişli kostümleri ve dekorları ile Japonya' nın dinden bağımsız klasik tiyatrosudur. Bu tiyatro oyunlarında aktörler, kılıçla dövüşür, dans eder ve hatta izleyicilerin üzerinden sahneye doğru uçar (Pound, 2009: 111). Bunlar dışında, 1920' den 1950' ye kadar Japonya' da arka plan olarak değişebilir çizimlerle portatif küçük tiyatrolar kullanan ve bisikletlerle dolaşarak sokaklarda çocuklara hikâye anlatan anlatıcılar da görülmektedir. Hikâye anlatımı Japon kültüründe o kadar önemlidir ki; hikâye anlatımını görsellikle bağlayan geleneği bugün anime ve manga sanatçıları devam ettirmektedir. Bu kültür birikiminin etkileri anime ve mangalarda da hikâye anlatımı, karakter yaratımı, sahneleme, dekor ve kostüm kullanımında kendini göstermektedir.

Diğer yandan, Japon kültüründeki mitler, destansı masallar, folklorik kahramanlar ve tanrılar anime ve mangalar için bulunmaz birer kaynaktır. Tanrılar uçabilir, şekil değiştirir hatta fırtınalar çıkarıp depremler yaratırlar. Ölümlüleri fantastik güçlerden oluşan yeteneklerle ödüllendirir ya da cezalandırabilirler. Hikâye anlatımında olduğu kadar Japonya' da günlük yaşamın her alanına etki eden bu Tanrı, Tanrıça ve ruhlar esasında, geleneksel din Shinto, Budizm ve Zen inanışlarının birer uzantısıdır. Bu inanç sistemleri bugün dahi toplumu etkilemektedir. Ja-

pon inanışları temelde bireylerin iç hesaplaşmalarına ve öz denetimlerine önem vermektedir. Doğayı sevmek, ataları saymak, doğada yaşayan binlerce tanrı ve ruha saygı göstermek, kırsal bölgelerde, yol kenarlarında shinto tapınaklarını ziyaret etmek, içinde düştükleri durumdan kurtulmak için dua etmek, hemen hemen tüm anime ve manga karakterlerin gerçekleştirdiği eylemlerdir. Ayrıca hikâye anlatımında Yuu Watase' nin "Fushigi Yugi"si içeriğini Shinto ve Taoist inanıştan almaktadır. Takado Yuzo' nun "Blue Seed"i, modern zamanda kurgulanmış olsa da Shinto mitolojisi üzerine kuruludur. Bu hikâyelerde Batı' daki örneklerde olduğu gibi uydurma tanrılarda oldukça yaygındır. Örneğin; "The Legend of Crysania", kararları veya anlaşmazlıkları insanlar üzerinde feci etkiler yapan hayvan kafalı tanrılarla dolu bir adadan bahseder."

İnanç sistemleri ve tanrılarla bezeli hikâyeler dışında anime ve mangalar; Odysseus ve Robin Hood' un Batı hikâyeleri gibi bir görev için yola çıkmış, zalime karşı savaşı ve engelleri aşmak için aklını ve fiziksel gücünü kullanmak zorunda kalan insanların hikâyelerini anlatmaktadır. Bu tür hikâyeler cesaretin değerini, hem fiziksel hem de zihinsel disiplini, gelenekleri ve kahramanın varlığına dair tek bir kanıt olmasa dahi insanların tarihini öğretme amaçlıdır. Diğer bir hikâye anlatım aracı olan masallar da anime ve mangalarda yansımaları bulmuştur. Rumiko Takahashi' nin "Urusei Yatsura" eseri, bir kaplumbağa bulan ve onu serbest bırakan ve sonunda kaplumbağanın bir prenses olduğu anlaşılan masalın bir uzantısıdır. Anime ve mangalarda Japon masalları dışında Batının masallarından da alıntılar dikkat çekmektedir. Hayao Miyazaki' nin Hans Christian Anderson' nın "Küçük Deniz Kızı" hikâyesinden esinlendiği "Küçük Deniz Kızı Ponyo" filminde ve Nippon Animation' ın Grimm' in Masal Klasiklerini ("Pamuk Prenses, Külkedisi, Altın Yumurtlayan Kaz, Hansel ve Gretel, Bremen Mızıkacıları, Kırmızı Başlıklı Kız ve Kurbağa Prenses" gibi hikâyeleri) temel alarak hazırladığı animeler örnek gösterilebilir. (W. Moondaughter.http://www.sequentialart.com/archive/may03/ao_0503_1.shtml,Erişim tarihi:10.11.2010) Bu senaryolar töre, ahlak öğretimi, kötü hareketlerin sonuçları hakkında uyarma gibi amaçlar taşımaktadır. Ayrıca istisnasız hile ve hokkabazlıkla birinin diğeri üzerinden kazanç sağlaması ile ilgili zengin ve fakir arasındaki ilişkileri göstermektedir. Genelde bu tür hikâyelerin çocuklar için olduğu yanılgısına düşeriz. Oysa gerek içerik gerekse biçimsel açıdan anime ve manga bu hikâyeleri sadece çocuklar için değil, yetişkinler için üretmektedir.

Hikâye anlatan, anime ve manganın birikimlerinden yararlandığı bir diğer sanat dalı da sinemadır. Osamu Tezuka, manga alanında çalışmalarını gerçekleştirenken, daha önceki bölümde de bahsedildiği gibi Batı' daki çizgi romanlardan farklı olarak daha ayrıntılı sinematrafik anlatım biçimini eserlerinde kullanmıştır. Daha az diyalogla daha çok sayfada ayrıntılı görselleştirmeyi kullanmıştır. Elbette bunu yaparken yeni bir şey keşfetmemiştir. Çünkü Fransa' da 1896' da Lumiere Kardeşlerle başlayan sinema serüveninde, David W. Griffith' in 1915' de film dilinin gramerini oluşturduğu öğeleri, Osamu Tezuka 1950 yılında manga ve animelere taşımayı başarmıştır. Sinema sanatının birikimini kullanarak çizgi roman ve çizgi film alanında yeni bir tekniğin kapılarını açmıştır. Tezuka' nın bu alanda gerçekleştirdiği çalışmalar sonrasında hem kendi ülkesinde hem de tüm dünyada ilgi çekmiş ve pek çok genç sanatçıyı peşinden sürüklemiştir. Sinemanın ortak anlatım öğelerini etkili bir biçimde kullanan anime ve manga

sanatçıları, dünya sinemasından olduğu kadar elbette kendi ülkelerinin sinema geleneğinden de etkilenmişlerdir. Dünyada varlığından haberdar olunan ve Kurosawa, Ozu gibi yönetmenlerle dikkat çeken Japon sineması, son yıllarda korku türü filmlerdeki yeni hikâye anlatımlarıyla geniş izleyici kitlelerine ulaşmaktadır. Japon sineması ele aldığı konular ve çatışmalar anlamında Batı sinemasının ideallerinden belirgin farklılıklar göstermektedir. Batı sinemasına baktığımızda, “birey” ve “birey olma yolunda toplumdaki güçlüklerle mücadele etme” teması dikkat çekmektedir. Oysa Japon sinemasında birey ve toplum arasındaki ilişki biraz daha karmaşıktır. Salt birey değil bireyin toplumla olan bağları da önemlidir.

Japon inanışları ve gelenekleri üzerinde bağlılık konusu en çok değer verilen erdemdir. Bu konu Japonya’da geleneksel yaşam biçiminden, bireylerin görev ve iş algısına kadar farklı alanlarda kendini göstermektedir. Japon edebiyatı ve sineması da bu konuya sıkça değinmektedir. Filmlerde birey-toplum-bağlılık arasındaki bu gerilim hikâyelerde yerini almıştır. Napier bu gerilimi ağıt temasıyla açıklar. Bu lirik ve ağıtsal yapı Napier’ e (2008: 310-312) göre, nicedir Japon kültürünün bir parçası olmuş, şiir, Kabuki tiyatrosu ve pek çok Japon yüksek kültür biçimi için duygusal bir temel oluşturmuştur. Genelde nostaljileştirmeye kendini ortaya koyan bu yaklaşım, modernleşen Japonya’ nın hem geçmişten kaçma hem de geçmişi yitirmekten korktuğu için geçmişe sığınma çatışmasını ortaya koymaktadır. Örneğin anime yönetmeni Hayao Miyazaki animelerinde birey olarak olgunlaşma temalarını kadın karakterler üzerinden başarıyla işlemektedir. Fakat Batı sinemasının aksine birey olma yolunda toplumla, gelenekle, aileyle olan bağları bir kenara itip, kişisel çıkarları ya da hedefleri temel almamaktadır. O’ nun filmlerinde birey, toplum ve gelenekler arasındaki bağ koparılamaz bir bütündür. Moist ve Bartholow (2007: 39) belirttiği gibi; gerçek bir toplum, yalnızca özveride bulunmayı kabullenen bireylerden oluşur ve bireyin kendini tamamlaması kendisinden bir şeyleri başkalarına vermekle gerçekleşir. Toplumsal uyumu bozan negatif unsurları eleştirmek son derece önemlidir; fakat insanlar topluma tamamen sırt çevirirlerse sonları Marco’ nun insani iyiliğe inanmayan “domuzluğu”na döner. Çünkü Miyazaki’ nin Porco’ su “faşist olmaksızın domuz olurum” diyerek insanlığından vazgeçmiş; insanlarla ve toplumla bağlarını kesmiş bir karakterdir.

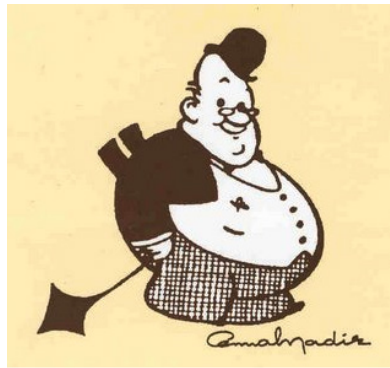
Diğer sanat dallarında ya da sanat akımlarında da olduğu gibi anime ve mangayı anlamak için onun arkasındaki kuşağın dünya görüşünü, inasana, yaşama ve sanata bakışını bilmek önemlidir. Görüldüğü gibi anime ve manga tarihten, mitolojiye, teknolojiye, inanç sistemlerine, yaşam biçimlerine kadar kendi toplumunun geleneklerinden yararlanmayı bilen, geçmişle hesaplaşmasını tamamlamış bir kuşağın ürünleridir. “Anime ve manga Japonya’ da varoluşçuluğun besleyeceği kültürel direnişin en büyük silahları haline gelmiştir; gençlerin kendi gelecek kurmacalarını, geçmiş ve gelenek ile olan bağlarını yeniden inşa ederek tanımlamak, varoluşlarını yeni baştan nedenselleştirmek için kullandıkları medyumlar olmuşlardır... Mahşer sonrası bir toplum olarak Japonların artık modernizmin ön gördüğü her şeyin ötesine geçtikleri ve ütopyacı olmaktan ziyade renovasyoncu bir yaklaşımla hareket ettikleri ortadadır. Kaybedilen ulusal hedefleri ve onuru yeniden kurmakta ve tamir etmekte sanatsal ifadenin yeri büyüktür.” (Öztekin, 2011: 238). Anime ve manga sanatçıları yalnızca kendi kültürlerine ait öğelerden yararlanmazlar aynı zamanda evrensel konu ve değerleri de eserlerine taşırlar. Böylece dünyayı

nasıl algıladıklarıyla ilgili ya da dünya genelindeki takipçilerin onları nasıl anlamlandıracağıyla ilgili ipuçları da verirler. Sonuç olarak anime ve manga birer iletişim kurma aracıdır. Japonya ile diğer kültürler arasında birer köprü oluşturup, anlatım biçimleri ve hikâyeleriyle ortak bir dil oluşturma çabasındadırlar.

Türkiye’ de Çizgi Film Sanatı

Türkiye’ de 1930’ lardan günümüze uzanan canlandırma çalışmalarına baktığımızda, büyük bir yeri reklam alanında yapılan çalışmaların ve bireysel özveriyle çizgi film yapmak isteyen sanatçıların denemelerinin oluşturduğunu görmekteyiz. Bunlar özellikle çoğunun karikatür geçmişli olan sanatçıların ellerindeki malzemeleri el yordamıyla bir araya getirerek gönüllü olarak yaptıkları çalışmalardır.

Türkiye’ de Batı’ dan gelen çizgi filmlerin sinemalarda gösterime girmesinin ve basında yer almasının ardından 1930-1940’ lı yıllarda Batılı anlamda çizgi film yapma arayışları başlamıştır. Çizgi film yapımının sorumluluğunu, ilk üstlenen karikatüristler arasında ise Cemal Nadir Güler yer almaktadır. Cemal Nadir Güler 1930’ larda popüler karikatür tiplmesi Amca Bey’ i canlandırmak istemiştir. (Türk Canlandırma Tarihi Belgeseli, 07:46-08:46). Fakat ne yazık ki bu çalışma yarım kalmıştır. Toplamda 47 saniye sürecek olan “Amca Bey Plajda” filmi tüm özverili ve uzun çalışmalara rağmen imkânsızlıklar yüzünden tamamlanamamıştır. Fakat şişman, gözlüklü, fötr şapkalı Amca Bey tiplmesi çok sevilmiş ve takip edilmiştir. Orhan Selim 1935 yılında Akşam gazetesinde yayınlanan bir yazısında Amca Bey’ in başarısını Nasrettin Hoca gibi günlük yaşamamızın içine girmesiyle açıklamış ve onu Şarlo’ ya benzetmiştir. (aktaran: Nazım Hikmet, “Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil”, 1993, s. 120-121).



Görsel 7: Amcabey

Cemal Nadir’ in ardından 1948-49’ da İstanbul Devlet Sanatlar Akademisi’ nde Öğretim Üyesi Vedat Ar tarafından yönetilen bir kursta ilk çizgi film çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Film şirketini kuran Vedat Ar burada pek çok kısa metrajlı film gerçekleştirmiştir (Alsaç, 1994, Türkiye’ de Karikatür, Çizgi Roman ve Çizgi Film, s.47). Ali Ferruh Durukan, Adnan Çoker ve Orhan Dağ’ ın, Vedat Ar’ ın hocalığında gerçekleştirdikleri 3 dakikalık “Zeybek Dansı” bu filmlerden bir tanesidir. Aslında bu bir filmden ziyade bir sahnedir. Zeybek oynayan bir efeyi

çekerek, onun hareketlerini çizmişlerdir. Son derece basit ve öğrenci işi olma özelliğine sahip birkaç dakikalık tek karakterli bir iştir.

1940' lı yıllarda Eflatun Nuri Erkoç 14-15 yaşlarında enteresan bir deneye imza atmıştır. Boş parça film pelikülleri üzerine çizim yaparak film yapmaya çalışmıştır. Ortaya çıkan “Dolmuş ve Şoförü” adlı çalışma en eski Türk çizgi film çalışmaları arasında yerini almıştır. Erkoç, “dünyada bu alanda yapılan çalışmalardan habersiz kendi başına yenilik kabul edilebilecek bir tekniği bulmuştur. 10' u renkli 17 siyah-beyaz resim karesi o filmde elde kalan en eski örneklerdir...” (Türk Canlandırma Tarihi Belgeseli, 30:00-32:10). Bu filmde sadece basit çizgilerle çizilmiş bir dolmuş ve camdan tek dirseğini dışarı çıkartan bir şoför görülmektedir. Herhangi bir olay örgüsü, karakter ya da sinematografik anlamda bir çalışma söz konusu değildir.

1947 yılında Yüksel Ünsal kendi imkânlarıyla Folklorcu Kara Yılan ve Nasrettin hocayı konu alan 37 karelik bir film hazırlamıştır. Amacı uzun metrajlı bir Türk çizgi filmini yapmak olan Ünsal, konu olarak hareket ve mizahı bir araya getiren bir çalışma düşünmüştür. Bunun için Türk mizahının önemli karakterlerinden Nasrettin Hoca ve hareket anlamında Türk masallarından biri olan Keloğlan ele alınmıştır. Hikâyeye bir de aşk hikâyesi eklenip Kaf Dağının sultanı Gülderen Sultan eklenmiştir. Böylece filmin adı “Evvel Zaman İçinde; Nasrettin Hoca, Keloğlan ve Gülderen Sultan” olarak belirlenmiştir. 8 senelik çalışma sonunda 40 kişilik bir ekip ile gerçekleştirilen ilk uzun metrajlı Türk çizgi film çalışması, banyo için gönderilen ABD' de kaybolmuştur (Türk Canlandırma Tarihi Belgeseli, 51:00-52:00, Alsaç, 1994, s.47). Bugün bu filmde elimizde Gülderen Sultan' ın dans ettiği çok kısa parçalar dışında herhangi bir sahne ulaşamamıştır. Uzun metraj ilk Türk çizgi film olması yanında, Nasrettin Hoca ve Türk masallarından Keloğlan' ı konu olarak ele alması açısından da son derece önemli bir çalışma ne yazık ki talihsizlikle sonuçlanmıştır.

1960' da siyasi ortamın gerginliği, sıkıyönetim, basın sektörünün yaşadığı sıkıntılar karikatür sanatçıları sıkıntıya soktuğu gibi sinema salonlarında film gösterimlerinin azalması da canlandırma alanında çalışmaları durdurmuştur. Bu yıllarda canlandırma sineması reklam filmlerinde ağırlıklı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu yıllarda Süheyl Gürbaşkan reklâmın çizgilerle yapılmasının daha dikkat çekici olduğunu düşünmüş ve bu sebeple İstanbul Reklâm stüdyosunu kurmuştur. Özellikle sinema salonlarında film gösterimlerinden önce çıkan canlandırma reklâm filmi çalışmaları başlamıştır. (Türk Canlandırma Tarihi Belgeseli, 01.20.51-01.24.00). Reklâm sektöründe canlandırma filmlerin ilgi çekmesi başka stüdyoların da açılmasına sebep olmuştur. Karikatürist Ali Ulvi Ersoy 1962' de Kare Reklâm Stüdyosunu kurmuştur. Kare Ajansın kapanmasından sonra Ali Ulvi Ersoy, Tonguç Yaşar' la ortak Stüdyo Çizgi' yi açmıştır. Bu stüdyoda Ali Ulvi Ersoy Piri Reis belgeselini, Yalçın Çetin de iki bölüm olarak Evliya Çelebi serisini gerçekleştirmiştir.

Oğuz Aral, Tekin Aral ve Ferruh Doğan 1964-65 yıllarında Canlı karikatür Stüdyosunu kurmuşlardır. Bu stüdyoda “Bu Şehir-i Stanbul”, “Direklerarası” “Ağustos Böceği ile Karınca” ve “Koca Yusuf” gibi kısa filmleri gerçekleştirmiştir (Türk Canlandırma Tarihi Belgeseli, 01.53.24). Cihan Şampiyonları; Koca Yusuf” 5 dakikalık bir çizgi film olup, bir Türk güreşçinin dünyadaki

tüm rakiplerini yendiği ve ülkesinde dönüşte bir gemi kazasında öldüğü gerçek bir hikâyeyi anlatmaktadır. Üst sesin hikâyeyi anlattığı, renkli bir film olarak gerçekleştirilmiştir. Diğer filmlerde olduğu gibi bu çalışmada da hareket minimumda tutulmuştur.

1960 yıllarda kültür dünyamızda yeni gelişmeler dikkat çekmektedir. Toplumsal olaylar sinemaya da yansımaktadır. Yeşilçam'ın kısır döngü içinde olduğu bu yıllarda bazı aydınlar Dünya sinemasını tanıtmak ve daha çok film çözümlemek istemişlerdir. Türk Film arşivi, Türk Sinematek Derneği, Robert Kolejli Sinema Klubü ve yabancı ülkelerin kültür merkezlerinde Dünya sinemasının klasik ve modern yapıtları gösterilmiş ve tartışılmıştır. Bu süreç sonunda sinemamızda yenilikler ve özgürleşmeler başlamıştır. Çizgi film alanında da Miki Filmleri olarak adlandırılan Walt Disney'in tekeline kırmaya çalışan çalışmalar Sinematek gibi kuruluşlarca gösterilmiştir. Canlandırma sanatçıları Walt Disney çalışmaları dışında kıpırdayan bu çizgilerin yenedünyasından etkilenmişlerdir. Bu dönemde canlandırma film yarışmaları da yapılmaya başlanmıştır. (Türk Canlandırma Tarihi Belgeseli, 02.10.00-02.19.00).

Bu yıllarda yaşanan en sevindirici ve umut verici gelişme ise Tonguç Yaşar'ın 1972 yılında Adana'da düzenlenen Altın Koza film festivalinde seçici kurul özel ödülünü kazanması ve ardından 1973'de katıldığı Annecy Çizgi Film şenliğinde ön elemeyi geçip gösterilmeye değer bulunan ilk Türk çizgi filmi gerçekleştirmesidir (Alsaç, 1994, s.48). Senaryosunu sanat tarihçisi Sezer Tansuğ'un yazdığı film grafik canlandırma tarzında gerçekleştirilmiştir. "Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü?", hat sanatının yola çıkarak Arap alfabesinden oluşan bir Osmanlı kayığının kürek çekerek yüzdürülmesini konu alır. Türk hat sanatını ve konu olarak Türk inanç sistemini birleştirerek gerçekleştirdiği bu çalışma oldukça özgündür. Ayrıca Arap harflerinin karakterleştirilmesi de çizgi filmin ruhuna uygun ve Türk çizgi filmi açısından umut verici olmuştur.



Görsel 8: "Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü?" Filminden Bir Kare

Yaşar bu filminden sonra 1972’ de “Bahar Nasıl Tamam Oldu?” filmini gerçekleştiren Meral Simer ile “Yaşa Donkişot” filmini hazırlamıştır. Film, Darüşşafaka Sinema Kulübü’ nün düzenlediği I. Uluslararası Kısa Film Şenliği’ nde en iyi film ödülünü kazanmıştır. 80’ lerde ise Kültür Bakanlığı Emniyet Müdürlüğü için filmler hazırlamıştır. Ayrıca Fazıl Hüsnü Dağlarca’ dan uyarladığı “Balina ile Mandalina” adlı eseri filme çevirmiştir. Çizgi film alanında önemli başarılarla imza atan ve bu alanda uzun yıllar çalışmalarını sürdüren Tonguç Yaşar Türkiye’ deki çizgi film çalışmalarında bir üslup eksikliğinden bahsetmektedir. Ona göre Türk çizgi filminin gelişmesi, bir Türk çizgi film geleneğinin oluşmasıyla mümkün olacaktır. Bu gelenek de kişisel üslupların yanında bir Türk çizgi film üslubunun geliştirilmesi ile oluşacaktır. Bu konu ile ilgili düşüncelerini şu sözlerle dile getirmiştir;

“Sadece reklam filmi yapan o kadar arkadaşımız vardı ki işte bunlar hiçbir zaman kişisel olarak bakmadılar meseleye. Bakanların da kendi filmleri vardır. Mesela 20 kişiye, üç-beş kişinin kendi filmi vardır. Bu üç kişi de başka türlü bakanlardır; Daha iyi, daha değişik nasıl yapılabilir?. Kendi çizgimizi bile kullanma fırsatı bulamadık. Hatta giderek Türk çizgi film üslubu meydana getirmek gerekli. Karikatürde biz bunu yaptık. Karikatürde bir kişiliği vardır Türkiye’ nin ama çizgi filmde bundan söz edilemez. Çünkü üzerine hiç düşünülmemiştir. Bundan sonraki kuşaklar hem kişisel hem de ülke olarak bir üslup bulmak, yani evrensel olmak zorundadırlar. Bunun için de önce tabi altyapısı gerekli işin. Tekniğinin çok iyi olması gerekli.” (Alsaç, 1994, s.48, Türk Canlandırma Tarihi Belgeseli, 02.25.16-02.26.09).

Aslında Tonguç Yaşar’ ın yıllar önce dile getirdiği bu durum ve eleştiri günümüzde için de geçerlidir. Günümüzde artık o yıllara kıyasla altyapı ve teknik anlamında eksiklikler aşılmış olmasına ve bu alanda yetişmiş eğitilmiş sanatçıların sayıca fazla olmasına karşın, yapılan çalışmalar kişisel kalmaktadır. Ve hala evrensel anlamda bir Türk çizgi film üslubundan söz edilememektedir.

1970’ li yıllar yarışmalar ve başarılarla devam etmiş ve çizgi film açısından canlı bir dönem olmuştur. 1970’ de Tan Oral “Sansür” adlı filmiyle da TRT’ nin düzenlediği bir yarışmada birinci olmuştur. Yine aynı yıl Engin İnal “Silgi” adlı filmiyle Hisar kısa film yarışmasında, 74’ de Cemal Erez “65 KV” çalışmasıyla, Emre Senan ise 75’ de “Gergeadam”, 76’ da “Canlandırma Tabanca” ve 77’ de de “Hayatında Eğri Çizgiyi İlk Kez Keşfeden Adam” çalışmalarıyla Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü kısa film yarışmasında birincilik kazanmışlardır. 1978’ de Balkan Filmleri Şenliği çerçevesinde düzenlenen ulusal kısa film yarışmasında Meral Erez’ in İtalya’ da gerçekleştirdiği 5 dakikalık “Kedi”(II Gatto) adlı filmi yarışmayı kazanmıştır. Aynı yıl Kültür Bakanlığı tarafından düzenlenen Nasrettin Hoca yarışmasında birincilik ödülü Tunç İzberk’ in “Hoca ve Hırsızlar adlı çalışması ile Tonguç Yaşar’ ın “Hoca ve Hırsız” çalışması arasında paylaştırılmıştır. Aynı yarışmada Ateş Benice “Hoca ve Bir Gün” ile ikinci, Emre Senan da “Kısasa Kısas” ile üçüncü olmuşlardır (Alsaç, 1994,s.48-49).

Bu tarihlere kadar yapılan çalışmaların çoğu geleneksel figürlerin alışılmış şekliyle karikatürize olarak karşımıza çıktığı, sinematografisi üzerine düşünülmemiş, çok da çizgi film ruhu olmayan filmler ya da reklâmlardır. Çoğunun grafik yanı ağır basan bu çalışmalar bir fikri an-

latmaya çalışmaktadır. Bu filmlerin kendi kültürel hazinesinden bir parçayı ele alıp işleyerek özgün bir iş ortaya koymak ve evrensel anlamda tüm dünyaya ulaşmak gibi kaygıları yoktur.

1980' li yılların ikinci yarısından sonra yeni bir canlanmayla birlikte yapımcılar konulu uzun çizgi filmler üretmeye başlamışlardır. Derviş Pasin ve Ateş Benice tarafından yapılan "Boğaçhan", "Az Gittik, Uz Gittik", "Karınca Ailesi" gibi çalışmalar gerçekleştirilmiştir. "Boğaçhan" Pasin ve Benice' nin Dede Korkut masallarından biri olan Boğaçhan' ı konu aldıkları, gösterime giren ilk uzun metraj Türk çizgi filmi olur. TRT kurumundaki ilk uzun metraj çizgi film üretimi böylece Pasin ve Benice ile başlamış olur. Boğaçhan İllüstrasyon bir çalışmadır ve yaklaşık 40 kişilik bir ekip çalışmasıdır. "Karınca Ailesi" ise 5 dakikalık 76 adet dizi olarak gerçekleştirilmiştir. Bu dizi Türkiye dışında birçok ülkede de alıcı bulmuştur. Kanadalı bir firma tarafından satın alınır. "Deli Dumrul", "Hacivat ve Karagöz Uzayda" gibi uzun metraj filmler de bu yıllarda gerçekleştirilmiştir. Tunç İzberk yine bu yıllarda Kültür Bakanlığı ve TRT için Nasrettin Hoca' nın hikâyelerini anlatan çizgi filmler yapmıştır. Bu gelişmeler canlandırma kısa film yarışmalarını başlatmıştır. Konulu ve eğitim amaçlı yarışmalar yapılmıştır. Fakat bu gelişmeler de canlandırma sinemamıza yeni bir açılım getirememiştir (Türk Canlandırma Tarihi Belgeseli, 04.05.10-04.20.56). Bu filmlerin ortak özelliği, Türk kültürüne ait geleneksel hikâye ve karakterleri konu edinmiş olmalarına rağmen bu hikâye ve karakterleri yeniden üretmekte yetersiz kalmış olmalarıdır. Dede Korkut bir Türk destanından çıkarak, Japonların animelerinde geleneksel No ve Kabuki tiyatrosuna ait maskeler taşıyan anime karakterler gibi, sanatçısının elinde yeniden yoğunlaşarak ulusal sınırları aşacak bir evrensel karaktere dönüşmemiştir.

80' lerde bilgisayar teknolojisinin işin içine girmesiyle canlandırmacılar için duraklama devri başlamıştır. Özellikle reklâm filmlerinde bilgisayar kullanılmaya başlanmış ve grafik animasyon filmler üretilmeye başlanmıştır. Neşet Kırçalıoğlu, Ruhi Görüney ve Kerem Kurdoğlu bu alanda çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Bu yıllarda ilklerden biri, Salih Memecan' ın sevilen karikatürü "Bizimkiler" in Zeytin ve Limon karakterini ATV' nin reklam kuşağı araları için canlandırması olmuştur. Ardından kendisinden istenen günlük yayınlanan "Bizim City" i hayata geçirmiştir. "Bizim City" ile günümüzde hala devam eden televizyonda haber kuşağından sonra günün siyasi olaylarını konu aldığı canlandırmaları yapmaya başlamıştır. Çalışmanın canlandırma bölümünü Emre Ulaş gerçekleştirmektedir. Siyasi karikatürle ilgilenen Cihat Hazerdağlı da 1990' da ABD dönüşü kukla tekniğiyle politik kısa canlandırma filmlerini gerçekleştirmiştir (Türk Canlandırma Tarihi Belgeseli, 04.42.00- 04.50.20).

1990' lara gelindiğinde artık TRT' nin ve Kültür Bakanlığı' nın canlandırma sinemasına desteği artık yoktur fakat çizgi film eğitimi anlamında gelişmeler dikkat çekicidir. 90' ların ilk çeyreğine kadar çizgi film bazı güzel sanatlar fakültelerinde ders olarak verilmektedir. Bu anlamda ilk eğitim, 1972 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Grafik Sanatlar Sinema ve TV Filmleri Atölyesinde Prof. Namık Bayık ve Prof. Vedat Ar' ın vermiş olduğu çizgi film dersleridir. 1980' de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Uygulamalı Endüstriyel Sanatlar Yüksekokulu adını alan okulda Emre Senan ve Tan Oral gibi sanatçılar çizgi film dersleri vermişlerdir. Ancak okul kısa bir süre sonra kapatılmıştır. 1990' lara kadar çizgi film eğitimi, güzel sanatların içinde ders

olarak okutulmuştur. Bu alanda ilk ciddi çalışma, 1988 yılında Anadolu Üniversitesi Uygulamalı Güzel Sanatlar Yüksekokulunda gerçekleştirilmiştir. 1988-1989 öğretim döneminde grafik ana sanat dalı son sınıf öğrencilerinden, çizgi film ana seçmeli dersini alan öğrenciler “Bu Zamanlar Nasreddin” isimli 16 mm renkli çizgi filmi gerçekleştirmişlerdir. Erim Gözen’ in öğretim görevlisi olduğu derste, asistanları ile birlikte dokuz öğrenci bu filmi yaklaşık 6 ayda tamamlamışlardır. Türk Mizah karakterlerinden en önemlisi olan Nasreddin Hoca fıkralarının farklı yorumlandığı bu film, 4. Ankara Film Festivalinde Özendirme Ödülünü almıştır. 1990’ da Yüksek Öğrenim Kurumuna yapılan başvuru kabul edilerek Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Çizgi Film Bölümü kurulmuştur (Kaba, “Türkiye’ de Çizgi Film: Gelişimi ve Eğitimi”, 2002, s. 138-139). Bölümün kurulduğu yıllardan günümüze kadar pek çok deneysel kısa metraj öğrenci çalışması ulusal ve uluslararası yarışma ve festivallerde başarılı olmuşlardır. Anadolu Üniversitesi dışında bugün Kütahya Dumlupınar Üniversitesi ve Maltepe Üniversitesi’ nde de Çizgi Film bölümleri bulunmakta ve çizgi film sanatçıları yetişmektedir. Bu bölümlerin gelişmiş teknolojileri de kullanarak çizgi film eğitimi almış mezunları animasyon şirketlerinde reklâm ve TRT Çocuk gibi kanallar için çizgi dizi projelerinde çalışmalarını sürdürmektedirler. Ayrıca Türk sinemasında görsel efekt anlamında da bu eğitilmiş sanatçılardan yararlanılmaktadır.

Gelişmiş ülkelerde canlandırma filmlerine olan rağbet artarken, büyük yatırımlarla büyük projeler gerçekleştirilirken Türkiye’ de canlandırmaya gönül vermek isteyen yetenekli sanatçılar beklentilerini ülkelerinde gerçekleştiremeyince, çözümünü yurt dışında, özellikle de Amerika’ da arama yoluna gitmişlerdir. Devlet ve özel sektörün canlandırma sektörüne yeteri kadar ilgi göstermemeleri sonucunda; değişik sebeplerle yurt dışında çalışmalarını sürdüren canlandırma sanatçıları, dünyada gösterime giren canlandırma filmlerinin, yapım aşamasında, çalışarak büyük başarılar kazanan birçok projede yer almaktadırlar. Birkaç örnek verilecek olursa; Spiderman, Xman, Disney Micky Mouse Twice gibi birçok filmde karakter modelleme, doku kaplama ve canlandırma çalışmaları yapan Cemre Özkurt, Define Gezegeni’ nin senaristlerinden Kaan KALYON, Tarzan filminin önemli bazı sahnelerini gerçekleştiren Tahsin ÖZGÜR, Dream Works şirketinin ortaklarından biri olan Şahin ERSÖZ, Kayıp Balık Nemo, Karınca-Z gibi filmlerin arka sahnelerinin (background) çoğunu yapan Taylan ERDEM, örnek olarak gösterilebilir. Canlandırma sektöründe çalışan bu sanatçılar büyük başarılarla imzalar atmışlardır ve atmaya da devam etmektedirler. Türkiye’ de canlandırma sektörünün yeterince gelişmemesi nedeniyle yetenekli birçok Türk sanatçısı çalışmalarını yurt dışında sürdürmeyi tercih etmektedir (Türker, “Canlandırmanın Tarihçesi ve Türk Canlandırma Tarihi”, 2011, s.238).

2008 yılında TRT’ nin Türk yapımı çizgi filmleri desteği ile sanatçılar Türk Televizyonlarında, Türk çizgi dizileri ve yapımları yayımlama ve maddi destek imkânı bulurlar Özellikle 1 Kasım 2008 yılında yayın hayatına başlayan ve “Türkiye’ nin ilk yerli çocuk kanalı” sıfatını taşıyan TRT Çocuk üç yıldır, sabah 06.30 ile akşam 21.00 saatleri arasında toplam 14 saat 30 dakika yayın yapmaktadır (<http://www.trt.net.tr/trtcocuk/>). TRT’ nin bu desteği pek çok Çizgi film tutkunu girişimci ve sanatçı için de umut kaynağı olmuştur. Bu kanalda yayınlanan yapımlar arasında yer alan ve 2009’ da TRT Çocuk’ ta yayınlanmaya başlayan Pepee kısa sürede Türk çocuklarının sevgilisi olmuştur.

TRT Çocuk' ta yayınlanan Türk yapımı çizgi filmlerin kültür aktarımında önemli bir yere sahip olduğu bir gerçektir. Kültür aktarımı ve kültürel süreklilik meselesi Türk sanatında önemli bir yere sahiptir. Türk sanatında kültürel sürekliliğin temel sorunu sanatçının kendi geçmişiy-le ve kökleriyle ilişki kuramamasıdır. Bu durum köklerden kopuşla birlikte geçmiş ve gelecek, doğu ve batı arasında sanatçının kendini nerede konumlandıracağı konusunda da açmazlara neden olmaktadır. Benzer bir süreç çizgi film sanatında da karşımıza çıkmaktadır. TRT' de son dönemde yapılan çizgi film çalışmalarına baktığımızda kültürel değerlerden beslendiğini görmekteyiz. Ancak yapılan işlerin üslup, hikâye anlatımı, karakter ve mekân tasarımı gibi konularda yetersiz kaldığı da aşîkârdır.

Sonuç olarak Türk canlandırma tarihine bakıldığında uzun yıllar sektörün karikatür sanatçılarının bireysel ve özverili çalışmalarıyla sınırlı kaldığını ve 60' lı yıllara kadar elimizde Türk canlandırmasına dair film çalışmalarının bulunmadığını söyleyebiliriz. Yapılan çalışmaların çoğu reklâm filmleri ile sınırlı kalmıştır. 70' lerle birlikte yapılan canlandırma film yarışmaları ile birlikte kişisel, deneysel çalışmalar ön plana çıkmıştır. Ulusal ve uluslararası başarı kazanan kişisel filmler canlandırma sanatçılarımızı yüreklendirmiştir. Ancak yapılan çalışmalar kişisel üslupların ön planda tutulduğu, hikeye anlatımı, karakter ve sinematografik anlamda üzerine fazla düşünülmemiş, sınırlı teknik olanaklarla yapılan işlerden öteye geçememiştir. Tonguç Yaşar' ın 1970' lerde söylediği gibi bugün de ülkemizde en büyük eksik henüz bir Türk çizgi film üslubunun olmayışıdır. Günümüzde de bu sorun devam etmektedir. Çizgi film sanatçı-larının hem kişisel hem de ülke olarak bir üslup bulmaları ve evrensel olanı yakalayabilmeleri gerekmektedir. İşte Japonya animelerle bunu yapabildiği için bugün adından söz ettirmektedir. Japonya' da anime denen bir çizgi film üslubu, dili vardır. Ve bu üslup özelde de Miyazaki gibi gelenekçi yaratıcıların kişisel katkılarıyla daha da zenginleşerek, çeşitlenmektedir. Önemli olan elimizdeki şartları en iyi şekilde değerlendirmek, kültürel mirasımıza, tarihimize, gelenekleri-mize sahip çıkarak, ekip halinde sorumluluklarımızı unutmadan çalışmaya devam etmektir.

Çizgi film sanatı diğer sanat dalları gibi insanların kültüründen, günlük yaşamından, tari-hinden ve dünyayı algılama biçimi olan hayat felsefesinden yoğun olarak etkilenir. Çizgi film bir iletişim dilidir. Toplumsal yapı içerisinde gelişen, teknolojik gelişmelerden etkilenen ve kül-türünü yeniden üreten sanatçı, bu özelliğiyle yaşadığı toplumun kültürel dokusuna ve hayat felsefesine de etki etmekte, bir anlamda onu dönüştürmektedir. Bir dilin kelime hazinesini zen-ginleştiren, edebi ve görsel yönden estetik ürünler çıkarmasına zemin hazırlayan o dili konuşan insanların kültürü ve yaşam felsefesidir. Japonların anime ve manga ile yaptığı da budur. Anime sanatçısının hayat ile kurduğu ilişki, onun filmlerinde karakter, tema, mekân, zaman olarak kurgulanarak karşımıza çıkmaktadır. Aslında bizde de bu ilişki çözümlenmeye başladığında gerçek anlamda başarılı ve inandırıcı işler ortaya çıkacaktır. Bunun en güzel örneklerinden biri de Türk yapımı Cille çizgi dizisidir. Fedakâr' ın (2011: 116-117) aktardığı gibi, topu belir-li bir hedefe yönlendirmek kuralını işleten bir oyunu konu alan Cille çizgi filmi oldukça eski bir konuyu ele almaktadır. Hem işlediği konunun yaygınlığı ve eskiliği hem de Türkiye' deki çizgi film sektörünün yeniliği nedeniyle pek çok çizgi filmle benzer olması doğaldır. Bu bakımdan Alâeddin' in sihirli lambasına benzediği kadar Pokemon' a da benzer. Ancak her kültür

kendi lisanıyla, tabiatıyla ve sembolleriyle bilgiyi çocuğa aktardığında yaşayabilecektir. Bugün Cille' nin yaptığı veya farkı da buradadır. Cille, evrensel bir bilgiyi, bir oyunu çocuklarımıza kendi dilimizden, kültürümüzden, mitolojimizden yaralanarak anlatmakta ve aktarmaktadır. Cille' nin ve Cordobo ekibinin yaptığı yolculukta varacakları nokta, çocuklarımızın kendi gücünü kendi kültüründe keşfetmesini sağlamaktır.

Türkiye' de çizgi film sektörünün gelişmesi yatırımla ilgili sorunlar bir yana üretilecek işlerin içerik ve üslup olarak başarılı olmasıyla mümkün olacaktır. Örneğin Türkiye' de çizgi filmin geçmişine bakıldığında sanatçılarımızın, geleneksel anlatı ve karakterlerimizden sıklıkla yararlandıklarını görmekteyiz. Özellikle Naseddin Hoca, Keloğlan, Dede Korkut Masalları, Evliya Çelebi, Karagöz ve Hacivat üzerine çizgi film yapmak üzere pek çok deneme gerçekleştirilmiştir. Ancak bu çalışmalar ele alınan bu geleneksel hikâye ve karakterleri bugüne taşıyamamıştır. Aslında tüm bunlar bir birikimdir ve ne yazık ki henüz değerlendirilemeyen birikimlerdir. Oysa pek çok anime sanatçısının kendi kültürüne ait destan, mitoloji, hikâye, masal gibi anlatıları, karakterleri ve tüm bu birikimleri ustaca filmlerine yerleştirdiğini görmekteyiz. Örneğin Japon anime yönetmeni Hayao Miyazaki Rüzgârlı Vadi' nin dişi kahramanı Naussicaa' yı; Japon mitolojisinden güçlü dişi bir karakter olan Naussicaa ve Yunan mitolojisinde yaralı Odysseus' u iyileştiren dişi Naussicaa' yı hatırlatacak biçimde, teknoloji ve savaşların insanın, doğanın sonunu getirdiği bir modern destanın kahramanı yapmıştır. Doğu ve Batı mitlerine ait iki anlatıyı, bugünün sorunlarının gelecekte yaratabileceği felaketler üzerine kurguladığı bir hikâyenin merkezine yerleştirmiştir. Ya da Ponyo' da, Japon geleneklerindeki inanışlara göre Tusunamiye büyük kuyruğunun hareketiyle sebep olan kedi balığının hikâyesini, küçük bir kırmızı Japon balığının insan olmak istediği fantastik bir hikâyeye kurgulamıştır. No ve Kabuki tiyatrosunun başlıca sembolleri olan maskeler ise Ruhların Kaçışı' nda yalnızlığını yenmek için açgözlülüğe esir olan "Adsız" karakteri ile sembolleştirilmiştir. Bizim çalışmalarımızda eksik kalan taraf dünü bugüne ve evrensele taşımadaki bu yetersizliktir.

Oysa geçmişi yüzyıllara dayanan pek çok medeniyete ev sahipliği yapan, Ezop gibi masalcıları Homeros gibi yazarları yetiştiren Anadolu topraklarında çizgi film sanatçıları besleyecek zengin bir kültürel miras vardır. Çizgi film sanatçılarının elinde hikâyeyi karakter ve mekâna dönüştürebilecek halk hikâyeleri, kahramanlık destanları, masallar, ninniler, fıkralar, toplumsal süreç içinde tarihte gelişen savaşlar, doğal afetler, bu topraklarda yaşamış Yunus Emre, Mevlana Celaleddin Rumi gibi tüm evreni kucaklayan sevgi yüklü hümanistler, kültürel hafıza içinde devamlılık arzeden Nasrettin Hoca, Keloğlan gibi karakterler ve pek çoğu bugünün şartlarında yeniden yorumlanmak ve Dünya' ya açılmak için beklemektedir. Burada önemli olan nokta bu kaynakların farkına vararak onları alışılmışın dışında çizgi filmin ruhuna uygun yaratıcılık ve fantazyayla birleştirilerek izleyiciye ulaştırabilmektir. Başka bir deyişle çizgi film için malzemeyi kendi kültüründen alan çizgi film sanatçısı Japonların animelerinde yaptığı gibi sınırları aşan ve tüm Dünya' da izleyicinin ilgisini çeken özgün ve yaratıcı işler çıkartabilmelidir. Özetle yerelden evrensele ulaşabilmelidir. O zaman Türkiye' de özgün bir çizgi film üslubundan bahsedilebilecektir.

SONUÇ

Bu çalışmada Japon anime ve manga sanatı kültürel birer form olarak ele alınarak incelenmiştir. Anime ve manga kendi yerel köklerinden beslenerek evrensel ulaşan bir dilin yaratıcısı olmuştur. Ele aldıkları konu ve motifler; evrensel değerler, korkular, beklentilerle ilgili ortak bir bilinçaltına seslenirken, Japonya'ya ait yerel birikimlerden de (hikâyeler, inançlar, felaketler vb.) yararlanmayı ihmal etmemiştir. Tüm bu konular göz önüne alındığında her birinin evrensel özellikler taşıdığı ve her toplumun ortak sorunlarına değindiği açıktır. Anime ve manganın başarısı sanatçılarının ortak ve aşına olunan sorunları kendi bireysel yetenekleri ve Japon kültürünün gelenekleriyle harmanlayabilmeleridir. Anime ve mangaların ele aldığı konular, karakterler, yarattığı zaman ve mekân algısı, Doğu ve Batı'ya ait motif ve göndermeler, Türkiye'nin zengin kültürel mirasına ve geleneklerine sahip çizgi film sanatçıları için önemli birer örnektir.

Türkiye'de çizgi film alanında teknik yetersizlikler, sektöre yatırım eksikliği gibi konuları bir kenara koyacak olursak (ki artık TRT desteğiyle sektörde canlanma başlamıştır ve teknik konularda çizgi film bölümü mezunu, yetişmiş sanatçıların sayısı artmıştır) yapılan çalışmalar üslup ve içerik anlamında yetersizdir. Bunun sebebi olarak ele alınan geleneksel hikâye ve karakterlerin bugüne taşınmamasından, senaryo, mekân ve karakter anlamında bir yaratıcılığı ortaya koyamamasına, eldeki kaynakların (masal, destan, mitoloji vb) farkında olamamaktan, varolanı bugünün şartlarında yeniden yorumlayamamaya kadar pek çok şey sayılabilir.

Sonuç olarak Türkiye'de çizgi film sanatının gelişmesinin, bu konuda yapılacak yeni ve özgün çalışmalarla mümkün olabileceği düşünülebilir. Çizgi filmin bir sektör olarak ülkemizde gelişmesi ve yapılan işlerin tüm dünyada dolaşıma girmesinin; kendi kültürünü, tarihini, geleneklerini bilen, onlarla bugünün şartlarında hesaplaşan, Dünya'daki gelişme ve değişimleri takip eden, sorgulayan, sanat alanında Dünya klasiklerini, özellikle çocuk edebiyatını bilen, yerelden evrensel ulaşma yolunda senaryo, karakter, zaman ve mekân kurgusu konusunda yaratıcı fikirler ortaya koyan, herşeyden önce insanı ve insan olmanın ortak değerlerini ortaya koyabilen, başarılı ve yetenekli çizgi film sanatçılarının özverili ve istekli çalışmalarıyla mümkün olacağı düşünülebilir. Bunu yapmak için teknik imkânlar vardır. Gerekli kaynaklar aslında kendi kültürel hazinemiz içerisinde beklemektedir. Sadece bunları değerlendirmeyi bilmek yeterlidir. Tıpkı Japon kültürünün büyük geleneği içinde Batı ve Doğuyu, kendi bireysel yetileriyle aynı potada eriterek, özgün ve başarılı eserler ortaya koyan anime ve manga sanatçıları gibi...

KAYNAKLAR

- Alsaç, Ü. (1994). *Türkiye' de Karikatür, Çizgi Roman ve Çizgi Film*. İstanbul : İletişim Yayınları.
- Baker, J. S. (1984). *Japanese Art*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Brenner, E. R. (2007). *Understanding Anime ve Manga*. London: Libraries Unlimited.
- Cemal, A. (2000). *Sanat Üzerine Denemeler*. İstanbul: Can Yayınları.
- Çeviker, T. (Yapımcı-Yönetmen). (1995). *Türk Canlandırma Sineması Tarihi / 1931-1995*. [Film]. İstanbul: İris Film.
- Drazen, P. (2003). *Anime Explosion*. 3. Basım, California: Stone Bridge Press.
- Fedakar, P. (2011). "Çizgiyi Aşanlar: Cille Türk Mitolojisinin Çizgi Filmde Kullanılması ve Çizgi Filmle Aktarılması". *Türk Dünyası incelemeleri Dergisi/Journal of Turkish World Studies*, XI/1, Sayfa 107-119.
- Gravett, P. (2004). *Manga: 60 Years of Japanese Comics*. United Kingdom: Lourance King Publishing.
- Gravett, P. (2004). *Manga: Japon Çizgi Romanının Tarihi*. (Çev: R. Baksoy). İstanbul: Mart Matbaacılık.
- Güvenç, B. (1983). *Japon Kültürü*. 2. Basım, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Hart, C. (2002). *Anime Mania*. NewYork: Watson- Guptill Publications. London: Routledge.
- Hikmet, N. (1993). *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Kaba, F. (2002). "Türkiye' de Çizgi Film: Gelişimi ve Eğitimi". *Anadolu Sanat, Sayı:13. Eskişehir, Sayfa 135-140*
- Bulunduğu yayın: *Anadolu Sanat Güz 2002, Sayı: 13, Sayfa: 135-140*.
- Lamarre, T. (2002). "From Animation to Anime: Drawing Movements and Moving Drawings" *JapanForum*,(14).http://web.me.com/lamarre_mediaken/Site/Animation_Technics_files/From%20animation%20to%20anime.pdf (erişim tarihi: 10.09.2010)
- "Manganın Tarihçesi" (2007) (Çev: A. Paköz). *Sanat Dünyamız, Sayı:105, YKY, İstanbul, Sayfa 21-29*.
- McDonald, R. (2004). "Studio Ghibli Feature Films and Japanese Artistic Tradition" http://www.nausicaa.net/miyazaki/essay/files/RoslynMcDonald_Ghibli.pdf (erişim tarihi: 15.09.2010)
- Moondaughter, W.(2003). "Tellmea story".http://www.sequentialtart.com/archive/may03/ao_0503_1.shtml (erişimtarihi: 10.08.2010)
- Napier, S. (2008). *Anime: From Akira to Princess Mononoke*. (Çev: M. M. Başhekim). İstanbul: Es Yayınları.
- Nye, J.S, ve Myres, J.J. (2004). *Soft Power: The Means to Success in World Politic*. <http://users.tnok.com/~tumble/jpp/japor.html> (erişim tarihi: 15.01. 2011)
- Dergi, Makale, Bildiri
- Türker, H.İ.(2011). "Canlandırmanın Tarihçesi ve Türk Canlandırma Sanatı". *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Cilt/Vol.1 Sayı/No.2, Sayfa 227-241*.
- Öztekin, M. K. (2011). *Manga Bir Kültürel Direniş Aracı*. 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Poitrass, G. (2005). *Anime Essentials: Everything a Fan Needs to Know*. California: Stone Bridge Press.
- Pound, E. (2009). "Japon No Tiyatrosuna Bir Giriş", *Sanat Dünyamız, Sayı:111, YKY; İstanbul, Sayfa 110-122*.
- Richmond, S. (2009). *The Rough Guide to Anime*. U.K. : Rough Guide.
- Rosso B.; Moist, M.; Kevin, M.. (2007). "When Pigs Fly: Anime, Auteursim, and Miyazaki' s Porco" *AnimationStudies* (2), 27. <http://anm.sagepub.com/cgi/content/abstract/2/1/27>(erişim tarihi: 01.05.2010).
- Schodt, F. (1986). *Manga Manga. Japan: First Paperback Edition*.
- Schodt, F. (1996). *Dreamland Japan*. 3. Basım, California: Stone Bridge Press.
- Shana H. (2011). *Take a Ride on the Catbus. Anime and Philosophy*. (Ed: J. Steiff ve T.D. Tamplin). Chicago. www.opencourtbooks.com (erişim tarihi: 02.05.2010)

Shilling, M. (1997). *The Encyclopedia of Japanese Pop Culture*. New York: Weatherhill, Inc.

Taş Alicenap,Ç. (2012). "Japon Çizgi Film (Anime) Sanatı, Hayao Miyazaki Çözümlemesi ve Türkiye Örneği", Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Varol, E. (2003). *Uzakdoğu Kültüründe 'Japonya Örneğinde' Çizgi Roman Sanatının Gelişimi ve Bir Çizgi Roman Denemesi*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi. <http://www.anime.gen.tr/yazi.php?id=150> (erişim tarihi: 15.02.2011).

Oxford English Dictinory. www.oxforddictionaries.com , (erişim tarihi: 20.10.2010)

Japon Araştırmaları Derneği- JAD. <http://www.japonya.org> (erişim tarihi: 15.08.2010)

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Tobae.jpg>(erişimtarihi:20.06.2010) <http://www.anime.gen.tr/yazi.php?id=160>

TRT ÇOCUK Resmi Web Sitesi: <http://www.trt.net.tr/trtcocuk/> (erişimtarihi:18.05.2013)

“ ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATINDA RESİMSEL ANLATIM ”

Prof. S. Sibel SEVİM* Arş. Gör. Öznur YILDIRIM**

ÖZET

Günümüzde seramik sanatı, birçok farklı sanat disiplinini bir araya getiren çok yönlü bir sanat olgusuna dönüşmektedir. Seramik sanatında geleneksel öğeleri kullanarak çağdaş yorumlamalar yapmak günümüzde halen kullanılsa da, yeni arayışlar da var olmaktadır. Bu bağlamda çağdaş seramik sanatındaki yeni arayışlar kimi zaman farklı teknik uygulamalarla, kimi zaman seramik malzemenin yanında farklı malzemelerin kullanılmasıyla, kimi zaman da farklı sanat disiplinleri ile birleştirilerek meydana gelmektedir. Bu çalışmada çağdaş Türk seramik sanatının, resim sanatı ile olan etkileşimleri incelenerek, resimsel anlatımı çağdaş seramik sanatında yeni arayışlarla dile getiren çeşitli Türk sanatçılardan örnekler ile değerlendirilip desteklenecektir.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Resim, Form, Yüzey

* Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik-Cam Bölümü ssibelsevim@gmail.com

** Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik-Cam Bölümü oznuryildirim@anadolu.edu.tr

“ THE PICTORIAL EXPRESSION IN THE CONTEMPORARY TURKISH CERAMIC ART ”

Prof. S. Sibel SEVİM* Res. Assist. Öznur YILDIRIM**

ABSTRACT

Today, ceramic art, which combines many different art disciplines, has transformed into a multi-faceted phenomenon of the art. Stay connected with history in contemporary ceramic art, contemporary interpretation of traditional elements is still being used, but there is also search of new ways. In this context, this contemporary ceramic art in the search for new technical applications, sometimes with different systems, sometimes with the use of different materials alongside the ceramic material, sometimes combined with different art disciplines occur. In this study of contemporary Turkish ceramic art, painting by examining the interaction with the pictorial narrative in contemporary ceramic art with new ways of voicing samples were evaluated by various Turkish ceramic artists will be supported.

Keywords: *Ceramics, Painting, Form, Surface*

* Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Ceramic-Glass ssibelsevim@gmail.com

** Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Ceramic-Glass oznuryildirim@anadolu.edu.tr

GİRİŞ

Tarihin kaydettiği en eski seramik buluntular Anadolu’ da M.Ö. 6000 yıllarına aittir. O dönemde insanlar resimleri sadece mağara duvarlarına yapmamışlardır. Çevresini inceleyen insan ihtiyaçları doğrultusunda ürettiği nesnelere de yine çevresinde gördüğü çeşitli bitki, hayvan motiflerini kendince yorumlayarak resmetmiştir. Bu nesnelere birisi olan seramik, üzerine yapılan bezemeler ile o dönem insanının yaşantısından kesitler sunarak, tarihi belge niteliği kazanmaktadır. Anadolu insanı bu bezemeleri, törensel içki kapları, idoller, ana tanrıça heykelleri, kandiller gibi günlük kullanım eşyalarında kullanmıştır (Görsel 1).



Görsel 1: Kalkolitik dönem geometrik bezemeli astarlı seramik kap, M.Ö. 18. Y.Y.,
(Fotoğraf: Kişisel Arşiv) Anadolu Medeniyetleri Müzesi

Tarihçilere göre; Asur ticaret kolonileri çağı ile başlayan seri üretim ile seramik alanında büyük gelişmeler olmuştur ve ipek yolu ile birlikte daha geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Bu dönemde seramik buluntularda resimsel anlatım hem rölyef olarak, hem de geometrik bezemeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu topraklarında yaşamış Hitit, Frig, Urartu, Lidya Uygarlıkları döneminde de resimsel anlatımın kullanıldığı seramiklere oldukça fazla rastlanılmaktadır. Anadolu’ da Türklerin hâkimiyeti ve İslamiyet’ i kabulünden sonra seramik özellikle mimari alanda gelişmiştir. Bu gelişme süslemeci, dekoratif yönde olmuştur. İslamiyet’ teki sonsuzluk fikri, duvarlarda seramik karolarda birbirini takip eden ve farklı anlamlar taşıyan çiçek, bitki motifleriyle soyut bir şekilde anlatılmaya çalışılmıştır. Mimaride karşılaştığımız bu tür seramik uygulamalar iki boyutta resimsel anlatım örnekleri olarak sayılabilir.

1071 Malazgirt Savaşı’ ndan sonra Anadolu topraklarında yaşayan birçok uygarlığın kültür mirasını bünyesine katarak büyüyen Selçuklular aynı zamanda doğu kültürlerinin sanatını da Anadolu’ ya getirmiştir. Aynı zamanda Bizans mimarisinden ve sanatından oldukça etkilenen Selçuklular üretmiş oldukları Çini seramiklerde resimsel anlatımlarında mor, lacivert, mavi, yeşil, turkuaz ve siyaha kadar farklı renklerde sıraltı boya kullanmışlardır. Renk çeşitliliğiyle birlikte, geometrik ve bitkisel motiflerle, kufi yazı biçimleri de o dönemin resimsel anlayışını oluşturmuştur. Özellikle dini yapılarda kullanılan çiniler, seramik ve resim ilişkisinin en güzel

örneklerini teşkil etmektedir (Görsel 2). Sırlı tuğla, düz çiniler, alçı üzerinde İznik çinileri, renkli sır tekniğinde çiniler, lüster, sıraltı, minai saray çinileri ve çini mozaik Selçuklularda özellikle mimaride kullanılan ve o devirin genel özelliklerini yansıtan çini teknikleridir. Anadolu Selçuklularının yaşamları bu çiniler üzerinde resimsel olarak anlatılmıştır. Anadolu Selçukluları çinilerinden, çini mozaik tekniği Öney' in de belirttiği gibi ilk kez Selçuklular tarafından denenmiş ve sanat tarihine kazandırılmıştır “Öney (1987)”.



Görsel 2: Kubadabad Sarayı Çinileri, 13. yy.,
<http://www.selcuklular.com/upload/2009/3683-0.jpg> (Erişim Tarihi: 08.08.2014)

Anadolu Selçuklularından sonra seramiklerdeki resimsel anlatım, Osmanlı Döneminde ilk örnekleri mavi-beyaz çiniler olarak karşımıza çıkar. 15. ve 16. yy' larda yapılan Bursa Yeşil Cami (1421), İstanbul Çinili Köşk (1472) İznik çinilerinin kullanıldığı önemli bazı yapılarıdır. Bu dönemde İznik Osmanlı' nın çok önemli bir üretim merkezidir. Daha sonra Kütahya da önemli bir üretim merkezi haline gelmiştir. Anadolu' daki bu üretimler gerek bünye gerek teknik gerekse resimsel anlatım olarak farklılıklar göstermiştir. Kütahya ve İznik çinileri bu bağlamda örnek sayılabilir. Kaliteleri ve estetik değerleriyle British Museum başta olmak üzere dünyanın önemli müzelerinde sergilenen İznik çinileri, günümüzde birkaç atölyenin çabalarıyla yaşatılmaya çalışılmaktadır. 17. yy' da İznik çiniciliğinin bitmesiyle Kütahya çini konusunda önemli merkez haline gelmiştir. “Kütahya çiniciliği, İznik çiniciliği ile karşılaştırıldığında daima ikinci merkez durumunda kalmıştır” (Bayrak, 2006 s. 95). Aynı dönemde üretime başlamalarına rağmen İznik ve Kütahya çinilerinde farklılıklar gözlenmiştir. İznik ve Kütahya çinilerinde resimsel anlatım incelendiğinde kompozisyonda merkezi kompozisyon hâkimken, renk ve desende farklılıklar mevcuttur (Görsel 3-4). İznik çinilerinde kırık beyaz üzerine canlı renkler hakimken Kütahya çinilerinde sarı renklerin hakim olmuştur. İznik ve Kütahya' nın dışında farklı form özellikleri ve serbest fırça boyamaları ile karakteristik özelliğe sahip Çanakkale seramiklerinde de resimsel etkiler mevcuttur.



Görsel 3: Topkapı Sarayı'ndan İznik Çinileri, 16. yy., Kütahya Çini Müzesi, (Fotoğraf: Kişisel Arşiv)



Görsel 4: Kütahya Çinileri, 20. yy., Kütahya Çini Müzesi, (Fotoğraf: Kişisel Arşiv)

18. yy' da buharlı makinelerin keşfi ile başlayan sanayi devrimiyle birlikte seramik endüstrisinden söz edilmeye başlanmıştır. Seramik endüstrisinin gelişmesi ve çeşitli sanat akımlarının ortaya çıkmasıyla birlikte seramik sadece kullanım eşyası olmaktan kurtulmuş, sanat nesnesi olma yolunda ilk adımlarını atmıştır. Kuşkusuz bu gelişmede, modernleşme sürecinde ilk tohumları filizlenen, batılılaşma çabasının etkisi oldukça fazladır. Bu dönemde sanata verilen önemin artması, seramik sanatında da modernleşme sürecine zemin oluşturmuştur. 20. yy' ın başlarında seramik malzeme, sadece müzelerin raflarında insanlığa geçmişini sunan obje, kullanım eşyası ya da endüstri ürünü olmaktan çıkıp, sanat galerilerinde sergilenen çağdaş sanat objesi haline dönüşmüştür. Böylece çağdaş seramik sanatının da temelleri atılarak, seramik sanatı tarihinde dönüm noktası olmuştur. Çağdaş seramik sanatının temellenmesiyle, bu sanat alanında zaman içinde yeni arayışlar, disiplinler arası etkileşimde kaçınılmaz olmuştur. Bu etkileşimin bir ayağı da seramik sanatı ve resim sanatı arasındaki ilişkidir.

SERAMİK SANATI VE RESİM İLİŞKİSİ

Küreselleşme ile dünyada değişmeyen tek şeyin değişim olduğu olgusu insanlar tarafından benimsenmiştir. Bu olgu yaşamın tüm alanlarına ve özellikle de sanata postmodern bir söylem getirmiştir. Postmodern hareketle birlikte “Sanat eseri artık nesne olarak anlamını yitirmektedir, nesnenin otoritesi sarsılmaktadır belki, ama sanatın anlamı nesneden bağımsızlaşmakta ve kavramsal bir nitelik kazanarak kitleleşmektedir” “Baysar, (2006)”. Kavramsal nitelik kazanan sanat olgusu, zamanla salt nesneden de uzaklaşmıştır. Sanatta yeni arayışlar, resmi farklı yüzeylere yapmaya itmiştir. Seramik de bu yüzeylerden bir tanesidir. Fakat resim ve seramik sanatında teknik açıdan ve kullanılan malzeme açısından farklılıklar bulunmaktadır. Resim sanatındaki tuval ve boyaların yerini seramik sanatında çamur, astar veya sıran aldığı görürüz.

Günümüz Çağdaş Seramik Sanatında resimsel anlatıma baktığımızda kimi sanatçılar seramiği adeta bir tuval gibi kullanırken, kimi sanatçılar seramiğin plastikliğini resimsel bir anlatımla ifade etmişlerdir. Seramik sadece o alanda çalışan sanatçıların değil, geçmişten günümüze birçok alanda çalışan sanatçıların değerlendirdiği malzeme olmuştur. “Aslında seramik yüzey resimler için de daima cazibesini korumuştur. Dünya sanatına bakıldığında Picasso, Dali, Miro, Matisse gibi ressamların seramik yüzeyi yeni bir sanatsal ifade aracı olarak kullanmalarının yanı sıra ülkemizde de Bedri Rahmi’ den günümüze pek çok ressam çeşitli vesilelerle seramik yüzey üzerinde çalışmalar yapmış ve bunları sergilemiştir” “Sönmez (2001)”. (Görsel 5) Sönmez’ in de belirttiği gibi resim sanatı disiplini var olmuş birçok ünlü sanatçı, tuval gibi kullandıkları seramikler üzerine astar ve sırlarla resimler yapmıştır.



Görsel 5: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Mozaik Pano
<http://mozaiksanati.ning.com/> (Erişim Tarihi:03.11.2014)

Üç boyutlu seramik formlarda ya da seramik yüzeylerde de resimsel anlatım var olmuştur. Seramik sanatında resimsel anlatımda dekor teknikleri bu amaca hizmet etmektedir. Dekor tekniklerinde uygulamalardaki çeşitlilik kullanılan boyaların cinsine, pişirim derecelerine bün-yenin çiğ veya pişmiş olmasına bağlı olarak sıraltı dekorları, sıriçi dekorları, sırüstü dekorları ve yaş çamur üzerine yapılan dekorlar olarak karşımıza çıkmaktadır “Sevim (2007)”. Seramik sanatında forma değer katan unsurlar sadece dekor teknikleri ile sınırlandırılmaz kuşkusuz, yüzey değerlendirmeleri, doku uygulamaları ve farklı malzeme kullanımıyla da resimsel anlatım gerçekleştirilebilir. Sırın keşfedilmesi ve kullanılmasına bağlı olarak resimsel anlatımda farklı teknikler ortaya çıkmıştır. Sır kullanılmadan önce perdahlanarak geçirgenliği azaltılan ve astar kullanılan seramiklerde, rölyef, doku, astar gibi dekor tekniklerine sırın keşfi ile sıraltı, sırüstü ve sıriçi teknikleri eklenmiştir.

SERAMİK SANATINDA RESİMSSEL ANLATIMA ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATÇILARINDAN ÖRNEKLER

Türkiye’de seramik sanatında modernleşme Cumhuriyet sonrası olmuştur. Bu dönemin ilk ve en önemli seramik sanatçısı, seramik sanatını Türkiye’ye çağdaş anlamda tanıtan kuşkusuz Füreyya Koral’ dır. Füreyya Koral’ ın yaptığı rölyefli yüzey değerlendirmeleri seramik sanatında resimsel anlatımın ilk örnekleri olarak değerlendirilebilir. (Görsel 6) Füreyya Koral’ ın yanı sıra İsmail Hakkı Oygur, Vedat Ar, Ünal Cimit, Hakkı İzzet gibi sanatçılar yurtdışında aldıkları sanat eğitimiyle Türkiye’de çağdaş seramik sanatının gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Bu dönemden sonra Sadi Diren, Atilla Galatalı, Candeğer Furtun, Hamiye Çolakoğlu, Güngör Güner,

Beril Anılanmert gibi sanatçılar yapmış oldukları seramiklerde, seramiğin teknik olanaklarını kullanarak kendi özgün formlarını üretmişlerdir. Hamiye Çolakoğlu, Atilla Galatalı, İlgi Adalan Türkiye’ de bu dönem çalışmalarında resimsel anlatımı, seramik astar, sır ve boyaları rölyeflerle birleştirerek ustaca uygulayan sanatçılardandır (Görsel 7).



Görsel 6: Füreyä Koral, 1968, Divan Pastanesi seramik pano,
<http://www.durubutik.com/2009/02/kuslar.html> (Erişim Tarihi: 11.08.2014)



Görsel 7: Hamiye Çolakoğlu, Hacettepe Üniversitesi seramik çeşme,
<http://www.estanbul.com/hamiye-colakoglu-258095.html#.VA2NWEjefw> (Erişim Tarihi: 05.09.2014)

Seramik malzeme sadece seramik eğitimi alan sanatçıların değil, plastik sanatların diğer dallarında da tercih edilen malzeme olmuştur. Resim eğitimi almış ve var etme süreçlerine seramik malzeme ile devam eden sanatçılar oldukça fazladır. Bunların başında; Melike Kurtiç Abasıyanık, Jale Yılmazbaşar, Nasip İyem gibi Türk sanatçıları sayabiliriz (Görsel 8). “Seramik sanatındaki uğraşlar dizisine katılan Ayfer ve Sabit Karamani ile Cevdet Altuğ gibi sanatçılar, dekoratif bir düzey tutturmayı amaçladıkları işlerle bu alan ilginin artmasını sağlıyor. Nasip İyem, Cemil Eren, Müfide Çalık, Mediha Akarsu folklorik değerlerden resimsel değerlere kadar seramik olgusuna katılmasını amaçlanan öğeler üzerinde biçim ve teknik çalışmalar yapıyorlar” “Tansuğ

(2008)”. 80’lerden sonraki dönem seramik sanatçılarından birkaçı ise Zehra Çobanlı, S. Sibel Sevim, Cemalettin Sevim, Ayşegül Türedi Özen, Halil Yoleri, Sevim Çizer, Candan Dizdar Ter-wiel, Mehmet Kutlu, Mustafa Ağatekin ve Hüseyin Özçelik’ tir.



Görsel 8: Jale Yilmabaşer, seramik duvar panosu,
<http://www.photoshopmagazin.com/paylasim/4564> (Erişim Tarihi: 11.08.2014)

Yukarıda örneklendirilen sanatçılardan S. Sibel Sevim, Mustafa Ağatekin, Mehmet Kutlu seramiği tuval olarak kullanarak, seramik teknikleriyle kendi yorumlarını çağdaş anlatımla ortaya koyan bazı sanatçılardandır. Akademisyen sanatçı, S. Sibel Sevim, çıkartma, sıraltı ve sırüstü dekor tekniklerini kullanmıştır. Geleneksel Selçuklu ve çini motiflerini çeşitli biçimlerle ve figürlerle birleştirerek yorumlayan sanatçı eserlerini üretirken el dekorlarını, sıraltı, sırüstü, serigrafik tekniklerini kendine özgü üslupla uygulamaktadır (Görsel 9). S. Sevim seramik yapıtlarında dekor tekniklerini ustaca kullanarak kendi yorumunu oluşturmuştur.



Görsel 9: Kediler, S. Sibel Sevim Seramik tabaklar,
(Fotoğraf: S. Sibel Sevim kişisel arşiv)

Mustafa Ağatekin, resim sanatının temel öğelerinden olan deseni, cam içi seramik tekniği olarak adlandırabileceğimiz yöntemle uygulayan, cam ve seramiği birleştirerek resimler çalışmalar yapmıştır. Çalışmalarında çizgisel öğeleri kullanan sanatçı alçı plaka üzerine negatif çizgilerle yaptığı desenleri sıraltı boyaları renklendirilip, alçı plakanın üzerine fırça yardımıyla uygulamaktadır (Görsel 10). “Daha sonra alçı plakaya sırasıyla döküm çamuru ve flot cam üzerine bastırarak seramiği cam yüzeye transfer etmektedir. İki pişirim yapılan parçalar son olarak füzyon pişirimiyle bütünleştirilmektedir”. Ağatekin, (2007).



Görsel 10: Mustafa Ağatekin, Gölgesizler, 45x32 cm, Füzyon tekniğinde seramik ekleme.
(Fotoğraf: Mustafa Ağatekin kişisel arşiv.)

Seramik sanatında resimsel anlatımı ustaca kullanan bir diğer sanatçı Mehmet Kutlu' dur. Birçok sanatçı kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel Türk Sanatlarını çağdaş şekillerde yorumlamıştır. S. Sibel Sevim' in Selçuklu ve çini motiflerinden etkilenerek yaptığı seramikler gibi Mehmet Kutlu da geleneksel minyatür sanatından etkilenmiştir. Porselen tabakların üzerinde minyatürleri yorumlayan Kutlu' nun çalışmalarında resimsel anlatımın varlığından söz edilebilir (Görsel 11). Sadece düz yüzeylerde kullanmamış, formlarında da bu ifade biçiminden faydalanmıştır (Görsel 12).



Görsel 11: Mehmet Kutlu' ya ait porselen tabak
<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=71&periodID=392&pageNo=0&exhID=0>
(Erişim tarihi:19.04. 2014)



Görsel 12: Mehmet Kutlu' ya ait form

Genç kuşak seramik sanatçılarından seramik yüzey üzerine resimsel anlatımlar yapan sanatçılara örnek verecek olursak; Duygu Kahraman, Pınar Baklan Önal, Burçak Bingöl, Burcu Öztürk Karabey, Ayşe Günöz Balyemez, Ersoy Yılmaz, Ezgi Hakan Verdu Martinez' i sayabiliriz. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar fakültesi seramik-cam bölümünde Yardımcı Doçent olarak görev yapan ve çalışmalarında resimsel etkiler bulunan genç kuşak seramik sanatçılarından Duygu Kahraman, çalışmalarını tanımlarken “çocuksu bir naifliği izlemenin mümkün olduğunu, kullanmış olduğu taşları bulut niyetine kucakladığını” belirtmektedir. Eserlerinde kendi görüntüsünü sıklıkla kullanan sanatçı bulutlar, ağaçlar, kuşlar ve uçma duygusunu şiirle bütünleştirip, seramikle harmanlamaktadır. Mono baskı yöntemlerini, yazıyı ve renkleri kendini ifade etme aracı olarak seçen Kahraman' ın çalışmaları seramik sanatında resimsel etkiler görülmektedir (Görsel 13).



Görsel 13: "BULUTLARI TUTARKEN II", şamotlu çamur ve mermer, sıraltı dekor, lazer baskı,
(Fotoğraf: Duygu Kahraman kişisel arşiv)

Çalışmalarında resimsel öğeleri kullanan bir diğer genç kuşak seramik sanatçısı Burçak Bingöl' dür. Kavramsal konuları dekoratif unsurlarla dile getiren sanatçı, zıtlıkların güzelliğini ortaya koymaktadır. Seramik baskı tekniklerini kullanarak, sınıflandırılmayan objelere çeşitli bitki motiflerini uygulayarak, özgün bir ifade aracı yaratmıştır.



Görsel 14: Burçak Bingöl, seramik form,
<http://bugunbugece.com/git-gor/burc-ak-bingo-l-araba-sevdasi>
(Erişim Tarihi: 05.09.2014)

SONUÇ

Çağdaş seramik sanatında resimsel anlatım Cumhuriyet dönemi sonrası gelişme göstermiştir. Seramik sanatçıları gerek üç boyutlu, gerekse iki boyutlu üretmiş oldukları eserlerin yüzeylerinde seramiğin teknik zenginliğini kullanarak, kendilerine özgü resimsel anlatımlar yaratmışlardır. Bu anlatımlarda, resim sanatında kullanılan boyaların yerini bazen astar, bazen sır, bazen ise seramik boya almıştır. Resimsel anlatım, seramik sanatında çok çeşitli teknik ve malzemelerle yer edinmiştir. Malzeme çeşitliliğinin yanında, teknik özgünlük her zaman çok önemli olmuş ve resimsel anlatımları güçlendirmiştir. Bu bağlamda seramik sanatı da diğer sanat dallarında olduğu gibi kendi özgünlüğü içinde değerlendirilebilir. Resimsel anlatımı, bir seramik sanatçısı için uygulamada duygu ve düşüncelerini ifade etmek için bir araç olarak düşünmek yanlış olmayacaktır. Bu araç tarih boyunca kullanılmış ve kullanılacaktır. Aslında sanatı, insanın duygu düşünce ve izlenimlerini devingen bir süreç içerisinde bir başka boyutta var etme çabası olarak adlandırdığımızda malzemenin önemi kalmamaktadır. Önemli olan malzemenin seramik ya da tuval olması değil ifadenin kuvveti ve estetik değeridir. Resimsel anlatım, seramik tarihi boyunca sanatçının ifade aracı olarak kullanılmıştır, ayrılmaz bir parçası olmaya da devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Ağatekin, M., (2007). "Cam Seramik Etkileşimleri ve Alternatif Uygulamalar", Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi 17. Sayı, s:135-148, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- Atalay, Aktuğ Canan, (2007). "Betty Woodman' ın Seramiklerinde Resim, Heykel ve Mimarinin Birlikteliği", Türkiye Seramik Dergisi 25. Sayı, s:118-127.
- Akhun, Burcu, (1995). "Değişik Seramik Yüzeylerde Özgün Serigrafi ve Çıkartma Tasarımlarının Uygulanması", Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bayrak, Elif, (2006). "Kütahya Çinilerinin Teknik ve Desen Özellikleri", Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- Baysar, Zuhul, (2006). "Sanatta Çağdaş Oluşumlar ve Resim", Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 8. Uluslararası Sanat Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- Bilgi, H., (2005) Suna ve İnan Kırac Vakfı Koleksiyonu Kütahya Çini ve Seramikleri, (Birinci Baskı) İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Dizdar, Candan, (1996). "Özgün, Seramik Yüzeylerde Ham Sırlarla ve Pigmentlerle Sağlanan Estetik Yorum" Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ekin, Berna Orhon, (1987). "Kütahya Çini ve Seramiklerinde Geçmişten Günümüze Çiçek Motifleri", Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Güner, Enver, (2003). "Çin Kaligrafisinin Seramik Yüzeylerde Soyut Dışavurumu" Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Sevim, Sıdka Sibel, (2007). Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri. İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi
- Sönmez, Nazan, (2001). "Seramik Sanatı ve Sorunları", 2. Uluslararası Avanos Seramik Sempozyumu, Ankara.
- Tansuğ, S. (1995). Türk Resminde Yeni Dönem. İstanbul : Remzi Kitabevi.

“ HEYKEL, KAİDE VE KÜTLE ”

Yrd. Doç. Nesrin KARACAN*

ÖZET

Heykelin değişim süreci 20. Yüzyılın başından itibaren malzeme dağarcığının genişlemesine bağlı olduğu kadar kaideden inip, doğrudan alana açılan formlarını bulguladığı süreçle başlar. Kaide geleneksel heykel formunda fiziksel bir taşıyıcı görevi görmüş ve bu fiziksel elemanın varlığı heykel tarihinde önemli bir dönem varlığını sürdürmüştür. Kaide ve kütleli heykel ilişkisiyle ortaya çıkan üç boyutlu form anlayışı zamanla heykel geleneğinin kendisi haline gelmiştir. Bu heykel tipi 20. Yüzyıla kadar heykel sanatının genel formudur. Heykel sanatı ayakları yerden kesildiğinde, diğer bir deyişle kaidesinden indiğinde formsal dil zenginliğine ve yeni form anlayışlarına kavuşmuştur. Kaidesiz mekâna açılan heykel, geleneksel dik formları dışında mekânla ve yeni malzemeleriyle yeni ilişkiler kurduğu gibi günümüzde mekân ve nesne bağlamına dönüşen çeşitli ilgilerin de temelini oluşturmuştur.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Kaide, Kütle, Round, Boşluk, Konstrüktivizm.

* Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Mersin / TÜRKİYE nkaracan@mersin.edu.tr

“ SCULPTURE, BASE AND VOLUME ”

Assist. Prof. Nesrin KARACAN*

ABSTRACT

The continuum of change is equivalent in sculpture depending on the expansion of vocabulary in materialistic sense as well as descending from its base to the process of finding forms of the open field. The base in the traditional sculpture form may have taken the attention to the sculpture and served as a physical carrier, yet the presence of this physical factor has an importance in the history of sculpture. The round form apprehension provided by the relationship between the base and the massive sculpture has been the tradition of sculpture itself by the time. This type of sculpture is the general form of the sculpture art. The sculpture art has been gained its formal vocabular richness and new form understandings when it cut its feet from ground in other words it landed from its base. Opening into baseless space, the sculpture has established new relations with space and new materials, and formed the basis of today' s various interests in the context of space and object as well.

Keywords: : *Sculpture, Base, Volume, Round, Space, Constructivism.*

* Mersin University, Faculty of Fine Arts, Department of Sculpture, Mersin / TURKEY nkaracan@mersin.edu.tr

GİRİŞ

Mekân, öncelikle barınma ihtiyacını karşılamış bir kavramdır. Tarih boyunca insanın değişen inanç, ticaret, ulaşım, eğitim gibi çeşitli ihtiyaçlarına bağlı olarak mekânların çeşidi, fonksiyonları ve formu da kültürden kültüre değişmiştir. Aynı sıralama ve gereksinimlerden dolayı insanın günlük hayatındaki diğer nesne yığınının dışında, özel anlam ve içeriklerle ürettiği sanat nesnesi de bu mekânlar içinde ya da dışında yine bu mekânlara yüklenen anlamları tamamlayıcı ya da öne çıkaracak bir biçimde üretilmiştir.

Antik dönemin tapınak ve toplumsal alan karışımı dinsel mekânları, daha sonra yerini katedral, saray, salon gibi mekânlara bırakmış, ardından galeri ya da “O’ Doherty’ nin deyişiyle (2010)” “Beyaz Küp” ve en son olarak da arazi gibi özellikli ve sanata dair mekân kavramları oluşmuştur. Tüm bu yapılanmaların içinde heykel sanatı tabii ki diğer disiplinler gibi kendine bu mekânlar ve yükledikleri anlamlarla beraber bir varlık alanı bulmuştur. Heykelin yer aldığı mekân ve bu alanlarla olan ilişkisi, kütsel yapısı, kaidesi ve maddesinden kaynaklı olarak elbette resim ya da seramik gibi diğer alanlardan farklı olmuştur. Resim ve seramik en genel halleriyle iç mekânlarda yer almışlarken heykel hem iç hem de dış mekânda yer almış ve kütselinden dolayı sembolik değerlerin sergilenmesinde ihtiyaç duyulan bir nesne olmuştur. Kapladığı alan ve yüklediği sembolik değerlerle diğer sanat dallarına göre özgül bir dış mekân hâkimiyeti kurmuştur. Heykel bir taraftan kütsel mekânlarda yapının konseptini tamamlarken, diğer tarafta diğer sanat alanlarıyla hiç paylaşmadığı ve toplumsal sembollerin sergilendiği kent meydanlarında yer almıştır.

Her disiplinin ve her dönemin farklı şekillerde sorguladığı mekân kavramı, sanat nesnesinin varlığı için önkoşuldur. Heykel gibi bir sanat nesnesinin mekânda yer kaplayan hacmi, kendi fiziksel yapısını oluşturan malzemelerin doğasından kaynaklanan bir özelliktir. Heykelin ideal düşünce ve duyguları yansıtmak gibi bir geleneksel işlevi olduğundan nerede nasıl yer alacağı konusu da genellikle olduğu gibi sanatın formunu belirleyen düşünce, inanç sistemleri veya kültür politikalarının da konusu olmuştur. Heykelle mekân arasındaki ilişki de bu düşünceler doğrultusunda farklılık göstermiştir. Heykel, bir kent meydanına kimlik yükleyecek bir değerden, kilise ve diğer kütsel mekân çeşitlerine kadar her mekânda toplumsal değerlerin sembolü olmuştur. Her zaman ve her türlü varlık biçimiyle de bir mekân sanatı olup, deyim yerindeyse mekânın başlıca sahibi olan heykel sanatının, bu kültür politikaları ve inanç sistemleriyle ilişkisi olmuş ve konumlandığı mekâna göre de formu değişmiştir. Heykel maddeye dayalı, üç boyutlu yapısıyla hem yapıyı hem de sunumu için mekân gerektirdiği gibi aynı şekilde hacmi ve boyutlarıyla mekânı tanımlayan ya da sorgulatan bir sanat ürünü de olmuştur.

Heykelin sahip olduğu kütseli ve sanat ürünü olarak atfedilen değerinden dolayı seramik gibi üç boyutlu diğer sanat nesnelere göre mekânla ilişkisi farklı olmuştur. Seramik gibi üç boyutlu sanat ürünleri özel örnekleri hariç genel olarak, heykelin iri kütsel yapısına sahip olmadığı ve anıtsal işlevler yüklenmediği için, günlük hayattaki diğer nesne ya da eşyanın varlığına koşut ve çoğunlukla işlevsel amaçlı bir değer ve konum sahibi olmuşlardır. Günlük hayatta eşya gibi işlevsel bir düşüncenin tersine, özel anlamlarla ve sanat nesnesi olarak üretilen

heykelin kütlesi ve bu kütlelerin mekânla olan ilintisi ise tarihi boyunca hem toplumsal hem de dini açıdan büyük bir değer taşımıştır. Bu nedenle sıradan eşyanın mekân içindeki konumlanma biçimiyle heykelin konumlanışındaki farklılıkta, bu yücelik taşıyan değer ayırt edici nokta olmuş ve toplumsal bir plastiğe dönüşmüştür. Heykelin kendisine yüklenen toplumsal ve dini değer gibi, yer aldığı mekânla arasındaki anlam örtüşmesi de ilkel sanattan itibaren aranan ya da gözlemlenen koşul olmuştur.

Heykel üç boyutlu yapısı ve geleneksel katı maddeleriyle nesne kavramını somut bir şekilde karşılayan bir özelliğine sahip olduğu gibi, yine kendi somut varlığıyla mekânı da somutlaştırarak sorgulatan özelliğe sahip olmuştur. Resimde ise mekân his olarak yaratılan sanal bir unsurdur. Resim sanatında sanal bir unsur olan mekân kavramı elbette en büyük sorgu alanı olmuştur. Ancak heykel sanatında olduğu gibi somut, fiziksel bir sorgulama ve ilişki olmadığı gibi heykelin fiziksel, somut olan mekân kavramına öykünen bir kaygı taşımıştır. Resmi mekânda tanımlayan ya da diğer eşyalardan ayıran özellikli unsuru da çerçevesidir ve mekân duyumsamasına dair her şey bu çerçevenin sınırları içinde gerçekleşmiştir. “O’ Doherty (2010, 39)” resim ve çerçeve, diğer bir deyişle resim ve mekân ilişkisini şöyle ifade eder: “Resim düzleminin üzerinde durulması, boyu ve eni olan, ama kalınlığı olmayan bir varlıkla, organik bir benzetme yaparak söylersek kendi kendine yeten ya da kendi kurallarını kendi koyan bir zarla sonuçlanmıştır.” Mekânın, resim için fiziki bir kavranabilirliği yoktur. Heykel ise diğer üç boyutlu ya da “O’ Doherty’ nin (2010, 39)” deyişle “kalınlığı” olan sanatlardan olduğu için kendi somut fiziksel varlığıyla somut bir biçimde, yine somut bir boşlukta yer alırken sadece kendini değil, mekânı da kavratın bir özellik taşımıştır.

Geleneksel Heykelin Mutlak Mekânı Olan Kaide ve Kütleli Heykel Anlayışı

Heykelin en eski, en uzun soluklu ve belki de ilk mekânı kaidesidir. Klasik heykel formunda üç boyut, heykelin başlıca özelliği olarak vurgulanır hatta kimi zaman malzemeleri ve yapım teknikleri de anılır ama geleneksel heykel formunda heykelin vazgeçilmez yapısal bir unsuru olan kaideden bahsedilmez. Pek dile getirilmese de kaide, geleneksel heykel formunun ana yapısında neredeyse mutlak bir elemandır. Heykelin önemini belirtmek, bulunduğu mekândan ayırmak, günlük hayattaki diğer nesnelere farklı olan anlamını vurgulamak amacıyla kullanılan kaide, aynı zamanda heykelin kütleli ve katı maddeye dayalı yapısını ayakta tutma işlevini görmüştür.

Heykel sanatının diğer sanat dallarından ayrı, sadece kendisine ait olan özelliği heykelin sahip olduğu hacimden önce ve sadece; kaidesidir. Kaide, heykelle ait fiziksel bir özellik olarak üç boyut yanında hemen dikkat çekmese de, üç boyutlu heykelin taşıyıcısı ve başka hiçbir alanla paylaşmadığı tek yapısal elemanıdır. Geleneksel heykelin hem fiziki hem de yansıttığı içerikleri idealleştirme eğiliminin biricik temsili kaidedir. Rölyefler bu genellenmenin dışında tutulursa, kaide demek genel olarak etrafında dönülebilen, kütleyle sahip bir heykel demektir. Kaide, geleneksel heykelde işlevsel bir elemandır ve varlık gerekçesi son derece basit bir gerekçe olup, heykelin dik kütlelerinin ayakta durmasını sağlayan bir ağırlıktır. Bunun yanında kaide yüceltilen, ulaşılmaması gereken ideal insan, duygu ve benzeri her içeriği fiziksel bir yükseklığe taşıyıp

idealize etmeye yarayan, hem fiziksel hem duygusal etki sağlayan bir eleman olma özelliği de göstermiştir. Arkaik heykel örneklerinde bile hemen hemen hep soyut biçimde ele alınan kaide, figürle bağ kurulmadıkça genellikle üstündeki heykelden ayrı bir dil taşıyan soyut bir unsur olmuştur. Kaide soyut formuyla hem üstündeki heykelden ayrılmış hem de heykeli bulunduğu ortamdaki ayırıp, soyutlamıştır.

Kaidenin ilk işlevi heykelin ağır kütesini ayakta tutacak bir ağırlıkken, zamanla büyük dini ve toplumsal sembollerin idealize edilebileceği dilin bir parçası, yüceltici içerikli heykelin sahip olması gereken ideal düşünce ya da duygunun yansıtıldığı yüksekliğin kendisi olmuştur. Genellikle belli bir yükseklikte ele alınan bu eleman, heykele neredeyse başka mekân gerektirmeyecek şekilde bu ihtiyacı kendisi sağlamıştır. 20. Yüzyıla kadar din tarihi ile paralel giden içeriklerle üretilen heykel, temsil ettiği bu idealleştirilen hatta kutsanan içerikleri yansıtma görevini üstlenmiş ve heykelin kendi formu gibi kaidesi de yüceltmeye hizmet eden plastik bir unsur olmuştur ve bu yüceltici etkiyi kaidenin fiziksel yüksekliği desteklemiştir.

Heykeli yükselterek bulunduğu alandan ayırıp, kendi konturlarıyla çevreleyen kaide, bir tür sınırlayıcı görev de üstlenmiştir. Bu kübik eleman heykelin çevresini ve mekânını ilk önce kendisi, kendi sınırlarıyla sağlamıştır. Kaidenin sınırları, heykeli yer aldığı alan ya da boşluktan ayırarak heykelin başladığı ve bittiği sınırı da belirlemektedir. Kaidenin klasik heykel formundaki uzun soluklu bağlayıcılığını ve heykelin çevresiyle olan kopuk ilişkisini çok iyi kavrayan “Lynton (1991, 193)” bunu şöyle ifade eder:

Heykel, fiziksel ve ölçülebilir bir sanat olduğu kadar sanatların en gizlerle dolu olanıdır da. Hemen hemen son zamanlara kadar yapıldığı gibi, bir heykeli herhangi bir kaidenin üstüne oturtmak, onun güncelliğini de tanımamak demektir: sahne ve resim çerçevesi gibi, heykel kaidesi de heykelin görüntüsünü gerçekdışı bir düzeye yükseltir ve böylece özel bir dikkati onun üzerine çeker. Rilke bu soyutlanmış özel mekâna ‘heykelcinin yalnızlık çemberi’ diyordu.

Heykel Rilke’ nin deyişiyile “Lynton (1991, 193)” “yalnızlık çemberi”nin sınırlarında ve üstünde asırlar boyunca durmuş ve kaidenin yüksekliğinde tek başına çevreden soyutlanmış, neredeyse dünyevi kavram ve nesnelere uzak içerikli bir nesne olarak yaşamıştır. Kaide üstünde yer alan klasik heykelin yüksek idealli yapısıyla bir aurası vardır ve bu aura heykelin altındaki kaidesinde saklıdır. Katı, uzak, saf ve kendini diğer sanatlardan da ayıran yükseklikteki heykelin ayaklarının altındaki bu yükseklik ortadan kalkınca heykel insanileşip, iletişim kurulan ve mesafenin azaldığı içkin bir yapıya dönüşmüştür. Heykel Rilke’ nin “Lynton (1991, 193)” tanımladığı bu “çemberden” Rodin’ le kurtulmaya başlamış ve kaide gibi heykel de insanın ulaşabileceği bir boyut kazanmış yükseklik ve ulaşılamazlık duygusu kırılmıştır.

Kaidenin yol açtığı bu mesafe, heykelin zor, dayanıklı ve ağır maddeleriyle daha bir gerçekdışı kıldığı kalın kütesini diğer sanatlara göre aşkınlaşan unsurlarını pekiştirmiş ve heykeli özellikli bir sanat kılmıştır. Kaide ve kütesel malzeme ilişkisiyle ortaya çıkan form anlayışı An-

tik dönemden itibaren heykel geleneğinin ilkesel arama noktaları da olmuştur. Bu heykel tipi üç boyutlu bir heykel formudur ve 20. Yüzyıla kadar heykel sanatının genel formu olmuştur. Heykel, kaideli, kütleli yapı ve esaslarına bağlı bir şekilde üretilmek dışında, malzeme özellikleri, yapım sürecinin uzunluğu ve geleneğinden gelen alışkanlıklar kimi zaman da tüm bu etkenlerin toplamından dolayı, yapısında değişim göstermemiş ya da değişimi çok uzun zaman alan bir seyir izlemiştir. Heykel sanatının bu sürecini “Şenyapılı (2003, 23)” da şu şekilde ifade eder:

Karanlık Çağda ve Rönesans’ ta da heykelin işlevinde bir değişim olmamıştır. Ondokuzuncu yüzyılın ortalarına gelinceye değin yonut belirli nesnelere ve konuları betimleyen bir sanat dalıdır. Yirminci yüzyıla değin, gerek kendi başına ayakta durabilen, (çevresinde dolaşılabilen) bağımsız yonutlar, gerekse bir zemine yapışık—kabartma (rölyef) yonutlar devinimsiz, kunt kitle ya da oylumlar olarak gerçekleştirilmişlerdir.

Arkaizm, Rönesans, Barok dönemleri boyunca heykel genel formu olan dik yapılarında etrafında dönülen, kaidenin taşıdığı ve katı maddelerden oluşan formunu değiştirmemiş, daha çok görsel anlamda ifade edilecek değişimlerini de yine bu kaideli, kütleli yapı üzerinde çözmüş ve yansıtmıştır. Heykel 20. Yüzyıla kadar kaideden inmek, malzeme değişimi yaşamak, konum değiştirmek gibi yapısal değişimlerden uzak ve tarihsel sürecinde de diğer disiplinlerde olduğu üzere, kendi formu içinde, daha çok doğaya uygunluk ve doğanın tıpkıya yakın kopyasını yansıtan bir estetik geliştirmiştir. Doygunluğa ulaşan her içerikte olduğu gibi heykelde de hüküm süren bu form anlayışı zamanını doldurmuş ve 20. Yüzyılın başından sonra bu yapının bozumu olan yeni aramalara girişmiştir. Heykel de maddeye dayalı somut gerçekliğine rağmen, 20. Yüzyıla kadar aşkinci güzellik ve estetik yapı sergilediği süre boyunca, en az resim kadar seyirlik ve optik duyuya hitap eden bir yapı sunmuştur.

Heykelin yapısındaki kaide, kütle ve figür arasındaki bu değişmez ilişki Konstruktivizme kadar süren disiplinli bir tekrar ve alışkanlıktır. Bu alışkanlığa karşın, zaman içinde değişiklik istekleri de çoğunlukla Barok gibi geçiş dönemlerinde dekoratif karşılıklarda ya da kendini yineleyen bir dirilticilikle var olmuştur. Klasisist üretimlerin genel yapılarında heykelin kendisinde ve kaide yüzeylerinde konunun ağır bastığı, aşırı anlatımcı, malzemeyi zorlayan bir beceri sergilerken, maddenin yapısını bozan, dekoratif unsurlar ağır basmıştır. Özellikle klasisist anıtlarda gördüğümüz bu kaideli form, keşiften uzak, heykele değer katmak adına yapılmış dekoratif ve kitsch arasında gidip gelen bir o kadar da anonimleşen bir anlayış sergilemiştir. Milliyet farkı görülmezsizin heykelin dünyanın hemen her yerinde halkın aklına kazınan form dili de bu kaideli, kütleli yapısıdır.

Heykelin asırlar boyu neredeyse sabit kalıp biçimindeki değişmeyen bu formunu belirleyen bir diğer etken, kaidenin fiziki sınırı yanında, malzeme ve biçim anlayışının dayandığı kütlesi olmuştur. Klasik heykele hâkim olan formlar genellikle dik, kütleli yapılardır. Heykel sanatı var olmak için olduğu kadar, üretmek için de duran, yerleşik bir düzeni, kütlesini içine alacak ve oluşturacak teknik donanımlı bir mekân yanında, üretimi için de kütleyi yığacak ya da yontacak süreç ister. Özel mekân, süreç ve hazırlıkla ortaya çıkan bu zahmetli kütleli yapı doğal olarak da yine özel mekânlar ve özel içeriklere işaret eden bir başkalıkla diğer sanatlar

ve toplum gözünde ayrıcalıklı bir plastik de olmuştur. Kalıcı malzemeleri böyle bir düzen ve süreci zorunlu kılarken, aynı zamanda heykele toplumsal bir plastik ve bellek olma özelliğini de sağlamıştır. Dayanıklı malzemesi heykeli açık alanlarda, toplumsal mekânlarda, dini ya da milli anıları canlandıran nesne olarak, diğer sanat dallarından daha çok tercih edilmiş ve yanında bu değerleri yansıtmak heykelin görevi olarak benimsenmiştir. Kalıcılık heykeli tanımlayan bir özellik olarak heykelin tanımına eklenirken, diğer sanat dalları arasında ölümsüzlüğe soyunan iddiacı tarafını da oluşturur ve tüm bu özellikler heykelin kütlesi ve kütleli oluşturan maddesinin ağırlığı etrafında biçimlenir.

Kalıcı ve kütleli yapının iddiacı formu tabii ki anıttır. Anıt, bir topluma aidiyet ve inanç duygusu veren toprağa yerleştiği ve o toplumun bellek taşı hale geldiği bir geçmişe sahip olduğu zaman oluşup, ihtiyaç duymaya başladığı, heykelin ölümsüzlük ve kalıcılıkla koşut anlamı ve formudur. Çünkü her dönem ve kültürde geçerli olabilen bir işleyişle, bir toplumun yaşadığı değişimi ya da kendine mal ettiği değerleri diri tutmak adına anıt formuna başvurulmuştur. Heykel sanatının çok etkin bir şekilde varlık göstermediği dönemlerde bile anıt formu hep geçerli bir üretim alanı olmuştur. Bunun yanında anıt, heykelin Antik dönemden, Konstruktivizme kadar süre giden kaideli ve kütleli dik yapısını hem yayan hem de yansıtan formunun, hatta neredeyse heykel tanımının karşılığı olmuştur. Anıt ve sivil içerikli büyük heykel yapımının nedeninden çok, bu formların kendisi, heykelin kendine has bütün özelliklerini tüm tarihi boyunca yansıtması bakımından daha büyük önem taşımaktadırlar. Duygusal olarak yansıttıkları içerikler yanında, anıtlar boşluk içindeki ağır kütleleriyle varoluş biçimleri ve büyük oranlarıyla heykelin mekânla olan ilişkisi için heykelin hem kendi tarihsel süreci bakımından, hem de diğer sanatların heykele öykünen istekleri adına daha büyük önem taşırlar. Daha da önemlisi heykel anıt amacıyla yapılan ya da daha sonradan zaman içinde anıtlaşan büyük ürünleriyle ve bunların yansıttığı oran, kütle ve mekân özelliklerini çok erken bulmuş olmasından dolayı önem taşır. Kalıcılık ve dayanıklılık kavramlarının doğurduğu dik, kaideli, katı maddeli hacimsel heykel geleneği daha Antik dönemde tüm özellikleriyle ortaya çıkmış bir gelenektir. “Turani (1979, 16)” anıt formunu ortaya çıkışını şöyle ifade eder:

...Arkaik üslup, anıtsal sanatların ilk aşaması olarak kabul edilir. Arkaik üslup özellikleri, her işin yapan köy insanı yerine, herkesin iş bölümü yüzünden ayrı bir meslek sahibi olduğu toplum ortamında oluşur. Bu nedenle belli bir teknik yetkinlik, arkaik üsluplu eserin önemli bir isteği olarak belirmiştir. Ölçü birimlerinin tespiti de bu devrede görülür. Geometrik ve matematiksel ölçüler, yapıda geçerli olur.

Büyük boyutlu heykel yapımı için gerekli olan teknolojinin yanında oran, ölçek gibi kavram bilgilerinin oluştuğu Antik üslupla birlikte heykel sanatı da mimaride olduğu gibi Mısır ve Yunan gibi uygarlıklarla anıtsal ürün vermeye başlar. Arkaik toplumlarda heykel, inanç sisteminin sembollerini çoğaltmak gibi bir işlevle sık üretilirken teknoloji ve yapım geleneklerini de oluşturmuştur. Dinsel simgelerin aşkınlığını vurgulamak için heykel boyutları büyümekle kalmamış, sembolik olan her mekâna amacına göre yerleştirilip, yaygınlaşırken malzeme ve uygulama esasları da tekrarından dolayı bir disiplin özelliği kazanmıştır. İnanç kültürlerinde

heykel, tanrı- insan simgesinin koşutu sayıldığı için kütesine duyulan ihtiyaçtan dolayı çok üretilen ve önemi büyük olan bir sanat dalı olma özelliği taşımıştır. Tasvir yasağının olduğu dönemlerde heykeli yasaklayan ve ondan korkulmasını sağlayan etken de yine kütesi ve somutluğu olmuştur. Bu etkenin tam tersi de Arkaizm, Rönesans, Barok ve Klasisist dönem gibi heykele ve kütesel yapısına şiddetle ihtiyaç duyan dönemlerde geçerli olmuş ve bu inanç sistemlerinin yaymacı politikasına cevap veren en önemli araç ya da sembolü de bu kütesel heykel dili olmuştur. Heykel sanatı plastik değerini bile inanç sistemine göre belirleyip, ideal her ölçüsünü ona göre belirlerken plastik problemi simgesel değerlerin tekrarı, çoğalması ve etkili ortaya konması olmuştur. Dolayısıyla da heykelin form dili yayılmış ve teknolojisini bu yaşayışlarla koşut olarak geliştirmiş, ilkelere bağlamıştır. Bu saf ilkesel yapı Rönesans döneminde devam etmiş ve daha da sağlamlaşmıştır. Ancak Konstrüktivizme kadar olan bu büyük zamansal aralıkta da yenilenmeden Antik dönemde bulunduğu yapısını tekrarlamış ve tabii ki figür ve doğa da başlıca ilgisi olmuştur.

20.Yüzyıla kadar tüm sanatların başlıca problemi, doğanın çözümlenmesi ve karşılığını yansıtmak olan bu aralıkta insan formu başlıca konu olurken perspektif ve derinlikli etkisi Rönesans' ın büyük bulgusudur. Ama heykel fiziksel bir gerçekliğe sahip olduğu için, resim sanatı gibi yanılamayla üç boyut yaratmak ve mekâna ait problem çözmek zorunda değildi bu dönemde. Nerede nasıl konumlanırsa konumlanırsa kaidesiyle ve somut kütesiyle oraya taşınan bir nesneydi ve heykel sanatı kendi özelliklerini sorgulamak yerine daha çok geleneğini sağlamlaştırmak ve özellikle insan formlarında doğanın karşılığı olan, maddenin yapısının zorlandığı ve doğadaki kadar gerçekmiş gibi kılmaya çalıştığı bir zanaatkârlıkla ilgilenmiştir. Heykel Konstrüktivizme kadar yapısal değişim çabasından bu yüzden uzak kalırken daha çok yapım geleneklerine bağımlılıktan dolayı benimsediği formunu katılaştırmıştır.

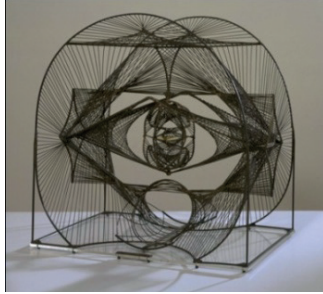
Kaide ve Küteden Sonra Heykel Sanatı ve Değişen Mekân Kavramı

20. Yüzyılın başında tüm sanatlarda ortaya çıkan gelenek karşıtı tavır, maddenin yapısını gözeten eğilimler, buluntu veya hazır nesneye kadar ortaya çıkan diğer eğilimlerin içinde yer alan heykel sanatçılarının tepkilerinin zemininde yatan neden de heykelin sahip olduğu kaideli, kütesel ve gelenekselleşen kalıplaşmış yapısıdır. 20. Yüzyılın başından itibaren gelişen akımların ortaya koyduğu tepkiler güçlü ve ready-made gibi şok edici, hatta kabul görmüş birçok değeri yok etmek yolunda tepkilerdir. Çünkü heykeldeki bu geleneğin hâkim olduğu ve yerleştirdiği kaideli ve küteyle sahip kalıplar da bir o kadar sağlam, dayanıklı ama yeni bir çağın ihtiyaçları karşısında geçerliliğini tartıştıracak kadar da eskidir.

Heykel tarihinde ilk anda geleneğiyle kendi yapısını bağlayan, sınırlarına en çok sahip çıkan, hâkim oldukları süre boyunca heykelin formu da onların dünya görüşüne bağlı olarak sabit kalmış olan sanat, Mısır sanatı gibi görünür. Oysa 20. Yüzyıla kadar dünya genelinde heykelin genel biçimi bu kaideli ve kütesel yapısıdır. Naum Gabo ve Antoine Pevsner' in 1920' de yayınladıkları manifesto heykelin sahip olduğu kalıplarına bir karşı çıkış olmak yanında, o güne kadar süren heykel formuna duyulan tepki ve bu yapının çözümlenmesini başlatan bir uyanıştır aynı zamanda: "Heykelde heykelsi bir öğenin kütesini kabul etmiyoruz... Ama siz bütün eğilimlerin

ve meyillerin heykeltıraşları, hacmi kütleden kurtaramayacağını sanarak bin yıllık önyargıları tekrar etmekteyiz” “Antmen (2009, 116)”.

Manifestoda da, akımın heykellerindeki eğilimde de görüldüğü gibi Konstrüktivizmde (Görsel 1. ve 2) hem kaide hem ağır kütle ortadan kalkmış, kütlelerin planları, ağırlığı ve bu ağırlıkları oluşturan geleneksel malzemeler geçerliliklerini yitirmiştir



Görsel 1: A. Pevsner, 1952,
Liberation of the Spirit.



Görsel 2: N. Gabo, 1937,
Constraction in Space Crystal.

Tatlin inşa ederek elde ettiği “Karşıt Duvar Kabartmaları”nda soyut bir dil kullanmış, daha da önemlisi malzemesi heykelin kendisi olmuştur. Bu çalışmalar çerçeveye sahip olmadığı gibi rölyefin duvardaki geleneksel yerine asılmadıkları ve yapımında yontu ya da modle etme



Görsel 3: Vladimir Tatlin, 1914,
St. Petersburg

gelenegi kullanılmadığından rölyef olmaktan uzak, geleneksel heykelin dik ve kaide üzerinde duran kütleli yapısından çok başkalık taşıyan, boşlukta inşa edilmiş ince metal plakalardır. Tatlin’ in Karşıt Duvar Kabartmaları için belirlediği mekân o güne kadar hiç görülmedik bir heykel mekânı ve formudur. “O’ Doherty (2010, 44)” bugünkü galeri mekânı üzerine yazarken, duvar için; “Sanat için edilgen bir destek olmak yerine adeta sanatın bir parçası olan duvar, böylece çekişen ideolojilerin merkezi haline gelmiş ve her yeni gelişmenin de ona karşı tavrını belirlemesi gerekmiştir”der. O’ Doherty bu belirlemeyi 50-60’ lı yıllar için yaparken aslında Tatlin’ in 1914’ lü yıllarda heykel ve mekânı için başlattığı yeniliği dile getirecek en güzel saptamayı dillendirmemizi sağlar. Çünkü Tatlin (Görsel 3) heykelin mekândaki konumu tamamen değiştirdiği gibi rölyef, asamblaj, düzenleme arasında ve bu teknik ve eğilimlerin tümüne işaret eden bir yapı ortaya koymuş, dikkati mekâna çekmiştir.

Heykel artık kaide üzerinde veya rölyefin sınıрыyla, ilk önce bu sınırların karşıladığı bir boşlukta değil, iki duvarın kesiştiği bir noktada yer almıştır. Bu boşluğa açılan heykeller daha yakın tarihte Dan Flavin, Donald Judd gibi sanatçılardan, duvarda çalışan ressama kadar herkesin mekân anlayışını sorgulamasına yol açan öncü heykellerdir.

Kurt Schwitters' in Merz anıt yerleştirmelerine de (Görsel 4) etki eden bu heykeller, heykelin eski biçimleme esasları, malzemesi ve konumlanışından iz bile kalmayan örneklerdir.



Görsel 4: Kurt Schwitters, Merzbau, 1923-1943, Hanover, Almanya

Konstrüktivizm ve Kurt Schwitters gibi örneklerin 1960' larda ve günümüz sanatının mekân üzerine aşırı düşen eğilimlerin yeniden hatırlattığı değerler olduğunu anlarız;

Merzbau için kent, malzemeleri, süreçleri ve bunları ilkel bir biçimde bir araya getiren gereksinimlerle amaçların iç içe geçtiği- estetik modeli sağlamıştır. Kent, hem kolajin hem galeri mekanının olmazsa olmaz bağlamıdır. Merzbau bir atölyeden köklenmiştir. Yani bir mekân, malzeme, sanatçı ve süreç işidir. Mekân genişledikçe zamanda uzamıştır. Saatlerle ve yıllarla dönüşen, çeşitli konular, işlevler, mekân ve sanat kavramları içeren çok sesli, değişken bir kurgudur. Schwitters' in Gabo, Arp, Mondrian ve Richter gibi arkadaşlarının anısını taşıyan kutsal kalıntılarda vardır içinde- ki bunlar içinde yer aldıkları çevre gibi değişime açık olan kendine dönük birer değerler sistemidir. Bu Dışavurumculuk ve Dadacılık temelli fantezi kavramlarının çoğunun üzeri, suçluluk duygusu gibi, Merzbau' yu melez bir ütopyaya dönüştüren Konstrüktivist katman tarafından örülmüştür: bir yönüyle pratik bir tasarım, bir yanıyla heykel, bir yanıyla da mimari-dir. Dada ile Konstrüktivizm, yapı ile deneyim, organik ile arkeolojik, dışarıdaki kent ile içerideki mekân arasında gidip gelen diyalektiği, aslında tek bir yapıt etrafında döner: bu da, Dönüşümdür "O' Doherty (2010, 60-63)".

Daha önce Picasso' nun Boğa Başı ve Gitar gibi assemblaj heykellerinde buluntu ve hazır nesne kullanımını görmüştük. Ancak Picasso' nun boğa başında ya da gitar heykelinde (Görsel 5) nesne tanınan ve doğaya dayanan bir yaklaşımdır.



Görsel 5: Picasso, 1914.

Picasso' nun asamblajlarla geliştirdiği ve kendinden sonra pek çok sanatçıya yeni çıkış yolu sağlayan malzeme anlayışındaki değişim, heykelde kullanılan geleneksel malzemenin dışında bir fark yaratmak yanında, heykelin fiziksel yapısında çok büyük bir değişim de öne getirmez. Çünkü duvar heykelin geleneksel yapısında da rölyefle kullandığı bir mekândır ve mekân kullanımında bir değişiklik sergilenmez yani duvardaki heykelin konumu aynıdır. Üstelik bu malzemeler yine doğadaki bir nesneyi yansıtmak gibi bir kaygıyla kompoze edilmişlerdir. Oysa ne Tatlin, ne de Schwitters de heykeli doğadaki herhangi bir şeye benzetme çabası yoktur. Onlar sadece heykel, mekân ve bu sanatın özgül değerleri üzerine düşünmeye ve bu değerleri başka ve yeni bir değere dönüştürmeye başlamışlar bunun içinde yüzyılın bulgusu kılacakları, neredeyse fetişleşen nesne tutkusunu ve mekân kavramını öne getirmişlerdir. Heykelde yaptıkları en köklü değişiklik de kaideli kütleli yapısını yıkmak ve heykel formunun değişim sürecini başlatmak olmuştur.

Konstrüktivizmle birlikte heykel sanatı ayakları yerden kesildiğinde, diğer bir deyişle kaidesinden indiğinde formasal yenilenmenin yolunu bulmuştur. Heykel kaideden vazgeçtiğinde üç boyutlu ve kütleli yapısından da vazgeçmiş ve kaide-kütle ilişkisi yıkılmış ve bu değişen yapıya bağlı olarak mekân anlayışı da değişmiştir. Heykelin kaideyle sınırlanan ya da kaide aracılığıyla doğrudan ulaşamadığı mekânla olan ilişkisi, aracısız ve sınırsız bir ilişkiye dönüşmüştür. Daha önce kaidenin üst yüzeyinde merkezlenip, odaklanan maddesini ya da kütesini parçalayarak gerçek mekân içine dağıtmıştır. Heykel daha öncesinde salon, galeri mekânı, kent meydanı vb. nerede yer alırsa alsın, kaidesiz gitmezken, bu oluşumlarla birlikte daha önceki yapısında kütesini oluşturan plan ve kesitlerle mekâna serpilmeye, dağılmaya başlamıştır. Aynı mekânlarda bu mekânların daha önce akla gelmeyen ve el değmeyen noktalarıyla heykeli bir araya getiren deneyimler baş göstermiştir.

Heykel kaide yüksekliği yerine zeminlere, duvar yüzeylerine, hatta kaideli tipik formuyla asla yer alamayacağı tavana, havaya asılmış ve ortadan kaldırdığı ağır kütleli saye-

sinde mekân içinde yeni yerleşim noktaları ve ilişkileri keşfetmiştir. Heykel yontu ya da döküm yerine üst üste eklenen birimlerin inşasına ya da hazır ve bulunmuş bir nesneden ibaret bir forma kadar sınırlarını başkalaştırmıştır. Başkalaştırmak demek daha doğru olacağı üzere, yapım biçimi gibi yansıyan özellikleri yanında bu saydığımız özellikler heykelin geleneksel kütleli yapısında da varlığı geçerli olan ama ilişkileri yeniden ele alınan ve ya konum değiştiren ama hep heykelin özgül değerleri olmuş özelliklerdir. Yani hacim mermer kütleden, bir plakanın kalınlığına inse de yine hacimdir, malzeme nesnenin kendisi olsa da, yine heykele ait malzemedir ve kütleli olmayan bu hacimli nesnelere yine gerçek ve mekân içindeki var oluş biçimi somuttur. Aynı zamanda mekân, aracısız olsa da heykelin öteden beri varlık alanıdır. Tıpkı evrendeki maddelerin biçim ve hal değiştirmesi gibi en temelde bulunan, yok olmayan ve sadece biçim değiştiren halleri gibi heykelin Arkaik halinde bile olan özelliklerdir. Sadece tek tek bu özelliklerin farkına varılmış, heykelin başlıca problemi de kendi özellikleri üzerine eğilmek olmuştur.

1915 - 20' lerden beri heykel sanatı biçim ve malzeme değiştirmekten dolayı klasik özelliklerini sergilemese de heykelin her plastik elemanı, mekânı, maddesi, boyutu, hacmi her zaman her haliyle gerçek nesne ve eklenerek ya da yığılarak yapılan gerçek bir yapım sürecine dayanmış, aynı şekilde tüm gerçekliğiyle somut bir şekilde var olmuştur. İşte bu günkü Arazi Sanatı ve Enstalasyon gibi yapılanmaların pek çoğunu tanımlarken heykeldir deyip dememek arasında gidip gelen kararsızlıklar da heykelin bu özgül değerleri ve bu değerlerin biçim değiştirmesinden ileri gelir.

Konstrüktivizm ve Minimalizm heykel sanatında bulunan bu asli değerlerin sınırlarını zorlayan ve bu özelliklerin başka ilişkilerle ortaya çıkmasını sağlayan dönüm noktalarıdır. Her iki eğilim de heykelin asli değerlerinin altını oyarken Konstrüktivizmin heykelin özgül değerleri ve teknolojisi üzerine yaptığı sorgulamayı bıraktığı noktadan, Minimalizm devam ettirmiş ve kendileriyle birlikte heykelin yer aldığı kategori hakkında da söz sahibi olmuşlardır. Bu kategoriye yani heykelin yaratıcılık alanı olduğunu "Elliot (1979' dan aktaran Shiner 2004, 341)" şöyle dile getirir:

...Fakat ilk konstrüktivistler, aynı zamanda, kendi yaptıklarını hem el sanatlarından hem de uygulamalı sanattan -fırça yahut iskarpela virtüozitesinin yerini kusursuz tasarım ve makine aletler alacağı için el sanatlarından ve konstrüktivizmin mevcut bir nesnenin dekorasyonu olmayıp bütüncül bir tasarım meselesi olduğu için de uygulamalı sanattan- tamamen ayrı tutuyorlardı.

Heykelde form ve mekân ilişkisindeki değişimle birlikte heykelin diğer sanatlar karşısındaki bu değişimine göre de yerini sorgulamak, bunun yanında Minimalizm gibi kendi geleneksel yapısından başkalarına ilişkin kaygıları "Foster (2009, 76)" şu şekilde desteklemektedir:

Morris heykel kategorisini muhafaza ederken, minimalizmin kökeni konusunda kesinlikle Judd ile aynı görüşte değildir. Her ne kadar resimsel [pictorial] bir kategori olsa da heykelin "yanılsamacılıkla ilgisi" yoktur; minimalizmin de öyle: Minimalizm heykelden kopmanın tersine "kendine has, aynı ölçüde gerçek bir uzama sahip olan...heykelin özerk ve gerçeğe uygun doğasının" farkına varır.

Konstrüktivizm de Minimalizm de maddeyi heykelin kendisi kılmak yolunda bir eğilim sergilenmek yanında, heykelin kendine özgü değerlerini açığa çıkarmak söz konusudur. Tabii ki Soyut Sanatın bir getirisi olarak da heykel özgün temel özellikleri üzerinde dururken yansıtma ve doğayla duygudaşlık gibi yaklaşımları asla barındırmamışlardır. Heykelin madde-si ve mekândaki var oluş halinin ve heykelin tanımsal özelliklerinin kırıldığı tarihsel noktalar Konstrüktivizm ve Minimalizmdir.

Heykelin Konstrüktivizm ve Minimalizmle açığa çıkan değerlerinden başta geleni mekândır ve geleneksel formuyla da heykel hacim ve mekân sanatı olduğu halde, yerleştiği uzay parçasıyla arasına giren kaide nedeniyle heykelin mekânla olan dolaylı ilişkisi, kaideden sonra dolaysızlaşmıştır. Yani dolaysız boşluk ve mekân kavramının farkındalığı ortaya çıkmaktadır. Bu yeni ilişkiyi Konstrüktivistler şöyle dile getirir: “Mekân ve zaman bizim için bugün yeniden doğmuştur. Mekân ve zaman hayatın üzerine kurulduğu yegâne biçimlerdir ve dolayısıyla sanat da bunların üzerine inşa edilmelidir” “Antmen, (2009, 115)”. Klasik aşkını heykelde boşluk değil dolu olan kütle ve kütlelerin konturları esas problemdir ve iç boşluk kavramı kendi başına gözetilen bir değer de olmamıştır. Kaidesiz heykel yapımı, sadece mekânın kendisini değil genel olarak boşluk kavramını açığa çıkarmıştır. Kaidesiz heykel anlayışı, sonradan çeşitlenen ilgilerle heykelin insanla doğrudan ilişkiye geçtiği, dokunulur, mobil ya da kinetik hareket sağlanmış, kimi örneklerinde içine girilebilir, üstünde yürünebilir kavramsal ve form açılımı sürekli genişleyen bir nesneye dönüşmesinin yolunu açmıştır. Büyük gelenekleri olan resim ve heykel gibi sanatların genel kategorik özelliklerinin yok olduğu, özgül değeri denilen özelliklerinin birbirine karıştığı, heykel, resim bitti, sanat öldü noktasında heykel için başvuru olan iki kaynaktır Konstrüktivizm ve Minimalizm. “Huelsenbeck... “Doğal olarak sanat ölmedi, ama korkunç bir hevesle kendi kendini yıkıma kaptıran bir çağda, ilkelerinin açıklığa kavuşturulması için yeni bir çabaya ihtiyacı var” “Kuspit (2006, 186)” der. Heykelin öldüğü ya da güncel eğilimlere kendi özelliklerini feda ettiği ileri sürülen söylemlere karşın bu iki hareket de heykelin tam da “Kuspit (2006, 186)” tarafından belirlendiği gibi “ilkelerini açıklığa kavuşturmak için çabaya girdiği” alanın kendisi olmuştur. Öteden beri mekân sanatı olan heykel, kaide sonrasında kapalı alanda yeni sorgulamalar ortaya koymuş, yine asli alanlarından biri olan açık alanı da kent meydanından araziye kadar uzatmıştır.

Konstrüktivizmin inşacı yönünün tersine, daha çok blok maddeyi tercih eden Minimalizm, heykeli, mekânı hacmiyle kaplayacak, konusuz, salt nesne ve madde bağlamına indirgerken, bu yalınlık içinde kendi varlığını vurgulayan, salt var olamaya dayalı üretim sergiler. “Tunalı (1992, 184)” bu nesnesiz ya da içeriksiz sanatı şu şekilde tanımlar:

Yeni sanat, sanat için nesneyi ifade aracı olarak kullanmayı reddeder. O, insanı nesnelere ile ilgili şeyler düşünmekten kurtarmanın yolunu gösterir. ”64 Buna göre, sanat ‘içeriksiz’ olacaktır... Ama bu genelde sanatın içeriksiz olduğu anlamına gelmez. “ Yeni sanat, ‘sanatın içeriği sanatın kendisidir’ ilkesini savunur.

Kendinden başka bir şey ifade etmeyip öylece mekânda duran nesne betimlemeyen Minimalist heykeller yalınlıklarını ortaya koyabilmek için de duru bir mekân gereksinirler. Kai-

de gibi tek noktalı bağlayıcısı olmayan bu heykeller, geleneksel heykelin hemen hiç ele almadığı yatay heykel kavramı gibi, yassı ve yere paralel formlarla geleneksel heykelin dik kütesine tezat bir yapı ortaya koyarlar. Kaidersiz, yerde ya da duvarda yer alan bu minimal nesnelere var olabilmek için ihtiyaç duydukları zemin ya da duvarı daha da öne çıkarırlar. “O’ Doherty (2010, 16)” bu yeni mekân kavrayışına “dönüşüm” der:

Modernist biçimci anlayışların bir devamı gibi görünen, öte yandan mekâna ve izleyiciye yönelik farklı tavrıyla modernist anlayışı ters yüz eden Minimalizm akımı, mekânın kendisini ‘sahneleştiren’ çeşitli örneklerle 1960’ larda ‘beyaz küp’ ün kabuğunun kırılmasındaki önemli etmenler arasındadır. Amerikalı Minimalist Carl Andre’ nin ‘heykel’ kavramının sınırlarını genişleten yapıtlarıyla ilgili, “Heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine, heykelin kendisini mekânın yontulması olarak görüyorum, mekânı şekillendirmek için kullanıyorum.” 2 sözlerini mekâna yönelik bu algısal dönüşümün bir işareti saymak mümkündür.

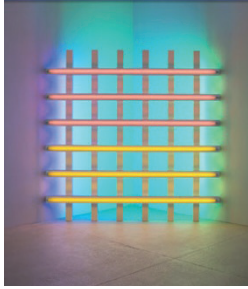
Mekânın keşfi ya da kavramın geleneksel sınırlarının aşımı, resim ve heykel sanatlarını hem besleyen hem de bu sanatları geleneksel formlarından koparan ilgiler olmuştur. Resim boya dışında heykelsi maddelerin peşine düştüğünde, heykel kütesini dağıttığında, heykelde kaide, resimde de çerçeve ortadan kalkıp duvar ve zemin, çerçeve ve kaidenin yerini aldığı anda, resimle heykel birbirine benzemiştir. “Anlayabildiğim kadarıyla, bunun anlamı boyanın üç boyutlu bir hal aldıkça heykel kimliğine bürünmesi ve uzamın bir kez daha aldatıcı bir hale gelmesidir” “Danto (2010, 133)”. Uzamın aldatıcılığı resmin, heykel gibi kütesel olmaya başlamasıyla ve ona özgü boşluğa açılmasıyla, heykelin de kütesini parçalayıp, dağıtarak mekânın hemen her noktasına açılımla başlar.

Günümüzde popüler hale gelen nesne ilgisi ve gerçek malzeme kullanımı, buluntu nesne gibi yönelimler heykelin Antik dönemlerdeki popüleritesini de geri getirmiştir. Heykel geleneksek dik kütesiyi değil, tek tek özelliklerinin açılımlarıyla ve bu özellik açılımlarının diğer sanat eğilimlerinde de görülmeye başlamasıyla yeniden popüler olmaya başlamıştır. Çünkü resim, enstalasyon hatta video art gibi eğilimlerin kimi ürünleri de dâhil, hemem hemen tüm sanatlar kütle kazanmış ve mekâna açılmıştır. Bu da “Danto (2010, 79)” nun tanımladığı gerçeklik arayışından kaynaklanmaktadır. “Bu yüzden, sanatçılar “formu taklit etmeye değil, form yaratmaya; yaşamı taklit etmeye değil, yaşamın bir muadilini bulmaya çabalyorlar... Aslında, yanılmayı değil gerçekliği hedefliyorlar” der. Çağ gerçekliğimiz de sanatın hiç olmadığı hallerini ya da hep var olup da, görmediğimiz taraflarının avlandığı bir alana benzemeye başlamıştır. Yani sanatın bütününde olduğu gibi heykel de hayatın içinde, hayatla birlikte ve buna rağmen önce kendisi üzerine düşünmektedir.

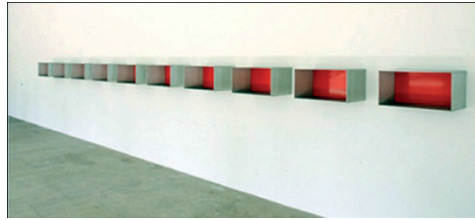
Heykelin üstüne düştüğü kendi özelliklerinden biri olan kütle değişen mekân kavramıyla birlikte başkalaşan bir kavram olmaya başlamıştır. Diğer sanat dalları boyut kazanıp, “O’ Doherty’ nin (2010, 39)” deyişiyle “kalınlığı” olan nesnelere dönüşürken, heykel madde dayanaklı kütesini çağ teknolojisi ile besleyip mekâna ve yine çağ ölçüğü olan kente göre büyütülmüştür. Konstrüktivizmle dağılan kütle, Minimalizmde mekânın her noktasına dağılmaya başlamış ama dağılırken de plaka kalınlığına bile inse büyüklükten dolayı yine bir kütle kavramı oluşmuştur.

R. Serra ve A. Calder gibi örnekler akla getirilirse kaidesiz, plakaya indirgenmiş ama maddenin yoğunluğunun ortaya çıktığı yeni bir kütle kavramıyla karşılaşırız.

Heykel adına geçmişin alışkanlıklarından kurtulan ilk öncülerin, Konstrüktivistlerin heykelleri maketi andıran ve büyüklük hissi veren anıtsallık yansıtmışlardır. Bu örnekler hem geleneksel heykelin kütesini zayıflatan, kimi zaman şeffaflaştırılan bir tavır sergiler, hem de büyümeyi isteyip, büyümemiş sanki gerçek kütlelerini bulamamış heykellerdir. Konstrüktivizmin yarım bıraktığı bu boyut anlayışı ve kütle hesaplaşması Minimalizmde gerçek boyut ve oranlarını bulur. Minimalizm büyük boyutları esas alan ve heykelin mekânla olan oransal ilişkisini de irdeleyen bir yapı ortaya koyar. Dan Flavin ve Donald Judd gibi iki önemli kimlikte de (Görsel 6., 7.) resimle heykel arasında gidip gelen yapı yanında, büyüyen anıt etkili ve mekânın da heykelin de oranlarını ortaya çıkararak mekânın heykeli, heykelin mekânı vurgulayıp ayrı düşünülemez şekilde birbirinin gereksindiği bir bütün ortaya çıkar.



Görsel 6: Dan Flavin, 1977,
untitled (in honor of Harold Joachim).



Görsel 7: Donald Judd, 1974.

Büyük boyut, tarihi içinde genellikle çeşitli içeriklerini idealize etmek için kullandığı, katı maddeleriyle de bu oranları somutlaştırdığı için heykele özel bir özellik olarak kabul görmüş bir vurgudur. Heykel açık alanda şehir meydanlarında, yapılarda, park ve bahçe süslemelerinde dekoratif ya da artistik her haliyle açık alanın sahibi olup, bu büyük boyutlu mekânlara hâkim olabilmek için iri kütesini kullanmıştır. Minimalizmde de büyük boyut, hem kendi nesnesine hem de mekâna dikkat çeken form anlayışının doğal bir çıktısıdır. Bu boyut ve oran anlayışı genişleyen mekân algısının doğurduğu bir heykel formudur ve “Foster (2009, 76 -77- 78)” bu yeni heykel anlayışını şöyle açıklar:

Heykel Üzerine Notlar’ın birinci bölümü şöyle biter: “Heykelin bu önemli özelliğinin büyütülmesi heykel için hem yeni bir sınır hem yeni bir özgürlük alanı inşa eder” Bu değişim çelişkili doğası minimal söylem içerisindeki gerilimleri yansıttığı kadar, dönemin estetik kategorilerindeki kararsızlığı da gösterir. Çünkü minimalizm heykelin bir taraftan modern saf nesneye doğru daralması, bir taraftan da tanınmayacak şekilde genişlemesidir... Önce, insan bedeni ölçü olarak alındığında minimalist eseri nesne ve anıt arası bir yere konumlandıran Tony Smith’ in düşüncesine gönderme yaparak heykel için “yeni sınırı” tanımlar. Ardından, isabetli bir yaklaşımla bu ölçeği (kişisel nesne-neden kamusal anıta kadar) alımlama açısından yeniden tanımlar.

Minimal Sanat ve Arazi Sanatının boyut üzerinde aşırı duruyor olmasının nedeni Amerikan kanından geliyor olmalarından ileri gelir aynı zamanda. Bu gökdelen diyarının genişleyen kent ölçekleri ve kent dışında mekânlar doğan ilgi büyük boyutlu heykel yapımını zorlayan aynı ölçeklerden dolayı değişen oran duygusu ve heykelle yerleştiği alanla arasındaki karşılacak ilişkiden ve kültür politikasından türeyen bir ihtiyaçtır. Geleneksel anıt heykel formunda da gözetilen bu ilişkinin güncel mekân ve kent ölçeğindeki karşılıklarıdır. Minimalizmin öncü heykelleri gibi örnekler incelenirse çevre ve heykel arasındaki ölçek aramasının güncel karşılıkları oldukları görülecektir. "...Bu genel senaryo içerisinde minimalizm sanat için diyalektik bir "yeni sınır ve yeni özgürlük anıdır". Heykel burada "nesne ile anıt" arasındaki bir şeyin bir anlık konumuna indirgenir ve sonraki anları "tasarlanmış": fakat "halka açılmamış" mekânların deneyimine çevirir" "Foster (2009, 84)". Heykelle ilişkin "nesne ile anıt" arasındaki bir şeyin bir anlık konumuna indirgenir" "Foster (2009, 84)" ifadesi sadece Minimal sanatı değil, Arazi sanatının pek çok ürününü de karşılar bir nitelemedir. (Bknz, Görsel 8.,9).



Görsel 8: Robert Smithson, 1970, Spiral Jetty



Görsel 9: Richard Long, 1981.

Büyük boyut eskiden anıtlara özgü bilindik gereklerden dolayı gözetilen bir oran kavramı ve din ya da diğer toplumsal sembol aramalarını yansıtarak üreten sanat üsluplarında bir aşkınlık göstergesiydi. Bugün ise "Brian O' Doherty' nin (2010)" "Beyaz Küp" ile ifade ettiği büyük yalıtılmış boş galeri mekânları, bienaller için seçilen yine büyüklük gözetilen farklı kimlikli mekânlar, açık araziler, büyüyen kent ölçekleriyle genişleyen kent meydanları, alışveriş merkezleri gibi kendisi de büyüyen kent mekân ölçekleri ve sınırlarının gereksindiği bir kavramdır. (Bknz, Görsel 10).



Görsel 10: Anish Kapoor, Millennium Park, Chicago.

Nesne ya da oluşumun kurgulandığı bu mekânlardaki yüz ölçümü kadar mekân ve nesne arasında kurulmaya çalışılan oran ilişkisinin çıktısı olan oransal ve plastik bir büyüklüktür. Aynı zamanda geçmişte olduğu gibi, politik bir göstergedir bu oran kavramı. Büyük boyut aynı zamanda günümüz teknolojisinin yetebildiği bir olanak olduğu gibi çağımızın ilahi gücü olan teknolojinin yansıtıldığı bir çağ getirisidir. Heykel, yapısının yatkın olduğu teknolojiden geçmişinde olduğu gibi bugün de doğrudan yaralanmaktadır ve büyük boyut diğer alanlar yanında heykelin varlığını baskınlaştırmak için vurguladığı ve çevresine hâkim olmak için çok iyi kullandığı bir özelliktir aynı zamanda. Geçmişin din ve devlet idealleştirme politikalarının sık sık başvurduğu bu kültürel özellik günümüz heykelinin yeniden öne çıkardığı bir unsurdur.

Günümüzdeki üç boyut ve madde dayanaklı heykelsi diğer üretimlerden reklam unsurlarına kadar kent mobilyaları bile güncel ilişki ve varlıklarının vurgusunu tıpkı heykel gibi büyük ölçeklerle kurgulamaktadır. Heykel yapısının yatkın olduğu teknoloji ve sanayi üretimlerinden beslendiği kadar günlük hayattaki pop nesnelere, doğal malzeme, buluntu ve hazır nesne gibi geniş bir alandan malzeme ve bağlam olarak beslenmektedir ve sonucu olarak da kitschle teknoloji harikası arasında gidip gelen nitelermelerin üretimleri söz konusudur. Tüm bu oluşumlar heykelin kaide yerine bulduğu ve kullandığı yeni mekânlarında yeni maddeler ve ilişkileriyle oluşturduğu kütle anlayışlarının yansımalarıdır.

Günümüzde Yükselen Değer: Mekân Kavramı ve Heykel

Mekân ve sanat ürünü arasındaki ilişkileri güncel sanat ortamının gereklilikleriyle her alanın ve sanatçının var olmak adına gözettiği mevcut durum belirlemektedir ve bu mevcut durumda, günümüz sanatının en belirgin özelliği mekân ve nesne odaklı bir üretim olduğudur. Bugün sadece heykel sanatı değil, sanatın birçok üretimi mekân sanatı diyebileceğimiz özellikler taşımaktadır. Günümüz sanatının mekânın kendisini biçimleme ve mekânı sanatın üretim sürecine dâhil etmek eğilimiyle, geleneksel sanatın mekâna yüklediği sanat nesnesini korumak, saklamak ve sunuma dönük işlevleri arasında büyük bir anlayış farkı görülmektedir. Günümüzde mekân geleneksel sanatta olduğu gibi seyirlik bir sanat için ortam olmaktan çok, sanatın var oluşuna koşul haline gelmiştir. Örneğin Happening gibi eylem üretimlerinde her hangi bir noktaya dikkat çeken olayın sunulduğu sahne özelliği kazanmış bir kavram olabildiği gibi, Enstalasyon gibi üretimlerde nesnenin bulunduğu düzlemle organik bağlarının gözetildiği ve nesnenin varlığını ortaya çıkaran bir içeriktir. Mekân kavramı sanat nesnesi ya da eylemin kendisi kadar önem taşıyan günümüz pratiklerinde en yalın haliyle bile özel bir yapılanma içeren bir boyutu kazanmıştır. Dan Flavin, Daniel Buren gibi sanatçılarla mekân kavramı, dizge değiştiren, bir başka anlam kazanmış ve geleneksel algısının tersine sanat nesnesiyle mekânı ayrı düşünülen ya da birbirinin tamamlayan kavramlar olmaktan çok bir bütün haline gelmiştir.

Öncelikle resim ve heykeldeki kaide ve çerçeveden kopuşla başlayan hızlı form ve kavram değişimlerinin yarattığı yapısal farklılıklarla sanatın fiziki yapısı değişmiştir. Resimde temsili mekân anlayışının ve çerçevenin ortadan kalkması, heykelde de kaidenin önemini yitirmesiyle mekân yeniden sorgulanıp, sanatın başlıca problemlerinden biri olarak önem kazanmış bir değer olmuştur. Bugün resmin çerçeve içinde bir boya sanatı ya da heykelin kaide üzerin-

deki kütleli form olması gerektiği gibi fiziki yapılarına ilişkin beklentiler ve sınırlar ortadan kalkmıştır. Ayrıca 1950'lerden sonra özellikle kavramsal sanatın etkileriyle geleneksel sunum alanı olan müzelere alternatif mekân yaratma arayışı ve sanatın değişen formunun gereksindiği sergileme-sunum ve oluşum koşullarının ihtiyacı, sanatı hayatla yan yana getirme kaygıları, sonraki 60 yılda da çok belirgin bir konu olduğu gibi son yarım yüzyılın özelliği haline gelmiştir. 1900'lerin başından itibaren sanatın değişen yüzüyle birlikte mekân algısı özellikle heykel için değişmeye başlamış 1950'lerden sonra özellikle kavramsal sanatın etkileri, disiplinlerarası ilgiler hem sanatlar arasındaki sınırları eritmiş, hem de mekân kavramını daha öncelikli bir yapıya dönüştürmüştür. Bu yapılanmayı etkilemesi yanında kendi yapısını da bu mekân kavramına göre başkalaştıran başlıca sanat dalı da heykel olmuştur.

SONUÇ

20. Yüzyılın başından itibaren görülen değişimlerle klasik heykel formunun dik kaideli ve kütleli yapısı bozulmuştur. Bugün artık heykel formunda bu kaideli, geleneksel yapıyı aramak gibi bir gereklilik ortadan kalkmıştır. Ancak teknoloji, malzeme çeşitliliği ve başkalaşan mekân algısı gibi değişen çağ getirilerine göre yeni form anlayışlarına rağmen, heykel sanatı halen bir mekân sanatıdır.

Günümüz sanatının neredeyse güncel tüm eğilimleri de heykel sanatının maddesel ve kütleli özellikleri etrafında biçimlenmektedir. Çünkü günümüz sanatının yükselen değerleri mekân, üç boyut ve madde tutkusudur. Heykelin hem maddeye dayanan yapısı, hem de bu maddeden kaynaklanan, diğer sanatların öykündüğü kütlesi, geleneksel yapısında olduğu gibi bugün de koruduğu özellikleridir. Heykel sanatı tüm tarihi boyunca taşıdığı bu özelliklerini biçim değişimlerine rağmen bugüne taşıyıp, vurgulayarak, sergilemektedir.

KAYNAKÇA

ANTMEN, Ahu (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık: İstanbul.

DANTO C., Arthur (2010). *Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi* (Çev. Zeynep Demirsü), Ayrıntı Sanat ve Kuram Dizisi: İstanbul.

FOSTER, Hal (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard* (Çev. Esin Hoşsucu), Ayrıntı Sanat ve Kuram Dizisi: İstanbul.

O' DOHERTY, Brian (2010). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi* (Çev. Ahu Antmen), Sel Yayıncılık Sanat Kitapları: İstanbul.

KUSPIT, Donald (2006). *Sanatın Sonu* (Çev. Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları: İstanbul.

LYNTON, Norbert (1991). *Modern Sanatın Öyküsü* (Çev. Prof. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş), Remzi Kitabevi: İstanbul.

SHINER, Larry (2004). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi* (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları Sanat ve Kuram Dizisi: İstanbul.

ŞENYAPILI, Önder (2003). *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık: Ankara.

TUNALI, İsmail (1992). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi: İstanbul.

TURANİ, Adnan (1979). *Dünya Sanat Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: Ankara.

“ ‘BALTARLAR’ PORSELEN ATÖLYESİ ”

Arş. Gör. Dr. Yeşim ZÜMRÜT*

ÖZET

1918 yılında cumhuriyetin ilan edildiği Letonya’ da, I. Dünya Savaşı’ nın sosyal yaşam ve sanat alanındaki yıkıcı etkisi hakimdir. Riga’ da savaş öncesinde var olan sanat kurumlarının yeniden hayata geçmesinde ve yenilerinin eklenmesinde sanatçılar ve halk büyük çaba göstermişlerdir. Özellikle yeni sanatsal akımlar ve düşünceler üretmek üzere çalışan bir grup sanatçı 1920-1930’ lu yıllarda Letonya’ nın kültürel mirasında köklü bir yer edinen ‘Baltars’ imzalı porselen eserler üretmişlerdir. Sır üstü dekor tekniğinin uygulandığı bu eserler Letonya sanatında ulusal kimliğin farklı boyutlarını yansıtarak günümüze aktarımını sağlamaktadır.

Bu makale kapsamında, 1925-1928 yılları arasında varlık gösteren, endüstriyel açıdan M.S Kuznetsov şirketi ve J.C. Jensen gibi porselen fabrikalarına da ilham ve güç veren ‘Baltarlar’ Porselen Atölyesi’ nin kuruluşuna zemin hazırlayan faktörler araştırılmış. Atölyenin hayata geçmesinde rol alarak Letonya’ yı porselen sanatında, genel sanat tarihinde önemli bir noktaya taşıyan sanatçılar ve porselen eserleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Letonya, Riga, Porselen, Baltarlar Porselenleri

* Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Çanakkale/ TÜRKİYE
zumrutyesim@gmail.com

“ ‘BALTARS’ PORCELAIN WORKSHOP “

Res. Assit. Dr. Yeşim ZÜMRÜT*

ABSTRACT

Latvia, where Independent republic was claimed in 1918, can still be characterized by the destructive influence of the First World War on social life and art. The artists and the people in Riga invested a great deal of effort in enlivening and founding the art institutions which also existed before the war. A group of artists who worked to generate particularly new art movements and ideas from 1920s and 1930s started to produce porcelains signed as Baltars, which is well established in the cultural heritage of Latvia. These works on which the technique of over glaze decorum have reflected the different dimension of the national identity in Latvia art.

This article investigates the factors that provide a basis for the foundation of Baltars Porcelain Workshops, which inspire porcelain factories such as M.S Kuznetsov Company and J.C. Jensen, which functioned between 1925 and 1928. In addition porcelain and artists are also highlighted as those who promoted the art.

Keywords: Latvia, Riga, Porcelain, Baltars Porcelains

* Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Fine Arts, Department of Ceramic, Çanakkale/ TURKEY
zumrutyesim@gmail.com

GİRİŞ

1920-1930' LARDA LETONYA' DA KÜLTÜREL VE SANATSAL YAŞAM

1920-1930' lu yıllarda Letonya' nın kültürel mirasında önemli bir yer tutan porselen sanatının şekillenmesinde ülkenin içinde bulunduğu sosyal ve politik durum önemli bir etken olmuştur. I. Dünya Savaşı' na kadar Rus egemenliği altında olan ve savaş sırasında hem Rusya hem de Almanya tarafında savaşıyan Letonya' da 18 Kasım 1918' de Riga Ulusal Tiyatro Salonu' nda Letonya Bağımsız Cumhuriyeti ilan edilmiştir. 1921' de uluslararası alanda diplomatik olarak tanınan Letonya Cumhuriyeti' nin sanatsal ve kültürel açıdan yeniden var olabilmesinde aydın kişiler ile sanatçılar büyük rol oynamıştır. Ulusal kültür ve kimliğin yapı taşı olarak dilin önemi; edebiyat, tiyatro ve müzikte tamamıyla ön plana alınmış, görsel sanatların sözsüz gücü Jaseps Grosvalds, Jekabs Kazaks, Niklavs Strunke, Valdemars Tone, Romans Suta, Konrads Ubans ve Teodors Zalkalns gibi genç sanatçılar tarafından gösterilmiştir.

1915 yazında Kurzeme ve Zemagle' nin Almanlar tarafından işgal edilmesiyle asker veya mülteci olarak Riga' dan ayrılan ve Rusya ya dağılan Letonyalı sanatçılar tarafından, 1915' te Petrograd' da Nadezhda Dobichina Galerisi' nde ve 1916' da Moskova da Lemerse Galerisi' nde iki önemli sergi düzenlenmiştir. Grupta Avrupa da sanat eğitimi alan Jazeps Grosvalds' in yanı sıra sanat eğitimine Riga Sanat Koleji' nde başlamış olan Jekabs Kazaks, Romans Suta, Niklavs Strunke, Valdemars Tone ve Uga Skulme gibi isimler vardır. Modern ve ulusal sanatın ideallerini paylaşan ve yaşadıkları zorluklarla birlikte birbirlerine kenetlenen gençler, gerek asker, gerekse mülteci olarak yaşadıkları tecrübelerden sonra yeni modern dil birliği içinde Letonya kültürel mirası içinde o dönemi işaret eden en parlak eserlerini ortaya koymuşlardır.

20.yy başlarında kültür başkentleri olarak görülen Moskova ve Petrograd, Letonyalı genç sanatçıların ufkunu geliştirmekte önemli bir rol oynar. 1915' te Riga Sanat Koleji' nin savaş nedeniyle kapanmasıyla okul müdürü ve St. Petersburg Sanat Akademisi üyelerinden Vilhelms Purvitis içlerinde Romans Suta' nın da bulunduğu 10 öğrencinin Rusya' daki Penza Sanat Okulu' nda öğrenimlerine devam etmelerini sağlamıştır. Moskova' da pek çok sanatsal koleksiyonu, Petrograd' da ise Hermitage' in zengin başyapıtlarını görmek her biri için zengin bir tecrübe olmasının yanı sıra farklı bir sanatsal bakış açısı kazanmalarını da sağlamıştır.

1919-1920 Letonya için yeni başlangıçların yaşandığı savaş döneminde kapanan kültürel kuruluşların tekrar açılmaya başladığı önemli tarihlerdir. 1919' da Jekabs Kazaks, Niklavs Strunke, Oto Skulme, Romans Suta, Valdemars Tone ve Konrads Ubans Ekspresyonist Grubu kurmuş ancak ekspresyonist ruhun kendilerini çok ifade etmediğini düşünerek bir yıl sonra grubun adını Riga Sanatçılar Grubu olarak değiştirmişlerdir (Görsel 1).

1920' de, savaş döneminde kaybettiği görkemi tekrar kazanmanın yollarını arayan yeni ülkenin başkenti Riga, ülkedeki tüm tarihi ve kültürel olayların merkezi haline gelmiştir. Aydın ve sanatçı sınıfı, politikacılara, ekonomistlere ve fabrikatörlere yenilenme hareketi adı altında



Görsel 1: Riga Sanatçılar Grubu üyeleri, Soldan sağa: Romans Suta, Niklavs Strunke, Valdemars Tone, Jekabs Kazaks, Konrads Ubans, Oto Skulme, 1920 ((Riga' s Porcelain Art, 2012: 19)

destek vermiştir. Kaybedilenleri telafi etme isteğiyle, büyük bir telaş ve coşkuyla çalışmışlardır. Savaş yıllarında filizlenen modernizmin kökleri Letonya için 1920' de aydınlığı ve cesareti simgeleyen Letonya sanatında klasik modernist dönem on yılın üzerinde sürmüş ve Riga Sanatçılar Grubu' yla sık sık ilişkilendirilmiştir (Görsel 2-3).

“1920' ler hızla gelişen iyimser yıllardı ve o dönemde Leton sanatı Avrupa sahnesine çıkmaya başladı. Sanatta dil engeli yoktur ve bu sebeple taraftarlarını dünyanın her yerinden hızlıca kendine çekebilir. 1922 baharında, Kültür vakfının başışı sayesinde, Aleksandra Belcova, Gederts Eliass, Uga Skulme, Oto Skulme, Romans Suta, Konrads Ubans ve Valdemars Tone Paris' e giderken Berlin' de durup oradaki sanatçı arkadaşlarıyla görüşüp iletişime geçtiler. Bu arada Arnold Dzirkalis ve Karlis Zale gibi heykeltıraşlar Düsseldorf' da Uluslararası İlerlemeci Sanatçılar Sendikası' nın düzenlediği Avant-gardists (yenilikçiler) Kongresine katıldılar. Yılın sonunda, Karlis Zale, Aleksandrs Drevins, Karlis Johansons ve Gustavs Klucis gibi Letonyalı sanatçılar Berlin' deki Van Diernen Galerisi' ndeki Rus Sanat Sergisi' ne katıldılar. Zale' nin girişimleriyle, Berlin' de 1923 Şubat' ında Letonya' nın ilk sanat dergisi 'Laikmets' yayımlandı. Karlis Zale, Niklavs Strunke, Sigismunds Vidbergs, Aleksandra Belcova ve Arnold Dzirkalis' in 1923' te Büyük Berlin Sanat Sergisine katılımıyla sergi etkinliklerinde artış görüldü. 1924' te Riga Sanatçılar Grubu üyeleri tarafından düzenlenen bir sergi Tallin' de ve Tartu' da; Riga Sanatçılar Grubu ve Polonyalı modernist grup 'Blok' ile ortak bir sergi ise Riga Şehir Sanat Müzesinde izleyici ile buluştu. Savaş dönemleri arasında Letonya sanat ve kültürünü sergileyen iddialı parçalar Paris' te Uluslararası Dekoratif ve Endüstriyel Sanat sergisinde (1925), Stokholm' de İsveç Sanatçılar Evinde (1927), Brüksel' de Dünya Fuarında (1935) ve Paris' te Uluslararası Sanat ve Teknoloji Sergisinde (1937) sunuldu. Büyük bir ün kazanmak ve zamanın başyapıtları arasında yer almak çok fazla enerji ve özgüven gerektiriyordu” (Riga' s Porcelain Art, 2012: 23).



Görsel 2: Niklavs Strunke, 'The Sun's Steed- Güneşin Atı', 39x17cm, 1929 (Riga's Porcelain Art, 2012: 193)



Görsel 3: Niklavs Strunke, 'Şarkının Gücü' ve 'Harvest Festivali Şarkıcıları', 25cm, 1933 (Riga's Porcelain Art, 2012: 188)

Milli kimliğini kaybetmeden Avrupa sanatıyla bağlantılı bir sanat akımı oluşturmaya özen gösteren sanatçılar kendilerini yeni dönemin temsilcileri olarak görmüşlerdir. Bu sanatçılardan Penza Sanat Okulu'nda tanışan ve 1922 yılında evlenen Romans Suta ve Aleksandra Belcova Letonya'nın dekoratif sanatlar alanındaki öncü isimleri olmuştur.

'BALTARLAR' PORSELEN ATÖLYESİ (1925-1930)



Görsel 4: 'Baltarlar' Porselen Atölyesi logosu (Riga's Porcelain Art, 2012: 272)

Romans Suta, 1918'de ortaya çıkan ve bu dönem sanatının temelini oluşturan Pürizm düşüncesini yayan ve Amedee Ozenfant, Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier) tarafından çıkarılan "L'Esprit Nouveau" ile ilişkili olan Paris'teki sanatçılarla 1922'de arkadaşlık kurmuştur (Suste, 2010: 53). Suta, Fransız meslektaşlarının bir nesnenin yüzeyinde fazla dekor olmadığı, malzemenin ve formun hakim olduğu özlü bir anlatım olarak "Makine Estetiği" düşüncesinden etkilenerek bu yaratıcı bağlantılara uygun bir tarz ortaya koymuştur. Bu da sanat eleştirmeni Tatjana Suta tarafından "ulusal yapısalcılık" olarak adlandırılmıştır. Ulusal yapıcı tarz; geleneksel dekorasyon tekniklerinden ve eklektik kalıntıların (zamanın dekoratif sanatlarındaki birçok usta ismin özelliği) tekrarından tamamen farklı çağdaş biçimlerdeki yerli halk sanatının süsleme, renk ve düzeninin bir yorumu olarak ifade edilmiştir (Scott, 2001: 52-53). Suta, dekoratif sanat alanında modern ressamlığın dilini kullanmıştır.



Görsel 5: Austra Ozolina-Krauze ve Aleksandra Belcova 1920'lerin başları. (Riga' s Porcelain Art, 2012: 46)



Görsel 6: 'Baltarlar' Atölyesinin Sergisi, Atputa Dergisi, No:115, sayfa 15, 1927 (Riga' s Porcelain Art, 2012: 33)

Toplumun standart gösterişli şekillere ya da etnografik motiflere öncelik veren radikal fikirleri benimsemeye hazır olmadığı, konuyla ilgili ya da yeterince aydınlanmış müşteri sayısının da az olduğu bir ortamda, üç yeni sanatçı- ressam Romans Suta ve Aleksandra Belcova ve grafik sanatçısı Sigismunds Vidbergs Letonya dekoratif sanatında birleştirilmiş bir tarz oluşturmak için uğraşmışlardır. Fikirlerini sürdürme ve savunma konusunda ısrarcı olan bu öncü sanatçılar, ulusun kültürel gelenekleriyle uyumlu çağdaş çalışmalar yapmak için sıfırdan başlamak zorundaydılar. Bu alandaki ilk girişim, 1924 yılı baharında Letonya halk sanatı olan seramiğin geleneksel bir bölümünün deneyimlenmesiydi.

Bu aşamada belkide Letonya Porselen Sanatı' nın var olmasına katkı sağlayan bir gelişme olmuştur. Suta' nın fikirlerinden etkilenen gazeteci, politikacı ve girişimci Austra Ozolina-Krauze sanatçılara finansal destek sağlama kararı alarak kendi binalarından birinde sanatçılara bir alan sunmuş ve yaptıkları çalışmalarını pişirebilmeleri için bodruma bir fırın inşa ettirmiştir (Görsel 5). Romans Suta ve Aleksandra Belcova geleneksel tarzda yaklaşık 200 seramik için orijinal form ve desenler tasarlamış fakat teknik ekipman ve finansal sıkıntılardan dolayı seramiklerin üretimini başaramamışlardır. Dekoratif sanatlar alanında profesyonel olmayan sanatçılar, gerekli teknik bilgi ve pratik beceri konusunda eksiklikler yaşamış ve çözüm olarak sır üstü teknolojiyle hazır porselen karoları boyama kararı vermişlerdir. Bu kararlar verimli çalışabilmelerinin en uygun yolunu bularak hem teknik bakımdan hem de yaratıcılık konusunda daha başarılı bir yol kat etmişlerdir. Suta ve Belcova tarafından yardım etmesi için davet edilen Sigismunds Vidbergs bu fikri geliştirmekte etkili olmuştur.

Lacpleša Caddesi 23' te açılan atölye 1925 yılı Şubat ayında Latince Baltık kelimesinden ve Baltık sanatından ortaya çıkan "Baltarlar Sanatsal Üretim ve Sanata Teşvik Kurumu" adını alarak resmi olarak kurulmuş ve Sigismunds Vidbergs bu kurumun yöneticisi olmuştur. Yaratıcı bir atölye olarak "Baltarlar" da 1925 ve 1928 yılları arasında ortaya çıkarılan sanat çalışmaları sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Letonya' daki dekoratif sanatların en yeni ve gelecek vadeden alanı porselen olmuştur (Görsel 6).



Görsel 7: Romans Suta ve Aleksandra Belcova, Viyana, 1926 (Riga' s Porcelain Art, 2012: 18)

“Atölyenin yaratıcı araştırmaları ve başarıları sadece savaş sonrası Riga sanat hayatının renkli tabiatında önemli değildi, aynı zamanda kullanışlılığından dekoratif işlevine kadar değişim vurgusunu yapan dekoratif sanatın gelişimine önemli bir etki yaptı. Başka sebepleri olmasına rağmen, bu temelde modernist akıma artan ilgiden kaynaklandı. Örneğin, Riga 19.yy’ da gelişmiş porselen üretimiyle biliniyordu. Kuznetsov ortaklığının fabrikaları orada 1887’ den sonra yer alırken, Alman iş adamı Carl Jessen’ in Fabrikası 1886’ da çoktan ordaydı. Her iki fabrikada 1920’ lerin başında faaliyetlerini yeniledi. Letonya hükümeti başka ülkelerden hazır dekor porselen ürünlerin ithal edilmesini yasakladı, fakat yerel işyerlerini teşvik etmek için dekorlanmamış ürünlerin ithalini mümkün kıldı. Bu nedenden ötürü, hazır porselenlerin boyandığı küçük atölyeler gelişti, fakat bu ürünlerin sanatsal düzeyleri çok kötüydü. 20.yüzyılın sonunda birçok Letonyalı dekoratif sanatın çeşitli dallarında uzmanları hazırlayan Baron Stiglitz Teknik Çizim Merkezi Okulu’ nda eğitildi; bu kişilerin çoğu okulda öğretmen oldu ve sonra memleketlerine döndü. Ressam Juljis Madernieks ve Ansis Cirulis dekoratif sanat alanındaki çok önemli figürlerdi. 1919’

da, Letonya Sanat Akademisi kuruldu ve sanatçı Rudolfs Pelse’ nin öncüsü olduğu Seramik Bölümü 1924’ te açıldı. Basındaki tartışmalardan görülebileceği gibi, dekoratif sanatın geliştiği yönler 1920’ lerdeki Letonya toplumunda önemliydi. Fakat Romans Suta tamamen farklı bir yöne doğru giden modern dekoratif sanatının geleceğini gördü” (Riga’ s Porcelain Art, 2012:35-37).

Birçok Letonyalı sanatçı gibi, Romans Suta ve Aleksandra Belcova da Petrograd’ ın zengin sanat yaşamıyla yakından ilgilidiler. Devrim sonrası yıllarda, farklı sanat formları arasından yeniçağın fikirlerini içinde barındıran “kışkırtma porselen sanatı” ortaya çıktı. Dikkat çekici “gümüş çağı” nın grafik ustası, eski İmparator Porselen Fabrikası’ nın baş sanatçısı, 1920’ lerde Sovyet “kışkırtma –ajitasyon porselen sanatının”¹ önde gelen sanatçısı ve kurucularından biri olan Sergel Checkhonin ile kişisel olarak tanışan Sigismunds Vidbergs, 1921’ de Riga’ ya geri döndü.

Atölyedeki sanatçılar arasında Sigismunds Vidbergs dışındakiler porselen sanatında gerekli bilgi ve beceriye sahip değillerdi ve bu nedenle bu konuda tecrübeli olan Dmitri Abrosimov’ un ellerine kalmıştı. Vidbergs’ in yapıtları zarif hatlar üzerine kurulu olduğu için Vidbergs porselenin yüzeyine çizimleri kendisi yapıyordu. Suta ve Belcova tasarladıkları suluboya desenlerin tabaklara boyanmasını Abrosimov’ a bırakıp ancak olağanüstü durumlarda eserlerin ayrıntılarını ve kenar çizgilerini dekorlamışlardır. Gereken yoğun tona ulaşmak için renkler tampon yardımıyla uygulanmış bazen de ayrıntılar kalem ucu veya resim fırçası kullanılarak tamamlanmıştır. Bu yöntemle çalışıldığında usta ve sanatçı arasındaki uyum çok önemlidir.

¹<http://en.art.sovfarfor.com/applied-art/porcelain/11-soviet-agitation-porcelain.html> (Erişim Tarihi : 14. 10.2014) 20. yy başlarında-ajitasyon porselen Rus sanatında benzersiz bir fenomen oldu. Alışılmış çiçeksi ve pastoral konuların yerine çekici gibi Sovyet Cumhuriyeti sembolleri ve sloganları parıldıyordu. Günümüzde, Rus Propaganda Sanatını temsil eden ‘Sovyet agitation-kışkırtma’ porselenleri, yurtdışındaki özel koleksiyonların yanı sıra Rus müze ve koleksiyonlarının en prestijli eserlerindedir.

“Genç sanatçılar çalışmaları boyunca malzeme ve teknoloji nüanslarını öğrenmek durumundaydılar. İlk başlarda yeterli tecrübeleri olmadığından önsezilerine güvenerek hareket ettiseler de, yapıcı bir enerji ve hevesle bunu dengeleyebildiler. Çeşitli tabak, kase, vazo ve kahve takımlarının dekorlanması için birçok tasarım yapılmıştı. 1925 yılında “Baltarlar” adı altında üretilen porselenler 2. Süsleme Sanatı Sergisinde ve Riga’ daki Uluslararası Tarım ve Üretim Sergisinde izleyici ile buluştu. İlk eserler yüksek kalitelerini ve yeni artistik tarzını ortaya koyuyordu ve toplumda bir ilgi uyandırıyor. Bu da sanatçıların yeni yaratıcı eserler oluşturmasına neden oluyordu. “Baltarlar” gerçek bir ilerleme kaydetmişti ve 1925 yılında Paris’ te Uluslararası Süsleme ve Endüstriyel Sanat Sergisiyle yeni bir ün kazanmıştı. Bu da Art Deco çağının başlangıcının habercisiydi. 1920’ ler yeni uluslararası tarzın ortaya çıktığı zamanlardı. I. Dünya Savaşı’ ndan sonra, toplum yaşam tarzında ve düzeninde bir değişiklik hissetti ve tamamen yeni mimari şekiller, sanat ve tasarımlar yaratıldı” (Riga’ s Porcelain Art, 2012: 39).

1925-1927 yılları arası ‘Baltarlar’ Porselen Atölyesi’ nin en üretken dönemi olmuştur. İki yıldan az sürede 300’ den fazla ürün dekorlanmış, halkın sürekli artan ilgisi, yapıcı enerjisi ve sanatçıların uluslararası alanda tanınması bu dekoratif sanatın bir bütün olarak gelişmesini teşvik etmiştir. Ancak gelişmelerle beraber bir takım sıkıntılarda ortaya çıkmıştır. Ekonomik dezavantajların, mali krizlerin çözülmesi, üretimin artarak devam edebilmesi için gerekli temel malzemelerin temin edilebilmesi gerekmiş, her bir parçanın maliyeti çok yüksek olduğu ve atölyenin temel bir geliri olmadığı için hazır ürünleri almaya yetecek bir bütçe bulmak büyük bir sıkıntı olmuştur (Scott, 2001: 53).

Atölyenin amacı hiçbir zaman seri üretime geçmek olmamıştı. Sanatçılar sadece zenginlerin alabileceği eşsiz parçalar üretiyor ve bu nedenle her kesimden tüketiciye ulaşamıyordu. Devletten gereken resmi desteği de alamayan ‘Baltarlar’ Porselen Atölyesi’ nin bu şartlar altında gelişmesi zor görünüyordu. Romans Suta, Aleksandra Belcova ve Sigismunds Vidbergs halkın porselen sanatına olan ilgisini arttırmak için çok fazla çaba sarf etmişler, bir sanat eseri için ondan fazla değişik model üreterek satışları arttırmaya çalışmışlar ancak hedefledikleri sayıya ulaşamamışlardır.

“1926 yılının sonbaharında, Baltarlar Sergisi Riga’ da Romanovskis Galerisi’ nde izleyici ile buluştu ve 1 Kasım’ da Baltarlar Galerisi atölye binasında hizmete girdi. Romans Suta galerinin iç kısmı için Art Deco tarzı mobilyalar geliştirdi. Bu mobilyalar; sandalyeler, yuvarlak bir masa ve eserlerin sergilenmesi için bir stanttan oluşuyordu. Tekstil duvar askıları yama ve baskı metotları kullanılarak oluşturulmuştu” (Riga’ s Porcelain Art, 2012: 39).

Çözüm yolları bulmaya çalışan Romans Suta diplomatik kaynakları kullanarak yurtdışından araçlar bulmaya ve aktivite alanını genişletmeye karar verdi. Genelde Letonya Cumhuriyeti Dışişleri Bakanlığına ve elçiliklere nispeten küçük koleksiyonlar veriliyordu. 1926 Kasım ayında önce Litvanya’ nın başkenti Kaunas’ ta ve daha sonra da Tallin’ de bir sergi açıldı. Aleksandra Belcova, Kültür Vakfı’ ndan malzeme yardımı ile Stokholm’ de, Roma’ da ve Helsinki’ de yapılan sergilere katılmak için destek istiyordu. 1928 yılında “Baltarlar” sergisi Riga Şehir Sanat Müzesi’ nde gösterime girdi ve eserler müze koleksiyonuna eklenmek için satın alındı. Sanatçılar, aktörler, diplomatlar ve avukatlar atölyedeki galeriden sanat eserleri satın aldılar.



Görsel 8: Romans Suta, 1927
(Riga' s Porcelain Art, 2012: 20)



Görsel 9: Romans Suta, 'Cup and Saucer-Fincan ve Tabagi', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 35,5cm, 1925-1928 (Riga' s Porcelain Art, 2012: 99)



Görsel 10: Romans Suta, 'Vase Riga- Riga Vazosiu', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 66,5x32cm, 1925-1928 (Riga' s Porcelain Art, 2012: 92).

Halkın ve eleştirmenlerin olumlu tepkilerine rağmen, Letonya' daki genel ekonomik krizin de etkisiyle ekonomik güçlükler büyümeye devam etti. Atölyeye yer ve maddi destek sağlayan Austra Ozolina-Krauze iflas etti ve bu olayların sonucunda, grup 5 Ocak 1928' de dağıldı. Atölyeden ayrılmak istemeyen Suta ancak 6 ay kadar dayanabildi ve 1 Temmuz 1928' de 'Baltarlar' atölyesi faaliyetlerini tamamen sonlandırdı. Atölyenin kapanmasıyla geride kalan pek çok sayıda dekorlu eser Leton Sanat Sergileri' nde yer aldı ve diğer ülkelerde birçok farklı etkinlikte sergilendi.

"Bunlardan bazıları 1930' da İsveç' te ve 1933' de Norveç' te sergilendi. 1930' da Suta bir tanıdığının desteğiyle son 'Baltarlar' porselen sergisini Amerika' da düzenlemeye çalıştı. Sergi Washington' da ve New York' da düzenlendi. Ancak, organizasyon kötüydü ve reklamı yapılmamıştı. Serginin Letonya' ya dönmesinden sonra, anlaşıldı ki eserlerin neredeyse hepsi (200 kadar eser) kötü paketlemeden dolayı kırılmıştı" (Riga' s Porcelain Art, 2012: 39). Büyük bir hayal kırıklığına uğrayan sanatçıların Baltarlar Porselen Atölyesini yeniden canlandırmaya dair son umutları da yok olmuş. Letonya dekoratif sanat tarihindeki bu kısa ancak önemli ve aydınlık dönem bu şekilde sona ermiştir.

'BALTARLAR' PORSELEN ATÖLYESİ SANATÇILARI

1925-28 yılları arasında, Riga Sanatçılar Grubu' nun da üyesi olan 'Baltarlar' sanatçılarının her biri yaratıcı olgun kişilikleriyle kendilerine has tarzlarını ortaya koymuştur. İlk başlardaki tecrübesizlikleri, malzemeye hakimiyet ve dekorlama tekniklerindeki yetersizlikleri zamanla aşmış, sanat eseri olarak nispeten basit olan ilk çalışmaların yerini Letonya porselen sanatında iz bırakan çalışmalar almıştır.

İlk örnekler bakıldığında resim-çerçeve tekniğinden yola çıkışlı, tabağın ortasına belirli bir stile uygun olarak yapılmış ve kolayca fark edilebilecek bir desen, süslü bir çerçeve oluşturacak şekilde kenar şeritleri gözlenir. Sonrasında birleşik bir süsleme tarzı ortaya çıkar ve asimetrik olarak tüm yüzeyin düzensel köşegenlerle bölündüğü yeni bir boyama tekniği oluşturulur. Bu tekniği geliştiren ve başarılı bir şekilde çalışmalarında kullanan sanatçılardan biri Romans Suta' dır (Görsel 8, 9, 10).

ROMANS SUTA (1896-1944)



Görsel 11: Romans Suta, 'Power of the Land', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 38cm, 1927 (Riga's Porcelain Art, 2012: 84)



Görsel 12: Romans Suta, 'Love-Sevgi', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 25,2cm, 1927 (Riga's Porcelain Art, 2012: 91)



Görsel 13: Romans Suta, 'Demonstration-Gösteri', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 35,5cm, 1925-1928 (Riga's Porcelain Art, 2012: 126)

Romans Suta resimleri, çizimleri, mobilya tasarımları, seramikleri, porselen dekorları ve sanat eleştirmenliğiyle Letonya sanatına iz bırakmıştır. Yaratıcı, çok yönlü ve mücadeleci kişiliği ile Baltarlar Porselen Atölyesi sanatçıları arasında ön plana çıkmış kusursuz estetik zevkiyle dışavurumculuğa yeni bir soluk kazandırmak için yeni yöntemler bulmaya çalışmıştır.

Romans Suta'nın Porselen eserlerindeki ana tema kırsal yaşam ('Power of the Land', 'Rural Motif', 'Genre', 'Open Air Dance', 'Country Market'), şehirdeki günlük sahneler, limandaki tavernalar ('Sailor's Love'), sıcak-samimi duygular ('Love'), tiyatro konuları ('Masks' ve 'Chinese Performance in Latvia') üzerinedir. Romans Suta sosyal ve tarihi temaları da resimlerinde ve porselen eserlerinde kullanmıştır. Örneğin, 'Demonstration-Gösteri', 'Yıl 1905', 'Div Düjinas' ve 'Refugees-Mülteciler' eserlerinde Letonyalı insanların tarihine yoğunlaşmıştır. Suta'nın 'The Year 1905-Yıl 1905' adlı çalışması dekoratif tabak sanatının göze çarpan en önemli örneklerinden biridir (Görsel 11, 12, 13, 14, 15).



Görsel 14: Romans Suta, 'Refugees-Mülteciler', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 32,5cm, 1925 (Riga's Porcelain Art, 2012: 103)



Görsel 15: Romans Suta, 'The Year 1905-Yıl 1905', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 25cm, 1927 (Riga's Porcelain Art, 2012: 121)



Görsel 16: Romans Suta, 'Construction-Yapı', Sır üstü dekor tekniği, 37cm, 1926 (Riga's Porcelain Art, 2012: 127)



Görsel 17: Romans Suta, 'Construction-Yapı', Sır üstü dekor tekniği, 35,5cm, 1925-1926 (Riga's Porcelain Art, 2012: 129)

Bu eserde haç şeklinde geometrik şekiller kullanan sanatçı aynı yöntemi ‘Power of the Land-Toprağın Gücü’ adlı eserinde daha ayrıntılı bir şekilde kullanmıştır. Kase ve tabaklarının yanı sıra vazolarda da aynı sırüstü dekor tekniğini kullanarak asimetric bölgeler yardımıyla ayrı şeritleri başarılı bir şekilde birleştirmiştir. Daha radikal ve etkileyici olan ‘Construction-Yapı’ ve ‘Wedding-Düğün’ adlı eserleri de kübist tarzı ile dikkat çeker. Sanatçı için en önemli şey eserlerinin hayata ve insan ruhuna yakın olmasıdır (Görsel 16, 17).



Görsel 18: Romans Suta,
'Wedding-Düğün', Porselen, Sır
üstü dekor tekniği, 26,5cm, 1928
(Riga's Porcelain Art, 2012: 81)



Görsel 19: Romans Suta,
'Wedding-Düğün', Porselen,
Sır üstü dekor tekniği, 24,5cm,
1928 (Riga's Porcelain Art, 2012:
88,89)



Görsel 20: Romans Suta,
'Wedding-Düğün', Porselen,
Sır üstü dekor tekniği, 35,5cm,
1928 (Riga's Porcelain Art, 2012:
82,83)



Romans Suta'nın eski Letonya düğünlerini konu alan birçok eseri bilhassa çok ilginçtir. Neredeyse düz ve 40-60 cm çapında büyük tabakların üzerine halk sanatını yansıtan kırmızımsı kahverengi tonlarını seçerek olayın ciddiyetini ve önemini vurgulayan bir dekor uygulamıştır. Kullanılan renkler, anlatılan konu ve yüzeydeki kurgu eski geleneklerin güzelliğine dikkat çeker ve insanların ruhuna hitap eder. Diğer 'Baltarlar' sanatçıları ile karşılaştırıldığında Suta'nın daha fazla eseri günümüze kadar gelmiş ve bu eserler sırüstü² porselen dekorlama sanatının özelliklerinin anlaşılmasını sağlamıştır. (Görsel 18, 19, 20)

²Sırüstü dekorları genellikle sırlanmış ve sır pişirimi yapılmış ürünlerin üzerine uygulanır. Sırüstü dekorlarında pişirim 700-850°C'ler de yapıldığı için renk paleti oldukça zengindir. Sırüstü dekorlarında, el dekor yöntemleri ve teknik dekor yöntemleri kullanılabilir. Aynı tasarım içerisinde birkaç dekor yöntemini birden kullanmak mümkün olabilir. (Sevim, 2003: 53)

ALEKSANDRA BELCOVA (1892-1981)



Görsel 21: Aleksandra Belcova, 'Africa-Afrika', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 24cm, 1926 (Riga's Porcelain Art, 2012: 60)



Görsel 22: Aleksandra Belcova, 'Spanish Motif', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 46cm, 1926 (Riga's Porcelain Art, 2012: 61)



Görsel 23: Aleksandra Belcova, 'Italy-İtalya', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 25cm, 1926 (Riga's Porcelain Art, 2012: 74)

Aleksandra Belcova, Letonyalı insanların yaşamlarındaki nesnelere ve hikayelerin yansımalarını eşi Romans Suta'nın önceliğine bırakarak, birçok ulusun süsleme ve hislerini kendi tarzında yorumlamıştır. Berlin Viyana ve Paris'teki müzelerde tanıştığı ilkel sanattan etkilenmiş, modern sanatta örnekleri sıkça görülen Afrika motifleri üzerine başarılı tabak dekoru yorumları yapmıştır. Fransız, İspanyol ve Rus kültürüne olan ilgisi yaratıcı eserlerine yansımıştır (Görsel 21, 22, 23).



Görsel 24: Aleksandra Belcova, 'Mother and Child-Anne ve Çocuk', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 35cm, 1926 (Riga's Porcelain Art, 2012: 52)



Görsel 25: Aleksandra Belcova, 'Girl at the Well', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 35cm, 1926 (Riga's Porcelain Art, 2012: 72)

Sanatçının bu ilgisi özellikle Rus kültürüyle ilgili eserlerinde hissedilir. Şiirsellik günlük yaşamdan karelerde vurgulanmaktadır. Bu konu ile ilgili 'Mother and Child-Anne ve Çocuk', 'Girl at the Well' adlı eserleri örnek verilebilir. 'Baltarlar' Porselen Atölyesi'nde üretilen kahve takımlarının ilk ikisinin de yaratıcısı olan Aleksandra Belcova bu takımları konstrüktivist bir ruhla dekorlamıştır. Ancak bu eserler günümüze kadar muhafaza edilememiştir (Görsel 24, 25).

SIGISMUNDS VIDBERGS (1890-1970)

Çok önemli bir grafik sanatçısı olan Sigismunds Vidbergs çizim ustası olan Sergey Chekhonin' le yakın temas halindeydi. İki sanatçı da porseleni ideal bir yüzeyi olan mükemmel bir sanat malzemesi olarak görüyordu. Bu iki çizim ve grafik ustasının görüşleri eserlerinde görülebilir. Eserlerinde geleneksel süslemeler, Özgürlük Savaşı'ndan kareler, 'Art Deco' nun özelliklerini yansıtan ('Aviation-Havacılık') modern dekorlar ve Doğu'nun egzotizmini ('Dancer-Dansı') konu edinen Vidbergs tarzının özelliği kısa ve keskin siyah beyaz çizgiler ile birleşen dinamik, net ve parlak ritimlidir. Eserlerinde farklı renkleri bir araya getirmekten ziyade porselen yüzeyinin parlaklığını bozmadan boyasız alanlar bırakmaya özen gösteren sanatçı kenar çizgilerini kırmızı ya da altın renginde boyayıp ortaya zarif eserler koymuştur. Vidbergs çalışmalarında bir ustanın çizgilerine sahiptir (Görsel 26, 27, 28).



Görsel 26: Sigismunds Vidbergs, 'Letonya 1918', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 25,5cm, 1925 (Riga's Porcelain Art, 2012: 134)



Görsel 27: Sigismunds Vidbergs, 'Aviation-Havacılık', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 24,9cm, 1926 (Riga's Porcelain Art, 2012: 133)



Görsel 28: Sigismunds Vidbergs, 'Dancer-Dansı', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 33x12cm, 1929-1939 (Riga's Porcelain Art, 2012: 179)



Görsel 29: Erasts Sveics, 'Tabak', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 25cm, 1933 (Riga's Porcelain Art, 2012: 211)



Görsel 30: Annija Eska, 'Dance-Dans', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 28,5cm, 1930 (Riga's Porcelain Art, 2012: 217)



Görsel 31: Annija Eska, 'Dance-Dans', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 28,5cm, 1939 (Riga's Porcelain Art, 2012: 216)

Belcova ve Suta'nın yakın arkadaşları olan ve 'Baltarlar' porselen sanatına yönelik eserler ortaya koyan sanatçılar arasında Erasts Sveics, Lucija Kursinska ve Annija Eska adını kullanan Anna Belova da sayılabilir. Çok fazla öne çıkan etkin isimler olmamakla birlikte eskizleri ve çalışmalarını günümüze kadar muhafaza edilmiştir (Görsel 29,30,31).

SONUÇ

'Baltarlar' Porselen Atölyesi sanatçılarının kısa sürede ortaya koyduğu yaratıcı eserler Leton Dekoratif Sanatı tarihine iz bırakmakla kalmayıp aynı zamanda Letonya'nın 20. yüzyıl klasik modernist mirasının önemli bir parçası haline gelmiştir. 1920-1930' larda üretilen çalışmalar 1990' larda Almanya, Hollanda, Danimarka ve İsveç gibi çeşitli ülkelerde izleyiciyle buluşmuş ve büyük beğeni kazanmıştır. Ne yazık ki, üretilen eserlerin birçoğu günümüze kadar korunamamış bu nedenle de 'Baltarlar' adını taşıyan eserler özel koleksiyonların ve müzelerin gurur kaynağı olmuştur (Görsel 4).

Porselen sanatı, hem dekoratif sanatta ilerlemenin mükemmel bir örneği olarak hem de Art Deco ve Klasik Modernizm gibi akımlardan yola çıkarak çağı ve estetik değerleri yansıtır toplumda bir ilgi uyandırmıştır. Günümüzde 'Baltarlar' Porselen Atölyesi eserleri 20. yüzyıl sanat tarihindeki klasik modernizm hareketlerine Letonyalı sanatçıların katkısı olarak görülebilir ve Leton kültürel mirasının ayrılmaz bir parçasıdır.

'Baltarlar' Porselen Atölyesi'nden sınırlı sayıda parça, Berlin' de, Stokholm' de, Bordo' da ve Tallin' de sergilenmiştir. Ancak, Letonya Ulusal Sanat Müzesi'nden 100 eser, Riga Porselen Müzesinden 31 eser ve özel koleksiyonculardan oluşturulan 80 eser ile Moskova' da Dekoratif Uygulamalı Halk Sanatları Müzesi'nde 2012 yılında açılan "Riga Porselen Sanatı 1925-1940" sergisi en kapsamlı ve aydınlatıcı sergi olmuştur.

Letonya Ulusal Sanat Müzesi adına, Letonya ve Moskova' da gerçekleştirilen sergi sonrasında Letonca, Rusça ve İngilizce olmak üzere üç dilde yayımlanan sergi kataloğu bu alandaki en kapsamlı ve yararlı kaynakçadır. Genel olarak bu kapsamlı kaynaktan yararlanılarak aktarılan bilgilerin, Türk sanat eğitiminde önemli bir yeri olan seramik sanatı eğitiminde faydalı olmasının yanı sıra birçok seramik sanatçısı için de esin kaynağı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Letonya Ulusal Sanat Müzesi. (2012). *Riga's Porcelain Art. 1925-1940*. ISCN 978-9934-8236-5-7, Letonya
- Martinsone, I. (2000). *The Art Deco Style and Latvian Art. Materiali Latvijas maksas vesturei Journal, Volume 1, Page: 129-139*
- Scott, P. (2001). *Painted Clay-Graphic Arts and the Ceramic Surface*. London: A&C Black
- Sevim, S. S (2003). *Seramik Dekorları. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları*
- Suste, M. (2010). *The Unknown Suta. an Insight Into The Work Of Romans Suta In Applied Art. Journal Maksas Vesture un Teorija, ISSN 1691-0869, Volume13, Page:52-62*
- <http://en.art.sovfarfor.com/applied-art/porcelain/11-soviet-agitation-porcelain.html> - (14 Ekim 2014)
- <http://learnrussian.rt.com/speak-russian/russian-propaganda-art> - (14 .10. 2014)

GÖRSEL LİSTESİ

- Görsel 1: Riga Sanatçılar Grubu üyeleri, Soldan sağa: Romans Suta, Niklavs Strunke, Valdemars Tone, Jekabs Kazaks, Konrads Ubans, Oto Skulme, 1920 ((Riga's Porcelain Art, 2012: 19)
- Görsel 2: Niklavs Strunke,'The Sun's Steed- Güneşin Atı', 39x17cm, 1929
(Riga's Porcelain Art, 2012: 193)
- Görsel 3: Niklavs Strunke,'Şarkının Gücü' ve 'Harvest Festivali Şarkıcıları', 25cm, 1933 (Riga's Porcelain Art, 2012: 188)
- Görsel 4: 'Baltarlar' Porselen Atölyesi logosu (Riga's Porcelain Art, 2012: 272)
- Görsel 5: Austra Ozolina-Krauze ve Aleksandra Belcova 1920'lerin başları. (Riga's Porcelain Art, 2012: 46)
- Görsel 6: 'Baltarlar'Atölyesinin Sergisi, Atputa Dergisi, No:115, sayfa 15, 1927 (Riga's Porcelain Art, 2012: 33)
- Görsel 7: Romans Suta ve Aleksandra Belcova, Viyana, 1926 (Riga's Porcelain Art, 2012: 18)
- Görsel 8: Romans Suta, 1927 (Riga's Porcelain Art, 2012: 20)
- Görsel 9: Romans Suta, 'Cup and Saucer-Fincan ve Tabak', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 35,5cm, 1925-1928 (Riga's Porcelain Art, 2012: 99)
- Görsel 10: Romans Suta, 'Vase Riga- Riga Vazosu', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 66,5x32cm, 1925-1928 (Riga's Porcelain Art, 2012: 92).
- Görsel 11: Romans Suta, 'Power of the Land', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 38cm, 1927 (Riga's Porcelain Art, 2012: 84)
- Görsel 12: Romans Suta, 'Love-Sevgi', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 25,2cm, 1927 (Riga's Porcelain Art, 2012: 91)
- Görsel 13: Romans Suta, 'Demonstration-Gösteri', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 35,5cm, 1925-1928 (Riga's Porcelain Art, 2012: 126)
- Görsel 14: Romans Suta, 'Refugees-Mülteciler', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 32,5cm, 1925 (Riga's Porcelain Art, 2012: 103)
- Görsel 15: Romans Suta, 'The Year 1905-Yıl 1905', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 25cm, 1927 (Riga's Porcelain Art, 2012: 121)
- Görsel 16: Romans Suta, 'Construction-Yapı', Sır üstü dekor tekniği, 37cm, 1926 (Riga's Porcelain Art, 2012: 127)
- Görsel 17: Romans Suta, 'Construction-Yapı', Sır üstü dekor tekniği, 35,5cm, 1925-1926 (Riga's Porcelain Art, 2012: 129)
- Görsel 18: Romans Suta, 'Wedding-Düğün', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 26,5cm, 1928 (Riga's Porcelain Art, 2012: 81)
- Görsel 19: Romans Suta, 'Wedding-Düğün', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 24,5cm, 1928 (Riga's Porcelain Art, 2012: 88,89)
- Görsel 20: Romans Suta, 'Wedding-Düğün', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 35,5cm, 1928 (Riga's Porcelain Art, 2012: 82,83)
- Görsel 21: Aleksandra Belcova, 'Africa-Afrika', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 24cm, 1926 (Riga's Porcelain Art, 2012: 60)
- Görsel 22: Aleksandra Belcova, 'Spanish Motif', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 46cm, 1926 (Riga's Porcelain Art, 2012: 61)

- Görsel 23: Aleksandra Belcova, 'Italy-İtalya', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 25cm, 1926 (Riga's Porcelain Art, 2012: 74)
- Görsel 24: Aleksandra Belcova, 'Mother and Child-Anne ve Çocuk', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 35cm, 1926 (Riga's Porcelain Art, 2012: 52)
- Görsel 25: Aleksandra Belcova, 'Girl at the Well', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 35cm, 1926 (Riga's Porcelain Art, 2012: 72)
- Görsel 26: Sigismunds Vidbergs, 'Letonya 1918', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 25,5cm, 1925 (Riga's Porcelain Art, 2012: 134)
- Görsel 27: Sigismunds Vidbergs, 'Aviation-Havacılık', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 24,9cm, 1926 (Riga's Porcelain Art, 2012: 133)
- Görsel 28: Sigismunds Vidbergs, 'Dancer-Dansçı', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 33x12cm, 1929-1939 (Riga's Porcelain Art, 2012: 179)
- Görsel 29: Erasts Sveics, 'Tabak', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 25cm, 1933 (Riga's Porcelain Art, 2012: 211)
- Görsel 30: Annija Eska, 'Dance-Dans', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 28,5cm, 1930 (Riga's Porcelain Art, 2012: 217)
- Görsel 31: Annija Eska, 'Dance-Dans', Porselen, Sır üstü dekor tekniği, 28,5cm, 1939 (Riga's Porcelain Art, 2012: 216)

“YILDÖNÜMÜ AMBLEM TASARIMLARI”

Yrd. Doç. Çağlar OKUR*

ÖZET

Kurumsal yıldönümleri; çoğunlukla ticari ya da ticari olmayan markalar tarafından kurumsal kimliğin değerini arttırmaya, çalışanlarla, müşterilerle ilişkileri güçlendirmeye ve yatırımcı güveni oluşturmaya yardımcı olan bir tanıtım etkinliği olarak kullanılmaktadır. Kurumsal yıldönümlerini anlamlı hale getiren şey ise, devamlılığın yaratmış olduğu manevi önemdir. Bu manevi öneme kimlik kazandırmak, bunu tanıtmak ve kutlanan yılı vurgulamak amacıyla oluşturulan simgeler de “yıldönümü amblemleri” olarak tanımlanabilir. Bu amblemlerin tasarımları ve özgün olmaları dikkat çekicilik ve akılda kalıcılık açısından önemlidir. Dolayısıyla yıldönümünü ifade eden rakamların içeriği ifade edecek şekilde yorumlanarak kavramsal simgelere dönüştürülmeleri, yaratıcı ve özgün sonuçlara ulaşılmasını sağlayabilir. Bu makalede yıldönümü amblem tasarımlarındaki yaklaşımlar ve örnekleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Amblem Tasarımı, Grafik Tasarım, Halkla İlişkiler, Yıldönümü, Yıldönümü Amblem Tasarımları.

*Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE
cokur@anadolu.edu.tr

“ ANNIVERSARY EMBLEM DESIGNS ”

Assist. Prof. Çağlar OKUR*

ABSTRACT

Corporate anniversaries are mostly used as a promotional event to increase the value of corporate identity of firms, business enterprises or their brands. They are also used to create investment trust or strengthen the relations between, employees and customers. What makes corporate anniversaries meaningful is the importance of their moral value of continuity. Signs that are designed to identify these moral values and indicate the anniversaries can be defined as “anniversary emblems.” The design and uniqueness of these emblems are important in the means of being remarkable and memorable. Thus creative and unique results can be achieved by converting the numbers of anniversaries into expressive signs. This article focuses on existing design approaches and examples of anniversary emblem designs.

Keywords: : *Emblem Design, Graphic Design, Public Relations, Anniversary, Anniversary Emblem Designs.*

* *Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Graphic Arts, Eskisehir / TURKEY
cokur@anadolu.edu.tr*

GİRİŞ

Günümüz rekabet ortamında kurumların, işletmelerin ya da markaların başarılı olabilmeleri, rakiplerinin bir adım önüne geçebilmeleri için halkla ilişkiler araçlarını etkin bir şekilde kullanmaları gerekmektedir. Bu sayede kurumların, işletmelerin ya da markaların imajlarını güçlendirmeleri, kendilerini etkin bir şekilde tanıtmaları mümkün olmaktadır. Bu amaca yönelik halkla ilişkiler araçlarından birisi de yıldönümü kutlamalarıdır.

Yıldönümü kutlamaları, bir kuruluşun ilk kez çalışmaya başladığı veya bu günün yıldönümlerinde yapılan kutlama etkinlikleridir “(Dignen), 2004”. Yıldönümü kutlamaları; çoğunlukla ticari ya da ticari olmayan markalar tarafından kurumsal kimliğin değerini arttırmaya, kurulduğu günden bu yana, hedeflerine bir adım daha yaklaştığını vurgulamaya, çalışanlarla, müşterilerle ilişkileri güçlendirmeye ve yatırımcı güveni oluşturmaya yardımcı olan bir tanıtım etkinliği olarak kullanılmaktadır. Ayrıca geçmiş başarılarla ya da olaylara minnet sunma; hadiseleri anma, anımsatma ve kutlama amacı da taşıyabilir. Yıldönümlerini anlamlı hale getiren hadiselerin kendisi olduğu kadar, devamlılığın yaratmış olduğu manevi önemdir.

Yıldönümü kutlamaları, halkla ilişkilerde bir kurumsal kimliği tanıma ve tanıtmaya yöntemi olarak kullanılmaktadır. Kurumsal kimliğin bir kurumun görünen yüzü ve kendini ifade etme şekli olduğu düşünüldüğünde, bu tür kutlamalar oldukça önemlidir. Bir kurumsal kimliğin en bilindik ifadesi ise amblemidir. Kurumların, işletmelerin ya da markaların imzası olan amblemle oluşturulan imaj, tüketicinin ya da kullanıcının aklına kazınır. Amblem kimi kurumlar için öylesine önemlidir ki, örneğin Şangay Çin’deki HSBC bankası, sırf ambleminin görünebilmesi için önünde bulunan arsayı 450 milyon sterlin ödeyerek satın almıştır.

Amblem; ürün ya da hizmet üreten kuruluşlara kimlik kazandıran, sözcük özelliği göstermeyen soyut ya da nesnel görüntülerle, harflerle ya da rakamlarla oluşturulan simgeler olarak tanımlanır “(Becer), 2000”. Bu tanımdan yola çıkarak yıldönümü amblemlerini “kurumların, işletmelerin ya da markaların zaman içinde geliştirip sahip oldukları manevi öneme kimlik kazandırmak, onu tanıtmak ve kutlanan yılı belirtmek amacıyla tasarlanan simgeler” olarak tanımlayabiliriz.

Yıldönümü amblemleri halkla ilişkiler çalışmalarında etkin bir tanıtım yöntemidir. Doğru olarak tasarlandığında kurumsal kimliği destekleyerek ona yeni bir boyut kazandırır. Markalar için, tüketicilere o ürünün kalitesinin uzun yıllar boyunca denenip kullanıldığını dolayısıyla almaya değer olduğunu hissettirir. Tanınan bir amblem, ürünün garantisi haline dönüşür “(Becer), 2000”. Dolayısıyla amblem tasarımı önem arz etmektedir. Bu makalede, içerik araştırması yöntemi kullanılarak, yıldönümü amblem tasarımlarında kullanılan temel yaklaşımlar ve örnekler anlatılmaya çalışılacaktır.

TEMEL YAKLAŞIMLAR

Yıldönümü amblem tasarımlarında üç temel yaklaşımın var olduğundan söz edilebilir. Birinci yaklaşım, kurumsal amblemin yanına ya da altına, yılı ifade eden sayıyı ve “yıl” ya da “yılı” kelimesini yazmaktır. Örneğin “Anadolu Üniversitesi” nin 50. Yılı’nı kutlamak amacıyla tasarlanan amblem tasarımında olduğu gibi (Görsel-1). Uygulanması oldukça basit olan bu yöntem iletişim açısından kolay anlaşılır, renk ve ton olarak Anadolu Üniversitesi kurumsal amblemi ile uyumlu olmasına karşın yaratıcılık açısından zayıftır.



Görsel 1: “Anadolu Üniversitesi 50. Yıl amblemi”
http://ftp.anadolu.edu.tr/Pictures/Au_Logolar/

Bu tür yaklaşıma bir başka örnek olarak “Sinpaş Grubunun 35. Yıl amblemi” verilebilir (Görsel-2). Yine kurumsal amblemin yanına eklenen “35. Yıl” ifadesi ile grubun kaçınıcı yılını kutladığı net bir biçimde belirtilmiştir. Her ne kadar renk ve ton kullanımı olarak kurumsal amblem ile bir bütünlük elde edilmeye çalışılmış ve “35. Yıl” ifadesinde farklı bir yazı karakteri kullanılmış olsa da, yıldönümü amblemi olarak sıradan bir örnektir. Bu tür yaklaşımların özgün olmaktan öte bir başka sorunu ise, yılı ifade eden sayının önüne hangi kurumsal amblemi koyarsanız onun için de aynı işlevi görecektir. Yani aidiyet hissi yaratmamaktadır.



Görsel 2: “Sinpaş Grubu 35. Yıl amblemi”
http://www.basimbulteni.com/sirket_logos/sinpas_35yil_logo.jpg

Birinci yaklaşıma verilebilecek bir başka örnek de, Birleşik Krallığın uluslararası eğitim ve kültürel ilişkilerinden sorumlu bir organizasyonu olan “British Council” için yapılan “80. Yıl” amblemidir (Görsel-3). Kurumsal amblemi rahatsız etmeden yanına eklenen “80 Years Of Cultural Relations (80 Yıllık Kültürel İlişkiler)” ifadesi ile yıldönümü amblemi tamamlanmıştır. Ancak ne var ki risk almadan yapılmış olan bu tarz tasarımlar alelade ve sıkıcı bir görünüme sahiptir.



Görsel 3: “British Council 80. Yıl amblemi”
<http://brand.britishcouncil.org/downloads/logos/80th-anniversary-logo/>

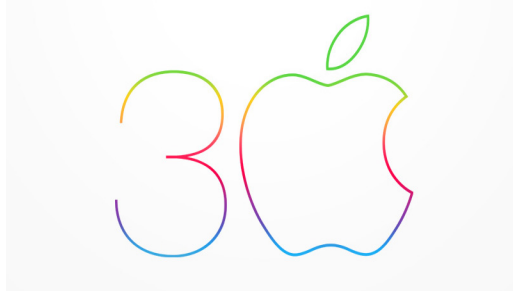
Bu tür yaklaşımlar kurumsal yıldönümü amblemlerinde oldukça yaygın olarak kullanılmaktadır. Elbette renk, ton, biçim uyumu ve denge yıldönümü amblemlerinde tutarlılık ve bütünlük yaratma açısından önemlidir. Ancak daha da önemlisi özgünlüktür. Çünkü özgün olan yaratıcı olandır. Dikkat çekici ve akılda kalıcıdır.

Yıldönümü amblem tasarımlarında varolan ikinci yaklaşımda ise, yılı ifade eden sayının rakamlarını ve kurumsal amblemi bir bütün oluşturacak şekilde bir arada kullanmaktır. Ünlü Grafik Tasarımcı Massimo Vignelli tarafından tasarlanan “Abdi İbrahim İlaç Firmasının 100. Yıl amblemi” bu yaklaşıma örnek olarak gösterilebilir (Görsel-4). Abdi İbrahim İlaç Firmasının kurumsal amblemi “100” sayısını oluşturan “0” rakamlarından birisinin yerine kullanılmıştır. Bütünlük hissini kuvvetlendirmek için form olarak amblemin yapısına uygun bir yazı karakteri seçilmiş, böylece basit, dinamik, modern görümlü ve en önemlisi akılda kalıcı bir yıldönümü amblemi ortaya çıkmıştır.



Görsel 4: Massimo Vignelli, “Abdi İbrahim 100. Yıl amblemi”
<http://www.abdiibrahim.com.tr/en/press-room/press-kit.aspx>

Benzer bir yaklaşımı “Apple” firmasının “30. Yıl” ambleminde görebiliriz (Görsel-5). Apple firmasının dünyaca tanınan kurumsal amblemi “0” rakamı yerine kullanılmış ve başına benzer bir formda ve renklerde “3” rakamı eklenerek “30” sayısı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu yıldönümü ambleminde dikkat çekici olan sadeliğine rağmen etkili olmayı yakalamış olmasıdır. Öyle ki “yıl” ya da “ yılı” gibi ifadelere ihtiyaç duyulmamıştır. Ambleme bakıldığında zihnimizde “Apple, 30. Yıl” ifadesi hemen canlanabilmektedir. Tabi bunda Apple firmasının güçlü kurumsal kimliğinin dünya çapında tanınmasının büyük payı vardır. Günümüz piyasa koşullarında tanınmak ve hatırlanmak gerekli olduğu kadar zordur da. Güçlü kurumsal kimlik bir firmanın veya ürünün bu kalabalık piyasa koşullarında öne çıkmasını sağlar (Wheeler), 2012”.



Görsel 5: “Apple 30. Yıl amblemi”
<http://www.apple.com/30-years/>

Konunun başına dönecek olursak; yıldönümü amblemleri kurumlar, işletmeler ve markalar için bir tanıtma ve tanınma aracı olarak kullanılmaktadır. Öyle ki, bazı durumlarda yıldönümü amblemi tek başına kelimelerin yerine geçerek izleyici ile konuşmaya başlar. Örnekteki telekomünikasyon firmasının 20. yıldönümünü ilan etmek amacıyla hazırlanan amblemde firmanın ismi görünmese de kurumsal amblem, renkler ve karakterler yardımıyla amblem kendini ifade etmektedir (Görsel-6).



Görsel 6: “Turkcell 20. Yıl amblemi”
http://medya.turkcell.com.tr/turkcell-20-yasinda-bulten_6067.html

Renk, ton, biçim uyumunun ve dengesinin yıldönümü amblemlerinde tutarlılık ve bütünlük yaratma açısından önemli olduğunu vurgulamıştık. Buna güzel bir örnek olarak “T.C. Ziraat Bankasının 150. Yıl amblemi” gösterilebilir. “150. yıl” ifadesini oluşturan rakamlar ve harfler, kurum amblemiyle biçim, renk ve ton olarak uyum yaratacak bir şekilde tasarlanmış, bir bütünlük yaratılmıştır. “150. Yıl” ifadesinin T.C. Ziraat Bankasının kurumsal amblemini çağrıştıracak şekilde tasarlanması izleyicinin zihninde bir bütünlük olgusunun yaratılmasını sağlamıştır (Görsel-7).



Görsel 7: “T.C. Ziraat Bankası 150. Yıl amblemi”
<http://www.ziraatliyiz.biz/wp-content/uploads/2013/11/10.jpg>

Rakamların içinde kurumsal amblemi kullanmak ya da rakamları kurumsal amblemi çağrıştıracak biçimde tekrar tasarlamaktansa, yılı ifade eden rakamlar harflerin yerine de kullanılabilir. Buna güzel bir örnek olarak “ICOGRADA” (Uluslararası Grafik Tasarım Birlikleri Konseyi) için Christopher Scott tarafından tasarlanan “50. Yıl” ilanı gösterilebilir (Görsel-8). Oldukça minimal bir çözüm önerisi ile “50” sayısı, “C” ve “O” harflerinin yerine kullanılarak hem harf hem de rakamın aynı anda ifade edilmesi söz konusu olmuştur. Ünlü Minimalist Mimar Ludwig Mies van der Rohe’ nun dediği gibi, “Less is more! (Az çoktur!)” Bazen az eleman kullanarak daha çok kavram ifade edilebilir.



Görsel 8: Christopher Scott, “ICOGRADA 50. Yıl ilanı”
<https://christopherscottdesigner.com/2013/04/18/i50grada-by-christopher-scott/>

Yıldönümü amblem tasarımlarında karşımıza çıkan üçüncü yaklaşım ise daha kavramsaldır. Bu tarz yaklaşımlarda çıkış noktası önemlidir ve rakamlar, yeni bir anlam ifade edecek şekilde özgün simgesel işaretlere dönüştürülmektedir. ICOGRADA' nın 50. yıldönümü için Fabrica Tasarım Okulundan Omar Vulpinari tarafından tasarlanan kurumsal yıldönümü ambleminde çıkış noktası olarak dünyanın küresel açılımından yararlanılmıştır (Görsel-9). Soyutlanmış olan “5” ve “0” rakamları birlikteliği ifade etmesi için iç içe geçmiş bir biçimde kullanılmıştır. Amblemin iki farklı kullanım şekli vardır. Birincisi kurumsal olandır ve siyah zemin üzerine beyaz amblem şeklindedir. İkincisi ise amblemin dış hatları sabit kalmak şartıyla içine farklı tasarımlar yerleştirilerek üyeler tarafından kişiselleştirilebilmesidir. Örnekte, sol tarafta amblemin kurumsal önerisi, sağ altta ise ICOGRADA üyesi tasarımcıların işlerinin nasıl uygulanabileceğini gösteren kişiselleştirilmiş amblemler görülmektedir.



Görsel 9: Omar Vulpinari, “ICOGRADA 50. yıl amblemi”
<http://www.mirachelapovoleri.com/>



Sakarya İzci Grubu tarafından düzenlenen ve “Türk İzciliğinin 100. Yılı” için düzenlenen amblem yarışmasında birinciliği elde eden tasarımda ise, 100 sayısı izci selamı ile bütünleştirilerek kullanılmıştır (Görsel-10). Böylece rakamlar simgesel bir işarete dönüştürülerek yeni bir anlam elde edilmeye çalışılmıştır.

Görsel 10: Çağlar Okur, “Türk İzciliği’ nin 100. Yıl amblemi”
Türk İzciliği’ nin 100. Yılı amblem tasarım yarışması birincisi, 2011

Kavramsal yaklaşıma bir başka örnek olarak, “Türkiye, Polonya Diplomatik İlişkilerinin 600. Yılı” kutlama etkinliklerinde kullanılmak üzere düzenlenen amblem tasarım yarışmasında birinciliğe layık görülen tasarım verilebilir (Görsel-11). Studio Imagina’ nın tasarladığı amblem tasarımında 600 sayısı sonsuzluk sembolünü (∞) çağrıştıracak biçimde yorumlanmış ve ortaya bu çalışma çıkmıştır. “Eski dostlar, yeni liderler” sloganı ile birlikte kullanılan amblem tasarımı, izleyicide, devamlılık, sonsuzluk, devinim, birliktelik, bütünlük gibi alt kavramları çağrıştırmaktadır.



Görsel 11: Studio Imagina, “Türkiye-Polonya Diplomatik İlişkileri 600. Yılı” amblem tasarımı.
<http://www.polonyarehberi.com/diplomatik-iliskilerin-600-yildonumu-kutlamalarinin-ortak-logosu-hazirlandi/>

Genellikle kurumsal yıldönümlerinde, var olmanın sonsuza kadar devamlılığı dlenir. Bu yüzden sonsuzluk sembolü (∞) yıldönümü amblemlerinde oldukça sık kullanılmaktadır. Bu yaklaşım oldukça alışılmış olsa da farklı ve özgün yorumlar da vardır (Görsel-12). “Norveç Ebe-ler Birliği (Den Norske Jordmorforening)’ nin 100. Yıl amblemi”nde sonsuzluk sembolü (∞), yaratıcı bir çözümleme ile hem 100 sayısının “0”ları yerine hem de 1908 ve 2008 sayılarındaki “8” rakamları yerine kullanılmıştır.



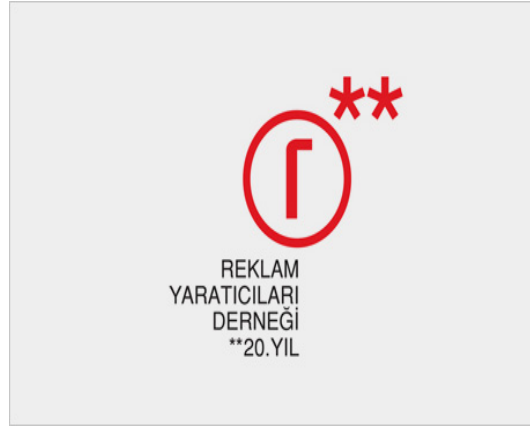
Görsel-12: Norveç Ebeler Birliği’ in 100. yıl amblemi

Fakir firması tarafından firmanın 80. yılı için düzenlenen “Fakir Elektrikli Ev Aletleri 80. Yıl Amblem Tasarımı Yarışması”nda birincilik alan çalışmada ise sonsuzluk sembolü (∞) daha da soyutlaştırılarak kullanılmıştır (Görsel-13). 80 sayısı, devinim, dinamizm, hareketlilik gibi kavramları çağrıştıran bir simgeye dönüştürülmüştür. Artık amblem, rakam ve imge sınırının ince çizgisi üzerinde gidip gelmektedir.



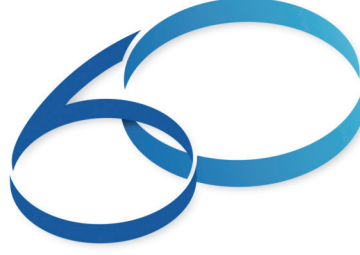
Görsel 13: Erdem Özil, "Fakir 80. yıl amblemi"
<http://www.tasarimyarismalari.com/fakirelektrikli-ev-aleleri-80-yil-logo-tasarimi-yarismasi-sonuclandi/>

Peki hiç rakamları öne çıkarmadan yani onları geri planda kullanarak bir yıldönümü amblemi tasarlanabilir mi? "Reklam Yaratıcıları Derneği (RYD)nin 20. Yılı"nı vurgulamak amacıyla sektördeki profesyonel tasarımcıların katıldığı amblem tasarım yarışmasında birinci olarak seçilen çalışma bu soruyu güzel bir örnekle cevaplamaktadır (Görsel-14). Amblemin çıkış noktası olarak tescilli marka "®" sembolü kullanılmış, ayrıca çift yıldız ** dipnot sembolü yerine kullanılarak 20. Yıl kavramına gönderme yapılmıştır.



Görsel 14: Mete Özkar, "RYD 20. Yıl amblemi"
<http://www.grafikhaber.net/yarisma-haberleri/ryd-20-yil-logo-yarismasi-sonuclandi.html>

Kavramsal yaklaşımlara verilebilecek son örnekte ise "İsviçre CERN Bilim Merkezinin 60. Yıldönümü amblemi"nde "6" ve "0" rakamlarının eğimleri nazikçe birleşerek hızlandırıcı modülünün yapısı yansıtılmaya çalışmıştır. Ayrıca rakamların üst üste binmesi, CERN' in temel değeri olan farklı ülkelerin, mesleklerin ve insanların işbirliğini yansıtmaktadır. Amblemdaki hafif eğim ve perspektif, CERN' in coğrafi planını, dinamizmini ve ileri görüşünü yansıtmak amacıyla kullanılmıştır.



YEARS/ANS CERN

Görsel 15: CERN 60. Yıl amblemi

<http://home.web.cern.ch/cern-people/updates/2013/11/60-years-sleek-and-stylish>

SONUÇ

Yıldönümü amblem tasarımlarında önemli olan çıkış noktasıdır. Çıkış noktası kimi zaman kurum ambleminin kendisi, yıldönümünü ifade eden rakamlar ya da onların formu, bir sembol, işaret, mimari yapı gibi pek çok konu olabilir. Önemli olan çıkış noktasından alınan fikri izleyiciye anlaşılır ve yaratıcı bir görsel dille aktarabilmektir. Çünkü her ne yapıyor olursak olalım eğer izleyici tarafından anlaşılmıyorsa bu bir boşa harcanmış bir çabadır “(Vignelli), 2010”.

Sonuç olarak bu makalede, yıldönümü amblemlerinin yıldönümü kutlama etkinlikleri kapsamında bir halkla ilişkiler aracı olarak kullanıldığından ve tasarımlarında üç temel yaklaşımın varolduğundan bahsedilmiştir. Yıldönümü amblemleri, kurumların, işletmelerin, ticari olsun ya da olmasın çeşitli markaların uzun ömürlülüğünü, köklülüğünü simgeleyen, onların kurulduğu günü anmak için tasarlanan görsel işaretlerdir. Yıldönümü amblemlerinin neyi ifade ettikleri, izleyici ile açık ve net bir iletişim kurmaları, dikkat çekici ve özgün olmaları oldukça önemlidir. Yıldönümü amblemlerinin 1 yıl boyunca çeşitli etkinliklerde ve medya ortamlarında kullanıldığı düşünüldüğünde bu önem daha da artmaktadır. Günümüz zorlu piyasa koşullarında kurumların, işletmelerin ya da markaların rakiplerinden öne çıkabilmeleri için fark yaratmaları gereklidir. Dolayısıyla yıldönümünü ifade eden rakamların üstüne, yanına veya altına kurum ya da marka amblemini yerleştirerek bir yıldönümü amblemi oluşturmak artık oldukça basit ve sıradan bir uygulamadır. Kurum amblemini, denge, uyum ve estetik kaygıları güderek yıldönümünü ifade eden rakamlarla bütünleştirmek, dahası rakamları içeriği ifade edecek şekilde tekrar yorumlamak, onları birer simgeye dönüştürmek daha yaratıcı ve özgün sonuçlara ulaşılmasını sağlayabilir. Çoğu zaman “yıl, yılı” gibi eklere bile ihtiyaç duyulmamalı, ünlü Minimalist Mimar Ludwig Mies van der Rohe’ nun dediği gibi, “Less is more! (Az çoktur!)” düşüncesinden yola çıkarak az görsel elemanla daha çok kavram ifade edebilmenin yolları denenmelidir. Bu yüzden tasarımcı, tasarlayacağı yıldönümü ambleminin kavramsal altyapısından formuna kadar bütün detaylar üzerinde kontrol sahibi olmalıdır. Bunları gerçekleştirbilmek için de yıldönümü amblemi tasarlanacak olan kurum, marka veya olay hakkında görsel ve yazınsal olarak mümkün olduğunca iyi araştırma yapılmalıdır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

BECER, Emre (1997). *İletişim ve Grafik Tasarım Dost Yayınları: Ankara.*

DIGNEN, Sheila (2004). *Longman Business English Dictionary Longman: England*

LESLEY, Philip (1983). *Lesley's Public Relations Handbook Prentice Hall , INC.: USA.*

ÖZODAŞIK, Mustafa (2013). *Halkla İlişkiler ve İletişim Anadolu Üniversitesi Yayınlar: Eskişehir.*

UÇAR, Tevfik Fikret (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım İnkilap Yayınevi: İstanbul.*

VIGNELLI, Massimo (2010). *The Vignelli Canon (Çev.Çağlar Okur), Lars Müller: Baden, İsviçre.*

WHEELER, Alina (2012). *Designing Brand Identity (Çev.Çağlar Okur), John Wiley & Sons: Kanada.*

Kaynak İnternet Siteleri

Anadolu Üniversitesi 50. yıldönümü amblemi

http://ftp.anadolu.edu.tr/Pictures/Au_Logolar/

(erişim tarihi: 15 Ekim 2014)

Sinpaş Grubu 35. Yıl amblemi http://www.basimbulteni.com/sirket_logos/sinpas_35yil_logo.jpg

(erişim tarihi: 15 Ekim 2014)

British Council 80. yıl amblemi <http://brand.britishcouncil.org/downloads/logos/80th-anniversary-logo/>

(erişim tarihi: 15 Ekim 2014)

Massimo Vignelli, "Abdi İbrahim 100. Yıl amblemi" <http://www.abdiibrahim.com.tr/en/press-room/press-kit.aspx>

(erişim tarihi: 15 Ekim 2014)

Apple 30. Yıl amblemi

<http://www.apple.com/30-years/>

(erişim tarihi: 15 Ekim 2014)

Turkcell 20. Yıl amblemi

http://medya.turkcell.com.tr/turkcell-20-yasinda-bulten_6067.html

(erişim tarihi: 15 Ekim 2014)

T.C. Ziraat Bankası 150. Yıl amblemi

<http://www.ziraatliyiz.biz/wp-content/uploads/2013/11/10.jpg>

(erişim tarihi: 15 Ekim 2014)

Christopher Scott ICOGRADA 50. Yıl ilanı

<https://christopherscottdesigner.com/2013/04/18/i50grada-by-christopher-scott/>

(erişim tarihi: 15 Ekim 2014)

Omar Vulpinari, "ICOGRADA 50. yıl amblemi"

<http://www.mi-rahelapovoleri.com/>

(erişim tarihi: 15 Ekim 2014)

Studio İmagina, "Türkiye-Polonya Diplomatik İlişkileri 600. Yılı" amblem tasarımı.

<http://www.polonyarehberi.com/diplomatik-iliskilerin-600-yildonumu-kutlamalarinin-ortak-logosu-hazirlandi/>

(erişim tarihi: 15 Ekim 2014)

Den Norske Jordmorforening' in 100. yıl amblemi

(erişim tarihi: 15 Ekim 2014)

Erdem Özil, "Fakir 80. yıl amblemi"

<http://www.tasarimyarismalari.com/fakirelektrikli-ev-aletleri-80-yil-logo-tasarimi-yarismasi-sonuclandi/>

(erişim tarihi: 15 Ekim 2014)

Mete Özkar, "RYD 20. Yıl amblemi"

<http://www.grafikhaber.net/yarisma-haberleri/ryd-20-yil-logo-yarismasi-sonuclandi.html>

(erişim tarihi: 15 Ekim 2014)

CERN 60. Yıl amblemi

<http://home.web.cern.ch/cern-people/updates/2013/11/60-years-sleek-and-stylish>

(erişim tarihi: 15 Ekim 2014)

Studio İmagina, "Eski Dostlar, Yeni Liderler: 600 yıllık Türkiye-Polonya Diplomatik İlişkileri" yıldönümü amblemi

<http://www.polonyarehberi.com/diplomatik-iliskilerin-600-yildonumu-kutlamalarinin-ortak-logosu-hazirlandi/>

(erişim tarihi: 15 Ekim 2014)

<http://notoku.com/dis-halkla-iliskiler-ortam-ve-araclari/>

(erişim tarihi: 15 Ekim 2014)

<http://www.thavan.org.in/uploads/IJRMST01/3.pdf>

(erişim tarihi: 15 Ekim 2014)

“ BALE MÜZİĞİNDEKİ BÜYÜK EVRİM İGOR STRAVİNSKİ’ NİN BAHAR AYİNİ İSİMLİ BALE ESERİ ÜZERİNE GENEL BİR ANALİZ”

Arş. Gör. Emre ÜNLENEN *

ÖZET

İgor Stravinski 20. yüzyıl müziğinin lider bestecilerinden birisidir. Asimetrik ritmik yapı kullanımları, kuru ses tınısı, disonans kullanımı, yeni armonizasyon teknikleri, açık anlatım yöntemi ve orkestrasyondaki farklılıklarıyla, müzik literatürüne yenilikçi teknikler kazandırmıştır. Besteci döneminin süregelen müzik estetiği algısını kariyeri boyunca yeniden şekillendirmeyi başarmıştır.

Le Sacre du Printémps, Türkçe başlığıyla Bahar Ayini, bestecinin 1913 yılındaki müzisyenlerin dikkatini üzerine çektiği eseridir. Kendi müzikal üslubunun başarısını bu eserin ününe borçludur. Bu çalışmada, Stravinski’ nin İkelcilik Akımını yansıtan sahneyi oluşturabilmek için kullandığı müzik teknikleri yüzeysel olarak irdelenecektir. Bestecinin yirminci yüzyıl müziğinde oluşturduğu etki örneklerle gösterilecektir.

Anahtar Kelimeler: İkelcilik, Stravinski, Le Sacre du Printémps, Bahar Ayini, Bale Müziği, Yirminci Yüzyıl Müziği

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

GİRİŞ

BALE MÜZİĞİNDEKİ BÜYÜK EVRİM

İgor Stravinski bestecilik kariyerinin zirvesine ilk balelerinden birisi olan *Le Sacre du Printemps*; Türkçe başlığıyla *Bahar Ayini* ile ulaşmıştır. İlk eseri olan *Ateş Kuşu Balesi*' yle Rusya' da elde ettiği başarı Stravinski' yi Paris' e yönlendirmiş ve “Les Ballet Russes” adlı bale topluluğunun menajeri olan Diyaçilev ile çalışma imkânı oluşturmuştur. Rimski Korsakov' un özel öğrencisi sıfatıyla henüz tam olgunlaşmamış bir besteci olarak görüldüğü halde, şaşırtıcı bir şekilde Paris dinleyicisine el değmemiş Rus mirasını tanıtmada başarılı olmuştur. İkinci balesi *Petruchka*' yı bestelerken, Antik Slav kültürü üzerine uzman olan Nikolay Rerik' le birlikte “Antik Rusya' nın pagan ayinlerini ve genç bir kızın kendisini bahar tanrısı için kurban etmesini konu alacak bir bale” üzerine çalışma kararı almışlardır (Palisca & Burkholder, 2006:928).



Görsel 1: Valentine Hugo Çizimi (Taruskin, 2009)

1. “Sacre”¹in Doğuşu

Ayin fikrinin doğuş noktası bestecinin 1910 yılında Rusya’ nın kırsal bölgelerine yaptığı geziye dayanır. Eserin hemen girişindeki meşhur fagot teması gibi, birçok melodik malzeme ve halk şarkılarının tınısal özellikleriyle ilgili fikirler bu geziye ve Litvanya Evlilik Şarkıları adlı bir antolojik halk şarkıları kitapçığına dayanmaktadır (Taruskin, 2009).

The image shows a musical score for the first four measures of the 'Introduction' section of Igor Stravinsky's 'Le Sacre du Printemps'. The score is for Clarinet A, Clarinet B, Bassoon, and Horn F. The tempo is marked 'Lento' and 'so tempo rubato'. The bassoon part is marked 'solo ad lib.' and features a prominent melodic line. The other instruments are marked 'colla parte'. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. The bassoon part is marked with 'I' and 'II' and has a dynamic marking of 'mp'. The Clarinet A and B parts are marked with 'I' and 'II' and have a dynamic marking of 'p'. The Horn F part is marked with 'II' and has a dynamic marking of 'mp'.

Görsel 2: İgor Stravinski, *Le Sacre du Printemps*. “Introduction” bölümünün ilk dört ölçüsünde fagotun seslendirdiği tema

İkili senaryoyu, 9. ve 12. yüzyıl arasında hüküm sürmüş Kiev Rus Devleti’ nin 11. yüzyılda yazılmış bir el yazmasından yararlanarak tamamlamıştır (Taruskin, 2009:171 Oluşturdukları bu çalışmada daha önceki balelerde olduğu gibi bir hikâye anlatmak yerine “İlkel yaşam ruhunu canlandırarak modern, şehirli toplumun yaralarına merhem olması için” sahnede gerçek bir ayin canlandırmayı amaçlamışlardır (Palisca & Burkholder, 2006: 928). “Herhangi bir hikâyeye sahip olmama fikri” (Boucourechliev, 1987:60) besteciye durumla ilgili herhangi bir yorum yapmadan dinleyiciye konuyu doğrudan iletme ve daha sonra açıklanacağı üzere, kendisini ayinin bir gözlemcisi gibi görme imkânı vermiştir.

2. “Bahar Ayini”nin Genel Özellikleri

2.1. İlkelcilik

Konu ilkel bir kabilenin gerçekleştirdiği ayinle ilgili olduğu için, Stravinski tüm çalışmasını doğal yaşamın şiddeti fikrinden destek alarak çevrelemiştir. Müzik tarihçisi Taruskin, *Bahar Ayini*’ ni ilkel olarak nitelemek yerine daha çok cahil, vahşi, saf duygulara ve sade bir anlatıma dayalı olarak betimlemekte, bestecinin bir biyolog gibi doğum, ölüm, üreme ve hayatta kalma gibi insanoğlunun temel yaşam kavramlarına yönelik bilgiler verdiğini düşünmektedir. Eserde kullanılan disonans² yapıların oluşturduğu çarpıcı etki, poliritmik³ yapılarla oluşturulan beklenmedik aksanlar, sus ve ataklar biyolojik ilkelik kavramı hakkındaki en önemli örneklemeler olarak gösterilebilir.

¹ Ayin

² Uyumsuz seslerin bir arada kullanılması (İngilizce: dissonance)

³ Farklı ritim kalıplarının eş zamanlı kullanılması (İngilizce: polyrhythm)



Görsel 3: Henri Rousseau - *In a Tropical Forest. Struggle between Tiger and Bull* -1909

Tarihe büyük bir skandal olarak geçen eserin 1913 yılındaki ilk seslendirmesinden sonra müzik eleştirmeni Jacques Rivère, *Bahar Ayını*' ni yeniden adlandırarak "Biyolojik Bale" olarak tanımlamış ve kimliksiz dansçı vücutlarını eleştirerek "Dans sadece ilkel insana ait değildi, aynı zamanda insanlık tarihinden öncesine aitti" demiştir (Taruskin, 2009:188).



Görsel 4 : İgor Stravinski, *Le Sacre du Printemps*. Vaslav Nijinski' nin Koreografisi

2.2. Folklorik Materyal Kullanımı

Yukarıda bahsedildiği gibi, tanzim edilmiş folklorik melodilerin kullanımı büyük önem taşımaktadır. Müzik fikirlerinin bloklar halinde peşi sıra ve hızlı geçişlerle kullanılmasıyla, Stravinski *Bahar Ayini*'nde birçok halk şarkısı kullanmıştır. (Görsel 5 ve 6)

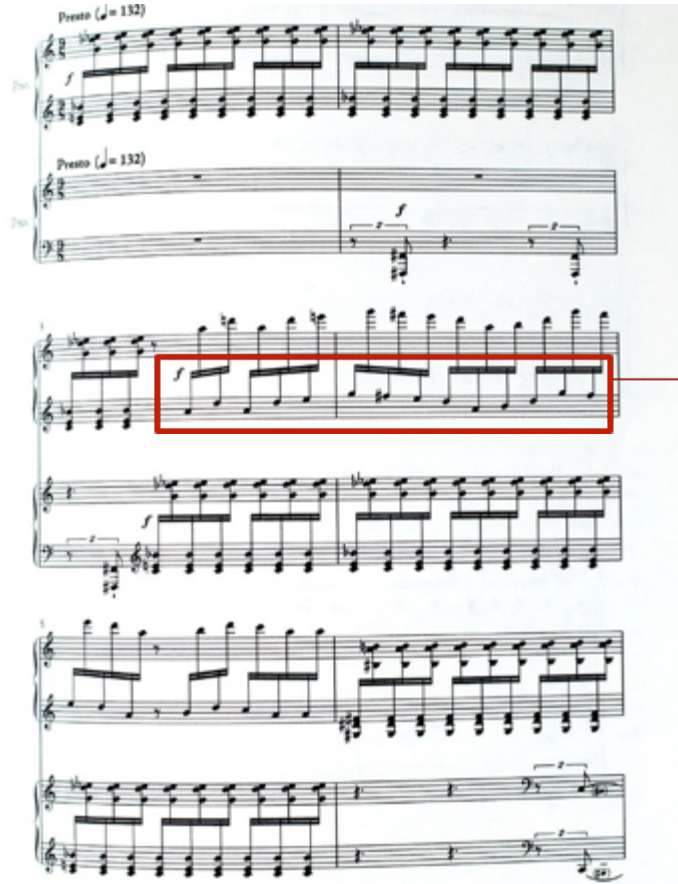
No. 142



Tè - vu - zè - li ma - nu! Sen - gal - vè - li ma - nu!

Lejs k ma - ne, tè - ve - li i dva - rą stu - ży - ti.

Görsel 5: *Tevuselu Manu!* (Anton Juskiewicz, *Melodje ludowe litewskie*, no. 142) (Taruskin, 2009)

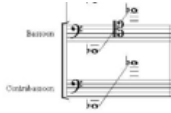


Presto (♩ = 132)

Presto (♩ = 132)

Görsel 6: İgor Stravinski, *Le Sacre du Printemps*. (Dört el Piyano düzenlemesi), "Jeu du Rapt" 1. ve 6. ölçüler arası (Taruskin, 2009)

Köylülerin şarkı söyleme stillerini yansıtabilmek için, besteci alışlagelmiş orkestrasyon tekniklerini yeniden yapılandırarak, döneminin çok ilerisinde bir müzikal dil elde etmiştir. Beklenmedik artikülasyonlar ve eğitimsiz köylü seslerini taklit eden sıra dışı ses yükseklikleri bu tekniklerin başında gelmektedir. Eserin açılış temasında fagotun seslendirdiği melodi fagotun çalınabilen en üst oktavında sergilenmiştir. (Görsel 7a ve Görsel 7b)

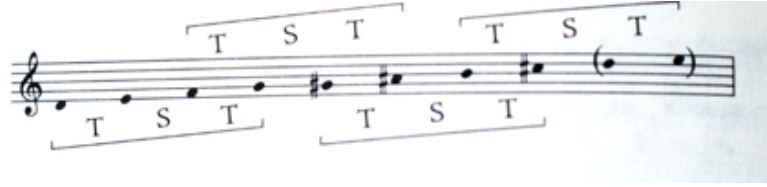


Görsel 7a: Fagotun çalınabilen en üst oktavında sergilenen ses yüksekliği



Görsel 7b: İgor Stravinski, Le Sacre du Printemps. Fagot temasındaki ses yüksekliği kullanımı "Introduction", 1. ve 3. ölçüler arası (Taruskin, 2009)

Ayrıca, besteci beklenmedik, sert disonans kullanımları ile hayalindeki ilkel dinlerin yabaniğini ve insaniyetsizliğini yansıtmak istemiştir. Bununla birlikte Korsakov haricinde o güne kadar kullanılmamış, özellikle Rus halk şarkılarının armonize edilmesi için çok uygun olan "oktatonik dizi" kullanımını başlatmış, Yeni Ulusalçılık akımının ideallerini gerçekleştirmiştir.



Görsel 8: Bir tam bir yarım aralık dizilimiyle oluşturulan oktatonik dizinin dört tetrakorda bölünmesi. Görseldeki T harfi sesler arasındaki bir tam aralığı, S harfi ise yarım ses aralığını simgelemektedir. (Taruskin, 2009)

2.3. Açık Anlatım

İlkellik ve şiddet alt başlıklarına ek olarak *Bahar Ayini*'nin en önemli özelliklerinden biri de bestecinin konuyu ele alış biçimidir (Boucouchiev, 1987:61). Bestecinin kendisi de eser içinde bir senaryo ve organizasyon olmama fikrini savunmak için savaş vermiştir. Stravinski'nin asıl amacı sahnede gerçek bir dini ayini canlandırma isteğidir. Romantik dönem Rus Balesi'nin sahip olduğu karakterlerden farklı olarak, besteci bir pagan ayininin sosyal yapısını ve sosyal kimliklerini ele almıştır. Anti-romantik stiliyle birlikte çarpıcı disonansları, poliritmik ve kısa melodik materyallerin peşi sıra kullanımları neticesinde elde ettiği şok etkisi yaratan müzikal diliyle Bahar Ayini, dönemin dinleyicisinin alıştığı bale atmosferini tamamiyle değiştirmiştir.



Görsel 9: Kuğu Gölü Balesi, Çaykovski – American Ballet Theatre –Fotoğraf: Tristram Kenton



Görsel 10: İgor Stravinski, Le Sacre du Printemps. – Thrust Company -2010

3. Teknik Özellikleri

3.1. Gelişmeyen Motif Yapısı

Giriş kısmının hemen sonrası itibarıyla, besteci motif gelişimleri olmayan, karakter olarak birbirlerinden ayrı tematik bloklar kullanmıştır. Bu noktada bestecinin halk melodilerini kullanımı ile gerçekleştirdiği atflar doruk noktasına ulaşır. Hatta yapısal olarak birbirinden farklı ikiden fazla müzikal fikrin peşi sıra ya da eş zamanlı olarak kullanıldığı gözlemlenebilir. (Görsel 11)

A

18 Tempo giusto $\text{♩} = 80$ (L II senza sord.)

Cor. V. VI. VII. VIII f sempre f sempre

Vcl II arco (non div.) f sempre simile

Vcl I tatti (non div.) f sempre simile

Vcl II tatti (non div.) f sempre simile

Vcl I arco (non div.) f sempre simile

C. b. tatti (non div.) f sempre simile

C. b. arco (non div.) f sempre simile

C. b. tatti (non div.) f sempre simile

C. b. arco (non div.) f sempre simile

C. Ing. solo

Pag.

Cor.

Archi f come sopra

Archi $\text{pizz.$ f come sopra

Archi meno f f come sopra

Archi f come sopra

B

15

Picc.

Ob.

C. Ing. (D)

Cl. picc. (D)

Cl. (B)

Cor.

Tr. ba (C)

Archi

16

Ob.

C. Ing. (D)

Cl. picc. (D)

Cl. (B)

Pag.

Cor.

Tr. ba picc. (D)

Tr. ba (C)

Archi

C

17

Picc.

Fl.

Fl. c. a. (G)

Ob.

C. Ing. (D)

Cl. picc. (D)

Cl. (B)

Pag.

Cor.

Tr. ba picc. (D)

Tr. ba (C)

Archi

17

Archi

B

18

Picc.

Fl.

Fl. c. a. (G)

C. Ing. (D)

Cl. picc. (D)

Cl. (B)

Pag.

Cor.

Tr. ba picc. (D)

Tr. ba (C)

Archi

18

Archi

The image displays two pages of a musical score for Igor Stravinsky's 'Les Augures Printaniers'. The score is annotated with red boxes and letters A, B, C, and D, indicating specific motifs and their development. A red arrow points from measure 19 to measure 20. The score includes parts for Flute, Clarinet, Violin, Viola, Violoncello, Contrabasso, Oboe, Bassoon, Trumpet, Trombone, Timpani, and Percussion.

Görsel 11: İgor Stravinski, *Le Sacre du Printemps*. “*Les Augures Printaniers*” Blok fikirlerin nasıl kullanıldığını göstermek için bir motif analizi. 1. ve 71. ölçüler arası

11. Görselde görülebileceği gibi, Stravinski esere “*Les Augures Printaniers*” bölümünün girişinde La bemol dizisi üzerinde oluşturulan akor ile yaylıların sürekli devam eden sekizlik eşliği üzerine kornların beklenmedik aksan ve suslarından oluşan bir yapıyla başlamıştır. Kullanılan bu müzikal dil, klasik dönemin en önemli özelliklerinden biri olan sekiz ölçülük müzikal cümle algısını yıkan önemli örneklerden birisidir. (A) 9. ölçüde korangle ve iki fagotun seslendirdiği dört ölçülük Slav halk melodisi, sekizlik değerli akorların oluşturduğu ikellik hissini yıkar. (B) Besteci 13. ölçü itibarıyla ilk blok fikri (A) yaylılarda tekrar duyururken, bu kez 17. ölçüde korangle solosu birinci fikrin üzerine bindirilerek iki farklı fikir eş zamanlı seslendirilir. 23. ve 34. ölçüler arasında kullanılan üçüncü blok fikir (C) daha dağınık bir yapıda fanfar benzeri şekilde sunulur. Sonrasında besteci ilk blok fikri 35. ve 71. ölçüler arasında arka plan olarak kullanarak yeni motif materyallerini (D) ilk bloğun üzerine inşa eder.

Stravinski’ nin kullandığı motiflerin herhangi bir geliştirmeye ihtiyaç duymayacak kadar olgun olduğu söylenebilir. Her motif bloğu kendi karakterine sahiptir ve form içindeki rolleriyle ayın ruhunu geliştirmek için kullanılmışlardır.

3.2. Müziğin Yoğunluğu

3.2.1. Kuru Ses Tınısı

Müzikal dilin bir unsuru olarak bestecinin eser içinde kullandığı artikülasyonlar: “sıklıkla tekrar eden kısa notalar (staccato) ve notaları birbirine bağlamadan, ayrı ayrı seslendirme (detaché), romantik dönem bestecilerinin kullandığı yoğun orkestral renklerin çok uzağında kuru bir tınısallığın oluşmasını sağlar” (Palisca & Burkholder, 2006:929). Stravinski’ nin Bahar Ayini’ nde ürettiği teknikler yeni bir müzik dilinin örneğidir. Stravinski’ nin çarpıcı bir etkiyle birlikte bale müziğine getirdiği bu yenilik sayesinde, kendisinden sonraki bestecilerin de yeni orkestral tınıları kullanmaya yöneldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda bestecinin müzikal dili aşağıda genel olarak irdelenecektir.

Eserde sürekliliğini koruyan nabız (müzikteki gerilimin sürekliliğini koruması) da ilkellik atmosferini yansıtmaya ve artikülasyonların daha verimli kullanılması açısından değinilmesi gereken bir unsurdur. Nabız sayesinde yaratılan tedirginlikle, seyircinin bir ormanda hiçbir savunması olmadan vahşi yaşamdan gelecek ani bir etkileşimle yüz yüze kalacağı hissi uyandırılır. Eserin gelişiminde blok fikir katmanları üst üste koyularak müzik yoğunluğu giderek arttırılır.

3.2.2. Ritmik Yapı Çeşitleri

Bahar Ayini’ nin besteleniş sürecinde Stravinski vahşi yaşam ve doğanın asimetric yapısını yansıtabilme için iki farklı ritmik model kullanmıştır. Stravinski üzerine uzman Toorn bu farklı iki ritmik modeli şöyle tanımlıyor:

“Birinci model sabit ve sürekliliğini koruyan eşlik ile tam anlamıyla hipnotize edici bir yapı: Yaşlıların seçilen genç kızı ölüm dansı yapması için etkilemeye çalıştıklarında kullanıldığı gibi. Diğer model ise notasyonda farklı zaman yapılarının muntazam çalınmasını gerektiren düzensiz yerleştirilmiş ana vuruşlarla oluşturuluyor.” (Toorn, 1987)

“Stravinski, pasif ostinato ve aktif vurgulama değişimi olarak adlandırılabilir bu iki yapının tek bir çatı altında kullanılmasının önünü açmıştır” (Taruskin, 2009:183). 12. Görselde de görülebileceği gibi “*Glorification de l’ élue*” bölümünün ortasında keman ve viyolalar değişken ana vuruşa sahip bir figür seslendirirken, çello, kontrbas, bakır nefesliler ve vurmaları değişmez dört adet sekizlik nota figürünü sürekli çalarak eşlik etmiştir.



Görsel 12: İgor Stravinski, *Le Sacre du Printemps*. “*Glorification de l’ élue*”. 114. ve 115. ölçüler. (Taruskin, 2009)

Stravinski' den önce ritmik çeşitlilikleri eş zamanlı kullanan bir besteci olmadığı için, (Toorn, 1987) *Bahar Ayini* ile birlikte bu tekniğin bestecinin tamamen yeni icat ettiği bir müzikal teknik olduğu söylenebilir. Çağdaş müziğin en önemli unsuru olan birden fazla melodik yapının katmanlar halinde aynı anda kullanılması (stratification) özelliğinden yola çıkarak, Stravinski' nin ritmik özelliğini de ritmik katman kullanımı olarak tanımlamak mümkündür.

3.2.3. Disonans Kullanımı

Yukarıda daha önce değinildiği gibi, çarpıcı disonans kullanımı, eser içinde en az ritmik yapılar ve kuru ses tınısı özellikleri (staccatar, artikülasyonlar) kadar önemli bir yapı taşıdır. Örnek olarak “*Les Augures Printaniers*” bölümünün hemen girişinde yer alan yaylıların ve kornların La bemol dizisinin tüm seslerini seslendirdiği akor gösterilebilir. (Görsel 13)

Görsel 13: İgor Stravinski, *Le Sacre du Printemps*. “*Les Augures Printaniers*”. 1. ve 3. ölçüler arası.

Akor yapılarındaki “yoğun disonans kullanımı, çözülme beklentisinin olmadığı, sıradan bir müzik objesi olarak Stravinski' nin eser boyunca ikellik hissini uyandırması için sıklıkla kullandığı araçlarından birisidir” (Palisca & Burkholder, 2006:928). İlk seslendirilişinden sonra bir Rus eleştirmen eserde bir tane bile tonal, üç sesli akor olmadığını iddia etmiştir. Bestecinin eseri daha vahşi kılabilmek için icat ettiği müzikal dil özelliklerinden birisi de çarpıcı disonans kullanımı olarak görülebilir.

3.3. Armonizasyon Teknikleri

3.3.1. Oktatonik Dizi, Tetrakord Kullanımı ve Ayin Akoru

Slav melodilerinin yapısal özelliklerinden dolayı onları armonize etmenin en uygun yolu bir tam ses, bir yarım ses sıralamasıyla oluşturulan oktatonik dizi sistemidir. “Tetrakordun minör dizisinin ilk dört sesinden oluştuğu düşünüldüğünde, oktatonik dizi içinde bulunan sesleri dört

ayrı tetrakord olarak ayırmak mümkündür” (Taruskin, 2009). “Oktatonik dizinin bölünmesindeki temel neden, Rus melodilerinin minör tetrakord dizilerinden oluşması ve Rus folklorunda oktattonik dizinin özel bir yerinin olmasıdır” (Taruskin, 2009). (Görsel 14 ve 15)



Görsel 14 - Görsel 8 ile aynı: Bir oktattonik dizinin dört tetrakorda bölünmesi (Taruskin, 2009)



Görsel 15: Tetrakord özellikli Rus Halk Şarkısı, 'Oy vir vir kolodez, Agregena Glinkina,'nın şarkılamasından,

Stravinski, “*Action rituelle des ancêtres*” bölümünde oktattonik diziyi iki eşit parçaya bölerek, başlangıç sesleri arasında artık dördü aralık bulunan iki tetrakord kullanmıştır. Bu sayede bir tetrakordlu melodi için kullanırken diğerini eşlik partisinde değerlendirmiştir. (Görsel 16)



Görsel 16: İgor Stravinski, *Le Sacre du Printemps*. “*Action rituelle des ancêtres*” (Taruskin, 2009)

Melodide kullandığı Sol diyez, La diyez, Si ve Do diyez seslerine karşılık, oktattonik dizinin devamı olan Re, Mi, Fa ve Sol sesleri eşlikte kullanılmıştır.

“İki farklı dizinin karşılıklı kullanımından yola çıkarak, Stravinski dizilerin başlangıç ve bitiş seslerinden oluşan üç notalık bir armonik iskelet ya da kaynak akor oluşturmuştur. Bu armonik

yapı eseri başından sonuna kadar kuşatmış ve bir çok ünlü uyumsuz (dissonant) akorun doğmasını sağlamıştır” (Taruskin, 2009).

Toorn tarafından Ayin Akoru olarak adlandırılan, bestecinin artık dörtlü aralık üzerine tam dörtlü aralık yerleştirmesiyle kurulan ve büyük yedili disonansı içeren akor yukarıda açıklanan sürece örnek gösterilebilir. Bu akoru eserin her yerinde görmek mümkündür. (Görsel 17, 18 ve 19)



Görsel 17: Ayin Akoru, “Les Augures printaniers” (Taruskin, 2009)



Görsel 18: Ayin Akoru, “Glorification de l'élue” bölümü için skeçler (Taruskin, 2009)



Görsel 19: Ayin Akoru, “Glorification de l'élue” bölümüne hazırlık ölçüsü (Taruskin, 2009)

Besteci ayrıca birinci perdenin sonunda, “Danse de la terre” bölümünde, fagot ve kontrbas için kalın Fa diyez’ den ince Fa diyez’ e tam ton dizisi kullanmıştır. (Görsel 20)



Görsel 20: İgor Stravinski, Le Sacre du Printemps. “Danse de la terre” Bölümün son beş ölçüsündeki fagot partisi

3.4. Orkestrasyon

3.4.1. Yeni Solist Enstrümanlar

Orkestrasyon konusunda, Stravinski’ nin sıradışı enstrüman seçimleri kendisini diğer bestecilerden ayıran önemli bir özelliğidir. Oldukça meşhur olan fagotun açılış solosunda olduğu gibi besteci alışıldık solist enstrüman algısını tamamen yenilemiştir. Eserin girişinde, fagotun yaşam

dolu melodisinden sonra, bas klarnet fagota cevap verir. Sonrasında Stravinski dinleyiciyi sırasıyla yeni solist enstrümanlarla tanıştır: Korangle, mi bemol klarnet, pikolo trompet, alto flüt ve timpani. Romantik dönemin özellikle yaylı enstrüman kullanımını tamamen reddeden bu seçimleri devrimci bir yaklaşım olarak görmek mümkündür.

3.4.2. Tını

Stravinski başarısının en üst noktada olmasını amaçlayan maksimalist yaklaşımından dolayı, enstrüman kullanımını eğitimsiz köylü seslerini yansıtmak için uyarlamıştır. Giriş melodisi fagotun kullanılabilir en üst perdesinde sunulmuştur. Ayrıca Bahar Ayini timpaninin en ince sesi olan Do C4⁴ notasının kullanıldığı ilk eserdir. Besteci yenilikçi çalışmalarıyla Romantik Dönem enstrüman kullanımı sınırlarını genişletmiştir. Bu sayede hayal ettiği tüm müzikal renkleri kullanabilmiştir.

SONUÇ

Stravinski' nin kariyerinin ilk yıllarında bestelediği ve gelişim süreci olarak değerlendirilebilecek ilk üç bale müziğinde (Ateş Kuşu, Petruşka ve Bahar Ayini) kullandığı teknik unsurların etkisiyle, dönemin bale müziği algısını yeniden şekillendirmek istediği söylenebilir. Stravinski' nin Rerik, Diyagilev ve Les Ballet Russes' nin baş dansçısı Nijinski ile birlikte hayata geçirdiği Bahar Ayini, sadece reformist bir bale müziği olarak değil, bunun ötesinde, büyük çaplı bir tarihsel araştırma olarak gözükmektedir. Eserde Kiev pagan toplulukları büyük bir hayal gücüyle yeniden canlandırılmıştır.

“Stravinski, Debussy ile sarsılan geleneksel tonal anlayışı, barbar armoni ve ritimleriyle yıkıma uğratarak sanat tarihindeki İlkçilik (Primitivizm) akımının müzikteki temsilcisi olmuştur (Eren, 2014:219)”. Rus Halk Müziği ezgilerinin alıntı olarak ve soyutlanarak kullanılması, kullanılan ezgilerin desteklenmesi için yararlanılan oktatonik diziler ve disonans akorlar, İlkçi üslubu betimlemek için yapılandırılan asimetrik ritmik çeşitliliklerin eş zamanlı kullanımı, Debussy' nin etkilerini taşıyan nefesli enstrümanların baskın kullanımı, solist enstrümanların seçimindeki yenilikçi tercihler ve İlkçilik algısını güçlendirmek için kullanılan orkestrasyondaki tınısal arayışlar eserin 20. yüzyıl müziğinde öne çıkmasını sağlayan teknik özelliklerdir.

Bestecinin ilk eserlerinde kazandığı kendine has üslubu, Bahar Ayini' nden sonraki eserlerinde Yeni-Klasikçilik, On İki Ton Tekniği veya Serializm gibi 20. yüzyıl müziğinin diğer teknikleriyle harmanlanmıştır. Diğer eserleri de göz önünde bulundurulduğunda, bestecinin bale müziği, senfoni, oda müziği, dini müzik, deneysel tiyatro müziği ve konçerto gibi farklı biçimler bestelediği ve her çalışmasıyla bu farklı form yapısına sahip eserlere yeni bir bakış açısı getirmeye çalıştığı söylenebilir. Bahar Ayini ise bestecinin geleneksel bale algısını yenilediği eseridir.

4 Bu çalışmada bilimsel nota yükseklik değerleri Acoustical Society of America tarafından 1939 yılında belirlenen sistemle açıklanmaktadır. Piyano' da orta Do "C4" yani 4. oktav Do olarak kabul edilmektedir.

KAYNAKÇA

Boucourechliev, A. (1987). *Stravinsky*. London: Victor Gollancz LTD.

Eren, O. (2014). *Kırılma Anları*. Ankara: Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Palisca, C. V., & Burkholder, J. P. (2006). *Norton Anthology of Western Music, Volume 2: Classic to Twentieth Century*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

Taruskin, R. (2009). *Aristocratic Maximalism. Music in the Early Twentieth Century* (s. 170-190). içinde New York: Oxford University Press.

Toorn, V. d. (1987). *Stravinsky and The Rite of Spring*. New York: Oxford University Press.

Görsel Listesi

Görsel 1: *Valentine Hugo Çizimi (Taruskin, 2009)*

Görsel 2: İgor Stravinski, *Bahar Ayini*. "Introduction" bölümünün ilk dört ölçüsündeki fagotun seslendirdiği tema http://imslp.us/php/linkhandler.php?path=/scores/Stravinsky_Igor_1971/Stravinsky_-_RiteOfSpring_OrchScore.pdf (day of reach: 15.10.2014)

Görsel 3: Henri Rousseau - *In a Tropical Forest. Struggle between Tiger and Bull -1909* <http://www.arthermitage.org/Henri-Rousseau/In-a-Tropical-Forest-Struggle-between-Tiger-and-Bull.html> (day of reach: 15.10.2014)

Görsel 4: İgor Stravinski, *Bahar Ayini*. Vaslav Ninjinsky' nin Koreografisi <http://igorandmore.blogspot.com.tr/2010/05/variations-on-le-sacre-du-printemps.html> (day of reach: 15.10.2014)

Görsel 5: *Tevuselu Manu! (Anton Juszkievicz, Melodje ludowe litewskie, no. 142) (Taruskin, 2009)*

Görsel 6: İgor Stravinski, *Le Sacre du Printemps*. (Dört el Piyano düzenlemesi), "Jeu du rapt." 1. ve 6. ölçüler arası (Taruskin, 2009)

Görsel 7a: *Fagotun kullanılabilen ses yüksekliği* <http://www.scorecorner.com/woodwinds.html>

Görsel 7b: İgor Stravinski, *Bahar Ayini*. *Fagot temasındaki ses yüksekliği kullanımı*. "Introduction" (Taruskin, 2009)

Görsel 8: *Oktatonik dizinin dört tetrakorda bölünmesi (Taruskin, 2009)*

Görsel 9: *Kuşu Gölü Balesi - Tchaikovsky – American Ballet Theatre –Fotoğraf: Tristram Kenton* <http://www.theguardian.com/stage/gallery/2009/mar/26/swan-lake-bolshoi-bourne> (day of reach: 15.10.2014)

Görsel 10: *The Rite of Spring –Thurust Company -2010* http://theredlist.com/media/database/settings/performing-art/ballet/The-rite-of-spring/004_the-rite-of-spring_theredlist.jpg (day of reach: 15.10.2014)

Görsel 11: İgor Stravinski, *Le Sacre du Printemps*. "Les Augures printaniers" Blok fikirlerin nasıl kullanıldığını göstermek için bir motif analizi. 1. ve 71. ölçüler arası

Görsel 12: İgor Stravinski, *Le Sacre du Printemps*. "Glorification de l'élue". 114. ve115. ölçüler. (Taruskin, 2009)

Görsel 13: İgor Stravinski, *Le Sacre du Printemps*. "Les Augures printaniers". 1. ve 3. ölçüler arası.

Görsel 14 -Görsel 8 ile aynı: *Bir oktattonik dizinin dört tetrakorda bölünmesi (Taruskin, 2009)*

Görsel 15: *Tetrakord özellikli Rus Halk Şarkısı, Oy vir vir kolodez, Agregena Glinkina,' nın şarkılamasından, Smolensk, Rusya (Taruskin, 2009)*

Görsel 16: İgor Stravinski, *Le Sacre du Printemps*. "Action rituelle des ancêtres" (Taruskin, 2009)

Görsel 17: *Ayin Akoru, "Les Augures printaniers" (Taruskin, 2009)*

Görsel 18: *Ayin Akoru, "Glorification de l'élue" bölümü için skeçler (Taruskin, 2009)*

Görsel 19: *Ayin Akoru, "Glorification de l'élue" bölümüne hazırlık ölçüsü (Taruskin, 2009)*

Görsel 20: İgor Stravinski, *Le Sacre du Printemps*. "Danse de la terre" Bölümün son beş ölçüsündeki fagot partisi

“ ULTIMATE EVOLUTION OF THE BALLET MUSIC A GENERAL ANALYSIS ON THE RITE OF SPRING A BALLET WORK BY IGOR STRAVINSKY”

Res. Assit. Emre ÜNLENEN*

ABSTRACT

Igor Stravinsky was the leading composer in the first decades of 20th Century. With his contribution to musical literature by his innovative technical usages as asymmetric rhythmic patterns, dry sound, dissonance usage, new harmonization techniques, direct expression and a different dimension on orchestration, Stravinsky redefined the understanding of music in an esthetical manner thorough his career.

Le Sacre du Printemps, in English title the Rite of Spring is one of his works with whom he had been taken into consideration by classical music community in 1913. It is the work that he has built his musical brand with. In this work, the musical techniques which he used in the work in order to create a primitive scene will be discussed in a surface level. The impact that Stravinsky created will be shown by examples.

Key Words: *Primitivism, Stravinsky, Le Sacre du Printemps, the Rite of Spring, Ballet Music, Music of Twentieth Century*

* Anadolu University, State Conservatory, Music Department, Eskisehir / TURKEY emreunlenen@anadolu.edu.tr

INTRODUCTION

ULTIMATE EVOLUTION OF BALLET MUSIC

As it is very well-known, Igor Stravinsky was the composer who had reached his zenith in his career with his one of the first ballet works named *Le Sacre du Printemps* as we know within the English title, *The Rite of Spring*. His success with *Firebird Ballet* in Russia brought him the chance of living in France and work with Diaghilev who was the manager of “*Les Ballet Russes*” a company of Russian dancers. Although Stravinsky was a young half-baked composer by being Korsakov’s private student, he surprisingly succeeded to introduce the Paris audience with untouched Russian heritage. While he was writing his *Petruchka*, his second ballet, with the collaboration of Nikolai Roerich an artist and expert on the ancient Slavs, he came up with the “idea of a pagan ritual in prehistoric Russia where a young girl is chosen to dance herself to death as a sacrifice to the God of spring” (Palisca & Burkholder, 2006:928).



Picture 1: Drawings by Valentine Hugo (Taruskin, 2009)

1. Birth of Sacre

The tour that had been placed in 1910 to the Russia's rustic areas would be the conceiving point of the Rite. As well as the reputed bassoon theme in the very first moment of the work, many different melodic materials and the color of folksongs were derived from that tour and a folksong booklet that was a kind of Lithuanian wedding songs anthology (Taruskin, 2009).

The image shows a musical score for the first four bars of the "Introduction" of Igor Stravinsky's "The Rite of Spring". The score is for Clarineti (A), Clarinetto basso (B), Fagotti, and Corni (F). The tempo is marked "Lento - so tempo rubato". The bassoon part is marked "solo ad lib." and "mp". The clarinet parts are marked "colla parte". The woodwind parts are marked "I" and "II". The score shows the beginning of the piece with a 4/4 time signature and a key signature of one flat.

Picture 2: Igor Stravinsky, the Rite of Spring. The bassoon theme in the first four bars of the "Introduction"

They completed the scenario by referencing a 11th C. Kievan manuscript which belongs to Kievan Rus State that was dwelled between 9th and 12th C in Russia (Taruskin, 2009:171). The aim of the work was not to tell its story, as all previous ballets, but to show a real ritual on stage, "invoking the spirit of primitive life as a balm for the ills of modern urban society" (Palisca & Burkholder, 2006: 928). The idea of "having no story" (Boucoucheliev, 1987:60) gives the composer to not make any interpretation of the situation just giving the idea to the audience and make himself as an observer of the ritual that will be emphasized later on.

2. Main Features of the Rite of Spring

2.1. Primitivism

Owing to the fact that subject is a primitive tribe rite; Stravinsky surrounded the whole work with such materials that whistle up the violence of natural life. Taruskin, a music-historian, explains that the work should be called as more than primitive; peasant, savages, raw emotion, plain speech, as biologist; which gives the idea of skeptical of humane ideals; birth, death, procreation, survival. Percussive dissonance usage, polyrhythmic structure of the work and unpredictable accents, rests and attacks would be seen as most important figures based on that biologist primitivism.



Picture 3: Painting by Henri Rousseau - *In a Tropical Forest. Struggle between Tiger and Bull* -1909

After the première which was a grand scandal in 1913, Jacques Rivère a music critic re-titled the Rite as “biological ballet” in which the collective, anonymous body of dancers were criticized as “the dance not just belong to the most primitive man, it is also the dance before there was man”(Taruskin, 2009:188).



Picture 4: Igor Stravinsky, *the Rite of Spring*, Vaslav Nijinsky's Choreography

2.2. Folkloric Material Usage

As mentioned above, it is so important to re-touch on the disposal of folkloric melodies. Usage of blocks and juxtaposing them in rapid shifts, he uses many different folk songs in the Rite. (Picture 5 and 6)

No. 142

Tè - vu - žè - li ma - nu! Sen - gal - vè - li ma - nu!

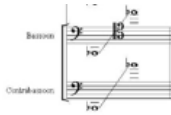
Lejs k ma - nę, tē - ve - li i dva - rą stu - ży - ti.

Picture 5: *Tevuselu Manu!* (Anton Juskiewicz, *Melodje ludowe litewskie*, no. 142) (Taruskin, 2009)

Presto (♩ = 132)

Picture 6: Igor Stravinsky, *the Rite of Spring* (piano four-hands arrangement), "Ritual of Abduction" bars from 1 to 10 (Taruskin, 2009)

In order to project the way of peasant' s songs, he also re-build the orchestration techniques, in which the time is not has any equivalence, unexpected articulations and reflection of un-trained peasant voices by using unusual pitches are seen. In the very beginning of the work the theme settled up on bassoon' s highest register. (Picture 7a and 7b)



Picture 7a: the register of the bassoon

Fagotti



Picture 7b: Igor Stravinsky, the Rite of Spring. The pitch usage in bassoon theme. "Introduction", bars from 1 to 3. (Taruskin, 2009)

Moreover, with the usage of percussive dissonance, he evoked the brutality and inhumanity of primitive religion as he imagined it and by using a well-suited technique of harmonization of Russian folksongs, which is the usage of octatonic scales (Picture 8), not done before except Korsakov, he achieved the ideal of neo-nationalism by founding a huge harmonic treatment.



Picture 8: Tetrachordal partition of a octatonic scale (Taruskin, 2009)

2.3. Explicit Expression

As an extension of primitivism and violence sub-title, and mentioned above, one of the most important features of the Rite is its way of submitting (Boucourechliev, 1987:61). Stravinsky also gave the fight of defending his aim that expresses having no plot and no organization at the Rite. It means the all work is served as an imitation of a real religious activity. More than having special characters like in romantic Russian ballets, Stravinsky focused on the social aspects and social identities in a pagan rite. His anti-romantic style and shocking musical language with percussive dissonance, polyrhythm and ostinato usage changed all the atmosphere of ballet, as the audience understands till the Rite.



Picture 9: Swan Lake Ballet by Tchaikovsky – American Ballet Theatre –Photography by Tristram Kenton



Picture 10: The Rite of Spring – A performance by Thurust Company -2010

3. Technical Perspectives

3.1. No Motivic Development

Starting from very beginning of the work, after introduction, he uses distinct thematic blocks which have no motivic developments. In that point, the usage of quotation peak its climax. He even juxtaposes more than two different, contrasting ideas of blocks or stratificates them by putting them at the same time. (Picture 11)

A

18 Tempo giusto *d. so* (I. II senza sord.)

Cor. V. VI. VII. VIII *f sempre*

Vi-ii II *pp (non div.) sempre simile*

Vi-la *tutti (non div.) sempre stacc. sempre simile*

V-c. *tutti (non div.) sempre stacc. sempre simile*

C. b. *pp (non div.) sempre stacc. sempre simile*

C. ingl. *rit. solo*

Fac. *rit.*

Cor. *rit.*

Archi *rit. f come sopra*

C

17

Picc. *Flatterunge*

Fl. *Flatterunge*

Fl. o. a. (B) *Flatterunge*

Ob. *I. II ad III*

C. ingl. *Flatterunge*

Picc. (D) *Flatterunge*

Cl. (B) (A) *Flatterunge*

Cl. (B) (B) *Flatterunge*

Fac. *Flatterunge*

Cor. *IV*

Tr-ba picc. (D) *IV senza sord.*

Tr-ba (C) *I. II. III. IV*

Archi *rit. f*

B

16

Picc. *rit.*

Ob. *rit.*

C. ingl. *rit.*

Cl. picc. (D) *rit.*

Cl. (B) *rit.*

Cor. *rit.*

Tr-ba (C) *rit.*

Archi *rit. f come sopra*

Ob. *rit.*

C. ingl. *rit.*

Cl. picc. (A) *rit.*

Cl. (B) (B) *rit.*

Fac. *rit.*

Cor. *rit.*

Tr-ba picc. (D) *rit.*

Tr-ba (C) *rit.*

Archi *rit. f come sopra*

B

A

16

B

C

18

Picc. *rit.*

Fl. *rit.*

Fl. o. a. (B) *rit.*

Ob. *rit.*

C. ingl. *rit.*

C. picc. (D) *rit.*

Cl. (B) (A) *rit.*

Cl. (B) (B) *rit.*

Fac. *rit.*

Cor. *rit.*

Tr-ba picc. (D) *rit.*

Tr-ba (C) *rit.*

Archi *rit. f come sopra*

Picc. *rit.*

Fl. *rit.*

Fl. o. a. (B) *rit.*

Ob. *rit.*

C. ingl. *rit.*

C. picc. (D) *rit.*

Cl. (B) (A) *rit.*

Cl. (B) (B) *rit.*

Fac. *rit.*

Cor. *rit.*

Tr-ba picc. (D) *rit.*

Tr-ba (C) *rit.*

Archi *rit. f come sopra*

18

A

Picture 11: Igor Stravinsky, *the Rite of Spring*, “Dance of Adolescent Girls” A motive analysis in order to show how block musical materials have been used. Bars from 1 to 71.

As can be seen in Picture 11, in the “Dance of the Adolescent Girls”, he started the piece with a chord on A flat scale in constant eighth-noted string accompaniment with horns unpredictable accents and pulses which directly destroy the idea of meter as a 8 bar block idea (A). In bar 9, English horn and two bassoons break up the primitive sense of eighth-noted chords with a contrast, grotesque, 4 bar common Slavic folk melody (B). Later on, in bar 13, he returns to use first block idea (A) in strings again and in bar 17 with stratification, the English horn’s solo gets on the first block. From bar 23 to 34 he introduces a new block (C), which is more dispersed, like a fanfare. Then, it backs to block A from bar 35 to 71 as a background and build new motivic materials (D) on it.

It is possible to see that, he has ripe motives, which do not need to be added up. Each motivic block has its own-characteristics and the ordering them in a purpose forms the developmental spirit of the Rite.

3.2. Intensity of Music

3.2.1. Dry sound

“Frequent staccatos and detached playing produce a dry sound, quite far from the lush orchestral sounds of most Romantic composers” (Palisca & Burkholder, 2006:929). In the Rite, what Stravinsky creates is a new musical language. It is not wrong to say that, his new contribution to ballet music made a stroke effect that entirely canalize the later on composition to use that orchestral neologies. The character of his musical language will be analyzed in a surface manner later.

It is also important to emphasize the pulsation that he uses to increase the efficiency of articulation and primitive atmosphere. It gives the sense to audience as if the audience in a forest without any defense and at any moment they can experience any issue which break through wildness. Even he gradually increases the intensity by building up layers of activity, he never touch the sonorous color of Romantic era.

3.2.2. Rhythmic Types

In the Rite’s creation process, Stravinsky uses two different types of rhythmic patterns, which are elaborated in order to reflect the unsymmetrical wild living. Toorn, who is an expert on Stravinsky a Russian Music, divides these two distinct rhythm patterns as; one is “the immobile, unchanging ostinato or vamp, sometimes quite literally hypnotic, as when the Elders charm the Chosen One to perform her dance of death, the other type is the rhythm of irregularly spaced downbeats, requiring a correspondingly varied metric barring in the notation”. “Stravinsky contrived to have his two metric types which can be call as the passive ostinato and the active shifting stress, coexist within a single texture” (Taruskin, 2009:183). As can be seen in picture 12, in the middle section of the glorification dance, while a variable downbeat pattern in the violins’ and violas in pizzicato, the lower strings, lower winds and percussion play a rigid figure of four eighth- notes’ duration.



Picture 12: Igor Stravinsky, *the Rite of Spring*, “Glorification Dance”. Bars from 114 to 115. (Taruskin, 2009)

There was no precedent for this technique before Stravinsky, which means, it is entirely his new productive materials used at first in the Rite. In a way it is possible to see that technique as stratification of rhythms.

3.2.3. Dissonance

As mentioned before in several times, the percussive dissonance usage is one of the building stone as well as the rhythmic devices, or the cells of dry sound (staccatos, articulations). As an example, at the very beginning of the Dance of Adolescent Girls, strings and horns play the chords which include the all seven notes of an A flat harmonic minor scale. (Picture 13)

Picture 13: Igor Stravinsky, *the Rite of Spring*, “Dance of Adolescent Girls”. Bars 1 to 3.

“The dissonance is intense, but there is no expectation of resolution; the chord is simply a musical object, one of many that Stravinsky juxtaposes through-out the piece and the striking dissonance evokes a primal feeling” (Palisca & Burkholder, 2006: 928). After the première, one of the Russian critics claimed that in the piece there was no even any triad. Therefore as his one of elements of musical language that he creates through the Rite, it is the thing what makes this piece more violent is the dissonance usage.

3.3. Harmonization Techniques

3.3.1. Octatonic Scale, Tetrachord Usage and *the Rite Chord*

Most probably, it was the best way to harmonize the Slavic melodies building on an Octatonic system which consist of one whole and one half notes in an order. It is possible to partition the Octatonic scale into four minor tetra chords with starting pitches arrayed along a similar cycle which means a minor tetrachord consist of the first four notes of the minor scale. “The reason why this partition of the Octatonic scale has a special affinity for Russian folklore is that many Russian folk melodies are confined to the notes of a minor tetrachord” (Taruskin, 2009). (Picture 14 and 15)



Picture 14 same as Picture 8: Tetrachordal partition of an octatonic scale (Taruskin, 2009)



Picture 15: A tetrachordal Russian Folk Melody, *Oy vir vir kolodez*, from the singing of Agregena Glinkina, Smolensk, Russia (Taruskin, 2009)

Stravinsky, in the Ritual Action of the Ancestors, uses two tetrachords whose root-notes are set apart from each other with a triton, which means he divided the Octatonic scale into two equal pieces. In that way he can easily use one of the tetrachords in the melody, either the other tetrachord is used in the accompaniment. (Picture16)



Picture 16: Igor Stravinsky, *the Rite of Spring*, from "Ritual Action of the Ancestors" (Taruskin, 2009)

While in the melody he uses the tetra-chord; G#, A#, B and C#, in the accompaniment the rest of the Octatonic scale is used as, D, E, F, G.

"From the opposition of these two different scales, Stravinsky educed a three-note harmonic skeleton or source chord consisting of the outer notes of tetrachord accompaniment. This harmony pervades *The Rite* from beginning to the end, giving rise in the process to some of the most famously dissonant chords on its musical surface..." (Taruskin).

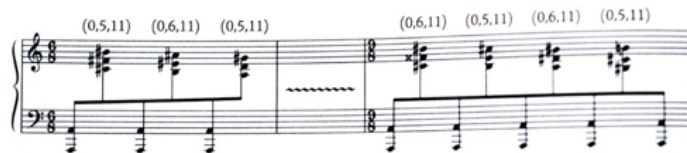
The chord named as The Rite Chord by Toorn and as an example it consist of with a triton upon a perfect four interval which produces the major seventh dissonancy interval. *The Rite Chord* is everywhere of the whole work. (Picture 17, 18 and 19)



Picture 17: *The Rite Chord*, “Dance of the Adolescent Girls” (Taruskin, 2009)



Picture 18: *The Rite Chord*, sketch for the “Glorification of the Chosen One” (Taruskin, 2009)



Picture 19: *The Rite Chord*, preparatory measure before “Glorification of the Chosen One” (Taruskin, 2009)

There is also whole tone usage is seen. At the very end of the tableaux 1, in the Dance of Earth, bassoons and contrabasses make end the episode with directing from lower octave F# to upper F# with using whole tone scale. (Picture 20)



Picture 20: Igor Stravinsky, *the Rite of the Spring*, “Dance of the Earth,” end – line of the bassoons

3.4. Orchestration

3.4.1. Soloists

As orchestration, his uncommon choosing of instrumentation creates a brand. As we know from the very well-known opening melody in the bassoon, he reverses the idea of soloists. After bassoon’s springful melody, the bass clarinet answers bassoon’s melody. Later on, in an order, Stravinsky introduces the audience with new soloists that are English horn, E flat clarinet, Piccolo Trumpet, Alto Flute and Timpani. It would be seen as a revolutionist idea which is directly refuses the heritage of German Romantic instrumentation.

3.4.2. Timbre

Because of Stravinsky's maximalist approach, which aims to success needed to be topped, he managed the instrumentation in to a kind of untrained village voices. Opening melody of bassoon is given in the higher register of the instrument. Also it is the first piece where timpani's C⁴ is used which is its highest pitch. He again reversed the ideal instrumentation borders of Romantic heritage into full capacity used orchestration. Thus, he was able to get any color of music that he imagines.

CONCLUSION

In the beginning of Stravinsky's composing career, with the techniques he used in Firebird, Petrushka and The Rite of Spring which could be seen as composer's development period, Stravinsky tried to find an original way to express his musical understanding throughout Ballet Music. The Rite of Spring which was designed by Stravinsky, Roerich, Diaghlev and the premier ballet of Les Ballet Russes, Nijinsky, is not only a revolutionary ballet music; behind it, it was a great work of an historical research. The Kievan's pagan tribes are re-created within a perfect design which also needed a great imaginary.

“In the path of Debussy's staggering impact on understanding the traditional tonal music, Stravinsky became the representative of the primitivism in music by using barber harmony and rhythmic structures on The Rite” (Eren, 2014:219). The usage of quotations from Russian folk songs and their abstract patterns, the octatonic scales and dissonant chords which are used in order to support the melodies, asymmetric rhythmic patterns, the dominant usage of wind instruments as possibly seen in Debussy's music, dry sound, direct expression and a different dimension on orchestration by searching primitive timbres, are the features of this work which lead it come into prominence in the first decades of 20th Century.

Throughout his first ballet works, he has defined his originality in musical language manner. With the works after the Rite of Spring, he has combined some of the 20th Century musical techniques such as Neo-classism, Twelve Tone Technique or Serialism, with his musical approach. Besides the ballet music, he has also given different kind of works like symphony, chamber music, sacred music, experimental theatre music and concertos. It is possible to say for each of them that his innovative touches to the forms and components of the music were the reason what he wanted to bring those new aspects. For the Rite of Spring, it is the renovation of classical Ballet Music concept.

1 In this work, scientific value of pitches are defined with the system that is accepted in 1939 by Acoustical Society of America. The middle C in piano is accepted as C₄.

BIBLIOGRAPHY

Boucourechliev, A. (1987). *Stravinsky*. London: Victor Gollancz LTD.

Eren, O. (2014). *Kırılma Anları*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Palisca, C. V., & Burkholder, J. P. (2006). *Norton Anthology of Western Music, Volume 2: Classic to Twentieth Century*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

Taruskin, R. (2009). *Aristocratic Maximalism. Music in the Early Twentieth Century* (s. 170-190). içinde New York: Oxford University Press.

Toorn, V. d. (1987). *Stravinsky and The Rite of Spring*. V. d. Toorn içinde, *Stravinsky and The Rite of Spring*. New York: Oxford University Press.

List of Pictures

Picture 1: Drawings by Valentine Hugo (Taruskin, 2009)

Picture 2: Igor Stravinsky, the Rite of Spring. The bassoon theme in the first four bars of the "Introduction"

http://imslp.us/php/linkhandler.php?path=/scores/Stravinsky_Igor_1971/Stravinsky_-_RiteOfSpring_OrchScore.pdf (day of reach: 15.10.2014)

Picture 3: Painting by Henri Rousseau - In a Tropical Forest. Struggle between Tiger and Bull -1909

<http://www.arthermitage.org/Henri-Rousseau/In-a-Tropical-Forest-Struggle-between-Tiger-and-Bull.html> (day of reach: 15.10.2014)

Picture 4: Igor Stravinsky, the Rite of Spring. Vaslav Ninjinsky' s Choreography

<http://igorandmore.blogspot.com.tr/2010/05/variations-on-le-sacre-du-printemps.html> (day of reach: 15.10.2014)

Picture 5: Tevuselu Manu! (Anton Juszkievicz, Melodje ludowe litewskie, no. 142) (Taruskin, 2009)

Picture 6: Igor Stravinsky, the Rite of Spring (piano four-hands arrangement), "Ritual of Abduction."bars from 1 to 10 (Taruskin, 2009)

Picture 7a: The register of bassoon. <http://www.scorecorner.com/woodwinds.html>

Picture 7b: Igor Stravinsky, the Rite of Spring. The pitch usage in the bassoon theme. "Introduction", bars from 1 to 3. (Taruskin, 2009)

Picture 8: Tetrachordal partition of an octatonic scale (Taruskin, 2009)

Picture 9: Swan Lake Ballet by Tchaikovsky – American Ballet Theatre –Photography by Tristram Kenton

<http://www.theguardian.com/stage/gallery/2009/mar/26/swan-lake-bolshoi-bourne> (day of reach: 15.10.2014)

Picture 10: The Rite of Spring – A performance by Thurust Company -2010

http://theredlist.com/media/database/settings/performing-art/ballet/The-rite-of-spring/004_the-rite-of-spring_theredlist.jpg (day of reach: 15.10.2014)

Picture 11: Igor Stravinsky, the Rite of Spring. "Dance of Adolescent Girls" A motive analsis in order to Show how block musical materials have been used. Bars from 1 to 71.

Picture 12: Igor Stravinsky, the Rite of Spring, "Glorification Dance". Bars from 114 to 115. (Taruskin, 2009)

Picture 13: Igor Stravinsky, the Rite of Spring, "Dance of Adolescent Girls". Bars 1 to 3.

Picture 14 same as Picture 8: Tetrachordal partition of a octatonic scale (Taruskin, 2009)

Picture 15: A tetrachordal Russian Folk Melody, Oy vir vir kolodez, from the singing of Agregena Glinkina, Smolensk, Russia (Taruskin, 2009)

Picture 16: Igor Stravinsky, the Rite of Spring, from "Ritual Action of the Ancestors" (Taruskin, 2009)

Picture 17: The Rite Chord, "Dance of the Adolescent Girls" (Taruskin, 2009)

Picture 18: The Rite Chord, sketch for the "Glorification of the Chosen One" (Taruskin, 2009)

Picture 19: The Rite Chord, preparatory mesasure before "Glorification of the Chosen One" (Taruskin, 2009)

Picture 20: Igor Stravinsky, the Rite of the Spring, "Dance of the Earth," end – line of the bassoons

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

HAKEMLİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ YAYIN İLKELERİ VE YAZIM KURALLARI

YAYIN İLKELERİ

SANAT VE TASARIM dergisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü tarafından yılda iki kez yayımlanır.

SANAT VE 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 yollanır. 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 yollar. Rapor sonunda olumlu bulunan makaleler doğrudan yayımlanma sürecine dahil edilir. Ancak editörün raporunda yazardan düzeltme istendiği takdirde düzeltmenin en geç 1 ay içinde yapılarak tekrar yollanması gerekmektedir.

Takibinde dergide yayımlanmak üzere yazar makalenin son halini yalnızca World belgesi olarak varsa görselleri ayrı bir dosya içinde TIF uzantılı olarak yollamalıdır. 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.

Yayımlanan yazıların sorumluluğu tümüyle yazar /yazarlara aittir.

Aynı sayıda bir yazarın birden fazla makalesi 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 ve TASARIM Dergisinde yayımlanmak üzere önerildiğini ve türünün (Derleme, Araştırma Makalesi veya Editöre Mektup) 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 alışmalar.
2. Araştırma Makalesi: Özgün araştırmaları tanıtan ve sonuçlarını sunan bilimsel formatta yazılmış makaleler.
3. Editöre Mektup: Güzel Sanatlar Enstitüsü Hakemli Sanat ve 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. Öneri yazıları A-4 boyutunda bilgisayar ortamında Times New Roman yazı tipi 12 punto ve 1.5 satır aralıklı olarak yazılmalıdır. Sayfa kenar boşlukları; sağ kenar 3 cm, sol kenar 2.5 cm, üst kenar 4 cm, 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/ünvanları, kurum/kurumları, 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 ile belirtilmeli ve yazarın açık posta adresi yanında, varsa faks numarası ve elektronik posta adresi de verilmelidir. İlk sayfada ayrıca, dipnot olarak varsa çalışmayı destekleyen kurum/kuruluşlar, vb. de belirtilmelidir.
3. Özet, derleme ve araştırma makaleleri için 100 sözcüğü ve editöre mektupta ise 50 sözcüğü aşmamalıdır. Özette, denklem, atıf, standart dışı kısaltmalar, vb. yer almamalıdır.
4. Yazı, şekil ve tablolar dahil, 20 sayfayı ve 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 ve TIF formatında olmalıdır. Görsellerin künyesi hemen altında ve eksiksiz verilmeli, ayrıca görsel listesi ve görsellerin kaynak gösterimi ise kaynakça sayfasında uygun şekilde yapılmalıdır.
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/sites/www.gse.anadolu.edu.tr/files/files/tezyonergesi-son.pdf>