

**YAZININ AMACINDA
AYKIRI BİR SIÇRAMA:
ASEMİK YAZI
Yüksek Lisans Tezi**

Deniz ATASU

Eskişehir 2019

**YAZININ AMACINDA AYKIRI BİR SIÇRAMA:
ASEMİK YAZI**

Deniz ATASU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Grafik Anasanat Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Mehtap UYGUNGÖZ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Deniz ATASU'nun "Yazının Amacında Aykırı Bir Sıçrama: ASEMİK YAZI" başlıklı tezi 18 Haziran 2019 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Grafik Anasanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Dr. Öğr. Üyesi Mehtap UYGUNGÖZ

Üye : Prof. Gonca İLBEYİ DEMİR

Üye : Dr. Öğr. Üyesi İpek TORUN

Prof. Hayri ESMER
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

YAZININ AMACINDA AYKIRI BİR SIÇRAMA: ASEMİK YAZI

Deniz ATASU

Grafik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2019

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Mehtap UYGUNGÖZ

İnsanlık yazının icadı ile yeni bir çağa adım atmıştır. Yazı her ne kadar kayıt tutmak ve bilgi aktarmak amacı ile icat edilmiş olsa da geçirdiği evrimler boyunca bambaşka yollardan geçmiş ve en nihayetinde varoluş nedeninin tam aksi bir yörüngede kendini ifade edebilecek yeni bir nokta bulmuştur. Okunamayan yazı üretme, bir çok kültürde asırlardır var olan bir mesaj aktarım biçimidir. Ancak ASEMİK kelimesi ilk kez 21. yüzyılın başlarında bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu araştırma kapsamında, izleyicinin yorumuna bırakılmış açık anlamlı bu yazı benzeri üslubun, tarih içerisindeki örneklerine rastlanan fütürizm, dadaizm, konstrüktivizm, letrizm akımlarından ve farklı kültürlerin kaligrafi geleneklerinden etkilenecek nasıl şekillendiği irdelenmektedir. Buna bağlı olarak asemik yazının amacını daha iyi kavrayabilmek adına yazının amacı ve tarihine de değinilmektedir.

Anahtar kelimeler: Asemik yazı, Kaligrafi, Tipografi, Yazı

ABSTRACT

A LEAP AGAINST THE FUNCTION OF WRITING: ASEMIC WRITING

Deniz ATASU

Department of Graphic Arts

Anadolu University Post Graduate School of Fine Arts, June 2019

Advisor: Dr. Öğr. Üyesi Mehtap UYGUNGÖZ

Humanity has stepped into a new age with the invention of the writing. Although writing has been invented as a method to document and to transfer information, the evolution it has been through has caused writing to receive various transformations and finally, it has found a new direction to express itself, directly in contrast to its original function. The act of producing unreadable text is done by many cultures for centuries and it is a way of communicating messages, but we see the word "Asemic" being used as a term for the first time during the beginning of the 21st century.

Within the scope of this research, this form of script, which is similar to writing and is left for the interpretation of the viewer, will be examined by looking into how it has gotten affected by movements like Futurism, Dadaism, Constructivism, Lettrism, and also by the effects of calligraphic traditions of various cultures. In relation to this, the function and history of writing will also be discussed, in order to better understand the purpose of the Asemic writing.

Keywords: Asemic writing, Calligraphy, Typography, Writing

TEŞEKKÜR

İlk başta varlığını her durumda yanımda hissettiğim çok sevgili hocam ve danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Mehtap Uygungöz olmak üzere; lisans ve yüksek lisans eğitimlerim süresince görüş açımı genişletmeme etki eden ve emeklerini esirgemeyen hocam Prof. Tevfik Fikret Uçar'a ve okul hayatım boyunca bilgi ve deneyimleriyle donanım ve birikimlerimi besleyen tüm hocalarıma; yolu bulmakta zorlandığım zamanlarda bütün gücüyle tünelin ucundaki ışığı görmemde bana yardımcı olan sevgili dostum Nura Aliosman'a; araştırmamın her aşamasında fikirleriyle tezime ışık tutan güzel yürekli hocam Bengisu Keleşoğlu'na ve sevgili arkadaşlarım Deniz Benzer, Melike Atıkan, Serap Kınay ve Maşallah Sincar'a; biricik eşim Özgür Erten'e ve son olarak tüm yaşamım boyunca bana olan sonsuz sevgi, güven, inanç ve mümkün olabilecek her türden destekleriyle yanımdan bir an bile ayrılmayan sevgili anne ve babama, tüm kalbimle teşekkür ederim.

Deniz Atasu

18/06/2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığımı ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Deniz Atasu

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. YAZININ AMACI VE GELİŞİM SÜRECİ.....	3
1.1. Yazının İcadı ve Amacı.....	3
1.2. Yazının Gelişim Süreci	6
1.2.1. Çivi yazısı (Mezopotamya).....	7
1.2.2. Hieroglif (Mısır)	11
1.2.3. İlk Alfabe Fenike.....	15
1.2.4. Latin Alfabesi	17

İKİNCİ BÖLÜM

2. YAZININ AMACINDA AYKIRI BİR SIÇRAMA: ASEMİK YAZI.....	21
2.1. Asemik Yazının Tanımı.....	21
2.2. Kaligrafi Sanatının Asemik Yazı Üzerindeki Etkileri.....	28
2.2.1. Çin kaligrafisi.....	29
2.2.2. Japon kaligrafisi.....	34
2.2.3. Arap kaligrafisi-Hat sanatı	36
2.3. Modern Sanat Akımlarında Asemik Esintiler	42
2.3.1. Fütürizmde tipografiye bakış	43
2.3.2. Dadaizmde tipografiye bakış	46
2.3.3. Konstrüktivizmde tipografiye bakış.....	48

	<u>Sayfa</u>
2.3.4. Letrizmde tipografiye bakış	50
2.4. Asemik Yazının Farklı Sanatlarla İlişkilendirilmesi.....	54
2.5. 21.Yüzyılda Asemik Yazı İle İlgilenen Bazı Sanatçılar Ve Eserleri.....	59
2.5.1. Tom Kemp	59
2.5.2. Roland Buckingham-Hsiao	62
2.5.3. Nuno de Matos	63
2.5.4. Greg Papagrigoriou	64
2.5.5. Francesca Biasetton	66
2.5.6. Nancy Bellscott.....	68
2.5.7. Tim Gaze.....	70
2.5.8. John Bennett.....	72
2.5.9. Jean-Christophe Ciacottino	74
2.5.10. Michael Jacobson	75
2.5.11. Satu Kaikkonen.....	77

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. UYGULAMALAR	79
3.1. Projenin Amacı	79
3.2. Projenin Konusu ve İçeriği	79
3.3. Projenin Uygulama Aşaması.....	80
SONUÇ	102
KAYNAKÇA.....	104
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Görsel 1.1. İ.Ö. 15,000-10,000 yıllarından kalma Lascaux mağara resimleri, Fransa	5
Görsel 1.2. İ.Ö. 4000 Yılından Kalma Piktografik El Yazması, Çin.....	6
Görsel 1.3. Çiviyazısı göstergelerinin evrim şeması.....	8
Görsel 1.4. Çiviyazısı göstergelerinin evrim şeması.....	8
Görsel 1.5. İ.Ö. 4000, Uruk Tableti, Mezopotamya, Irak Müzesi, Bağdat.....	9
Görsel 1.6. VI. Ramses'in mezarı, Ölüler Kitabı'nın Hiyeroglifli metni, Tebai, Karnak	12
Görsel 1.7. Mısır Hiyerogliflerinin evrim şeması	13
Görsel 1.8. "Öğrenci Tableti", jedkhousouiousankh adına papirüs, ördek başlı papirüs bıçağı, Tutankamon adına yazıcı boya tablası, ikili kap, Louvre Müzesi, Paris	14
Görsel 1.9. Fenike alfabesi.....	16
Görsel 1.10. Fenike alfabesi, pişmiş toprak tablet. İ.Ö. 14. Yüzyıl, Ugarit, Suriye.....	17
Görsel 1.11. Roma Kapitalleri	18
Görsel 1.12. İşlek yazı örneği	18
Görsel 1.13. Roma Unsiyalleri.....	18
Görsel 1.14. Karolenj yazı örneği	18
Görsel 1.15. Gotik el-yazması, "Ormesby Psalter", İ.S. 1300'ler	19
Görsel 1.16. Hümanistik yazı örneği.....	19
Görsel 2.1. Metin-görüntü karşılaştırması	21
Görsel 2.2. Roland Barthes "Yazı Nedir?" kitabı iç kapak sayfası asemik yazı örneği	23
Görsel 2.3. Voynich Elyazmaları, 16.yy, Yale Üniversitesi Kütüphanesi.....	24
Görsel 2.4. Luigi Serafini, Codex Seraphinianus.....	25
Görsel 2.5. Luigi Serafini, Codex Seraphinianus.....	26
Görsel 2.6. Luigi Serafini, Codex Seraphinianus.....	27
Görsel 2.7. İ.S. 265-581, Bugün de kullanılmakta olan Çin Alfabeti, Çin.....	30
Görsel 2.8. Henri Michaux'un Kıpırdanma'ları.....	31

Görsel 2.9. Zhang Chu “Four Poems” El-yazması, Kağıt üzerine mürekkep, M. S. 618-907, 29.5 x 195.2 cm, Liaoning Provincial Museum, Shenyang.....	32
Görsel 2.10. Zhang Chu “Four Poems” El-yazması kesiti, Kağıt üzerine mürekkep, M. S. 618-907, Liaoning Provincial Museum, Shenyang.....	33
Görsel 2.11. Huai Su “Autobiography“ Elyazması, Kağıt üzerine mürekkep, M.S. 777, 28.3 x 775 cm, National Palace Museum, Taipei	33
Görsel 2.12. Orijinal kanjiden (en üst), sesçil hiraganaya (en alt) evrimin aşamaları; sol sütunda "aa" ve sağ sütunda "ee" sesi göstergeleri.....	35
Görsel 2.13. Kanji, hiragana ve katakananın ortak kullanıldığı yazı örneği.....	36
Görsel 2.14. Kur’an, mimari dekorasyon ve seramikte kullanılan Muhakkak yazısı	37
Görsel 2.15. Resmi yazışmalar ve mimaride kullanılan Reyhani yazısı.....	37
Görsel 2.16. Kur’an, mimari, metal işçiliği, seramik ve elyazmalarında kullanılan Sülüs yazısı	37
Görsel 2.17. Elyazmaları, seramik ve çinide kullanılan Nesih yazısı.....	37
Görsel 2.18. Kur’an, resmi yazışmalar ve mimaride kullanılan Tevki yazısı.....	37
Görsel 2.19. Mektup, resmi mektup ve elyazmalarında kullanılan Rikaa yazısı.....	38
Görsel 2.20. Ömer Faruk Dere, Levha/İşaretler.....	39
Görsel 2.21. Allah, Muhammed, Ali, Hasan ve Husayn kelimeleriyle oluşturulmuş insan sureti, Türkiye.....	40
Görsel 2.22. Giacomo Balla, “Futurismo”, çini mürekkebi.....	40
Görsel 2.23. Talik Karalama, 16 cm x 26 cm, 18. Yüzyıl, Özel Koleksiyon, İstanbul.....	41
Görsel 2.24. Tren bilet fişi, 1867	43
Görsel 2.25. F.T. Marinetti, Fütürist “Özgür Sözcükler” 1919.....	44
Görsel 2.26. Giacomo Balla, Fütürist şiir, El-yazması 1915	45
Görsel 2.27. Théo van Doesburg ve Kurt Schwitters, “Kleine Dada Soirée” Poster tasarımı, 1922.....	46
Görsel 2.28. Tristan Tzara, Tipografik şiir, 1916	48

	<u>Sayfa</u>
Görsel 2.53. Nancy Bellscott, “Asemic Secret”, Kolaj üzerine asemik yazı uygulaması, 2016.....	69
Görsel 2.54. Nancy Bellscott, “Asemic Legend”, Boya ve mürekkep, 2016	69
Görsel 2.55. Tim Gaze, “Information” kitapçığından bir sayfa, 2009	70
Görsel 2.56. Tim Gaze, “Information” kitapçığından başka bir sayfa, 2009.....	71
Görsel 2.57. John Bennett, 2009	72
Görsel 2.58. John Bennett ve De Villo Sloan	73
Görsel 2.59. Jean-Christophe Giacottino, Asemik yazı sergisinden bir poster, 2009	74
Görsel 2.60. Michael Jacobson, “Action Figures” kitabından bir sayfa, 2009	75
Görsel 2.61. Michael Jacobson, “Giant’s Fence” kitabından bir sayfa, 2006.....	76
Görsel 2.62. Satu Kaikkonen, “Asemic Comics”, 2009	77
Görsel 2.63. Satu Kaikkonen, “Yellow Letters”, 2009	78
Görsel 3.1. Malzemeler	80
Görsel 3.2. Kağıt üzerine leke, malzeme ve yazı denemeleri	80
Görsel 3.3. Kağıt üzerine teknik ve kompozisyon eskizleri.....	81
Görsel 3.4. “Mektup”, 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine kamyş kalem ve ecoline, 2019.....	82
Görsel 3.5. “Cevap”, 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine kamyş kalem ve ecoline, 2019.....	83
Görsel 3.6. “Sınır”, 35cm x 50cm, kağıt üzerine trilin ve gıda boyası, 2019	84
Görsel 3.7. “Dada Afiş”, kağıt üzerine mürekkep, gıda boyası, çubuk mukavva, trilin, 2019	85
Görsel 3.8. “Bir Şarkı”, 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine sünger baskı ve mürekkep, 2019	85
Görsel 3.9. “Sınıf Ayrımı”, 35cm x 50cm, Kağıt üzerine gıda boyası, mürekkep, akrilik ve divit uç, 2019.....	86
Görsel 3.10. “Yazışmalar”, Kağıt üzerine akrilik boya, mürekkep, gıda boyası, divit uç ve trilin, 2019	86
Görsel 3.11. “Beraber”, 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine mürekkep ve trilin, 2019	87

	<u>Sayfa</u>
Görsel 3.12. “Asemik Afiş”, 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine gıda boyası, mürekkep, akrilik, trilin ve divit uç, 2019.....	88
Görsel 3.13. “Serbest”, 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine gıda boyası, mürekkep, akrilik, ayakkabı fırçası ve trilin, 2019.....	88
Görsel 3.14. “Dünya”, 35cm x 50cm, Kağıt üzerine gıda boyası, mürekkep ve divit uç, 2019	89
Görsel 3.15. “Alfabe”, 35cm x 50cm, Kraft kağıt üzerine, mürekkep, akrilik, strafor çubuk ve trilin, 2019	89
Görsel 3.16. “Bir Şiir”, 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine gıda boyası, mürekkep, akrilik, trilin, kamış ve divit uç, 2019.....	90
Görsel 3.17. “Düzen”, 35cm x 50cm, Mukavva üzerine plastik boya, akrilik ve trilin, 2019	90
Görsel 3.18. “Tsunami”, 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine gıda boyası, mürekkep ve divit uç, 2019	91
Görsel 3.19. “Ters-Düz”, 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine gıda boyası, mürekkep ve trilin, 2019.....	91
Görsel 3.20. “Harf”, 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine transfer baskı, 2019	92
Görsel 3.21. “Ferman”, 35cm x 50cm, Kağıt üzerine mürekkep ve divit uç, 2019	92
Görsel 3.22. “İsimsiz”, 35cm x 50cm, Kağıt üzerine gıda boyası, mürekkep ve fırça , 2019	93
Görsel 3.23. “Pikto-asemik”, 35cm x 50cm, Kağıt üzerine, mürekkep ve trilin, 2019.....	93
Görsel 3.24. “3 Renk”, 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine mürekkep ve trilin, 2019	94
Görsel 3.25. “Asemic”, 21cm x 529.7cm, Kağıt üzerine mürekkep ve divit uç, 2019	94
Görsel 3.26. F.Gizem Öz, 17.5cm x 35cm, Kağıt üzerine gıda boyası ve pilot kalem, 2019	95
Görsel 3.27. Sercan Kütükçü, 17.5cm x 35cm, Kağıt üzerine sünger baskı ve paralel pen, 2019	95

	<u>Sayfa</u>
Görsel 3.28. Serap Kınay, 35cm x 50cm, Kağıt üzerine mürekkep ve akrilik, 2019.....	96
Görsel 3.29. Muzaffer Filiz, 17.5cm x 35cm, Kağıt üzerine kesik uç marker, 2019.....	97
Görsel 3.30. Özgür Erten, “Slogan”, 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine akrilik ve mürekkep, 2019.....	98
Görsel 3.31. Nura Aliosman, 35cm x505cm, Kağıt üzerine marker, 2019.....	99
Görsel 3.32. Maya Özdemir, Kağıt üzerine marker, 2019.....	100
Görsel 3.33. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sergi Salonu, 2019.....	101
Görsel 3.34. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sergi Salonu, 2019.....	101

GİRİŞ

Sorun

Yazının tarihçesi için, tipografi, kaligrafi, hat sanatı, edebiyat, sanat akımları ve bunların çoğu alt başlığı üzerine yazılmış birçok kaynak bulunmaktadır. Asemik yazı üzerine bu tür kapsamlı bir basılı kaynak bulunmaması, asemik yazının az bilinen bir üslup olarak kalmasına neden olmaktadır. Toplumun yazı, kaligrafi ve tipografiyle yakından ilişkili meslek gruplarının da dahil olduğu çok büyük bir kesiminin, asemik yazı hakkında bir bilgiye sahip olmadığı, hatta varlığından haberdar olmadığı gözlemlenmiştir. Bu çalışma sayesinde asemik yazının farklı yöntemler ile ilginç uygulamalarının tanınır ve tanımlanabilir hale gelmesi hedeflenmektedir.

Amaç

Yazı, yazının icadı ve yazının tarihi hemen herkesin, hakkında kabaca da olsa bilgi sahibi olduğu konulardır. Farklı yazı kültürleri, farklı coğrafyalarda kendilerini göstermektedir. Bu sebeple kaligrafinin de, birbirinden bağımsız birçok farklı üslubu bulunmaktadır ve yüzyıllar boyunca gelişerek genişleyen bu kültürün farklı alanlarına yönelik araştırmalar mevcuttur. Ancak, yapılan literatür taramalarında asemik yazı ile ilgili bu araştırmada hedeflenen, örnekli ve karşılaştırmalı anlatıma dayalı bir kaynak bulunamamıştır. Yazının bulunuşundan, günümüz tipografisine kadar olan gelişimi ve yorumlamalarına yer verilerek hazırlanan bu tezin, okuyucuya asemik yazının oluşum süreci ve uygulamaları ile destekli bir anlatım sunması amaçlanmaktadır.

Önem

Hazırlanan bu araştırma ile asemik yazı konusunda basılı bir kaynak meydana getirmiş olmak, bu çalışmanın başlıca hedeflerinden biridir. Terim olarak henüz çok yeni sayılabilecek olan bu yazı üslubunun tanınırlığını arttırmak, farklı sanat alan ve uygulamalarında da kullanılabilirliğini göstermek, sanatçıların kafasında bir fikir uyandıracak ve cesaretlendirecektir.

Varsayımlar

Araştırma sayesinde, duyguyu aktarmanın bu farklı yönteminin, okuyucuya gösterilmesi ile, ortaya çıkacak yeni eserlere ışık tutacağı ve esin kaynağı olacağı varsayılmaktadır.

Sınırlılıklar

Her geçen gün adını, Dünya'da daha fazla kişiye duyuran asemik yazının, örnekleri gün geçtikçe artmaktadır. Araştırma sürecinde konu ile ilgili olduğu düşünülen ve ulaşılabilen her kaynak titizlikle taranmış, çoğunluğunun içerisinde ortak olarak adı geçen asemik yazı kullanıcıları ya da eserler seçilerek araştırma örneklerine dahil edilmiştir. Asemik yazının temelleri modernist akımlara dayandırılarak incelenmiş, bu sebeple postmodern akımlar araştırmanın dışında tutulmuştur. Ayrıca, kullanılan başlıklarda bahsi geçen konular, sadece asemik yazı ile ilgili kısımları gözetilerek ele alınmış, detaylı tarihsel açıklamalarına, birçok kaynakta mevcut olduğu için, yer verilmemiştir.

Yöntem

Araştırmanın birinci bölümünde, yazının icat edilme sebep ve amaçları ile birlikte, tarihinden kısaca bahsedilmektedir. İkinci bölümde esas konu olan asemik yazının tanımı yapılmaktadır ve yazının amacında oluşturduğu aykırı tavır ele alınmaktadır. Ardından, asemik yazının tarihten günümüze gelene kadar rastladığı ya da esinlendiği modernist akımlara örnekler ile değinilmektedir. Son yüzyıllarda karşılaşılan asemik yazı örnekleri, sanatçıların isimleri ve eser görselleri ile sunulmuştur. Son olarak uygulamalar kısmında, sözü geçen akımlardan yola çıkılarak hem kişisel hem de farklı disiplinlerden kişilerce hazırlanan asemik yazı çalışmaları oluşturulmuştur ve bu çalışmalar araştırmanın sonunda toplu olarak sergilenecektir. Bu çalışmanın amacı, farklı bakış açılarının asemik yazıyı nasıl gördüğünü ve işlediğini örneklemek, alana dair kişisel, özgün eserler ortaya koymak ve bu alanda çalışmalar yapacak kişilere ışık tutmaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. YAZININ AMACI VE GELİŞİM SÜRECİ

1.1. Yazının İcadı ve Amacı

Yazı, insandan insana, nesilden nesile, kültürden kültüre geçen, insan yaşamına dair tüm bilgileri aktarmanın ve saklamanın en eski ve günümüzde de geçerli bir yöntemi olarak düşünülebilir. İnsanlar yazıdan önce sadece görsel ve sesli iletişim kurdukları için bu iletişimin hem daha sınırlı kaldığı, hem de anlam değerini geçici sürelerde koruyabildiği söylenebilir. Fakat yazı sonrası iletişimin güçlendiği, verilerin, anlamsal olarak ilk çıkış aşamasından bu güne hiç bozulmadan çok daha geniş kitlelere hitap edilebilen –her ne kadar soyut bir gösterge olsa da- somut bir aktarımı sağlanabildiği görülmektedir. Bunun en büyük kanıtı insanlık tarihidir; insanlık tarihi de, ancak yazıdan sonra günümüze kadar ulaşabilmiştir.

“Tarih Öncesi” olarak adlandırılan dönem henüz yazının icat edilmediği zamanlar olarak bilinmektedir. Yani bilinen tarih insanların yazıyı icat edip kullanmalarıyla başlamıştır (Becer, 2015, s. 86). Buradan çıkarılabileceği üzere, insanlık tarihinin günümüze ulaşabilmesini, yazının bulunmasının sağladığı söylenebilir.

İnsanlığın ilk var olduğu zamanlarda, binlerce yıl boyunca mesaj iletmek için temsili resimler ve göstergeler başta olmak üzere pek çok yöntem kullanılmıştır; fakat yazı, insanların duygu ve düşüncelerini ve hatta ifade edebildikleri tüm iletileri somutlaştırabilecekleri, sistematik bir gösterge oluşturdukları zaman var edilmiştir. Bununla ilgili Rene Etiemble: "İnsanlar bir milyon yıldan beri doğup ölmekte, ama yalnızca altı bin yıldır yazmaktadırlar." söyleminde bulunmaktadır (Jean, 2012, s. 11-12).

Günümüze kadar olan süreçte yazıyla ilgili sayısız araştırma, bilimsel çalışma yapılmış, pek çok alanda tasvirler geliştirilmiştir. Konu üzerindeki uzman görüşlerini, tarihi süreçleri ve yapılan araştırmaların çıkarımlarını incelemek, bugüne kadar sayısız aşama ve evrim geçirmiş olan bu karmaşık simgeler bütününe, önem ve kapsamının anlaşılması bakımından faydalı olabilir.

Yazının yaratım ile toplum arasında bir ilişki olduğunu ve toplumun amacına yönelik değişim gösterdiğini belirten Fransız göstergebilimci ve edebiyat eleştirmeni Roland Barthes (1987, s. 19), dili ve üslubu nesne, yazıyı ise işlev olarak

değerlendirmekte, ayrıca yazının, insanın amacı doğrultusunda kavranıyor olmasından dolayı tarihin büyük sıkıntılarıyla da ilintili bir biçim olarak tanımlamaktadır. Bu tanım doğrultusunda, yazının eski toplumlarda belirli bir amaç doğrultusunda var olup tarihte yaşanan büyük olaylar ve buhranlar sonucu belirli aşamalardan geçerek yeni biçimler kazandığını belirtmek mümkündür. Yazı bilinen tarihten günümüze kadar, insan-toplum ve medeniyetlere eşlik etmiş, insan yaşamındaki kritik sorunlara çözüm getirmiş ve insanlığın gelişimine yön vermiş bir buluş olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda, söz konusu işlevsel özelliğiyle yazının, eski toplumlardan günümüze, sıkıntı çözen, imkan yaratan ve yaşamı kolaylaştıran bir etkiye sahip olduğu da söylenebilir. Yazı, insan doğasında var olan sesli iletişimi, yalnızca belirli araçlar vasıtasıyla, yüzey üzerinden, görerek algılanabilir bir hale getirmiştir; dolayısıyla toplumların gelişiminde temel ihtiyaç niteliğinde çığır açan bir buluş olarak da görülebilir.

Yazıyı, işaretlerle oluşturulduktan sonra dizgelere dönüştürülmüş olan ses temelli ortam olarak tanımlayan Tevfik Fikret Uçar (2016, s. 94), dizgenin, yazı içeriğine erişimde en temel kural olduğunu belirtmekte ve alfabeyi, dildeki başlıca sesleri gösteren işaret sistemi olarak nitelendirmektedir.

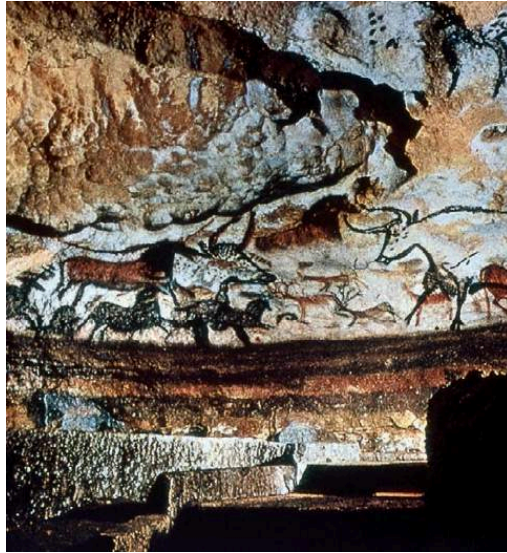
Bugün her toplumda son sürümleriyle kullanılmakta olan yazı karakterlerinin, eski çağlarda insanların elle çizerek yarattığı tasarımlara dayandığını ve bu karakterlerin bugünkü biçimlerinin kökenlerinin aslında binlerce yıl öncesinde primitif insanların nesne ve kavramları temsil amaçlı izler yaratma düşüncesine kadar uzandığını belirten Ambrose ve Harris (2012, s. 10), yazıyı kısaca düşüncenin, görsel ve yazınsal biçime dönüştürülmüş hali olarak tanımlamaktadır.

Yazı kelimesi iki yönüyle ele alınabilir: Fiziksel olarak yazma eylemine gönderme yapıldığında etimolojik açıdan söz konusu eylem yalnızca bir “yazı yazmak” sonucuna varmaktadır; bazı durumlarda da temel düzeydeki işlevinin dışına çıkarak dilsel ve toplumsal değerlerle beraber, çözümlenmesi olanaksız bir takım estetik ve metafizik değerlerin meydana getirdiği, oldukça girift bir yapıyı temsil etmektedir. Dolayısıyla yazı, bir yandan sözle zıtlaşan, soylu bir ifade şekli (biçemin türdeşi), saklama ve iletişim biçimiyken, bir diğer yandan da muhasebe kayıtları ve kutsal kitaplar gibi yazılı ortamlara bakıldığında yasal, maddi, dinsel bir zorlama ve bunun da ötesinde modern bağlamda bireyin, kendisini “ortaya koyduğu”, kendi anlamını üretebilen özel bir *sözceleme* faaliyetidir (Barthes, 2007, s. 59). Yazı, “not tutmak”

kavramı üzerinden bir örnekleme açıklanacak olursa, tutulan notun kendisi ve not tutma eylemi olarak iki farklı anlamda incelenebilir.

Fiziksel olarak ses çıkarmanın aksine, yazının, elle yapılan bir eylem olduğunu söyleyen Barthes (2007, s. 22), yazının zamana direnebilen, hata, yalan ve unutkanlığa karşı üstün gelmeyi amaçlayan işaretler bütünü ve yasal bir kayıt sistemi olduğunu belirtmekte ve özneye tamamıyla bağlı, sonu olmayan yazı uygulamasının, basitçe “kağıda mesaj aktarma” işlevinden farklı bir nitelik taşıdığını söylemektedir. Yazının çeşitli kullanım ve yaklaşımlar doğrultusunda, kimi zaman bir yasa, kimi zaman bir tutum, kimi zaman ise bir tatmin olduğunu da ifade etmektedir. Yani yazı, yazmak eylemi, yazının kendisi ve içeriği olarak, üç aşamalı bir değerlendirmeye tabi tutulabilir.

Yazmanın kökeninin, tasvir etmeyi amaçladıkları nesnelere ve eylemlerle benzerlik kurma çabasında yatması muhtemeldir. Yüzbünlerce yıl önce Taş Devri insanları tarafından mağara duvarlarına boyanmış hayvanların, güzel tasvirleri düşünüldüğünde bin yıl boyunca yazı, nesnenin doğru bir temsilinden tamamen sembolik bir forma kademeli bir geçiş yolu izlemektedir (Bkz. Görsel 1.1.).



Görsel 1.1. *İ.Ö. 15,000-10,000 yıllarından kalma Lascaux mağara resimleri, Fransa (Meggs ve Purvis, 2011, s. 6)*

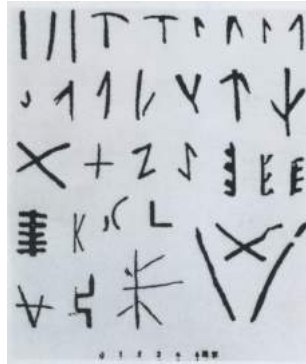
Sonuç olarak işaret, tasvir ettiği görüntüden ayrışmakta ve kendi anlamını geliştirmeye başlamaktadır (Cleminson vd., 2006, s. 7).

Yazının çıkış nedeni olarak, tanımları ve işlevi göz önüne alındığında, insan yaşamında sözle ifade edilen hiçbir şeyin, yazıya dökülmediği sürece zamana direnemeyeceğini belirtmek mümkündür. Başka bir deyişle, söz, varlığını insanla birlikte sürdürürken yazı, oluşturulduğu andan itibaren, aktarıldığı yüzey yok olmadığı sürece, varoluşunu koruyabilmektedir. Bu durumda yazı, en somut, kalıcı ve dolayısıyla güvenilir kaynak, *yasal bir kayıt* sistemi olarak düşünülebilir.

Bununla ilgili Georges Jean (2012, s. 12) “Hesap kaydı sözlü olarak tutulamaz. Yazı işte bu çok basit nedenden doğmuştur” söyleminde bulunmuştur. Türk kültüründe de bu söylemi destekleyecek nitelikte bir atasözü bulunmaktadır: “Söz uçar, yazı kalır”. Bu anonim sözden de anlaşılacağı üzere, yazının sözden daha güvenilir bir kaynak olduğu tartışmasız bir sonuçtur.

1.2. Yazının Gelişim Süreci

Bilinen ilk sistematik yazı biçimlerinin *piktografik* olarak tanımlanan resimsel yazılar olduğu bilinmektedir. Nesneyi basit bir şekilde gösterebilmek amacıyla oluşturulan semboller, temsili amaçlanan nesnenin basite indirgenmiş bir yorumu olarak görülebilir. Başka bir deyişle, çizilen sembol, temsil ettiği nesnenin biçimsel görünümünün indirgenmiş, sadeleştirilmiş bir versiyonudur. Yazı, daha sonra, erken Japonca ve Çince yazılarda olduğu gibi, karakterlerin veya grafiklerin, kavram veya anlam birimlerini temsil ettiği bir *logografik* sistem haline gelmiştir. Çince'de, kulağa aynı gelen iki kelimenin tamamen farklı iki sembolle temsil edilmesi olasılık dahilindedir. Bir karakterin çizilme şekli, temsil ettiği kelimenin telaffuz edildiği şekilde hiçbir bağlantıya sahip değildir (Cleminson vd., 2006, s.7).



Görsel 1.2. İ.Ö. 4000 Yılından Kalma Piktografik El Yazması, Çin (Cleminson vd., 2006, s. 267)

Buradan da anlaşıldığı üzere yazı, piktogramlardan ideogramlara ve son olarak da fonogramlara evrilmiştir.

1.2.1. Çivi yazısı (Mezopotamya)

Yazının bilinen ilk örneğine Mezopotamya medeniyetinin yaşadığı coğrafyada, kil tabletlerin üzerine kazınmış olan hece sistemindeki çivi biçimli girintilerin ortaya çıkmasıyla rastlandığı bilinmektedir.

Yazıyı, ilk kez Mezopotamya bölgesinde yaşamış Sümerlerin icat ettiğinin kabul görüldüğünü ileten Acar, (2013, s. 107), yazının icat edilme nedenini, tarım toplumunun oluşumuyla birlikte, hızlı gelişmesinin sonucu olarak, artık gereken bilginin, bireyin hafızasında tutulamayacak kadar artmış olmasıyla ilişkilendirmektedir. Buna bağlı olarak gelişen toplum ihtiyaçları doğrultusunda, hesap kayıtlarının karışmasını engellemek amacıyla yazının icad edildiği varsayımı üzerinde durulmaktadır.

Ekonomik yapının tapınaklara dayalı bir sistemde olduğu Sümer il devletlerinde, söz konusu sistemin “ziggurat” ismiyle anıldığı ve bu sisteme göre devletin, tüm yiyecekleri bu alanlarda stoklamasından doğan ‘kaydetme’ ihtiyacının yazıyı icat etmeyi gerektirdiği, yapılan arkeolojik kazılar sonucu ortaya çıkarılan buluntulardan tespit edilmiştir (Becer, 2015, s. 86). Başka bir deyişle yazının, hem bilgi aktarımını doğru sağlamak, hem de hesapların karışmasının önüne geçmek niyetiyle icat edildiği de söylenebilir.

“Ziggurat” ismiyle bilinen, Sümer Devletinde hakim olan bu ekonomik sistemden dolayı, ortaya çıkarılan ilk yazı göstergeleri çoğunlukla çiftçilik hesaplarını belirtmektedir. Bulunan diğer bazı tabletlerden ise Sümerler gibi en eski medeniyetlerin toplumsal düzenleriyle ilgili bilgi edinmek mümkün olmaktadır. Örneğin, Lagas Tapınağında bulunan bir kil tablettten, tapınak cemaatinde otuz bir bira imalatçısı, bir demirci, on sekiz fırıncı ve yedi köle çalıştığı; ayrıca Sümerlerin sadece parayı icat etmekle kalmadıkları, bununla birlikte faizle ödünç veren bir topluluk oldukları bilgisi de alınabilmektedir (Jean, 2012, s. 13).

İlk yazı dizgesini oluşturan, Mezopotamya medeniyetinin kurucu topluluğu Sümerlerin dil kökeni henüz tam anlamıyla bilinmemekte, fakat IV. Uruk devrinde keşfedildiği düşünülen “Çivi Yazısı”, insanlık tarihindeki en önemli gelişme olarak

kabul görülmektedir (Becer, 2015, s. 86). Bununla birlikte çivi yazısının son derece sistematik bir yapıda olduğu da söylenebilir.

Alanla ilgili araştırmacı ve uzman kişilere göre, çoğunlukla hafızaya destek amaçlı kullanılan çivi yazısının ilk örnekleri, Görsel 1.3'te olduğu gibi, bir öküzü belirtmek için öküz başının formunu içeren, Görsel 1.4'te görüldüğü gibi kadını belirtmek için ise pubis üçgeni formunu içeren göstergelerdir. Her biri belirli bir üslupla, “nesneye gönderme yapmak üzere indirgenmiş resimler” olarak tanımlanabilecek piktogramlardır (Jean, 2012, s. 14).



Görsel 1.3. Çiviyazısı göstergelerinin evrim şeması (Jean, 2012, s. 14)



Görsel 1.4. Çiviyazısı göstergelerinin evrim şeması (Jean, 2012, s. 14)

Gün yüzüne çıkarılan en erken dönem yazılı kayıtlar, Uruk Devrinin bitimine yakın zamanlardan kalma bir kil tablet üzerinde bulunan, piktografik göstergeler biçimindedir. Kazılarda çıkarılan buluntulardan, o dönemde yazıcının, yaklaşık ele sığabilecek boyutta kilden bir tablet yüzeyine, ifade etmek istediği şeyi, kareler ve resimler çizme yoluyla aktarmaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Üzerinde bin beş yüzden fazla gösterge bulunan Uruk Devrinden kalma kil tabletler üzerinde, bolca piktografik göstergeler mevcuttur. Zaman içerisinde yayılan yazı, küçülüp resimsel niteliğini kaybetmeye ve işaret öbeklerine dönüşmeye başlamıştır. Çivi formuna benzer bu göstergelere, görüntüsünden dolayı “çivi yazısı” ismi verilmiştir (Sivas, 2016, s. 38).



Görsel 1.5. İ.Ö. 4000, Uruk Tableti, Mezopotamya, Irak Müzesi, Bağdat (Jean, 2012, s. 13)

Başta Sümerler sonrasında da Akadların kullandığı dizgesel çivi yazısı, ilk olarak İ.Ö 3500 yılında Mezopotamya bölgesinde bulunmuş, Hristiyan medeniyetler devrine kadar kullanılmıştır (Barthes, 2007, s. 28-29).

Gelişim evrelerine bakıldığında çivi yazısı ilk dönemlerde, temsili resim özelliğindeki piktogramların, ıslak kil tablet üzerine “stylus” olarak bilinen, kamışlar aracılığıyla çizilmiştir. Sonrasında pişirilerek veya kurumaya bırakılarak, yazının kalıcılığı sağlanmıştır. Daha sonraki dönemlerde, keşfedilen üçgen biçimli ucun, stylus kamışlarla oluşturulan imgelerin, soyut bir gösterge sistemine dönüştüğü, bu soyutlaşmış simgelerin gelişimiyle de düşünce ve sesleri karşılayabilen ideogram ve fonogramların oluşturulduğu bir aşamaya geldiği görülmektedir (Becer, 2015, s. 86).

Çivi yazısının zaman içerisindeki biçimsel, işlevsel değişimini, kapsamını ve gelişimini, temel üç dönemde incelemek mümkündür. Bu üç dönem, yazı üslubunda görülen üç farklı yaklaşım biçimini, geçmişten günümüze kullanılan yazının bugünkü haline dönüşümünü anlatmaktadır. Söz konusu üç temel kavramın, yani *piktogram*, *ideogram* ve *fonetik* yazıların anlamlarını açıkça belirtmek gerekmektedir: Piktogram terimi Latince'den gelen “pictus” yani “resim” ile Yunancadan gelen “graphein” yani “yazmak” kelimelerinin birleşiminden türemiş olup, Mezopotamya ve Mısır

medeniyetlerinin erken örneklerindeki gibi resimsel nitelikli yazıyı ifade etmektedir. Piktogramın nesnel anlatımının ötesine geçen İdeogram kavramı ise Latince'den gelen "idea" yani "düşünce" ile yine Yunancadan gelen "graphein" yani "yazmak" kelimelerinin birleşiminden türemektedir ve düşünce iletebilen, günümüzde ise Çin toplumunun hala kullanmakta olduğu yazı tipidir. Bununla birlikte, yazı biçimlerinin zaman içerisinde daha da soyutlaşarak ses değerlerini karşılamaya başladığı fonetik yazı ise Yunancadan gelen "Phone" yani "ses" kelimesinden oluşan ve bugün bilinen "fonetik" kavramına özdeş bir sözcüktür. Bu yazı biçimine dönüşüm ise ideogramların kullanılmasıyla başlamıştır; yani düşünce gibi soyut bir şeyi ifade etmeye çalışmak, giderek daha soyut bir işaret sistemi geliştirmenin ufkunu açmıştır. Fonetik yazının düşünce yazısıyla bağlantılı gelişimine verilebilecek en uygun örnek ise resim nitelikli sembollerden oluşan Mısır Hiyerogliflerindeki, verilmek istenen iletiyi sesle destekleyebilmek amacıyla yerleştirilen soyut, fonetik işaretlerdir (Ganiz, 2004, s. 17). Buna en önemli örnek Japon yazısıdır.

Erken dönemlerde dizgesel olarak yukarıdan aşağı doğru dikey sütunlardan oluşan çivi yazısının geçirdiği önemli bir diğer değişim ise bir süre sonra yazı yönünün değişip, bugün en yaygın kullanılan, soldan sağa doğru, satırlardan oluşan bir yazı dizgesine evrilmesidir (Ambrose ve Harris, 2012, s. 11). Tüm bu değişimlerden sonra artık çivi yazısı göstergeleri birebir kelimeyi değil, her işaret bir heceyi ifade etmekte, yan yana gelmeleriyle de sözcükler oluşmaktadır. Çivi yazısının geçirdiği tüm bu aşamaların ardından, İ.Ö. 3000 yılı dolaylarında son halini aldığı görülmektedir (Sivas, 2016, s. 38). Yazı tarihinin temelini oluşturan çivi yazısının zaman içerisinde değişip gelişerek pek çok anlama gelebilen işaretler içermeye başlamış ve artık yazının hayata dair tüm kayıtların tutulduğu sistematik bir örüntü haline gelmiştir.

Çivi yazısı işaretleri Mezopotamya'nın her yerinde yaygınlaşırken, Çin'den Mısır'a, dünyanın pek çok bölgesinde çeşitli yazı biçimleri icat edilip insanlar tarafından farklı yüzeyler üzerine çizilerek tarihin kaydı tutulmuştur. Bu bağlamda; İ.Ö. 700 ve 600 yıllarında farklı dil düzenlerinin ve Fenike yazısının Mezopotamya'da yaygınlaşması sonucu çivi yazısının yok olmaya başladığı görülmektedir (Ambrose ve Harris, 2012, s. 11).

1.2.2. Hiyeroglif (Mısır)

Birçok kültürde olduğu gibi, Mısır'da da yazının yaratıcı güçle ilintili olduğu düşünülmektedir. Tanrı Thot tarafından yaratılıp, halka bahşettiğine inanılan yazının, Mısır Uygarlığında "hiyeroglif" ismiyle anıldığı ve bu yazı türünün isim kökeninin Yunanca'dan gelen "hieros=kutsal" ve "gluphein=kazımak" kelimelerinden türetilerek, Mısır medeniyeti için "Tanrıların Yazısı" anlamındaki kelimeye karşılık geldiği bilinmektedir (Jean, 2012, s. 26). Dolayısıyla bu kutsal yazının üstatları, Mısır medeniyetindeki önem sırasına göre firavunun hemen ardından gelen katipler, tarihi kaydetme, bilgi ve kültür aktarımında saygı gören insanlar olarak üst mertebe bir sınıftan sayılmaktadır (Uçar, 2016, s. 96). Buradan da Yazı-Tanrı ilişkisinin ne denli ön planda olduğu anlaşılabilir.

Kimi uzmanlara göre Mısır Uygarlığının Mezopotamya medeniyetinden öğrendiği düşünülen yazı, İ.Ö. 3000'li yıllarda bulunduğu varsayılmasına rağmen iki yazı biçimi arasında büyük farklar olduğu görülmektedir. Başka bir deyişle, yazının Mısır medeniyeti tarafından Mezopotamya'dan alındığı varsayımı doğru olsa da, aradaki stil farkı Mısırlıların Mezopotamya yazısını tam anlamıyla bire bir kopyalamadıklarını, kendi yaklaşım ve sistemlerini geliştirdiklerini göstermektedir. (Sivas, 2016, s. 57).

Hiyeroglif yazı sisteminden bahsedilecek olursa, bu yazı piktogram temelli bir özelliğe sahip olup, her birim temsilen bir nesneye karşılık gelen, yedi yüz elliden fazla gösterge içermektedir. Hiyeroglif sistemini, geleneksel olarak yukarıdan aşağı yönde yazılan diğer piktogram temelli yazı türlerinden ayıran önemli bir özellik ise bu yazının katip tarafından belirlenen, farklı yönlerde okunabiliyor olmasıdır. Bu sisteme göre katip piktogramları, yazının okunması gereken yöne dönük bir biçimde çizerek okuyucuyu yönlendirebilmektedir. Göstergeler sola dönük çizilmişse, soldan sağa doğru okunmakta, kenar çizgileri kullanıldığı durumda ise üstten alta doğru okuma yapılması gerektiğini belirtmektedir (Ambrose ve Harris, 2012, s. 12). Bundan dolayı, yazının deşifresini yapmak alt kademe insan sınıfı adına zor bir durumdur.

Mısır yazısının ayırıcı ve girift özelliklerini, yazıda üç farklı işaret kullanılmasıyla bağdaştıran Jean (2012, s. 27-28), yazıda, düşünceleri göstermek amacıyla uygulanan birleşik işaretlerin beraberinde, nesne veya varlıklara gönderme yapan stilize resimler (piktogramlar), bu resimleri veya değişik olanları kullanarak sesleri belirten işaretler (fonogramlar) ve nesne veya varlık grubunun konusu geçtiği durumlarda ise belirtici

göstergeler kullanıldığını ve bu sistemin Mısır yazısını, oldukça özel ve kullanışlı kıldığını belirtmiştir.

Görsel 1.6'daki örnekte görülen hiyeroglifte, eski Mısır'da gömülen ölümler için hazırlanan "Ölümler Kitabı"na ait metnin bir parçası bulunmaktadır. Parçada alt alta görülen iki böcek dünyaya gelmeyi temsil ederken, aralardaki elips benzeri form ise konuşmak anlamına gelen ağız göstergesidir. Jean (2012, s. 27)'e göre elde edilen bu görsel verinin okuması "Dünyaya Geliş" olarak tercüme edilebilir.















Görsel 1.6. VI. Ramses'in mezarı, Ölümler Kitabı'nın Hiyeroglifli metni, Tebai, Karnak
(Jean, 2012, s. 27)

Mısır yazısında kullanılan piktogramların bir diğeri özelliği ise içerdikleri seslerin beraberinde kelimeyi oluşturan bir hece işlevinde kullanılabilmesi ve soyut sözcüklere de gönderme yapabilmesidir. Bu yazı içerisinde karşılaşılan bir papirüs

rulosu piktoqramı, doğrudan papirüs nesnesini temsil etmek yerine, yazma eylemini de gösterebilmektedir (Sivas, 2016, s. 58). Buna göre, önceki not alma örneğiyle benzerlik olduğunu söylemek doğru olacaktır.

Hiyeroglif yazı biçimi, Mezopotamyalılardan farklı olarak, ilk bulunuşundan itibaren konuşulan sözcükleri neredeyse tamamen iletebilen bir sistem olup, Kıpti lisanının formlarıyla da hem soyut hem de somut pek çok bilgiyi karşılayabilmiştir. Dini metinlerin yanı sıra, tarım, tıp eğitimi ve hukuki belgelerin de kaydedilerek bugüne kadar ulaşabilmesini sağlayan zengin bir yazı sistemidir (Jean, 2012, s. 27). Bu yazının gelişim aşamaları incelendiğinde, öncelikle ortaya çıkarılan belgelerin çoğunun yönetimsel, hukuki metinlerden oluştuğu ve zaman içerisinde, kullanılan hiyeroglif göstergelerin kısaltılarak elde edilen işlevsel biçimin, kutsal Hiyerogliflerin Mısır rahip ve katipleri tarafınca kullanılan el yazısı versiyonu olan hiyeratik yazıya dönüştüğü görülmektedir. Hiyeroglif sistemine oranla çok daha akıcı bir kullanımı olan bu yazı sistemi, İ.Ö. 2. yüzyıla kadar kullanılmış, İ.Ö. 7. yüzyılda ise daha da basitleştirilerek, halk arasında kullanılabilen demotik yazıya dönüşmüş ve son olarak “kıpti” ismiyle bilinen Hıristiyan Mısırlıların, Yunan yazısına ekledikleri altı harfle birlikte Kopt yazı biçimi oluşturulmuştur (Sivas, 2016, s. 58). Söz konusu dönüşüm ve gelişim, Görsel 1.7’de yer alan her bir göstergenin, Hiyeroglif, Hiyeratik, Demotik ve Kıpti yazı sistemlerindeki karşılıklarından incelenebilir.

Hiyeroglif	Hiyeratik	Demotik	Kıpti
			
			
			

Görsel 1.7. Mısır Hiyerogliflerinin evrim şeması (Faulmann, 2001, s. 38)

Aynı zamanda Eski Mısır’da yazı tarihinin en önemli dönüm noktası olan papirüs kağıdı icat edilmiştir. Bilinen en ilkel kağıt olan papirüs, yazının çok daha geniş ve yaygın kullanımı sağlanmış, pek çok medeniyet, bu kağıdın kullanışlı ve esnek yapısı

sayesinde tarihin kaydını tutma imkanında büyük bir sıçrama yaşanmıştır. Nil çevresinde yetişen papirüs bitkisinin, eski Mısırda pek çok nesnenin yapımında kullanıldığı bilinmektedir. Fakat Antik Çağlardaki bu sağlam bitkinin lifli yapısı, ilk kağıt örneğinin keşfini sağlayarak, yazı tarihinde yeni bir devir başlatmıştır (Jean, 2012, s. 40). Antik Mısırda papirüs yüzeyine yazabilmek için çeşitli yazma gereçleri de türetilmiştir. Bu gereçler arasında Görsel 1.8’de yer alan, önemli işlevlere sahip, ördek başlı papirüs bıçağı, boya tablası ve ikili kap gibi katiplik malzemeleri de bulunmaktadır.



Görsel 1.8. “Öğrenci Tableti”, jedkhousouiousankh adına papirüs, ördek başlı papirüs bıçağı, Tutankamon adına yazıcı boya tablası, ikili kap, Louvre Müzesi, Paris (Jean, 2012, s. 39)

Mısır’ın yazı anlayışı, zamanla yalnızca kendi coğrafyasını değil, dünyanın her köşesinden, içinde Yunanistan, İtalya, Hindistan, Ermenistan, Gürcistan, Tibet ve Kore’nin de bulunduğu pek çok medeniyetin yazı sistemini etkilemiş; Mısır yazı karakterleri, tüm bu uygarlıkların alfabelerine katılmıştır (Ediz, 1962, s. 38). Buradan anlaşılacağı üzere Mısır yazısı, Fenike alfabesinin oluşumunda büyük katkı sağlamıştır.

1.2.3. İlk Alfabe Fenike

Latince “alphabetum” kelimesinden oluşturulmuş alfabe terimi, anlamsal olarak, dildeki seslere karşılık gelen işaretler sisteminin bütünü olup, sözcüğün ilk iki harfi Yunanlılara Sami lisanından geçen *alfa* ile *betan*ın bir araya getirilmesiyle türetilmiştir (Jean, 2012, s. 188).

Sümerlerin, tarım ürünlerini bir yerden başka bir yere ulaştırdıkları sırada kullandıkları ürün paketlerinin üzerlerini, içerik belirtici resimlerle kapama ihtiyacından doğan ilk yazı örneği “logogram”ların, daha sonra pratik kullanım ihtiyacı nedeniyle dildeki sesleri temsil eden hece işaretlere, yani “Sileber”lere dönüşmüş ve son olarak harf simgeleri, yani alfabeyi oluşturan yazının en pratik ve düzenli sürümü, “alfabe” ortaya çıkmıştır (Acar, 2013, s. 107). Buna göre alfabenin oluşumunda sesçil öğelerin de büyük rolü olmuştur.

Mısır Hiyerogliflerinden türetilen Fenike Alfabesi, modern Avrupa ve Orta Doğu Alfabelerinin atası olup, çeşitli soyu tükenmiş Orta Asya el-yazmaları aracılığıyla, kuzeydeki Moğolistan'dan, güneydeki eski Sanskritçe ve Hint Yarımadası'nın modern yazılı dilleri de dahil olmak üzere birçok yazı formuna bağlanabilir (Cleminson vd., 2006, s. 8).

Ticaretle uğraşan Fenikelilerin, her şeyi resimsel işaretler haline getirecek zamanları olmadığı için, Fenike uygarlığında çeşitli nesne ve varlıkların bu sebepten ötürü hızla yazı göstergelerine dönüştüğü görülmektedir. Bu kullanım biçiminin önemi de, alfabenin gelişimine yansımıştır.

zamanlar, içine dahil edilen sesli harflerle birlikte İ.Ö. 700 yıllarında Kiril, Etrüsk ve Latin Alfabelerine de kaynak olan Yunan Alfabesinin keşfine temel oluştururken, orta doğudan ise Brahmi, Nebati, İbrani ve Arap Alfabelerine kaynak olan Arami dillerinin alfabelerinin oluşumunu sağlamıştır (Barthes, 2007, s. 29).

Görsel 1.10.'da İ.Ö. 900 yılına dayanan, taşın üzerine kazınarak oluşturulmuş Fenike çivi yazısından değişik bu yazı örneği, ilk alfabenin ülke sınırları dışına yayıldığını gösterir niteliktedir (Jean, 2012, s. 52).



Görsel 1.10. Fenike alfabesi, pişmiş toprak tablet. İ.Ö. 14. Yüzyıl Ugarit, Suriye (Jean, 2012, s. 52)

1.2.4. Latin Alfabesi

Hiç bir dilin durağan olmadığını, sesleri temsil eden harflerin ve tipografinin miras edindiği güçle dönüşüm geçirdiğini ve insanların var ettiği biçimlere uyarlanıp, sürekli adaptasyon sağlayarak geliştiğini, çağdaş Latin göstergelerinin oluşturduğu alfabenin geçirdiği binlerce yıllık gelişim ve dönüşümden de anlamak mümkündür (Ambrose ve Harris, 2012, s. 10). Genel anlamda Latin Alfabesinin geçirdiği söz konusu gelişim aşamalarına bakıldığında, Romalıların İ.Ö. 1. yüzyılda geliştirdiği yazı stillerinden biri olan, Mısırlılardan miras edindikleri papirüs üzerine elle yazılan ya da tabletlere işlenen bir yazı biçimi, ikincisinin de yazıtlar için kullanılan ve “Rustic Capital” ismiyle anılan yazı biçimi olduğu görülmektedir. Daha sonra, çeşitli İtalyan, Gotik ve Rönesans sonrası yazı biçimleri oluşturulmuştur (Güngör, 2016, s. 19).

Latinceyi yazmak amacıyla Batı Avrupa bölgesinde Karolenj Yazısı, Gotik Yazı ve Hümanistik Yazısı stilleri geliştirilmiş, Avrupanın Doğusunda ise aynı işlev Yunancaya göre oluşturulmuş Kiril Alfabesiyle gerçekleştirilmiştir (Jean, 2012, s. 71). İlk ve Ortaçağda kullanılan en dikkat çekici altı yazı türü: 1. ve 2. yüzyıllarda kapital ve

orta klasik (işlek); 3. yüzyılda unsiyal; 8. yüzyılda karolin ya da karolenj; 12. yüzyılda kırık ya da gotik ve 15. yüzyılda ise hümanistik yazıdır (Barthes, 2007, s. 30).

MAXIMO·TRIB·POT·XVI
ADDECLARANDVM·QVA

Görsel 1.11. Roma Kapitalleri (Ganiz, 2004, s. 27)

ET DE ANNE FRIDUANTIS ET ANNE
N. ULLUS ET ANNE ET ANNE ET ANNE
ET ANNE ET ANNE ET ANNE ET ANNE

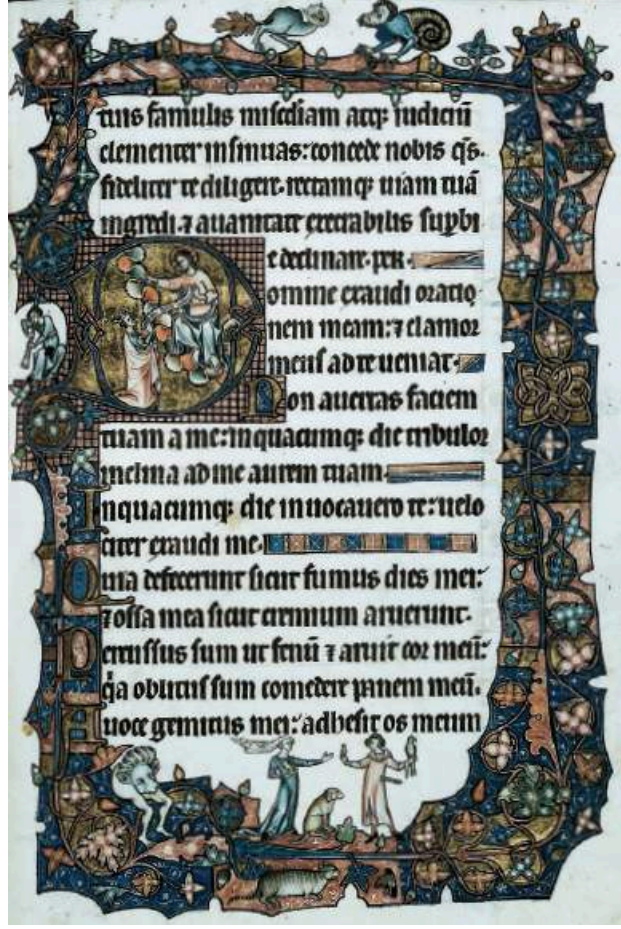
Görsel 1.12. İşlek yazı örneği (Ganiz, 2004, s. 27)

SÆLEM ET SEI
ILLUMINMON
PATRISILLIUSI

Görsel 1.13. Roma Unsiyalleri (Ganiz, 2004, s. 27)

abcdefghijklmnopqrstux
sedet ad dextera maie statif

Görsel 1.14. Karolenj yazı örneği (Ganiz, 2004, s. 28)



Görsel 1.15. Gotik el-yazması, "Ormesby Psalter", İ.S. 1300'ler (Meggs ve Purvis, 2011, s. 58)

Deo gratias. & Felix r
es sacra uirgo maria et
laude dignissima. Qui

Görsel 1.16. Hümanistik yazı örneği (Ganiz, 2004, s. 28)

İtalya'da Rönesans'ın ilk etkileri görülmeye başlandığında gotik harf yapısından farklı biçimde türeyen hümanistik yazının kullanımında artış görülürken, Avrupa kültürünü bambaşka bir boyuta aktaracak olan tipografinin bulunuşu gerçekleşmiştir (Jean, 2012, s. 92).

Yazının yolculuğu taş üzerinde başlamış, çamur, papirüs, parşömen ve kağıt üzerinde, kıtadan kıtaya, költürden költüre sürekli evrilerek devam etmiştir. Günümüzde ise dijital ortamı bu yolculuğa dahil etmek mümkündür. Ayrıca bu yolculuk sırasında yazı, nadir görölen anlamdışı denemeler harcinde, her zaman bir şey anlatma derdinde olmuştur. Fakat burada irdelenen konu, bu anlamdışı, ya da belki de yazar için anlamlı ancak okuyucunun gözünde anlamsız veya açık anlamlı olan yazı türleridir. İşte burada devreye giren *asemik yazı*, Üzerinde durulmayı gerektiren, zamanla uygulayıcısındaki artışla dikkat çeken bir tarz olmuştur. Daha önceleri, orijinal yazı çalışmalarına eskiz niteliği taşıyan veya bilek açma olarak değerlendirilebilecek bu yaklaşım, yüzyıllar sonra kendine bağımsız bir isim kazanmış ve popöler költüre dahil olmuştur. Çağımızda kaligrafı sanatı çatısı altında asemik kaligrafı olarak dikkat çekmektedir. Ancak bağımsız bir bakış açısı ile, kendine özgü kurallarını geliştirerek, duygu aktaran bir sanat özelliği olma eğilimindedir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. YAZININ AMACINDA AYKIRI BİR SIÇRAMA: ASEMİK YAZI

2.1. Asemik Yazının Tanımı

“Anlamlılık nedir? Anlamın duyular aracılığıyla üretilmişliğidir” der Barthes (2007, s. 138). Bu söylem iki farklı biçimde yoruma açık olarak düşünülebilir: Birincisi, anlamın kişide yarattığı hislerin çeşitli malzemeler yoluyla yüzeye aktarımı, hayata geçirilişidir; ikincisi ise kişinin o ana verdiği değer sonucunda bir anlamlılığa dönüşebilirliğidir. Yani, burada ifade edilmek istenen duygu, asemik yazı adı verilen farklı bir tür kullanılarak da aktarılabilir.

Asemik yazı, “belirli bir anlama sahip olmayan yazı türü” olarak tanımlanmaktadır. (Güngör, 2016, s. 21). Gaze (http-1) ise asemik yazıyı kısaca “bir tür yazı formunu andıran, ancak okunamayan” bir “şey” olarak tanımlamaktadır.

Metni bir görsel öge olarak ele almak asemik yazının daha rahat anlaşılmasını sağlayabilir. Bu bağlamda okunabilir yazının karşılığı tanımlanabilir görüntüyken, asemik yazı, soyut görüntünün karşılığı olarak nitelendirilebilir.



Görsel 2.1. Metin-görüntü karşılaştırması (Güngör, 2016, s. 21)

Asemik yazı, sembol ve anlam arasındaki ilişkinin kademeli olarak zayıfladığına işaret etmektedir. Sembollerin akışı, şifrelenmiş bilgiyi engelleme ve çoğaltma eğiliminde değildir. Bilinen kalıpları bağlam dışında harmanlayarak, yenilerini tasarlayarak ya da değişiklikleri uygulayarak her kodun benzersizliği etrafında çalışır. Asemik iletişim paradoksunu meşrulaştıran, en yıkıcı özelliklerden biridir. Her metin, boyutuna bakılmaksızın, uyarıcı ve özünü oluşturan, benzersiz ve belirsiz bir dilin en yüksek ifadesini içerir (Federici, 2018, s.1).

Asemik yazının tam olarak anlaşılması için, temel kavramlarından ve anlamlarından hareket etmek gereklidir. “Asemik yazının” tanımı, “a - sema” (asemik) kelimesinden türetilir. Bu, anlamın yokluğundan ziyade, işaretin yokluğunu ifade eden bir tür “açık” anlamlı yazı demektir. Asemik yazı, dil işaretlerini andıran formların grafik gösterimi ile bağlantılı deneyimler önermektedir; ancak sözdizimi ve fonetik yapıların bulunmamasından dolayı anlamsal yorumlamaya imkan bırakmaktadır. Örneğin soyut bir görüntüye, izleyen her birey için farklı anlam ifade edebileceği söylenirken, aynı durumun asemik yazı için de geçerli olma gerekliliği ve asemik yazıda bulunmayan kelimelerin fikrinin son derece önemli olduğu düşünülebilir. Asemik yazının temel özelliklerinden biri, yapım aşamasında olan, ama içerdiği anlam asla çözülemeyen bir dilmiş gibi görünen saf estetik formlarla sonuçlanmasıdır (Aprile, Caggiula, 2015, s. yok).

Henri Michaux, Isidore Isou, Roland Barthes gibi isimlerin de içinde bulunduğu birkaç yazarın dilin dolambaçlı yollarından geçerek asemik çalışmalar üretme çabasına girdiği görülmektedir. Alsobrook (2017, s. 5)’a göre asemik yazı, kelimenin tam anlamıyla bir görsel-metinsel iletişim biçimidir ve okuyucunun yorumuna bırakılan, anlam bakımından açık bir içerik olarak nitelendirilmektedir. Sanatın birçok dalında anlamın, alan dahilindeki medya ile birleştirilerek vücut bulması beklenmektedir. Örneğin bir piyanist, icra edeceği besteyi, duyguları ve piyanonun notalarıyla birleştirerek dinleyicisine aktarır; bir yazar ise kelimeleri ardı ardına sıralarken kalbinin en derinlerinden geçen hisleri kalem ve harfler ile kağıda yansıtır. Burada sanatçı ve tasarımcıyı birbirinden farklı değerlendirmek doğru olacaktır. Çünkü bir grafik tasarımcı anlamı, grafik göstergeler ve tipografiyi kullanarak en açık şekilde aktarabilmek adına eğitim almaktadır. Asemik yazıda ise beklenti tam tersi yöndedir; asemik yazıya sanat penceresinden bakan için göstergeler tamamen kapalıdır, ancak ortaya çıkan sonuç her kişi için farklı anlamlar taşıyabilir.

Yazıda okunaksızlığa yönelme eğilimi birçok kültürel gelenekte mevcuttur. "Okunamayan" ya da "okunaksız" sıfatları yerine, "asemik" terimini bir sıfat olarak kullanmayı tercih eden Gaze (2013, s. 5), bu yazıların bizim ortak okuma-yazma anlayışımıza ve dilin anlamlılığına meydan okuduğunu dile getirmektedir. "Asemik" terimi ise 20.yy'ın ilerleyen dönemlerinde şair John Byrum tarafından, şair Jim Leftwich'e ve sonunda da Tim Gaze'e teslim edilmiştir. (Gaze, Jacobson, 2013, s. 5).

Bathes ile ortaya çıkan bu akımın amacı, yazıyı sözden ve sestten ayırma isteğidir. Onlara göre yazı bir işin bitiş noktası, seslerin kağıda aktarımı ya da söze dökme eğilimi değildir. Bu anlayışa göre asemik, “elle üretmek demektir, bir uygulamadır, meslektir, yavaşlıktır, marangoz işçiliğidir, yüzeyin üzerinde oyuklar açma arzusudur, diyaloga sığınak değildir. Yazı, sese yanıt vermemekle birlikte düşünceden de uzaktır: her şey gittiğinde geriye kalan son etkinliktir...”. Çünkü yazı, “bilinçten daha derin bir belleğe ulaşmak anlamına gelir” (Barthes, 2007, s. 12-13).

Tarihin farklı dönem, kültür ve akımlarında göze çarpan, yazının deformasyonları ya da okutmama arayışları, asemik yazıya gönderme yapacak olan bir alt yapının uzun zamandır süregeldiğini düşündürür.

Sümerli yazıcıların nesneyi veya eylemi en basit haliyle betimleyen resim-yazıları kullanmak yerine, deşifre edilmesi çok daha zor olan çivi yazısı sistemini kullanması, okunurluğu arka planda bırakarak, yazının doğasında olan şifreli ve kapalı grafik sistemini oluşturmaktadır. Yazı, insan tarafından anlam yüklenen görsel ifadelerden oluşmaktadır; kendi başına okunamaz olan bir yazı, ifadelendirilemeyen bir dili temsil etmekte, aslen gerçek yüzünü ortaya çıkartmaktadır (Barthes, 2007, s. 32).

Görsel 2.2. Roland Barthes “Yazı Nedir?” kitabı iç kapak sayfası asemik yazı örneği (Barthes, 1987)

16. yüzyılda yazıldığı tahmin edilen, şimdiye kadar keşfedilmiş hiç bir yazıyla bir bağlantısı bulunamayan ve içerisinde botanik bilimi ve tıbbi kullanımı ile ilgili çizimler bulunduran Voynich el-yazmaları, asemik yazının köklerinde bulunan en değerli örneklerden biridir. Kitabın içerisinde bulunan bu bitki çizimlerinin ise, sürrealist bir bakış açısıyla ele alındığını göstermektedir. Orijinali Yale Üniversitesine bağışlanan eser, dil bilimi uzmanlarınca incelendiğinde içerisinde bulunan yazının, herhangi bir anlama dayalı olmadığı saptanmıştır (Güngör, 2016, s. 21). Bununla birlikte Voynich

el-yazmalarında gerçekte var olduğu saptanamamış türde bitkilerin resimlendiği ve bunların sürrealist illüstratif yaklaşımlar olduğu söylenebilir.

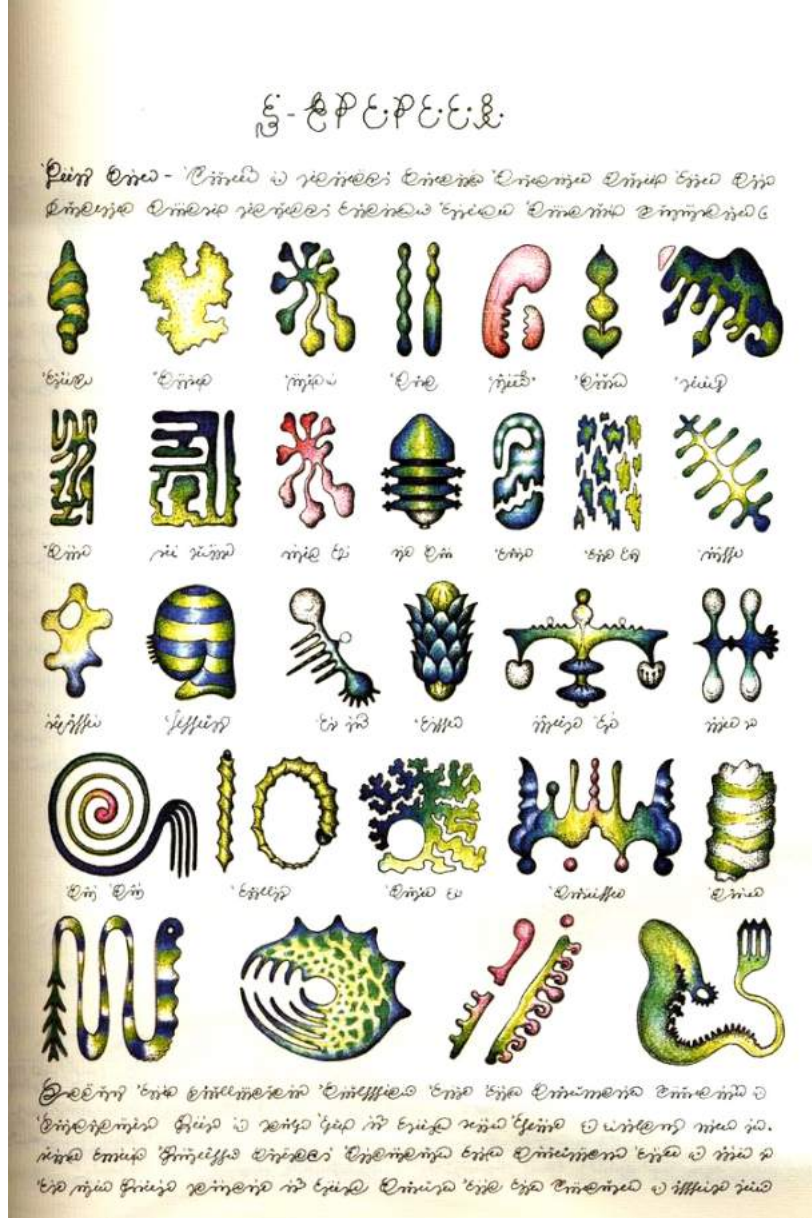


Görsel 2.3. *Voynich Elyazmaları*, 16.yy, Yale Üniversitesi Kütüphanesi

Temelleri şair Andre Breton tarafından atılan Sürrealizm akımının çıkış nedeni Dadaizme dayanmaktadır ve kolaj, fotomontaj gibi uygulamalara devam eden bir yaklaşım sürdürülmektedir (Becer, 2007, s. 87). Sürrealizm akımından etkilenerek ortaya çıkartılan eserlerde gerçek olamayacak-gerçek üstü- bir dünya tasvir edilmektedir.

Voynich el-yazmalarından çok daha yeni olan Codex Seraphinianus, 1976-1978 yılları arasında İtalyan mimar Luigi Serafini tarafından, hayali bir dil kullanılarak ve sürreal illüstrasyonlarla desteklenerek yazılmış, hayali dünyayı anlatan bir kitaptır. Nitekim, resim ve metinden oluşan bu el-yazması, -kısa bir süre önce bir konuşma sırasında sanatçının kendisi tarafından teyit edildiği üzere- dilsel içerikten tamamen yoksundur (Stanley, 2010'dan aktaran Alsobrook). Bazıları tarafından Codex Seraphinianus'un başka bir dünyaya ait bir rehber olabileceği düşünülmektedir. Çünkü

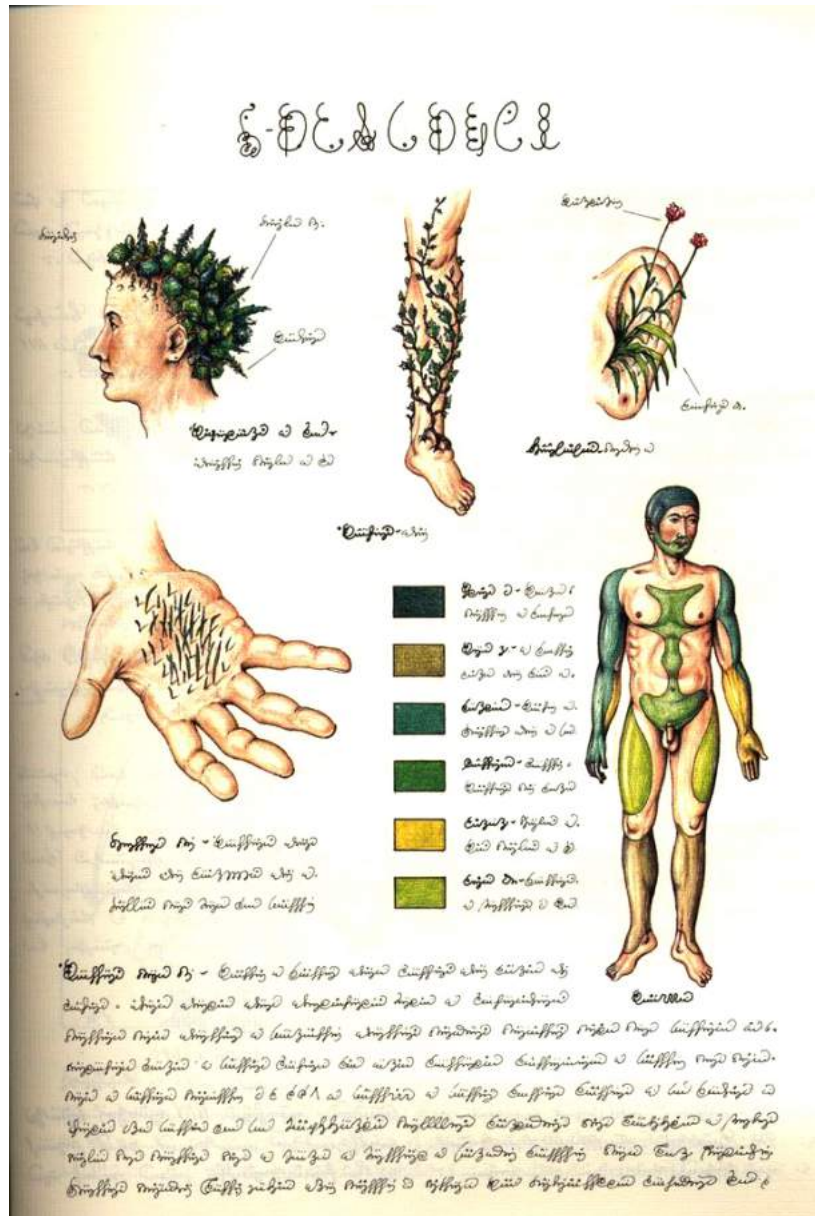
Codex, bilinen herhangi bir yazıya benzemeyen, 300 sayfadan fazla, sürreal olarak değerlendirilebilecek, fantastik, renkli resim ve el yazısı içermektedir.



Görsel 2.4. Luigi Serafini, Codex Seraphinianus 1976-1978

Burada yazar, amacını, okuyucu için, bir çocuğun okul öncesi çağındaki yazı bilmez halinin huşu ve şaşkınlığının deneyimini üretmek olarak açıklamaktadır. Çocuklar için harfler, gizemin bir eşiğini temsil etmektedir; çünkü okumayı öğrenene kadar harflerin anlamını çözmek için gerekli bilgi ve yöntemden yoksundurlar. Çocuklar, yetişkinlerin yazıyı okuyup anlamlandırabilme yetilerine karşı hayranlık

duyarlar. Codex'teki tasvirler izleyici tarafından, anlaşılamayan bir dil olarak algılanmaktadır. Bu sebeple varolan tuhaf yazılarla yüzleşmek, okuma yazma yetisine sahip yetişkinlerde de, tıpkı bir çocuk gibi çaresizlik hissi yaratmakta, ima ya da temsil edebileceklerine karşı hayranlık uyandırmaktadır. (Alsobrook, 2017, s 7).



Görsel 2.5. Luigi Serafini, Codex Seraphinianus 1976-1978

Codex'in on bir bölüm halinde düzenlendiği görülmektedir. Her bölümün başında içindekiler sayfası yer almaktadır. İki tür içerik sayfası mevcuttur: Biri çoğunlukla

küçük resim veya bazen metinden alınmış diyagramlardır; diğeri ise temel olarak altyazılı illüstrasyonlardan oluşmaktadır. Her sayfanın en üstünde gizemli bir el yazısıyla yazılmış bir başlık vardır. Bu başlık metni, sayfalarda bulunan gövde metindeki birbiriyle bağlantılı gibi görünen el yazısından farklı olarak, birbiriyle bağlantısız ve büyük boyutlu işaretlerden oluşmaktadır. Fakat, başlıklarda kullanılan bazı işaretler ana metindikileri, özellikle de baş harfe benzeyen işaretleri andırmaktadır. Metin ve başlıklarda bulunan bu benzer işaretler sebebiyle, bu eserin belki de yalnızca Serafini tarafından okunabilen, ancak izleyici açısından asemik bir yapı olduğu düşünülebilir. Codex'teki metnin tamamı organize edilmiş biçimde bir araya getirilmektedir; bu tanıdık format sayesinde, sayfa numarası, bölüm ve sayfadaki yerine göre yönlendirme sağlanabilmektedir. Bu da kitabın yapısı hakkında fazla tartışma yaratmadan, içerik üzerinde odaklanılmasını sağlamaktadır (Stanley, 2010, s. 8). Bu sayede yazarın, izleyicinin dikkatini içeriğe odaklayarak, hedeflediği deneyimlemeyi desteklediğini söylemek mümkündür.



Görsel 2.6. Luigi Serafini, Codex Seraphinianus 1976-1978

Voynich el yazması ve Codex Seraphinianus gibi birkaç tekil istisna dışında, Batı el yazısı gelenekleri içinde, asemik yazı ilk önce mısranın çizgiselliğinden ve daha sonra simgenin uygunluğundan kurtulmuş olan, şiirsel bir pratiklikle yakından bağlantılıdır (Gaze, Jacobson, 2013, s. 6). Kelimelere konsantre olmadan, yazma biçimleriyle oynanan görsel şiirde de, asemik yazı kullanılmaktadır.

2.2. Kaligrafi Sanatının Asemik Yazı Üzerindeki Etkileri

Yazılı tarihin başlangıcından bu yana olan süreçte bilindiği kadarıyla, insanın, dil ve aktarımı ile ilgili hesaplaşmalarının olduğu düşünülebilir. Tarih boyunca tüm kültürler taş, kâğıt, hayvan derisi ve kil gibi çeşitli malzemeler kullanarak söylemek istediklerini başkalarına da iletebilmek için kaydetmenin yollarını aramışlardır. Ancak eski yazarlar için, sadece fikirlerin aktarılması yeterli gelmemiştir. Yapılan çalışmaların görsel boyutta da tatmin edici olması gerekmektedir ki kaligrafi sanatı bu hedefin ürünü olarak doğmuştur (Cleminson vd., 2006, s. 6).

Kaligrafi, Yunancadan gelen kallos (güzellik) ve graphos (yazı) -güzel yazı- kelimelerinden oluşmakta ve kelime içindeki harflerle, sayfa içindeki kelimelerin uyumlu oranını ifade etmektedir. Kaligrafinin en iyi bazı örnekleri, bu sanat formunun zahmetsizce oluşturulduğu izlenimini verse de, aslında her harf ve sembol, özenli ölçümlerin ve tasarlanmış çoklu fırça darbelerinin bir ürünüdür (Ekhtiar, Moore, 2012, s. 55). Bu bağlamda harflerin birbiriyle olan ilişkisinin kelimeleri, kelimelerin ise kompozisyonun bütünlüğünü desteklediği söylenebilir. Yazı sadece anlamsal bilgi içermez; bir şekil ya da imge olarak görüldüğünde estetik, bir el yazısı uzmanı tarafından incelendiğinde ise yazan kişinin karakterini açığa çıkartabilecek duygusal bilgiyi de barındırır (Huth, 2004'tan aktaran Alsobrook , s. 7).

Kültürel ve tarihsel olarak insanlığın en büyük dönüm noktalarından biri sayılabilecek olan yazının icadının, devamında estetik kaygıyı da getirdiği söylenebilir. Kaligrafinin doğuşunun ise, estetik kaygının çözümlerinden biri niteliğinde olduğu görülmektedir. Ancak kaligrafi, yalnızca göze güzel görünen yazı olmakla kalmamış, kısa süre içerisinde ruha da hitap eden, hatta bazı kültürlerde ruhun kendisiyle yapıldığına inanılan büyüleyici bir sanat haline dönüşmüştür.

Kaligrafide çizgilerin ahenk ve zarafeti yalnızca estetik zevk yaratmaz, aynı zamanda bin yıllık bilgeliği aktarır. Her satır anlamlıdır; kaligrafinin her hareketi "iyi" bir

iz yaratır. Doğu halkları harfin tanrısal bir name olduğuna, bu nedenle kaligrafinin tanrısal bir güç taşıdığına inanmaktadır. Düşünüldüğünde, kaligrafi; başarı, aydınlık, sevgi, yaratıcılık ve insanı mutlu edebilecek her düşünceyi kapsadığı için hayatın anlamlarını ve mutluluk kaynaklarını da yansıtır (http-2).

2. Dünya Savaşı'ndan sonra birçok sanatçının, benliğiyle daha derin bir bağlantı kurma kaygısı geliştirdiği, özellikle soyut dışavurumcu sanatçıların kendilerini daha sezgisel, derin ve oldukları gibi açıklayabilecekleri bir felsefe ya da geleneklerini araştırma içerisine girdiği görülmektedir. Kendi iç dünyalarına dönerek, gerçek duygularına kulak veren bu sanatçıların, ruhlarıyla olan bağlantılarının kaligrafik eserlerine yansması, duygunun sanat yoluyla aktarımı adına, besleyici bir gelişme olarak düşünülebilir.

Kaligrafi, sembol ve fırça hareketinin uyumla buluştuğu noktadır. Yazı yazmanın amacı önceden saptanan anlamların, dilin standart dil aktarım formları ile yüzeye taşınmasıdır. Fakat kaligraf, kelimeleri yalnız iletişim kurmak için yazmaz; kalemi veya fırçayı vücudunun bir uzantısı olarak kullanır ve aktaracağı düşünceye tüm ruhunu da katar. Kaligrafik lekelerin fiziksel olduğu kadar ruhsal bir haz taşınması da gerekir. Ruh, beden, fırça darbeleriyle uyumlu şekilde hareket ederken, tüm enerjisi sırasıyla kola, ele, kaleme ve son olarak çizgiye aktarımında rehberlik etmelidir. Kaligrafi binlerce yıldır tüm dünyadaki farklı kültürlerde var olmuştur. Bazı kültürlerde kaligrafinin Tanrısallıkla ilintili olduğu düşünülmekte ve bu sebeple ilahi bir saygı duyulmaktadır. (http-3). Sanat tarihinde, kaligrafinin, soyut sanatla ilgilenen sanatçılarda da kullanılan bir estetik değer olduğu görülmektedir. Beden-ruh bağlantısını ilke edinerek, duyguların esere aktarımını gerektiren kaligrafi sanatı için, düşünce ve hislerinin soyut aktarımını hedefleyen sanatçılar tarafından da kullanılmasına doğal bir süreç olarak bakılabilir.

2.2.1. Çin kaligrafisi

İlk ortaya çıktığı dönemlerdeki bazı mitlere göre, yazının, insanlığa kahramanlar veya tanrılar tarafından bahşedildiğine inanılmaktadır. Çeşitli kültürlere göre Keos'lu Simenidas, Melek Razielle ve Thot gibi kutsal varlıkların, yazıyı dünyaya sunduğu görüşü vardır. Bunun tam aksi bir durumun söz konusu olduğu Çin'de ise, ideogramlardan oluşan Kanjinin icat edilmesine, kötü gözle bakan eski Çin Tanrıları

olduğuna ve bu Tanrıların, Kanjinin keşfi gerçekleştiğinde ağladığına rivayet edilir (Barthes, 2007, s. 42). Buradaki söylemden çıkışla, Çin yazı stiline, aslında yalnızca işlevsellik bağlamında bir değerden öte, Tanrısallık düzeyiyle karşılaştırılabilecek nitelikte görüldüğü, başka bir deyişle de bu yazının, bilinen pek çok yazı stilinden farklı bir yönü olduğu ve gerçek bir yaratıma gönderme yapan 'aykırı' bir duruş sergilediği vurgulanmaktadır. Bu aykırı duruşun göstergesi olarak sunulabilecek bir diğer gösterge ise, Hıristiyanlık ve Yahudilikte sözün Tanrı tarafından yaratıldığına inanılırken, Çin kültüründe dilin nereden geldiğinden ve köklerinden bahsedilmesi yerine, yazının kendisinin üzerinde durulmasıdır. Çünkü Çin halkının inanışına bakıldığında dilin yaratımı, Çin yazısının da yaratımıdır (Güngör, 2016, s. 19).

Kaligrafi sanatının genellikle aile içinde nesilden nesile aktarıldığı Çin'de, yazı yazabilmek ve karakterleri kurallara uygun şekilde çizebilmek, çok sıkı ve disiplinli bir çalışma gerektirmekte, ancak bu zorlu eğitim sonucunda düşünce doğru şekilde kağıda aktarılabilmektedir.

Abartılı bir disiplin gerektiren Çin kaligrafisinin benzersizliği, dünyanın başka hiçbir yerinde aynı tesadüfi gibi görünen, serbest ve akıcı üsluba varılamamasıyla da tescillenmektedir (Becer, 2015, s. 88).



Görsel 2.7. İ.S. 265-581, Bugün de kullanılmakta olan Çin Alfabesi, Çin (Cleminson vd., 2006, s. 267)

Çin kültüründe kaligrafi sanatına verilen değeri, kaligrafların gerçek sanatçı olarak nitelendirilmesinden anlamak mümkündür. Bu durum 5. yüzyıla kadar benzer şekilde devam etmiş, bunun yanında sanatla meşgul kimseler ise zanaatkar olarak kabul görmüştür (Güngör, 2016, s. 19). Sebebi ise, bedenin ruhla bağlı olan hareketinin kaligrafiyle kağıda yansımaları ve bunun sanatsal ve estetik yönüyle dışavurumuna yapılan vurgu olarak düşünülebilir.

Japon yazısı, örnek aldığı Çin yazısına sonradan sesi de ifade eden heceler ekleyerek evrilmiş olsa da, Çin yazısı hala piktogramlar ve ideogramlardan oluşan bir yazı sistemi olması ve tek hece kullanımına devam etmesi nedeniyle, dilin fonetik özelliklerini yansıtmamaktadır. Bu durum, Çin'de görsel dilin, yani yazının, herkesçe farklı yorumlanabilecek sesli anlatımdan çok daha güvenilir bulunarak, gerçekliğin bir simgesi olarak kabul edilmesini ve üstünlüğünü korumasını sağlamaktadır (Jean, 2012, s. 184).

Tüm bu olumlu anlatıma ve içeriğindeki akıcı estetik şölene rağmen, şair Michaux yaptığı Asya yolculuğunda, aykırı yapısından dolayı Çin yazısının bir "barbar" olduğunu vurgulamıştır (Jean, 2012, s. 186). Michaux'un bu görüşüne, özellikle yabancı biri için, Roma kökenli alfabelere oranla daha kalabalık ve tamamen farklı bir yapıya sahip olan Çin yazısının, görsel etkisi ile zihinde oluşturduğu karmaşa hissinin sebep olduğu görüşünden kaynaklıdır.



Görsel 2.8. Henri Michaux'un Kıpırdanma'ları (Jean, 2012, s. 86-87)

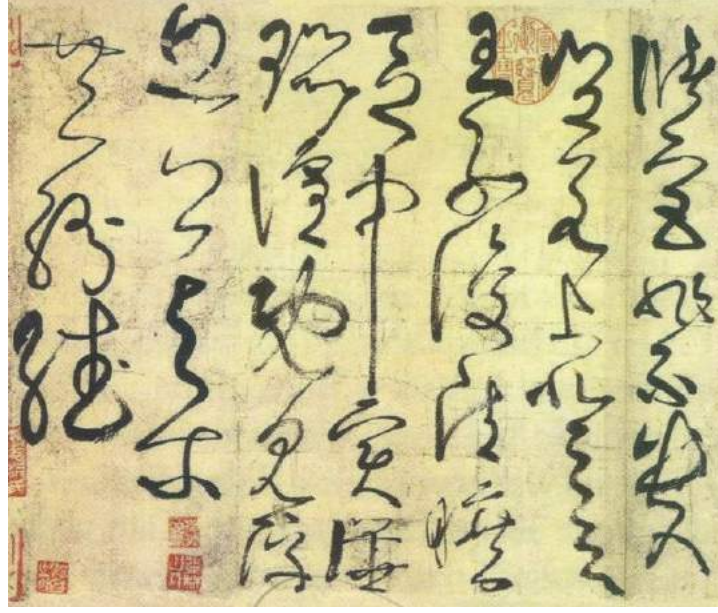
Temeli ideograma yani kavram yazıya dayanan diller, çeşitli semboller aracılığıyla kavram ya da düşünceleri temsil edebilen ideogramatik olarak isimlendirilmiş dillerdir. Bu diller her bir sembolün bir düşünceyi yansıtabileceği şekilde oluşturularak, sembol ile düşünce arası bağ kurmuşlardır. İdeogramatik diller, aralarında Thai, Çince, Korece ve Japonca'yı da içeren ve geleneksel yöntemle yukarıdan başlayıp aşağı yönde yazılan işaretler dizgesidir (Ambrose ve Harris, 2012, s. 12)

Yin Hanedanlığı'nın hüküm sürdüğü yıllarda (265-419) Çin yazısında daha sistematik ve akıcı bir aktarım üslubunun geliştiği fark edilmektedir. Tanglar döneminde ise (618-907), önceden kullanılan ve bitki temelli biçimleri gerçekte oldukları gibi yansıtmada sorunlar yaşayan kısa uçlu fırçaların yerini, biçimin doğal kıvrımlarını daha canlı bir üslupla aktarabilen yumuşak ve konik uçlu fırçaların aldığı görülmektedir. Malzeme kullanımının gelişimi ve görsel anlatımı zenginleştirilmesi, Çin'de serbest kaligrafîye resimsel bir ifade aktarım gücü ve değer katmakta, bu eserlere resim sanatı dahilinde değerlendirilebilir bir anlayış vermektedir. Bu sayede bu iki farklı ifade biçimi birbirini tamamlayan bir üslup oluşturmaktadır (Jean, 2012, s. 179). Çin kaligrafî tarihinde serbest yazının resimselliğini alkol etkisi altında soyut dışavurum olarak aktarmaya yönelik ustalar da bulunmaktadır.

Örneğin, ruhunu gevşetmek için bol miktarda şaraptan yardım alan ünlü Çinli kaligraf "Crazy" Zhang Xu, "crazy grass style" olarak bilinen bir tarzda coşkulu, enerjik bir el yazısı kaligrafîsi geliştirmiştir. Zhang bir gecelik alkollü yazı çalışmasından sonra, sabah olduğunda genellikle kendi yazısını okuyamamaktadır (Gaze, Jacobson, 2013, s. 5).

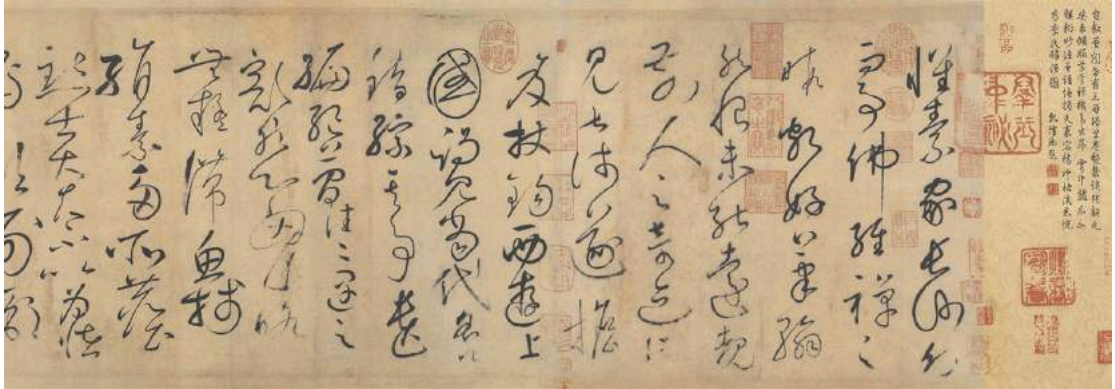


Görsel 2.9. Zhang Chu "Four Poems" El-yazması, Kağıt üzerine mürekkep, M. S. 618-907, 29.5 x 195.2 cm, Liaoning Provincial Museum, Shenyang
https://www.comuseum.com/wp-content/uploads/2015/09/zhang-xu_gushi.jpg (Erişim tarihi: 23.04.2019)



Görsel 2.10. Zhang Chu “Four Poems” El-yazması kesiti, Kağıt üzerine mürekkep, M. S. 618-907, Liaoning Provincial Museum, Shenyang
https://www.comuseum.com/wp-content/uploads/2015/09/zhang-xu_gushi.jpg (Erişim tarihi: 23.04.2019)

Aynı dönemden genç bir adam olan “Mad Monk” (Çılgın Keşiş) Huái Sù da, kendi okunaksız el yazısı tarzını geliştirmiştir (Gaze, Jacobson, 2013, s. 5).



Görsel 2.11. Huai Su “Autobiography” Elyazması, Kağıt üzerine mürekkep, M.S. 777, 28.3 x 775 cm, National Palace Museum, Taipei
<https://www.comuseum.com/?s=huai+su> (Erişim tarihi: 27.04.2019)

2.2.2. Japon kaligrafisi

Kaligrafi sanatı Japonya'da "shodo" olarak adlandırılmaktadır ve Shodo yazmanın bir yöntemi vardır. Sho kaligrafisi; do ise yöntem anlamına gelmektedir (http-2).

Tarihin en eski ve köklü yazı sistemlerinden birinin türevi olarak şekillenen ve asırlar boyu evrilerek günümüzde kullanılan halini alan Japon kaligrafisi, dünya üzerindeki en zor ve karışık yazı sistemlerinden biri olmasına rağmen, estetik ve sanatsal değerlendirmede de ilk sıralarda yer almaktadır. 4. yüzyılda icat edilen, kendine özgü bir yazı düzeni olan Japon kaligrafisinin tarihi geçmişi, aslen Kanji olarak bilinen ve kelimenin anlamsal öneminden ziyade, ses bilgisini aktaran eski Çin piktogramlarına dayanmaktadır.

Bu piktogramlar yüzyıllar içinde Japon dilinin sesçil değerine gönderme yapan eşsiz heceleri barındıran bir form olarak, Japon dil ve kültürünü yansıtacak bir değişime uğramıştır. Nihayet 10. yüzyılda Kanji el yazısı, akış ve uyumu vurgulayarak Japon estetiğini yansıtan, zarif ve yuvarlak hatlara sahip bir stil geliştirmiştir (Takenami, 2006, s. 198).

En az resim sanatı kadar takdir edilen Japon kaligrafisi, Japonya'nın en popüler sanatlarından biridir. Aynı zamanda bu sanatın altında felsefi anlamlar da yatmaktadır. Japon kaligraflar eserlerini mürekkep ve bambu fırça kullanarak pirinç kağıdı üzerine aktarırken, Japon estetiğinin başlıca prensiplerine göre, sade ve zarifliğin uyum içerisindeki denliğini de, kaligrafi eserlerinde şekillendirirler. Shodo'da rastlantısallık yoktur. Başlangıç, yön, form ve çizgilerin sonu, elemanlar arasındaki denge, her satır ve nokta için önemlidir; hatta yazımdaki boş alanlar birçok şeyi ifade eder (http-2).

Japon yazısının kendiliğinden üretilmiş ve geliştirilmiş bir yazı olmadığı bilinmektedir. Budist metinlerin çoğaltılmasıyla oluşmaya başlayan Japon kaligrafisi, zaman içerisinde Çin geleneğinden bağımsızlaşarak kendine özgü biçimsel oluşumunu kazanmıştır (Güngör, 2016, s. 19).



Görsel 2.12. Orijinal kanjiden (en üst), sesçil hiraganaya (en alt) evrimin aşamaları; sol sütunda "aa" ve sağ sütunda "ee" sesi göstergeleri (Takenami vd., 2006, s. 199)

Temelde Japon yazı sistemi Çin'den ithal edilmiş olsa da, iki dilin yazılarının birbirinden çok farklı olduğunu belirtmek gerekir. Çince kelimeler çoğunlukla tek heceliyken, Japon dilinin ise çok heceli olduğu görülmektedir. Bu ayrımın sonucu olarak Japonca yazı karakterleri *kana* adı verilen ayrı bir fonetik yazı sistemine geçmiştir. Kana, hiragana (düz kana) ve katakana (kısmi kana) olmak üzere iki ana formda bulunmaktadır (Takenami, 2006, s.198).



Görsel 2.13. Kanji, hiragana ve katakanaanın ortak kullanıldığı yazı örneği. "İnsanlarla tanışmak şans eseri gerçekleşir. Bu rastlantıdan çekinmeden keyif almalyız" anlamına gelmektedir (Takenami vd., 2006, s. 199)

Tekniğe daha az önem verilen ve daha özgür çalışmaların yapıldığı dönemde kaligrafi sanatında Zen Budizmi'nin etkileri görülmektedir. Budist Rahipler veya Shodo Yazıcıları tarafından ortaya koyulan bu eserlerin yapım aşaması çok ciddi bir yoğunlaşma gerektirmedi; çünkü mürekkep kağıda yanlış bir hareketle sürüldüğünde düzeltme imkanı yoktur. Kaligraf ancak bu konsantrasyonun sağlanması ile içinde bulunduğu zamanı kağıda doğru aktarabilmektedir (Güngör, 2016, s. 19). Duyguları özgür bırakarak zihni yüzeye aktarma pratiğinin, ilerleyen dönemde daha akıcı bir yazıya evrildiğini söylemek mümkündür. Shodo pratisyenlerinin yaptığı bu çalışmalarla, zamanla eli de özgür bırakmaya yöneldiği ve bir noktadan sonra kural dışılığa, hatta soyuta varan bir yola zemin hazırladıkları görülmektedir.

2.2.3. Arap kaligrafisi-Hat sanatı

Hat sanatı, disiplini ve kurallara dayalı yapısıyla, Çin ve Japon kaligrafi geleneklerine benzetilebilir.

Türk dilinde kullanılan "yazı" kelimesi, Arapça'da "hat" olarak karşılık bulmaktadır. Geometri kurallarını gözeterek, estetik bir yaklaşım ile ölçülü güzel yazı yazma sanatı ise "hüsn-i hat" olarak adlandırılmaktadır. Hat sanatında bulunan altı esas

yazı üslubu "Aklam-ı Sitte" adı altında toplanmış olan (Güngör, 2016, s. 20) "muhakkak, reyhâni, sülüis, nesih, tevki ve rikaa" (Alparslan, 1999, s. 203) yazılarıdır.



Görsel 2.14. Kur'an, mimari dekorasyon ve seramikte kullanılan Muhakkak yazısı (Ekhtiar, Moore, 2012, s.60)



Görsel 2.15. Resmi yazışmalar ve mimaride kullanılan Reyhani yazısı (Ekhtiar, Moore, 2012, s.60)



Görsel 2.16. Kur'an, mimari, metal işçiliği, seramik ve elyazmalarında kullanılan Sülüis yazısı (Ekhtiar, Moore, 2012, s.60)



Görsel 2.17. Elyazmaları, seramik ve çinide kullanılan Nesih yazısı (Ekhtiar, Moore, 2012, s.60)



Görsel 2.18. Kur'an, resmi yazışmalar ve mimaride kullanılan Tevki yazısı (Ekhtiar, Moore, 2012, s.60)



Görsel 2.19. Mektup, resmi mektup ve elyazmalarında kullanılan Rikaa yazısı (Ekhtiar, Moore, 2012, s.60)

Tarihte birçok farklı kültürde, yazının Tanrısal bir hediye olduğu inancı kuvvetli bir inanıştır. Farklı din ve kültürlerin dünya üzerindeki yayılımı, bu kültürlerin yazılarını da beraberinde getirmelerine, yerleştikleri topraklarda yaymalarına aracılık etmiştir. Benzer şekilde, Arap kaligrafisi de Tanrının sözleriyle bağlantılı olduğuna inanılarak gelişmiştir. Kur'an'da okuma-yazmaya verilen önemin de gücüyle, İslam dininin yayılmasının, Arap harflerinin gelişiminde büyük bir etkisi olduğunu söylemek doğrudur. Yazılı söz, İslam'ın Arap Yarımadası'na gelişiyse eşsiz bir önem kazanmıştır. Hz. Muhammed'in güvendiği yoldaşları ve takipçileri, ilahi vahiyleri, yazılı ve sözlü kaynaklardan toplamış ve İslam'ın en kutsal kitabı olan Kur'an'ı bir el yazması olarak derlemişlerdir. İlahi vahiy, Arapça olarak Hz. Muhammed'e aktarıldığında Müslümanlar, Kur'an'ın ve Arap yazısının Tanrı'nın mesajının fiziki tezahürü olduğunu düşünmekte ve Kur'an'dan yazılı metinleri kopyalayarak bir adanmışlık eylemi gerçekleştirmektedir (Ekhtiar, Moore, 2012, s.56). Kutsal metinlerin hat sanatı ile yazılmasından da anlaşılabilceği üzere, hat, İslam alemi için en önemli sanat formu olarak kabul edilmektedir. Pek çok kullanım eşyasından binalara kadar bir çok farklı alanda hat sanatına rastlanmaktadır.

Yeni yüzyılın beraberinde getirdiği teknolojik gelişmeler, güncel olarak Arap alfabetini kullanmakta olan ülkelerde hat sanatının gelişimine olanak tanımıştır (Acar, 2013, s. 72). Günümüzde hat sanatının, teknolojik gelişmelerin de yardımı ile, daha deneysel ve özgür formlarla üretebildiği görülmektedir. Dini inanış ve kültürlerin katı yapısının yavaş yavaş daha ılımlı bir mizaca bürünmesi ile, çağdaş hat sanatı eserlerinin çoğalmasına katkısı olduğu söylenebilir.



Görsel 2.20. Ömer Faruk Dere, *Levha/İşaretler* (Güngör, 2016, s. 20)

İslam kaligrafistleri, Kur-an 'da kullanılan kaligrafilere de harfleri okunaksız olma yolunda harika şekillerde çarpıtmaktadırlar. Buradaki değişime yönelme, İslami hat içindeki resimsel gelenekte suret betimleme yasağının, dışa vurumu olarak ortaya çıktığı düşünülebilir. Böylece, farklı kaligrafik gelenekler okunamayan işaretler üretmekle sonuçlansa da, okunaksızlığa yönelim dürtüleri bölgesel olarak farklılık gösterebilmektedir (Gaze, Jacobson, 2013, s. 6). Bu bağlamda İslam ülkelerindeki insan figürünün resmedilmesi yasağının etkileriyle, harf kullanarak her türden biçimin oluşturulabilmesi, Çin'deki soyut dışavurumun kaligrafi eserlerine yansımadaki gibi benzer dürtüler ve ihtiyaçlardan doğduğunu söylemek mümkündür. Yasaklar sebebi ile İslam kaligrafisinde çizilmiş bir insan suretinin örneğinde, harflerin ustalıkla deforme edilerek yeniden biçimlendirildiği görülmektedir.



Görsel 2.21. *Allah, Muhammed, Ali, Hasan ve Husayn kelimeleriyle oluşturulmuş insan sureti, Türkiye (Schimmel, 1990, s. 110)*

Hat sanatında, kaligrafinin her türlü imkanı, yasaklara rağmen değerlendirilmeye çalışılmıştır. Fütürist şairler de, yaratıcı ve farklı yorumlar ortaya koyarken, kaligrafiden etkilenmişlerdir ve bu etkilerin yansımaları çağdaş bir yorumlama olarak tarihi süreçte değer görmüştür.



Görsel 2.22. *Giacomo Balla, "Futurismo", çini mürekkebi (Becer, 2007, s. 53)*

Hat sanatı, öğrencinin, hocasının verdiği örnekleri kopya etmesiyle pekiştirilen bir gelenektir. Bu örnekler İslam kültüründe meşk adı verilir (Alparslan, 1999, s. 203). Hattatın gösterdiği örnekler bakarak çalışma eylemine ise meşk etmek denir. Meşk,

anlam içermeyen, soyut kaligrafik lekelerden oluşan kompozisyonlar olarak da görülebilmektedir (Güngör, 2016, s. 20).



Görsel 2.23. *Talik Karalama*, 16 cm x 26 cm, 18. Yüzyıl, Özel Koleksiyon, İstanbul (Edgü, 2000)

Çalışma alanlarında görülen bu kaligrafik lekelerin, doğrudan okunabilir bir kaygı güdülmeden serbestçe kağıda aktarılması ile, rastlantısallık ve anı yansıtma gerçekliği ortaya çıkar. Doğu kültürlerinin kaligrafide çığır açan boyuttaki özgün, hırslı ve akıcı üsluplarının gelişmesinde bu meşkler önemli bir kazanım olduğunu söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra batı kültürü, kaligrafinin, vahşi el yazısı örneklerinden esinlenerek, sanat akımlarından ilham aldıklarını itiraf etmektedir.

2.3. Modern Sanat Akımlarında Asemik Esintiler

Modernizmin, dadaizm, sürrealizm ve kübizm akımları boyunca, batının sanayileşmesi ve taşra yaşamından kurtularak şehirleşmesi sürecinde, kullanılan yazı formlarını ve sistematik düzlemleri bozarak okuyucuyla buluşturduğu görülmektedir. Buradaki çarpık ve düzensiz yazı kullanımının işlevsizliğindeki amaç, standart bakış açısından uzaklaşarak deneysel ve farklı bir yaşam tecrübesi oluşturmak olarak değerlendirilebilir.

Yazı, bir bellek oluşturmak ve aktarmak için icat edilen bir tasarım iken, tipografi, kullanımına bağlı olarak algı yönüyle oynayabilecek bir tasarım olarak nitelendirilebilir. Gutenberg'in icadı olan tipo baskı tekniği, ilk başlarda grafik tasarımın en temel öğelerinden olan tipografi terimi ile tanım bulmuştur (Acar, 2013, s. 69). Bu terimin, zamanla başlı başına bir tasarım alanı olarak belirlendiği bilinmektedir. Ancak buradan da anlaşılacağı üzere kökleri tipo baskıya dayanmaktadır. Hiyeroglif ve piktogramlardan binlerce yıl içinde yazıya evrilen diller gibi, tipografinin gelişimi de baskı yöntemlerinin gelişimiyle doğru orantıda ilerlemektedir; bu da 600 yıllık uzun bir sürece karşılık gelir (Ambrose ve Harris, 2012, s. 9).

Tipografi, net ve açık bir anlatım sağlayacak dizgelerden oluşmak, anlaşılır ve sağlıklı bir iletişim sağlamak, ilgi çekici ve kendine has özellikte olmak gibi belli bir takım temeller üzerine kuruludur (Becer, 2007, s. 9). Bu sayede içinde bulundurduğu mesajı izleyiciye net olarak aktarabilir (Bkz. Görsel 2.24)



Görsel 2.24. Tren bilet fişi, 1867 (Meggs ve Purvis, 2011, s. 150)

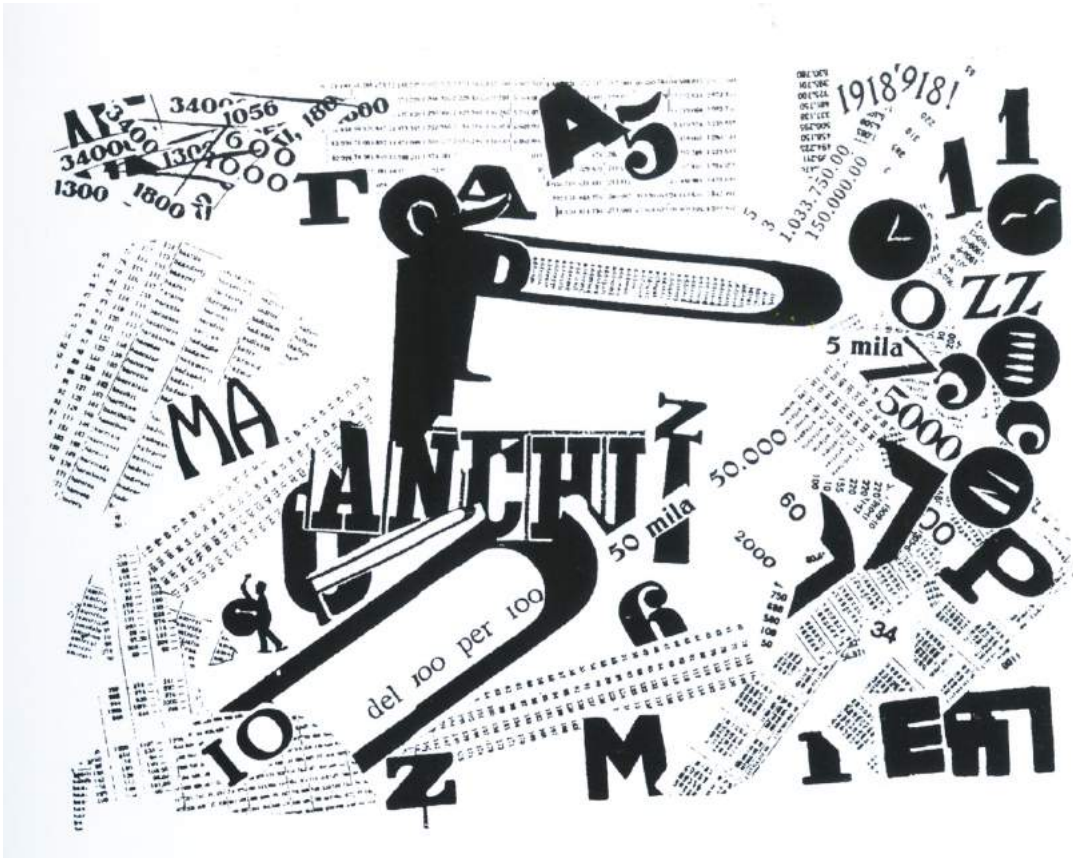
Modernist akımların düzene karşı koyan tavırlar geliştirmesiyle, tipografinin dizgilerinin bozulmaya başladığı, okunaklılık ve iletişim gayesinden sıyrılarak duygu aktarımına yoğunlaştığı görülür. Okunaksızlık ve asiliğe giden yolda 20. yüzyılın ilk zamanlarındaki bu modernist akımları ve geliştirdikleri felsefeyi anlamak, günümüzde hala geçerli olan ve evrimine devam eden tipografik gelişmeleri değerlendirebilmek açısından önem taşımaktadır (Becer, 2007, s. 9-10).

2.3.1. Fütürizmde tipografiye bakış

Fütürizm, Batı'nın alışlagelmiş geleneksel sanat anlayışını yıkmak için muhalif bir çizgide ortaya çıkmış, yenilikçi bir sanat akımıdır. Fütürizm, kurucusu olan Filippo Marinetti için, *Batı sanatı karşısında sindirilmiş bir kuşağın düş kırıklığı* anlamına gelmektedir. Fütürist akımın temsilcileri, geleneksel sanatı ve onun beslendiği kültüre ait hemen her şeye başkaldırmaktadırlar. Bu durum bir anlamda modernizmin diğer

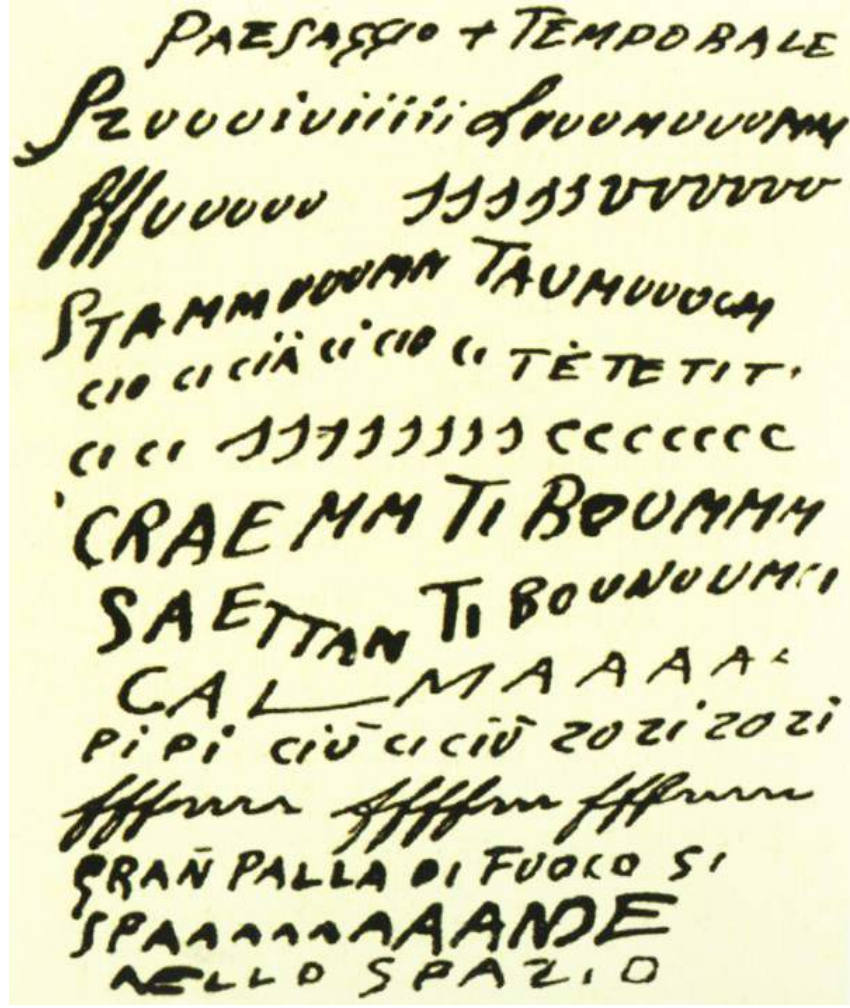
alanlarında da görülen burjuvanın, aristokrat kültürün karşısında kendi kültürünü yaratma çabasının, sanatta görülen yansımaları olarak da değerlendirilebilir. Modern sanat, genel olarak eskiye ait olan ne varsa ortadan kaldırarak yerine yenisini koyma eğilimindedir.

Örneğin bir fabrika bandından art- arda çıkan ürünlerin hızı ve sistematığı, fütüristler için ürün ya da bandın durağan biçimsel özelliklerinden çok daha dikkat çekicidir (Little, 2008, s. 108).



Görsel 2.25. F.T. Marinetti, *Fütürist "Özgür Sözcükler"* 1919 (Becer, 2007, s. 61)

Modernizmin yenilikçi bakış açısının bir sonucu olarak ortaya çıkan soyutlamanın kendini en radikal biçimde gösterdiği alanlardan biri de, geometrik formların soyutlanması ile vücut bulan modern tipografi olarak düşünülebilir. Fütürizm öncesindeki dönemde, sayfa tasarımındaki hareketsiz, sabit, ruhsuz düzen, benzer şekilde kendini kompozisyonda da göstermekteyken, modern tipografide bu durum ilk defa sözcüklerdeki gramer ve söz diziminin yapısını bozarak şiir yazar fütüristler tarafından değiştirilmiştir (Becer, 2007, s. 14-15).



Görsel 2.26. Giacomo Balla, Fütürist şiir, El-yazması 1915 (Becer, 2007, s. 58)

Fütürizm akımı, İtalyan şair Filippo Marinetti'nin 20 Şubat 1909 Paris gazetesi Le Figaro'da, Fütürizm Manifestosu'nu yayınlamasıyla başlamıştır. Marinetti'nin heyecan verici sözleri, fütürizmi, bütün sanatların fikirlerini ve biçimlerini, bilimsel ve endüstriyel toplumun yeni gerçekliklerine karşı test edeceği devrimci bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. Marinetti ve takipçilerinin ürettiği bu doğru sözdizimi ve dilbilgisine meydan okuyan patlayıcı ve duygu yüklü şiir türü, 20. yüzyıl yaşamının iki baskın özelliği olan gürültü ve hız etrafında şekillenmiştir. Bu tür, Marinetti tarafından patlamaya tanık olmuş insanın, dilbilgisinden vazgeçmeden ancak savurarak yazdığı bir biçim olarak tanımlanmıştır (Meggs ve Purvis, 2011, s. 259).

Emre Becer de (2015, s. 101-102) bu yenilikçi hareketi şöyle tanımlar: Fütürist Manifesto, modernizmin sanattaki yansımaları temsil etmekte, modernizm ile birlikte ortaya çıkan mekanik yaşam koşullarını överek, bu düşüncüyü "Özgür Tipografi" adını

verdikleri kendi özgün ve hareketli biçimleriyle, görsel olarak da desteklemektedir. Bu bakışla fütürizm, sanatçıyı dilbilgisi mahkumiyetinden kurtararak yeni anlatım biçimleri geliştirmeye davet eden bir akım olarak da tanımlanabilir. (Meggs ve Purvis, 2011, s. 261).

2.3.2. Dadaizmde tipografiye bakış

Dada, adının ortaya çıkışının da rastgele olduğu, geleneksel sanatı yıkmayı amaçlayarak sonsuz özgürlük arayışında olan bir akım olarak, 1917’de akım ile aynı adı taşıyan derginin editörü Tristan Tzara tarafından kurulmuştur (Becer, 2015, s. 102). Dadacılar, 1. Dünya Savaşı’nın zorlu koşullarında, bütün siyasi, ahlaki ve estetik değerlerin yozlaştığını ileri sürerek, sanatın radikal bir biçimde bağımsız kılınması gerektiği iddiasıyla ortaya çıkmışlardır. 1918’deki ilk manifestolarında da bu durumu destekleyecek biçimde kendilerini ‘yeni bir gerçeklik’ olarak tanımlayarak dışavurumculuk akımını, güncel koşullara uyum sağlama konusunda direniş sergiledikleri yönünde eleştirmektedirler; kendi oluşturdukları yeni gerçeklik modeli ise büyük ölçüde rastlantı ve absürtlük üzerine temellenmektedir (Little, 2008, s. 110-111).



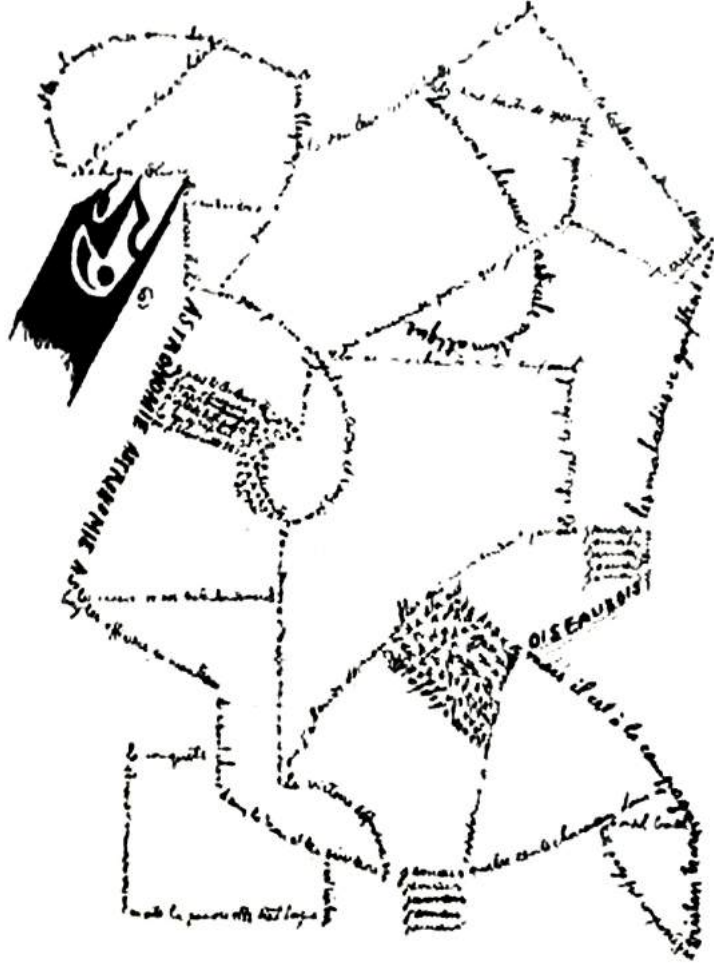
Görsel 2.27. Theo van Doesburg ve Kurt Schwitters, “Kleine Dada Soirée” Poster tasarımı, 1922 (Meggs and Purvis, 2011, s. 316)

Akımın kurucusu Tzara'ya göre Dada "bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir..." (Antmen, 2008, s. 122).

Görsel açıdan değerlendirildiğinde ise Dada akımı, tipografinin tesadüfi, ses oyunları oluşturan, deneysel bir yön kazanmasını sağlamıştır (Becer, 2007, s. 16). Bu anlayışla Dada akımının tipografik anlamda rastlantısal öğeleri bir araya getirip, tasarımı kurallardan kurtararak, fütürizmin tipografik anlayışını daha ileri boyuta taşıdığı ve görüntü gramerinin imkânlarını genişlettiği söylenebilir (Becer, 2007, s. 85).

Dada, Zürih'in arka sokaklarında Hugo Ball'ın (1886-1927) gece kulübü ve sanat lokali arası bir konseptte açtığı Cabaret Voltaire isimli mekânda ortaya çıkmıştır. Ball'ın başlangıçtaki temel misyonu, o dönemde kendi ve birçok göçmen gibi 1. Dünya Savaşı'na karşı bir grup oluşturmak iken, zamanla Cabaret Voltaire, Rumen şair Tristan Tzara gibi müdavimleri olan, düzenli biçimde şiir gecelerinin, çeşitli şov ve gösterilerin ve sergilerin düzenlendiği 'sanatsal eğlence' anlayışının hâkim olduğu bir mekana dönüşmüştür (Antmen, 2008, s. 121).

1916-1917 yıllarında kendisine ait Dadaizmden etkilenen ilk örnekleri izleyiciye sunan Tzara, aynı zamanda farklı Dada dergilerinin de editörlüğünü yapmakta, yaptığı çalışmaları ise tipografi değil, şiirsel eserler olarak değerlendirmektedir. Sanatçının eserleri dönemin diğer yapıtlarıyla karşılaştırıldığında aralarındaki teknik farklar gözlemlenebilir. Tzara'nın şiir olarak nitelendirdiği bu eserleri, standart yazılı bilgi aktarımına alışmış toplumda, tipografi kurallarını yıkmaya yönelik üslubu ile dönem içinde boyut atlayan bir yöntemin gelişmesi için olanak sağlamıştır (Becer, 2007, s. 91).



Görsel 2.28. Tristan Tzara, *Tipografik şiir*, 1916 (Becer, 2007, s. 89)

Modernizm öncesi sanat anlayışının daha durağan ve an kavramını yansıtan eserler ortaya koyduğu söylenebilir. Ayrıca Boccioni (1910'dan aktaran Antmen, 2008, s. 73), eserlerde yaşamın koşturmacasının yansıtılması gerektiği düşüncesini savunmaktadır.

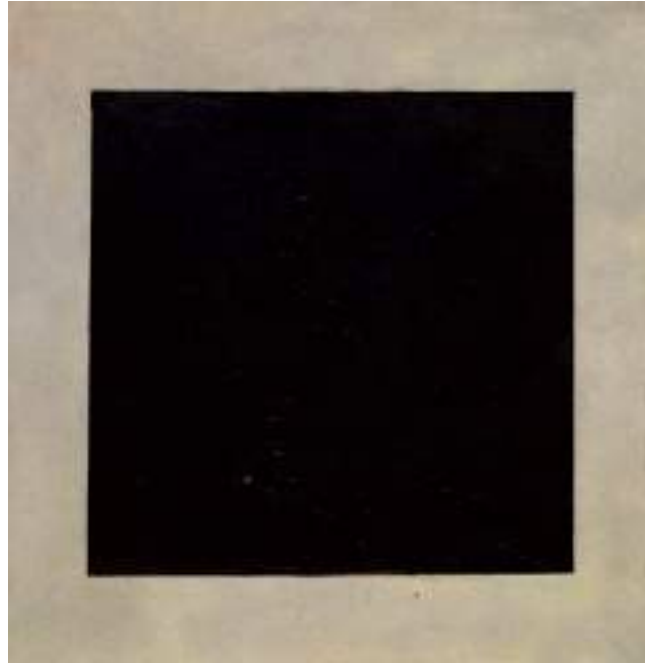
2.3.3. Konstrüktivizmde tipografiye bakış

Konstrüktivizm, kübizm ve fütürizm akımlarından etkilenerek Vladimir Tatlin önderliğinde, Rusya'da gelişen ve soyut-geometrik formlardan esinlenen akım olarak tanımlanabilir (http-4). Rusya'da, 1. Dünya Savaşı'nın sarsıntıları ve daha sonra da 20. yüzyılın ikinci on yılındaki Rus Devrimi tarafından parçalandığı yıllarda, Rus avangardı, kübizm ve fütürizmin ortak özelliklerini fark eden Tatlin, bu dönem cubo-

fütürizm adında bir ara akımın icat edilmesine önderlik yapmıştır. Tipografi ve tasarım alanındaki deneysellik, görsel ve edebi sanat toplulukları tarafından hazırlanan fütürist yayınlarını karakterize etmektedir (Meggs ve Purvis, 2011, s. 298).

Ancak 1920'lerde Malevich ve Kandinsky dahil olmak üzere bazı sanatçılar, sanatın, toplumun faydacı ihtiyaçları dışında kalması gereken ruhsal bir aktivite olduğunu savunmaktadır. Bu sebeple sanatın tek amacının, uzay ve zamanda formlar icat ederek, dünyanın algılarını gerçekleştirdiğine inanan toplumsal ya da politik rolünü reddederler. Vladimir Tatlin ve Alexander Rodchenko'nun önderliğinde 25 sanatçı 1921'de, "sanat sanat içindir"den vazgeçerek, endüstriyel tasarım, görsel iletişim ve yeni komünist topluma hizmet eden uygulamalı sanatlara adanmak için, karşıt bakış açısını geliştirirler (Meggs ve Purvis, 2011, s. 301).

Süprematizmin öncüsü ve isim babası olan Rus ressam Kazimir Malevich, duygularını, geometrik formları renklerle birleştirdiği, soyut anlam içerikli resimlerle yansıtmakta ve tüm standart değer yargılarını reddederek pratik düşünce biçimine ve işlevselliğe bir başkaldırıda bulunmaktadır (Becer, 2007, s. 108).



Görsel 2.29. Kazimir Malevich, "Black Square", 1913 (Meggs ve Purvis, 2011, s. 300)

Burada görülen işlevsellik dışı ve sanatı yüceltici tavır karşısında, konstrüktivizmin doğduğu düşünülebilir.



Görsel 2.30. Alexander Rodchenko, “Novyi Ief” dergi kapağı tasarımı, 1923 (Meggs ve Purvis, 2011, s.308)

Konstrüktivizmi eserlerine yansıtmayı amaç edinen bu sanatçılar, görevlerinin farklı sanat alanlarında işlevsel tasarımlar yapmak olduğunda hemfikirdirler (Becer, 2007, s. 110).

2.3.4. Letrizimde Tipografiye Bakış

Asemik yazıya giden yolda, sözlü-görsel şiiri uluslararası boyutlarda temsil eden letrizm akımının büyük bir önemi vardır. Harf anlamına gelen “lettre” sözcüğünden türetilen letrizm, kökleri dadaizme dayanan ve Türkçe’de “harfçilik” olarak da kullanılan, kurallı yazın anlayışına ters bir edebiyat akımı olarak nitelendirilebilir (http-5). Letrizm, Fransız sanatında ve edebiyatında, anlamın reddedilmesi ve harflerin izole edilmiş üniteler olarak kullanılmasıyla karakterize edilen bir hareket olarak

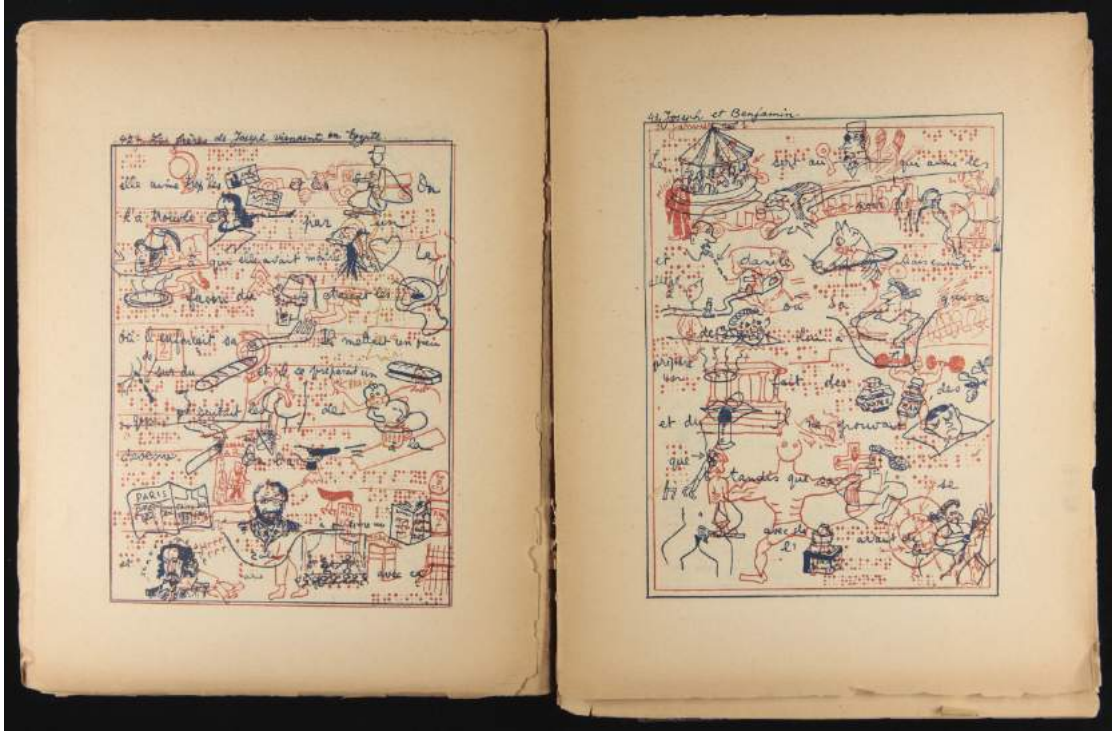
tanımlanmaktadır (http-6). 1946'da Paris'te Isidore Isou'nun rehberliğinde, çok disiplinli bir yaratıcı hareket olarak doğduğu o yıllarda, Letrizm akımının kısa süre içerisinde yaratıcı kişilerin ilgisini çekerek genişlediği ve yayıldığı görülmektedir. Şiirsel Letrizm, ilk kez açıkça ve sistematik olarak tamamen harfe indirgenmiş yeni bir şiir anlayışı önererek, yazının tüm anlamlılığını ortadan kaldırmayı hedeflemektedir. Herhangi bir karışıklığı önlemek için, Letrizmin bir dil olmadığını ve bu nedenle bu eserlerde kullanılan yazı ve sembollerin yararlı bir mesaj olarak değil, yalnızca sanatın amacı olarak figüratif ve soyut üçüncü bir görsel malzeme gibi görülmesi gerektiği anlaşılmaktadır.



Görsel 2.31. *Isidore Isou, Asemik yazı çalışması (Gaze, Jacobson, 2013, s. 95)*

Letrizm'in öne çıkmasını ve hızla yayılmasını sağlayan özelliği ise, aynı anda sinema, fotoğrafçılık, tiyatro, dans ve ayrıca ekonomi, matematik, kimya, hukuk, teoloji gibi tüm bilimsel ve sanatsal ifade alanlarına saldırması ve bu sayede geniş bir kitleye yayılmasıdır (http-7).

Anlam bakımından, açık bırakılarak oluşturulması, harf içerikli doğan bu edebiyat türünün, soyut sanatla bağdaştırılmasının haklı bir sebebi bulunmaktadır. Asemik yazı ile ilgili makalesinde, Letrizm'den, *soyut sanatın yazılı eserlere yansımaları* olarak bahseden (Güngör, 2016, s. 21); bu akımın, harflerin anlam içermeksizin oluşturduğu dizinler halinde kullanımıyla, yine okunabilir bir anlam taşımadan, herkesçe yorumlanabilecek bir görsel şiir yaratma gayesiyle hareket ettiğini vurgulamaktadır .



Görsel 2.32. Isidore Isou, *Diaries of the Gods* 42-43 Numaralı levhalar, 1950
https://monoskop.org/Letrism#mediaviewer/File:Isou_Isidore_1950_Diaries_of_the_Gods_pls_42-43.jpg (Erişim tarihi: 28.04.2019)

Harfe indirgenmiş bir örnek olarak:



Görsel 2.33. Gabriel Pomerand, *Le Prisonnier "Tutsak"*, 1952. Tuval üzerine yağlıboya. 73cm x 60cm
https://monoskop.org/Lettrism#mediaviewer/File:Pomerand_Gabriel_1952_The_Prisoner.jpg (Erişim tarihi: 28.04.2019)

Letrizm akımının, farkında olmadan da olsa asemik yazı hareketinin dayandırılabilceği eserlerin üretildiği bir dönem olduğu söylenebilir. 1970'lerden başlayarak, asemik yazı üslubu genişlemekte ve sözlü-görsel şiirin uluslararası hareketleri boyunca yayılmaktadır. Asemik yazının bu dönemde yayılması, soyut sanatta kendine büyük bir ifade bulmuş ve ona “yazılı unsur” olarak bağlanmıştır. Bu yazı türü ancak 1990'lardan başlayarak, özerklik noktasına ulaşmıştır (Aprile, Caggiula, 2015, s. yok). Bir sanat formu olarak, okuryazarlık sonrası bu formun bir şekilde soyut sanatın bir uzantısı olduğu tartışılabilir; burada modern ve çağdaş sanat, yüzeyin altındaki anlamı vermek için kelimelere giderek daha fazla güvenmektedir. Asemik yazı, duygusal ve estetik içeriğin, aktarım için yeterli olduğunu ileri sürmektedir (Alsobrook, 2017, s 12). Sözlü-görsel şiirde, metnin sözelden görselliğe dönüştüğünü açık olarak görmek mümkündür. Aslına bakılırsa asemik yazı ile soyut sanat arasındaki ilişki, hem imgelerdeki yoksulluklarında, hem de anlamsal bir yorum dışında işaretlerinin tekrarlanmasında gizlidir. Herhangi bir sözdiziminden veya sesçil yapıdan yoksun kalmak, açık anlamlı ve soyut bir boşluk hissini uyandırmaktadır (Aprile, Caggiula, 2015, s.).

Letrizm'in asemik yazıya bakışı ise, okunaksızlığın artmasıyla yazının kişiselleştiği yönündedir.

2.4. Asemik Yazının Farklı Sanatlarla İlişkilendirilmesi

Bilincin farklı bir boyutunda yaptığı yolculuğu eserlerine yansıtmayı hedeflediği görülen bir başka isim ise yazar Henri Michaux'dur. Michaux, uyuşturucu madde etkisi altındayken kendi yarattığı sembolleri ve ilginç kelime dağarcığını kullanarak şiir, çizim ve boyayı birleştirdiği soyut resimler üzerine çalışmalar üretmiştir (Gaze, Jacobson, 2013, s. 6).



Görsel 2.34. Henri Michaux, *İsimsiz*, 38.3 cm x 57cm, Mukavva üzerine karışık teknik ve yağlıboya 1969

https://www.1stdibs.com/art/paintings/abstract-paintings/henri-michaux-untitled-original-oil-paint-mixed-media-henry-michaux-1969/id-a_2548113/ (Erişim tarihi: 10.05.2019)

Şiirde olduğu gibi, asemik yazının ideolojisinin farklı sanat dallarında da görüldüğünü ifade etmek mümkündür. Barthes (2007, s. 48)'in da belirttiği üzere, farklı alanlardan sanatçıların, herhangi bir şifreleme sistemi üzerine kurulu olmaksızın yarattıkları uydurmaca yazı içeren eserler mevcuttur. Örneğin cıbrıca, soyut sanatın sesli bir formu olarak değerlendirilebileceği gibi bunun karşılığı asemik yazının ses ortamındaki hali olarak da nitelendirilebilir. Cıbrıcanın kullanıldığı, söz yazarı ve şarkıcı Şenay Yüzbaşıoğlu'nun 1980 yılında çıkardığı Honki Ponki adlı şarkıda, anlam

içermeyen, ancak ifade edemediği duyguları anlatmak için söylediğini belirttiği sözler de görmek mümkündür.

"Honki ponki toni nok Çalona bimbo bori rok Muşi muşi hubobo kozi zok Çiki çiki şayne tiki tak tok. Hiç bir anlamı yok bu sözlerin. Sadece rahatlamak için söyledim" (http-8)

Burada, asemik yazının henüz adı koyulmamış olsa da müzik alanındaki kullanılabilirliği de gözlemlenmektedir. Yine anlatılmak istenen duyguyu aktaracak kelimelerin kifayetsiz kaldığı ifadesi ile, dil ve sesin soyut şekilde kullanılarak bu aktarımının sağlandığı söylenebilir. Cıbrıca, boş konuşma, saçmalama anlamına gelmektedir; ancak açık anlam ifade etmeyen seslerden oluşması sebebiyle kuşdili ya da benzer şekilde herhangi bir anlam taşıyabilen kurmaca bir dil ile karıştırılmaması gerekmektedir (Aydın, 2017, s.8). Burada bahsedilmekte olan kurmaca dil yapısının başlarda asemik yazı olarak nitelendirilebileceği, ancak deşifre edilmesiyle birlikte bu kategoride değerlendirilemeyeceği söylenebilir.

Yukarıda sözü geçen yapay diller göz önünde bulundurulduğunda, belki de popüler kültüre girmeyi başaran en meşhur dil, *Yüzüklerin Efendisi* serisi için dilbilimci ve yazar JR. R. Tolkien tarafından yaratılan Elf dili *Quenya* ve bunun türevleridir. Tolkien'in kitap için geliştirdiği diller, asıl hikayenin ortaya çıkmasından çok daha önce dilbilim ve yazım alanında yapılan deneysel çalışmalar olarak görülebilir.

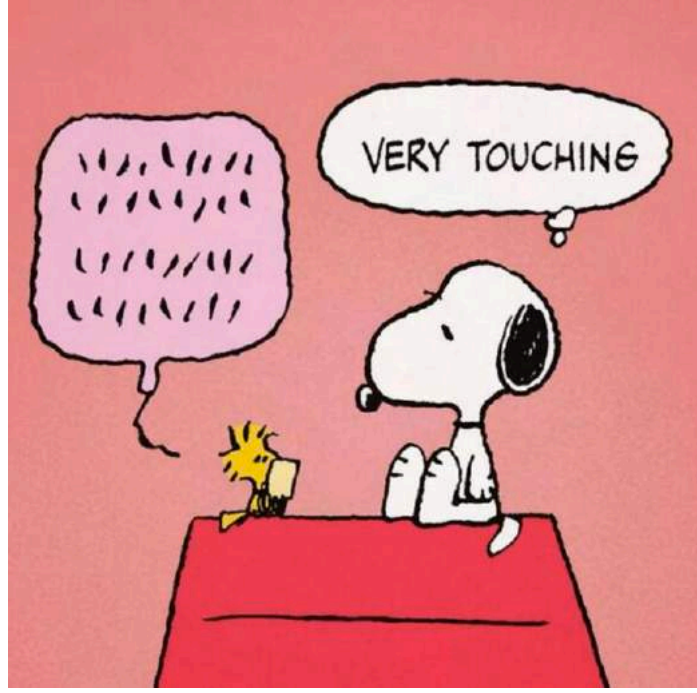
Erken Quenya, doğal yapısı itibarıyla asemik yazı olarak nitelendirilebilir; çünkü yayımlandığı yıllarda, yazılı metnin ne anlama geldiğini yalnızca Tolkien bilmektedir. Ancak daha sonra serinin hayranlarınca çözümlenen ve genişletilen dil için bir sözlük dahi oluşturulmuş ve bu yazı asemik özelliğini kaybetmiştir (Alsobrook, 2017, s 10).



Görsel 2.35. *Yüzüklerin Efendisi* “Güç Yüzüğü”

<https://consequenceofsound.net/2019/03/amazon-lord-of-the-rings-second-age-show/> (Erişim tarihi: 17.03.2019)

Bir başka asemik dil örneğiyle devam edilecek olursa: *Peanuts* adlı çizgi filmde Snoopy'nin en yakın arkadaşı olan *Woodstock* isimli bir karakter bulunmaktadır. Bu karakterin eşsiz konuşma üslubu; konuşma baloncuklarında, kargacık burgacık yansıyan çizikler şeklinde gösterilmektedir ve Woodstock'un konuşmasının izleyici açısından anlamsal bir yük taşımadığı söylenebilir. Bu biçimsiz işaretler, yalnızca belirli bir dizgide sunulduğu için, bir dilin olması gerektiği biçimi anımsatmaktadır. Konuşma baloncuklarındaki karakterler de asemik yazı olarak nitelendirilebilir. Nitekim Gaze (2000 'den aktaran Alsobrook) Woodstock'un konuşması için, kabaca anlamsal içeriğe sahip olmayan metin olarak tanımlanan asemik yazının bir örneği olarak nitelendirilebileceği yorumunda bulunmaktadır. Quenya'dan farklı olarak, Woodstock'un sözleri, yalnızca Snoopy ve yakın arkadaşlarınca anlaşılır bir içerikte olması sebebiyle, okuyucu adına hala asemik yazı olarak gerçekliğini korumaktadır.



Görsel 2.36. Sağda, sarı renkli karakter “Woodstock”
<https://twitter.com/jimmymarcum/status/462967892632297472> (Erişim tarihi: 17.03.2019)

Asemik yazı örneklerine, resim sanatı çerçevesinde yapılan araştırmada da rastlandığını söylemek mümkündür. Buradan yola çıkılarak Abidin Elderoğlu ve soyut dışavurumcu Jackson Pollock gibi sanatçıların, soyut resim çalışmalarındaki metni andıran yapıları örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca, özellikle Pollock’un görsel 2.37’deki çalışmasında gizli bir alfabeyle andırır nitelikte lekelerle de rastlanmaktadır. Bu lekeler sanatçı Leon Ferrari’nin asemik alfabesindeki üslupla karşılaştırılmaktadır (Bkz. Görsel 2.38).



Görsel 2.37. Jackson Pollock, 1947, *Özel Koleksiyon* (s. 69) (Frank, 1983, s. 69)



Görsel 2.38. Leon Ferrari, *Asemik Alfabe*, 1962 (Güngör, 2016, s. 18)

Abidin Elderoğlu'nun, Görsel 2.39. deki çalışmasında hat kaligrafisinin esintileri açıkça görülmektedir.



Görsel 2.39. Abidin Elderoğlu, *Kaligrafik Soyut*, 90x62, 1968 Tuval üzerine yağlıboya <http://www.beyazart.com/sanatci/Abidin-Eldero%C4%9Flu> (Erişim tarihi: 24.03.2019)

2.5. 21.Yüzyıl'da Asemik Yazı İle İlgilenen Bazı Sanatçılar Ve Eserleri

2.5.1. Tom Kemp

Seramik satançısı Tom Kemp, yazıya ve yazının görsel bir dil oluşturan biçiminin, fiziksel yapım aşamasına duyduğu hayranlığı, eserlerine yazı benzeri işaretler ve lekeler yansıtarak aktarmaktadır (http-9). Genellikle tabak, çanak ve çömlek üzerine yoğunlaşan sanatçının eserleri, fırçanın anlık hareketinin görsel aktarımı niteliğinde lekeler taşımaktadır. Sanatçı, bu lekeler ek olarak ise, belirli bir dizgide kullandığı asemik yazı ve harf benzeri görsel öğeler ile kompozisyonlarını tamamlamaktadır.



Görsel 2.40. Tom Kemp, Porselen Vazo
<https://tomkemp.com/> (Erişim tarihi: 11.05.2019)



Görsel 2.41. Tom Kemp, Çaydanlık
<https://www.instagram.com/p/BpHGEMXHQIc/> (Erişim tarihi: 11.05.2019)

Harf ve dev fırça darbelerinden oluşan lekelerin kullanıldığı porselen vazo tasarımlarına örnek olarak:



Görsel 2.42. Tom Kemp, Porselen Vazolar
<https://tomkemp.com/> (Erişim tarihi: 11.05.2019)

2.5.2. Roland Buckingham-Hsiao

Görsel-şiiir alanına ve Çin kaligrafisine ilgi duyan, kelimeler ile görüntüler arasındaki ilişkiyi irdeleyen sanatçı Hsiao, farklı disiplinlerde çalışmalar üretse de, genellikle bu çalışmalar kaligrafik öğeler barındırmaktadır (http-10) (Bkz. Görsel 2.42.)

Bu çalışmasında görüldüğü üzere sanatçı Çin yazısından oldukça etkilenmiştir. Yalnız harf yapısı değil, teknik ve malzeme kullanımı dahi Çince karakterleri ve tekniğini andırmaktadır.



Görsel 2.43. Roland Buckingham-Hsiao, “Abstract Calligraphy No:7”, Kağıt üzerine mürekkep, 2016
<https://buckinghamhsiao.wordpress.com/2016/12/09/new-asemic-work/#jp-carousel-542> (Erişim tarihi: 10.05.2019)

2.5.3. Nuno de Matos

Matos olarak bilinen Nuno de Matos, Lisbon’lu bir ressamdır (<http-11>). Grafiti ve spreya boya gibi farklı ve karışık teknikler deneyen ressam, kaligrafik esintiler barındıran soyut dışavurumcu eserler ortaya koymaktadır. Görsel 2.44 ve Görsel 2.45’te de görülebileceği üzere, Matos’un kaligrafik hareketleri renk ve asemik yazı ile birleştirme şekli, ortaya çıkan işlerin asemik kaligrafi olarak yorumlanmasının önünü açmaktadır.



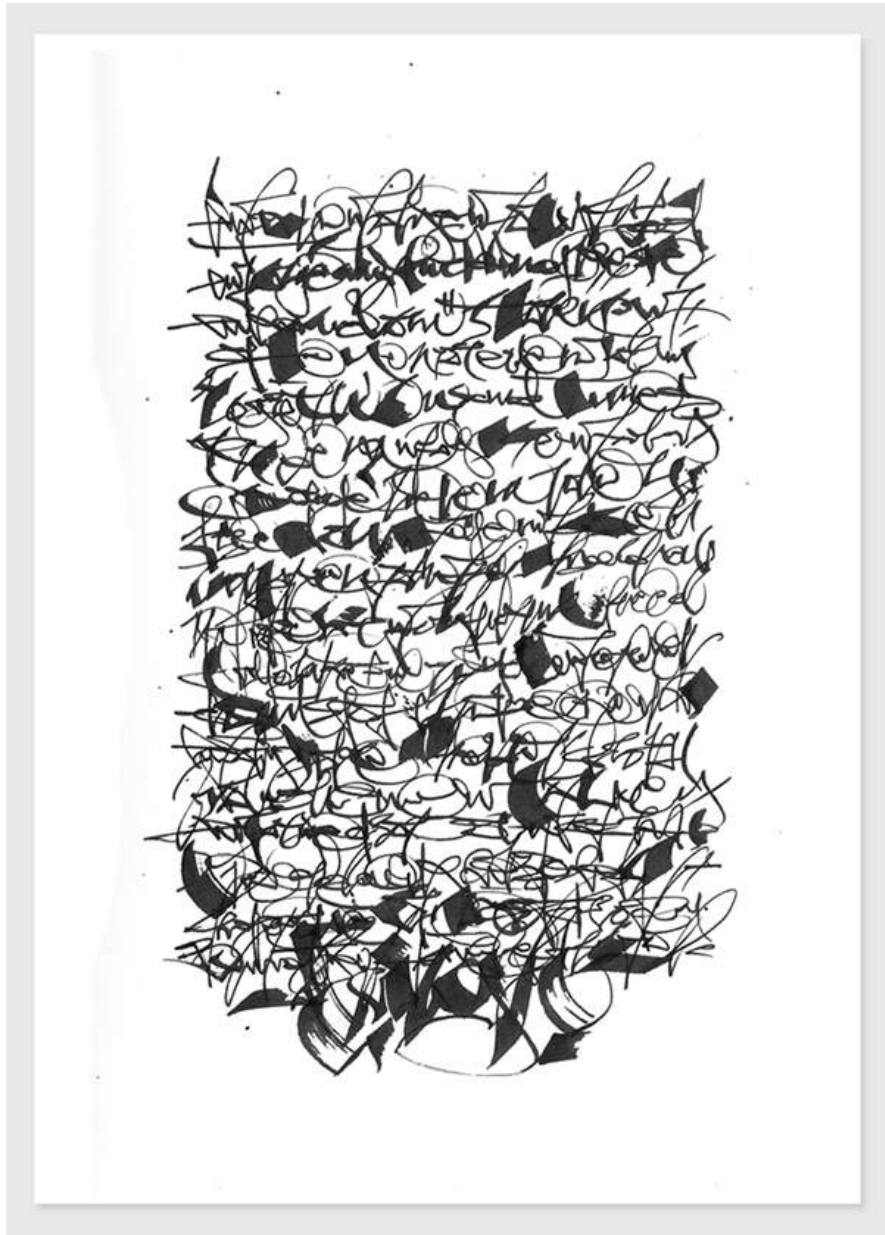
Görsel 2.44. Nuno de Matos, “Calligraffuturism”, 120 cm x 120 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2013, Özel Koleksiyon
<http://www.matox.fr/> (Erişim tarihi: 10.05.2019)



Görsel 2.45. Nuno de Matos, “Visual Poetry”, Tuval üzerine karışık teknik, 2013
<http://www.matox.fr/> (Erişim tarihi: 10.05.2019)

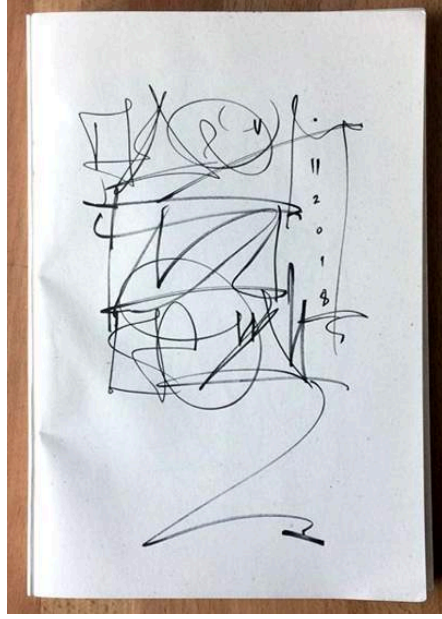
2.5.4. Greg Papagrigoriou

Yunan Sanatçının, farklı yüzeylerde çeşitli malzemeler kullandığı leke çalışmaları bulunmaktadır. Harf, leke ve çizgiyi birleştirdiği çalışmalarında, çoğunlukla deneysel üslupta yazı formları görülmektedir. Asemik yazı olarak imzaladığı eserleri de mevcuttur. Genellikle alanını belirli bir dizgi ve düzende tasarlasa da, aykırılığa yer verdiği deneysel eskizleri ve eserleri de görülmektedir. Çoğunlukla kullandığı üslup, bir imza niteliği taşımaktadır.

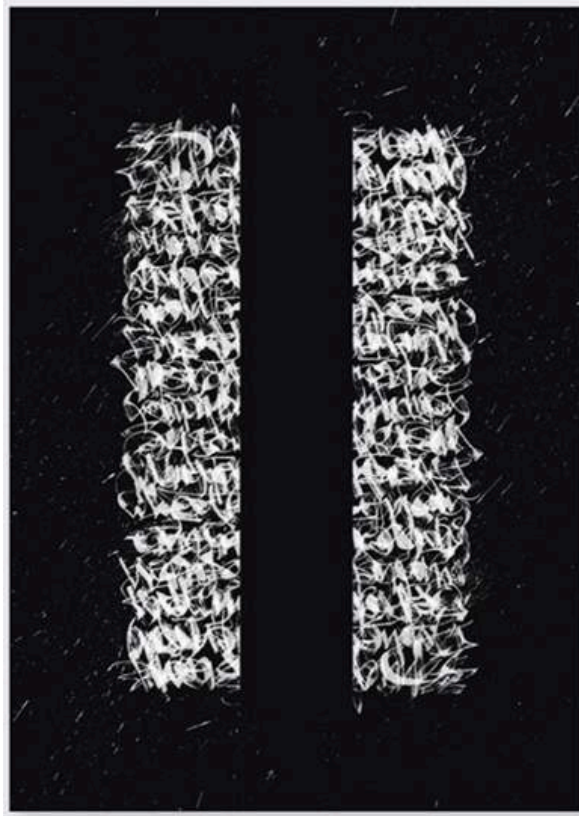


Görsel 2.46. Greg Papagrigoriou, " Writing exmeriments 2", 21cm x 14cm, 2013

https://www.flickr.com/photos/greg_papagrigoriou/17063923533/ (Erişim tarihi: 08.05.2019)



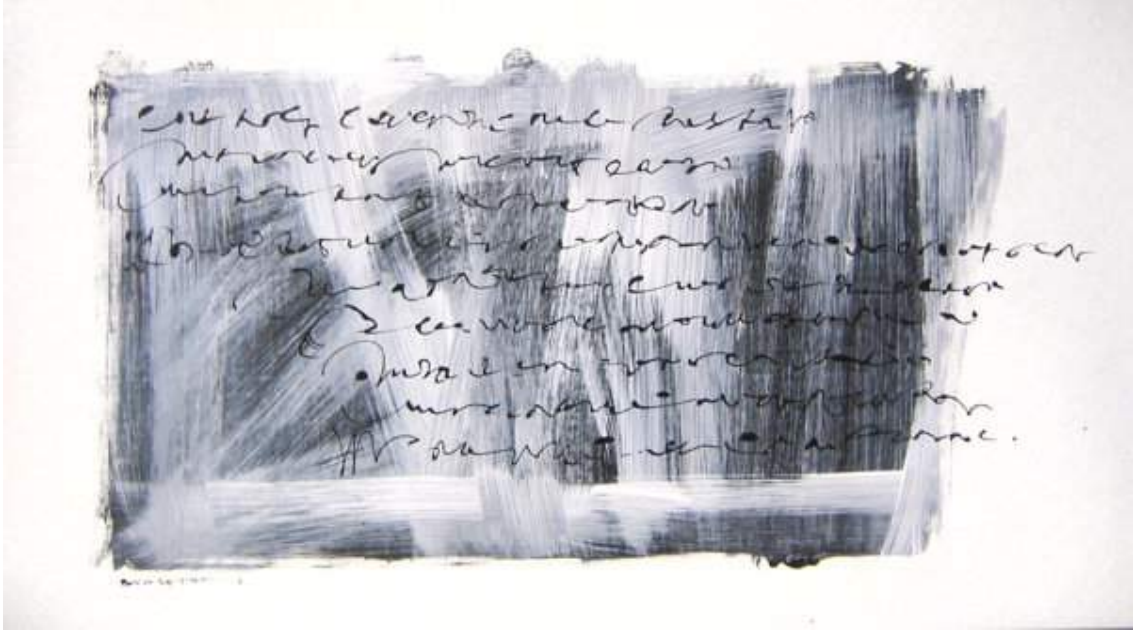
Görsel 2.47. Greg Papagrigoriou, *Eskiz defterinden bir asemik yazı çalışması*, 2018
https://www.instagram.com/p/BsqA_k-nCNi/ (Erişim tarihi: 08.05.2019)



Görsel 2.48. Greg Papagrigoriou, *Asemik kaligrafi poster tasarımı*, 2015
<https://www.instagram.com/p/BTNRZjA169z/> (Erişim tarihi: 08.05.2019)

2.5.5. Francesca Biasetton

Moda illüstratörü ve kaligraf olan Biasetton, logo, kitap kapağı tasarımı ve benzeri grafik tasarım işlerinin yanı sıra, özellikle sanat eseri olarak nitelendirdiği çalışmalarında asemik yazı ve soyut kaligrafi öğeleri kullanmaktadır. Farklı zemin çalışmaları üzerine yazdığı asemik şiir ve yazılar Görseller 2.49 ve 2.50'deki gibidir.



Görsel 2.49. Francesca Biasetton, *İsimsiz*, Tuval üzerine akrilik, 2006

<http://www.biasetton.com/untitled-acrylic-on-canvas-2006/> (Erişim tarihi: 16.05.2019)



Görsel 2.50. Francesca Biasetton, “Asemic red”, Tuval üzerine akrilik, 2011

<http://www.biasetton.com/asemic-red-acrylic-on-canvas-2011/> (Erişim tarihi: 16.05.2019)

Benzer zemin-renk-yazı ilişkisi, tasarladığı kitap kapağında da görülmektedir.



Görsel 2.51. Francesca Biasetton, Asemik yazı kitap kapağı tasarımı, 2013

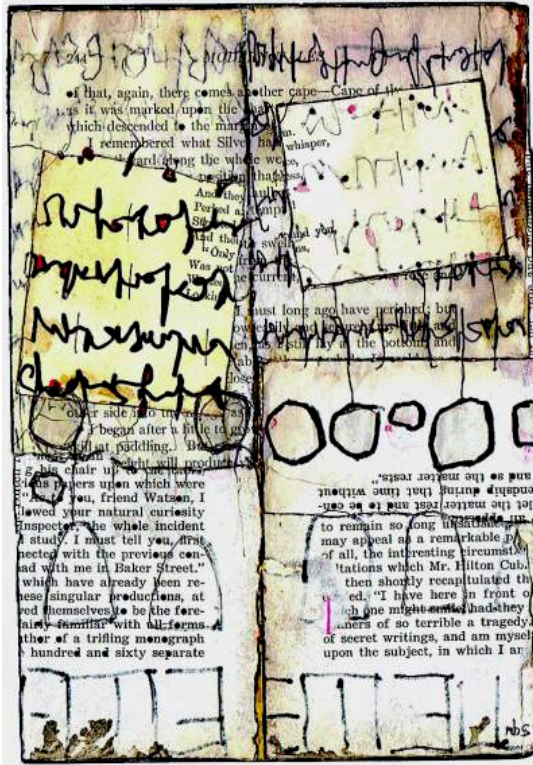
<http://www.biasetton.com/original-art-work-and-book-cover-2013/> (Erişim tarihi: 16.05.2019)

2.5.6. Nancy Bellscott

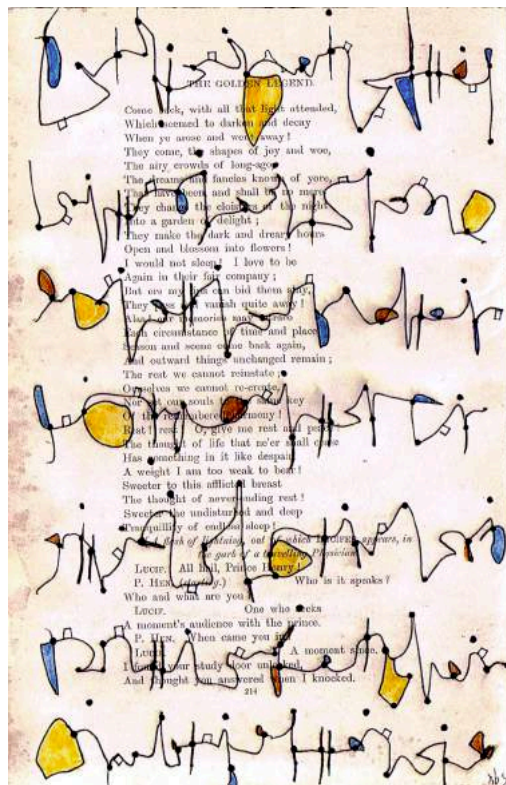
Genellikle kolaj çalışmaları hazırlayan ve bunları boya ve mürekkep kullanarak güçlü birer görsel anlatıya dönüştüren sanatçının, duygularını eserinde, asemik yazı eklentileriyle tamamlayarak aktardığı görülmektedir. Okunabilir yazı içerikleri üzerine kendi asemik harflerini işleyen sanatçı, iki benzer anlatım yöntemi arasındaki farka vurgu yapmaktadır. Eserlerine bakıldığında, hep belirli ya da oldukça benzer bir tarzda asemik yazı kullanımını farkedilmektedir. Bu, sanatçının tasarladığı bir asemik alfabe olarak değerlendirilebilir.



Görsel 2.52. Nancy Bellscott, "Up All Night", Asemik yazı kolaj, 2018
<https://nancybellscott.files.wordpress.com/2018/09/nancy-bell-scott-up-all-night.jpeg> (Erişim tarihi: 16.05.2019)



Görsel 2.53. Nancy Bellscott, "Asemic Secret", Kolaj üzerine asemik yazı uygulaması, 2016
<https://nancybellscott.wordpress.com/category/collage-2016/> (Erişim tarihi: 16.05.2019)



Görsel 2.54. Nancy Bellscott, "Asemic Legend", Boya ve mürekkep, 2016
<https://nancybellscott.wordpress.com/2016/11/04/asebic-legend/> (Erişim tarihi: 16.05.2019)

2.5.7. Tim Gaze

Asemik yazının isim babalarından biri olan Avustralyalı şair ve sanatçı Gaze, hem harf yapılarını bozduğu, hem de çiziklerden ya da lekelerden oluşan birbirinden farklı asemik yazı eserleri üretmektedir. Görsel 2.55’te, harf yapılarının çarpıtılarak işlediği bir eser görülmektedir.



Görsel 2.55. Tim Gaze, “Information” kitapçığında bir sayfa, 2009
<https://tr.scribd.com/document/30488056/The-First-Asemic-Exhibit-in-Russia-2010> (Erişim tarihi:
26.02.2019)

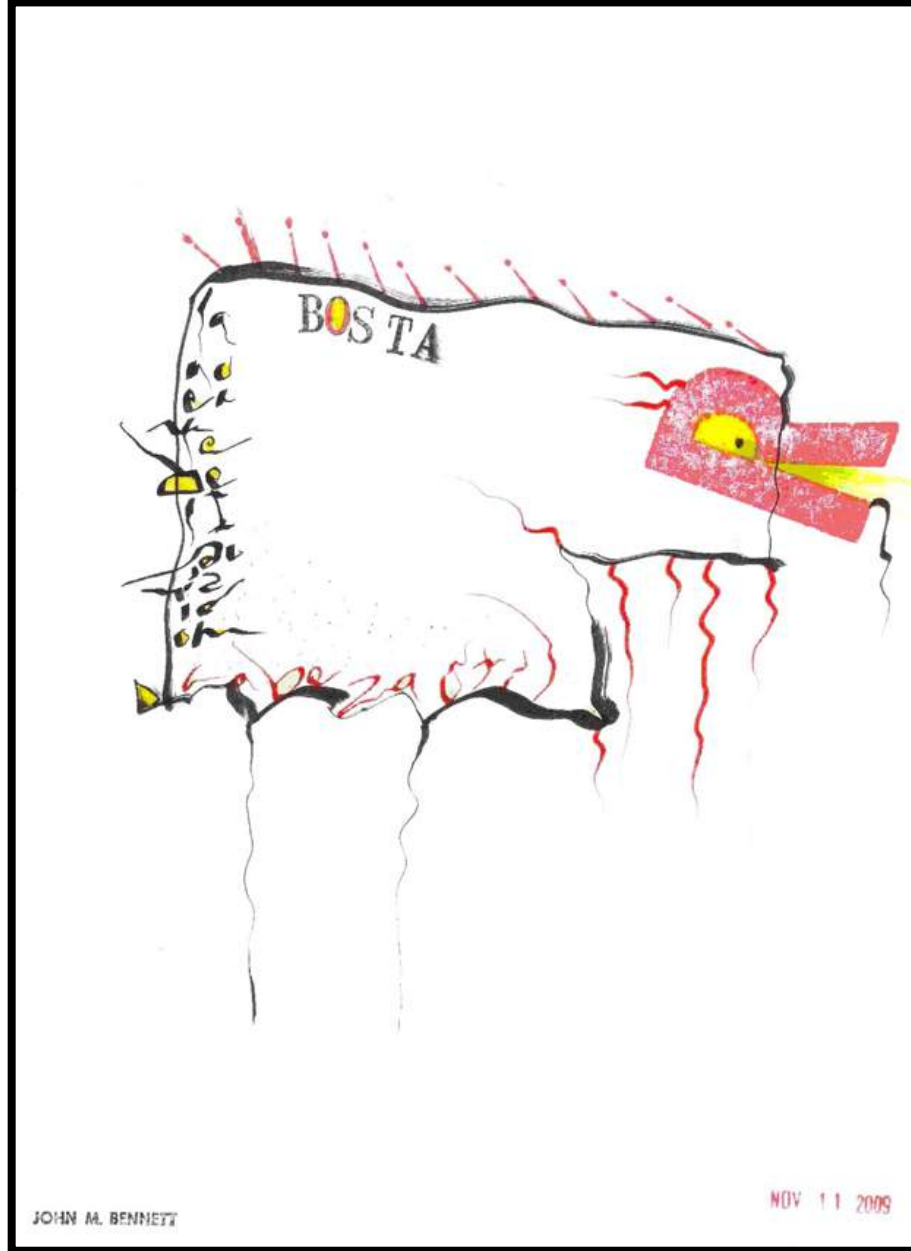
Asemik yazı kullanan kişiler, doğadaki bir takım görüntülerin içerisinde bile asemik yazı görebilir. Örneğin görsel 2.56.’da, belki de bu tür bir görüntüden alıntılanan bir tasarı bulunmaktadır ve bu eser, rüzgarın okşadığı otların arasında yatan hikayenin kağıda aktarımı olarak yorumlanabilir.



Görsel 2.56. Tim Gaze, “Information” kitapçığından başka bir sayfa, 2009
<https://tr.scribd.com/document/30488056/The-First-Asemic-Exhibit-in-Russia-2010> (Erişim tarihi:
26.02.2019)

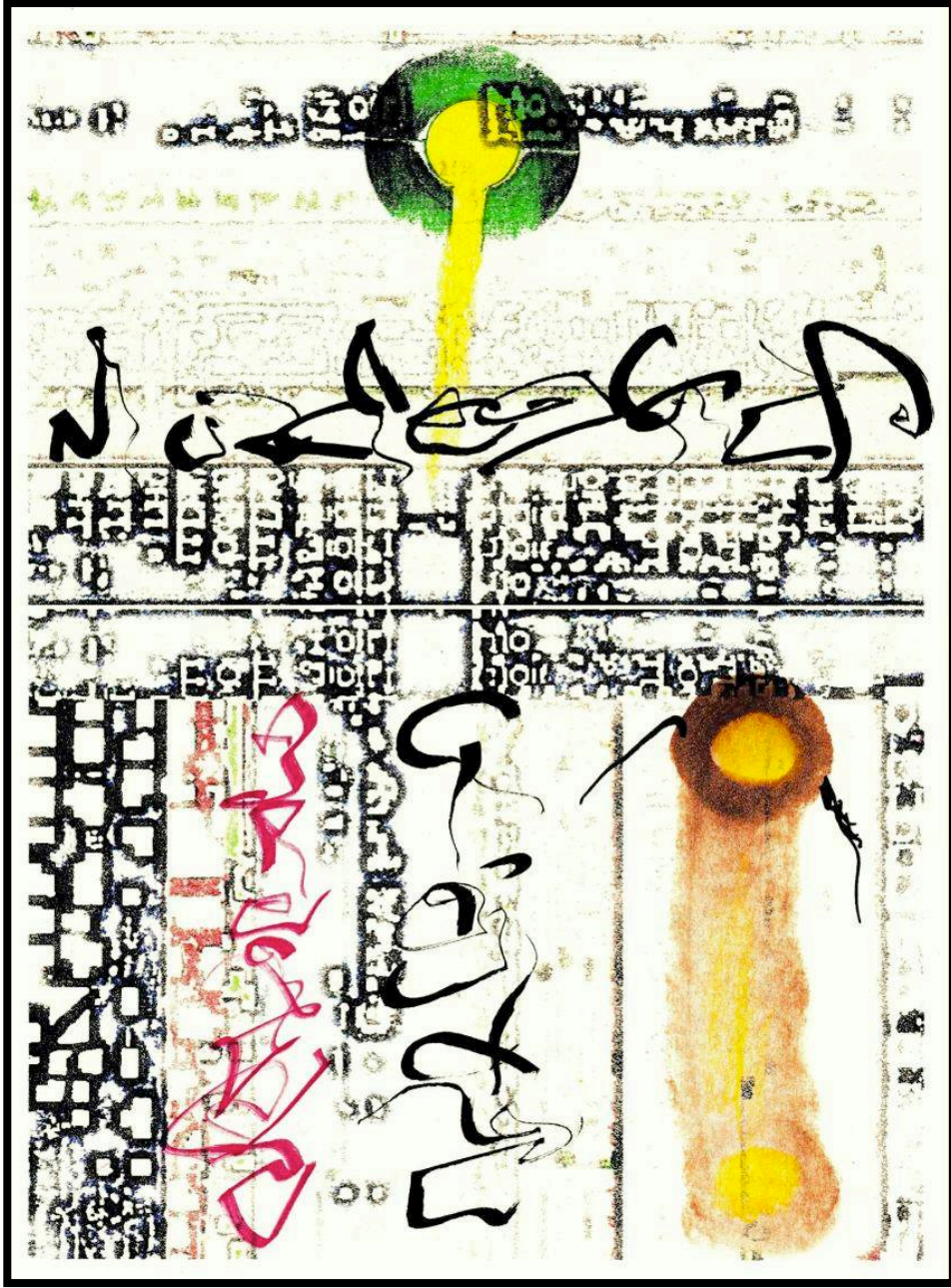
2.5.8. John Bennett

Çalışmalarında renk ile birlikte, kolaj ve illüstrasyon tekniklerini de uygulayan Bennet, bir yandan okunabilir kelimeler kullanarak izleyiciye, metnin tamamına hakim olmaya dair bir ümit verirken, öte yandan harf yapısını bozarak okunmayı güçleştirmekte ve şaşkınlık hissi uyandırmaktadır.



Görsel 2.57. John Bennett, 2009

<https://tr.scribd.com/document/30488056/The-First-Asemic-Exhibit-in-Russia-2010> (Erişim tarihi: 26.02.2019)



Görsel 2.58. John Bennett ve De Villo Sloan
<https://asemicfront.wordpress.com/2018/04/18/asemic-front-collabs-by-john-m-bennett-de-villo-sloan/>
(Erişim tarihi: 15.05.2019)

2.5.9. Jean-Christophe Ciacottino

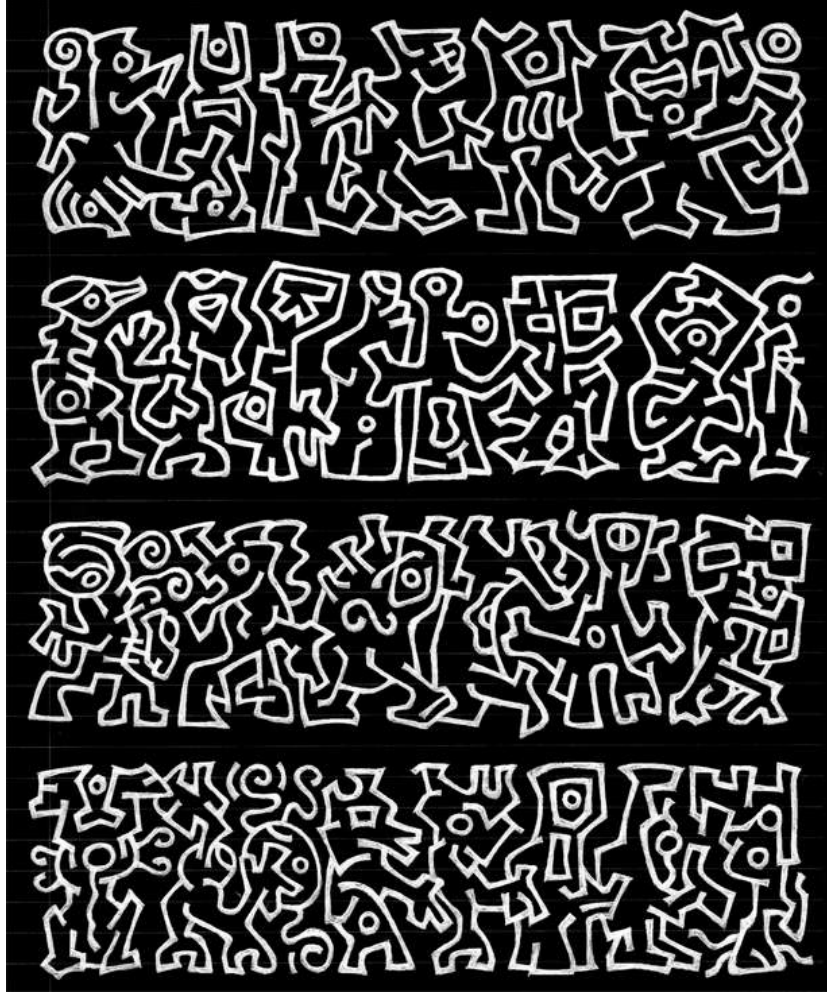
Fransız sanatçı Ciacottino, çizimlerini bilgisayar ortamına aktardığı, dijital kolaj çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. Görsel 2.59’da görüldüğü gibi, başta asemik kelimeler yazan sanatçı, daha sonra bu kelimeleri dijital ortama aktarmış ve ardından ayna efektleriyle besleyerek dokulu bir kompozisyon oluşturmuştur.



Görsel 2.59. Jean-Christophe Giacottino, Asemik yazı sergisinden bir poster, 2009
<https://tr.scribd.com/document/30488056/The-First-Asemic-Exhibit-in-Russia-2010> (Erişim tarihi: 26.02.2019)

2.5.10. Michael Jacobson

Amerikalı Yazar ve sanatçı Jacobson'ın, kelime içermeyen kitapları bulunmaktadır. Asemik yazıdan oluşan bu kitaplarda, piktografik bir üsluba yer verdiği asemik alfabeler görülmektedir.



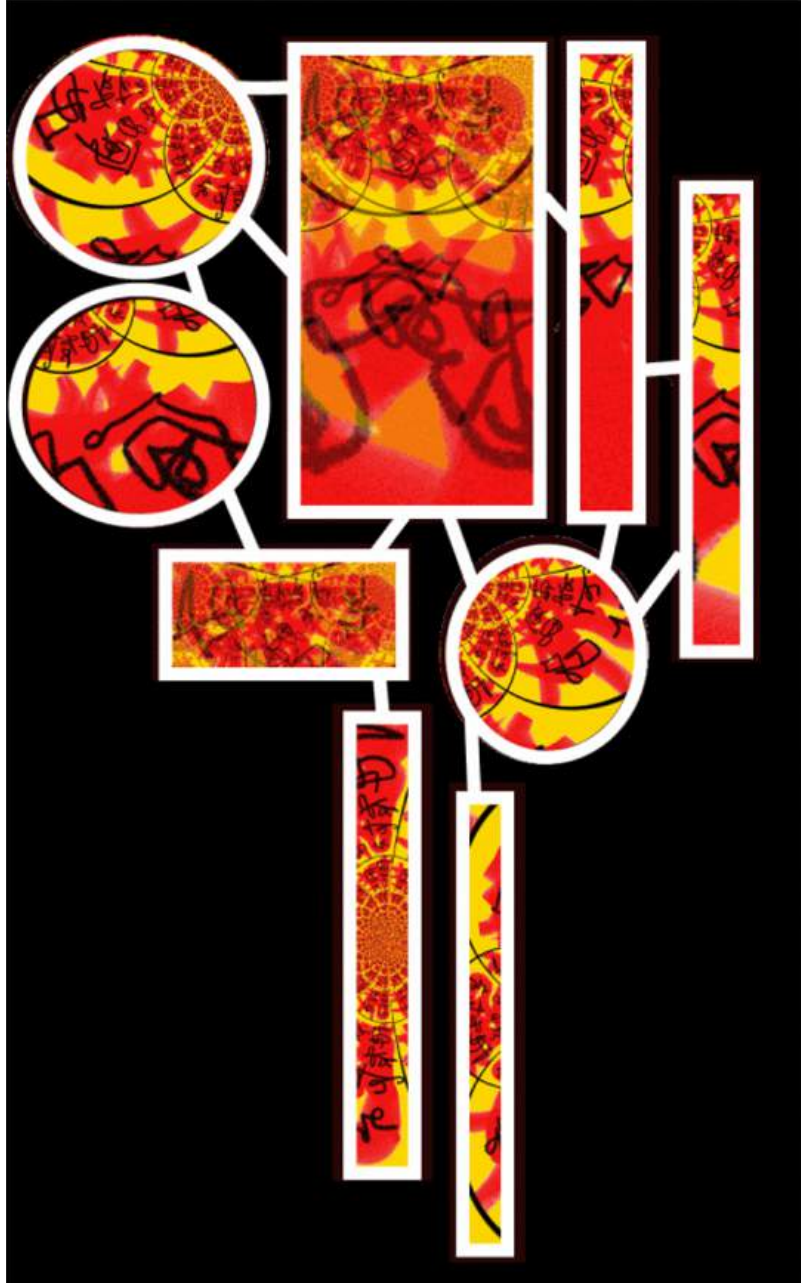
Görsel 2.60. Michael Jacobson, "Action Figures" kitabından bir sayfa, 2009
<https://tr.scribd.com/document/30488056/The-First-Asemic-Exhibit-in-Russia-2010> (Erişim tarihi:
26.02.2019)



Görsel 2.61. Michael Jacobson, "Giant's Fence" kitabından bir sayfa, 2006
<https://tr.scribd.com/document/30488056/The-First-Asemic-Exhibit-in-Russia-2010> (Erişim tarihi:
26.02.2019)

2.5.11. Satu Kaikkonen

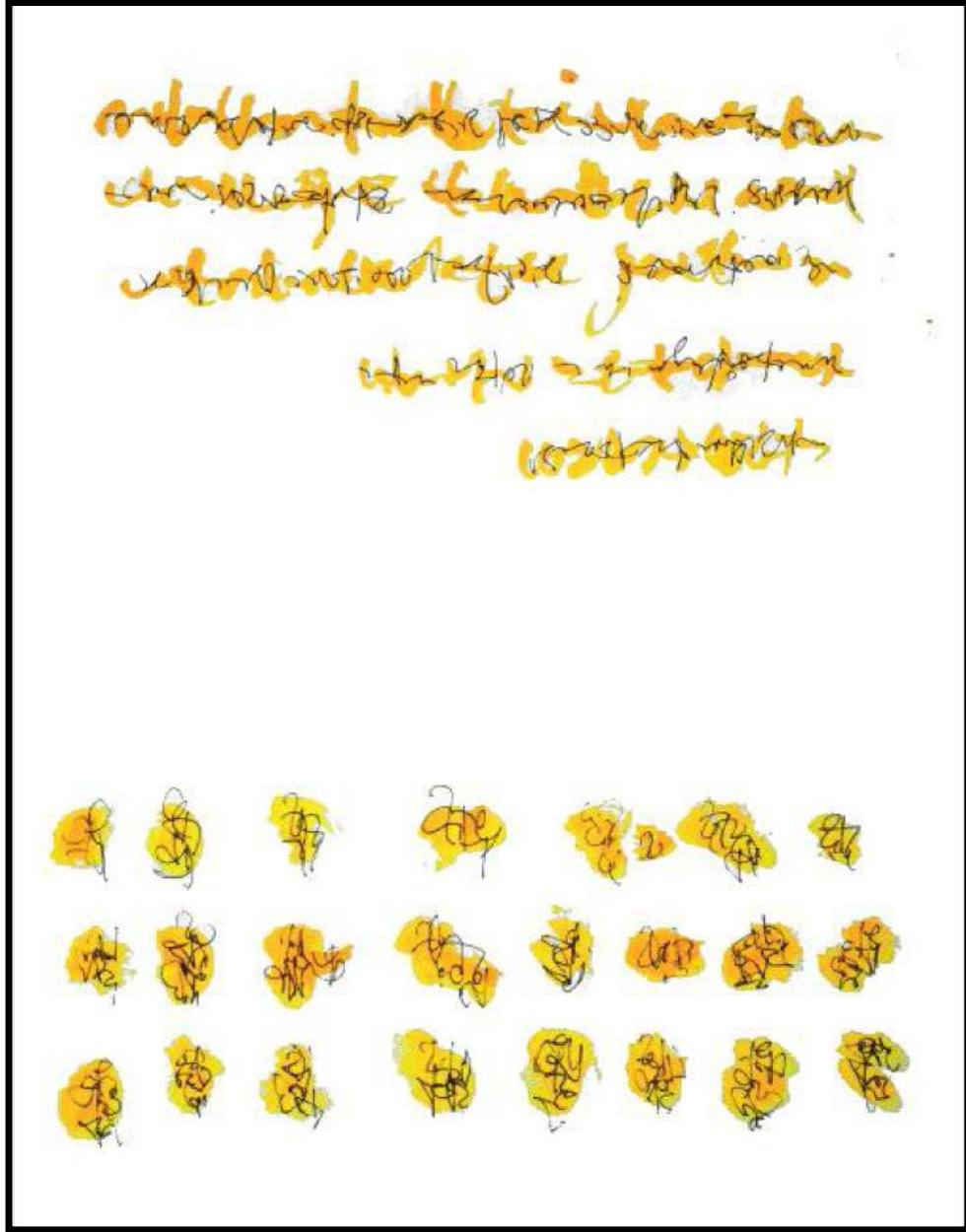
Finli şair ve görsel şiir yazarı Kaikkonen'in, görsel şiir öğeleri, asemik yazı, farklı diller, renk, soyutlama gibi bir çok farklı unsur ve tekniği bir arada kullandığı, birbirinden farklı eserleri bulunmaktadır. Görsel 2.62'de, bir çizgi-roman sayfasını anımsatan ancak asemik yazı içerikli bir eser ortaya koymuştur.



Görsel 2.62. Satu Kaikkonen, "Asemic Comics", 2009

<https://tr.scribd.com/document/30488056/The-First-Asemic-Exhibit-in-Russia-2010> (Erişim tarihi: 26.02.2019)

Görsel 2.63'te ise tasarladığı asemik alfabede, renk kullanımının, harflerin zihinde bıraktığı açık anlamı pekiştirmekte ve etkisini arttırmakta olduğu görülebilir.



Görsel 2.63. Satu Kaikkonen, "Yellow Letters", 2009
<https://tr.scribd.com/document/30488056/The-First-Asemic-Exhibit-in-Russia-2010> (Erişim tarihi: 26.02.2019)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. UYGULAMA PROJESİ

3.1. Projenin Amacı

Çeşitli malzeme ve teknik kullanımı ile zenginleştirilen projede, yazının kağıt üzerindeki sınırlarının aşılması hedeflenmiştir. Projenin amacı, yapılan araştırma içeriğinde rastlanılan bulgulara dayanacak eserler ortaya çıkartmak ve bu konuda asemik yazı üslubuna örnek olabilecek bir seri oluşturmaktır.

3.2. Projenin Konusu ve İçeriği

Araştırma kapsamında hazırlanan uygulama projesi, asemik yazı örnekleri içeren, birbirinden bağımsız eserlerden oluşmaktadır. Bu eserlerin her biri, asemik yazının tarih boyunca geçirdiği evrimler ve farklı üsluplar göz önünde bulundurularak hazırlanmış, kişisel aktarımlardır.

Bunun yanı sıra, 6 farklı sanatçı ve tasarımcıdan oluşan bir gruptan, araştırmanın asemik yazı ile ilgili olan tanım bölümü okutularak yapılan bilgilendirme sonucunda, asemik yazıyı kendi bakış açılarıyla ele aldıkları eserler oluşturmaları istenmiştir. Bu sayede, çeşitli disiplinlerde çalışan kişiler için asemik yazının ne tür bir anlam ifade edebileceği ve araştırmanın açıklayıcı olma amacını yerine getirip getirmediği deneyimlenmiştir. Ortaya çıkan işlerin, araştırmacı adına tatmin edici bir nitelikte olduğu düşünülmektedir.

Son olarak projeye, 2.5 yaşında, henüz okuma-yazma bilmeyen bir katılımcı dahil edilmiş ve parkta geçirdiği bir günü kağıda yazması istenmiştir. Tüm bu “bilinçli” kalabalığın içerisinde, okul öncesi bir bebeğin yazdığı hikayedeki asemik tavrın yorumu ise izleyiciye bırakılmıştır. Tüm eserler, kişisel eserler de dahil olmak üzere, birlikte sergilenmiştir.

3.3. Projenin Uygulama Aşaması

Projenin uygulama aşamasında, fırça, rulo, marker, trilin, kola-pen, ahşap çubuklar, şırınga, paralel kalem, kumaş, mukavva, kesik uç, ayakkabı fırçası, plastik boya, akrilik, gıda boyası, mürekkep çeşitleri vb. pek çok farklı malzeme ve teknik kullanılmıştır.

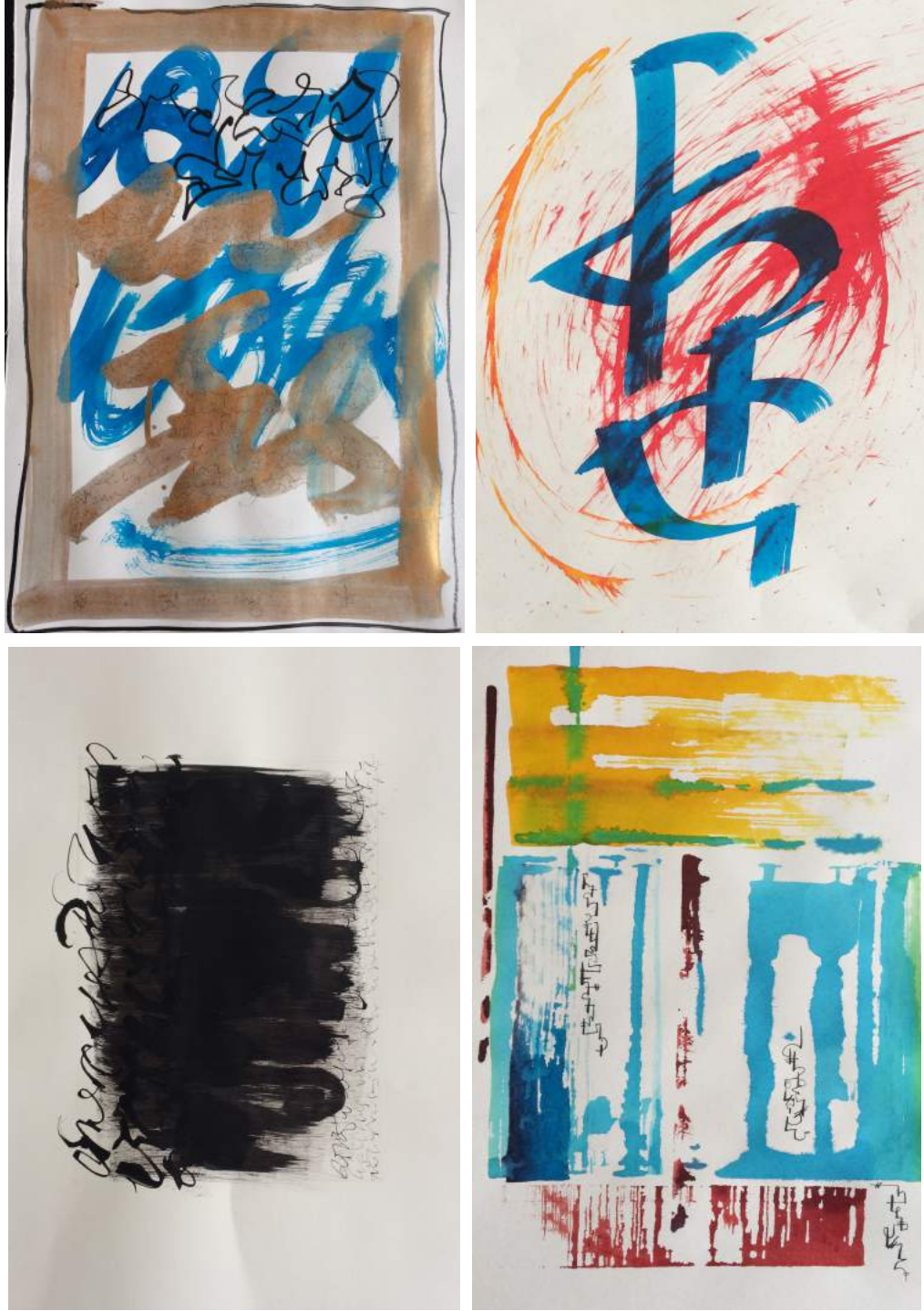


Görsel 3.1. Malzemeler

Eskiz aşamasında –her ne kadar anlık yansıma eserleri yapılmaya çalışılsa da- hem bu malzemelerin birlikte kullanımı denenmiş, hem uygulanacak kompozisyonların ön izlemeleri oluşturulmuş, hem de farklı zemin ve leke çalışmaları yapılmıştır.

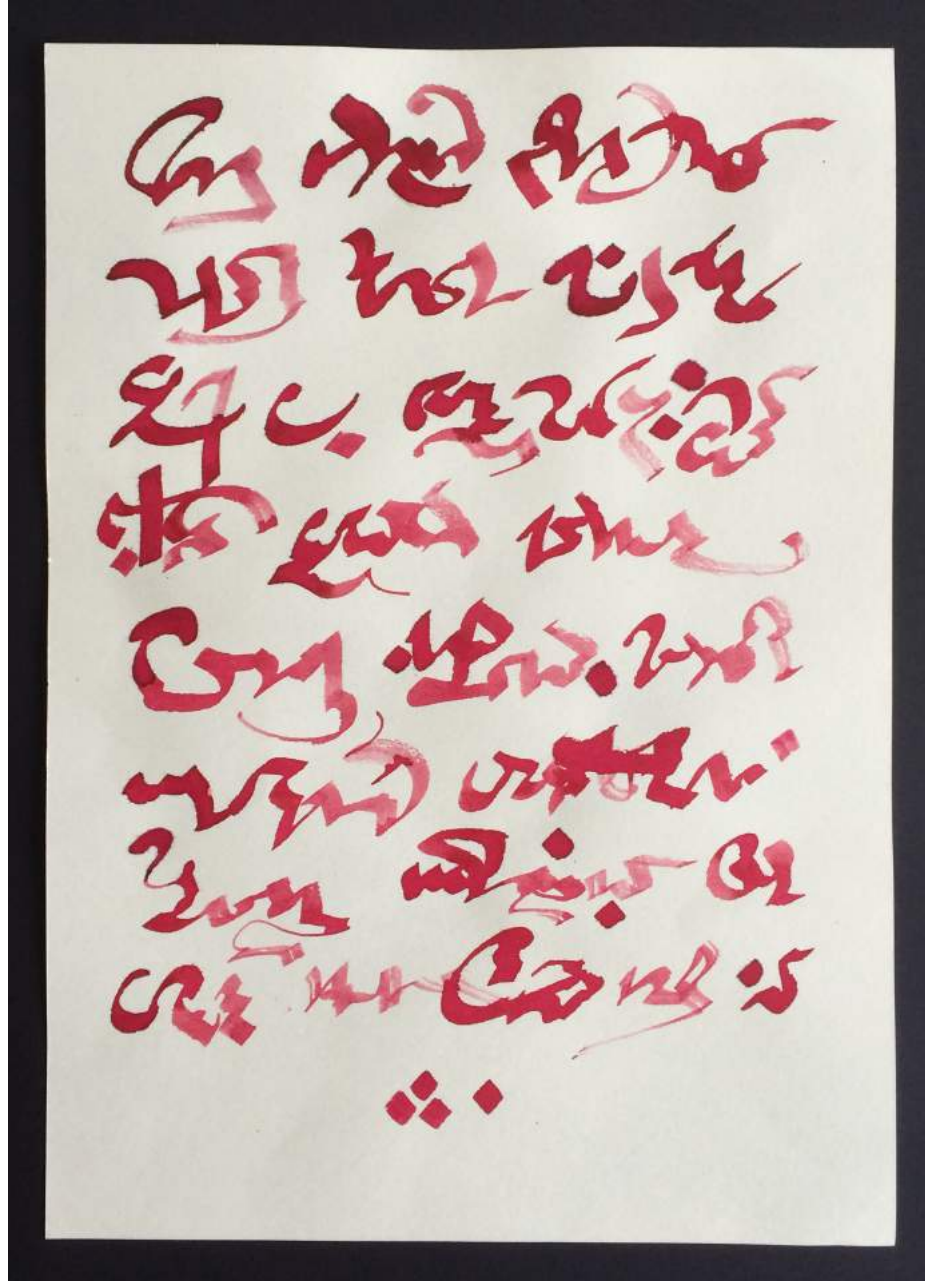


Görsel 3.2. Kağıt üzerine leke, malzeme ve yazı denemeleri

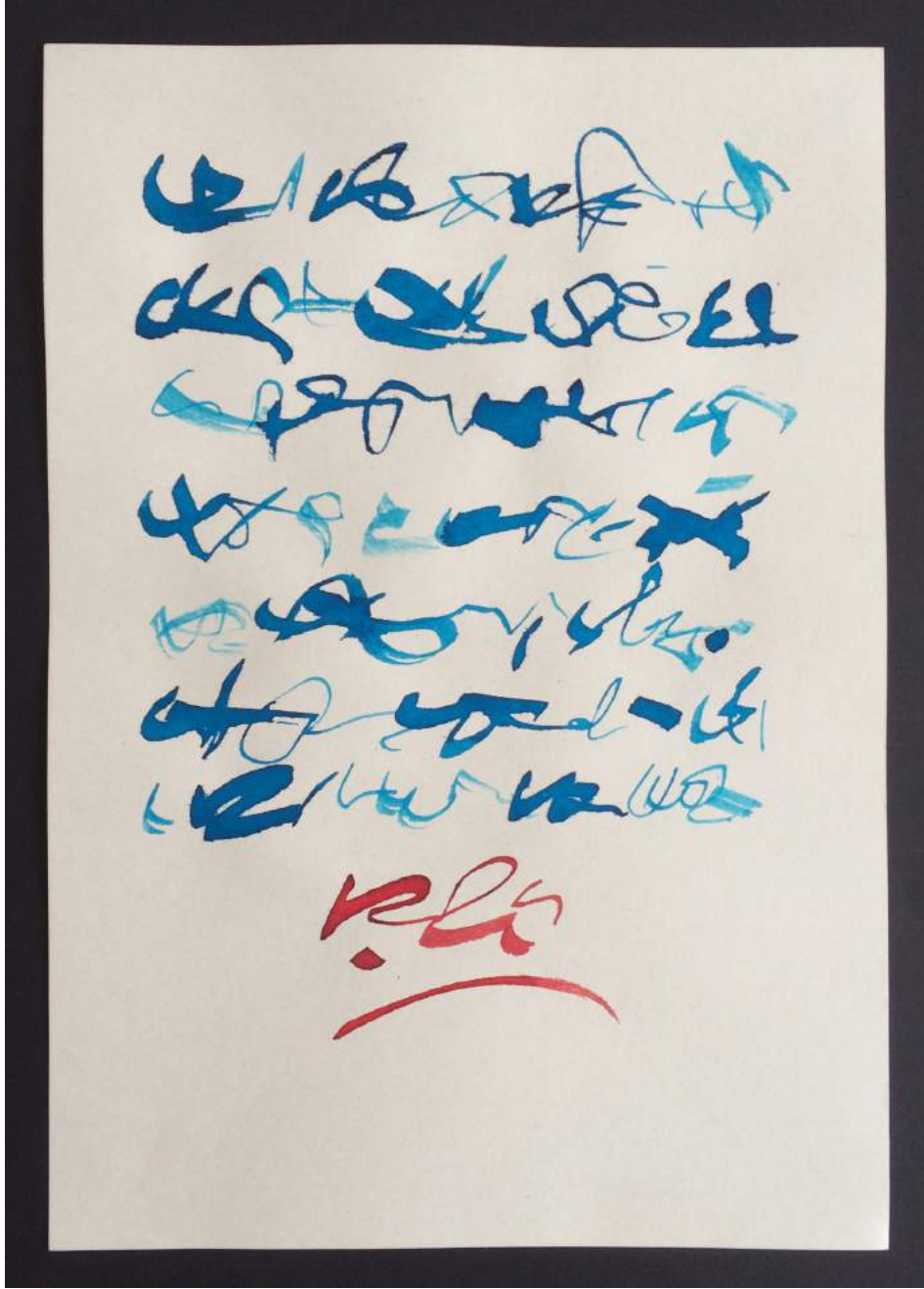


Görsel 3.3. Kağıt üzerine teknik ve kompozisyon eskizleri

Eskiz aşaması neticesinde, kullanılacak malzemeler ve kağıtlar belirlenmiş, küçük işler için 21x29.7, büyük işler için ise 35cm x 50cm boyut uygun bulunmuştur. Proje kapsamında ortaya çıkan eserler, kullanılan malzemenin gerektirdiği tekniğe bağlı olarak, dünyadaki farklı kaligrafi gelenekleriyle benzerlikler taşımaktadır. Örneğin Görsel 3.4 ve Görsel 3.5'teki kamış kalem kullanımı, Arap kaligrafisinden esintiler barındırması hedeflenerek tasarlanmıştır.



Görsel 3.4. "Mektup", 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine kamış kalem ve ecoline, 2019

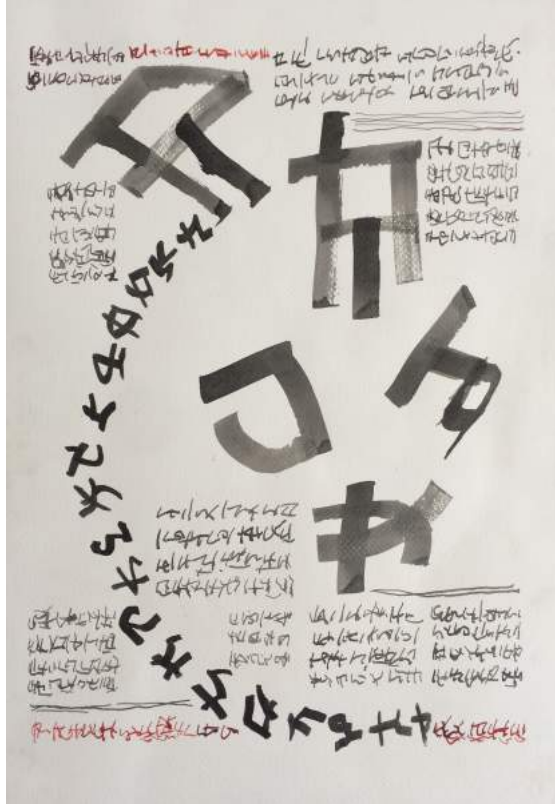


Görsel 3.5. "Cevap", 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine kamuş kalem ve ecoline, 2019

Konstrüktivizm, Dadaizm ve Fütürizm esintileri göz önünde bulundurularak ortaya konan eserlerin, gerek içerisinde barındırdığı geometrik ögeler, uçuşan, düzene aykırı harfler, gerekse renk kullanımı ile tarihteki köklerini izleyiciye yansıtması amaçlanmıştır.



Görsel 3.6. "Sınır", 35cm x 50cm, kağıt üzerine trilin ve gıda boyası, 2019



Görsel 3.7. “Dada Afif”, kağıt üzerine mürekkep, gıda boyası, çubuk mukavva, trilin, 2019



Görsel 3.8. “Bir Şarkı”, 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine sünger baskı ve mürekkep, 2019

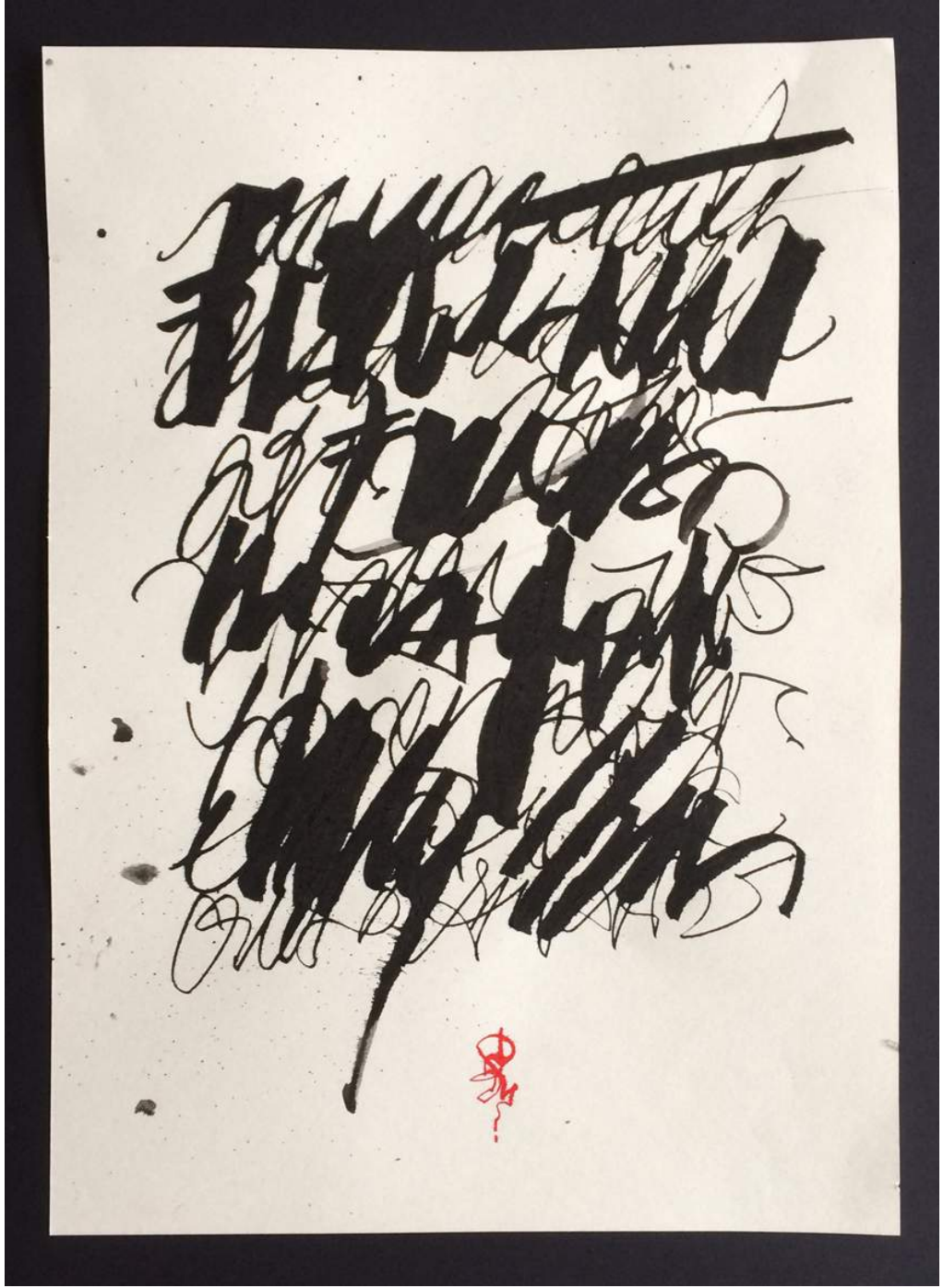


Görsel 3.9. “Sınıf Ayrımı”, 35cm x 50cm, Kağıt üzerine gıda boyası, mürekkep, akrilik ve divit uç, 2019

Asemik yazının, serbest kaligrafi teknikleriyle işlendiği eserlerde ise çok daha akıcı, dinamik ve rahat bir üslupta olduğu görülmektedir. Yapılan bu işlerdeki bol çeşitli malzeme ve teknik kullanımı, daha da zengin bir anlatıma izin vermesi sebebiyle tercih edilmiştir.



Görsel 3.10. “Yazışmalar”, Kağıt üzerine akrilik boya, mürekkep, gıda boyası, divit uç ve trilin, 2019



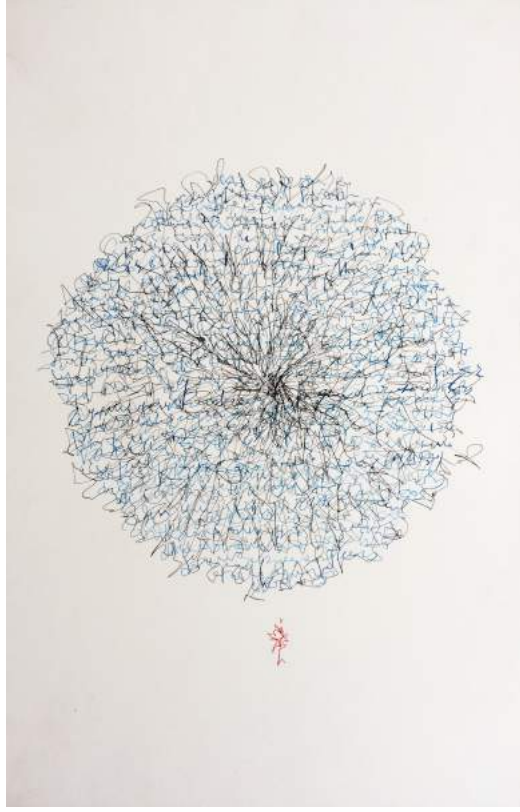
Görsel 3.11. “Beraber”, 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine mürekkep ve trilin, 2019



Görsel 3.12. “Asemik Afiş”, 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine gıda boyası, mürekkep, akrilik, trilin ve divit uç, 2019



Görsel 3.13. “Serbest”, 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine gıda boyası, mürekkep, akrilik, ayakkabı fırçası ve trilin, 2019



Görsel 3.14. “Dünya”, 35cm x 50cm, Kağıt üzerine gıda boyası, mürekkep ve divit uç, 2019



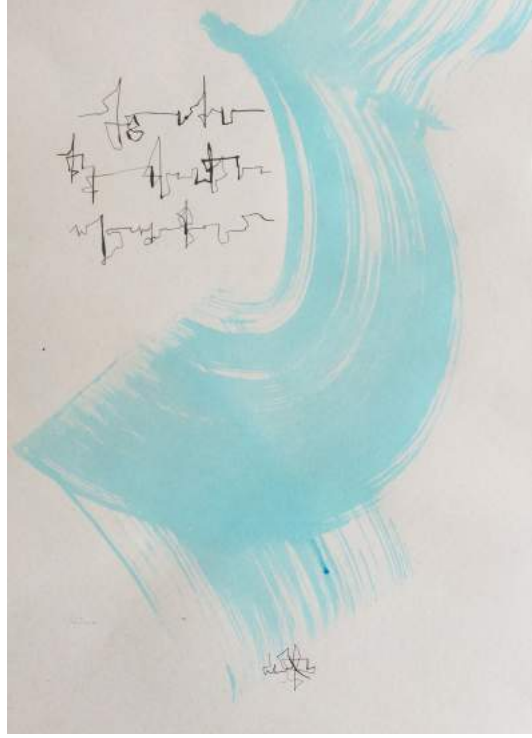
Görsel 3.15. “Alfabe”, 35cm x 50cm, Kraft kağıt üzerine, mürekkep, akrilik, strafor çubuk ve trilin, 2019



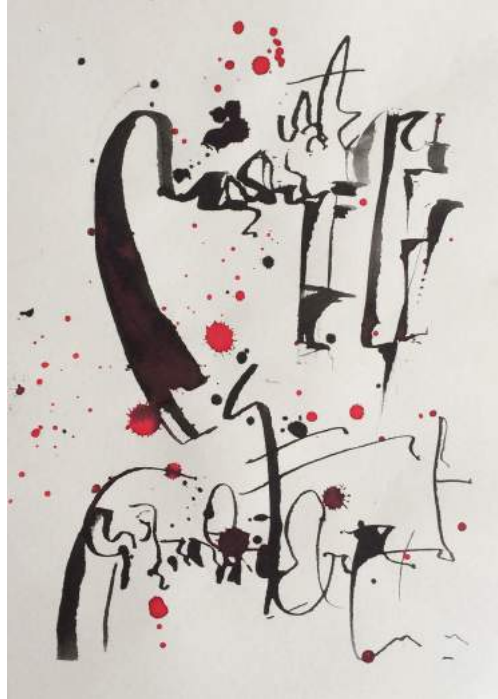
Görsel 3.16. “Bir Şiir”, 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine gıda boyası, mürekkep, akrilik, trilin, kamyş ve divit uç, 2019



Görsel 3.17. “Düzen”, 35cm x 50cm, Mukavva üzerine plastik boya, akrilik ve trilin, 2019



Görsel 3.18. "Tsunami", 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine gıda boyası, mürekkep ve divit uç, 2019



Görsel 3.19. "Ters-Düz", 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine gıda boyası, mürekkep ve trilin, 2019

Proje başlangıcında yapılan eskiz çalışmaları, çeşitli baskı tekniklerinin kullanımının, asemik yazı çeşitliliğini destekleyebildiğini göstermiştir. Buna bağlı olarak oluşturulan eserlerin bazılarında sünger, kumaş ve transfer baskı teknikleri kullanılmıştır. Görsel 3.21’de de görüldüğü üzere, kumaş kıvrımlarının oluştuğu asemik esinti, divit uç ile yazılan asemik hikayenin görselliğini desteklemektedir.



Görsel 3.20. “Harf”, 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine transfer baskı, 2019



Görsel 3.21. “Ferman”, 35cm x 50cm, Kağıt üzerine mürekkep ve divit uç, 2019

Japon yazı geleneğini yansıtan Görsel 3.22'nin zemininde ayakkabı fırçası kullanılmış, yukardan aşağı doğru yazılan asemik harflerde ise geleneğe uygun olarak kalın kıl fırça kullanılmıştır.



Görsel 3.22. "İsimsiz", 35cm x 50cm, Kağıt üzerine gıda boyası, mürekkep ve fırça , 2019

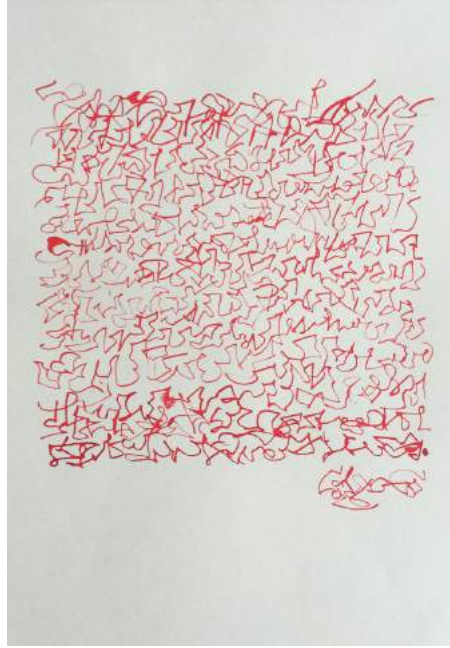
Zeminli işlerde malzeme çeşitliliği ön planda tutulmuş, düz asemik yazı eserlerinde ise temel yazı malzemelerinin dışına çıkılmamaya özen gösterilmiştir.



Görsel 3.23. "Pikto-asemik", 35cm x 50cm, Kağıt üzerine, mürekkep ve trilin, 2019



Görsel 3.24. “3 Renk”, 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine mürekkep ve trilin, 2019



Görsel 3.25. “Asemic”, 21cm x 529.7cm, Kağıt üzerine mürekkep ve divit uç, 2019

Projeye katılım sağlayan sanatçı ve tasarımcıların eserleri ise, asemik yazının, yalnız farklı çalışma alanlarından gelen bireylerce değil, aynı disiplinden gelen iki farklı kişi tarafından bile ne denli farklı yorumlanabileceğini göstermektedir.

Görsel 3.26 ve Görsel 3.27’de iki farklı seramik sanatçısının yaptığı asemik yazı çalışmaları görülmektedir. Aynı disiplinden gelmelerine rağmen ortaya koydukları işler birbiriyle çok farklı üsluplarda işlenmiştir. Görsel 3.26 son derece yumuşak hatlı, organik bir yazı sisteminden oluşurken, Görsel 3.27’de sunulan eser çok daha keskin ve sert hatlara sahiptir.



Görsel 3.26. F. Gizem Öz, 17.5cm x 35cm, Kağıt üzerine gıda boyası ve pilot kalem, 2019



Görsel 3.27. Sercan Küttükçü, 17.5cm x 35cm, Kağıt üzerine sünger baskı ve paralel pen, 2019

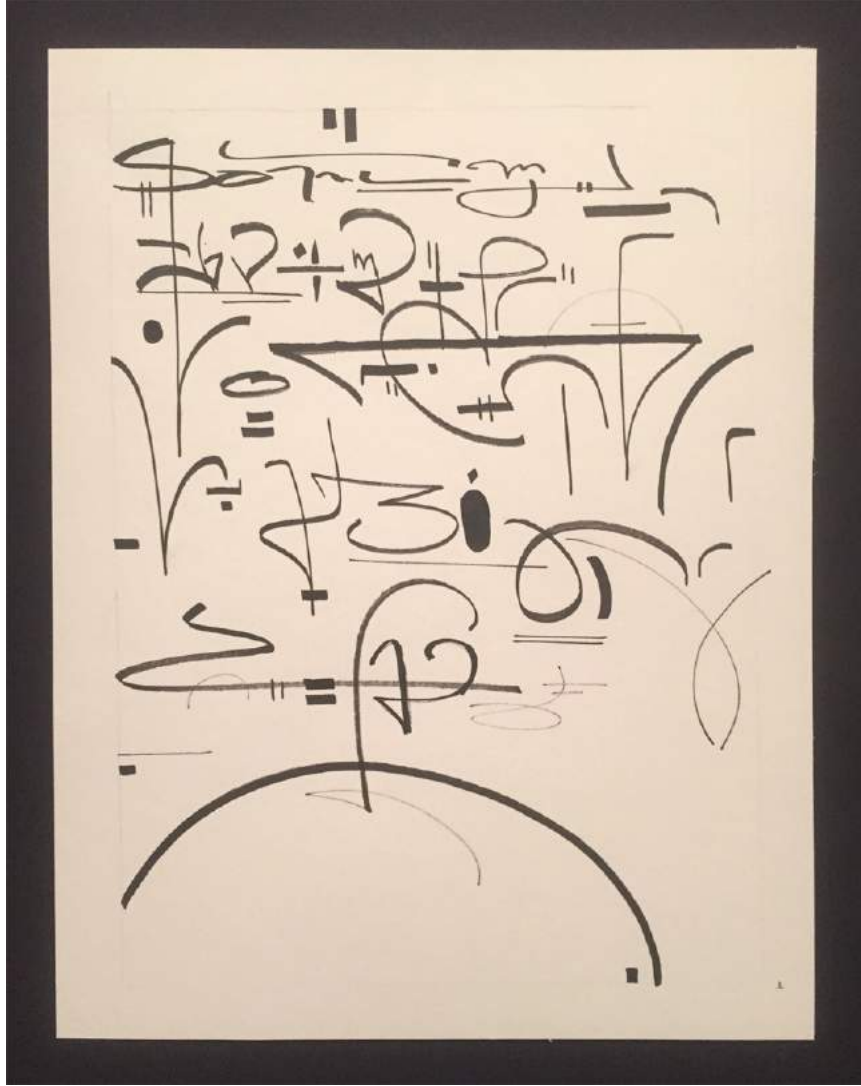
Ancak, asemik yazı kısmı dışarıda bırakılacak şekilde düşünülduğünde, iki sanatçının da kompozisyonlarındaki renkli alan kullanımları benzerlik göstermektedir. Bu, alana dair standart bir bilginin kullanımı doğrultusunda ortaya çıkmış bir durum olarak yorumlanabilir, ancak toplu bir deney yapılarak bu tür bir sonuca ulaşılmadığı için, kesin bir yargıya varmak ya da genelleme yapmak mümkün değildir.

Özellikle serbest kaligrafi üzerine çalışmalar yapan kaligraf Serap Kınay'ın, asemik yazıya dair daha önceden de bilgisi olduğunu belirterek katıldığı bu çalışmada, ortaya kendi üslubuna uygun bir soyut kaligrafi eseri çıkartmıştır. Görsel 3.28'deki çalışmasında, yalnız asemik yazı üzerine değil, yazının zeminle kurduğu ilişkiye de itina gösterdiği görülmektedir.



Görsel 3.28. Serap Kınay, 35cm x 50cm, Kağıt üzerine mürekkep ve akrilik, 2019

Ressam Muzaffer Filiz, resim malzemeleriyle olan yakın ilişkisine rağmen, asemik yazıya dair yapılan tanımlamadan edindiği bilgiler ışığında, tamamen yazı formatlı bir eser ortaya koymuş, kağıt üzerine yalnız kesik uçlu marker kullanmayı tercih etmiştir. Ressamın Görsel 3.29'daki asemik yazı eserinin, Arap kaligrafisinden esintiler taşıdığını da söylemek mümkündür.



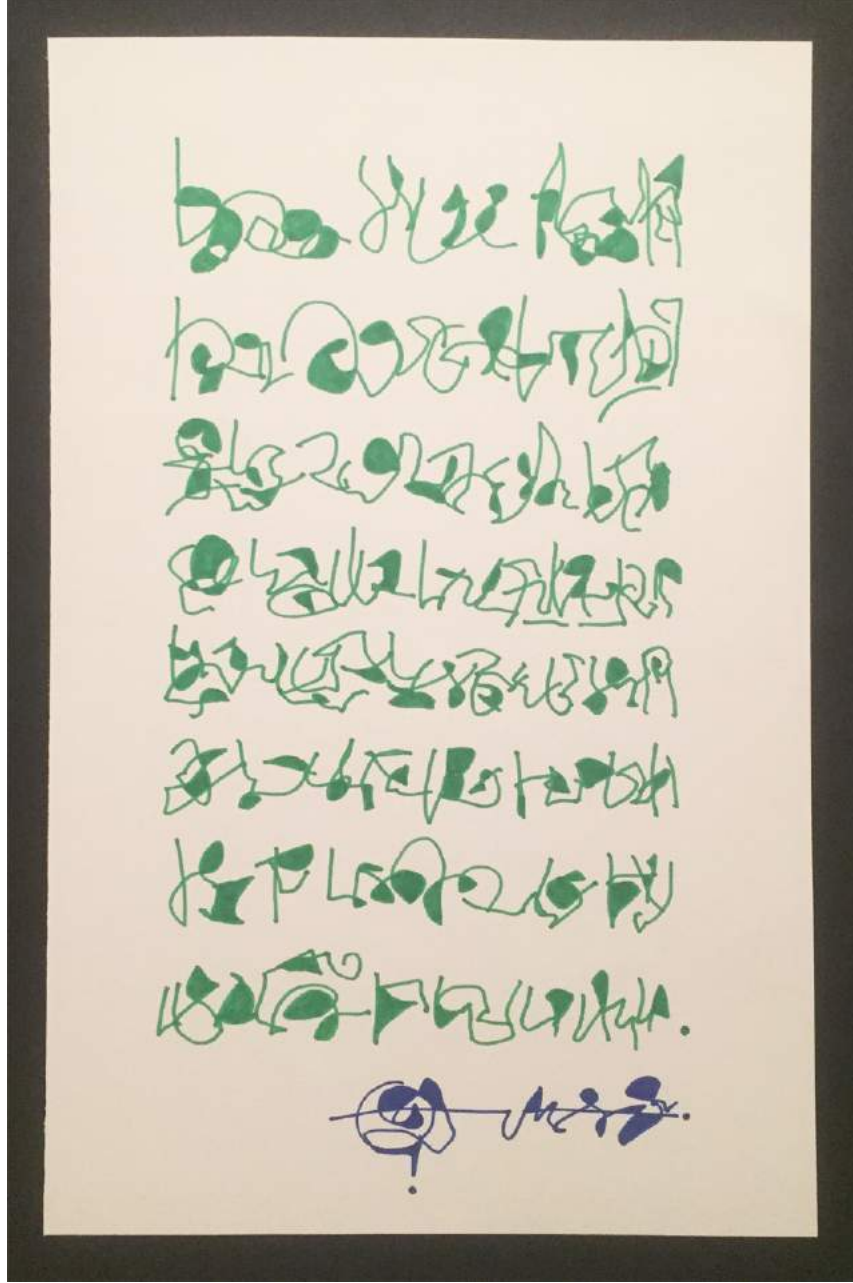
Görsel 3.29. Muzaffer Filiz, 17.5cm x 35cm, Kağıt üzerine kesik uç marker, 2019

Sanatsal malzemeye, bir nebze daha uzak olan bir disiplinde çalışan içmimar Özgür Erten, araştırmanın uygulama projesi kısmı için hazırladığı asemik yazı eserinde, iki ana rengi kağıt üzerinde doku oluşturacak şekilde zemin olarak kullanmış, üzerine ise transfer baskı tekniğiyle asemik bir “slogan” işlemiştir.



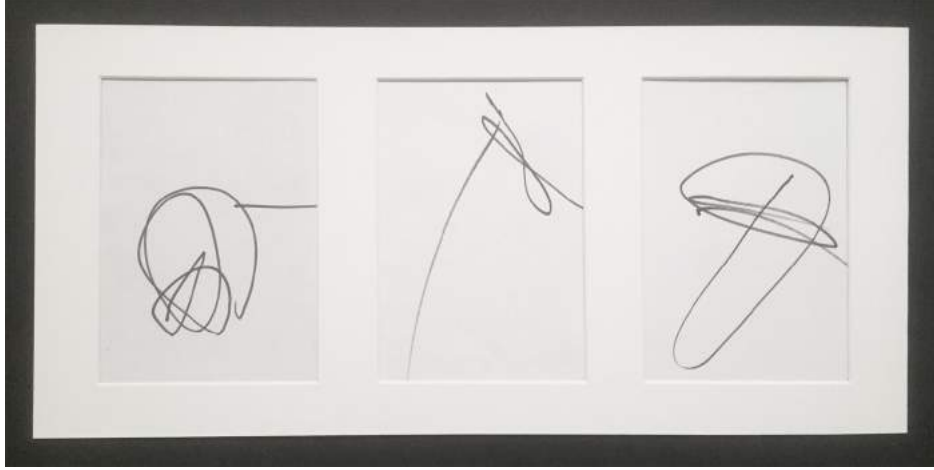
Görsel 3.30. Özgür Erten, “Slogan”, 21cm x 29.7cm, Kağıt üzerine akrilik ve mürekkep, 2019

Çocuk kitabı üzerine dijital illüstrasyon alanında ilerleyen sanatçı Nura Aliosman ise, asemik yazıyı kendi illüstratif üslubuyla ele almış, kağıt üzerine renkli marker ile hayali bir dilde, hayali bir yazı metni tasarlamıştır. İllüstratörün, metin içerisindeki asemik harflerin negatif alanlarını da tasarımına dahil ettiği görülmektedir.



Görsel 3.31. Nura Aliosman, 35cm x505cm, Kağıt üzerine marker, 2019

Tüm eserler aynı salonda sergilenmiştir ancak, daha önce de belirtildiği üzere asemikliği izleyicinin yorumuna açık bırakılan 2.5 yaşındaki katılımcının harfleri, sergi salonunun ayrı bir köşesinde, tek başına sunulmuştur. Bu sayede işi bir asemik yazı sergisine dahil edip etmemek de izleyicinin kendi kararına bırakılmıştır.



Görsel 3.32. *Maya Özdemir, Kağıt üzerine marker, 2019*

Katılımcılar:

- F. Gizem Öz, Seramik Sanatçısı
- Sercan Kütükçü, Seramik Sanatçısı
- Serap Kınay, Kaligraf
- Muzaffer Filiz, Ressam
- Özgür Erten, İç Mimar
- Nura Aliosman, İllüstratör
- Maya Özdemir, 2.5 yaş

Sergi alanından görüntüler Görsel 3.33 ve Görsel 3.34'deki gibidir.



Görsel 3.33. *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sergi Salonu, 2019*



Görsel 3.34. *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sergi Salonu, 2019*

SONUÇ

Bu araştırma, asemik yazı üzerine yazılmış bir makaleden yola çıkılarak hazırlanmıştır. Asemik yazının gizemli yapısının uyandırdığı merak duygusu, araştırmanın içeriğinin hazırlanmasındaki en önemli tetikleyici unsur olmuştur.

İlk başta, okunması mümkün olmayan bir yazı türünün, neden oluşturulduğunu irdelenmek üzere yola çıkılan araştırma, ilerleyen süreçte asemik yazının farklı tipografi ve kaligrafi gelenekleri ile sanat akımlarından etkilendiğinin ortaya çıkmasıyla derinleştirilmiştir. Asemik yazı, izleyiciye yalnız görsel değil, düşünsel olarak da farklı bir bakış açısı sunmaktadır.

Araştırmanın gövdesi oluşturulurken, asemik yazının, neden yazının amacındaki aykırı bir sığrama olarak değerlendirildiğini daha iyi anlatabilmek adına, öncelikle yazının amacının ne olduğuna dair bilginin aktarılması gerektiği düşünülmüş, bu sebeple kısaca yazı tarihine de yer verilmiştir. Daha sonra asemik yazı tanımlanmış ve çeşitli yazı geleneklerinde ve modern sanat akımlarında rastlanıldığı noktalara değinilmiştir.

Sanat tarihi araştırmaları ve kitaplardaki bölümlerin oluşumları sırasında, asemik yazı tanımına rastlanmasa da sanatçılardaki aykırı davranış eğilimleri irdelendiğinde, asemik kültüre ait yakınlıklar görülmüştür. Dolayısıyla yazının bulunuşundan günümüze kadar bu tanım karşılık bulamamıştır. Ancak 21. Yüzyılda bazı sanatçılarda meydana gelen uyanışlar ve yenilik arayışları sayesinde, kelime anlamını karşılayan bu tanımla yeni bir anlayış fikri güncel, popüler kültürdeki yerini almıştır. Dijital dünyanın zorlayıcı, duyguları bastırıcı atmosferinden uzaklaşarak, kendi öz benliğinin farkındalığı ile yapılan, dışarıdan bakan izleyicisine karalama etkisi uyandıran, ama özünde duygu boşalması ile meydana gelen asemik sanat, tarihe imzasını atmıştır. Geçmiş süreçte benzer hareketler yaşansa da bu sanat olayı ismini yaşadığımız yüzyılda almayı başarmıştır.

Asemik hareket olarak da adlandırılan bu akımın dünya genelinde sanatçılarca kullanılmaya başlandığı gözlemlenmektedir. Eski zamanlarda olduğu gibi, günümüzde de birçok farklı kültür, farklı coğrafyalarda, farklı teknikler kullanarak sanatına asemik esintiler eklemekte ve bu harekete dahil olmaktadır. Araştırmanın proje kısmında oluşturulan kişisel eserler, bu değişkenler göz önünde bulundurularak ele alınmıştır. Ayrıca projede değinilmek istenen bir diğer unsura, yine bu noktadan yola çıkılarak ulaşılmış ; farklı kişilerin gözünden asemik eserler işlenerek projeye dahil edilmiştir. Bu

sayede asemik yazının her birey için tamamen farklı bir yorum ifade ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Ancak araştırma sürecinde, asemik yazının, yalnız bilinçli olarak yazılması halinde mevcut tanımına uygun olduğuna dair olan genel bir görüş fark edilmiş ve bu görüşün tartişılabilirliği, projeye eklenen okul öncesi bir katılımcının eseriyle okuyucunun yorumuna bırakılmıştır.

Asemik yazı örneklerinden bir derleme niteliği taşıması hedeflenmeyen bu araştırma tezinin, asemik yazının, neden ve ne şekilde olduğunun irdelendiği ve tarihi geçmişe dayandırıldığı, derlenmiş bir yazılı kaynak olma görevini yerine getireceği ve proje kapsamındaki örneklerle pekiştireceği ümit edilmektedir.

KAYNAKÇA

- Acar, M.Ş. (2013). Osmanlıdan Bugüne Gözümüzden Kaçanlar. İstanbul: Yem Yayın
- Alparslan, A. (1999). Osmanlı Hat Sanatı Tarihi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Alsobrook, L. (2017). On Asemic Writing And Absence of Meaning. *IAFOR Jurnal of Arts & Humanities*, 4(2), 5-13.
- Ambrose, G. and Harris, P. (2012). Tipografinin Temelleri. (Çev: B.Bayrak). İstanbul: Literatür Yayınları
- Antmen, A. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Aprile, F. and Caggiula, C. (2015) About Asemic Writing. *Ustanga*.
<https://www.utsanga.it/about-asemic-writing/> (Erişim tarihi: 09.11.2018)
- Aydın, E. (2017). *Metin Temelli Tiyatroda Cıvırcanın Karakter Çalışmasındaki Kullanımı: "Cıvırcı-Şarkı" Egzersizi*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aydın, H. (2016). Dünyanın Oluşumu ve Tarih Öncesi Çağlar. T. Sivas (Ed.). *Uygurluk Tarihi* (5.bs.) içinde (s.8). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Barthes, R. (1987). Yazı Nedir?. (Çev: E.Batur). İstanbul: Hil Yayın
- Barthes, R. (2007). Yazı Üzerine Çeşitlemeler, Metnin Hazzı. (2.bs.)(Çev: Ş.Demirkol). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Becer, E. (2007). Modern Sanat ve Yeni Tipografi. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Becer, E. (2015). İletişim ve Grafik Tasarım. (10.bs.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Cleminson, R., Graham-Flynn, Fiona., Mckinnon, C., Austin, C., Charatan, G., Mansour, N., Lei, Q.L., Takenami, Y. (2006). *The Complete Guide To Calligraphy*. Canada: Firefly Books
- Ediz, H.A. (1962). Yazının Hikayesi. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları
- Edgü, F. (2000). *Turkish Calligraphic Art (Karalama/Meşk)*. İzmir: Ada Yayınları
- Ekhtiar, M.D., Moore C. (2012). *Art Of The Islamic World A Resource For Educators*. New York: The Metropolitan Musium of Art New York
- Erbil, D., Büyükişleyen, M.Z., Sağdıç, O. (1984). *Türk Ressamları Dizisi:5 Abidin Elderoğlu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Faulman, C. (2001). *Yazı Kitabı: Tüm Yerkürenin, Tüm Zamanların Yazı Göstergeleri ve Alfabeleri*. (Çev: I.Arda). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

- Federici, F. (2018). Beyond The Standart Model.
https://www.academia.edu/36800433/Beyond_the_Standard_Model
(Erişim tarihi: 12.04.2019)
- Federici, F. (2018). Is Asemic Writing A Zero-Point Writing?.
https://www.academia.edu/36800376/Is_asemic_writing_a_zero-point_writing
(Erişim tarihi: 23.04.2019)
- Ganiz, S. (2004). Yazı ve Tasarımcıları. İstanbul: Kastaş Yayınevi
- Gaze, T. and Jacobson, M. (2013) An Anthology of Asemic Handwriting. Lahey:
Uitgeverji
- Güngör, A. (2016). Yazıda Anlam Arayışına Direniş: Asemik Yazı. *Mürekkepbalığı Dergisi*, 5-6, 18-22.
- Jean, G. (2012). Yazı İnsanlığın Belleği.(7.bs.)(Çev: N.Başer). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Little, S. (2008). ...İzmler, Sanatı Anlamak. (2.bs.)(Çev: D.N.Özer). İstanbul: Yem Yayın
- Meggs, P.B. and Purvis, A.W. (2011) Meggs' History of Graphic Design.(5.bs.) New Jersey: John Wiley & Sons
- Sivas, H. (2016). Eski Mezopotamya Tarihi ve Uygarlığı, Eski Mısır Tarihi ve Uygarlığı. T.Sivas (Ed). *Uygarlık Tarihi* (5.bs.) içinde (s.38) (s.57-58). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Stanley, J.C. (2010). *To Read Images Not Words: Computer Aided Analysis of the Handwriting in the Codex Seraphinianus*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. North Carolina: Graduate Faculty of North Carolina State University, Computer Science
- Uçar, T.F. (2016). Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. (8.bs.). İstanbul: İnkılap Kitabevi

İnternet Kaynakları

- (http-1)** : <https://www.litro.co.uk/2009/01/without-words-an-interview-with-tim-gaze/>
(Erişim tarihi: 13.12.2018)
- (http-2)** : <https://japancalligraphy.eu/> (Erişim tarihi: 11.04.2019)
- (http-3)** : <https://www.ideelart.com/magazine/calligraphy> (Erişim tarihi: 17.12.2018)
- (http-4)** : <https://www.britannica.com/art/Constructivism-art> (Erişim tarihi:
09.04.2019)
- (http-5)** : https://www.turkedebiyati.org/edebiyat_akimlari/letrizm.html (Erişim tarihi:
12.04.2019)
- (http-6)** : <https://en.oxforddictionaries.com/definition/lettrism> (Erişim tarihi:
12.04.2019)
- (http-7)** : <https://www.mauricelemaitre.org/~pfs/what-is-lettrism/>
(Erişim tarihi: 13.04.2019)
- (http-8)** : <https://sarki.alternatifim.com/sarkici/senay-yuzbasioglu/honki-ponki> (Erişim
tarihi: 20.03.2019)
- (http-9)** : <https://tomkemp.com/> (Erişim tarihi: 11.05.2019)
- (http-10)**: <https://buckinghamhsiao.wordpress.com/about/> (Erişim tarihi: 10.05.2019)
- (http-11)**: <http://www.matox.fr/> (Erişim tarihi: 10.05.2019)