HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANAT YAZILARI 22

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANAT YAZILARI 22

SANAT YAZILARI 22
2010 Bahar, yılda iki kez yayımlanır.

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
No: 37

Sahibi
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi adına
Dekan Prof.Dr. Uğurcan Akyüz

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Prof.Dr. İncilay Yurdakul
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

ISSN: 1300-6665
Yayın Türü: Yaygın Süreli Yayın
Yayın Şekli: Yıllık - Türkçe
Yayın İdare Adresi: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 06800 Beytepe / Ankara

22. Sayının Hakem Kurulu (ünvan ve soyadı sırasıyla)
Prof.Dr. Uğurcan Akyüz - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Ayşe Müge Bozdayı - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Gül Çimen - Gazi Ü. Eğitim F. GSEB Müzik Ö.
Prof. Refa Emrali - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof.Dr. Oğuz Onaran- Ankara Ü. İletişim Fakültesi
Prof. Nezihe Şentürk - Gazi Ü. Eğitim F. GSEB Müzik Ö.
Prof.Dr. Meral Töreyin - Gazi Ü. Eğitim F. GSEB Müzik Ö.
Prof.Dr. Filiz Yenişehirlioğlu - Başkent Ü. GSTMF
Prof.Dr. Meltem Yılmaz - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof.Dr. İncilay Yurdakul - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Turhan Çetin - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Ayşe Sibel Kedik - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Necla Rüzgar - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Namık Kemal Sarıkavak - H. Ü. Güzel Sanatlar F.
Doç. Pelin Yıldız - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi

Yayın Kurulu
Prof.Dr. İncilay Yurdakul
Prof.Dr. Candan Dizdar Terwiel
Arş.Gör. Banu Bulduk
Arş.Gör. Gülçin Cankız Elibol
Arş.Gör. Aslı Işıksal
Arş.Gör. Ekin Kılıç
Arş.Gör. Seval Şener

Düzelti
Prof.Dr. İncilay Yurdakul
Arş.Gör. Banu Bulduk
Arş.Gör. Ekin Kılıç

Grafik Tasarım
Arş.Gör. Banu Bulduk

Kapak Görseli
Doç. Turhan Çetin

İsteme Adresi
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı
06580 Beytepe - Ankara
Tel: (312) 299 20 62 - 82
Faks: (312) 299 20 61
www.gsf.hacettepe.edu.tr
sanatyazilari@hacettepe.edu.tr

Baskı
Alp Ofset Matbaacılık
Basımevi Tel: (312) 230 09 97
E-posta: alpofset@alpofset.com.tr
Basım Tarihi: 28 Ocak 2012
Baskı Adedi: 500 adet

Yazıların içeriğinden yazarları sorumludur.

22. Sayının Baskı Sponsoru **Su Halkla İlişkiler ve Organizasyon**'dur.

Sunu

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin **Sanat Yazıları** dergisi, bundan önceki saylarında olduğu gibi yirmi ikinci sayısında da, seçici hakem kurulunun onayından geçen akademik yazıların derlenmesiyle örnek kimliğini sürdürmekte, bilginin gelecek kuşaklara aktarılmasına olanak sağlayarak kaynak niteliği taşımaya devam etmektedir.

Yirmi ikinci sayıda yazarlarımız; "çağının tanığı olan" sanatçı incelemesinden dijital sanatların kullanımının güncel medyadaki yerine; iç mimarlıkta piktogramların kullanımından heykeldeki mimari -mimarideki heykel incelemesine dek pek çok konuyu ele almaktadır. Yazarlar, şimdiye kadar olduğu gibi **Sanat Yazıları** yazım ilkelerine göre uyarladıkları öznel görüşlerini ve araştırma çalışmalarını, sanatsal kurgularla belgeleri birleştirerek oluşturdukları yeni yaklaşımlarını tartışmaya açmaktadırlar.

Her yeni sayıda sanat ve teknolojideki gelişmeleri yazılarına yansıtan ve bunları **Sanat Yazıları** dergisiyle paylaşan, dergimizin yirmi ikinci sayısının oluşumuna katkı sağlayan değerli yazarlarımıza teşekkürü bir borç bilirim. Sanat yaklaşımlarının özgünlüğü ve sanatsal uygulama alanlarının çeşitliliği nasıl ki sanat tanımını genişletiyorsa, yazarlarımızın katılımıyla da zenginleşen dergimiz; yeni sayılarıyla sizlerle buluşmaya devam edecektir.

Sanat Yazıları dergimizin yeni sayılarında buluşmak dileğiyle.

Saygılarımla.

Prof.Dr. Uğurcan Akyüz
Dekan

İçindekiler

Müziğe Bir Bakış ve Ülkemizde Klasik Gitar
7

An Owerview to Music and The Guitar in Turkey

Doç.Dr. **Ahmet Kanneci**

Sanatçı ve "Çağının Tanığı Olmak"
15

Artist And "To Be Witness of The Era"

Doç.Dr. **Hakkı Engin Giderer**

"Yazı Tura" Filminin Sanat Tarihsel Analizi
25

Art Historical Analysis of The Movie "Toss up"

Doç. **Necla Rüzgar Kayıran**

Piktogramlar ve Arkitektonik Kodların İç Mimarlıkta Kullanımı
43

Usage of Pictograms and Architectonic Codes in Interior Architechure Desing

Dr. **Orkunt Turgay**
Yrd.Doç.Dr. **Damla Altuncu**

Yeni Medya ve Dijital Sanatlar
57

New Media and Digital Arts

Sosyolog **Özgen Yıldırım**

Heykeldeki Mimari
Mimarideki Heykel
67

Sculpture in Architecture and Architecture in Scuplture

Doç. **Turhan Çetin**

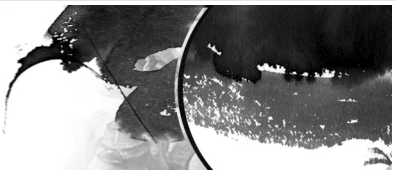
Franz Liszt ve Piyano Pedagojisi
89

Franz Liszt and His Piano Pedagogy

Doç.Dr. **Yeşim Alkaya Yener**

Güzel Sanatlar Fakültesi
Yayın Organı Sanat Yazıları
Yayın İlkeleri
103

Müziğe Bir Bakış ve Ülkemizde Klasik Gitar



An Owerview to Music and The Guitar in Turkey

Doç.Dr. **Ahmet Kanneci**
Hacettepe Üniversitesi
Ankara Devlet Konservatuarı
Gitar Sanat Dalı Başkanı
kanneci@kanneci.org

Özet: Gitar göreceli olarak yurdumuzda daha geç kabul edilmiş bir sazdır. Bu makalede kültür tanımından çıkılarak, şahsi deneyimlerle ortaya atılmış bir repertuar seçme sistemi önerilmiştir. Diğer ülkelerle oluşmuş açığın kapatılması amacıyla eğitim kurumlarında oluşturulan repertuarlarda ülkemiz kaynaklı eserlere yer verilmesinin gereği önerilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Kültür, Gitar, Müzik Okulları, Gitar Eğitimi, Gitar Repertuarı.

Abstract: *The guitar has gained relatively late adoption in Turkey as a musical instrument. To remedy the gap due to this late adoption, this article proposes a repertory selection method based on the author's own experience as well as general notions of culture. It is argued that having repertories of local pieces available at musical schools is an effective method of closing this gap.*

Key words: *Culture, Guitar, Music Schools, Guitar Education, Guitar Repertory.*

Giriş

Klasik Gitar 19. yy'dan bu yana toplumların ilgisini her geçen gün daha fazla çekmektedir. Artan ilgi, bu saza beraberinde belirgin bir popülerlik kazandırmıştır. Popülerlik akla gelmeyecek problemleri oluşturabilir. Bu durumda klasik gitarın da bazı problemleri oluşmuştur. Gençlerin çok ilgi gösterdiği gitarın repertuarı ciddiyetle ele alınmalı, gerekirse korunmalıdır. Tanımadan emek verilen çalgı faydadan ziyade zarar getirebilir. Bu durumda, en azında ülkemiz kaynaklı gitar repertuarının tamamı, tüm özellikleri belirtilerek ilgilenenlere sunulmalıdır. Kişiler bunlar içerisinden düşündüklerine uygun olanları bilinçli olarak seçebilmelidir.

Kendileriyle sanatsal çalışma ve fikirlerinden yararlanma olanağı bulduğum; Alirio Diaz, Jose Tomas, Julian Byzantine, Javier Hinojosa gibi dünyaca ünlü gitaristlerle birlikte; ayrıca Türk sanat hayatının seçkin simalarından olan meslektaşlarım Turgay Erdener, Ertuğrul Bayraktar, İstemihan Taviloğlu, Ertuğ Korkmaz'da benim hayatıma dünya görüşümün oluşması bakımından çok katkı sağlamışlardır. Edindiğim düşünce ve tecrübelerimi ülkemdeki gitar meraklılarının yararlanması için toparlamayı amaç edindim.

Kültür ve Sanat

"Gelişmiş ülkeler" tanımı toplumlara değişik şekillerde yansıtılmaktadır. Belki de en yaygın olanı ekonomik yönden ele alınanıdır. Bu da ülkelerin gayri safi milli hasılaları baz alınarak yapılan tanımdır. Ekonomik güçlenme, ekonomik güçsüzlüğü zaman içerisinde etkisi ve daha sonra idaresi altına alma yolunda akıllıca olamayan politikaları hedef edinmiştir. Bu ise yeryüzünde genel bir huzursuzluk ortamı yaratmaktadır. Ülkelerin siyasi sınırları değiştirilmekte veya değiştirilmeye çalışılmaktadır. Sonuç insanlığa tarihler boyu sürekli felaketler, huzursuzluk ve acı getiren savaşlar olmaktadır. Bu durum ise ekonomik güçlülüğü tek hedef haline getiren ülkelerin işine yaramakta ve rant elde etmektedirler.

Dünyanın her geçen gün değişen dengeleri, ülkelerin yönetimlerini ekonomiye endeksleme yolunda pozitif ivmeli yönetim şekilleri, bir şekilde sanatın yaşamdan eksilmesine neden olmaktadır. Binlerce yıldır insanlığın düşünme ve estetik anlayışına büyük katkıları olan sanat, zaman içerisinde gerçek kimliğinden sıyrılıp sadece eğlence aracı yapılmaya çalışılmaktadır. Aslında gerçek ise, sanatın öneminin arttığıdır.

Sanat genelde görsel, işitsel algılara hitap etmekle birlikte, çok küçük şekilde kokusal, dokunuşsal ya da tadımsal algıları da kapsamaktadır. Kurumsallaşmış yanı ise, görsel ve duyuşsal olan kısmına odaklanmıştır.

Müzik ses ve zaman sanatı olduğu gibi, sanatın da en önemli alanlarından biridir. Toplumlar müzikle daima iç içe yaşamıştır. Tarihsel gelişiminde değişik aşamalardan

geçen müzik, özellikle barok çağdaki şekillenmesiyle günümüzde de kullanılan hale getirilmiştir. O çağda düzene koyulan ve evrensel dile dönüştürülen müzik gelişerek bugünkü şeklini almıştır. Teknoloji ise yeni boyutlar getirerek uluslar arası platformda değişim ve ulaşım problemlerine büyük kolaylıklar getirmiştir.

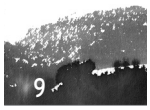
Toplumların temeli kültürdür. Siyasi sınırlar her ne kadar geçerli olsa da asıl ülke sınırlarını belirleyen kültürel sınırlardır. Kültürel çeşitliliğin oluşturduğu zenginlikler kalıcı ve huzurlu toplum oluşumunda çok geçerlidir. Sanatsal felsefe, kültürel yaşam için çok önemli bir kaynaktır. Teknolojiye esir bir sanat düşünülemez. Zira sanat doğru ve güzele ulaşımda yardımcı olacak kurallarını ve değerlerini binlerce yıl süren ve sürekli gelişmeyle devam eden deneyimler sonucu belirlemiştir. Bu kuralların bilincinde olan sanat yaşamı ise özgür olarak gelişimine devam eder. Amaç insanlığı güzelliklerle eğitmek, eğitirken de düşünmeye davet etmektir. Düşünmeyen toplumların yok olma tehlikesi mevcuttur.

Gelişmiş olarak kabul edilen toplumların bestecilerinin ya da halklarının gerçekleştirdikleri müzikler sanat dünyasında ön plana çıkmıştır. Çıkmakla kalmayıp gittikçe artan güzellik ve sayıda eserler sanat dünyasını adeta kaplamıştır. Bunlar hep olumlu gelişmelerdir.

Zaman içerisinde, uzağa gidip müzik dünyasına genel bir bakış yaptığımızda, repertuarın çok büyük bir yüzdesinin Avrupalı uluslara, kalan küçük kısmının ise Amerikalı uluslara ait olduğunu görebiliriz. Dikkat edildiğinde dünya nüfusunun yarıdan fazlasının, müzik dünyasında adının geçmediği görülebilir. Söz konusu sanat ve de sanatın müzik kolu olduğunda bir eksiklik olduğu düşüncesi akla gelir. Bu bölgeler dışındaki toplumlarda müzik sanatının olmadığı düşünülemez. Bahsedilen, adı geçmeyen ya da az geçen ülkelerden biri de Türkiye diyebiliriz. Bunu belirtmekteki gerçek ise ülkemizin bu konuda yeterli tanıtım yapamadığı gerçeğini ortaya çıkartır. Ülkemizde, geleneksel müzik alanında çağlar boyunca yapılan çok değerli çalışmalar vardır. Dahası bu çalışmalar belgelenmiştir. Arşivlerde olan bu belgelerin sergilenmesi ülkemiz adına çok önemli kazanç sağlayabilir.

Müzik Eğitimi ve Üniversitelerin Yeri

Ülkemizde 1980'li yılların ortalarına doğru müzik eğitimi veren kurumlar üniversitelere bağlanmıştır. Üniversitelere bağlanması doğal olarak bu kurumların bilimselleşmesi yönünde çok olumlu gelişmelere neden olmuştur. Fakat üniversite ile bütünleşmesinde ciddi eksiklikler olduğu düşüncesindeyim. Müzik yaşamının en önemli kısmını eğitim oluşturuyor gibi görünse de, müziksel faaliyetlerin tamamı bir bütündür ve en ufak bir aksama uğraşların tamamlanmamasına neden olur. Bunlar eğitimin haricinde müzikle ilgili işletme, üretim, iletişim gibi gerekli alanlardır. Üniversitelerimizde eğitim



haricinde çok önemli olan yukarıda bahsettiğim konularda hiçbir zaman ortak çalışma gerçekleştirilmemiştir.

Bir müzisyen eğitim görerek yetişir. Yetişmiş bir müzisyen ise yeteneğini ve bilgisini dinleyici karşısında sergilemek ister. Düşüncelerini, araştırma ve deneyimleri sonucu edindiği yenilikleri yayınlamak ister. Yıllar içerisinde edindiği ustalığını audio ya da audio-visual kayıt etmek ister. Bu kayıtların öncelikle ülkemizde, daha sonra tüm dünyada ilgilenenlerin edinmesi amacıyla markete çıkmasını arzu eder. Uluslararası konser, kayıt, doküman değişimi yapılmasını diler. Teknolojinin getirdiklerinden müzik alanında yararlanılmasını ister. Bu gün ülkemizin gerçeği, üniversitelerin sadece eğitim kısmını üstlendiği, diğer çok önemli konuların ise özel kişi ve kuruluşlara bırakıldığıdır. Vitrin özel kişi ve kuruluşlara bırakılınca şahsi zevkler ülke müzik yaşamında çok öne çıkmaktadır. Bu durum zamanla müziğin bilimsel olarak ele alınmaması ve hatta ekonomik ya da politik düşüncelere alet olması gerçeğini ortaya çıkarmaktadır. Sonuç ise bir anlamda binlerce yıllık birikimin hazin bir şekilde tahrip olması ve hatta yok olmasıdır.

Ülkemiz Müziğinin Tanıtımı

Ülkemizde dünya standartlarının altında olmayan çok ilgi uyandıracak, üstün nitelikli müziğimiz vardır. Problemin ülkemiz müziğinin yurt içi ve yurt dışında tanınmamasından kaynaklandığı düşünülebilir. Teknolojik gelişmeler tanınması yolunda çok olanaklar getirebilir. İçinde bulunduğumuz yıllarda audio, audio-visual kayıtlar, konserler, festivaller, basın, yayıncılık, televizyon, radyo, arşiv ve kütüphaneler, bilgisayar gibi iletişim imkanı tanıtım konusunda yaralanılabilecek kaynaklardır.

Yapılması gerekli tüm işlemler bir ekip çalışmasını gerektirir. Sürekli iletişim içerisinde olacak birimler, bütün oluşturarak organize bir şekilde hedefe doğru gidilmesini sağlayacaktır. Yurt dışı ile sürekli iletişim şarttır. Aynı zamanda ihtiyaç duyulduğunda ihtiyaç duyulan konuyla ilgili başvurulacak adresin de tanımlı olması gereklidir. Henüz böyle bir organizasyon ülkemizde kurulmamıştır. Dahası kültürümüz açısından çok önem taşıyan böyle bir konunun ihtiyaç olduğunun bile farkına varılmadığı düşünülebilir.Klasik gitar, dünya üzerinde oldukça yaygın kullanılan bir sazdır. Müzik okullarında çok öğrenci bu sazın eğitimini almaktadır. Birçok uluslar arası festivaller, gitar icra yarışmaları yapılmaktadır. Bu tip faaliyetler ülkelerin kültürünü tanıtma ve değişim yaparak zenginleştirme açısından çok önem oluşturmaktadır.

Uluslar arası ilişkilerin en önemlilerinden birisi müziktir. Bu iddialı cümlenin altında yatan bir gerçek vardır. Bir toplumun müziği dinlenildiğinde duyarlı bir kulak tarafından tanınır. Bunun anlamı o müziğin belirli bir toplum ya da kültürün izlerini taşıdığıdır. Günümüzde, var olmak için yapılan savaşımın belki daha da zor olanı varlığını sürdürebilmek için yapılanı olmuştur. Nükleer savaş araçlarının keşfiyle birlikte

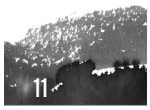
başlayıp, daha sonra insan yaşamının güvenliğini temin amacıyla oluşturulan uluslar arası kuruluşlar yavaş yavaş dünyadan sıcak savaş felaketini silmeye başlamıştır. Sıcak savaşın uluslar arası kontrolü ile birlikte soğuk savaş dönemini başlatmıştır. İnsani çıkarların ötesine giden çıkarcı düşünce tarzı eskiden kalma isteklerini başka şekillerde elde etmenin yollarını araştırmaya başlamışlardır. Bu konuda açıkça olmasa da amaç; çok rahat olmaması, pahalı olması ve insan kaybına neden olması nedeniyle sıcak savaş yerine değişik yöntemlerle bir ülkenin içine sızmak haline gelmiştir. Görülen o ki kültür ve eğitim şekillendirilmesi bir ülkeyi entegre etme konusunda etkin bir yöntem olmaktadır. Özellikle temel eğitimin ve kitle iletişim araçlarının yaygın kullanılması bu amacın gerçekleştirilmesi konusunda çok etkili olmasını sağlayabilir.

Yaşadığımız dönemde radyo, televizyon, ses dinleme cihazları yaygın bir şekilde her gün kullanılmaktadır. Denetim konusunda da ciddi sıkıntılar vardır. Denetimin zor olduğu bu ortamda ülkemiz kültür ve eğitimini uygun olmayan şekilde deforme edebilecek müzik yayını yapılmaktadır. Defalarca tekrarlanan ve değişik yollarla çekici hale getirilen müzik zaman içerisinde alışkanlık oluşturabilmektedir. Sonuç olarak çağlar boyunca yaratmak için büyük ve çok değerli çabalar harcanmış olan müzik kültürümüz zaman içerisinde yaralanabilir ve hatta yok olabilir.

Dünyada iletişimin yoğunlaşmasıyla kültürler arası etkileşimin artması ve hızlı değişimler her kültürün kendine daha çok sahip çıkmasını, korunmasını gündeme getirmiştir. Dünya kültürü içinde çok farklı ve özel bir yerde duran ülkemiz müzik kültürünü dünyaya tanıtmak önemli bir kültürel davranıştır. Bu durumda uğraşısı kültür olan her fert, dünya kültürleri ile alış-veriş içerisinde olmalı ve ülkesinin kültürünü dış ülkelere tanıtma hedefine sahip olmalıdır. Bu anlamda ülkemiz bestecilerinin gerçekleştirdiği gitar eserlerinin, yurt dışında popüler bir saz olan gitar çalanlara ulaştırılması önemlidir.

Ülkemizde Gitar

Müzik okullarında gitar sanat dallarının açılması türlü nedenlerle gecikmiştir. Bunun farklı nedenlerinden bir tanesi, konservatuarların asıl amacının senfoni ve opera orkestralarına çalgıcı yetiştirmek olduğu düşüncesidir. Çünkü gitar bir klasik orkestra çalgısı değildir. Dünya konservatuarlarında klasik gitar 1930'lu yılların başından bu yana meslek sazı olarak kabul edilmiştir (Örnek: Madrid Konservatuarı 1929). Gitar hem eşlik sazı hem solo saz niteliklerine sahip olması ve çok sesli müziğe çok yatkın bir saz olması nedeniyle ülkemiz müzik yaşamında önemli bir yer alabilir. Ne yazıktır ki Bela Bartok ile birlikte halk müziği üzerine çok önemli çalışmalar yapmış olan Ahmet Adnan Saygun'un tavsiye etmemesi üzerine 1970'li yıllarda İstanbul Devlet Konservatuarında gitar sanat dalı açma çabaları gecikmeye uğramıştır.1980'li yılların ortalarından itibaren gittikçe artan sayıda gitar sanat dalları müzik okullarında kurulmaya başlamıştır. Üniversitelerin müzik eğitmeni yetiştiren kurumlarının hemen hepsinde gitar eğitimi yapılandırılmıştır.



Bu kurumlardan yetişen öğretmenler görev yaptıkları kurumlara gitar eğitimini taşımışlardır. Bunun sonucu gitar zamanla daha önceki yıllarda ilk ve orta öğrenim kurumlarında çok önemli kültürel hizmetler vermiş olan mandolin ve blok flüt'ün yerini almaya başlamış ya da o enstrümanlar kadar çok çalana ulaşılmıştır.

Yaygınlaşan gitar merakı bu sazın öğrenilmesine olan ilgiyi artırmıştır. Gittikçe artan gitar edinme ve öğrenme talebini karşılamakta zorlanılmaktadır. Özel eğitim veren kuruluşlar oluşmaya ve gün geçtikçe sayıca artmaya başlamıştır. Özengen öğretim yapan kuruluşların sayıca artışı bilimsellik konusunda bazı problemleri de yanında getirmiştir. Bununla birlikte de gitar ülkemizde hızla tanınan ve aranan bir saz haline gelmiştir. Sonucunda gitar festivalleri, gitar icra ve beste yarışmaları birbiri ardına düzenlenmiştir. Çünkü bu konuda toplum üzerinde bir açlık olduğu gerçektir.

Dünyada yaşanan gitarın gelişim sürecinin bir benzeri de ülkemizde yaşanmış ve yaşanmaktadır. Kontrolsüz yapılıp dinleyicilere sunulan çalışmaların bazıları kısır ve toplumu yanlış yönlendirici nitelikte olmuştur. Popülerlik ile halk müziği kavramları çoğu zaman iç içe düşünülmüş ve başarısız uyarlamalar halk müziğimize bazı zararlar verebilecek duruma gelmiştir. Ortada yine uzmanlardan oluşacak ciddi bir denetleme kurulu eksikliği sorunu vardır. Bu konuda hem halk müziğini hem de klasik müziği çok iyi tanıdığını kanıtlamış olan, dünya müzik tarihinin önemli simalarından Brazilya'lı besteci Heitor Villa-Lobos'un çok önemli açıklaması vardır. Heitor Villa-Lobos popüler müzik halkın tanıdığı, sevdiği ve şarkı olarak da söylediği müzik türü olduğunu, oysa " halk müziği" büsbütün başka olduğunu söylemiştir. Halk müziğinin, halkın yaşam dolu gelişiminin sesle ifadesi olduğunu, bu müziğin popüler olmayabileceğini ama yine halkın müziği olduğunu iddia eder. "Öyleyse, "popüler müzik" halk psikolojisinin, "halk müziği" ise halk biyolojisinin ifadesidir" der[1].

Görülür ki "halk müziği", "halkın müziği", "klasik müzik", "eğitim müziği" gibi kavramlar toplum için çok titizlikle ele alınması, yetkin olmayanların aktif bir şekilde içine girmemesi gereken hassas konulardır. Bu konuların özellikle üniversitelerin ilgili bölümlerinde özenle incelenip, araştırma sonuçlarının bir tavır olarak halka kazandırılması yönünde bir misyon üstlenmesi toplum için çok yararlı ve önemlidir.

Sonuç ve Öneriler

Üniversitelerin eğitim programlarına "Müzik İşletmeciliği ve Pazarlaması", "Müzik Kütüphaneciliği", "Akustik ve Ses Kayıt Bilimi" gibi eğitimleri veren bölümlerin açılması hem yeni uzmanlık dallarının oluşturulması ve hem de ülkemizde var olan önemli bir açığın kapatılması yönünden çok yararlı olabilir. Daha önce de bahsedildiği gibi bu tip ihtiyaçlar, günümüzde tesadüf olarak saygın sanatsal ehliyeti ya da

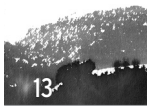
[1] Ahmet Say, Müzik Öğretimi (Ankara : Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1995) s. 27-28.

düşüncesi olmayan çok kısıtlı bir zümrenin elindedir. Bu zümre ise kişisel rant uğruna keyfi ve şahsi uygulamalar yapmaktadır. Amaç sanattan ziyade ekonomik çıkardır. Böyle bir durumda ise amaçlar uğruna ülkenin var olan sanatına gerekli titizlik ve saygı gösterilmemektedir. Bir anlamda ülke zevklerine müdahale edilmekte, kültür anlayışı tahrip olmaktadır. Bu tip memleket meselelerini önemsemeyen zihniyete, karşı davranışı bir anlamda ülkenin bilim, kültür kalesi diyebileceğimiz üniversitelerin üstlenmesi gereklidir düşüncesindeyim.

Bunun için bir an önce ülkemiz bestecileri tarafından gerçekleştirilmiş eserlerin külliyatlarının çıkartılması gerekir. Mümkün olanların birer kopyasının Devlet Kütüphanelerinde bulundurulması gereklidir. Kütüphanelerde bulundurulması mümkün olmayanlara da ulaşılabilecek yolların belirtilmesi uygun olur. Yukarıda bahsedilen kaynakların kullanımı bir ön çalışma gerektirir. Ön çalışmada ilk olarak, var olan eserlerin külliyatının çıkartılıp, sınıflandırması yapılmalıdır. Sınıflandırma form, tür, enstrüman, enstrüman grupları, kronoloji ya da bölgesel yapılabilir. Daha sonra önceki bahsedilen olanaklar kullanılarak tanıtımı yoluna gidilir ve diğer ülke müzisyenlerinin ilgisine sunulabilir. Bir an önce milli kütüphane arşivlerinde bulundurulmak üzere kaynak toplanmasına gidilmelidir. Bu kaynak toplama ses ve görüntü kayıtları, yazılı belgeler olmak üzere iki ana başlıkta toparlanmalıdır. Telif nedeni ile elde edilmesine imkan olmayanların da ulaşım adresleri hakkında bilgi kapsaması gereklidir. Ülkemize ait bestelerin çoğalması neticesi eğitime de çok katkıda bulunur. Küçük yaştaki çocukların duydukları, bildikleri ve alışmış oldukları müzikle ilgilenmeleri daha özendirici ve kolay olur. Müziğe başlama yaşı da erkene alındıkça ülkenin genel müzik anlayışı ve seviyesi yükselir. Bir sonuca ulaşıldığı takdirde hemen o yıl ülkenin küçük yaştaki çocuk sayısı kadar bir yıl ileri gidilmiş demektir. Bu bir rüya değildir. Çünkü ülkemizde o yaş grubundaki çocukların tümünde eğitim mecburidir.

Bu güne kadar yapılmış tüm eserlerin icra, nota yazımı ve audio kayıt işlemlerine bir an önce başlanılmalıdır. Bunun için devlet olanaklarından yararlanılmalı, eksik olan ihtiyaçların da bir an önce giderilmesi yoluna gidilmelidir. Devlet için çalışan senfoni, oda, opera ve bale, üniversite, güzel sanatlar okulları orkestraları, koroları, solist sanatçılar vardır. Daha önceden külliyatı belirlenmiş olan bu eserler, bir program çerçevesinde bahsedilen grup ya da şahıslar tarafından seslendirilmelidir. Bu işlem yapılırken kalite düşünülmemelidir. Çünkü bir besteci tarafından emek ve düşünce harcanarak ortaya çıkarılmış her eser halka duyurulmayı hak etmiştir. Bu eserlerin tümü yine notaları çoğaltılarak ilgilenenlere sunulmayı da hak etmiştir. Bu eserlerin notaları yazılıp matbualarda çoğaltılmalı, en az birer örneği Devlet Kütüphanelerinde bulundurulmalıdır.

Gitar eşlik sazı ve/veya solo saz olarak kullanılabilmesi, çok sesli müzik yapılabilmesi, teminindeki kolaylık, gençler arasında yaygınlığı nedeniyle hem konser sazı hem



de okullarda eğitim amacıyla kullanılabilecek ülke şartlarına çok uyan bir müzik enstrümanıdır. Ülkemiz ve müziğinin tanıtımında çok kısa bir geçmişi olmasına rağmen belirli bir yol kat edilmesine neden olabilmiştir. Bu nedenle gitarla ilgili, gitar müziği besteleyen, düzenleme yapan, eğitimini veren, icra eden, öğrenen, çalmaya istekli olanlar ciddi bir şekilde ele alınmalı, programlanmalıdır. Sonuç ülkemizin kültür zenginliğine yeni bir boyut getirecektir.

Üniversiteler bilim, sanat yuvalarıdır. Bir anlamda kültürün has ve yoğun olduğu kurumlardır. Halkın aydınlanması, bilinçlenmesi konusunda belki de en önemli görev üniversitelere düşer. Üniversiteler bu anlayış yönünde örnek davranışlar göstermeli ve halkla direk ilişki kuracak sistemler oluşturmalıdır.

Kaynaklar

Say, A. (1997). Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

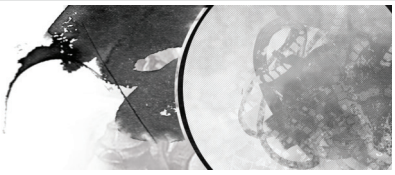
Say, A. (1995). Müzik Öğretimi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Turani, A. (1999). Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Uluocak, S. (2011). Klasik Gitar Tarihi-II, Doruk Yayımcılık, İstanbul.

United Nations Statistics Division, revised Sept. 20th, 2011.

Sanatçı ve "Çağının Tanığı Olmak"



Artist and "To Be Witness of Era"

Doç.Dr. **Hakkı Engin Giderer**
Çankırı Karatekin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü
hengingiderer@gmail.com

Özet: Daha çok sanatçılar için kullanılan "çağının tanığı olma" nitelemi eleştiri edebiyatında farklı sorunlara neden olmaktadır. Bu makale söz konusu sorunları anlamaya ve açıklamaya çalışmaktadır. Çağının Tanığı Olmak nitelemi günümüzde sanatçının yapıtına değil kişiliğine vurgu yapmaktadır. Söz konusu nitelem daha çok aktivist sanatçılar için kullanılmaktadır. Oysa aktivist olmayan sanatçılar da çağa tanıklık edebilirler. "Çağının tanığı olmak" nitelemindeki "çağ" ve "tanıklık" sözcükleri anlam açısından farklı yorumlara ve ölçüt belirsizliğine neden olmaktadır. Nitelem, yalnızca sanatçılar için değil eleştirmenler için de kullanılmalıdır. Böylece, eleştirmen, bu ölçütü kullanarak sanatçıları eleştirirken daha dikkatli olabilir ve kendine de benzer bir aynayla bakabilir. Kısaca, "Çağının tanığı olmak" payesinin artık sanatsal yeteneği ve yaratıcı bilinci ortaya çıkarma ölçütünden çok ticarete ve reklama gönderme yapan bir niteleme dönüştüğü söylenebilir.

Anahtar Sözcükler: Sanatçı, "Çağının Tanığı Olmak", Sanat Eleştirisi, Ölçüt.

Abstract: *The qualification " to be witness of the era" used mostly for artists causes different problems in the literature of criticism. In this article, it is tried to understand and explain these problems. "To be witness of era" qualification has emhasized personality instead of artwork today. It used mostly for activist artists. However non-activist artists can also be witness of their era. In the terms of meaning, " era" and "witness" words ın " to be witness of the era" have caused different interpretations and ambiguity in criterion. This qualification should be used not only for artists but also for critics. Thus, critics can be more careful while they criticize artist with this criteria and they may look at yourselves in the same miror. Shortly, it can be concluded that "to be witness of era" is no longer used for exposing artistic skills and creative consciousness, instead it has been transformed into a definition which implies trade and advertisement.*

Key words: *Artist, "To Be Witness Of The Era", Art Critics, Critera.*

Giriş

"Çağının tanığı olan" nitelemi daha çok sanatçılar için kullanılan olumlu bir özelliği göstermektedir. Bugün, ölçütleri belirsiz bir klişeye dönüşmüş olduğu düşünülse de hala bir övgü göstergesi olarak dilimizde kullanılmaktadır. Nazım Hikmet, Garcia Lorca, Bertolt Brecht, Pablo Picasso, Jean Paul Sartre aklımıza ilk gelen" çağının tanığı" övgüsünü kazanmış sanatçılardır. Yukarıda adı geçen tüm sanatçıların ortak yönleri yalnızca yaşadıkları çağı ve sorunlarını sanat yoluyla yansıtmaları değildir. Hepsinin ülkelerindeki ya da dünyadaki iktidar odaklarına, katliamlara, bağnazlığa, acılara karşı sanat yoluyla ya da bir aktivist olarak karşı durdukları bilinmektedir. Sanat yapıtı ve sanatçının kişiliği arasındaki güçlü ilişki de "çağına tanıklık eden" yargısının pekiştiricilerindendir. Tanıklığını yeterince sanatına yansıtamayan sanatçının iyi bir aktivist olması, güçlüklere kahramanca göğüs germesi, tutarlı bir kişilik sergilemesi, doğru bildiğini söylemesi, çağının iyi bir tanığı olmasını ve sanatı bir siyasi eylem alanı olarak seçmesi de "çağının tanığı olmak" için yeterli değildir. Sanatıyla çağına tanıklık etmektir asıl olan. Sanatla ortaya konan siyasi tepkinin niteliği, zamanlaması, kapsamı ve bağlamı da önemlidir. Çağının tanığı olmak, tanığı olunan çağın sanat yoluyla etkileyici, duyarlı, yaratıcı bir sentezlemeyle anlatımıdır. Yapıtla anlatılanın çoğunluk tarafından anlaşılması, anlaşılamayan yönlerinin ise onlarda sezgiye dayalı bir saygı uyandırması gerekmektedir. Sezgiye dayalı saygı konusu daha net bir biçimde şöyle açıklanabilir: Derin ve geniş bir anlatımın içinde kendini (alımlayan) bulmak ama tam bir kavrayışa ulaşamamak. Çağının tanığı olmak, sanatçının kişiliğinden çok yapıtını işaret eder. Çünkü Franz Kafka gibi köşesinde oturup yalnızca yazarak, yaşanılan zamanın ruhunu, hızını ve rengini kimsenin göremediği kadar iyi gören tanıklar da vardır[1]. Tanıklığın kuşaklar tarafından geçerli sayılması, "içinde bir gelecek dili" barındırması ayrıca vurgulanması gereken bir özelliktir.

Çağ

Yüz adet bir yıl! Çoğu sanatçının ömrünü aşan bir süredir. Picasso 92, Nazım Hikmet 62, Lorca 38 (eceliyle değil Franco'nun adamları tarafından öldürülmüştür), Sartre 75, Brecht 58, Kafka 41 yıl yaşamıştır. Çağ, istisnalar dışında (Pierre Auguste Renoir 105 yaşında ölmüştür), sanatçının tanıklığının kendi ömrü tarafından kesildiği bir zaman birimidir. Bu açıdan bakıldığında, çağ, geride kalanların gerçekleştirdiği matematiksel bir "yuvarlama"dır ya da sanatçının ileriye dönük bakışının gerçekleştirdiği bir kestirim. Sanatçının tarafını kollarsak, ömrün yetmediği bir zaman dilimi için sanatçıya dayatılan bir sorumluluk da olabilir çağa tanıklık etmek. Başka bir açıdan baktığımızda ise, ***çağ***,

[1] Löwy (2008: 9-34), Kafka yazısının etkilenme kaynaklarını araştırırken sanatçının erken yaşta başlayan sosyalist eğilimlerinden ve Çek anarşistlerinin bazı toplantılarına katıldığından söz eder. Ona göre Kafka'nın yapıtında liberter ve yıkıcı bir boyut vardır. Löwy'nin bu yorumu bile Kafka'nın bir aktivist olduğunu göstermez. Birkaç toplantı ve gösteri dışında- ki bu toplantılarda da suskundur-aktivist olduğunu gösteren bir kanıt yoktur.

sanatçının tanıklık etmesi için içine hapsedildiği bir kafese dönüşebilir. Sanatçının düşleyebildiği, bilebildiği, hissedebildiği, yordayabildiği bir geçmiş ve gelecek algısıyla yapılan tanıklığın bir ***çağa*** sığmayacağı düşünülebilir. Sanatçı yaşadığı çağdan geçmişe ve geleceğe bakabilir. Bu tanıklıktan sayılabilir mi? 'Çağının Tanığı Olmak'taki " -ın" iyelik eki somut olarak sanatçıyı yaşadığı sürecin içinde hayal eder. Sanatçı iyi bir tanık olacaksa yaşadığı çağda tanıklık yapmalıdır demeye gelir " -ın" eki.

Çağ sözcüğünü "devir" anlamında kullandığımızda "kendine özgü bir zaman parçası"ndan söz ederiz. Bir devrin içinde olanlar o devre uygun davrananlardır. Çağdaş sözcüğü daha çok devre gönderme yapar. Çağdaş biri, o çağdaki veya o devirdeki örnek kişiler gibi davranmaktadır. Çağdaş sözcüğünün içeriğinde hiyerarşik bir anlam saklıdır, bir tür olumlama da denebilir buna. Aynı çağda yaşayan herkes "çağdaş" olamaz. "Çağdaş" olanlar bir sonraki devri hazırlayanlardandır.

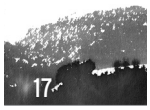
Devrin zamanı sayısal olarak belirgin değildir. Çağ gibi İnsan ömrünün zamanı ile ölçülemeyebilir. Bir devir, insan ömründen fazla bir zamanı gösteriyorsa, önem kazanan zaman değil etkidir. Sanatçının devir açan ya da devrine damga vuran etkisi. Devir açanlar ve kapayanlar ise hiyerarşinin en tepesinde olanlardır.

Geçen yüzyıldan başlayarak zamanın hızı diğer zamanlarla karşılaştırıldığında çok artmıştır. Daha henüz geçen ve içinde bulunduğumuz çağlarda insan, maruz kaldığı uyarıcılar düşünüldüğünde, çocukken bile yaşlıdır. Zamanın hızı sanatçının yaşamı gibi yarattığı şeyi de etkilediğinden, kısa sürede hızlı yaşlanma gerçeği hiyerarşinin üst katlarında oturmaya devam edenleri daha da değerli kılar. Meşhur "pisuar"ı çağdaşları tarafından reddedilmiş olsa bile bugün kavramsal sanatçılar ve pek çok sanat tarihçisine göre Marcel Duchamp (1887-1968) devir açan bir sanatçıdır. Statükoya ve normlara karşı geliştirdiği tavır, buluntu nesnelerle yaptığı sanat, sanatı gündelik yaşamın içine çekme çabası günümüzde yeni bir statüko yaratmıştır. John Cage 1912-1992) , Donald Judd (1928-1994) , Andy Warhol (1928-1987)[2] onun devrinin sanatçılarıdır. Onu görüp, onun izinden gitmişlerdir. Yalnızca Duchamp'ın çağdaşı olmakla kalmazlar ama onun açtığı devrin içindedirler. Duchamp örneğinde tanıklık sözcüğü anlam olarak zayıf kalır. Duchamp tanık olduğu sanatsal sorunları da çözmeye çalışmıştır[3].

Çağ kavramı olmasaydı sanatçının tanıklık konusundaki tutumu ne olurdu? **Sanat** kavramı daha icat edilmemişken ömrünü mermer yontmaya verebildiğine göre zamansal sınırlılığı fark etmeden de tanıklığını sürdürebilirdi. Sümer sanatçıları **seksajismal sayı sistemine** dayalı takvimlerini kullanırken farklı bir tanıklık durumu içinde

[2] Nieto (1998) Warhol'un etrafımızı saran nesnelerle ilgili tutkusunun Duchamp kaynaklı olduğunu söyler.

[3] Shiner (2004:432-434) Duchamp'ın sanat ve hayat, zanaat ve sanat arasındaki uçurumları kapama konusundaki çabasını, ikilemini ve çelişkilerini son derece açık bir biçimde anlatır.



mi oldular? Çocuklar resim yaparken çağa tanıklık etmeyi düşünmeden yaşadıkları zamandan nesneler seçerler. Çağa tanıklık etme tutkusu, sanatçının projesi olduğunda ilgisi baktığı yerden kayar, dikkati dağılır mı? Tanık, zamanın farkında olmalıdır ama amacı zamana koşullanırsa etrafını göremez. Çağdaş olma, yaşadığı çağdaki diğer sanatçıları izleme, genel eğilimlerden haberdar olma, tezgâhını modern tutabilme çabası Sümer ve Eski Yunan sanatçılarında da olabilir. **Çağ** ölçütü alımlayıcının yarattığı bir sorundur. Tanıklık da öyle. Sanatçı gömüldüğü zamanın ve mekânın içinde üretmek zorundadır zaten. Üretirken ve ürettiğinde doğal olarak tanıktır.

Tüm sanatçılar hatta herkes çağlarının bir çeşit tanığıdır. O zamanın dili, kültürü, toplumsal yapısı, mekanı içinde var olabilirler. Sanatçılar yapıt (bir tür belge) ile tanıklıklarını kalıcı hale dönüştürdükleri için diğerlerinden ayrılırlar, kaldı ki günümüzde kalıcılığa karşı olan ve çağın geçiciliğine ayna olan sanatçılar vardır. Tanıklıklarını belgeyle kalıcı hale getiren yalnızca sanatçılar değildir. **Eli kalem, fırça, keski, keman**, **kamera** tutan tüm insanlar bir açıdan tanıktır. Günümüzde yaşayan bir amatör ressamın çağına hiç tanıklık etmediği söylenemez. Dolaylı da olsa belge niteliği açısından amatör ressamın yaptığı resim çağla ilgili bilgiler içerir. Hatta çağıyla ilgili olayların bilinçli olarak tutanağını tutanlar vardır amatör sanatçıların içinde. Tutanak tutma bir tanıklık eylemi olabilir ama sanatsal bir çalışma olabilmesi için artistik bir yapısının, sorununun ve başarısının olması gerekir.

Yalancı tanıklar bile çağlarının tanığıdır; Robert Cappa'nın İspanya iç savaşının simgesi olan "Ölen Asker" (1936) isimli ünlü fotoğrafının çatışmalar başlamadan iki ay önce çekildiğine dair gazete haberi gerçekse bu durum çağa ait bir sorgulama fırsatı yaratır[4]. Cappa, çağının yalancı tanığı olarak belki, asker giysileri içindeki bir sinema figüranı ile çalıştıysa gazetecilik mesleğinin zayıf yönlerini, gazetecinin şöhret iştahını, izleyicinin kanıt nesnesine olan koşulsuz inancından yararlanma kurnazlığını; belgelemede önemli bir araç olan fotoğrafın etikle ve gerçekle ilgili yanını gözden geçirmemizi sağlar. Hatta Cappa bugün bu yalanı toplumbilimsel bir yaklaşımla sanat için kullansaydı önemli bir kavramsal sanat çalışması ortaya çıkarmış olabilirdi.

Sanat sözcüğü kökeninde bulunan "yapay" (artificial, künstlich, suni) anlamı düşünüldüğünde, sanatçının gerçeği yorumladığı, dönüştürdüğü, değiştirdiği söylenebilir. Tuval üzerine yapılan resim, beyaz perdedeki görüntü ya da bir enstalasyon gerçek olanının veya gerçek olmayanın alılmayana yeniden sunumudur. Alımlayan gerçeği daha iyi görebilir, belki "gerçek"ten kaçmasına yardım edebilir sanat eseri. Çağa tanıklık sanatla yapıldığında gerçeğin doğru, iyi, düzgün yansıtılmasındaki

[4] "Düşen Asker sahte olabilir mi", Taraf Gazetesi, 27.09.2009, İstanbul.

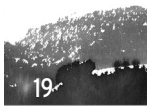
sorun karmaşıklaşır. "Filmde gösterilen olay ve kişilerin gerçek yaşamdaki olay ve kişilerle ilgisinin olmaması" veya filmin " yaşanmış bir öyküye dayanması" sanatın yapaylığını değiştirmez. Her iki yaratım yöntemi sanatın mahkemede yapılan tanıklıktan farklı bir şey olduğunu ortaya koyar. Sanat için yalancı tanıklık, sanatçının amacına ulaşmasını kolaylaştırabilir.

Tanık

Ali Püsküllüoğlu'nun (1995: 1451) Türkçe Sözlük'teki tanık maddesinin karşılığı şöyledir: Herhangi bir olayı, durumu gören, bilen ya da onunla ilgili bilgisi bulunan kimse. Bu tanımdan yola çıkarak tanığın bir olay ya da durumla ilgili bilgisinin yalnızca kendi gözleri yoluyla edinmeyeceği, görme duyusu dışındaki algı kaynakları ya da kendisi dışındaki farklı odaklar yoluyla edindiği bir bilgisinin olması gerektiği ve tanığın bu bilgiyi açıklamak gibi bir zorunluluğunun olmadığı söylenebilir. Sanatçının tanıklığı konusu sözlükteki tanımla benzerlikler taşısa da daha karmaşık bir sürece işaret eder. Sanatçı bir olay veya durum karşısında duyu kanalları ya da diğer bilgi edinme kaynaklarından edindiğini kendisi ve karşısında durduğu şeyi **sanatsal araçlarla yeni, öznel ve dolayımlı bir bilgiye** dönüştürür: Sanat yapıtından bize yansıyan bilgiye.

Ceza hukukunun önemli bir konusu olan tanıklıkta, sanığın kimliğinin, suçun işleniş biçiminin, kasıt ya da kusurun varlığının saptanmasında tanığın açıklamalarının önemli bir yeri vardır. Suçun işlendiğine tanık olan kişinin bilgi ve ifade verme zorunluluğu yoktur. Bu vicdani bir sorumluluğu gerektirir. "Yalan tanıklık" yapmanın ise cezai bir yaptırımları olması kaçınılmazdır (Türk Ceza Kanunu, Madde 272). Hukuk açısından bakıldığında, tanığın ***gördüklerini*** gerçeğe en yakın biçimde dürüstçe ve açıkça anlatması yeterlidir. Oysa sanat, daha kendi adından başlayarak gerçekle ilgisini mahkemedekinden çok farklı kurar. Sanatçının ya da sanat yapıtının çağlar boyunca mahkemelerde yargılanmasının nedenlerinden biri gerçeği son derece görünür ve etkileyici kılmasıdır. Davaların çoğu sanatçının söylenmemesi gereken bir şeyi söylemesi ya da yalan söylediği, gerçeği saptırdığı iddiası üzerine açılır. Sanat her zaman herkesi memnun etmez. Bazılarının canını sıkar ve genellikle yapay bir anlatımla gerçekliğe müdahale eder.

İslam ve Osmanlı Hukuku'nda körlerin tanıklığının geçerli olmadığı bilinmektedir (Murat Şen 1988: 289). Canetti "Körleşme" adlı romanında yaşamı yalnızca kitapların arasında geçirmenin yarattığı körlükten, Saramago ise "Körlük" adlı romanında hepimizin baktığından ama kör olduğumuzdan söz eder. Her iki romanda kullanılan körlük metaforu bizi gerçeklerden koparan engeller üzerinedir. Her iki yazar hakkında romanlarında çağlarına tanıklık etmektedirler dersek onlara haksızlık etmiş oluruz. İnsan doğası üzerine konuşmak için yaşanılan çağa tanıklık etmek yeterli değildir. Bu sanatçılar için ***çağların*** tanıklığını yaptıkları söylenebilir. "Görme"nin tanıklık



yapmak için bir zorunluluk olduğu görüşü, görmeksizin çağına tanıklık eden sanatçılar hatırlandığında nesnel olmayan bir saptama olarak kalır.

Çağının Tanığı Olmak

Sanatçının sırtına yüklenmiş bu görevin içeriği herhangi bir sanatsal kaygıya gönderme yapmamaktadır. Sanatçının seçmesi gereken konuyu, izlemesi gereken yolu göstermekle kalmayıp ona bir hiza vermeye çalışmaktadır. İyimser olarak baktığımızda, bu payenin, Yirmi ve Yirmi Birinci Yüz Yıllar söz konusu olduğunda toplumlarda ve sanatlardaki değişimi kavramanın güçlüğü nedeniyle verilmek istendiği düşünülebilir. Değişim hızından dolayı güvenilir kayıt tutma işinin zorlaşmasından kaynaklanan bu gereksinime ait görevin neden daha çok sanatçılara verilmek istendiği başka bir soru doğurur.

İyi bir tanıklık için gerekli olan önkoşullara bakarsak; doğruyu söyleme, bildiğini kendine zarar verecek olsa bile cesaretle başkalarına anlatabilme, içten ve dürüst olabilme, doğruyu yanlıştan ayırabilecek bir akla sahip olma, sorumluluk sahibi olabilme, önyargılarının farkında olup onları gerçeğin süzgecinden geçirebilme, vicdan sahibi olma gibi özelikleri sayabiliriz. Kişinin yaşadığı çağdaki savaşlara, katliamlara, cinayetlere, haksızlıklara karşı tepkili olabilmesi ile vicdan arasında da sıkı bir bağ vardır. Kişisel anlamda kullanıldığında bile vicdan kavramı, kişinin yaşadığı toplumun değerleriyle yakından ilişkilidir. Gerek tanıklık için gereken önkoşullar gerek vicdan sahibi olma kişilikle ilgili özelliklerdir. Bir Türk, Amerikalı ya da İngiliz sanatçı Irak'taki Amerikan ve İngiliz katliamını yapıtında işlemek zorunda değildir. Belki bu bir tercih sorunu bile olamayabilir ama sanatçının savaşa karşı tepkide bulunabileceği hiçbir kanalı kullanmaması kişiliğinin toplum tarafından sorgulanmasına neden olabilir. Sanat alanı, "suçlu", "hain", " deli", "sapık", "acımasız", "satılmış", "katil", "insafsız" "fırsatçı" diye nitelendirilen sanatçılarla doludur. Marquis de Sade'ın yaşamının çoğunu hapishanelerde ve akıl hastanelerinde geçirmiş olması boşuna değildir. Bugün yaşasaydı hayatı farklı olmayabilirdi ama insan ilişkileri, cinsellik, iktidar, insan doğası konularındaki edebi ve felsefi katkıları yadsınamaz. Sade'ın çağına tanıklık ettiği söylenebilir mi? Evet, çünkü bunu bir çağ içindeki yaşamları, sınıfının yarattığı ilişkisel olanakları ve alışkanlıkları daha da önemlisi yaşantılarını cesaretle kaleme alarak gerçekleştirmiştir. Sade ahlaki açıdan bugün bile mahkemelerde yargılanmaktadır ve onun kişiliğini yapıtından ayırmak imkânsızdır. Sade bugün yaşasaydı Irak Savaşı'na karşı bir yapılan yürüyüşe katılır mıydı? Belki hiç ilgilenmezdi ama "hırsız" Gene için bu sorunun cevabı "kesinlikle katılırdı" olabilir. Tanığın ahlaki açıdan düşkün olması toplumsal yarara katkısıyla görmezden gelinir ya da yok sayılır.

Gözleri gören ama muhtemelen tanık olmadığı olayların tanığı, Fotoğrafın henüz icat edilmediği bir dönemde güzelliği, çirkinliği, acımasızlığı, korkuyu, dehşeti, resmeden

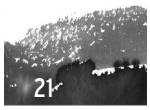
Francisco Goya, Napolyon ordularının İspanyol sivil halkına yaptığı zulmü "Savaşın Felaketleri" adlı gravür baskı resim serisinde sergiler. Hayri Esmer (2009: 90) bu serideki resimleri şöyle betimler:

> "(...) Bu dizi, ayaklanan bir gerilla gurubunun, Napolyon askerleri tarafından kurşuna dizilmesini, işkenceye ve insanlık dışı muameleye maruz kalmasını; Madrit halkının karşı karşıya bulunduğu yoksulluk ve kıtlığı; ve gerici güçlere/otoriteye yönelik alegorik saldırıları konu alır. Bunların içinde en ilginç olanlar kuşku yok ki savaş sahneleridir. Bunlar: kılıçtan geçirilenler, kurşuna dizilenler, mızrakla öldürülenler hatta zavallı masumları balta ile parçalayan askerlerin saçtıkları korkunç manzaralardan bir kısmı şöyle: kenarlara fırlatılmış bebekler, boğazından iple bağlanılıp ağaçta idam edilenler, yerde sürüklenenler, çırılçıplak soyulmuş cesetler, kılıçla doğrananlar, cinsel organları kesilmiş bedenler, kollar, bacaklar ve daha pek çok tanınmayan beden parçaları... Tecavüze uğrayanlar ve görmek istemeyeceğiniz kadar parçalanmış, üst üste yığılmış ve ortalığa saçılmış cesetler. Ve de yarattığı bu cehennemsi sahneleri keyifle seyreden Napolyon askerleri. Bu barbarca vahşeti değil yaşamak, resimlerde izlemek bile ürpertici bir durum.(...)"

Mehmet Yılmaz, Goya'nın ünlü "Madrid'de 3 Mayıs 1808" adlı tablosu için şunları söyler:

> "(...) Hikâye mertebesinde çekici hale getirilen (=estetize edilen) bir hikâye var. Boyacı sanat teknisyeninin bize anlatacakları var. Meselâ Francisco Goya'nın yaptığı El tres de Mayo adlı esere bakalım. Napolyon'un İspanya'yı işgal ettiği dönemdeki zulmü anlatan bu eserde kurşuna dizilen bir köylüyü anlatıyor "hikâyeci". Yüzleri ve duyguları netleştirilerek İspanyolların birer insan oldukları buna karşılık Fransız askerlerinin tek tip, acımasız birer emir kulu oluşları vurgulanmış. Köylünün beyaz gömleği yerdeki lambanın ışığını öyle bir yansıtmış ki lambadan daha beyaz ve parlak olmuş. Saflığı, masumiyeti çağrıştıran bu beyazlık kolların çarmıha gerilmiş Hz İsa gibi açılmasıyla daha da pekiştirilmiş. Bu "kara" günde gökyüzü lacivert değil siyah, uzaklardaki köy zulme rağmen halkın köklerinin burada olduğunu anlatıyor. Kurbanın hemen yanındaki rahip de direnişe aktif biçimde katılmış olan kilisenin Goya tarafından unutulmadığını ispat ediyor... Hikâye uzun. Goya bu resmi elbette öyle kafasına estiği bir anda yapmadı. İspanyol ulusal kimliğine hizmet edecek bir propaganda afişi gibi, politik amaçla yapılmış bir eser bu. Goya gerçekte savaşa katılmadı ve buna benzer sahnelere de tanık olmadı. Olayların bitişinden 6 yıl sonra, 1814'te yaptığı bu eser için İspanyol hükümetinden para istemesi zannediyorum "business is business" boyutunu anlamak için yeterli. (...)"

Yukarıdaki iki alıntıya bakarak, adının geçtiği her metinde tanıklığı vurgulanan Goya örneğinde, sanatta tanıklığın çok karmaşık bir süreç olduğu söylenebilir. Goya'nın "Savaşın Felaketleri" adlı baskı resimleri ve "Madrid'de 3 Mayıs 1808" adlı tablosu savaşın ateşi içinde yapılmamıştır. Önyargılarımızla bu denli etkileyici resimlerin yalnızca savaşa karşı duyulan katıksız bir nefretle yapılmış olduklarını düşünmemiz



de doğaldır. Mehmet Yılmaz'ın işaret ettiği gibi "edinilen bilgilerin ve anıların çeşitli süzgeçlerden geçirilmesi", "ulusal kimliğe hizmet" ve "para" gibi karıştırıcı değişkenler, bize tanıklık sürecinin farklı yüzleri olabileceğini düşündürmektedir. Bu örnek, aynı zamanda, bize sanatta tanıklığın "göz"den ya da sanatçının anlık deneyimlerinden çok, zengin boyutları olan bir yaratma sürecine daha yakın olduğunu da gösterir.
Çağının tanığı olmaktan kasıt, sanatçının yapıtının tümü değerlendirildiğinde, yaşadığı zaman dilimindeki can alıcı olay ve noktalardan ayrıntılı biçimde haberdar olması, bunları (özellikle insanlığın çektiği acıları) çağının sanatsal anlatımlarıyla içselleştirip, üstüne kendi yaşantılarını da ekleyerek alımlayıcıyı etkilemesiyse ve aynı zamanda aktivist, fedakar, cesur kişilik özellikleri taşımasıysa yalnızca tek bir kavram veya sorunla boğuşan, pek ortada görünmeden çalışan sanatçılara haksızlık edilmiş olur. Çünkü sanat eleştirisinin konusu yapıttır. Eleştirinin yargısı sanatçının kişiliğine yönelirse ortaya çözümlenemez sorunlar çıkar. Yapıtta gösterilen cesaret, yaratıcılık da önemlidir. Sanatçının "çağımın tanığı olmalıyım" gibi bir sanatsal stratejisi olabilir ama yaşadığı dönemdeki olayları, kavramları, duyguları sanatsal bir biçime, özgünlüğe, derinliğe dönüştürmesi koşuluyla. Yoksa bir gazeteciyle arasındaki fark oluşamaz.
Çağ'ı, "sanat"ın kendi bünyesindeki yapıları değiştirerek yansıtmak ve tanımlamak da olasıdır. Yirminci Yüzyıl'ın ikinci yarısındaki sanat, eski dilin yıkılması için kurulmuş bir laboratuar gibidir. Sanatın eskiye ait isminden ve cisminden kurtulması amacıyla gerçekleştirilen felsefe, biçim, teknik ve malzeme ile ilgili "sanat içi" buluşlar yeni çağa ait yeni bir dil kurmaya yönelen "sanatçılar"ın işidir. Yaratıldığı çağda yeterince alımlanamayan ve sonraki çağlarda etkisini sürdürebilen sanat yapıtları zamanın pusuna ve tozuna bağışıklıdır. Bu tür yaratıların en önemli işlevleri geçmiş çağlara alılmayıcıları için tanıklık etmeyi sürdürmeleridir. Günümüzü etkilemeleri ise uzağı görme ve eleştiri yetenekleri ile ilgilidir.

Sanat eleştirmeni de "Çağının Tanığı" olabilir (Mungan, 2010: 63). Sanat eleştirmeni, yaşanan çağın sanatı alımlama potansiyelinin tanığıdır. Sanat hakkında objektif yargılara varması beklenen eleştirmenin çağının objektif bir tutanağını oluşturması, sanatçılar ve yapıtları hakkında sistematik bilgiler üretmesi tanıklığı için gereklidir. Sanatçıya atfedilen "Çağın tanığı olma" ölçütlerini eleştirmenin geliştirmesi de akla uygundur. Ama şimdiden öngörebiliriz, yerinde durmayan çağ ve onun kadar hızlı koşan sanat için geliştirilen ölçütler sık sık yenilenmek zorunda kalacaktır. Bu konudaki ölçütleri eleştirmen belirlese bile çoğunluğun oyu önemini koruyacaktır. Günümüzde, "sanat olanın" "sanat olmayanla" karışıp aktığı bulanık sularda işi zorlaşan sanat eleştirisinin, çağının tanığı olan sanatçıyı seçerken kültürel iktidar biçimlerine karşı direnerek bir yargıya varması da kolay değildir. Tanık ile yalancı tanık, sanatçı ile

sanatçı olmayan arasındaki çizgi de bulanıktır artık[5]. Eleştirmenin tanıklık için elinde kalan, bağımsız düşünme ve gözlemleme ve yargı gücüdür. Ahmet Oktay (2002: 16-19) "Sanatta Sorunsal Bir Kavram: Çağdaşlık" adlı yazısında günümüzde nefes almayı sürdüren iki yapıtı, Van Gogh'un ayakkabılarıyla Warhol'un ayakkabılarını karşılaştırır. "Bu ayakkabılardan hangisi daha çağdaştır?" sorusunu sorar. Oktay, moda değişkenini hesap dışında bırakarak sorunu çözmeye çalışır:

> "Metaların ve medyaların saldırısına uğradığımız bölünmüş ve şeyleşmiş bir dünyanın, kendi ruhunu nesnelleştirecek çeşitli ve aynı oranda geçerli sanatsal dillerin her birinin toplumsal bir ard-alana bağlı bulunduğunu kabul etmenin mümkün ve daha yararlı olabileceğini düşünüyorum. Böyle bir durumda çağdaşlık kavramının da geçersizleşebileceğini ve retorik bir kavram durumuna gelebileceğini sanıyorum (Oktay 2002: 19).

"Sanatçı" gibi alınan değil verilen[6] bir nitelik olan "çağının tanıklığı"nın ölçütleri belirsizdir. Günümüzde bir klişeye dönüşmesinin nedeni de ölçütlerdeki belirsizlikten kaynaklanan bir sapmayı gösterir. Bu payenin hak etmeyene hileyle verilmesi veya verilmeye çalışılması; her sevilen sanatçıya hatta "kişiye" yapıştırılan bir etiket olmaya başlamasının nedeni ekonomik, medyatik çıkar ilişkilerine yaslanmaktadır. Warhol'un " herkesin 15 dakikalığına şöhret olacağı" öngörüsünün gerçek olduğu zamanımızda, eleştirel yargının sesi ses kirliğine karışıp duyulmaz hale gelmiştir.

Sonuç

Çağının tanığı olmak, "sanatçıyla" "çağının tanığı olan sanatçıyı" ayırt etmeye yarayan, alılmayıcı tarafından sanatçıya verilen bir rütbedir. Ölçütleri belli olmayan bu rütbe, haksız yere pek çok sanatçıyı betimlediği alanın dışında bıraktığı gibi, bazı sanatçıları da adaletsizce bu alanın içine alır. Sanatçı sayılmanın "sanatçılar" tarafından reddedildiği ya da sorgulandığı bir dönemde, sanatçı olmayanların "sanatçı" olarak anılmak istemeleri yeni bir sorun alanı yaratır. Sanatçının kişiliği ve yapıtı arasındaki farklılık da "çağının tanığı " övgüsünü sorunsallaştırmakta, zaman zaman ahlaki bir olanaksızlığa dönüştürmektedir. "Çağının tanığı olmak" payesinin artık sanatsal yeteneğe ve bilince değil ticarete, reklama gönderme yapan bir niteleme dönüştüğü söylenebilir. "Çağdaşlık" kavramı gibi "çağının tanığı olmak" kavramı da artık işaret etme ve ayırt etme işlevini görememektedir.

---

[5] Oktay(2005: 176-178) farklı bir makalesinde Türkiye'de son otuz yılda sanatçı niteleminin geçirdiği değişimden söz eder. Sanatçı niteleminin artık dansözlere bile verildiği saptamasında bulunur. Ona göre bu durumun altında gizlenmesi imkansız bir kendini küçük görme duygusu yatmaktadır. Herkese sanatçı denince Shekespeare ile Dallas da eşitlenir. On beş yıl eğitim gören balerin ile dansöz arasındaki ayrımın kalkması sanat dalları arasındaki nitelik ve nicelik farklarını da ortadan kaldırır. Oktay'a göre sanatlar arasındaki hiyerarşinin yıkımı, 1980'lerde içselleşmeye başlayan tüketim kültürü ile medya işbirliği ve bunun sonucunda ortaya çıkan marketing'le ilgilidir.

[6] "Sanatçı" payesinin birine verilmesi de toplumsal kirlilik ortamında "temiz" bir alan olarak değerlendirilemez. Kimin, neden o kişiye sanatçı dediği, bunu nasıl temellendirdiği önem taşımaktadır.

Kaynakça

"Düşen Asker Sahte Olabilir Mi", Taraf Gazetesi, 27.09.2009, İstanbul.

Esmer, H. (2009). "Akıl ve Saçmalığın Sınırında Bir Muamma: Goya'nın Baskıresimleri", Gazi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 2, Ankara, s: 81-101.

Nieto, M. (2008). "Andy Warhol", erişim tarihi: 29.08.2010, http://www.artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/Articles1998/Articles1098/AWarholA.html

Löwy, M. (2008). Franz Kafka: Boyun Eğmeyen Hayalperest, çev: Işık Ergüden, Versus Yayınları, İstanbul.

Mungan, M. (2010). 227 Sayfa, Metis Yayınları, İstanbul.

Oktay, A. (2005). "Sanatçılar Çıktı Meydane", Gönüllü Mağdurluk, Alkım Yayınevi, İstanbul, s: 176-178.

Oktay, A. (2002). "Sanatta Sorunsal Bir Kavram: Çağdaşlık", Resim Yazıları, Bilim sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, s: 16-19.

Püsküllüoğlu, A. (1995). Türkçe Sözlük, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

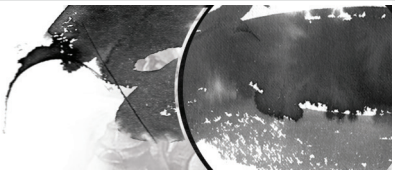
Shiner, L. (2004). Sanatın İcadı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Şen, M. (1988). "Önceki Hukukumuzda Şahitliğin Tanımı Şartları ve Nisabı" AÜEHFD, 75. Yıl Armağanı, C: II, S.1, Erzincan, s:284-312.

Türk Ceza Kanunu, "Madde 272", Resmi Gazete, tarih: 12/10/2004, sayı: 25611, s: 66, Ankara.

Yılmaz, M. (12.08.2009)."Ayıp Sanat Olur mu?", erişim tarihi:10.08.2010, http://www.derindusunce.org/2009/08/12/ayip-sanat-olur-mu/

"Yazı Tura" Filminin Sanat Tarihsel Analizi



Art Historical Analysis of The Movie "Toss up"

Doç. **Necla Rüzgar Kayıran**
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü
neclaruzgar@gmail.com

Özet: Sinema ve resim arasındaki en temel benzerlik, pek çok resim gibi, sinemanın da iki boyutlu bir yüzey üzerinde üç boyutlu bir dünya yanılsaması yaratmayı problem edinmiş olmasıdır. Sanat tarihi, daha uzun bir geçmişe ve geleneğe dayanması nedeniyle, filmlere farklı boyutlar kazandıran imge zenginliği ile, bir metafor kaynağı olma gücünü her zaman korumuştur. Batı filmlerinde olduğu gibi, Türkiye sinemasının birçok filmi de resimsel açıdan analiz edilecek zenginliktedir. Bu imge ve görsel zenginliğe sahip yapıtlardan biri de "Yazı Tura" filmidir. Filmin sanat tarihsel referanslarını, Ortaçağ resminden, Rönesans'a, Barok'tan, Romantizm'e, Ekspresyonizm'den, Kübizm'e ve Realizm'e kadar uzanan bir yelpaze içinde bulmak mümkündür.

Anahtar sözcükler: Sanat Tarihi, Resim ve Sinema, İkonografi, İmge, "Yazı Tura" Filmi.

Abstract: *The basic similarity between painting and cinema is that such as many paintings cinema attempts at creating a three dimensional illusion of the world on a two dimensional ground. History of art with its long history and tradition has maintained its power of being a great source of metaphors providing films with different dimensions with its rich symbols. Many films in Turkish cinema similar to those in West open up themselves for pictorial analysis."Toss Up" is one of such films embodying rich symbols and richness of visual material. The references ."Toss Up" makes vary on a great spectrum from Medieval to Renaissance, from Baroque to Romanticism, from Expressionism to Cubism, and from Realism.*

Key words: *Art History, Painting and Cinema, Iconography, Image, The Movie "Toss up".*

"Yazı Tura" Filminin Sanat Tarihsel Analizi
Sanat Tarihi ve Sinema Etkileşimine Genel Bir Bakış:

Bu çalışma, "Yazı Tura" filminin sanat tarihsel analizini konu alacaktır. "Yazı Tura" filmine ait sahnelerin, mekânların ve film karakterlerinin, sanat tarihindeki resim ve heykellerle kurduğu imgesel, simgesel ve ikonografik benzerlikler araştırılacak, etkileşim ve çağrışımlar analiz edilecektir. Filmin analizine geçmeden önce, sinema ve plastik sanatlar arasındaki ilişkiye genel olarak bakmak ve her iki disiplin arasındaki etkileşimi konu alan çalışmaları hatırlamak, "Yazı Tura" filmi hakkında yapacağımız analize, tarihsel bir bellek hazırlaması açısından faydalı olacaktır.

Öncelikle "Sinema ve resmi benzer yapan nedir?" sorusuyla başlayıp, bir cevap aradığımızda, vereceğimiz ilk yanıt, pek çok realist ya da figüratif resimde olduğu gibi, sinemanın da çoğunlukla bir "aldatmaca" üzerine yapılandığını söylemek olabilir. Tuval ve sinema perdesi gibi, iki boyutlu bir yüzey üzerine, gerçeğin imgesini aktararak üç boyutlu bir dünya yanılsaması yaratmak, her iki disiplinin de temel benzerliğidir. Bilindiği gibi, resim tarihi, sinema tarihinden çok daha uzun ve köklü bir geçmişe dayanır. Bu nedenle, sanat tarihinin, sinemaya büyük avantajlar sağladığını ve filmlere farklı boyutlar kazandıran imge zenginliği ile, bir metafor kaynağı olma gücünü her zaman koruduğunu söylemek gerekir. Ancak, sinema sanatıyla plastik sanatlar arasındaki etkileşim, zaman içinde daha boyutlu bir hale bürünmüş, başta resim sanatı olmak üzere, plastik sanatlar sinemaya ne kadar ilham vermiş ve bir beslenme kaynağı olmuşsa, sanatta da sinemadan aynı oranda beslenmeye başlamıştır.

Sinemanın sanat tarihiyle etkileşimine bakmadan önce, sanat eserlerinin sinemayla olan ilişkisini kısaca hatırlamak gerekirse; resmin, sinemanın hareketli doğasından beslenmesinin en belirgin yansımalarını Fütüristlerin yapıtlarında görebilmekteyiz. Fütürizm, geçmişi reddeden, geleceği kutsayan, teknolojiyi en kutsal değer olarak tanımlayan, hareket, hız ve makineleşmeyi yenidünyanın sihirli kavramları olarak benimseyen bir akımdır. Fütüristler için duran hiçbir şey yoktur. Her şey saydam bir katman oluşturarak, bir önceki görüntünün üstüne eklenir. Böylelikle, görüntüler iç içe geçerek sürekli bir hareket etkisi yaratır. Fütüristlerin, sanat yapıtlarında yarattıkları bu hareket hissinin, resimlerdeki en etkili örneklerini Giacomo Balla ve Umberto Boccioni'nın yapıtlarında görmek mümkündür.

Tuval yüzeyinde sinematik hareket hissini oluşturan bir diğer akım da Kübizm'dir. Özellikle Analitik Kübizm döneminde, nesneler ve figürler tüm yüzeyleri görülecek şekilde resmedilmiştir. Karşıdan bakılarak çizilen bir portrenin, bir nesnenin, bu bakış açısıyla görünmeyen bölgeleri de görünür şekilde tuval yüzeyine aktarılmıştır. Örneğin, Analitik Kübizmin ilk temsili olarak etiketlenen Picasso'nun "Ambroise Vollard" portresi, bir el kamerası modelin etrafında dönüyormuş ve yakaladığı her ayrıntıyı tuval

yüzeyine kaydediyormuş gibidir. Bu hareket hissinin yarattığı "zaman boyutu", resme, sinema ruhunu ekleyen etkili buluşlardan biridir.

1924'lerden sonra, Sürrealist sanatçılar, gerçeğin reddi ve bilinçaltı dünyasının şaşırtıcı imgeleri üzerine kurdukları anlayışlarını, sinemaya doğrudan aktarmışlardır. René Clair ve Francis Picabia tarafından yazılan ve Clair tarafından yönetilen *Entr'acte,* Robert Desnos'un yazdığı ve Man Ray'ın yönettiği, *Emak Bakia* (Beni Yalnız Bırak) ve *Etoile de Mer*, (Deniz Yıldızı), Salvador Dalí ve Luis Buñuel'in birlikte gerçekleştirdikleri Un Chien Andalou (Bir Endülüs Köpeği) ve *L'Age d'or* (Altın Çağ) filmleri, deneysel sinemanın ilk yapıtları olarak da örnek gösterilmektedirler. Passeron (1990: 66), özellikle Dali ve Buñuel'de sadizm ve saldırganlığı konu alan düşlerle dolu sürrelist sinema için şunları söyler; "Sinemada herşey mümkündür, ama fazladan hareketli hayaller, bir filmde, düş olayının evrimine diğer herhangi bir sanattan daha çok yaklaşmaktadır."

1960'lı yıllardan sonra, giderek çeşitlenen yeni yaratma pratikleri, disiplinlerarası sanat yaklaşımını daha fazla içine almıştır. Tiyatro, müzik, edebiyat, fotoğraf, gibi farklı disiplinlerin olanaklarından yararlanan sanatçılar, sinemadan da aynı oranda yararlanmışlardır. Örneğin, Beden Sanatı ya da Performans gibi eylem sanatlarını gerçekleştiren sanatçıların bir kısmının, bu gösterileri aynı zamanda bir video olarak kaydetmeleri, onları bir yönetmene, bir senariste, bir sinema oyuncusuna, bir kameramana ya da görüntü yönetmenine de dönüştürür. Sanatçının bedeni, planlardan oluşan bir yapı olarak, hem filmin nesnesi, hem de filmin yönetmeni olarak görünürlük kazanır. Ancak, sanatçıların gerçekleştirdikleri ve kayıt altına aldıkları bu eylemsel etkinlikler, sinemada olduğu gibi bir metne bağlı kalarak ya da kurgulanmış bir senaryonun sınırları içinde gelişmez. Eylem sanatçıları için sinema teçhizatı, "sinemaya benzeyen" işler üretmek için başvurulması gereken bir amaç değil, sadece kendi eylemlerine boyut kazandıracak birer araçtır.

Sinemanın her tür teknik olanağını kullanan bir diğer ifade biçimi de Video Sanatı'dır. Örneğin, hem sanatçı, hem de Amerikan Avangard Sineması'nın temsilcileri olarak tanımlanan Andy Warhol[1], Michael Snow, Hollis Frampton ve Paul Sharits'in video yapıtlarında, hem 1960 yılların Minimalist Sanat yaklaşımını, hem de sinemanın teknik olanaklarını harmanlayarak video eserler yarattıklarını görürüz. Bu yapıtlardan Hollis Frampton'un "Limon" adlı videosu, karanlıkta duran bir limonun üstüne yavaş yavaş yansıyan ve sonra tekrar giderek kararan görüntüsüyle, hem sinemanın, hem de plastik sanatların temel problemlerinden olan ışık-gölgeyi, minimal bir yaklaşımla özetleyen bir metafor yapıt olarak okunabilir.

[1] Andy Warhol, Amerikan Avangard Sineması'nın temsilcisi olmasının yanı sıra, Paul Morrissey'le birlikte çektikleri, "Chelsea Kızları" (The Chelsea Girls) adlı uzun metrajlı film, Yeraltı (Underground) ve Kuir (Queer) Sinema'nın ilk örneği olarak kabul edilir (http://yrihs.yale.edu/past-events/quconf) (erişim tarihi 20 Ağustos 2011).

1960'lardan günümüze kadar olan sürece baktığımızda; Video Sanatı'nın, günümüz sanat dünyasında, neredeyse en geçerli ifade biçimlerinden birine dönüşerek varlığını sürdürdüğünü görürüz. Bu çalışmada, kısaca özetlenen video-sinema etkileşimi çerçevesinde değinilemeyecek kadar çok sayıda video eser, müzelerdeki ve koleksiyonlardaki yerini almıştır. Ancak Pascal Bontizer'in, video ve sinemayı karşılaştırarak, video hakkında geliştirdiği çözümlemelerin de işaret ettiği gibi, sinema ile videonun doğası birbirinden farklıdır:

> "Sinemada olaylar her zaman geri döndürülemez niteliktedir, "geriye dönüş" etkileri yaratma çabaları bile bunu kanıtlar. Videoda hiçbir şey, geriye döndürülemez değildir, çünkü her şey dairevi, her şey geçicidir; cismani olmayan cisimler sayfa düzeninin keyfine göre havaya uçurulur ve yeniden oluşturulur. ... Video renk farklarını tanır, ışıklandırma çeşitlerini bilmez. Video öykü anlatmaz, küçük bir görsel şiir, bir haiku geliştirir (ya da Godard'da görünür olan üstüne felsefe yapar)" (Bontizer 2006: 33-36).

Plastik sanatların sinema disiplininden hangi yöntemlerle yararlandığına dikkat çektiğimiz bu satırlardan sonra, sinemanın plastik sanatlardan ne şekilde yararlandığını araştıran ve analiz eden çalışmalara değineceğiz. Yapılan çalışmaların basım tarihlerini dikkate alarak baktığımızda, konunun, sinema kuramcıları arasında, özellikle 1980'li yıllarda ilgi uyandırdığı dikkat çeker: Pascal Bonitzer, **Peinture et cinéma** (Resim ve Sinema) (1985), Jacques Aumont, **L'oeil interminable. Cinéma et peinture** (Sonsuz Göz. Sinema ve Resim) (1989), Raymond Bellour, Cinéma et peinture (Sinema ve Resim) (1990), Luc Vancheri, **Cinéma et peinture**: passages, partages, présences (Sinema ve Resim: Pasajlar, Paylaşımlar, Katılımlar) (2007).

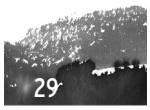
Yukarıda birkaç örneğini sunduğumuz bu çalışmalar arasında, sinema ve sanat tarihi kuramcılarının, üstünde en çok tartıştıkları ve atıfta bulundukları kitaplardan biri Anne Hollander'a, diğeri ise Angela Dalle Vacche'ye aittir. Anne Hollander, **Moving Picture** (Hareketli Resim) adlı kitabında, 15. ve 16. yüzyılın büyük ustaları olan Van Eyck, Dürer ve Bruegel'den başlayarak, modern sanata kadar uzanan süreçte, Avrupa sanatı içinde yer alan sanatçıların yapıtlarının, filmlerde nasıl kullanıldığını çözümler. Sanatı yüceltirken, sinemaya karşı eleştirel bir yaklaşımı benimseyen Hollander (1989: 9), sinemanın, figüratif sanat tarihinin bir sentezini yaparak, bu tarihi kendi teknik olanaklarıyla zenginleştirdiğini ve kameranın dinamizmiyle birleştirerek bir kapsül halinde sunduğunu belirtir. Sinemanın, resimlemenin en yeni formu olduğunu ifade eden Hollander, sinemanın sanat tarihi mirasını kullanmasını şu sözlerle eleştirir:

> "Büyük bir bebek olan sinema, diğer disiplinlere, geçmişin sanatını bugünün gözlerine nasıl uyarlayacağını, nasıl yansıtacağını, nasıl içine alıp özümseyeceğini ve ileriye taşıyacağını, ihtiyacı olanı nasıl kavrayıp tutacağını ve bir gurme seçkisiyle, süprüntü karışımını, şükran duymaksızın yiyerek, önüne geçilmez enerjisiyle serpilip geliştiğini göstermektedir. Ticari fotoğrafçılığın yaptığı gibi, film ve televizyon ekranları da, Manet'den Goya'ya, Velazquez'den

> Vermeer'e, Turner'dan Church'a ve Bierstand'a kadar pek çok sanatçının yapıtlarından teklifsizce koparılıp alınmış imgelerle doludur. " (Hollander, 1989: 9).

Hollonder'ın sanat ve sinema arasındaki etkileşim hakkındaki yaklaşımını, Angela Dalle Vacche **Cinema and Painting: How Art Is Used in Film** (Sinema ve Resim: Film Sanatı Nasıl Kullanır) adlı kitabında tartışmaya açar. Vacche (1996: 8), Platon'un mağara duvarında titreyen gölgelerden başlayarak, sanat tarihinin başlangıcından bugününe, sinema için prototip oluşturan sayısız imgenin var olduğunu belirtir. Hollander'in, sadece Kuzey Avrupa resminin filmler üzerindeki etkisini sorgulamış olmasından dolayı, dar bir bakış açısı sunduğuna dikkat çeken Vacche (1996: 11), eğer Hollander'ın yaklaşımının doğru olduğu kabul edilecek olursa, resimle sinema arasındaki karşılaştırmaların zenginliğini yitireceğini ve dar bir bakış açısıyla sınırlı kalacağını ifade eder (1996: 9). Bu nedenle Vacche, Hollander'ın tersine, kendisinin, resimden filme değil, filmden resme doğru olan akışı keşfetmeye çalıştığını söyler. Kitabında, Vincente Minnelli'nin *An American in Paris* (Paris'te Bir Amerikalı), Michelangelo Antonioni'nin *Red Desert* (Kırmızı Çöl), Eric Rohmer *The Marquise of O* (O Markizi), Jean-Luc Godard Pierrot Le Fou (Çılgın Pierrot), Andrei Tarkovsky'nin *Andrei Rublev*, F. W. Murnau'nun Nosferatu, Kenji Mizoguchi'nin *Five Women around Utamaro* (Utumaro'nun Çemberinde Beş Kadın) ve Alain Cavalier'in *Therese*, filmlerini çözümleyen Vacche, çalışmasını, yönetmenlerin resimleri yorumlayış tarzlarını, imge ve söz diyalektiğini, cinsiyet farklılığıyla sanatsal yaratıcılık arasındaki ilişki ve gelenekle modernite arasındaki gerilimi sorgulayarak zenginleştirir.

Sanat eserlerinin sinemada nasıl kullanıldığını çözümleyen yapıtların yanı sıra, sanatçı biyografilerinin sinema filmlerine nasıl uyarlandığını sorgulayan yapıtlar da sinema-sanat ilişkisini sorunsallaştıran yeni yaklaşımlardır. John Albert Walker'ın **Art And Artists on Screen** (Perdede Sanat ve Sanatçı) adlı kitabı, hem Rembrandt, Henri de Toulouse Lautrec, Vincent van Gogh, Michelangelo, Caravaggio, Paul Gauguin, Camille Claudel gibi sanatçıların hayatlarını anlatan filmleri, hem de Peter Greenaway gibi, aynı zamanda yönetmen olan sanatçıların filmlerini tartışır. 19. yüzyılda, sanatçıların yaşam öykülerinin yazılmaya başlandığını ve bu sanatçı-romanlarının 20. yüzyılda "bestseller"a dönüştüğünü belirten Walker (1993: 193), 1930'lardan itibaren sinemaya uyarlanan bu metinlerin, bazı sanatçıları popüler bir mit'e dönüştürdüğünü belirtir. Walker, beyaz, erkek ve Avrupalı bir kimlik üzerine inşa edilen bu dahi sanatçı kültünün, eksik bir sanat tarihi bilgisiyle, klişe bir yaklaşımla, gelişi güzel bir uyarlamayla yazılıp görselleştirildiğini iddia eder. Bu biyografilerde kullanılan resim ve heykellerin bile, zaman zaman filme konu olan sanatçıya ait olmadığını belirten Walker (1993: 194), çalışmasında tespit ettiği en önemli noktanın, kitle iletişim araçlarının, sanatı ve sanatçıyı sunarken, orijinalini "lekeledikleri" yönündedir.



"Yazı Tura" Filminin Sanat Tarihsel Analizi

Yukarıda, genel bir bakış altında özetlemeye çalıştığımız sanat tarihi ve sinema etkileşimine, bu noktadan sonra "Yazı Tura" filminin sanat tarihsel analizini yaparak devam edeceğiz. Belirtmek gerekir ki, Türkiye sineması üzerine yapılmış pek çok analize rağmen, filmlerin plastik sanatlarla olan ilişkilerine dair yapılmış yeterince çalışma bulunmamaktadır. Kuşkusuz bunda, Türkiye'deki plastik sanatlar ve sinema geleneğinin, Batı sanatı ve sineması kadar köklü bir geleneğe sahip olmamasının payı büyüktür. Günümüzde, büyük çaplı uluslararası sergiler aracılığıyla dolaşıma giren sanat yapıtları, o sergileri gidip yerinde görme imkânı olmayan farklı meslek ve kültürden insanlara, orijinal yapıtla karşılaşma imkânı sağlamaktadır. Kitaplardaki sınırlı sayıda sanat eseri fotoğrafıyla sanat tarihini izlemiş, tanımış ve öğrenmiş olduğumuz göz önüne alındığında, sayısı her geçen gün artan bu sergilerin, oldukça olumlu etkiler yarattığını söyleyebiliriz. Ancak bu sergilerin, yüzyıllara dayanan plastik sanatlar "açığını" tamamen kapatacağı söylenemez ya da beklenemez. O nedenle, Türkiye'de yapılan filmlerin sanat tarihiyle etkileşiminden bahsederken de, bir Batı filmi gibi, mutlak bir etkileşim zemini üzerine kurulduğunu iddia etmek pek mümkün ve adil görünmemektedir. Çünkü, Türkiye'de hemen her alanda üretilen sanat eserleri "her şeye rağmen"dir; yerleşik ve yüzyıllara dayanan bir kültürden beslenmemesine rağmendir, ekonomik destek görmemesine rağmendir, orijinal eseri değil, kopyasını görerek öğrenmeye rağmendir, sansüre ve yasaklamalara uğramasına rağmendir... Bahsettiğimiz bu nedenlerden dolayı, sanat tarihi ve sinema ilişkisi bağlamında inceleyeceğimiz, Uğur Yücel'in "Yazı Tura"[2] filminin sanat tarihsel çözümlemesi, yönetmenin sanat tarihini filme nasıl uyarlandığı iddiası üzerine kurulu bir analiz değil, filmin bize çağrıştırdığı sanat tarihsel imgelerin izini süren, görsel ve imgesel benzerlikleri ortaya çıkarmaya çalışan bir analiz olacaktır.[3]

"Yazı Tura" filmi, temelde üç ayrı bölgede geçer. Bu üç farklı bölge, resimsel açıdan birbirinden farklı görsellikler, dolayısıyla farklı okumalar yaratır. Filmin sanat tarihsel referanslarını, Ortaçağ resminden başlayarak, Rönesans, Barok, Romantizm,

---

[2]**"Yazı Tura", Yapım:** 2004 Türkiye - Yunanistan , **Yönetmen:** Uğur Yücel, **Senaryo:** Uğur Yücel, **Oyuncular:** Kenan İmirzalıoğlu, Engin Günaydın, Erkan Can, Olgun Şimşek, Ahmet Mümtaz Taylan, Settar Tanrıöğen, Haldun Boysan, Seda Akman, Bahri Beyat, Ülkü Duru, Levent Can, Sema Keçik, Eli Mango, Ekrem Günay, Erdoğan Güleç, Hanife Kılıç, Larissa Nastase, Mizgin Kapazan, Sultan Gündüz, Süleyman Şahin, Yağmur Özkan.

[3]"Yazı Tura" filminin sanat tarihsel analizini yapmayı amaçlayan bu çalışma için, başlangıcından itibaren, yönetmenin görüşlerinden bağımsız, tamamen kişisel yargı ve gözlemlerle gerçekleşen bir analiz süreci hedeflenmiştir. Ancak, tüm analizler gerçekleştirildikten, yazı tamamlanma aşamasına geldikten sonra yönetmenle görüşülmüştür. Bu görüşmeden, Uğur Yücel'in, metinde bahsi geçen sanatçılar ve yapıtlar hakkında bilgi sahibi olduğu, yönettiği filmlerde, başta ışık etkileri yaratmak olmak üzere, sanat tarihinden yararlandığı bilgisi edinilmiştir. Bunlara ek olarak, Yücel, sahnelerin okunma biçiminin, kendi kastettikleriyle tamamen örtüştüğünü, bu anlamda metnin, kendisi için, film hakkında yapılmış bir tür belgesel niteliği taşıdığını ifade etmiştir.

Ekspresyonizm, Kübizm ve Realizm'e kadar uzanan bir yelpaze içinde bulmak mümkündür.

Filmin birinci bölümünü oluşturan Şeytan Rıdvan'ın hikâyesini, resimsel olarak biçimlendiren en önemli görsel öğe Göreme'nin volkanik doğasıdır. Bu volkanik doğanın yarattığı arkaik peyzaj ve bu peyzaj içinde konumlanan mimarinin, modern kent yapılanmasına dönüşmemiş hali, bir ortaçağ atmosferi yaratır. Kuşkusuz bu atmosferi güçlendiren öğelerden biri de, 4. yüzyılda Göreme bölgesinde gizlenen Hıristiyanların, sığınmak amacıyla yaptıkları kilise, şapel, manastır ve keşiş evlerinin mimari kalıntılarıdır. Rıdvan'ın kasabası, gri, pastel tonlardaki atmosferi, tarihi kalıntıları ve doğa manzarasıyla, Giotto di Bondone resimlerinin peyzajını anımsatır ve izleyiciyi bir anda 1990'lardan 1300'lü yıllara taşır (Resim 1). Bilindiği üzere Giotto, Rönesans resminin ilk habercilerindendir; Gombrich'in (1986: 150) ifadesiyle "Düz bir yüzey üzerinde derinlik yanılsamasını yaratma sanatını" bulmuştur. Onun bu buluşu sayesindedir ki, bugün bildiğimiz büyük sanatçılar tarihi oluşabilmiştir. Giotto, her şeyden önce bir yenilikçi ve devrimcidir. Bedrettin Cömert (1977: 55), Rönesans resminin, gerek mekân ve plastik gerçeklik kazanması, gerekse gerçeklikle kurduğu ilişkiler açısından, bütün Batı resminin temeli olduğunu ve buna bağlı olarak da Giotto'nun sanatıyla, modern resmin başlangıcının hemen hemen aynı anlama geldiğini ifade eder.

Resim 1: Giotto di Bondone, "Mısır'a Kaçış", Fresko, Padova Arena Kilisesi, 1304-1306 (Kaynak: http://www.giottodibondone.org) // Yazı Tura Filmi, VCD A, Dakika: 00: 04: 36

Şeytan Rıdvan'ın hikâyesinin Giotto resimlerini anımsatması, sadece peyzajla sınırlı değildir elbette ki. Rıdvan'ın trajik kaderi, Giotto resimlerinin ana konusu olan İsa'nın hayatıyla da örtüşmektedir. Ancak buradaki örtüşmeden bahsederken, amaçlanan, dinsel bir benzerlik ya da özdeşlik kurmak değil, film sahnelerinin çağrıştırdığı resimlerin ikonografisi üzerinden giderek, duygusal ve görsel bir metafor kurarak özdeşliği ortaya çıkarmaktır. Örneğin, filmde, Şeytan Rıdvan'ın babasının olmaması, annesiyle kurduğu dramatik anne-oğul ilişkisi, İsa ve annesi Meryem'le örtüşen bir tablo yaratır. Rıdvan'ın annesi, Meryem gibidir; içe kapanık, sessiz, teslimiyetçidir. Oğlunun

inandığı, uğrunda acı çekmeyi, sakat kalmayı ve hatta ölmeyi göze aldığı "davayı" sabır, sükûnet ve teslimiyetle kabul eder. Acısını içine atar, asla isyan etmez.

Sanat tarihinde, İsa'ya yakın olan ve onun hayatıyla bütünleşen iki kadın vardır; bir annesi Meryem, diğeri de Mecdelli Meryem'dir (Maria Magdalena). Bu iki kadın, ona gösterilen sadakat, sevgi ve bağlılığın en güçlü imgelerini temsil ederler. Mecdelli Meryem hakkında, çeşitli kaynaklarda farklı yorumlar bulunmaktadır. Bu kaynakların bazılarına göre, Mecdelli Meryem İsa'nın havarisi, bazılarına göre karısı ya da sevgilisidir. En yaygın görüşe göre de Mecdelli Meryem, bir "günahkârdır". Meryem, taşlanarak recm edilmek üzereyken, İsa halkı durdurur ve 'İlk taşı içinizde en günahsız olan atsın' der (Kitabı Mukaddes 1981: BAP 8-7). Bu söz üzerine halk geri çekilir ve Meryem kurtulur. Rıdvan'ın hikâyesine baktığımızda da, onu sadakatle seven iki kadın görürüz; biri annesi, diğeri ise çocukluk aşkı Elif'tir. Rıdvan'ın hayatının sevgi ve bağlılık sembolü olan Elif, söz verdiği gibi, öldüğü güne kadar, ikisine ait fotoğrafı göğsünde taşımış, Rıdvan'ın sevgisine hep sadık kalmıştır. Rıdvan'ı intihar etmeye sürükleyen en temel neden de, Elif'i öldürmek suretiyle, kendi elleriyle yok ettiği bu "sadakat" imgesidir.

Çarmıh, İsa'nın hikâyesinin en güçlü sembolik öğesidir. Ancak, çarmıh, her ne kadar İsa'yla bütünleşip Hıristiyanlığın sembolü olmuş olsa da, sonuçta bir işkence aletidir ve bedensel acı çekerek ölmeyi temsil eder. Takma bacak da bedensel acıyı temsil eder. "Gazi" olmak eksilmektir, Rıdvan da eksilmiştir. Takma bacağı onu eksiksiz ve bütün kılmaz. Aksine, "yarım insan" oluşunu ona her an daha derinden hatırlatır. Gazi olmanın gündelik hayatta beklendiği gibi "itibarlı" bir karşılığı da yoktur. Rıdvan'a bakanlar, onun Vatan için verdiği mücadeleyi değil, sadece eksilen bedenini görürler. Rıdvan, takma bacağını, onu öldürecek olan bir işkence aleti gibi taşımaktadır.

Takma bacağını çarmıhı gibi taşıyan Rıdvan, kasabaya girdiği ilk andan itibaren, yadırgayan, sorgulayan, aşağılayan bakışlara ve sözlere maruz kalır. Onun ruhsal eziyet gören bu hali, Giotto'nun "İsa'nın Kamçılanması"[4] resmini anımsatır. Rıdvan, kendi kasabasındaki en yakınları ve komşuları tarafından kamçılanır. Buradaki kamçılanma, Giotto'nun resimlerindeki gibi fiziksel bir kamçılanma değil, sözeldir. Arkasından yapılan dedikodular, Rıdvan'ın bir yalancı olduğu yönündedir. Onun bir çatışma sırasında değil, kaçakçılık yaparken ya da mıntıka temizliği yaparken mayına basıp bacağını kaybettiğini konuşmaktadır kasabalılar. Fiziksel kamçılanmanın ya da sözle kamçılanmanın acısı aynılaşır bu noktada. Nişanlısının, el sıkışırken elini hızla çekmesi, takma bacağı için sorduğu 'Bunun altına başka ayakkabı giyiliyor mu?' sorusu ve en yakın dostu Sencer'in

[4] "İsa, yakalanmasının sabahında bağlanmış olarak vali Pilatus'a teslim edilir. Vali İsa'yı affetmekten yanadır, ancak halk İsa'nın çarmıha gerilmesini ister. Bunun üzerine Pilatus, su alıp halkın önünde elerini yıkar ve "Bu doğru adamın kanında suçum yok benim. Gerisini siz düşünün!" der. Oradakiler ise "Onun kanı bizim ve çocuklarımızın üstüne düşsün." diye yanıtlarlar. Pilatus, İsa'yı önce kamçılatır ve sonra da askerlere teslim eder. (CÖMERT, Bedrettin (1977: 128). Gitto'nun Sanatı, Hacettepe Üniversitesi Yayınları: Ankara).

Rıdvan'ın ruhsal çöküntüsünü görmezden gelerek "delikanlılığına" küfretmesi, sözlü kamçılanmanın en derin yaralarını açar.

Sencer'in, Firuz'un ve dedikodu yapan diğer kasabalıların Şeytan Rıdvan'a duydukları inançsızlık, Caravaggio'nun "Kuşkucu Thomas" resmindeki inançsızlığı anımsatır. İsa'nın göğsündeki yaranın görünen gerçekliğinden şüphe duyan Azizler, yaranın içine parmaklarını sokarak ikna olmayı beklerler. İsa, Thomas'ın elini tutar ve yarasının içine götürür. Kendisinden şüphe duyulması, yarasından daha çok acı verir gibidir. Rıdvan da aynı acıyı hissediyordur. Meyhanede, Sencer'e ve Firuz'a, sakat kalmasına neden olan olayı anlatırken, bacağını kaybetmekten çok, arkadaşlarının ve kasabalının ona duydukları inancı kaybetmiş olmanın acısını çekiyor gibidir. Sevdiği kadını öldürdüğünü anlatmak istemediği, yüzleşmek ve hatırlamak istemediği halde anlatır. "İtibarını" geri kazanmak için acısını gösterir. Dostlarının elini tutar ve "yarasının" içine sokar.

Rıdvan, Sencer ve Firuz'un meyhanedeki buluşması, bir "Son Akşam Yemeği"dir (Resim 2). Kısmet Meyhanesi'nde yenilen bu yemek, Rıdvan'ın, Sencer'e sitemini, Firuz'a saygısını gösterdiği ve kendisi adına da itiraf ve tövbelerde bulunduğu bir gecedir.

Resim 2: Caravaggio, "Emmaus'da Son Akşam Yemeği", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1601 (Kaynak: http://www.nationalgallery.org.uk) // Yazı Tura Filmi, VCD A, Dakika: 00: 42: 03.

"Son Akşam Yemeği", İsa ve on iki havarisinin birlikte yedikleri son yemektir. Matta İncili'nde bu yemek şöyle anlatılır;

> "...Hamursuzun birinci gününde, öğrencileri İsa'ya gelip, Fısıh sofrasını nerede hazırlayacaklarını sordular. İsa yemek yiyeceği evi söyledi. Akşam olunca, İsa ve oniki havarisi sofraya oturdular. Hepsi sofradayken, İsa, 'Gerçekten size diyorum ki, içinizden biri bana ihanet edecek'. Çok üzülen öğrencilerinden her biri, 'Ben miyim yoksa ey Rab? diye sormaya başladı. İsa'nın yanıtı şu oldu: 'Benimle birlikte sahana banan biri bana ihanet edecek'. O zaman Yahuda İskariot, 'Ben miyim yoksa?' diye sorunca, İsa, 'Ağzınla söyledin' dedi..." (Matta, 26: 17-25).

İsa'nın kehaneti gerçek olur. Yahuda onu ele vermek için Başkâhinlerle anlaşır ve bu ihanetin karşılığında onlardan otuz gümüş alır. İsa, Zeytin dağında öğrencileriyle birlikte dua etmektedir. İsa'yı ele verecek olan Yahuda, 'Kimi öpersem, İsa O'dur,

onu tutuklayın' diye önceden sözleşmiştir. Yanında, başkâhinler ve halkın ihtiyarları tarafından gönderilmiş kılıçlı sopalı büyük bir kalabalıkla birlikte Zeytin dağına gelir. İsa'nın yanına ulaştığında, ona yaklaşır, 'Üstad' der ve öper. Bunu üzerine silahlı kalabalık İsa'nın üzerine saldırıp onu yakalar. Rıdvan'ın hikâyesindeki Yahuda ise Sencer'dir. İsa'nın, Yahuda'nın ihanetini sezmesi gibi, Rıdvan da Sencer'in ihanetini hissetmiştir. Şefika'nın evinin önünde düştüğü an, Sencer'in, pencereden bakan Şefika'ya parmağıyla "sus" işareti yaptığını göz ucuyla gören Rıdvan'ın, 'Ne işaret ettin sen Şefika'ya?' diye ısrarla sorması ihaneti hissetmesindendir. Ki sonuçta Rıdvan'ın sezgisi de gerçeğe dönüşür. Sencer, onun hayata tutunabileceği son umut olan nişanlısı Şefika'yı alıp kaçar.

Firuz, Petrus'tur. Son akşam yemeğinde, İsa masadan kalkar, müritlerinin ayaklarını yıkar ve havluyla kurular. İsa Petrus'un yanına geldiğinde, Petrus O'na, "Ayaklarımı yıkamana müsaade edemem, Rab!" der. İsa, Petrus'a, 'Şu anda yaptığımı şimdi değil, gelecekte anlayacaksın' der. Petrus, "Hayır! Ayaklarımı asla yıkamayacaksın" diye diretir. İsa, 'Eğer ayaklarını yıkamazsam, benimle payın olmayacaktır' der. Bunun üzerine Petrus, İsa'dan sadece ayaklarının değil, başını ve ellerini de yıkanmasını ister. Petrus'un isteğine İsa şöyle cevap verir: 'Yıkanmış kimselerin, ayaklarından başka bir yanının yıkanmasına ihtiyacı yoktur, çünkü tümden temizdir. Siz de temizsiniz, ama hepiniz değil' (Yuhanna 13:1-11). Temiz olmayan Yahuda'dır, çünkü İsa, onun kendisine ihanet edeceğini biliyordur. Rıdvan meyhanede Firuz'un yanına gider, af diler, elini öper ve masasına davet eder. Gecenin ilerleyen saatlerinde, Sencer'in de yemekte onlara katılmasından sonra, Rıdvan Firuz'a döner şunları söyler; 'Bu anlatacağımı Firuz abi, ne anama, ne bu arkadaşıma, hiç kimseye anlatmadım. Sana niye anlatacam? Çünkü bunu en iyi anlayan sen olacaksın. O zaman daha iyi anlayacaksın kendimi neden bu hale soktum'. Firuz ve Sencer, Rıdvanın hikâyesini dinlerler. Sencer'in tüm inançsızlığına karşın, Firuz etkilenmiş ve Rıdvan'ın "yarasını" görüyormuş gibi dinler. Ancak Rıdvan'ın yanından ayrılır ayrılmaz, Firuz'un da aslında Rıdvan'a inanmadığı ortaya çıkar. Firuz, dinlediği hikâyenin gerçekliğini, dolayısıyla Rıdvan'ın gerçekliğini inkâr eder. Ona göre Rıdvan "kafayı yemiştir".

İsa, yakalanacağı gece, öğrencilerine, 'Bu gece hepiniz benden ötürü sendeleyip düşeceksiniz' der. Petrus, İsa'ya 'Herkes senden ötürü sendeleyip düşse de, ben asla düşmem' diye cevap verir. 'Sana doğrusunu söyleyeyim' der İsa, 'Bu gece horoz ötmeden sen beni üç kez inkâr edeceksin'. İsa'nın dediği gibi olur ve Petrus, işkence ve aşağılamalara maruz kalan İsa'yı, horoz ötünceye kadar üç kez inkâr eder; onu tanımadığını, onunla bir ilgisi olmadığını, onun hikâyesinin bir parçası olmadığını söyler.

Yahuda'nın yaptığı gibi, Sencer Rıdvan'a ihanet eder, Petrus'un yaptığı gibi, Firuz Rıdvan'ı inkâr eder...

Rıdvan'ın hikâyesi, bir "Pieta" sahnesiyle sona erer. Pieta, Meryem'in çarmıhtan indirilen İsa'nın ölü bedenine sarılarak matemini gösterdiği anı temsil eder. Ortaçağ'dan günümüze kadar pek çok sanatçının, resim ve heykellerle tasvir ettiği, çok etkileyici "Pieta" sahnesi vardır ve bunlar aynı zamanda İsa ve Meryem'in, anne ve oğul olarak bir arada göründükleri son sahnelerdir (Resim 3). Bu, oğlunu kaybetmiş bir annenin acısıyla, çektiği işkencelerden bedeni tükenmiş bir Oğul'un en kederli anıdır. Kuşkusuz, Rıdvan'ın hayatı da benzer bir kederle sonlanır. Filmde, annesinin oğlunun ölü bedenini bulduğu anı görmeyiz, ancak annenin silah sesini duyduktan sonra, oğlunun ölmüş bedenini ararken, kucağında taşıdığı takma bacağa ağlayarak sarıldığını görürüz. Bu sahne bir "Pieta" sahnesidir. Takma bacak, Rıdvan'ın yerine geçen bir ölü beden imgesidir.

Resim 3: Michelangelo, "Pieta", Mermer Heykel, Vatican St. Peter's Bazilikası, 1498–1499 (Kaynak: http://en.wikipedia.org) // Yazı Tura Filmi, VCD A, Dakika: 00: 35: 31.

Filmin ikinci bölümünde, filmin diğer kahramanı olan Hayalet Cevher'in hikâyesi yer alır. Deprem, mafya ilişkileri, eşcinsellik, milliyet ve aidiyet, baba-oğul trajedisi gibi birçok kültürel, politik ve dramatik durumun iç içe geçmesiyle hikâye çok katmanlı bir hale bürünür. Bu katmanlı yapı, Cevher'in hikâyesinin resimsel referanslarını, oldukça geniş bir sanat tarihsel döneme yayar; Rönesans'tan Barok'a, Romantizm'den Ekspresyonizm'e, Kübizm'den günümüz resmine kadar uzanan bir görsel çeşitlilikte konumlanır.

Ancak, vurgulamak gerekir ki, Cevher, en temelde, Ekspresyonistlerin "biçim bozma" eğilimlerini, bedeninde ve eylemlerinde barındıran ekspresyonist bir karakterdir. Bir kulağının sağır olması, onun bedensel biçimini ve dünya algısını parçalayan ve bozan bir travmadır. Kendi bedeninin eksilmesi, onda öfkeye dönüşmüştür ve bu öfke, onun, kavga ettiği insanların bedenlerinin biçimini bozmasıyla somutlaşır. Bıçağı, Cevher'in "fırçası"dır; kafa derisi keser, kulak keser, boyun keser... Karşıdakinin bedeni, onun bıçağıyla biçim değiştirir. Böylelikle Cevher, kendi görmek istediği yenidünyayı yaratır. Bu dünyayı yaratma hakkını, "gazi" olmaktan almaktadır. O, savaşmıştır, bu savaşa kulağını vermiştir ve madalya kazanmıştır. Bu nedenle, kendi kurallarına ve yöntemlerine göre yeni bir dünya yaratmayı hakkı olarak görmektedir. Cevher'in

yarattığı bu dünya, Ekspresyonistlerde olduğu gibi, yüceltilen bireysel dünyadır. Ekspresyonist sanat, kesin kişisel açıklamalara değer verir, bu türden açıklamaları neredeyse zorunlu sayar:

> "Ben bunu gördüm, bunu düşledim, bunu yaşadım, bu bana böyle göründü, bununla ilgili olarak bunları hissettim. Ben sanatçı olarak size bu yaşantıyı sunuyorum, çünkü sanatçı olarak özel bir duyarlılığa sahibim ve hayatımı sizin için, siz insanlar için, bu yaşantıyı kavrama yollarını aramaya ve onun duyarlı biçimde algılamaya adıyorum. Ben insanlığın bir parçası olmakla birlikte, tekim, benzersizim." (Lynton 1991: 38).

1900'lerden 1920'li yıllara kadar farklı biçimlerde varlık gösteren Ekspresyonizm, Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı hasarlarına maruz kalmış, bu hasarları bünyesinde toplamış gençlerin travmalarından beslenmiş bir akımdır. Bunalımlı bir geçiş döneminin doğurduğu bu akım, salt estetik bir akım olarak sınırlandırılamaz. Temelinde yatan öznel bireycilik, denetim gücünü sınırlandıran her türlü kısıtlamayı ve yasaklamayı reddeder. Lionel Richard'ın (1984: 19) ifadesiyle, Ekspresyonizm, dünyayı yok etmek için, kendi kendini yok eden bir dil kullanan, patlayan bir ayaklanma, bir kendinden geçme, nefret ve birtakım yeni değerlere susamadır.

Cevher'in hikâyesi, Ekspresyonist birçok sanatçıda imgesel karşılığını bulur: Max Beckmann Oscar Kokoschka, George Grosz, James Ensor bunların başında gelir. Bunun yanında, Otto Dix'in yapıtları ve özellikle "Bir Asker Olarak Otoportre" resmi (Resim 4), Cevher'in militarist karakteriyle yakın benzerliklere sahiptir. Dünyayı bir savaş alanı olarak gören Cevher, her an tetikte ve saldırıya hazırdır ve savaşmaktan başka bir yöntemle varolmayı bilmez gibidir. Bu nedenledir ki, Ekspresyonist yapıtlar gibi, "doğru" bir dünya kurmak için yola çıkan Cevher'in eylemleri de, en sonunda saldırgan bir kendini beğenmişliğe dönüşür.

Resim 4: Otto Dix, "Bir Asker Olarak Otoportre", Kağıt Üzerine Yağlıboya, 1914 (Kaynak: http://www.ottodix.org) // Yazı Tura Filmi, VCD A, Dakika: 00: 09: 03.

Deprem, mayından sonra Cevher'in başına gelen ikinci büyük felakettir ve hayatı, bu noktadan sonra, Picasso'nun "Guernica" resmine dönüştürür (Resim 5). Cevher, askerden dönüşte çiçekçi dükkânı açmayı hayal etmiştir. Onun bu hayali,

"Guernica"nın merkezinde duran ve kırılmış bir kılıçla, bir çiçeği aynı elinde tutan figürde sembolik karşılığını bulur. Tıpkı o figür gibi, Cevherin hayalleri ve gelecek umudu da paramparça olmuştur ve depremde yıkılan "gazi büfe"nin tabelasını artık çarmıhı gibi taşımaktadır (Resim 5). "Guernica", savaş trajedisine, kitle halinde ölüme ve telafisi imkânsız bireysel acılara neden olan "vahşi bir zaferin" resmidir. 1937 yılında, İspanya hükümetini devirmek isteyen Franco, nazi Almanya'sının ve faşist İtalya'nın yardımlarıyla, İspanya'nın Guernica kasabasını bombalayarak, sivil halkıyla birlikte yok etmiştir. Bu nedenledir ki, Gijs van Hensbergen'in (2005: 139) aktardığı üzere, bir Nazi subayı, "Guernica" resminin eskizlerini görüp, Picasso'ya 'Bunu siz mi yaptınız?' diye sorduğunda, Picasso, 'Hayır, siz yaptınız.' cevabını verir.

Resim 5: Pablo Picasso, "Guernica", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1937 (Kaynak: http://www.museoreinasofia.es) // Yazı Tura Filmi, VCD B, Dakika: 00: 12: 30 – 31.

Resim 6: Diego Velázquez, "Çarmıhta İsa", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1632 (Detay) (Kaynak: http://www.abcgallery.com) // Yazı Tura Filmi, VCD B, Dakika: 00: 24: 31.

Cevher, erkekliğin en belirgin rolleriyle donanmış bir "delikanlıdır". Bundan dolayı da, depremle birlikte gelen eşcinsel ağabey, Cevher'in bedenine takılan yabancı bir organ gibi uyumsuz, rahatsızlık ve utanç verici bir durum yaratır. Ağabeyini reddederek ve görmezden gelerek kendini korumaya çalışan Cevher, sonuçta onunla, bir eşcinsel barda yüzleşmek zorunda kalır. Cevher ve ağabeyi Teoman'ın Haso Bar'da geçen konuşmaları, Fovist ve Ekspresyonist bir atmosferde gerçekleşir. Barın, mor, kırmızı, yeşil, pembe, sarı, mavi yanıp sönen ışıkları, ortamın gerilimini arttırır ve daha şiddetli bir atmosfere sokar. Fovist ve Ekspresyonist resimlerde olduğu gibi, en yalın bir bakış ve ifade bile, bu abartılı renklerle ışıklanınca, olduğundan daha gerilimli hale bürünür. Barda, ağabeyi ile yaptığı konuşma, Cevher'in direnme gücünün kırıldığı andır. O konuşmayı yaptığı vakte kadar, bütün kayıplarına rağmen, hala "erkekliğine", "delikanlılığına" sığınarak ayakta kalmayı başarabilmiştir. Öfkesi onu ayakta tutmuştur.

Ancak, ağabeyinin hikâyesi, onun öfkesini trajik bir duygu durumuna dönüştürür. Bardan çıktığında, artık teslimiyet halindedir. Kaybetmiştir. Tünelde yürürken ağlar ve duvarları yumruklar; umutsuzluğu, korkusu, yitirmişliği onu Munch'un "Çığlık" resmine benzetmiştir (Resim 7).

Resim 7: Edvard Munch, "Çığlık", Mukavva Üzerine Karışık Teknik, 1893 (Kaynak: http://www.edvard-munch.com) // Yazı Tura Filmi, VCD B, Dakika: 00: 41: 25.

Ardından gelişen olaylar karşısında, Cevher, artık başka türden bir öfkeyle hareket etmeye başlar. O ana kadarki öfkesi, dünyaya düzen vermek ve bu yaratacağı düzgün dünyada hayallerini gerçekleştirebilmek içindir. Bu andan sonra ise, artık tamamen kaybettiğini anladığı için, her şeyi yakıp yıkmak üzere, öldürücü bir öfkeye bürünmüştür. Ağabeyini dövenlerin üstüne saldırdığında, öfkesiyle birlikte güçlenen bedeni Goya'nın "Dev"ini çağrıştırır. Siyah ceketli adamı yakasından tutup, önce yukarı kaldırıp, sonra yere fırlattığı sahnede, kameranın omuz üstünden çekimiyle yaratılan rakursi, bu devleşme halinin en çarpıcı karesini oluşturur. Cevher, boynunu ve kulağını kestiği adamın arkasında da devleşmiş, "Çocuklarını Yiyen Satürn" olmuştur (Resim 8).

Resim 8: Francisco Goya, "Çocuklarını Yiyen Satürn", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1819-1824 (Kaynak: http://www.abcgallery.com) // Yazı Tura Filmi, VCD B, Dakika: 00: 44: 41.

Cinayetten sonra, Cevher'in kaçıp gizlenmeye çalıştığı İstanbul sokakları, bir Rembrandt resmine dönüşür. Rembrandt resmi etkisini yaratan, karanlık sokaklara sokak lambalarının sağladığı lokal ışıklardır. Ancak belirtmek gerekir ki, ışık gölgenin yarattığı güçlü kontrast Rembrandt'ı anımsatmakla birlikte, gece yarısı sokakta gerçekleşen şiddet ve cinayetlerin yarattığı gerilimli atmosfer, Caravaggio dünyasına aittir (Resim 9). Bir cinayet işlediği için, hayatının büyük bir kısmını, hapiste, kaçarak ya da sürgünde geçirmiş olan Caravaggio, öfkesini ve karmaşık ruh durumunu, sanat eserlerine dönüştürmüş en etkileyici sanatçılardandır. "Hz. Yahya'nın Kafasını Sunan Salome", "Judith Holofernes'in Boynunu Vururken" ve "Davud Goliath'ın Başını Sunarken" adlı resimleri, kesilmiş ya da kesilerek öldürülmekte olan başları gösterir. Bu resimlerden "Davud Goliath'ın Başını Sunarken", Caravaggio'nun, kendi kesik başını, şeytanı temsil eden Goliath olarak simgeleştirdiği bir yapıttır. Resmi, işlediği cinayetten dolayı kendisini affeden Kardinal Scipione Borghese'e, şükranlarını ve bağlılığını göstermek için, hediye etmek üzere yapmıştır. Cevher de kestiği başı, ağabeyinin trajedisine armağan eder gibidir. Çünkü gırtlağını kestiği adam, kendisininki gibi bir ahlak anlayışına sahip olan ve kendisi gibi davranan biridir. Kestiği baş, bu anlamda simgesel olarak Cevher'in kendi başıdır (Resim 10).

Resim 9: Caravaggio, "Hazreti Yahya'nın infazı", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1608 (Kaynak: http://www.lib-art.com) // Yazı Tura Filmi, VCD B, Dakika: 00: 44: 50.

Resim 10: Caravaggio, "Davud Goliath'ın Başını Sunarken", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1605-1606 (Kaynak: http://www.abcgallery.com) // Yazı Tura Filmi, VCD B, Dakika: 00: 45: 11.

Filmin üçüncü ana mekânı, Rıdvan ve Cevher'in çatışmaya girdikleri, karlar altındaki Güneydoğu bölgesidir. Bu mekânda geçen sahnelerin neredeyse tümünde, kameranın hareketi, titrek ve bulanıktır. Netliğin kaybolduğu bu sahneler, bir baş dönmesi, bir bilinç kaybı hissi yaratır. Bu hissin en vurucu olduğu an, mayının patladığı ve Rıdvan'ın silahının havaya fırlayıp, dönerek yere düştüğü sahnedir. Bu sahneler, baştan sona, Kapitalist Realizmin temsilcisi olan Gerhard Richter resimlerini çağrıştırır (Resim 11).

Resim 11: Gerhard Richter, "Vurulan Adam 1", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1988 (http://www.gerhard-richter.com) / Yazı Tura Filmi, VCD A, Dakika: 00: 42: 27.

Resimlerinde fotoğrafların bulanıklaştırılmış halini yansıtan Richter resimleri, gerçeğe yakındırlar ama aynı zamanda nostaljik bir uzaklığı da içlerinde taşırlar. Çünkü gözler, gösterilen imgeyi asla açık ve eksiksiz olarak yakalayamaz. Aksine, Richter resimlerine bakmak, uzun zamandır görmediğimiz bir insanın simasını hatırlamaya çabalamak gibidir; ana hatlarını hatırlarız ama geri kalanlar bulanıktır. Çünkü Richter, sanat ve gündelik hayat hiyerarşisini ters-yüz etmek, bozmak ister: "Hiçbir şeye inanmıyorum" der (http://www.gerhard-richter.com/biography).

Toparlamak gerekirse; "Yazı Tura" filmi, teknik olarak da imgesel bir anlayış üzerine oturtulmuştur. Filmin sahip olduğu karanlık ve grenli atmosfer, Sony PD 150 kamera kullanmak suretiyle, bilinçli olarak yaratılmış bir dokudur. Küçük zerreciklerden oluşan bu grenli doku, üzerine kan sıçramış bir "cam" olarak imgeselleşir ve film kahramanlarıyla, izleyici arasında sembolik bir anlam taşır; bir savaşta akan kan, herkesin üstüne sıçrar.

Filminin deneysel çekim teknikleri, hikâyesi ve profesyonel oyuncuların yanı sıra, mesleği oyunculuk olmayan halktan insanlara rol ve yer vermiş olması, oldukça zengin bir görsel atmosfer yaratır. Bu zenginlik, yukarıda yaptığımız plastik analize ek olarak, sanat tarihsel referansların daha da fazla örnekle çoğaltılmasına zemin hazırlar. Bu noktada, sanat tarihsel imgelerin filmin çağrışımını arttırdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü sıradan bir sahne bile, sanat tarihinden bir yapıtla kurduğu etkileşimle, tarihsel bir hikâyenin ve tarihsel bir görsel bir hafızanın parçasına dönüşür. Kuşkusuz ki bu dönüşüm, o sahnenin kendi anlamını kıran, dışına taşıran, çağrışımını genişletip çoğaltan ve derinleştiren bir etkiye sahiptir.

Bu anlamda, "Yazı Tura" filminin, tragedya yapısı üzerinden okunmaya açık olduğuna da dikkat çekmek gerekir; Cevher, düşman saydığı bir ülkeden gelen, eşcinsel olduğu için ahlaksız saydığı ve reddettiği ağabeyi için, kendi ülkesinin insanını öldürür. Oysa Cevher'in gırtlağını kestiği adam, ruhsal olarak "akrabasıdır". Tam da kendisi gibi milli duyulara ve ahlak anlayışına sahip ve yan yana savaşabileceği kişilikte biridir. Rıdvan ise, girdiği çatışmada, tanımadığı birini öldürdüğünü sanır. Ama düşman olarak gördüğü ve öldürdüğü insanın sevdiği kadın olduğunu öğrenir. Cevher'in, ağabeyinin eşcinsel olmasına neden olan trajik bilgiye sahip olması cinayet işlemesine, Rıdvan'ın, öldürdüğü kadının sevgilisi olduğu bilgisine sahip olması sakat kalarak intiharına sebep olur. Her iki kahramanın felaketine sebep olan "bilgi", Teiresias'ın Kral Oidipus'a söylediği cümleyi anımsatır: "Yazık, çok yazık! Bilgi, bilene zarar getirirse, ne müthiş şeydir!" (Sofokles 2009: 29).

Kaynakça

Bonitzer, P. (2006). Kör Alan ve Dekadrajlar, (Çev. İzzet Yaşar). İstanbul: Metis.

Cömert, B. (1977). Gitto'nun Sanatı. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Gombrich, E. H. (1986). Sanatın Öyküsü, (Çev. Bedrettin Cömert). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hensbergen, G. V. (2005). Guernica. London: Bloosbury Publishing.

Hollander, A. (1989). Moving Picture. New York: Alfred A. Knopf.

Kitabı Mukaddes (1981). Eski ve Yeni Ahit. İstanbul: Ser Ofset Basımevi.

Lynton, N. (1991). Modern Sanatın Öyküsü, (Çev. C. Çapan, S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Passeron, R. (1990). Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, (Çev. S. Tansuğ). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Richard, L. (1984). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, (Çev. B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitabevi.

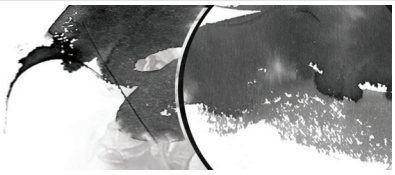
Richter, G. (2011). Gerard Richter Web Page. http://www.gerhard-richter.com/biography/work/ (erişim tarihi 28 Ağustos 2011).

Sofokles (2009). Kral Oidipus, (Çev. Bedrettin Tuncel). İstanbul: TEM Yapım Yayıncılık.
Vacche, A. D. (1996). Cinema and Painting: How Art Is Used in Film. London: The Athlone Pres.

Walker, J. A. (1993). Art And Artists on Screen. Manchester: Manchester University Press.

Warhol, A. (2011). Yale University Web Page. http://yrihs.yale.edu/past-events/quconf (Erişim tarihi 20 Ağustos 2011).

Piktogramlar ve Arkitektonik Kodların İç Mimarlıkta Kullanımı



Usage of Pictograms and Architectonic Codes in Interior Architechure Desing

Dr. **Orkunt Turgay**
Çankaya Üniversitesi
Mimarlık Mühendislik Fakültesi
İçmimarlık Bölümü
orkuntt@cankaya.edu.tr

Yrd.Doç.Dr. **Damla Altuncu**
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
İç Mimarlık Bölümü
damla@msgsu.edu.tr

Özet: Günümüz mekân tasarımı anlayışının çoğunlukla; tek düze, kimliksiz ve anlamdan yoksun, insanlarla iletişime, anlaşılabilir olmaya imkân vermeyen, kullanıcısına yabancılaşmış yapay çevreler yarattığı görülmektedir. İnsanlar arasındaki iletişim, genellikle insanın dizgeli iletişim sistemleri kullanmasıyla sağlanmaktadır. Dolayısıyla bildirinin (mesajın) vericiden alıcıya ulaşması için bildiriyi taşıyacak, iletecek bir taşıyıcı gerekmektedir. İletişimde gösterge kavramı, gösterilen-içerik (mesaj), gösteren-biçim (taşıyıcı) öğelerinin toplamından oluşmaktadır. İşaret, simge, dil, iletişim, kod, mesaj gibi sözcüklerle kavramlaştırılan anlamın, bu tür yaklaşımları biçimle ilişkilenmekte ve anlamsal biçimi oluşturmaktadır. Gösterenle gösterilen arasındaki ilişki kullanıcının zihninde kurulmamışsa gösterge oluşmamış demektir, ancak bu ilişki kurulmuşsa buna "anlamlama" denilmektedir.

Değiştirici ve dönüştürücü bir güç olarak görülen tasarıma karşı yapılan eleştiriler sonucu önem kazanan göstergebilim kuramları, yapısalcı yöntemi benimseyerek mekân tasarımı olgusuna anlamsal yorumlar getirmeye çalışırken kullanılmışlardır.

Anahtar Sözcükler: Piktogram, Arkitektonik Kod, Anlamlandırma, Görsel İletişim, İletişim.

Abstract: *Mostly single-level understanding of contemporary interior design, lack of identity and meaning-free, to communicate with people, do not allow to be comprehensible; a shout alienated create an artificial environment is observed. Communication between people, often people's implementation of the communication systems provided in systematic order. Therefore the notification (the message) to reach the receiver from the transmitter to move the notification, a carrier is required to transmit The concept of communication in the sign is composed of the sum of signified-content (posts), signifier-form(carrier). Signs, symbols, language, communication,*

code words and concepts like messages, this approach form of meaning and semantic relations being constituted with it. If the relationship between the signifier and signified is not installed on the user's mind the sign is not created, but if this relationship is established, this is called "interpretation".

As changer and converter power the design seen as more important result of the criticisms against the theories of semiotics, structuralist method adopted in the case of interior design, are used when trying to bring semantic interpretation.

Key words: *Pictogram, Architectonic Code, Interpretation, Visual Communication, Communication.*

Giriş

Her toplum; ortak değerleri paylaşan, ortak bir iletişime sahip olan, sahip olduğu ortak iletişimle sürekliliğini sağlayan, bunun yanında zaman geçtikçe başkalaşan çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Toplumu bir arada tutan ortak değerler, bireyler arasındaki iletişimle gelecek kuşaklara aktarılarak sürekli hale gelir. Toplumun ortak değerleri paylaşması, iletişim yolu ile olur. Telman ve Ünsal'a göre; "iletişim, insanların toplu halde yaşamaya başlamalarından itibaren toplumsal etkileşimlerde rol oynayan sembolik mesajların karşılıklı ulaştırılmasıyla, bazı anlamları aralarında paylaşmaları sürecidir" (Telman ve Ünsal 2005). Bu tanımla bağlantılı olarak Mumby ve Stohl da; toplum, kültür ve iletişimin ayrılmaz bir şekilde karşılıklı olarak birbirlerine bağlı kavramlar olduklarını belirtmişlerdir (Mumby ve Stohl 1996). Kowalski ise iletişimin, kültürü inşa etmede ve değiştirmede de merkezi bir rol üstlendiğini savunmuştur (Kowalski 2000).

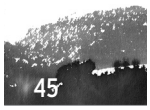
İletişim, bir verici ve bir alıcı arasında gerçekleşen bilgi aktarımıdır. Verici ve alıcının (ya da içlerinden en az birinin) sahip olduğu devingenlik, iletişim sürecini durağanlıktan uzaklaştırır. Basit bir iletişim işleminin gerçekleşmesi için en az iki olgu gerekmektedir. Bir verici (gönderici), bir alıcı, bir de gönderilen bildirinin (mesaj) mevcut olması eylemin gerçekleşmesini sağlamaktadır. Buna göre iletişimin durağan bir süreç olmadığı söylenebilir.

İletişim, iki ya da daha fazla birey/öğe arasında bilgi aktarımını gerektirir. Bu aktarım sırasında kullanılan yöntemler, çeşitlilik gösterebilir. Ancak alıcı-verici ve bildirinin (mesajın) var olması ana prensiptir. Bunun dışında iletişim içinde olanların; ortak bir geçmişe, belli bir bilgi birikimine ya da ortak bilince sahip olmaları da iletişimin sağlıklı şekilde gerçekleşmesi ve sürekliliğin sağlanması açısından gereklidir.

Günümüz mekân tasarımı anlayışının çoğunlukla tek düze, kimliksiz ve anlamdan yoksun, insanlarla iletişime, anlaşılabilir olmaya imkân vermeyen; kullanıcısına yabancılaşmış yapay çevreler yarattığı görülmektedir.

Her mekânın bir iletişim aracı olarak kullanılabileceği düşünüldüğünde, "Mekân tasarımı ideolojik bir olgu olarak kullanılabilir mi?" sorunsalıyla karşılaşmak mümkündür. Bir başka deyişle mekân tasarımı aracılığıyla, yapay çevreyi dolayısıyla da kullanıcı algılarını "değiştirmek", insan ilişkilerini düzenlemek, iletişim kurmak, değerleri yeniden sıralamak olası mıdır? Günümüzde kimi tasarımcılar bu görüşten yola çıkarak mekân tasarımını, bir karşı çıkma noktası, değiştirici ve dönüştürücü bir güç olarak görmektedirler.

İnsanlar arasındaki iletişim, genellikle insanın dizgeli iletişim sistemleri kullanmasıyla sağlanmaktadır. İletişim, bir mesajın vericiden alıcıya bir kanal (oluk), kod (düzgüler) yardımıyla üzerinden aktarılarak, alıcı tarafından da kaydedilmesi, anlaşılması ve

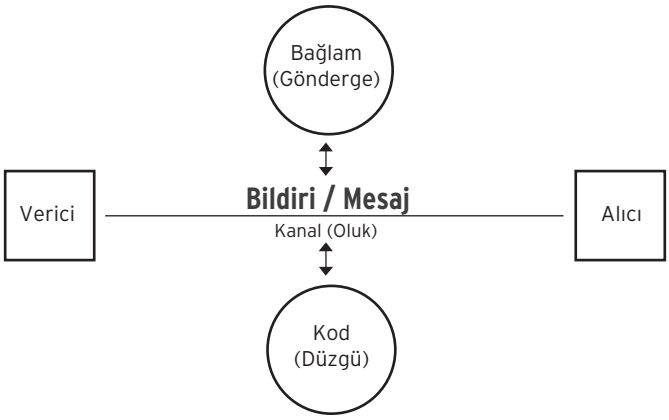


anlamlandırılması demektir. Anlamın birçok kategorisi ve bunlara karşılık gelen birçok kuramsal yaklaşımı bulunmaktadır (Lang 1987). Dolayısıyla bildirinin (mesajın) vericiden alıcıya ulaşması için bildiriyi taşıyacak (iletecek) bir taşıyıcı gerekmektedir.

İletişimde gösterge kavramı, gösterilen-içerik (mesaj), gösteren-biçim (taşıyıcı) öğelerinin toplamından oluşmaktadır. Mekân tasarımı eyleminde kullanılan göstergebilimsel kuramlar, iletişimi sağlayacak şekilde kurgulanmaktadırlar. İşaret, simge, dil, iletişim, kod, mesaj gibi sözcüklerle kavramlaştırılan anlamın bu tür yaklaşımları biçimle ilişkilenmekte ve anlamsal biçimi oluşturmaktadır.

Gösterge Bilim

20. yüzyılın dilbilimcileri arasında önemli bir yere sahip olan Rus düşünür Roman Jakobson'un 1963'te yazmış olduğu Essais de Linguistique Générale (Genel Dilbilim Testleri) adlı kitabında dilsel iletişim bir şema ile anlatılmıştır (Bkz Şekil: 1).



Şekil 1: Roman Jakobson'un iletişim şeması.

Buna göre iletişimde; verici (gönderici/kaynak), alıcı, bildiri, kanal (oluk), kod (düzgü), bağlam (gönderge) öğeleri yer almalıdır. Jakobson'a göre vericinin özellikle insan olması beklenmez; verici bir aygıt ya da bir resim de olabilir. Verici, alıcıya göndermek istediği bildiriyi kendi oluşturabileceği gibi başka bir kaynaktan alarak da aktarabilir. Kodlar (düzgüler) Baylon ve Fabre'ye göre; sesli-sözel, sesli-sözel değil, sesli değil-sözel, sesli değil-sözel değil olarak dört ana başlık altında incelenir (Baylon ve Fabre 1983). Sesli-sözel kodlar seslendirilen sözcüklerden; sesli-sözel olmayan kodlar, bazı sözcüklerin daha vurgulu söylenmesi gibi sesin niteliğinden; sesli değil-sözel kodlar, sözcüklerin yazılı hallerinden; sesli değil-sözel değil, işaret dili, jest ve mimikler, görüntüler, resimler ve simgelerden oluşur.

Basit bir iletişim işleminde, gönderici, bir bağlama (göndergeye) ilişkin olarak bildiriyi çıkış noktasında koda (düzgüye) uygun olarak şifreleyip, kanal (oluk) aracılığıyla alıcıya iletir. Varış noktasında alıcı, bu bildiriyi deşifre eder; kodun sağladığı bilgiyi çözer ve anlamlandırır. Buna göre; iletişim, bir bildirinin bir takım basit ya da karmaşık, sözlü ya da görsel işaretler yardımı ile bir ya da birkaç kişiden ya da bir yerden öteki yere, kişiye ya da kişilere aktarılmasıdır. İnsan ile insanın karşılaştığı, ilişki kurduğu her yerde, her durumda, her mekânda farklı biçimlerde kodlanmış bildirilerle karşılaşılabilir. Örneğin; sözsel iletişimin henüz gelişmediği yıllarda insanlar, mağara duvarlarına resimler yaparak iletişimlerini sağlamaya, diğer insanlara bir bildiri/mesaj vermeğe ya da bırakmaya çalışmışlardır.

Karşılıklı iletişim sürecinde bildirinin aktarılmasını sağlayan, bulunulan ortamdır. Bu bakımdan mekân da, bir bildiri öğesi olarak değerlendirilebilir. Her mekân öncelikle fiziksel özellikleriyle kullanıcı tarafından algılanır. Bu özelliklerden ilki, mekânın biçimi olacaktır. Kant'a göre biçim; zihnin bir özelliği olarak birey tarafından maddi nesneye yüklenen niteliktir (Kant 1993). Biçimin yorumlanma özelliğine gönderme yapan ve vurgulayan bu görüş, "mekânda görsel iletişimin başlaması, algılamanın sürmesi ile geçerlilik kazanır" görüşüyle de bağlantılıdır.

Her biçim aynı zamanda bir ifadedir ve anlam içermektedir. Anlamsal biçim, mekânsal tasarımın anlamsal özelliğini temsil eden, onun bir "bütün" olan etkisi ve algılanma biçimi içinde fiziksel yapısını oluşturan, çağrışımsal ve kavramsal biçimdir.

Anlam içerikleri, bir iletişim sistemi olarak tanımlanan "görsel kodlara" bağlı olarak ortaya çıkmaktadırlar (Eco 1991). İçeriğe bağlı olan fiziksel biçim, kültürel koşullar ve diğer etmenler "kodu" oluşturmaktadırlar. Biçim eylemsel ya da simgesel durumu iletirken, bir kodu temel almakta; mekân tasarımı ise algısı kültürlerle değişebilen "kodlara" bağlı olarak açıklanmaktadır (Hesselgren 1973). Dolayısıyla anlamsal biçime katılan kodlar, biçimin estetik ifadesinde etkili olmaktadırlar.

Ortaya konulan tasarımın, kullanıcısı tarafından hissedilen, ancak anlamlandırılamayan bildirisini (mesajını) anlatım ve içerik olarak ele alarak, daha sonra anlatımın ve içeriğin alt gruplarına ayrıştırarak irdelemek, anlatım-içerik ilişkisinin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Bu bağlamda mekânın anlam olarak açık bir şekilde anlaşılmasını sağlayan "semiyotik yapısı"ndan söz etmek mümkündür.

Göstergebilim (semiotics, semiology)[1], en genel ve en bilinen tanımıyla göstergeleri ve gösterge dizgelerini inceleyen bilimdir.

> "Göstergebilimin tanımı, ele aldığı konuya göre yapılmıştır. Göstergebilimi kullandığı metoda göre de tanımlayabiliriz. Buna

[1] Pierre Guiraud'un "Göstergebilim" isimli kitabına göre, semiology ve semiotics terimleri aynı anlama gelmektedirler; ancak 1970'li yıllardan beri daha çok "semiotics" terimi kullanılmaktadır.

göre göstergebilim, dilbilimsel metotları nesnelere uygulayan, her şeyi (oyunlar, jestler, yüz ifadeleri, dini ayinler, edebiyat eserleri, müzik parçaları...) dille tasvir etmeye ve dilsel olmayan bütün olguları da dil metaforuna dönüştürerek açıklamaya çalışan bir bilimdir. Göstergebilimin temelini gösterge (işaret/sign) oluşturur. Gösterge, "genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, varlık ya da olgu" dur (Vardar, 1988).

Türk Dil Kurumu'na göre ise gösterge; "bir şeyi belirtmeye yarayan şey, belirti, im, işaret" olarak tanımlanmıştır.

"Daha geniş bir tanımla gösterge, insanların bir topluluk yaşamı içinde birbirleriyle anlaşmak amacıyla yarattıkları ve kullandıkları doğal diller (Türkçe, İngilizce, Fransızca vb.), çeşitli jestler (el, kol, baş hareketleri), sağır-dilsiz alfabesi, trafik işaretleri, bazı meslek gruplarında kullanılan flamalar, reklam afişleri, moda, mimarlık düzenlemeleri, yazın, resim, müzik gibi çeşitli birimlerden oluşan ve ses, yazı, görüntü, hareket gibi gereçler vasıtasıyla gerçekleşen dizgelerin oluşturduğu anlamlı bütünün birimleridir." (Dervişcemaloğlu, 2000).

Çağdaş göstergebilimin kuruluş temelleri 20.yy'ın başlarında atılmaya başlamıştır. Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce (1839-1914) ve İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) çağdaş göstergebilimin öncülerindendir.

"Mantıksal kökenli bir göstergebilim anlayışını savunan Peirce, göstergelerin mantıksal işlevi üzerinde durmuş ve göstergebilimsel olguları eksiksiz bir şekilde sınıflandırmak amacıyla üçlülere dayalı, altmış altı sınıflı bir göstergeler sistemi oluşturmuştur. Peirce'ün bu sınıflandırmasında en temel olan ve en çok gönderme yapılanı göstergeleri nesneleri açısından varlıksal bağıntı, benzerlik ya da saymacılık içermelerine göre belirti (indices), görüntüsel gösterge (icon) ve simge (symbol) olarak üçe ayırdığı tasniftir." (Vardar, 2001) "Peirce'ın ileri sürdüğü üçlü çözümleme kuramı, Saussure'ün göstergeler için geliştirdiği iki düzlemli gösteren/gösterilen bakışı üçlü bir dizgeye dönüştürerek görsel gösterge çözümlemesine daha elverişli araçlar sunar. Göstergenin daha çok gösteren boyutuna yönelen bu dönüşüm, Peirce'in 'icone' (görüntüsel gösterge), 'indice' (belirti) ve 'symbole' (simge) terimleriyle kesitlediği işlevsel olarak üç gösterge biçimini ortaya çıkarır: görüntüsel gösterge, nesnesine benzeyen ya da nesnesiyle ortak öğeleri bulunan bir göstergedir; belirti, nesnesini belirten ya da mantıksal olarak ona bağlanan bir göstergedir; simge ise, nesnesiyle nedensiz bağ kuran uzlaşımsal bir göstergedir." (Çamdereli, 2010).

Buna göre; "bir portre, örneğin, yüzün görüntüsel göstergesi, duman ateşin belirtisi, "köpek" sözcüğü köpeğin simgesidir" (Scott, 1999). Kılıç ise, görüntünün mesajının (bildirisinin) ve bildiriyi anlatma biçiminin (kodunun) zaman içinde kişisel üsluplara göre farklılaştığını belirtmiş ve değişmeyecek olanın görüntünün üstünlüğü olduğunu vurgular (Kılıç, 1994).

Anlam kurgusu biçim-içerik etkileşimi sonucunda ortaya çıkan ve mekânın kavramsal yönü olarak benimsenen bir olgudur. Anlam kurgusunu göstergebilimsel kavramların (gösteren-gösterilen) ilişkisi yanı sıra, diğer görsel ve arkitektonik ifadelerle de ilişkilidir. Buna göre göstergebilimde gösteren ile gösterilenin eşit olmadığı açıktır. Kısa bir şiir ya da resim (gösteren) için yapılan sayfalarca anlamsal açıklama (gösterilen) arasında boyut bakımından eşitlik olduğu söylenemez. Bir takım işaretlerin belirli anlamları aktarmalarından yararlanılarak gösterilen daha kolay bulunabilir. Bu bakımdan görüntüsel gösterge ve işaret ettiği nesne ya da bildiri (mesaj) arasında doğrudan bağlantı kurmak mümkündür. Göstergebilimden sözel anlatımın yetersiz kaldığı ya da verilmek istenen bildirinin dolaysız olarak aktarılmasının istendiği yerlerde ve durumlarda yardım alındığı söylenebilir. Görüntüsel gösterge olarak fotoğraf ve ikonografinin diğer görüntüsel göstergelere oranla daha kolay anlaşıldığı bilinmektedir. Çünkü görüntüsel göstergeler, okumaya nazaran fazla bir zahmet gerektirmediği için zihinde daha kolay çözümlenmekte ve alıcının algılama boyutunda ilgisini ve dikkatini canlı tutmaktadır.

Görüntüsel Göstergeler ve Göstergelerin Anlamlandırılması

Görüntüsel göstergenin oluşumu iki adımda gerçekleşmektedir. Birinci adımda gerçek nesnelere karşılık gelen düz anlam kavramları oluşmaktadır. İkinci adımda bu kavramın karşılığı olan yan anlamdaki karşılığı oluşmaktadır. Gösterenle gösterilen arasındaki ilişki, kullanıcının zihninde kurulmamışsa gösterge oluşmamış demektir; ancak bu ilişki kurulmuşsa buna, "anlamlama" denilmektedir. Gösterge kavramı gösteren ve gösterilen ilişkisinin bir yansımasıdır.

"Gösterilen" kavramın gerçek dünya ile olan ilişkisini anlamak için imgenin de bilinmesi gerekir. İmgede amaç, nesnesinin istenilen özelliklerini ön plana çıkartarak bildirinin kuvvetlenmesini sağlamaktır. İmge, nesnesinin somut özelliklerinden faydalanılarak oluşur; dolayısıyla nesnesine benzer. İmge olarak ilk akla gelenler, fotoğraf ve resimdir. Messaris, Visual Literacy: Image, Mind & Reality (Görsel Okuryazarlık: İmge, Zihin ve Gerçeklik) kitabında imgelerin, hem üretim hem de yorumlama sürecinin birlikte ele alınarak incelenmesi ve bu yolla anlama ulaşılması gerektiğini savunmuştur. Kendisi de kitabında imgenin sadece kendisini ve üretim sürecini yorumladığını; okurlar tarafından anlamın nasıl anlaşıldığını ele alamadığını belirtmektedir (Messaris, 1994). İmgenin oluşturulabilmesi için iki koşul sağlanmalıdır. Bunlardan ilki imgesi oluşturulacak bir nesne belirlemektir. İkincisi ise belirlenen nesne ile bağlantılı olarak bir kavram ya da durumun iletilmesinin amaçlanmasıdır. W. J. Thomas Mitchell, imgenin çeşitli alanları kapsayan bir sınıflandırmasını yapar. Buna göre; çizimsel imgelerle resim, heykel, mimarlık gibi tasarım alanları; ayna, yansıma gibi optik imgelerle fizik bilimi; duyular sayesinde beyinde oluşturulan algısal imgelerle tıp doktorları (özellikle nörologlar),

psikolog ve psikiyatrisiler ilgilenir (Parsa, 2004). Bu sınıflandırmaya göre, yapılan tüm tasarımların çizgisel imgelerden oluştuğu söylenebilir.

Görüntüsel Gösterge Olarak Piktogram Kavramı

Mekânın biçiminin anlamsal içerikleri iki grupta ele alınabilir. İlk grup anlam içerikleri genelde değişmez, sürekli ve evrensel olarak kabul edilen ve değerlendirilen anlam içerikleridir. İletişim amaçlı değil, gösterim, işaret amaçlıdır (Bonta, 1979). Bu sayede biçim ve içerik arasındaki deneysel bağlantıya, yapısal benzerliğe dayanan; bir düzanlam (denotation) süreci içeren anlam gelişir (Schulz, 1988).

İkinci grup anlam içerikleri zaman süreci içinde ortaya çıktıkları ve simgesel bir anlam taşıdıkları düşünülen anlam içerikleridir. Toplumsal kullanımdan gelen, kendileri içinde anlam yüklü olmayan fakat onlarla ilgili bilinenlerden dolayı anlam kazanan geleneksel anlamlardır (Bonta, 1979). Kültür tarafından zaman içinde oturtulmuş geleneksel bir kodu temsil eden sıradan insanların deneyimlerinden kaynaklanan ve ifadeye yönelik bir kavrama dayanan anlamlardır (Jencks, 1995).

İmge bağlantılı sembollere "piktogram" denilmektedir. Piktogramlar, konu aldıkları nesneyi doğrudan temsil ederler (Telefon, kuru kafa, yürüyen insan figürü, zarf, vb.). Kavram bağlantılı semboller ise "ideogram" olarak adlandırılırlar. İdeogramlar, piktogramların aksine konu aldıkları nesneyi daha basit olarak algılanabilen kavramlarla ifade eder (Bkz. Şekil 2).

Şekil 2: İdeogram örneği.

Sözlü iletişimin yazılı hale çevrilmesi için kullanılan harfler ise imge ya da kavramla bağlantısı olmayan sembollerdir. Yazının bulunmasına kadar geçen süre içerisinde piktogramlar kullanılmıştır. Bu nedenle ilk yazılı belgelerin çoğunlukla imge bağlantılı sembollerden oluşan piktogramlar olduğu söylenebilir. Pek çok gelişmiş kültürde olduğu gibi, pek çok ilkel kültürde de piktogramlara rastlanır. Piktogram semboller, ortak duygu ve bilinci, etkili görsel iletişim için basit çizimler halinde sunarlar. Herhangi bir dile ait değillerdir. Bunun yanında belli kültürel özellikler taşıdıkları görülmüştür. İlk standart piktogramlar 1974 yılında Amerika'da kullanılmaya başlanmış; aynı yıl Amerika Birleşik Devletleri Ulaşım Dairesi (United States Department of Transportation (DOT))

tarafından yolcuların herhangi bir dile ihtiyaç duymadan yönlerini bulabilmeleri için ülke genelinde standart hale getirilmiştir (Bkz. Şekil 3). Piktogramların uluslararası düzeyde yaygın olarak kullanılması ise 1980 yılında gerçekleşmiştir.

Şekil 3: Amerika Birleşik Devletleri Ulaşım Dairesi tarafından 1974 tarihinde kullanılmaya başlanan ve günümüzde halen kullanılan piktogramlardan örnekler. (Resim kaynak: http://www.aiga.org/content.cfm/symbol-signs).

1974 yılına gelinceye kadar pek çok araştırmacı tarafından evrensel bir sembol dili geliştirilmeğe çalışılmıştır. Bunlara; Otto Neurath'ın geliştirdiği "ISOTYPE", Charles Bliss'in geliştirdiği "BLISSSYMBOLICS" ve Yukia Ota tarafından geliştirilen "LACOS" örnek verilebilir. Neurath'ın kamusal mekânın demokratikleştirilmesi konusundaki fikirleri, Paul Otlet, Cornelik Van Esteren ve Le Corbusier gibi döneminin öncü isimlerini de etkileyerek; günümüzün mimarlık ve kentsel tasarım anlamında düşünce şeklini değiştirmiştir. Bu grafik dillerin en önemli ortak özelliği ise; kültürler ve diller arasındaki bariyerleri kaldırmayı hedeflemeleri olmuştur. Geliştirilen grafik diller günümüzde ise "infographic" olarak adlandırılmaktadır.

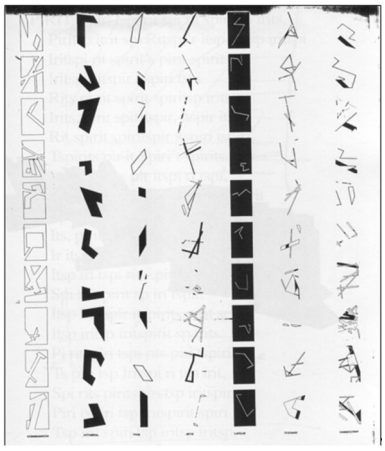
Benzer amaçları işaret eden semboller, belirli bir standartta olmalarına rağmen çoğu zaman kullanıldıkları kültüre göre farklılıklar gösterirler. Buna kökeni yazının çok öncesine uzanan piktogramlar da dahildir. Günümüz bilgisayar ikonlarının temelini oluşturan piktogramların ülkelere göre karşılaştırılması konusunda 2006-2007 yıllarında yapılan çalışmalar, bunu doğrular niteliktedir. Bu noktada aynı temel amaç için kullanılan görüntüsel göstergelerin yerel kültürel farklılıklar nedeniyle başkalaştığı söylenebilir.

> Ellis ve Maoz'a göre; "iletişim ve kültür arasında doğrudan bir ilişki vardır. Belirli bir iletişim tarzı belirli bir kültüre özgüdür ve var olan kültürel fenomenler iletişim süreciyle açığa çıkarlar. Bütün insan eylemleri, bir etkileşim durumu içinde belirli bir değer taşıyan bir mesaja sahiptir. Her mesaj paylaşılmış semboller sistemidir ve kültürel anlamlar taşımaktadır" (Ellis ve Maoz, 2003).

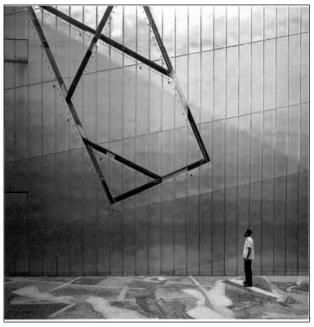
Kültür kavramı temelde bir topluluğun, grubun, ulusun ya da örgütün karakteristik özelliklerini yansıtır. Ancak bu kavrama tam olarak karşılık gelen bir tanım bulunmamaktadır. Bu konuda "kültürel antropologlar, kültür kavramına ilişkin 164 farklı tanım olduğunu ortaya çıkarmışlardır" (Allaire ve Firsirotu, 1984). "Çok fazla

tanıma sahip olan kültür olgusunun ne olduğu konusunda bir uzlaşı sağlanamamıştır" (Gudykunst, 1997).

Değiştirici ve dönüştürücü bir güç olarak görülen tasarıma karşı yapılan eleştiriler sonucu önem kazanan göstergebilim kuramları, yapısalcı yöntemi benimseyerek mekân tasarımı olgusuna anlamsal yorumlar getirmeye çalışırken kullanılmışlardır. Bu yorumları kapsayan konular ise arkitektonik ifade, anlam üretme düzeyleri, işlev-biçim, mekân-biçim ve işlev-mekân arasındaki ilişkilerdir (Bkz. Resim 1).



Resim 1: Berlin Yahudi Müzesi'nin biçimlenişinde kullanılan arkitektonik kodlar (Resim kaynak: Orkunt Turgay Arşivi).



Resim 2: Berlin Yahudi Müzesi iç avlusu. (Resim kaynak: Orkunt Turgay Arşivi).

Resim 3: Berlin Yahudi Müzesi dış cephe görünüşü. (Resim kaynak: Orkunt Turgay Arşivi).

"Arkitektonik kodlar" algı süreciyle zihnimize ulaştığı andan itibaren bir kod kümesi değil, görsel bir imge, bir başka deyişle kavramı destekleyen biçimler olarak karşımıza çıkmaktadır (Krier, 1991) (Bkz. Resim 2, 3). Arkitektonik kodların mekân içinde somutlaşmış halleri mekâna ait olan renk, ışık, malzeme, biçim ve doku özellikleriyle

karşımıza çıkmaktadır. (Bkz. Resim 4). Bu özelliklerin mekânda mevcut olmalarının yanı sıra mekân içindeki bulundukları yer ve konumda önemlidir (Bkz. Resim 5). Arkitektonik oluşumların kimlik ve anlamsallığı, geleneksel birleşimler ve geleneksel oluşumların arasındaki ilişki ağı ile sistematik olarak tanımlanmaktadır Kullanımlarından dolayı kimi zaman tek boyutluluk kazansalar da genellikle çok fonksiyonellerdir.

Resim 4: Cephedeki arkitektonik kodun dokusu, (Resim kaynak: Orkunt Turgay Arşivi).

Resim 5: İç mekan cephe görünüşündeki kod kullanımı, (Resim kaynak: Orkunt Turgay Arşivi).

Arkitektonik oluşumun anlamını ve önemini oluşturan çok çeşitli karma geliştirici/yönlendirici özellikler sistematik organizasyonun farklı seviyelerinde bulunmaktadır. Bu geliştirici özellikler, kullanıcının algılanmasına göre anlam kazanmaktadır (Bkz. Resim 6).

Resim 6: İç mekan cephe görünüşündeki kod kullanımı, (Resim kaynak: Orkunt Turgay Arşivi).

Sonuç

Mimari işaretler, geçmişe, bilgi birikimine, kültüre, teknolojiye göndermelerinde kullanılan somut kavramlardır. İşaretlerin kullanım amacı, deneyimleri ve nesneleri açıklamanın yanı sıra, insanların iletişimine yardımcı da olmaktır.

Anlamsallık, arkitektonik kodun maddeleştirilmiş ve daha da zenginleştirilmiş olarak ifade edilmesinin her seviyesinde bulunan renk kullanımı, doku özellikleri, ışık, kullanılan malzemenin ölçüleri ve geometrik şekillerinin bir araya gelişleriyle değil aynı zamanda konumlandırılmalarıyla ifade edilmektedir.

Teknolojinin ön planda olduğu günümüzde, mekânlar ile göstergebilim ve piktogram-arkitektonik kodlar arasında sıkı bir etkileşim mevcuttur. İnsanlar tarafından yapılandırılan yapay çevrenin, sosyo-ekonomik beklentiler doğrultusunda ve ekonomik, kültürel değişimlerin ve etkileşimlerin sonucu olarak ortaya çıkan baskın güçlerin yarattığı kültürün öncelikleri göz önünde bulundurularak piktogram ve arkitektonik kodların üretildiği gözlenmektedir.

Mekânsal içerik, yapının daha bilinçli, rastlantısallıktan uzak, mekânsal kimliğe sahip olarak ortaya çıkmasını sağlamaktadır. İçeriğin bütününü oluşturan kavramlar arasındaki iç bağlar yok edildiğinde mekânın niteliklerini oluşturan değerler de tanımsız hale gelmektedirler. Bu bakımdan piktogramlar ve arkitektonik kodlar; referanssal, estetik ve yönlendirici özellikleriyle kullanıldıkları toplum içinde belirli bir bölgeye ait olarak yapay çevrenin nitel özelliklerini belirlemeye, ayırmaya, sınırlandırmaya ve yönlendirmeye imkân vermektedirler. Kullanılan piktogram ve arkitektonik kodları kültürlere, toplumlara göre farklılıklar göstermenin yanı sıra farklı şekillerde dizilmeleriyle de anlam değişikliği gösterebilmektedirler.

Sonuç olarak; piktogramların ve arkitektonik kodların kullanım amacının, deneyimleri ve nesneleri açıklamanın yanı sıra insanların işbirliğine ve toplumların iletişimine yardımcı olma; anlaşılır olabilmeyi sağlama olduğu da görülmektedir.

Kaynakça

Allaire, Y. ve Firsirotu, M. E. (1984). "Theories of Organizational Culture". Organization Studies, 5, 193-226.

Baylon C., Fabre, C.P. (1983). "Initiation a ala Linguistique", Paris, Nathan Universite

Bonta, J.P. (1979). Architecture and Its Interpretation, London: Academy Editions

Eco, Umberto. "Alımlama Göstergebilimi" , Çev.: Sema Rıfat, Düzlem

Ellis, D. G. ve MAOZ, I. (2003). A Communication and Cultural Codes Approach to Ethnonational Conflict, The International Journal of Conflict Management, 14, 255-272.

GudykunsT, W. B. (1997). Cultural Variability in Communication. Communication Research, 24(4), 327-348.

Guiraud, P. (1994). "Göstergebilim", İmge Yay., Ankara, s. 18, 19.

Hesselgren, S. (1973). Emotional Loading of Environmental Perceptions: A Contribution to Architecture Psychology, New York: Pergamon Press.

Jencks, C. (1995). The Architecture of Jumping University, New York: Academy Editions.

Kant, I. (1993). "Arı Usun Eleştirisi" (Çev: Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınları.

Kılıç, L. (1994). "Görüntü Estetiği", İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 82.

Kowalski, T. J. (2000). "Cultural Change Paradigms and Administrator Communication" Contemporary Education, 71(2), 4-12.

Krier, R., (1991). " Architectural Composition ",London: Academy Editions.

Mumby, D.K. ve STOHL, C. (1996). "Diciplining Organizational Communication Studies" Management Communication Quarterly, 10, 50-72.

Parsa, A., F. (2004). "İmgenin gücü ve görsel kültürün yükselişi" Anadili dergisi, sayı: 33, İzmir, Ankara Üniversitesi TÖMER İzmir Şubesi yayınları, 59-71.

Messaris, P. (1994). "Visual Literacy: Image, Mind & Reality", (Görsel Okuryazarlık: İmge, Zihin ve Gerçeklik) s. 180.

Schulz, C. (1988). Intentions in Architecture, Londra: George Allen & Linwin Ltd.

Scott, D. (1999). "La Semiotique du timbre-poste", Communication et Langages, , Paris, Editions Retz, Sayı 120.

Telman, N. ve Ünsal, P. (2005). "İnsan İlişkilerinde İletişim". İstanbul: Epsilon Yayıncılık.

Vardar, Berke. (1988). "Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü", İstanbul : ABC Yayınları. s. 111.

Vardar, Berke. (2001). "Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri", İstanbul: Multilingual Yay., s. 86.

İnternet Kaynakları

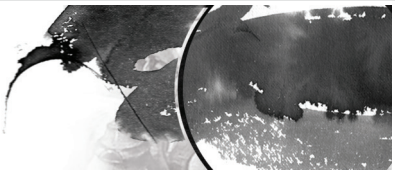
24.03.2010,http://www.tdk.gov.tr/TR/Genel/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF4376734BED947CDE&Kelime=G%c3%96STERGE

07.04.2010, http://www.ege-edebiyat.org/docs/493.pdf

08.04.2010 http://www.iconglobe.net/test/comp.test.of.pub.symbols.html

30.03.2010, http://yordam.manas.kg/ekitap/pdf/Manasdergi/sbd/sbd10/sbd-10-16.pdf

Yeni Medya ve Dijital Sanatlar



New Media and Digital Arts

Sosyolog **Özgen Yıldırım**
Başbakanlık S.H.Ç.E.K Yeldeğirmeni ÇOGEM
Feriköy Mah. Şehit Erdem Canbaş Sok.
Merkaya Apt. 26/5 Kurtuluş / İstanbul
ozgenyil@gmail.com

Özet: Yeni medya ve dijital sanatlar, artık, sanatın icra edildiği mecranın, kullanılan araçların, sanat nesnesinin sunumunun, korunmasının ve daha birçok faktörün, geleneksel algılarının kırıldığını ve yeniden tanımlandırma ve temellendirmelerinin yapılmasının zorunluluğunu önümüze koyuyor. Bu zorunluluğu aşma girişiminde bulunmadan önce yeni medya ve dijital sanatların şekillenmesinin tarihsel arka planına göz atmak gerekiyor. Yeni medya ve dijital sanat sergileri birer referans olma noktasında bizlere şu an ve geleceğe yönelik ipuçları veriyor. Geriye sadece verileri kontekst içine yerleştirmek kalıyor.

Anahtar sözcükler: Göz/Görme, Teknik, Yeni Medya Sanatı, Dijital Sanat, İnteraktif.

Abstract: *New media and digital arts, now the art of media have been performed, tools, art objects of the presentation, protection, and many factors traditional perception has been broken and re-defined based pricing and consolidated at necessity to put in front of us. Before you attempt to exceed this requirement new media and digital arts in shaping the historical background is necessary to look at. New media and digital art exhibitions in one reference point for us right now and the future will provide clues. Only data to put back into context remains.*

Key words: *Eye/Vision, Technique, New Media Art, Digital Art, Interactive.*

Yeni Medya ve Dijital Sanatlar

Bugün dijital ya da teknolojik olanın varlığı başta sosyal bilimler olmak üzere birçok alanda sorgu nesnesi haline getirilirken, sanat alanında da sanat nesnesi etrafında gerçekleşen teorik temellendirme ve tartışmaların özellikle 20 yıldır dijital teknoloji ve sanat ilişkisi yönünde devam ettiğini görmekteyiz. Bu bağlamda yalnızca sanat nesnesinin değil, sanatın icra edildiği mecranın, kullanılan araçların, sanat nesnesinin sunumunun, korunmasının, alımlanmasının ve daha birçok faktörün, artık, geleneksel olandan ayrıştığını yeniden tanımlandırma ve temellendirmelerinin yapılmasının zorunluluğu ile karşı karşıyayız. Yeni medya ve dijital sanatlar üzerine açılan sergiler, sergilerde yer alan sanat çalışmaları birer referans noktası olurken öncelikle, sanatın bu noktaya gelmesindeki düşünsel arka planın ne olduğuna ve ne şekilde pratiğe geçtiğine değinmek gerekiyor.

Özellikle "gözün zaferi"ni ilan ederek, her şeyin imajlara indirgendiği bir dönemin halen zamansal an'lıklarında yaşamlarımızı sürdürürken, imajların istilasına maruz kalan geçiş kuşağı ile bu durumun doğallıyla büyüyen yeni kuşakların, dijital teknoloji ile ilgili oluşları aynı şekilde algılayamayacağı ve yorumlayamayacağı baştan kabul edilmesi gereken bir durumdur. "Sözün De Fakto" düşüşünün nedeni, görmenin imajsal uyaranlara çok fazla maruz kalması, metinlerin değer ve anlam yitimine uğramasından ileri gelir. Çünkü söz sorgulama nesnesi olarak algılanırken imaj, gerçekliğin kendisi gibi sorgulanmaz halde algılanır. Görüntü gerçekliğin kendisiyle özdeş hale gelir ve sorgulama nesnesi olmanın dışına çıkar. En somut örneklerini reklam sektörünün kullandığı araçlar; reklam panoları ve göstergeler, afişler, dergi ve gazeteler, televizyon yayınları ya da internet reklamları oluştururken, ortalama bir insanın bir günde maruz kaldığı imajsal uyaranların sayısını hesaplamak gerçekten zordur. Görmenin bu denli ilerleyişi dijital teknolojinin gelişmesiyle paralellik gösterirken daha basit bir birimle "teknik"in konumuyla devam edelim. Teknik, imajların patlamasını, imajların sınırsızca çoğalmasını ve bir imajlar evreninin inşasını mümkün kılar. İmajlar evreni yalnızca tekniğin bir ürünüdür. Aşama aşama önce yazılı basın, sonra fotoğrafçılık ve akabinde kameralar, harf döküm makineleri, televizyon, kesintisiz imaj üretimine imkân veren suni uydular ve internet. İmajlar evreni bir insani niyetin, bir felsefenin veya ekonomik yapının, bir kâr dürtüsünün, bir sınıf çatışmasının ya da Oedipus kompleksinin ürünü değildir. Tekniğe uyum sağlamak için insan, başka her şeyden çok görsel yönden donanımlı olmalıdır ve teknik bir çevrede yaşayan insanlar, her şeyin görselleştirilmesine gereksinim duyarlar. Bir imajın verimliliği bir tekniğin verimliliğini garantiler. Bu noktada Michael Foucault ve Jeremy Bentham'ın panoptik sistemini yeniden keşfi tesadüf değildir. Focault, bu hapishane sisteminin, fiilen evrensel görselleştirme araçlarıyla yorumlanabilen bütün topluma yayıldığını göstermeyi dener. Fakat Focault, şu iki konuda başarısızlık sergiler: "Bu panoptik sistem yalnızca

yüksek düzeyde gelişmiş teknik araçlarla mümkündür ve bu sistem zorunludur, çünkü teknolojik toplum, düzen ve randımana ihtiyaç duyar" (Ellul 1998: 187) Teknik şunu söyler: "İnsanları birbirlerine yakınlaştıran binlerce teknik tarafından, teknik açıdan işleme tabi tutulmaları için makineleşmelidirler." (Ellul 1998: 188) "Nesneleşme" artık ne felsefenin, ne soyut bir ekonomik meselenin ne de insanların yabancılaşmalarını açıklayacak bir sömürü tarzıdır. O teknik gelişmenin ve görsel alanın istisnai hakimiyetinin ürünüdür. Kişi bütünüyle görmeye, görülmüş olmaya indirgenmiştir ve teknik de bunu doğrulamıştır. Görme-imaj ve tekniğin açılımlarına paralel, modern sanatta uzay ve görselleştirmenin ne şekilde değişime uğradığına da değinelim. Tüm bu olguların akabinde zaman ve mekân kavramlarının klasik anlayıştan kopuşuna da işaret eden bir tümceyi dile getirmek isterim. Ressamlara göre uzay, karakterini değiştirmiştir. Görsel ve uzaysal olan zamansal ve işitsel olanın üzerinde hakimiyetini ilan etmiştir. Robert L. Delevoyin analizinde "klasik kavrayışta uzay nesnelerarası ilişkinin mekânı" sayılmaktaydı. Bu düşünceden hareketle uzay nosyonu açılımlandığında; "reel olmayan bir çevre, tektonik değerlerin, gerilimlerin, eklemlenmelerin ve biçimlerin art ardalığının" özgürce hareket ettikleri ve kendi kendilerine yeterli oldukları yer; rengin uzaysal erdemleri ise, inşa edici mekanizmalar, dağıtım ve işaretlerin montajıyla birleştirilmesidir. Analizin terimlerinde dahi, teknik süreçlere atıfta bulunulduğu gözden kaçırılmamalıdır. Dünyanın uzaysal olmayan estetik temsili yoktur artık. Yeni bir sanat algısının ortaya çıktığı açıktır. Filme alınmış roman, romanın yerini alır. Tüm bu eğilim film gibi parçalara ayrılmış roman yazımını geliştirir. Tıpkı, bir film için roman yazarının yönetmenle birlikte çalışmasıdır ki, örneğin Amarcord'da Tonino Guerra ile Federico Fellini gibi... Artık hikâyenin yalnızca resimlenmesi olarak film tekniği geride kalmıştır; eski tekniğin yerini yenisi almıştır.

Yeni medya ve dijital sanatların çıkışı ve gelişmesi bahsettiğim geçişlerle bu günkü duruma geldi. Kendi kendine birden ortaya çıkmadı. Sanat alanında da zaten tohumları atılmış, ideolojik altyapısı ile teknikleri geliştirilmiş ve toplum bu yeniliklere hazır hale getirilmeye çalışılmıştır. Bu süreç halen tamamlanmış görünmemektedir. Sanatın dijital teknolojiyle ilişkisi, tabii ki yeni incelemelere ve tartışmalara neden olmaktadır, köklü bir dönüşüm söz konusudur. Peki bugünkü süreç ne durumdadır?

Hayatımıza her anlamda doğrudan giren internet, tekniklerin biraradalığı ile sanatta yeni açılımlar ve oluşumlar getirmiştir. İnternet sanatı, fotoğraf ve video gibi eski-yeni medya sanatlarının yanı sıra etkileşimli sanat, ağ sanatı, yazılım sanatı, işlemsel sanat, multimedya sanatı, e-posta sanatı, viral sanat, bilgisayar oyunu sanatı, yapay zeka happenning'i, sanal dünya performansı vb türevlerle dijital ve teknoloji altyapılı yeni medya sanatları bilgisayar ortamına bağımlı sanatlar olarak yerlerini almışlardır. Yeni ve eski medya sanatları derken burada, eski ve yeni kavramları arasındaki zamansal aralık bir hayli kısadır. İnternet sanatı gibi eski-yeni medya sanatı ile yeni medya yazılım sanatının arasındaki temel farkı kullandıkları mecradan konularını

almaları oluşturmakta ve konularına göre içerikleri de değişmektedir. Sanatın siber-uzaya transferi tabii ki, öncelikle insanların siber ortama transferiyle mümkündür. Fiziki mekânları aşan ve aynı anda her yerde olabilen networklerin milyonlarca insanı aynı platformda buluşturmasıyla başlayan süreç Howard Rheingold'un öne sürdüğü "sanal cemaatler"in (Bozkurt 2005: 90) kurulması ve yeni bir sosyalleşme olgusunun ortaya çıkmasıyla devam eder. Sanatçıların ve sanatseverlerin forumlarda bir araya gelerek sanatsal tartışmalarda bulunmaları ve internet ortamında sanatsal üretimde bulunmaları yeni bir terminolojiyi de zorunlu kılar. Ücretsiz yazılım, şifreleme, DNS denetimi, p2p ağlar, server, blog vb şeklinde devam eden teknik terimler artık sanatçılar ve sanat çalışmasıyla karşılaşan kişilerce bilinmesi zorunlu olan terimlerdir.

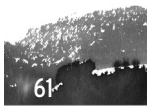
P2p sanat projesi özellikle üzerinde durulması gereken projelerdendir ve birçok açılımı vardır. Özellikle nesneden bağımsız sanat çalışması anlamında girişimde bulunan Joseph Beuys, ilham kaynağı olmuştur. Nesneden bağımsız sanat çalışmaları için uygun bir proje olan p2p, Beuys'un da bir adım ötesine geçmiştir. Çünkü Beuys'un herkese ulaşabilecek sanat yapıtı olarak tasarladığı "multiples" bile, sanat marketinde değişim değeriyle yerini almaktadır. Burada mülkiyet sorunu ortaya çıkmaktadır. Sanat nesnesinin alınıp satıldığı bir meta ve aracı kurum olarak galerilerin varlığı da burada sorunsallaşmaktadır. P2p bu noktada şöyle devreye girmektedir. Yapılan deneysel filmler p2p üzerinden bir kişi ile paylaşılınca kendi makinesinden silinmekte ve sanat çalışması yalnızca p2p üzerinde son paylaşıcı kendi makinesinden silinceye kadar varolmaktadır. Paylaşım ve silinme mekanizmasıyla çalıştığından aslında sanat yapıtı sürekli sonsuz bir ağ olan p2p üzerinde dolaşımda olmaktadır. Aslında bu proje bir sanat yapıtının "dematerialize"liğine iyi bir örnek oluşturuyor. Sanat yapıtının kültür endüstrisi ve ekonomik ilişkilerden bağımsız varolabileceğinin göstergesi olarak p2p projesi, sansürle de kontrol edilemez durumdadır. Örneğin bloger'ı satın almış olan Google herhangi bir nedenden server'larını kapatsa, bloger sitelerine ulaşım engellenmiş olur. Ancak p2p de böyle bir durum söz konusu değildir. Onun tek bağımlı olduğu şey tabii ki de elektrik sistemidir. Fiş çekildiğinde internet siber uzayına bağlantı da otomatikmen kesilmektedir.

Sanat mecrasının ve sanat nesnesinin klasik anlayıştan ayrılarak sanal ortama transferi, galerilerin ve müzelerin de bu yeni sanat yapıtlarını, nasıl muhafaza edeceklerini ve tarihsellik bağlamına ne şekilde oturtulacağını da belirsiz hale getirir. Akla bu noktada Jean -Luc Godard'ın bir konferansta sarf ettiği sözler geliyor. Godard filmlerinin korunmasıyla ilgilenmediğini ve kendi ölümünden sonra filmlerinin yaşayacağını düşünmediğini ifade etmiştir. Gerçekten de sanat yapıtlarının web üzerinde kalıcılıkları p2p ağı örneğinde olduğu gibi muammalı bir durum arz etmektedir. Sanat yapıtının geleneksel olarak müze ya da galerilerde muhafaza altına alınması, web ortamında varlığını sürdüren sanatsal yapıtlar için geçerli değildir. Yeni medya ve dijital sanatların kayıt altına alınması sorunu, bu kurumlarca çözülmesi gereken önemli bir konudur.

Yeni medya ve dijital sanat sergilerinin önemli bir farkı interaktiflikleridir. 2001 yılında Whitney Amerikan Müzesi'nde BitStreams ve San Francisco Modern Sanat Müzesi'nde '010101: Teknolojik Çağda Sanat Sergisi' düzenlenmiştir. Bu sergiler eleştirmenler ve küratörler tarafından birçok yönden eleştirilmiştir. Ancak, insanların sergide yer alan sanat çalışmalarıyla etkileşime girdikleri konusunda hemfikirdiler. Sanatın yeni tarzlarının alımlanması ise uzlaşıma varmayan bir konudur. Eleştirmen Benet Simson; "sergilerin alımlanmasının sergilerin tek tek yetersizlikleri ya da başarılarından dolayı değil kültürel bilincin -zeitgeist- zamanla birikmesiyle ilgili olduğunu, sergilerin alımlanmayı güvence altına almadığını" (Atakay 2001: 38) ileri sürmüştür. Simson bu görüşünde haklıdır da kanımca. Yeni kuşaklar zaten teknolojinin içine doğmuş ve daha öncesinde onlar için uygun düşünsel iklim oluşturulmuştur. Yeni kuşaklardan bir kişi bahsettiğim bu sergilere gittiğinde alımlamaya da hazır durumda gitmektedir. Ancak burada sorun yaşayanlar, yeni medya ve dijital sanatların içinde yetişenler değil geçiş kuşağında kalan küratör, eleştirmen, sanatçı ve sanat izleyicisidir. Onların bu sergileri algılama biçimleri genç kuşaklar gibi, hafızalarına ya da artık genlerine kodlanmış, teknoloji bağımlılığı ve algılaması yönünde değildir. Bu süreç evrimi, geçiş kuşakları için henüz tamamlanmamıştır. Bit Streams sergisinin küratörü Christiane Paul ise biçim ve algı arasında, biçimin, içerikten daha ön planda algılandığının altını çizmektedir. Kendisi sanat çalışmasının içeriğiyle ilgilenirken ve teknolojiyi bir veri olarak görürken hazır olmayan izleyicilerin "teknolojinin ve elektronik aygıtların ne ilginç! etkisine takılıp kaldıklarını"(Atakay 2001: 39) ifade etmektedir. Paul, düşünsel yönden algılamanın, biçimsel yanı halen aşamamasını bu sergide deneyimlemiştir.

Web ortamında varolan sanal cemaatlerden yukarıda bahsetmiştim. P2p dışında sanal-sanat cemaatlerinden biri olan "Rhizome"da, yeni medya ve dijital sanatları; çağdaş sanatların yeni medya teknolojilerini kullananı olarak tanımlarken, internet sanatı kullanıcılarını etkileşimli olarak ele alıyor ve şu uyarıda bulunuyor: Lütfen gerekli teknolojik yazılımlar bilgisayarınızda yüklenmiş olsun ve bilgisayar bağlantı hızınız yüksek olsun. Yalnızca sanatçının teknolojik donanımlı olması değil, izleyicinin de aynı donanıma sahip olması beklenilmektedir. Ancak o zaman tam olarak bir etkileşim gerçekleşecektir. "Rhizome"da yer alan iki örnek projeden bahsedelim. İlki, sanatçı Dariusz Nowak-Nova'nın "Dante Projesi"dir. Sanatçı bu projede izleyicilerini, yeni teknoloji vasıtasıyla bilinç-altı deneyimlerine odaklarken, diğer bir proje olan Merkez Kentin İçinden, sanatçı Steve Tanza'nın çekmiş olduğu 200'ün üzerindeki filmden oluşmuştur ve sanatçı tarafından şöyle bir not iliştirilmiştir: Bu projeyi izleyebilmeniz için "Shockwave" yüklemeniz gereklidir.

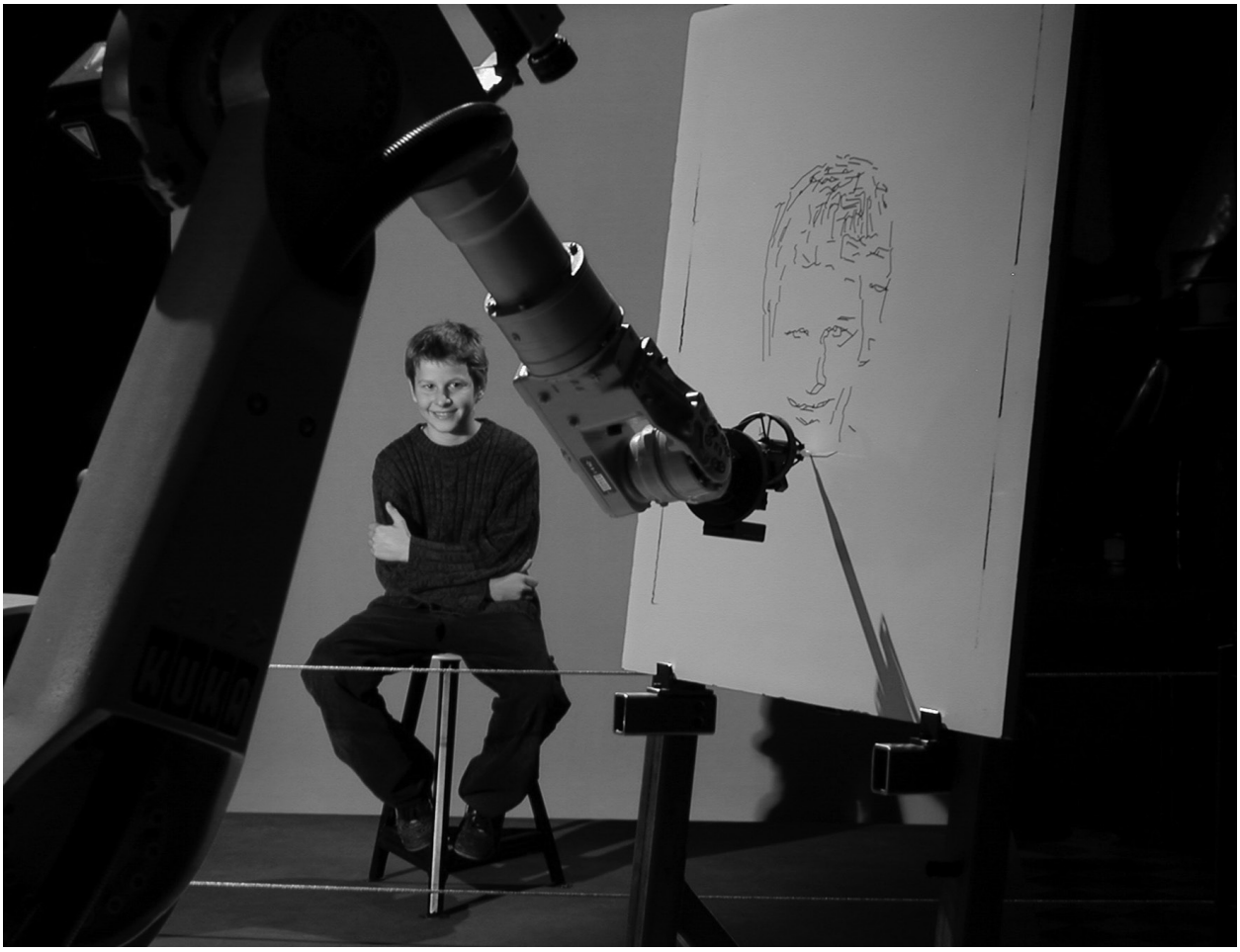
Tüm dünyada bu oluşlar devam ederken Türkiye'de yeni medya ve dijital sanatlarla ilgili 21 Mart - 16 Ağustos 2009 tarihlerinde Santralistanbul'da "Haritasız: Medya Sanatlarında Kullanıcı Çerçeveleri" adlı bir sergi düzenlendi. Türk sanatçıların da yeni



teknoloji ile ilgili sanat çalışmalarının yer aldığı bu sergi "ZKM ve ECAL"[1] işbirliğiyle son dönemlerde yeni medya ve dijital sanatlar alanında gerçekleşen en kapsamlı sergiydi. Peter Weibel ve Bernhard Serexhe'in "Kullanıcı Sensin: Tüketicinin Çağı" başlıklı ayrı bir seçkiyi de kapsayan Haritasız Sergisi'nde küratörler; J. Beuys'un "Her insan bir sanatçıdır" sözünden yola çıkarak, seyircinin artık gelecek kullanıcılar ve ortak yazarlar olarak sanatın merkezinde konumlandığı yeni bir sanat anlayışını gündeme getirdiler. Sanatçı-sanat çalışması-izleyici arasındaki geleneksel ilişkilerin kırıldığı ve izleyicinin pasif konumunun elimine edildiği bu anlayışta yaratıcılığa müdahil olan seyirci, sanatın anlam fonksiyonunu da değiştirmiş oluyordu. Yeni medyaların ve dijital gelişmenin sanatla birleştiği bu seçkide "Kullanıcı Sensin"; doğrudan bağlantı, interaktiflik, katılım ve sanat çalışması ile izleyici arasındaki ayrımın aşılması, "Tüketicinin Çağı" ise sanat çalışmalarını doğrudan kullanan izleyicinin onu aynı zamanda tüketmesi ile ilişkilendirilmişti. Kullanma ve tüketme olgularının vurgulandığı bu seçkide izleyiciye biçilen roller de bir hayli genişti. İzleyici, tüketici, okur, oyuncu, kullanıcı fakat her şeyden önce sanat çalışmasının ortak yaratıcısı, ortak yazarı ve ortak üreticisiydi.

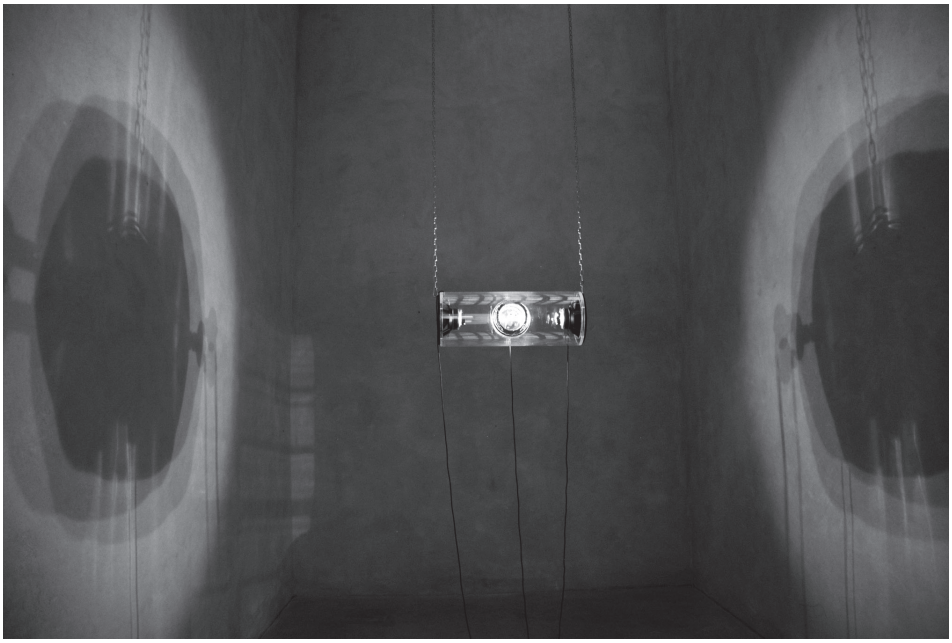
Evet, geleneksel sanat algıları ve pratikleri halen varlığını devam ettirirken diğer taraftan yeni medya ve dijital sanatların gelişimi, sanatta, yeni anlam fonksiyonlarının ortaya çıkışını sağlamıştır. Ve onunla birlikte izleyicinin algısı, sanatçının konumu, sanat nesnesi, sanat nesnesinin sunumu, korunması, alımlanması, sanatsal ve tekniksel terminoloji, interaktif ilişkiler ve daha birçokları siber-uzayda yerini almıştır ve siber uzay üzerinden tartışılmaktadır. Artık, onların; doğru ya da yanlış, olmalı ya da olmamalı gibi kısır yorumlardan sıyrılıp, yeni medya ve dijital sanat alanlarında üretilen sanat yapıtlarının niteliğine yönelmek gerekiyor. Nitelikli olan ile niteliksiz olan sanat yapıtlarının birbirinden ayrılması işine girişerek bu sanat pratiklerinin teorik temellendirilmelerinin kapsamlarının genişletilmesine eğilmek ve yeni açılımlara yelken açmak gerekiyor.

[1] ZKM: Karlsruhe Sanat ve Medya Teknolojileri Merkezi'nin, ECAL: Lozan Sanat ve Tasarım Üniversitesi'nin kısaltmasıdır.

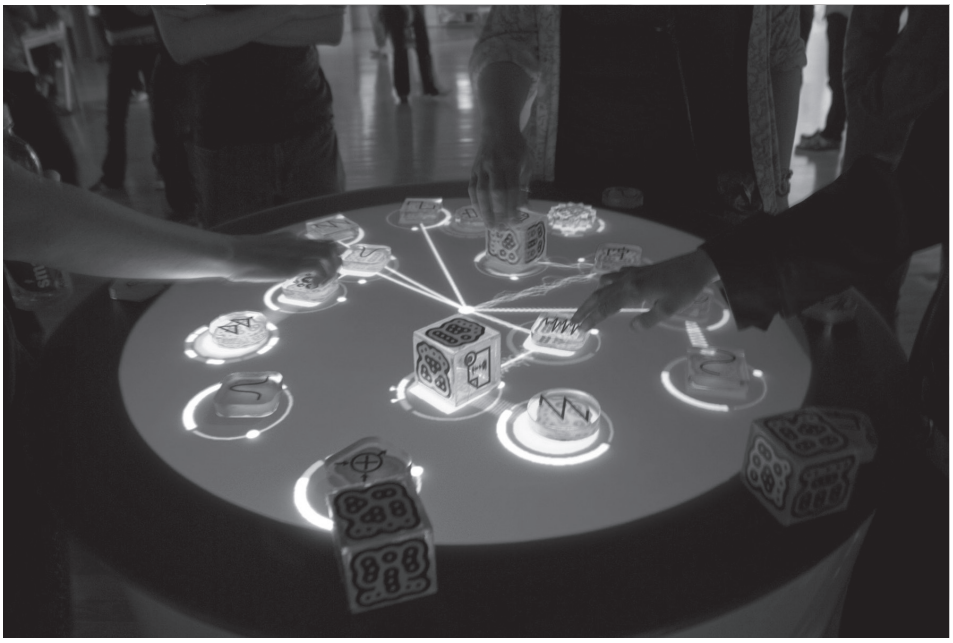


Resim 1: Robotlab, Autoportrait, 2002.

Resim 2: Soner Özenç, EL SAJJADAH, 2005.



Resim 3: Herwig Weiser, Death before Disco (Version 4.0), 2008.



Resim 4: Sergi Jordà + Marcos Alonso + Günter Geiger + Martin Kaltenbrunner, Reactable, 2005-2009.

Resim 5: Verena Friedrich, ENDO, 2007-2009.

Kaynakça

Ellul, J. (1998). Sözün Düşüşü. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Bozkurt, V. (2005). Endüstriyel ve Post Endüstriyel Dönüşüm: Bilgi, Ekonomi, Kültür. İstanbul: Aktüel Yayınları.

Atakay, K. (2001). Sanat Dünyamız-Kültür ve Sanat Dergisi: BitStreams ve 010101, Dijital Sanat Üzerine Online Bir Sempozyum, Sayı 81, Sayfa 38-39.

Heykeldeki Mimari, Mimarideki Heykel

Sculpture in Architecture and Architecture in Scuplture

Doç. **Turhan Çetin**
Hacettepe Üniversitesi
Güzel SanatlarFakültesi
Heykel Bölümü
tcetin@hacettepe.edu.tr

Özet: Heykel ve mimarinin günümüzde en çok ilgi çeken yönlerinden biri, birbirleriyle olan ilişkileridir. Bu ilişkiler irdelendiğinde mimarinin giderek büyütülmüş heykellere benzediği, heykellerin ise daha geometrik bir tasarım kurgusu içinde daha inşacı ve uzayı parçalamaya yönelik (tektonik) olduğu görülür. İleri teknoloji kullanımı ve yaratıcı ortamların gelişmişliği bu iki alanın birbirine daha da yaklaşmasını sağlamıştır.

Bu makalede, heykel ve mimari arasındaki yakın ilişkilerin neden ve sonuçları üzerinde durulmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Heykel, Mimari, Kavram, Modernizm, Kent, Estetik, Anıt.

Abstract: *In our current era, the relationship and similarity of sculpture and architecture is one of the propertiesthat attracts the primary attention these relationships shown that architecture gradually resembles to enlarged sculpture and on the otherhand, the sculpture becomes more constructive in geometrical design and towards to diverse space (techtonic). The use of advanced technology and the developed creative atmosphere have caused these two fields to come to close furthermore.*

In this article, the reasons and the results of the close relationship between scuplture and architecture have been analyzed.

Key words: *Sculplture, Architecture, Concept, Modernism, City, Aesthetic, Monument.*

Heykel sanatının günümüzde en çok ilgi çeken yönlerinden birisi, mimariyle olan yakın ilişkisi ve mimariyi etkilemedeki sınırlarıdır. İki alan arasındaki yakın ilişkiler özellikle 20. yüzyıla özgü olmayıp Mısır Piramitlerinden Tatlin'in III. Enternasyonal Anıtına kadar gözlenebilmektedir.

Modernizm ile birlikte, aralarındaki sınırların yok olmaya başladığı heykel ve mimarinin her zaman birbirlerinin biçimlerinden ve strüktürlerinden yararlandıkları bilinmektedir. Günümüzde bazı mimarlar inşa ettikleri yapıların bir heykel olduğunu düşünmektedirler. Bu yapılar her ne kadar devasa heykellere benzeseler de işlevsel açıdan çok eksiklerinin olduğu bilinmektedir. İki alan arasındaki en temel ayırt edici özelliğin günümüzde de 'işlevsellik' ya da 'yararlılık' olduğu açıktır. Ancak Venturi Post-Modern mimari ile ilgili "...Mimarlık Vitruvius'un yararlılık, sağlamlık ve güzellik'ten oluşan üç ilkesinden bu yana karmaşık ve çelişkilidir" demektedir (Venturi 1979: 16). Belirli bir amaca yönelik olarak inşa edilen bir yapının estetik amaçlı olarak inşa edilenlerden hangi durumlarda ayrıldığını belirleyebilmek hiç de kolay değildir. Genel olarak bir yapıya sanat yapıtı niteliği ancak toplumun yargıları sonucu kazandırılabilir. Bu yargılar ise kuşkusuz estetik ve güzellikle ilgili yargılardır. En beğenilen ya da en güzel sayılan bir mimarlık eserinde beğeni ölçüsünün, işlevsellik mi, simgesellik mi yoksa başka bir geçerli bir gerçek mi olduğunu söyleyebilmek hiç de kolay değildir. Mimari olguyu yönlendiren temel gerçek, her kültürel ortamda birey ve toplum yaşamının değişken dinamikleridir.

1920'lerde Naum Gabo, III. Enternasyonal Anıtını kamuoyuna sunan meslektaşı Vladimir Tatlin'e "Ya işlevsel evler ve köprüler yap, ya da yalnızca sanat; ama ikisini birden yapma, ikisini birbirine karıştırma." diye öğüt vermiştir (Özer 2005: 56) (Resim 1).

Resim 1: Vladimir Tatlin, III. Enternasyonal Anıtı, 1920 (http://images.library.wisc.edu/ArtHistory /S/5/t/110616t.jpg).

Öte yandan, kent kurgusu içinde heykel ve mimari ilişkisinin önemli bir etken olduğu bilinmektedir. Kentlerin tanımlanmasını sağlayan, onlarda bir özgünlük oluşturan, bir başka değişle onlara karakterlerini veren en etkin düzenleme özgün mimari yapılardır. Frank O. Gehry'nin Bilbao'daki Guggenheim Müzesi, (Resim2) salt müze olmasının ötesinde her zaman çok fazla izleyici tarafından görülmek istenen ilgi çekici bir yapıdır. Bu durum, müzenin içinde sergilenen eserlerden daha çok izleyiciyi kendine çeken ve bir sanat nesnesi (objesi) olarak ön plana geçiren bir yapı olduğunu ortaya çıkarmaktadır Mimari ile heykel arasındaki güçlü ilişkiyi ortaya koymaları açısından, özgün müze yapılarının dışında başka örnekler de vardır. Berlin Başbakanlık Binası ile Berlin Parlamento Binasının kubbesi (Resim 3) bu açıdan ilginçtirler. İçine girilebilen bir heykele benzeyen bu kubbe, parlamento binasının ışığını ve havalandırmasını sağlaması açısından işlevsel olduğu gibi, aynı zamanda heykelsi bir estetiğe sahip olması açısından da kendine özgüdür. İzleyicinin ziyaretine açık olan bu kubbenin altında aynı zamanda parlamento günlük politika üretmektedir.

Resim 2: Frank Gehry,Guggenheim Müzesi Bilbao- İspanya, 1997.

Resim 3: Berlin Parlemento Binası Kubbesi, Berlin - Almanya, 1894.

20. yüzyılın başlarında Le Corbusier tarafından yapılan bazı kiliselerde de heykele özgü, heykeli andıran özellikler görülmektedir. Bunların en belirgin örneği Le Corbusier'in 1955 'te gerçekleştirdiği Ronchamp Şapelidir (Resim 4). Bu yapı organik çatısı ve çan kulesi ile bir heykele benzediği için tepki almıştır. Le Corbusier, modernizme ihanet ettiği için Rasyonel İşlevciler tarafından suçlanmış ve Şapeli "subjektivist" bir heykel olarak görülmüştür. Çağdaş mimarlık için önemli bir okul olan ve Le Corbusier'nin de önemli bir teorisyeni olduğu Bauhaus'un amaçları, Walter Gropius tarafından şöyle dile getiriliyordu: "Bauhaus bütün yaratıcı çabaları bütünleştirmek istiyor. Uygulamalı sanatın bütün disiplinlerini –heykel, resim, el sanatları ve diğer zanaatları- yeniden birleştirip yeni mimarinin ayrılmaz parçaları yapmak istiyor. Uzak da olsa amaç bütünleşmiş sanat yapıtıdır. Onda anıtsal ile bezemesel arasındaki fark kalmayacaktır." (www.mariabuszek.com/kcai/ConstrBau/Readings/gropBau19pdf).

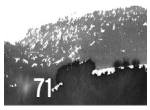
Resim 4: Le Corbusier, Ronchamp Şapeli, Haute Saone - Fransa, 1955.

Tarihsel süreç içinde heykel ve mimarinin gelişimine baktığımızda, heykelin madde ve yüzey arasındaki ilişkiler, mimarinin ise uzayın biçimlendirilmesi (arkitektonik) ile ilgili olduğunu görmekteyiz. İki alan arasında birbirine yakın formların ortaya çıkması, üretim ortamlarındaki gelişme ve yeni malzemelerin ortaya çıkmasının yanında, tasarımdaki dijital (sayısal) ortamların yerleşmesi ile de çok yakından ilişkilidir.

Modern heykel, özellikle Rodin'den bu yana, uzamı iç bükey ya da dış bükey parçalayarak büyüme eğilimi göstermiştir. Mimarlık ise uzaydaki değişik ve ayrı

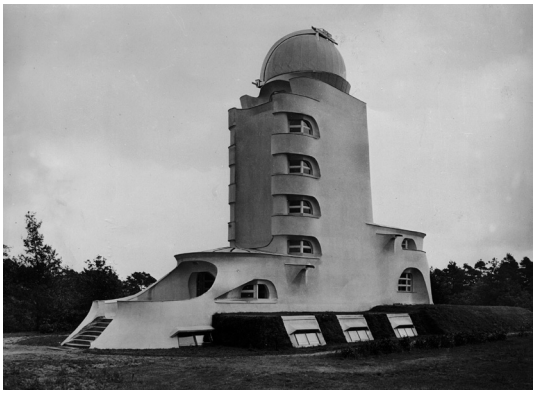
birimleri tektonik olarak birleştirir, iç ve dış arasında ilişkiler kurarak strüktürü meydana getirir ve uzayı bütünleştirir. Bu tür strüktürel ilişkiler mimari ve heykeli birbirine çok fazla yaklaştırmaktadır. Üç boyutluluğu, hacimsel yapısı ve ayakta durmasını zorunlu kılan statik zorunlulukları heykeli mimariyle ilişkilendirir. Ancak mimari heykel değildir. Bir heykel bir bina yapar gibi inşa edilemez, yapılır; bir bina ise heykel gibi yapılamaz, inşa edilir. Mimari ile heykelin oluşturulma sürecine bakıldığında heykel sanatçısının bazı açılardan mimara göre daha özgür olduğu görülmektedir. Herşeyden önce heykel sanatı mimariye göre daha patronajsız (ya da daha az patronajı olan) bir alandır. Hemen hemen özgür olan sanatçı tüm süreci kendi yönetir. Bununla birlikte heykel mimarideki gibi zorunlu iç boşluklar gerektirmediği için, heykelin strüktürel kuruluşu mimariden farklı olarak heykel formunun gerektirdiği yönde gelişir. Öte yandan günümüzde geleneksel sorunlarının ötesinde, konu zenginliği açısından mimariye göre çok daha özgürdür. Kuban konuyu şu şekilde ifade etmiştir; "Bütün öteki sanatların özünde, mimarlıkta olmayan bir özgürlük olduğunu kabul etmek gerekir. İsteyen eline kağıt kalem alıp bir şarkı besteleyebilir. Ressam bir başyapıt yaratıp dolabına kilitler veya yırtar atar. Fakat mimar kendisine canı istediği zaman bir yapı yapamaz. Mimarlık ancak inşa edildiği zaman var olur. Gerçi yine Croce'nin dediği gibi, ekonomik zorunluluklar diğer sanatları da mimar gibi etkiler." (Kuban 1992:59) Bütün bu farklılıklara bakarak mimari bir eserden duyulan haz (estetik duygu) ile bir heykel karşısında duyulan haz arasında çok büyük bir uçurum olduğu düşünülemez. En önemli fark yararcı etmenlerin çokluğu nedeniyle mimarlığın sosyal sanat oluşudur. Öte yandan mimari estetiğin en belirleyici özelliklerinin strüktür ve işlev çözümlemeleri olduğu bilinmektedir. Mimarlık tarihine bakıldığında üslupların strüktüre, süslemeye ya da işleve önem veren eğilimlerle karşımıza çıktığını görürüz. Örneğin, İslam mimarlığının bezemesel, gotiğin strüktürel, çağdaş mimarlığın ise daha çok işlevsel olduğu bilinmektedir.

Kuşkusuz, tarihsel dönemlere özgü heykel ve mimarlık ilişkileri, ya da etkilenmeleri çok rahatlıkla tespit edilebilir. Yukarıda da değinildiği üzere, Mısır Piramitlerinden Luxor Obelisklerine, Gaudi'nin Neo-Gotik Sagra da Familia'sından Newton Anıtına, Tatlin'in III. Enternasyonal Anıtından günümüze kadar heykel ve mimarlığın birbirine yaklaştığı birçok örnek bulmak olasıdır. Ancak bu iki alan arasındaki sınırların bilinçli bir şekilde birbirine yaklaştırılmak istendiği dönem daha çok modernist dönemdir. Günümüzde ise mimarinin giderek büyütülmüş heykellere benzediğini, heykellerin ise daha geometrik bir tasarım kurgusu içinde daha inşacı ve uzayı parçalamaya yönelik (tektonik) olduğunu görmekteyiz. Birinci Dünya Savaşı sonrasında özellikle Almanya'da birçok mimar çarpıcı etkiler yaratmak için düzensiz biçimler denemiştir. Bunların çoğu uygulanması olanaksız olduğu için (Mies van der Rohe'un cam gökdelenleri gibi) tepki görmüştür. "Konstruktivizm, makinelere ve son kertede bilime dayanan yeni bir estetik anlayışı geliştirmeyi denerken, işlevselcilik biçimleri, düzenledikleri etkinlikler veya



işlevlerden türetmeye çalışmıştır. En saf haliyle, dışavurumculuk mimarın zihnindeki düşünceleri var etmenin ötesinde bir gerekçe aramamıştır." (Melvin 2009: 99). Dışavurumcu ilk örnekler olarak gösterilebilecek Bruno Taut, Erich Mendelsohn ve Rudolf Steiner'in yapılarında geometrik kutu mimarlığın aksine serbest mimari biçimler ile yeni bir mekan ve zaman ilişkileri kurulduğu görülmektedir (Resim 5-6-7).

Resim 5: Bruno Taut: Cam Pavyon, Köln - Almanya, 1914.



Resim 6: Erich Mendelsohn, Einstein Tower, Postdam - Almanya, 1921.

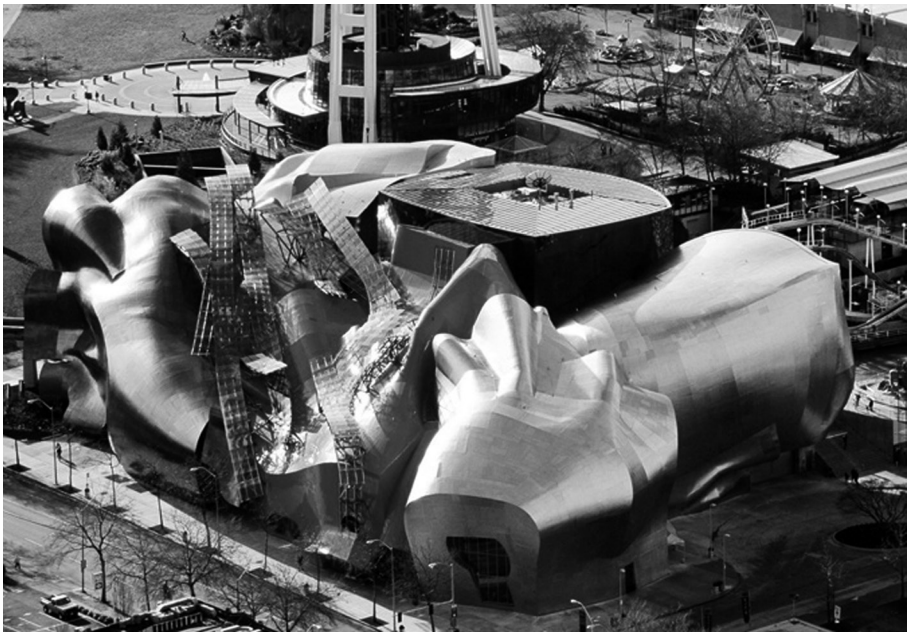
Resim 7: Rudolf Steiner, Goetheanum, Basel, İsviçre, 1923.

İleri teknolojiyi kullanımı ve yaratıcı ortamları ile heykel tarihinin devamı gibi algılanabilen modern mimarlık, özellikle Blob adı verilen türü ile heykel ve mimari ilişkisini parelel yönlere doğru sürüklemeyi başarmıştır. Blob mimarlık, özellikle dijital tasarım ortamlarının olanaklarıyla eğrisel düzlemler, organik formlar ve akışkan yüzeylerin yapıyı kutu (box) mimarlığın dik açılarından kurtardığı bir alan olarak tanımlanabilir. Kuşkusuz bu yaklaşımın itici gücü üç boyutlu karmaşık sistemlerin egemen olduğu olağanüstü bilgisayar programlarıdır. Ancak, tasarım ortamlarındaki akışkan ve eğrisel formların ortaya çıkışı, modernist kültürün sert, geometrik ve keskin hatlı gökdelenlerine alternatif olarak ortaya çıkan, 50 li ve 60 lı yılların "biyomorfik mimarlık" akımına kadar uzanmaktadır. Bu türün en önemli örnekleri arasında Finli usta mimar Eoro Saarinen'in JFK Havalimanındaki daha çok heykele benzeyen TWA Terminal Binaları (Resim 8), Frank Lloyd Wright'ın New York'un sembolü sayılan Guggenheim Müzesi (Resim 9) ve Jorn Utzon'un Sydney Opera Binası (Resim 10) sayılabilir. (Blob Mimarinin teorisyeni Greg Lynn olduğu halde, bu kavramla doğrudan ilişkili olan projeler ise, organik ve doğal formlara (özellikle balık) özel ilgisi olan Frank O. Ghery'dir. Ghery'nin geleneksel müze binası alışkanlıklarını (beyaz dikdörtgenler prizması) kesin bir biçimde yıkan Bilbao'daki Guggenheim Müzesidir. Ghery'nin en blob (heykelsi) tasarımı ise Seattle'daki "Experience Music Project" dir (Resim 11).

Resim 8: Eoro Saarinen, TWA Terminal Binaları, New York - Amerika, 1962.

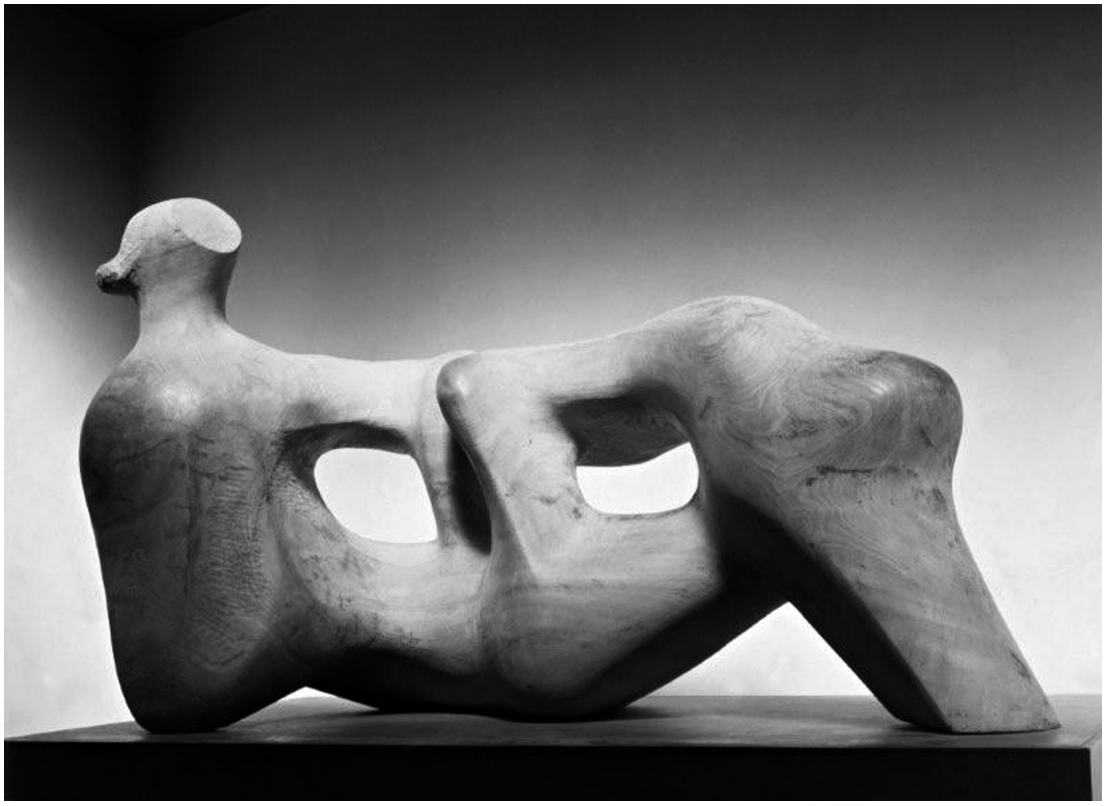
Resim 9: Frank Lloyd Wright, Guggenheim Müzesi, New York - Amerika, 1959.

Resim 10: Jorn Utzon, Sydney Opera Binası, Sydney - Avustralya, 1973.



Resim 11: Frank O. Ghery, Experience Music Project, Seatlle, Amerika, 2000.

Heykel ve mimarlık arasındaki çok yönlü ilişkilerin sistematik ve kuramsal bir açıdan irdelenmesi oldukça zordur. "18. Yüzyılın sonuna doğru algı, estetikte ana tema durumuna geldiğinde gözlemcinin bedeni çok daha güçlü bir rol oynamaya başlamıştır. Tıpkı mimarlığın beden olarak anlaşılması gibi insan da kendi bedenini "iç" ve "dış"ı içeren bir kabuk olarak kabul etmiştir. Heinrich Wölfflin, Theodor Lipps ve Friedrich Nietzsche mimarlığı algılayan birinin aynı anda kendi bedeninin de farkına vardığı görüşünü öne sürmüşlerdir. Bu çift algılama aynı zamanda heykelde de yansımasını bulmuştur. (Özer 2005: 57) 1900'lerde Rodin ile başlayan modern heykel, Henry Moore'un heykellerindeki iç-dış irdelemeleriyle, mimarideki "beden" algılamasına yaklaşmıştır. Henry Moore (1898-1986) tıpkı bir yapıda olduğu gibi bir heykelsi gövdenin de içi ve dışının olması gerektiği üstünde duruyor ve bu çerçevede dağların, ovaların ve mağaraların yapılarını titiz bir şekilde inceleyerek kendi çalışmalarında bu tür etkileri ortaya çıkarmayı deniyordu (Resim 12).



Resim 12: Henry Moore, Yaslanan Figür, İngiltere, 1976-78.

Şu halde heykelsi mimarlıktaki patlamayla beden ve uzay ilişkisi yeniden baskın bir duruma gelirken, heykel sanatçısı modernist bir algı ile birlikte bedeni ya da

Resim 13: Alexander Archipenko, Yürüyen Kadın, 1912.

kütleyi büyük boşluk (uzay) içinde var etmeyi, ayakta tutmayı denemekteydi. 1912'de Archipenko yürüyen figüründe (Resim 13) büyük bir boşluk oluşturarak, kütle-hacim ve uzay ilişkilerini irdelerken, Le Corbusier 1950 lerde uzamsal heykel denilebilecek bir anlayışla yapılarını inşa etmeye başlamıştı. 1956-62 yılları arasında, Earo Saarinen Kennedy Havalimanındaki TWA binasının biçimlenmesinde seyahat olgusundaki "hareketliliği" kuş imgesi ile ilişkilendirirken, aynı şekilde uzamsal bir heykel inşa etmeyi hedeflemiştir (Resim 8). Danimarkalı mimar Spreckelsen'in, Fransız İhtilalinin ikinci yüzyılını kutlama anıtı olarak inşa ettiği La Defense Takında, geleceğe açılan bir pencere olarak biçimlendirmenin ana konseptini boşluk metaforu ile oluşturmuştur. Mimar bu durumun daha iyi ortaya koyulabilmesi için inşa edilen boşluğun içine bulutları sembolize eden bir örtü yerleştirmiştir (Resim 14).

Resim 14: Von Spreckelsen, La Defense Takı, Paris - Fransa, 1985-86.

Resim 15: Horst Rellecke, Fil Kafası, Hamm - Almanya, 1981- 84.

Yine mimar Horst Rellecke eski maden ocağının kömür yıkama binasını filin gövdesi olarak ele almış ve bu gövdeye içinde seyir platformları olan bir cam kafa (fil kafası) eklemiştir. (Resim 15) "Mimar, biçimi oluşturacak 'concept'i bazen çözümlenmesi zorunlu problem dışında aramakta, bir anlamda yaratmaktadır. Böylece biçimle ifade edilmek istenen, ürüne yönelik bir görüş, kazandırılmak istenen bir anlam ya da anlatılmak istenen bir öykü türünde mimara ait yorum ve mesajlar olabilmektedir. Bunların benzetmeler yoluyla biçime dönüştürülmesinde özgün sonuçlar ortaya çıkabilmektedir. Burada mimar anlatmak istediğini tasarlanmış biçimler veya canlılar dünyasındaki benzerlerini bularak onlar aracılığıyla gerçekleştirmektedir." (Ulusu 1990: 38).

Heykeli mimariye yaklaştıran en önemli kırılma noktalarından biri, kaideden indirilerek ondan kurtarılması olmuştur. Heykeli çevresindeki uzaya bağlayan kaide Giacometti ve Rodin ile birlikte biçimsel ve tarihsel anlamda yeniden ele alınmıştır. Auguste Rodin altı kişiden oluşan 'Kale Burjuvaları'nı gelişen sanayi şehrinin göz hizasına yerleştirerek gerçek bir devrime girişti. (Resim 16) Giacometti'nin heykelleri (Resim 17) düzlüğe adım atarken Carl Andre'nin heykellerinde (Resim 18) izleyici artık heykelin yerini alıyordu. Heykel böylece izleyicinin ilgisini kendine değil, çevreye yönelten bir işleve kavuşmuştur (Özer 2005: 59).

Heykelin kendine özgü dil alanından vazgeçmeden, madde ile ilgili iç ve dış sorgulamaları yapan ve aynı zamanda mimarlık eğitimi de alan Eduardo Chillida eserleriyle mimarlar için yeni uzay konseptleri açısından iyi bir model olmuştur. Onun için biçim oluşturmak, kendi bedenine kabuk üreten bir yapının ortaya koyulmasıdır (Resim 19-20).

Resim 16: Auguste Rodin, Kale Burjuvaları, Londra - İngiltere, 1889.

Resim 17: Alberto Giacometti, Yürüyen Adam, İsviçre, 1960.

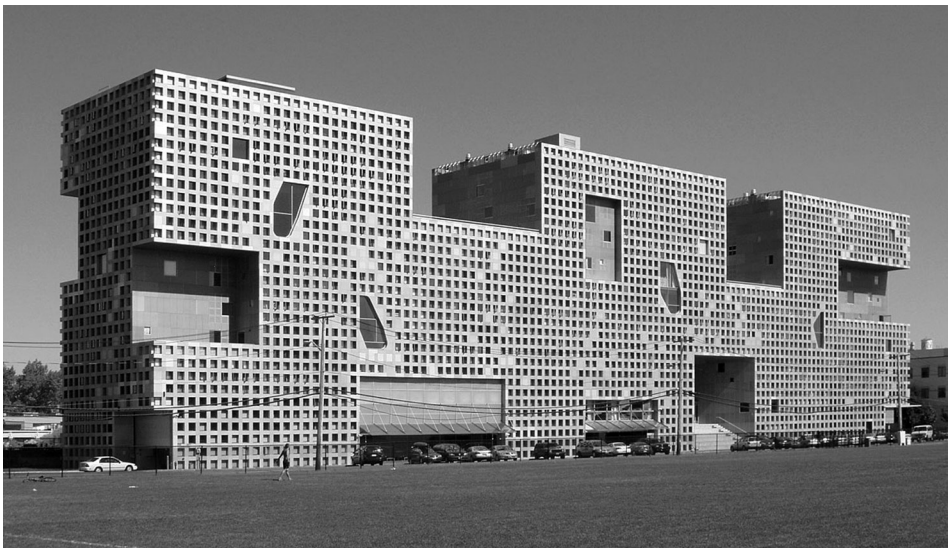
Resim 18: Carl Andre, Boş Meydan, New York, Amerika, 2008.

Resim 19: Eduardo Chillida, Heterodoks Mimari.

Resim 20: Eduardo Chillida, Chillida ya Saygı.

Resim 21: Diener & Diener, Amsterdam Konutları, Amsterdam - Hollanda.

Resim 22: Herzog & de Meuron, Sinyal Kutusu, Basel - İsviçre, 1999.



Resim 23: Steven Holl, Melez Mimari, Beijing – Çin, 2003-08.

Chillida'nın heykellerindeki boşluk, doluluk ve uzay ilişkisinin mimarideki benzer etkileri Diener & Diener (Resim 21), Herzog & de Meuron (Resim 22) ya da Steven Holl'un eserlerinde (Resim 23) görülmektedir. Bu mimarlar bir taraftan dışavurumcu etkileri ortaya çıkarırken, öte yandan uzayın yeniden keşfinde heykelin biçim oluşturma

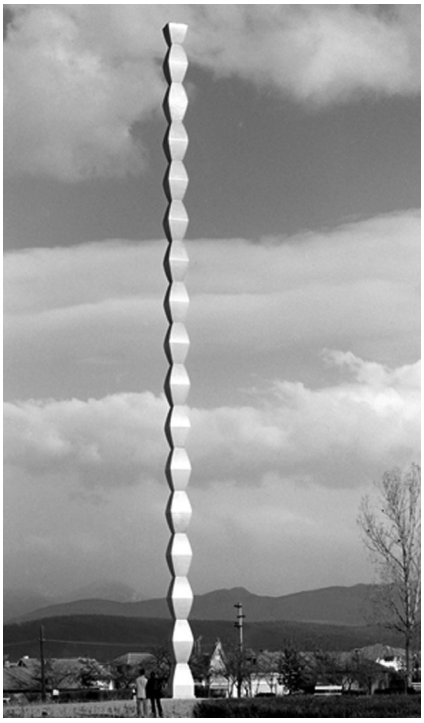
yöntemlerinden daha fazla etkilenip yararlanmaya çalışmışlardır. Katlama, eğme, bükme gibi daha çok heykel morfolojisine özgü olan etkileri fazlaca benimsemişlerdir. Minimalist kutularıyla üne kavuşan Herzog & de Meuron 90'larda, doğal tarihe ilgi duyarak biyomorfik çalışmalara yönelmişlerdir. Modern heykel ve modern mimarinin çok büyük benzerlikler gösterdiği, yapıtların çevrelerinden soyutlanıp görsellerinin boyutlarının eşitlendiği zaman benzerliklerin daha da etkili bir şekilde ortaya çıktığı görülmektedir. (Resim 24, 25, 26, 27, 28) Hatta, bazı sanat tarihçileri iki alan arasındaki bu büyük paralellik nedeniyle, mimarinin heykeli kendi yapısı içinde erittiğini ya da yuttuğunu dahi ileri sürmektedirler.

Resim 24: C. Brancusi, Beyaz Zenci Kadın, 1923.

Resim 25: Jean Nouvel Agbar Kulesi, Barselona, 2005.

Bu durumda mimarinin gerçekten içinde yaşanabilen bir heykel olduğu söylenebilir mi? Bu sorunun cevabı mimarın, heykelsi kabuğa benzeyen büyük bedenin içine işlevsel düzenlemeler ve zihinsel gereksinimler açısından neleri koyup koyamadığına bağlıdır. Bu süreçte matematiksel denklemlerin çözümündeki zorluklara karşın, usta bir mimar, çok etkili heykelsi nitelikleri olan mimari bir yapının içine bu günün insanının ihtiyaç duyduğu fonksiyonların tümünü koyabilmektedir. Öte yandan günümüzde mimari tasarlama ortamları (ileri düzeyde üç boyutlu bilgisayar programları gibi), söz konusu matematiksel denklemlerin çözümünü büyük oranda kolaylaştırmıştır.

Bir heykelin mimariyle koşut olma durumu ancak kütleyi inşa etme sürecinde mimari teknikleri kullanması ve boyut olarak mimariye yaklaşması ile mümkün olabilir. "1960 lı yıllarda, Amerika'da, genel olarak artan bir sanatsal bilinç olarak, heykel yapma olanakları anıtsal heykeli de kapsayan bir biçimde çoğaldı. Özerk denemeler olarak



Resim 26: C.Brancusi, Sonsuzluk Sütunu, Tirgu Jiu, 1937-38.

Resim 27: Jose Marti Anıtı, Çeşitli Mimarlar, Havana - Küba, 1959.

Resim 28: Nakagin Kapsul Kulesi, Kisho Kurokawa, Tokyo - Japonya, 1972.

görsel ve fiziksel açılardan mimariyle yarışabilecek büyük boyutlu eserler yaratmak için endüstriyel üretim teknikleri kullanılmıştır. Kenneth Snelson,Willy Insley ve David von Schlegell gibi sanatçılar, dış alanlar için oldukça büyük ve sonuçta fabrikalarda üretilen heykel maketleri yapmışlardır. (Le Normand-Romain:1996: 257) Tony Smith de mimari boyutlarda dış mekân heykelleri yapan sanatçılardan birisidir. Çalışmaları basit geometrik yapılarından dolayı minimalizmle ilişkilendirilmiş olmakla birlikte, Smith büyük ve mimari ölçekli dış mekân heykelleri yaratmakla ilgilenmiştir. Bu heykeller izleyicinin içten ya da dıştan bakışına göre farklı görünüm ve ilişkiler kurmaktadır (Resim 29).

Resim 29: Tony Smith, Yılan Çıktı, Kaliforniya, Amerika, 1962.

Sanatın iç mekândan dış mekâna dönüklüğü yaygınlaştıkça, ev, müze ve galeriden dışarı taştıkça, şehir içindeki boyutları da değişmektedir. Çok ilginç bir eğilim, 1960'lardan beri boyutların mimariye eş büyümesidir. ABD'de Davit Smith'in kübik metal konstrüksiyonları, Alexander Liberman'ın ancak buldozer ile itilip yerleştirilebilen derlenmiş metalden heykelleri (eski tarım makinaları ve kazanlardan toplanmış), 1968'de Christo'nun Almanya'da Kassel'daki Documenta sergisi için "paketlediği" yaklaşık 300m yükseklikteki kulesi ve yaptığı benzer paketlemeler bu eğilimin kanıtlarındandır. (Ögel1977:6) Bu biçimlerle sanatçıların çevre ve mimari ile yeni ilişkiler kurarak, yeni mekân olanakları araştırdıkları bilinmektedir. Meksika'da yaşamış Alman

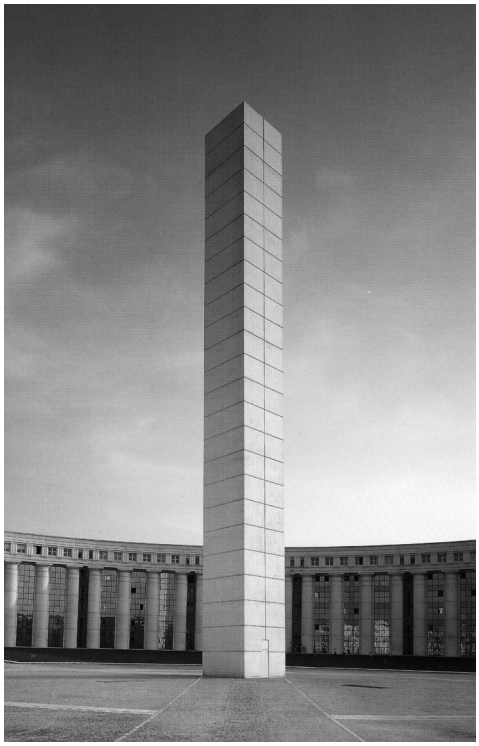
sanatçı Mathias Goeritz'in 1957'de Mexico City'de gerçekleştirdiği "uydu kuleleri" mimariyle boy ölçüşen heykellerin en ünlülerindendir (Resim 30).

Resim 30: Mathias Goeritz, Uydu Kuleleri, DF Con Şehri - Meksika, 1957.

37 ile 57 m arasında değişen yükseklikleri ile beş tane üç köşeli prizmadan oluşan bu kuleler ile ilgili olarak Goeritz "Mimarların çoğu kulelerin sadece heykel olduğunu söylemişler. Doğru. Ama benim için resim, plastik duygusal mimaridir" demiştir. (Ögel 1977: 8) Michel Ragon'un Eiffel'den sonra "yararsız" mimari olarak saydığı bu işlevsiz kuleler, Goeritz için mimariyi yeniden sanat yapmaya yönelik yaklaşımdır. Günümüzde heykel sanatını mimari bir perspektif içinde ele alan çok fazla sanatçı vardır. Bunlardan İsrailli Danı Karavan ile Alman sanatçı Pit Kroke günümüzün ilginç örneklerinden sayılabilir (Resim 31, 32).

İki sanatçının çalışmaları hemen hemen fonksiyonsuz mimari oyun objeleri gibidirler. Mimari elemanlarla kompoze edilen ancak heykel olarak oluşturulan bu eserler bağımsız bir ruhun ürünleridirler.

Mimar tarafından ortaya koyulan heykelsi mimarlığın aksine, heykel sanatçısı tarafından meydana getirilen bir eserin yaşanabilir olma durumu var mıdır? Bunu test etmek için Portekizli Mimar Miguel Arruda 60'ların başında yaptığı bir heykelini 56 kat büyüterek iç yüzeyi bilgisayar ortamında yeniden düzenlemiş ve Lizbondaki Olives Gardenda izleyiciyle birlikte yaşanabilir heykel kavramını deneyimlemiştir. Ortaya çıkan iç boşluk mimara yaşanabilir bir ölçek sunmuştur. (Resim 33, 34).



Resim 31: Danı Karavan, Belveder Meydanı, Viyana - Avusturya.

Resim 32: Pit Kroke, Mimari Heykel, Berlin - Almanya, 2008.

Resim 33: Miguel Arruda, Zeytin Bahçesi, Lizbon - Portekiz, 2010.

Resim 34: Miguel Arruda, Zeytin Bahçesi (Detay).

Sonuç olarak, içinde bulunduğumuz yaratma ve tasarlama süreçlerinde farklı alanların arasındaki sınırların giderek zayıfladığı bir ortamda birbiriyle etkileşmesi ve alışveriş içinde olması kaçınılmazdır. Bu nedenle mimarlık şehir silueti içinde etkili bir biçimde varlık gösterebilmek için heykelin estetik çekiciliğini kullanmaya, heykel ise mimarinin kullandığı ileri teknoloji ve inşa sistemleri, yapısalcılık ve beden gibi kuramsal alanları kendisiyle ilişkilendirmeye devam edecektir.

Kaynakça

Kuban, D. (1992). Mimarlık Kavramları. İstanbul: Yem Yayınları.

Melvin, J. (2009). ...İzmler, Mimarlığı Anlamak,(Çev:Murat Şahin) İstanbul: Yem Yayınları.

Ulusu, T. (1990). Mimari Tasarımda Concept. Yapı Dergisi. 107: 37-42.

Özer, D.,N. (2005). Heykel Mimarlık ArchiSculpture. Yapı Dergisi, 280: 56-60.

Glancey, J. (1998). C20th Architecture. New York: The Overlook Press.

Le Normand-Romain, A. (1996). Sculpture The Adventureof Modern Sculpture In The Nineteenth And Twentieth Centuries. Köln: Taschen.

Ögel, S. (1977). Çevresel Sanat. İstanbul: İTÜ Yayınları.

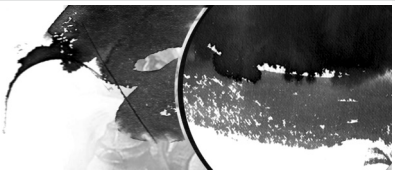
Carandente, G. (1999). Chillida. Barcelona: Könemann.

Restany, P. (1992). Dani Karavan. München: Prestel.

Venturi, R. (1979). Complexity and Contradiction in Architecture. New York: Modern Art Museum.

(www.mariabuszek.com/kcai/ConstrBau/Readings/gropBau19pdf.

Franz Liszt ve Piyano Pedagojisi



Franz Liszt and His Piano Pedagogy

Doç.Dr. **Yeşim Alkaya Yener**
Hacettepe Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı
Piyano Ana Sanat Dalı
yealka@hotmail.com

Özet: Franz Liszt (1811-1886) müzik dünyasının olağanüstü bir piyano virtüözü, çok önemli bir bestecisi, alanında devrim niteliğinde yenilikler gerçekleştirmiş olan ve bu yeniliklerin etkileri günümüze kadar ulaşmış bir pedagog'dur. Onun piyano icrası ve pedagojisine getirmiş olduğu devrim niteliğindeki yeni yaklaşımlar ve teknikler ondan sonra gelen piyanistlere ışık tutmuştur. Kendisi bir piyano virtüözü olduğu için, teknik açıdan çok zor eserler besteleyebilmiş, bu enstrümanın kullanım alanını genişletmiş ve böylelikle piyano tekniği açısından çıtayı yukarı taşımıştır.

O, empresyonizm ve atonal müziğin öncülüğünü yaparak Schönberg, Richard Wagner, Franck, Strauss, Debussy, Ravel gibi birçok önemli besteciye ilham kaynağı olmuştur. Yapmış olduğu yüzlerce transkripsiyonları ile piyano repertuarına önemli katkı sağlayan bir transkripsiyon ustası olmuştur.

Gerek icra gerekse eğitsel alanda müzik dünyasına kazandırmış olduğu birçok ilk ile (master class kavramı, resital, piyanoda yüksek oturuş pozisyonu v.b. yenilikler) kendinden sonra gelen piyanistlere yol göstermiş ve gelişmelerine katkıda bulunmuştur.

Anahtar Sözcükler: Franz Liszt, Piyano, Pedagoji.

Abstract: *Franz Liszt was an extraordinary virtuoso of piano, a very prominent composer, and a pedagogue who made revolutionary improvements in the field of piano that the effects of which reach our day. His revolutionary new approaches and techniques, in terms of piano performance and pedagogy, guided the way for the pianists who came after him. Since he himself was a renowned virtuoso of piano, he was able to compose technically difficult pieces and by expanding the usable range of the instrument, he raised the bar for the piano technique.*

By leading the way for the impressionism and atonal music, he inspired such important composers as Schönberg, Wagner, Franck, Strauss, Debussy and Ravel. He was known as the master of transcription for he transcribed hundreds of pieces for piano that enriched the repertoire of the instrument.

Liszt, by introducing so many firsts to the world of music in the areas of performance and education (such as the ideas of master class, recital, sitting high at the piano, etc.), became a mentor to the pianists who came after him and helped them improve as pianists and as musicians.

Key words: *Franz Liszt, Piano, Pedagogy.*

Giriş

Franz Liszt'in (1811-1886), çağının çok önemli bir piyano virtüözü, bestecisi, orkestra şefi, eğitimcisi ve müzik eleştirmeni olduğu bilinen bir gerçektir. Onun piyano icrası ve pedagojisine getirmiş olduğu devrim niteliğindeki yeni yaklaşımlar ve teknikler, ondan sonra gelen piyanistlere ışık tutmuştur. Kendisi bir piyano virtüözü olduğu için, teknik açıdan çok zor eserler besteleyebilmiş, enstrümanın kullanım alanını genişletmiş ve böylelikle piyano tekniği açısından çıtayı yukarı taşımıştır.

Liszt'in müzik dünyasına ve kendinden sonraki piyanistlere en büyük armağanlarından biri de transkripsiyonlarıdır. Adını taşıyan 1300 den fazla eserin sadece 400 kadarı kendi özgün eseri, diğerleri ise transkripsiyonlarıdır (Scholes 1985: 576). Orijinal piyano eserleri yanında transkripsiyonları, parafrazları ve fantezileri çok büyük önem taşımaktadır. Örneğin, Schubert lied'lerinin transkripsiyonları, tanınmış opera melodilerini kullandığı fantezileri, Berlioz ve Beethoven'in senfonilerinin ve diğer eserlerinin piyano uyarlamaları piyano repertuarına büyük zenginlik katmıştır. Liszt, tüm zamanların en büyük transkripsiyon ustası ve senfonik şiir'in de yaratıcısı olarak kabul edilir.

Liszt, aynı zamanda empresyonizm ve atonal müziğin öncüsü olmuştur. Sonraki yıllarda Arnold Schönberg, bu konuda "Richard Wagner'de dâhil olmak üzere Franck, Strauss, Debussy, Ravel ve yeni Rus besteciler, hepimiz varlığımızı ona borçluyuz" demiştir (Xardel 2007: 145). Liszt, kısa bir süre için olsa bile, piyanistlikle din adamlığı arasında seçim yapması gerektiğinde, ne mutlu bize ki, piyanistliği seçmiştir.

Liszt piyano için birçok yenilik getirmiştir. Bunların en önemlilerinden biri de, o zamana kadar küçük salonlarda çalınan bir enstrüman olan piyanoyu yüzlerce kişilik konser salonlarına taşımış ve resital kavramını kazandırmış olmasıdır. Liszt resital sırasında ezbere çalan ve tek başına solo resital veren ilk piyanist olmuştur. Liszt piyano tekniğinin bugünkü düzeye gelmesine büyük katkılar sağlamış, uyguladığı tekniklerle piyanoyu orkestral bir enstrüman şeklinde kullanan ilk piyanist ve besteci olmuştur. Piyano eserlerinin çoğu armonik ve yapısal açıdan zorluklar içerdiğinden özel parmak numaralandırmaları ve teknikler gerektirmiştir. Liszt tüm klavyeyi uç noktalara kadar cesurca kullanarak, piyanodan kapsamlı, dolgun ve orkestral bir ses elde etmiştir. Böylece piyanonun evrimini sağlamış, daha fazla ses elde edilebilen, orkestral ve vokal ses renklerini taklit edebilen bir enstrüman haline getirmiştir.

Bestelediği eserleri çalabilecek üstün bir piyano virtüözü olması Liszt'in, piyanonun sınırlarını zorlayarak, o güne kadar hiç yazılmamış zorlukta piyano eserleri bestelemesini mümkün kılmıştır. Liszt'in piyano üzerindeki ustalığı hakkında ünlü yazar Honore de Balzac "Liszt, piyano'nun Paganini'sidir" demiştir. Aynı konuda, Rachmaninoff ise onun için "gelmiş geçmiş piyanistlerin herhalde en büyüğüdür,

gramofonun onun zamanında icat edilmemiş olması bizler için ne büyük bir kayıptır" ifadesini kullanmıştır (Xardel 2007: 87). Liszt'in piyanonun kapasitesini böylesine uç noktalarda kullanabilmesine olanak sağlayan güzel tesadüflerden biri de, bu enstrümanın, o dönemde, fiziksel olarak bunu kaldırabilecek kapasiteye gelmiş (çelik şase v.b. geliştirmeler gibi) olmasıdır.

Olağanüstü bir piyanist ve büyük bir besteci olmasının yanı sıra, Liszt aynı zamanda ileri görüşlü ve yenilikçi bir pedagogdur. Onun piyano icrası ve repertuarına yapmış olduğu katkılar kadar, piyano pedagojisine yönelik getirmiş olduğu yeni yaklaşımlar da son derece önemlidir. Bu yaklaşım ve yeniliklerin etkileri günümüze kadar gelmiştir.

İnceleme
Liszt'in Piyano Pedagojisi

Liszt'in ilk hocası olan babasının amatör bir müzisyen olmasının aksine, sonraki hocaları, kompozisyonda Antonio Salieri ve piyanoda Carl Czerny gibi önemli bestecilerdi. Bu iki hocadan aldığı özel dersler sona erdikten sonra "babası Czerny'nin daha önce uyguladığı rutin çalışmalarını devam ettirmiş, bu çalışmaları metronom ile günde iki saat gam ve etüt, sonra bir saat deşifre ve geri kalan zamanda da kompozisyon çalışmaları şeklinde planlamıştır" (Uszler 2000: 287).

Liszt'in ilk eğitimcilik deneyimi ise 1827 de, babası öldükten sonra, konser turlarına ara vererek, annesi ve kendi geçimini sağlayabilmek için, Paris'te özel dersler vermesiyle başlamış ve bu dersler hayatının sonuna kadar devam etmiştir. Liszt, o dönemin birçok yetenekli genç piyanistine hocalık yapmıştır. Liszt hakkında araştırmalar yapmış ve bu konuda birçok yayını bulunan ünlü müzikolog Alan Walker'e göre, aşağı yukarı dört yüzden fazla öğrenci Liszt'in stüdyosundan geçmiştir. Öğrencilerinin ve onların da yetiştirmiş olduğu piyanistlerin sayesinde, Liszt'in piyano eğitimindeki yaklaşımları, teknik çalışmaları ve yorumları gibi bilgilere ulaşabilmekteyiz.

Liszt için yorum çok önemliydi. Bu nedenle, bir eserin gerçek anlamını aramak ve müziğin ruhunu net bir şekilde yansıtmak isterdi. Öğrencilerinin teknik problemlerine kendi başlarına çözüm yollarını bulmalarını bekler, onlarla daha çok ses farklılıkları, renkler, nüans ve müzikal detaylar üzerinde çalışırdı. Liszt'in favori öğrencilerinden biri olan Amy Fay'in şu sözleri bunu doğrular niteliktedir:

> Liszt çok harika bir öğretmendi. Onunla kendinizi daha özgür hisseder ve içinizdeki müzik ruhunu geliştirirdiniz. Sonunda, sizi kendi tarzınızla baş başa bırakır. Zaman, zaman kritik yaptığında veya bir pasajı çaldığında, sarf ettiği birkaç kelime ile size hayatınızın geri kalanına yetecek kadar düşündürecek şeyler verirdi (Uszler 2000: 290).

Liszt belirli bir teknik metoda bağlı kalmazdı. İlginçtir ki, ünlü piyanist Vladimir Horowitz'de aynı doğrultudaki düşüncelerini şöyle ifade etmiştir. "Ben herhangi

bir metoda bağlanmam, çünkü açıkça onlara inanmam. Ben bir piyanistin kendi yolunu, tekniğini ve stilini kendisinin belirlemesi gerektiğine inanırım" (Uszler 2000: 359). Walker'a göre Liszt, aklın vücudu yönlendirmesi gerektiğini, tersinin mümkün olmadığını ifade ederdi. İnsana ilham verilmiş olduğunu savunur ve bu sayede insanın fikir ve düşüncelerini gerçeğe dönüştürme yeteneğine sahip olduğuna inanırdı (Walker 1996). Bu nedenle, öğrencilerinin, notaların ardındaki anlamları hayal edip bulmalarını ister ve bunu kavramalarını sağlamaya çalışırdı.

Elsie J.Machneck, Liszt'in pedagojik yaklaşımının 5 önemli unsurdan oluştuğunu, bunların, "sabır ve anlayış, ilgi, yardımcı olabilme, özendirme ve çalıştırma sırasında espri anlayışı ile pozitif bir yaklaşım sergileme" olduğunu belirtmiştir" (Machneck 1965: 32). Liszt'in bir eğitimci olarak bu, sabırlı, anlayışlı ve öğrencilerin kendi yollarını bulmalarına izin veren özgürlükçü yaklaşımı, Onu çağının popüler bir eğitimcisi haline getirmişti. Bu nedenle, Liszt'in zamanında Hummel, Kalkbrenner, Moscheles, Chopin gibi çok ünlü eğitimciler bulunmasına rağmen, genç piyanistler onunla çalışmayı tercih ediyorlardı. Liszt ile çalışmak genç piyanistlere farklı ayrıcalıklar da sağlıyor ve neredeyse Avrupa'daki konser salonlarını onlara açan bir anahtar işlevini görüyordu. Liszt'in üne kavuşmuş ve günümüze kadar adı gelmiş bazı öğrencileri arasında Hans von Bülow, Carl Tausig, Eugene d'Albert, Morita Rosenthal ve Emil von Sauer, Ignaz J. Paderewski, Artur Schnabel, Alexander Siloti (ünlü piyanist ve Sergei Rachmaninoff'un kuzeni) Arther Friedheim, gibi isimleri sayabiliriz.

Liszt ve Master Class'ları

Liszt'in piyano eğitimine getirdiği en önemli yeniliklerden birisi master class kavramı olmuştur. Master class'lar, öğrencilerin birbirilerinin icralarını dinleme ve bu icraların üzerine yapılan yorumları değerlendirme fırsatı veren bir eğitim şekli olarak piyano pedagojisi açısından önemli bir gelişmeye neden olmuştur. Liszt'in başlattığı master class tarzı öğretim tekniği sadece piyano eğitiminde kullanılmakla kalmamış, sonradan müziğin diğer alanları da bu öğretim tekniğini kullanmaya başlamışlardır. Liszt, Weimar'dayken, özel derslerden çok orkestra şefliğine ve master class'lara yoğunlaşmıştı. On dört yıl süren bu çalışmalar sırasında Liszt'in öğrencileri, onun önerilerini ve yardımını almak için master class ortamında bir araya gelerek büyük ustayla çalışma ve kendilerini dinletme fırsatı bulurlardı.

Liszt'in değişik yorumlara çok önem verdiği ve bunları dinlemenin yetişmekte olan genç piyanistlerin eğitimi üzerindeki katkılarına inandığı için master class çalışma şeklini benimsediği düşünülmektedir. Ayrıca, yoğun bir sanat yaşamına ve çok sayıda öğrenciye sahip olması nedeniyle derslerini toplu bir şekilde yapma zorunluluğu doğmuş ve bu da master classların başlangıcı olmuştur. Walker'a göre Liszt, öğrencilerin master class ortamında birbirlerine çalarken motive olduklarını ve rekabete girdiklerini düşünüyor ve bu rekabet sayesinde daha yüksek bir çalma

seviyesine ulaştıklarına inanıyordu (Walker 1996). Buna ek olarak master class ortamında, öğrenciler, Liszt'in eğitmenliğine bizzat tanık oluyorlar ve bu sayede kendi eğitimcilik yönlerini de geliştiriyorlardı. Ayrıca, öğrenciler yılda sadece bir veya iki defa resital vermek yerine, master classlar sayesinde topluluk önünde daha fazla çalma şansı elde edebiliyorlardı.

Bu master class'lar, her biri en az iki saat olmak üzere, haftada üç veya dört kez gerçekleşirdi. Liszt, öğrencilerini, çalacakları repertuarı seçme ve çalmaya hazır oldukları zamanı belirleme konularında serbest bırakır, "daha çok Bach, Beethoven ve Chopin'in eserleri üzerinde çalışmayı tercih eder, ancak Brahms, Schumann, Fransız ve Rus bestecileri ile kendi eserleri üzerinde de çalışırdı" (Uszler 2000: 289). Master class'lar sırasında Liszt'in, bazen, bir eseri başından sonuna kadar kendisinin çalmasının, onun olağanüstü yorumunu dinleyen öğrencilerine büyük bir ilham kaynağı olduğu, aynı yolda ilerlemeleri için heveslendirip daha istekli çalışmalarını sağladığı kuşkusuzdu.

Liszt'in, o dönemde, master class kavramını geliştirmiş olması, genç ve yetenekli müzisyenler için önemli bir eğitim ve gelişim fırsatı yaratmıştır. Gerçekte, bir piyanistin kendi yorumunu oluşturması ve kişiliğini kazanabilmesi ancak diğer piyanistlerin yorumlarını dinleyip özümsedikten sonra, bunlar arasında kendi yerini bulması ile mümkün olabilir. CD'lerin ve günümüz teknolojisinin bulunmadığı Liszt'in zamanında diğer piyanistlerin yorumlarını dinleyebilmenin tek yolu, canlı konserlere gitmekten geçiyordu. Bunun da ne kadar sınırlı bir fırsat olduğu açıktır. Bu nedenle master class'lar yetişmekte olan genç piyanistler için paha biçilmez bir icra ve eğitim fırsatı sağlıyordu.

Yetişmekte olan genç piyanistlerin, şimdiki gibi, kayıtlardan veya CD'lerden ünlülerin çeşitli yorumlarını dinleme olanakları olmadığından, master class'lar sayesinde henüz kendi çalmadıkları veya daha önce dinleme fırsatı bulamadıkları değişik eserleri tanıyor, farklı piyanistlerden ve ayrıca Liszt gibi bir virtüözden bu eserlerin yorumlarını dinleme şansı elde ediyorlardı. Öğrencilerin master class'lar sayesinde elde ettikleri bir diğer önemli şey ise diğer öğrenciler ve dinleyiciler önünde çalarak sahneye çıkma ve resital verme deneyimi kazanmaları idi.

Kısacası, master class'lar genç piyanistlere iki önemli fırsat sunuyordu: dinleme ve dinletme. Liszt'in başlattığı ve günümüzün de vazgeçilmez bir eğitim aracı haline gelen master class uygulamaları, müziğin her alanında ve dünyanın her yerinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Liszt'in Weimar'da başlatmış olduğu master classlar ise, geleneksel olarak, her yıl Temmuz ayında gerçekleştirilmektedir.

Liszt'in Trill Çalıştırma Stili

Bazı triller öğrencilerin korkulu rüyasıdır. Özelikle trille birlikte melodinin tek elde gelmesi, çift ses ve uzun triller veya pianissimo nüanslı triller ustalık ister. Çoğu öğrencinin, önyargılı olarak, trillerden korkma nedeni, onlara gereken önemi verip yeterli teknik çalışmayı yapmamalarından kaynaklanır. Liszt'in oktav, arpej gibi teknik zorluklara verdiği önem kadar, tril çalışmalarına da özen gösterdiğini öğrencilerinin notlarından anlamaktayız. Örneğin, 1832'de, Auguste Boissier'in kızının dersleri hakkında tuttuğu notlara göre, "Liszt, Valeri'nin trilleri, diğer parmaklar tuşlar üzerinde sabit dururken her parmakta ayrı çalışmasını isterdi." (Uszler 2000: 288).

Yine, Claudio Arrau, Liszt'in öğrencisi olan Martin Krause ile çalışmalarını anlatırken Liszt'in trilleri de çeşitli şekillerde çaldığını ve bunları yapış tekniğini gösterdiğini belirtmiştir. Liszt, trillerin bir anlamı olduğunu vurgulamıştır. "Ona göre triller bir esere süsleme amacıyla konmaz ve ifadesel amaçlar taşır. Bu nedenle, triller, çalınan eserin ruh haline uygun olarak değişik karakter ve hızlarda çalınmalıdır: bazıları hızlı, bazıları yavaş, bazıları gür ve bazıları yumuşak" (Uszler 2000: 369). Boissier ve Krause'den aldığımız bu bulgular gösteriyor ki, Liszt'in tril çalışmasına verdiği önem, melodik çizgideki bir notaya verilen özen ve önemden farksızdır. Liszt, trillerin yazıldığı eserin karakterine uyumlu olarak yorumlanmasını ve bir ses kümesi olarak akıp, eserin formuna uygun olarak gerçekleşmesini isterdi.

Cümle ve Müzikalite

Bir eserin doğru yorumlanmasına çok önem veren Liszt, buna ulaşmak için cümleleme ve müzikalitenin ne denli önemli olduğunun farkındaydı. Liszt'e göre, bir piyanistin yorumculuğunun olgunlaşması için, sağlam bir tekniğe, iyi bir müzikaliteye, analiz etme becerisi ile güçlü bir ifadeye sahip olması gerekirdi.

Müzik, ***konuşma*** gibi bir iletişim şeklidir. Bu nedenle, etkin bir ifade sağlamak amacıyla, konuşma dilinde kullandığımız tonlamalar, ses iniş çıkışları, vurgulamalar ve tekrarlar, müzik yorumunda da kullanılmalıdır. Konuşma sanatı gibi müzik sanatı da monoton olamaz. Konuşma dilinde nasıl monoton bir ses tonuyla kelimeleri sıralayıp cümleye devam etmek uygun değilse, müzik dilinde de monotonluk kabul edilemez. İyi bir müzikalite, tüm bu dinamik değişkenlerden ve renklerden doğru bir oran ve karışımda yararlanmak zorundadır. Herbert Westerby, müzikte cümleleme konusunda Liszt'in konuşma ve çalma arasındaki benzerliklere dikkat çektiğini, buna göre temaların cümlelemesinin daima çeşitlilik içermesi gerektiğini ve tekrar eden temaların asla aynı şekilde çalınmaması konusunda ısrar ettiğini belirtmiştir.

Liszt'in pedagojik yönü hakkında bir başka aktarım da onun ilk Amerikalı öğrencisi William Mason'dan gelmektedir. Mason'a göre, Liszt, cümlelerin ve bölümlerin bitişini belirtmek amacıyla güçlü vurgu yapmaya çok düşkündü. Derslerinde bu konu üzerinde

sıklıkla durmuş olması kendisinin bu vurgulamayı sert ve kuru uygulayacağı düşündürse de Mason Liszt'in bunu hiçbir zaman abartmadığını belirtmiştir (Uszler 2000). Ayrıca, öğrencilerinin kayıtları dinlendiğinde, cümleleri belirtmek için verdikleri nefes ve güçlü aksanların çok yerinde olduğu ve abartılmadan vurgulandığı görülür.

Aksanlar konusunda diğer bir açıklama ise bir zamanların yılda 100 konser veren ünlü Amerikalı piyanisti John Browning'den gelmektedir. Browning ellerin ve parmakların duruş pozisyonlarının, eserin yorum kalitesi ile doğrudan bağlantılı olduğunu belirtmiştir. "Browning, ellerin tuşlara yüklenmek yerine doğal ağırlıklarının güçlü bir şekilde kullanılması ile daha zengin bir tuşe ve renk elde edileceğini ve ayrıca bunun sonucu olarak da seste daha az çekiçleme oluşacağını" vurgulamıştır (Uszler 2000: 358).

Zengin tonaliteye sahip güçlü sesler elde edebilmek, sadece parmak ağırlığıyla değil, serbest bilek ve kol ağırlığının parmaklara duyarlı bir biçimde transfer edilmesiyle mümkün olmaktadır. Bileği kasarak veya hareketsiz kılarak kukla kol dediğimiz çalış tarzı sadece sert ve güzel olmayan tınılar ortaya çıkarır.

Liszt'in öğrencilerinden birisi olan Valeri Boissier'in annesinin günlüğünde yazdıklarına göre, Liszt, Valeri'nin tekrar eden akorları, oktavları, trilleri ve parmakları her tonda saatlerce çalışmasını isterdi (Uszler 2000: 288). Liszt'in uzun süreli öğrencisi ve daha sonra ise sekreteri olan Rus piyanist ve orkestra şefi Arthur Friedheim ise, Liszt'in bir sesin tonlama veya ifade açısından tatmin edici olmadığı veya bir atağın onu memnun etmediği durumlarda, öğrenciden istenilen etkiyi alana kadar o kısmı tekrar etmesini istediğini söylemiştir (Friedheim 1961). Öğrencilerinin bu ifadeleri, Liszt'in renklere ve tonlamaya önem verdiğini, teknik ve müzikalite konusunda ısrarla ve sabırla sonuca varana kadar onları çalıştırdığını anlamaktayız.

Bir eserin doğru yorumlanabilmesi için icracının bir yorum planına sahip olması gerekir. Bu planın oluşabilmesi içinse, eserin hangi kısmında ne gibi müzikal dinamiklerin kullanılacağının, nasıl bir duygunun yansıtılacağının önceden çalışılmış ve belirlenmiş olması gerekir. Bu da, Liszt'in de üzerinde durduğu gibi, her cümlenin ayrı analiz edilmesini gerektirir. Bir cümle nereden nereye ve kaç ölçüde gidiyor, amaç nedir ve zirve nerededir? Bunların belirlenmesi ve büyük resmin ortaya çıkarılması gerekir.

Yeni Eser Öğrenme Tekniği

Liszt'in yeni bir eser öğrenilirken izlenmesi gereken adımlar konusunda belirgin özel yöntemleri olduğu bilinmektedir. Westerby 1936 yılında Liszt'in piyano müziği üzerine yapmış olduğu çalışmada, onun yeni bir eserle tanışıp öğrenme adımlarını çok net bir biçimde şöyle açıklamaktadır:

> Liszt'e göre yeni bir eser piyanodan uzakta analiz edilmelidir.
> Sonra yavaş tempoda dört-beş kez, her seferinde başka detaylara

> konsantre olarak çalışılmalıdır.
> 1. İlk olarak notaları tanımak,
> 2. Ritmi incelemek,
> 3. İfadeyi belirten (nüans) işaretleri incelemek,
> 4. Eserin zirvesi ve en sakin kısmı hakkında farkındalığı geliştirmek,
> 5. Tempo ve rubato'yu belirlemek; tempo değişkenliklerini her cümlenin şekline ve akışına göre planlamak.
> Liszt, tekrara dayalı pratiğin ancak eserin analizinin yukarıdaki şekilde özümsenmesinden sonra yapılması gerektiğini düşünmüştür (Uszler 2000: 290).

Bu analiz çalışmaları yanında, bir eserin yavaş tempoda öğrenilip parmak hareketlerinin daha iyi kontrol altında tutulması, tonalite, tuşe ve değişik renklerin araştırılması, eserin anlam kazanması yolunda önemli bir adımdır. Yeni bir eseri daha iyi ve doğru yorumlayabilmek için, bestecinin hayatına, eserin yaratılış sürecine ve dönemine dair araştırma yapmak da gerekli ön çalışmalardandır.

Liszt'in yeni bir eserin çalışılması aşamasında olması gerektiğini vurguladığı diğer bir önemli unsur da sabırdı. Ünlü piyanist Richter buna çok iyi bir örnektir. Öğrencisi Andrei Gavrilov'un bildirdiğine göre, Richter bir ölçü için bir, iki, hatta üç saat çalışacak kadar sabırlı idi. Gavrilov "onun bir ölçüyü en az yetmiş kere tekrarladığına şahit oldum. Bu anlamda sabrı sınır tanımayan Richter, aynı pasajı defalarca tekrarlardı" diyerek, Richter'in sabrının derecesini açıklamıştır (Zilberquit 1983: 386).

Yeni eser öğrenme yöntemlerine dair bir diğer yaklaşım da Rus piyanist Youri Egorov tarafından bildirilmiştir. Egorov, yeni bir eser öğrenirken pianissimo çalışmayı benimsediğini, bunun kendisini daha fazla konsantrasyona ve ayrıca ne yaptığına daha fazla dikkat vermeye zorladığını belirterek şöyle devam etmektedir: "...zannediyorum ki böylelikle, [pianissimo çalındığında] daha dikkatli dinlemek zorunda kalındığındandır. Sonuç olarak, her şeyi pianissimo tutuyorum" demiştir (Mach 1988: 61).

Görüldüğü gibi Liszt, bir eserin yeni öğrenilmesi aşamasında, eseri biran önce öğrenmek adına sabırsız davranarak, eser hakkında ve üzerinde gerekli ön müzikal analiz ve incelemeyi yapmadan, eserin nasıl bir yorum planına sahip olması gerektiği yapılan ön çalışmalara dayanarak belirlenmediği durumlarda, yorumun sonradan düzeltilmesi çok zor ve yanlış alışkanlıklarla dolu olacağına, bunun da yanlış veya eksik yorumla sonuçlanan bir zaman kaybı olacağına işaret etmiştir.

Oktav Çalışma Tekniği

Uszler'in belirttiğine göre piyanonun gelmiş geçmiş en büyük oktav ustası olan Liszt'in, çalınması ustalık isteyen bu oktav pasajlar konusunda önerdiği çalma tekniği şöyle açıklanabilir:

> Oktav pasajların çalınmasında, Liszt, kolun tümünün kullanılmasını; kolların sağlam bir pozisyonda tutulmasını ve gevşek olmaması gerektiğini belirtmektedir. Kromatik oktavları çalarken ise

> başparmağın eklemleri olabildiğince düz bir çizgide tutulmalıdır. Hızlı oktavlarda, Liszt, parmaklarını neredeyse katı halde tutar ve elini tuşların üzerine atarcasına çalardı. Oktavları çalışmak için, Liszt, her oktavın, bir oktav dizi oluşturacak şekilde ve pianissimo'dan fortissimo'ya çıkarak, üç-dört kez tekrar edilmesini önermiştir. Oktav çalışması sırasında, bu defa kol hareketi yerine bilek hareketi kullanılmalıdır. Oktav gamlar, crescendo ve diminuendo gibi nüans'lara dikkat ederek, piyanonun bir ucundan diğer ucuna kadar geniş bir aralıkta çalışılmalıdır. Oktavlar ayrıca arpej ve akor aralıklarına göre de çalınarak geliştirilebilirdi (Uszler 2000: 291).

Liszt'in oktavlarla ilgili bu çalışma tekniği günümüze kadar gelmiştir. Lazar Berman ve Evgeny Kissin'in hocası olan ünlü Rus piyano pedagogu Theodore Gutman'ın oktav çalışmalarının da Liszt'in paralelinde olduğu, araştırmacının, Mr. Gutman'la Moskova'da yaptığı eğitim sırasında gözlenmiştir. Örneğin, Gutman'da oktav çalışmalarında, onlara renk ve nüans katarak, çeşitli bilek ve kol teknikleri ile çalıştırırdı. O dönemde Liszt'in bestelerinde öncülüğünü yaptığı, çabuk ve büyük atlamalarda ise, Liszt Sonata ve Mephisto Waltz'de olduğu gibi, bestecinin de önerdiği gibi, hedefteki notanın çalınmadan önce zihinde duyulmasının, notanın yakalanmasında kolaylık sağladığını öğretirdi.

Teknik Çalışmalar

Liszt, bir piyanist'in, bir eseri hazırlarken, gam, akor, arpej ve ton renkleri gibi konularda ciddi bir çalışma yapmadan, eserin gerçek anlamını ve karakterini yansıtabilmesinin mümkün olmadığını belirtirdi. Liszt, bir eserin piyanoda doğru ve iyi yorumlanabilmesinin ancak iyi bir tekniğe sahip olmakla mümkün olacağını vurgulamıştır. Ona göre teknik, eseri yorumlayabilmek için ona hizmet eden önemli bir araçtır. İyi bir teknik olmadan eserin yorumu konusunda düşünülenler hayata geçirilemez. Bu nedenle Liszt öğretilerinde tekniğe dair spesifik önerilerde bulunmuştur. Örneğin, parmak egzersizleri üzerine önerleri şöyleydi:

> Bir parmak, pianissimo'dan fortissimo'ya giden ve artan kuvvetle tekrar eden vuruşları çalışırken, diğer dört parmak tamamen dinlenir durumda olmalıdır. Liszt, bunların, mümkünse, her gün birkaç saat çalışılmasını önermiştir. Vuruşun kuvvetli ve dolgun olması için, kullanımda olan parmağın serbest ve kendi başına hareket edebilme yeteneğinin olmasının yanı sıra yukarı kalkık parmak pozisyonunda olması gerekirdi. Dördüncü ve beşinci parmaklar daha az gelişmiş olduğu için, onların daha fazla pratiğe ihtiyacı vardı (Uszler 2000: 292).

Liszt'in önerdiği bu çalışma, günümüze kadar gelmiş, özellikle piyanistlerin ilk yıllarındaki çalışmalarında, önemli bir yer almıştır. Buna ek olarak bu şekilde yapılan parmak egzersizi sırasında, parmaklarımızı yakından denetleme ve tuşe derinliğini daha iyi tanıma fırsatı elde etmekteyiz.

Liszt, başparmağın bir tuştan diğerine geçerken, geçit kullanmadan, kaydırarak kullanılabileceğine inanırdı. Öğrencilerinin notlarından biliyoruz ki, Liszt parmak numaraları için çok nadir öneride bulunmuştur. Liszt'in tüm etüt'lerinin kaydını yapmış olan tanınmış piyanist Lazar Berman bunun nedenini çok iyi açıklamaktadır: "Parmak numaralandırması çok kişisel bir sorudur. Birçok insan olduğu gibi birçok da farklı el yapısı vardır. Çok çeşitli eller olduğu gibi de çok değişik de parmak numarası seçenekleri vardır" (Zilberquit 1983: 35).

Bu nedenle basit veya zor pasajlarda kendi parmaklarımız için son derece rahat olan bir numaralandırma bir başkası için tamamen farklı hissedilebilir. Öğrencilerin teknik problemleri ve çözüm yolları, her kişinin farklı el yapısı nedeniyle, farklılıklar gösterir. Bazen basit bir öneri, hayal edilen bir hikâye veya düşünce, parmak numarasından daha etkili bir çözüm de getirebilir. Liszt'de buna önem vererek, öğrencilerine teknik ağırlıklı eserleri çalıştırırken hayal güçlerini kullanmalarını sağlamak amacıyla onlara şiirler okur ve ilham kaynağı olabilecek, benzetmeler yaparak, şiir ve hikâyeler okurdu. Aynı konuda, Prokofiev'in tüm sonatlarını ve konçertolarını çalmış olan ve tekniği ile ünlenen piyanist Yefim Bronfman, teknik zorlukları mükemmelleştirmenin, onları müzikal anlamda düşündüğümüz zaman, daha kolay olacağını belirtmiş ve eklemiştir:

> Bir başkasına tekniğini kolaylaştırmayı başarmayı öğretemezsiniz. Müzik kişiseldir: sonuçta onu öğretemezsiniz. Zor pasajlarla uğraşmak da kişiseldir. Eseri bir süre kendi haline bırakmak en iyisidir. Kaygı etme. Ne yapamadığını değil, ne yapabildiğini çalış. Birkaç hafta sonra aynı pasajı çal, daha kolay görünecektir (Uszler 2000: 358).

Liszt'in piyano tekniğinin bugünkü düzeye gelmesinde büyük payı vardır. Örneğin, daha yüksek oturarak çalış tarzını başlatmıştır. Böylelikle icracının tüm klavye üzerinde hâkimiyeti sağlanmış, birçok teknik zorluk vücut ve kol yardımı ile aşılmıştır. Yine, Liszt, piyanistlerin piyano çalarken dik oturmalarını ve mümkün olduğunca sakin olmalarını öğütlerdi. Kayıtlarında Liszt'in eserlerine bir hayli yer vermiş olan ünlü piyanist Jorge Bolet'de vücudun nispeten sakin olmasını ister, "ne kadar fazla hareket ederseniz, o derece başınız derde girer "derdi (Uszler 2000: 358). Günümüzde bazı piyanistler bunun tam tersini tercih etseler de, Arthur Rubinstein ve S. Richter gibi dünyaca ünlü tarihe geçmiş yorumcuların çalış pozisyonları izlendiğinde, Liszt'in ne denli haklı olduğu anlaşılabilir.

Liszt'in kendi öğrencilerinin teknik ihtiyaçları için 1868 da yazmaya başladığı bu genel egzersizler serisi 1880'e kadar devam etmiş ve günümüze kadar da her piyanist'in repertuarına girerek önemli teknik katkılar sağlamıştır. Bu etütlerin piyanistlerin konser programlarına verdiği renk ve etkiler inkâr edilemez. Dünyaca ünlü Liszt yorumcusu Zoltan Kocsis'e göre genç piyanistlerin teknik gelişimleri için, gamlar ve arpejlerle birlikte, Chopin ve Liszt etütlerinin en zor kısımlarından oluşan teknik egzersizlerin önemi büyüktür (Mach 1988).

Renkler ve Nüans'lar

Liszt piyanonun değişik renkler ve sonoriteler yaratma becerisi çok yüksek bir enstrüman olduğuna inanır ve bu nedenle piyanoya, diğer enstrümanlara göre, bestelerinde daha çok öncelik verirdi. "Piyanonun yedi oktav içinde, adeta, bir orkestrayı barındırdığını ve piyanodaki on parmağın yüzlerce müzisyenin birlikte çabalarıyla meydana getirebilecekleri armonileri ve renkleri oluşturabileceğine inanırdı" (Hamilton 1925:136). Bu konuda, ünlü piyanist İdil Biret'de Liszt'in piyano anlayışının orkestral olduğunu ve bu nedenle bestecinin orkestra eserlerinin piyano uyarlamalarını yapmak istemesi kadar olağan bir şey olmadığını belirtmiştir (Xardel 2007: 127). Aynı şekilde, Liszt'in pedagojik yaklaşımlarına değer vermesiyle bilinen Horowitz'de "Piyano bir orkestradır. Yalnızca piyano sesi veren piyanoyu sevmem ben. Orkestrayı, obuayı, klarneti, kemanı ve elbette insan sesini taklit etmeyi her şeyin ötesinde görürüm" demiş ve şöyle devam etmiştir: "piyano yüksek ve hafif sesleri verme becerisine sahiptir, bunların arasında ayrıca çalınabilecek birçok ses seviyesi vardır." (Uszler 2000: 359). Bu iki ünlü piyanistin ifadeleri, Liszt'in piyano konusundaki orkestral yaklaşımının, O'ndan sonra gelen piyanistler tarafından bütünüyle benimsendiğini göstermektedir. İşte bu nedenle Liszt, renk ve sonorite açısından bu kadar yüksek kapasiteye sahip bir enstrüman olan piyanonun bu özelliğinden en üst düzeyde yararlanmaya çalışır ve öğrencilerine her fırsatta bunun önemini vurgulardı. Örneğin, öğrencisi Boissier, Kalkbrenner egzersizlerini çalışırken bile Liszt ondan güzel sesler duymak ister, "...kişi kendinden verebildiğinin hepsini verebilmeli ve hiçbir şey geride kalmamalı. İfade özgür, kolay ve doğal olmalı" derdi (Uszler 2000: 288). Bu ifadeler Liszt'in etüt çalıştırmaları sırasında bile müzikaliteyi unutmayıp, tuşe ve renklerin yanı sıra getirdiği serbest ve doğal ifadenin üstünde durduğunu göstermektedir. Sonuçta tüm bu aranan renkler ve tınılar yorumlanan eseri en iyi şekilde ifade etmeyi sağlamaktaydı.

Piyano'da değişik tını ve renkleri yaratabilmek için parmak numaralarının seçimi önemlidir. İstenen rengi yaratabilmek için farklı parmakların kullanımına gereksinim olabilir ve buna göre parmak numarası seçmek gerekir. Ayrıca, tuşa parmağın hangi noktasıyla dokunulması gerektiği önem kazanır. Örneğin Liszt, daha yuvarlak tonlar üretebilmek için parmakların uç kısmı yerine alt yumuşak kısmını kullanmayı önerirdi. Ancak, renk ve müzikaliteyi gerçekleştirmek için, fiziksel etkilerin ve hayal gücümüzün yanı sıra, kendi sesimizin yardımına başvurmak gibi yaklaşımlara inanan piyanistlerde vardır. Örneğin, Amerikalı ünlü piyanist Van Cliburn bunun ilginç bir örneğidir. Cliburn annesinin piyanoda bir eseri öğretmeden önce, kendisinden eserleri şarkı şeklinde söylemesini ister ve bu yaklaşımı Bach'ın iki sesli envansiyonlarında bile kullanırdı. Cliburn bunu kendi ağzından şöyle ifade etmektedir: "Cümle zirveye veya en yüksek notaya çıkarken, sesi oluşturmak için bir duygu yoğunluğu oluşur. İçimden melodiyi söylemek zorunda hissederim ve duyduğum sesi tekrar üretirim. Şarkı söylemek benim için, istediğimi başarabilmek için en doğal yoldur."(Uszler 2000: 356).

Sonuç

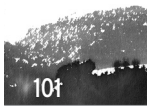
Müzik sanatında icracılık, bestecilik ve eğitimcilik gibi birden fazla alanda üstün başarısı bulunan ve sanatına kalıcı etkileri olmuş olan çok yönlü müzik insanı Franz Liszt, yenilikçiliği ve buluşları ile kendisinden sonra gelen piyanistler için ilham kaynağı olmuş ve yeni ufuklar açmıştır. Kendisi olağanüstü bir piyano tekniğine sahip olduğu için, teknik açıdan zor eserler besteleyebilmiş ve enstrümanın kullanım alanını genişleterek, piyano tekniği açısından çıtayı yukarı taşımıştır.

O, bestelerinde empresyonizm ve atonal müziğin öncülüğünü yaparak birçok önemli besteciye örnek olmuştur. Yine, senfonik şiirin de yaratıcısı olarak, müzik sanatına yeni bir tür kazandırmış, yapmış olduğu yüzlerce transkripsiyonları ile de piyano repertuarını zenginleştirmiştir. Liszt, virtüözlüğü sayesinde, piyano tekniğinin bugünkü düzeye gelmesine büyük katkılar sağlamış, uyguladığı tekniklerle piyanoyu orkestral bir enstrüman şeklinde kullanan ilk piyanist ve besteci olmuştur.

Liszt'in buluşu olan master class'lar sayesinde, yetişmekte olan genç piyanistler onun değerli yorumlarından, eleştirileri ve öğretilerinden faydalanıyor ve topluluk önünde icra deneyimi kazanıyorlardı. Bu onların eğitimi ve bir piyanist olarak gelişimleri için paha biçilmez bir fırsat sağlıyordu. Liszt'in başlattığı ve günümüzün de vazgeçilmez bir eğitim aracı haline gelen master class uygulamaları, çeşitli elektronik gereçlerin keşfedildiği günümüzde bile, piyano eğitiminde olduğu gibi müziğin diğer alanlarında da halen yaygın olarak kullanılmaktadır.

Liszt, gerek icra gerekse eğitsel alanda müzik dünyasına kazandırmış olduğu birçok ilk ile (master class kavramı, resital, piyanoda yüksek oturuş pozisyonu v.b. yenilikler) kendinden sonra gelen piyanistlere yol göstermiş ve gelişmelerine katkıda bulunmuştur. Bugün birçok konservatuvar ve müzik okulu Liszt'in metot ve pedagojik yaklaşımlarını yaygın olarak uygulamakta ve bu sayede modern piyano eğitimine büyük katkılar sağlanmaktadır.

Bu, büyük ve dünyaya mal olmuş müzisyenin doğumunun 200. yılı tüm dünyada çeşitli etkinliklerle kutlandı. Bunlardan biri ve belki de en zengin olanı, geçtiğimiz Ekim ayında Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından, ünlü sanatçımız İdil Biret, Liszt'in büyük torunu Gottfried Wagner ve daha birçok değerli piyanist ve müzikologun katılımı ile gerçekleşti. "Doğumunun 200. Yılında Uluslararası Liszt Müzik Festivali" adı altında yapılmış olan ve araştırmacının da Düzenleme Kurulu Başkanlığı ile Sanat Yönetmenliğini üstlendiği bu festival, sanat çevrelerinde yankılar uyandırmıştır. Usta bestecinin ülkemizde layıkıyla anıldığı bu festivalin, içerdiği master class'lar, sempozyumlar ve konserler ile ülkemiz müzik çevresi için gerek eğitsel gerekse kültürel artılarla sonuçlanmış olması, ülkemiz ve müzik dünyası adına önemli bir katkıdır. Piyano icrasına ve eğitimine önemli ve kalıcı yenilikler getirmiş ve besteleri ile piyano



edebiyatına önemli katkılar sağlamış olan ünlü besteciyi doğumunun 200. yılında saygıyla anıyoruz.

Kaynakça

Blom, E. (1966). ***Grove's Dictionary of Music and Musicians.*** NY, USA, St. Martin Press Inc.

Brandt,W., E. (1963). The Way of Music. Boston, USA: Washington State University.
Friedheim, A. (1961). Life and Liszt: The Recollections of a Concert Pianist. NY, USA: Taplinger.

Hamilton, C.,G. (1925). Piyano Music its Composers and Characteristics. Boston, USA: Oliver Ditson Company.

Lawton, F. (2007). Balzac, Middlesex, UK: Echo Library.

Mach, E. (1988). Great Pianist Speak For Themselves (1. ed.). NY, USA: Donald Mead and Company.

Machnek, E.,J. (1965). The Pedagogy of Franz Liszt. Ann Arbor, MI, USA: University Microfils.

Scholes, P., A. (1985). The Oxford Companion to Music, New York.

Uszler, Marienne, Gordon, Steward ve Smith, Scott M. M., 1991, 2000 The Well-Tempered Keyboard Teacher (2. Ed.). NY, USA: Schirmer Books.

Walker, A. (1996). Franz Liszt, 1861-1886, Vol. III, NY, USA: Alfred A. Knopf.
Xardel, Dominique, 2007 Dünya Sahnelerinde Bir Türk Piyanisti İDİL BİRET (1. bs.), İstanbul: Can Yayınları Ltd.

Zilberquit, M. (1983). Russia's Great Modern Pianists. NJ, USA: T.F.H. Publications Inc. Ltd.

Güzel Sanatlar Fakültesi
Yayın Organı Sanat Yazıları Yayın İlkeleri

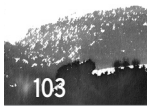
Sanat Yazıları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından yılda en az iki kez yayınlanır. Sanat Yazıları, hakemli bir yayındır. Sanat Yazıları'nda yayınlanmak üzere gönderilen yazılar, Yayın Kurulu tarafından incelendikten sonra konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir ve iki hakemden olumlu rapor gelmesi halinde yayınlanır. Sanat Yazıları'na gönderilen yazılar daha önce hiç bir yerde yayınlanmamış olmalıdır. Yazılar basılı üç kopya halinde ve sayısal ortamda CD'ye kaydedilmiş olarak gönderilmelidir. Makalenin yazarı; adını, soyadını, görev yaptığı kurumu ve akademik ünvanını, kendisiyle doğrudan iletişim kurulabilecek açık adresini, telefon numarasını ve varsa elektronik posta adresini tam olarak belirtmelidir.
Yazıların başında Türkçe ve İngilizce "başlık / title"; kısa bir Türkçe ve İngilizce özet (en çok 100 kelime) bulunmalıdır. (İtalik olarak, Times 9 punto ile yazılmalıdır)
Özetin hemen arkasından konuyu tanımlayan Türkçe ve İngilizce uygun anahtar sözcükler bulunmalıdır. Yazılarda tablo, şekil ve resimler gerekirse kullanılabilir. Kullanılacak tablo, şekil ve resimler ayrı sayfalar halinde gönderilmeli, metin içindeki yerleri belirtilmeli, film almaya uygun (120 piksel/cm veya 304 piksel/inch çözünürlükte ve renkli), kısa kenarı 3,5 cm'den küçük olmamalı ve çok temiz olmalıdır. Yazılar, Microsoft Word programında Times yazı tipi kullanılarak, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Metin içindeki göndermeler ya ad ve tarih ya da sayfa olarak parantez içinde belirtilmelidir.

Örnek: (Turani 1982) veya (Turani 1982: 192), üç satırdan az alıntılar satır arasında ve tırnak içinde, üç satırdan uzun alıntılar ise satırın sağından solundan ikişer santimetre içinde, blok halinde, 9 puntoyla, tek satır aralığıyla verilmelidir. Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli ve sadece açıklamalar için kullanılmalıdır. Makalenin sonunda yer alacak Kaynakça'da kitaplar ve makaleler aşağıdaki örneklere uygun olarak verilmelidir.

Kitap için örnek: Cömert, B. (1991). Sanat-Edebiyat Üzerine. Ankara: Damar Yayınları.
Makale için örnek: Erzen, J. N. (1999). Resimde İç Mekan. Arredamento Mimarlık Dergisi, cilt (sayı), sayfa numaraları .

Bir yazarın birden fazla yayını kaynak olarak gösterildiği takdirde yayınlar tarih sırasıyla, aynı yazarın aynı yıldaki yayınları ise (1985 a), (1985 b) şeklinde harf sırasıyla verilmelidir.
Yazı ve makalenin içeriğiyle ilgili tüm sorumluluk yazarlarına aittir. Sanat Yazıları'nda yer alan yazı ve makaleler için telif ücreti ödenmez. Yayınlanmayan yazı istendiğinde yazara iade edilir. Ayrıca yayın tarihinden sonra gelen yazılar, bir sonraki yayında değerlendirilmek üzere saklanır. Yazı ve makaleler aşağıdaki adrese ulaştırılmalıdır.

İletişim Bilgileri: Sanat Yazıları Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı Beytepe 06532 Ankara Tel: 0 312 299 20 62 - 82 Faks: 0 312 299 20 61
www.gsf.hacettepe.edu.tr / sanatyazilari@hacettepe.edu.tr



ORGANİZASYON - GRAFİK TASARIM - PRODÜKSİYON - YAYINCILIK
YEŞİLYURT SOKAK. .:. NO : 7/8 ÇANKAYA .:. ANKARA
TEL : (0312) 468 68 08 .:. FAX : (0312) 426 60 87
SUHALKLAİLİSKİLER@GMAİL.COM
WWW. SUHALKLAİLİSKİLER . ORG

Su
HALKLA İLİŞKİLER
& ORGANİZASYON