

YAZI-RESİM İLİŞKİSİ VE RESİMLİ KİTAP ÜZERİNE

Gülbin KOÇAK*

1. Yazı ve Resim İlişkisi

Yazı ve resim, en genel anlamda, birer iletişim aracıdır. Yazının 5000 yıl, resmin de 10.000 yıl gerilere ulaşan bir geçmişi vardır. Birisi Mısır papirüsleriyle, diğeri mağara resimleriyle başlayan bu iki iletişim aracı, bazen ayrılan, bazen birleşen yollardan geçerek bir evrim geçirmişlerdir. Ancak, aralarında ne kadar yoğun bir ilişki olursa olsun, bu iki iletişim aracı aslında çok farklı temel karakterlere sahiptir: Kitap sözel, resim ise görsel bir araçtır. Görsel iletişim ve görsel algılama insanlığın varoluşundan beri sahip olduğumuz ve yaşamsal önem taşıyan bir yetenektir. Oysa sözel iletişim çok daha sonraları ortaya çıkmıştır ve yazılı iletişim ise insanlığın çok yeni bir yeteneğidir. Kitap ise yazılı iletişimin bir formudur.

Yazı başlangıçta her ne kadar resim yazısı olarak ortaya çıkmışsa da, burada söz konusu olan resim, geleneksel anlamda bir resim değil,

Not: Bu çalışma "lkemizde Cumhuriyet döneminde hikaye ve romanlarda resimleme geleneği" adlı yüksel lisans tezimin (1993) bir bölümüdür.

* Anadolu Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Araştırma Görevlisi.

stilize ve işaret anlamında bir resimdir ve yazının aslı sözdür. Yazıda kullanılan stilize resim ve işaretlerle aslında sözler kodlanmaktadır. Sözler ise kavramlar için birer koddur. Yani yazı sözün görsel kodu, söz ise kavramın akustik kodudur.¹ Bir başka deyişle, yazı kavramın görsel-ışaretsel kodudur. Bu nedenle, yazı kavramsal-düşünsel boyutta, geleneksel (ya da modern) resim ise görsel-duygusal boyutta bir olgudur. Demek ki yazı ve resim insanlığın çok farklı gelişme evrelerinde ortaya çıkmış olmakla kalmayıp, nitelik itibareyle de çok farklı olgulardır.

Bir kitabın duygusal, bir resmin de düşünsel boyutunun olabilmesi, onların kategorilerinin temel farklılığını ortadan kaldırmaz. Beyin araştırmacıları sözel ve görsel bilgi-işlemin beynin farklı bölümlerinde yapıldığını göstermişlerdir.

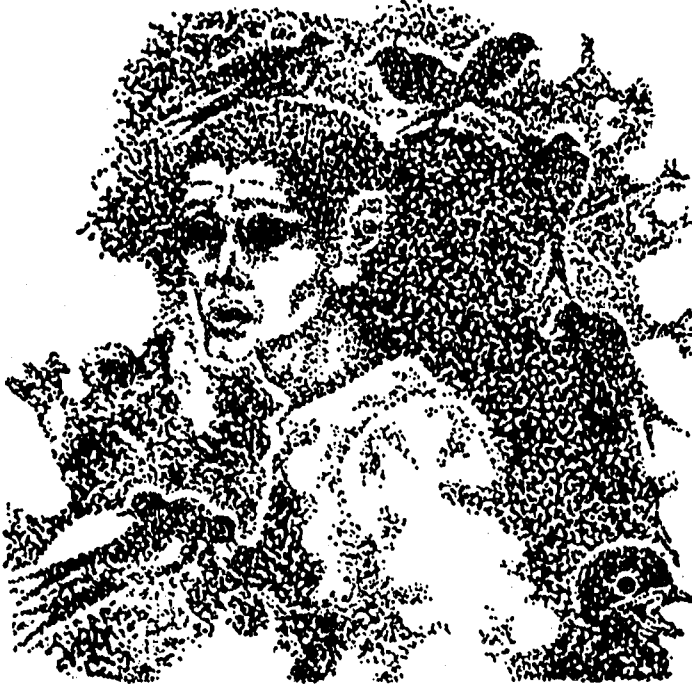
Tek bir sözle temsil edilen kavram belki binlerce resmin, görsel algının, görsel ilişkinin sentezidir ve bu gerçek, söze büyük bir süzülüşlük, derinlik ve genellik verir (Sen mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin?) Sözün ve onu iletişim birimi olarak kullanan kitabın gücü buradan kaynaklanır. Ancak, sözü güçlü kılan sebepler, onun zayıflığının da sebepleridir. Derinliğe ve genelliğe ulaşmak isteyen söz, bu amaca ulaşmak için, yola çıktığı görsel kavramın pek çok ayrıntısından vazgeçmek zorundadır ve bu olgu da sözü bir yönden güçlendirirken, diğer yönden zayıflatır. Söz, bir çok duruma uygulanabilir bir genellik kazanırken, özel durumlar için ifade gücünü kaybeder. Yani söz bir bakıma hem derin, hem sığdır."Çiçek" kavramını ve sözünü yaratmak için, binlerce çiçeğin tarifsiz güzellikteki formlarından, renklerinden ve kokularından vazgeçmek, onları gözardı etmek durumunda kalıyoruz. Ancak böyle ağır bir bedel öderken, diğer yandan da bütün çiçekler için geçerli bazı temel özellikleri yakalayıp, kavrayarak bunları tek bir söze sığdırmış oluyoruz.

Söz ve resim, dolayısıyla kitap ve resim, bu sebeple hem birbirleriyle

çatışan, hem birbirlerini bütünleyen özellikler kazanıyorlar; hem birbirlerine rakip pozisyonlara sürükleniyorlar, hem de birbirlerini tamamlayıcı özellikleri nedeniyle birbirlerine muhtaç hale geliyorlar. Özellikle edebi kitapların genellikle resimden uzak durması, herhalde yetkin sözün kendi kendine yetme iddiasıyla alakalı olsa gerektir. Çocuk ve masal kitaplarının ve halk hikayelerinin hemen daima resimli olması, iddiasız birçok hikaye ve romanın da çoğu kez resimlenmesi bu bağlamda daha anlaşılır hale gelmektedir. Söz ve resim bu seviyelerde kaygısızca birarada olabilmektedirler. Oysa söz geliştikçe resimden, resim de geliştikçe sözden uzaklaşmakta; yetkin söz ve yetkin resim bağımsız ustalık alanları haline gelerek birbirlerini dışlama eğilimine girmektedirler. (Benzer bir gelişme karikatür alanında da görülmüş olup, başlangıçta resimsel ve yazılı olan karikatür, en rafine haline ulaşıncaya stilize yazısız olmuştur).

Kanımcı kitap ve resmin birlikteliğini zorlaştıran bir diğer husus, resimli kitapta kitabın (yani sözün ve yazının) resme olan dominantlığıdır. Çünkü sözkonusu olan kitaplı resim değil, resimli kitaptır ve yazı resmin değil, resim yazının illüstrasyonu için (bir anlamda yardımcı ve refakatçi olarak) kullanılmaktadır. Yazı ile resim arasındaki bu ilişkinin resimli kitap bağlamında, ister istemez yazarla ressam arasındaki ilişkiye yansımaları, kendi dallarında aynı yetkinlikteki yazarlarla ressamın işbirliğine mani görünmektedir. İncelediğimiz örneklerin çoğunda, yazarın yazarlık seviyesi, ressamın ressamlık seviyesinin üzerinde görünmektedir. Ancak bunun istisnaları da vardır. En talihli durum yetkinliği tartışılmaz bir yazarla yetkinliği tartışılmaz bir ressamın işbirliği halidir ki bu durumda sözel ve görsel mesajlar birbirlerine yeni boyutlar katmakta ve sanki yepyeni bir ifade aracı ortaya çıkmaktadır. Yaşar Kemal'le Abidin Dino'nun işbirliği böyle uç bir örnektir. Okuyucu bir yandan yazarın diğer yandan ressamın düş dünyasına sürüklenirken, iki çekim merkezi arasında gidip gelmekte ve sanki birbirleriyle az çok ilişkili iki kitabı aynı anda okumaktadır. Bu da okuyucuya salt kitabı ve salt resmi aşan bir deneyim ve zenginlik yaşatmaktadır ki, resimli kitabın amacı herhalde bu olmalıdır. Böyle durumlarda resim, okuyucunun fantezisini aktive etmek için verilen ipucu olmaktan çıkmaktadır. Aynı bir olayı başka iki kişinin nasıl algıladığını gören okuyucunun zihninde yeni örgüler oluşmaktadır. İhtimal ki, Yaşar Kemal bile bu romanlarını, Abidin Dino'nun resimlerinden sonra, bambaşka ve

yepyeni çağrışımlarla okumuştur.



**Resim 1 “Yılanı Öldürseler”, Yaşar Kemal, Resimleyen
Abidin Dino, 1992**

Bu örnekte olduğu gibi, başarılı kitap resimlemesi, kitabı illustre eden değil, kitapla etkileşen ve kitabı etkileyen resimleme olmalıdır. Buna bir başka örnek olarak, Thomas Mann'ın “Venedik'te Ölüm” adlı romanının Wolfgang Born tarafından yapılan litografi resimlemesini verebiliriz. Thomas Mann, Wolfgang Born'a yazdığı bir mektupta, kitabı için yapılan litografilerden çok etkilendiğini, özellikle aşağıdaki resmi görünce şoka uğradığını ifade etmektedir ².

² Thomas Mann, “Der Tod in Venedig”, Berlin, 1990, s. 139–141.



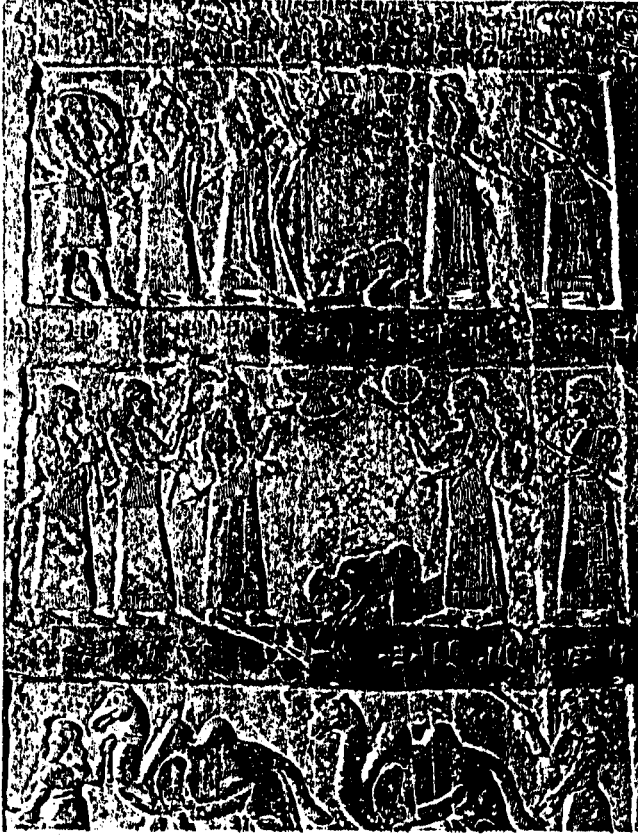
Resim 2 "Der Tod in Venedig", Thomas Mann, (Resimleme 1921) Resimleyen Wolfgang Born,1990.

Çünkü, kendi ifadesine göre, buradaki (sağdaki) kişi, Thomas Mann'ın roman kahramanına kaynak teşkil eden ve o güne kadar kimseye bahsetmediği ve resmi yapanın da tanımış ya da görmüş olmasına imkân olmadığına söylediği gerçek hayattan bir müzisyene şaşılacak derecede benzemektedir. Resmin, kitabın genel havasına uygun düşen melankolisinden öte böyle bir detay benzerliği göstermesi Thomas Mann'ı hayretlere sürüklemiştir. bu olay, bir yandan kitap resimleyicinin kitabın ruhuna nüfuz etmesinin ne kadar önemli olduğunu gösterirken, diğer yandan da gerçek sanatçıların neredeyse telepati ölçüsünde etkileşebileceklerini göstermektedir.

2. Resimli Kitap

Sözün ve yazının doğası ile resmin doğası arasındaki derin çelişkilere önceki kısımda değinmiştik. Ancak bu ifade biçimleri arasındaki bütünleyici ilişkilere de işaret etmiştik. Yazı ile resim arasındaki derin farklılıklar ve bunun getirdiği gizli rekabet gene de tarih boyunca yazı ve resmin aynı bir kitabın sayfalarında bütünleşmesine engel olamamıştır. Aslında daima bir resim ya da heykel unsuru içeren yazılı anıtları, resimli kitapların ilk ataları olarak görebiliriz. Kabartma resimli ya da heykelli Hammurabi yazıtları bu anlamda ilk resimli "Kitaplardan" sayılabilir. Mısır papirüslerinde ve Sümer tabletlerinde rastlanan resimlere de kitap resimleri gözüyle bakılabilir. Bu türün çok çarpıcı bir örneği olarak Asurlular dönemine ait olan ve Nimrud'da bulunan siyah obeliski verebiliriz.³ (M.Ö.9 uncu yüzyıl). Bu obeliskte aralıklı resim şeritleriyle bölüm bölüm bir olay hikaye edilmektedir (Bkz. Resim 3).

³ Sabatino Moscati, Çeviren Ceyhan Çalıklar, Mezopotamya Sanatını Tanıyalım, İstanbul, 1985, s.35.



Resim 3 Siyah Obelisk, Nimrud (M.Ö. 9 uncu yüzyıl).

Ancak bu geleneğin rahat ve tutarlı bir şekilde gelişmediği görülmektedir. Daha mağara resimleri döneminde büyük bir olgunluğa ulaşan resim ve çizgi sanatçıların, yerleşik kültüre geçilmesinden itibaren orta çağlar boyunca bu yeteneklerini rahatça sergileyemedikleri, hele kitap resimlenmesinde oldukça ürkek darandıkları gözlenmektedir. Bu çekingenliğin büyük olasılıkla iki önemli sebebi vardır. Birincisi resmin ifade gücüyle, diğeri de ifade zayıflığıyla ilgili görülmektedir. Resmin, insan yüzlerini büyük bir ifade kuvvetiyle verebilmesi ve suretin asıla çok fazla benzemesi eski insanların zihninde surete hakettiğinden fazla bir önem verilmesine yol açmıştır. Eski doğa dinleri ve büyü ile de alakalı olan bu değerlendirme, resme bir gizem kazandırmış ve ona dikkat, saygı ve yer yer korkuyla yaklaşılmışına hatta resmin putlaştırılmasına yol açmıştır⁴.

Diğ er yandan, dinler geliştikçe daha soyut hale gelmiş ve nihayet tek tanrılı göksel dinler oluşmuştur. Bu dinlerde tanrı bütün görsel detaylarından arındırılmış, fakat aynı zamanda tanrıya sayısız ve sınırsız özellikler ve güçler atfedilmiştir. Bu sebeple, şekilsel ayrıntısı kalmayan tanrının resmedilmesi zorlaştığı gibi, tanrıya yüklenen soyut vasıfların da, resim doğası gereği, resimle anlatımı zorlaşmıştır. Üstelik, tek tanrılı dinlerin soyut tanrısı, görsel ağırlıklı putların antitezi olarak ortaya çıktığı için resme zaten kuşkuyla, hatta düşmanlıkla yaklaşılmıştır. Bütün tek tanrılı dinler, yaklaşımlarındaki katılık derecesi farklı da olsa, resme iyi gözle bakmamışlardır⁵.

Çok ilginçtir ki, aynı dinler söze, yazıya ve kitaba çok saygın bir yer vermişler ve kitaplarına mukaddes demişlerdir. Soyut tanrılı bu dinlerin

4 Sigmund Freud, Totem ve Tabu, Frankfurt am Main, 1974, s. 85.

5 Malik Aksel, Eski Kitaplarda Resim 1, Ülkü, sayı: 11/12, İstanbul, 1946, s.8

sözü ve kitabı saymaları, resmi ise aşığılamaları herhalde sözün ve kitabın soyutluğu, resmin ise somutluğu ile alakalı olsa gerektir. Kitapla resim arasında varlığını ifade ettiğimiz ve vurgulamaya çalışığımız gizli çelişki burada da kendini göstermektedir. Dinler doğrulanma üzerine değil, yanlışlanamama üzerine kuruludur ⁶ ve soyut ifadelerin zor yanlışlanabilmesi, somut ifadelerin ise kolay yanlışlanabilmesi, sözün ve kitabın resme tercih edilmesinin bir başka derin sebebidir. bir kitabı—ı mukaddes'in resimli olması bu sebeplerle herhalde düşünülemezdi. Yüzyıllar boyu resimli kitaba aynı çekince ile yaklaşılmasının ardında ihtimal bu sebepler olsa gerektir.

Ancak bütün bu sebepler, tıp kitabı, botanik kitabı, hikaye kitabı gibi dinlerin biraz daha hoşgörülle yaklaşabileceğı ve yanlışlanması fazla tehlikeli olmayacak kitap türlerinin resimlenmesine engel olamamıştır, çünkü bu tür kitaplarda resmin tartışılmaz desteğini inkâr etmek, asgari bir sağduyu göstermek zorunda olan dinler için de uygun düşmezdi. Ancak buna rağmen, bu tür kitaplarda dahi, özellikle de hikaye kitaplarında, dinin hoşgörüsünü kazanmak için, fotoğrafik resimden çok, stilize bir resim tarzına yönelmiştir. Bunun en önemli örneğı minyatürlerdir. Minyatürler bir bakıma resmin grafiğe dönüşerek, resme karşı olan önyargıdan kurtulma çabası olarak değerlendirilebilir. ⁷

Avrupada, önce rönesans ve protestanlık hareketi ve onu takibeden yüzyıllarda aydınlanma çağı ile birlikte resmin ve resimli kitabın da büyük bir gelişme göstermesi, yukarıda işaret ettiğimiz düşünsel baskının hafiflemesiyle açıklanabilir. Bu dönemlerde ağaçbaskı ve taşbaskı (Litografi) teknikleriyle yapılan kitap resimlemelerine devrin büyük resim sanatçıları da (başta Albrecht Dürer olmak üzere) katılmışlar ve kendi başına da resim değeri olan kitap resimleri yaratmışlardır (Bkz. Resim 4–5).

6 Bozkurt Güvenç, Mantık ve metot, Anadolu üniversitesi Açıköğretim önlisans Programı, Eskişehir, 1992, s. 63

7 Günsel Renda, Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını, H.Ü. Güzel Sanatlar Fak. Yay. 1 , Ankara, 1985, s. 459.

Ancak tipografik baskı ve klişe tekniklerinin hızlı gelişmesiyle birlikte, kitap resimlerinin sanatsal seviye olarak buna paralel bir gelişme göstermemesi düşündürücüdür. Özellikle son yüzyılda, baskı tekniğinin ve yayıncılığın gelişmesiyle neredeyse ters orantılı bir şekilde, kitabın ve resmin yollarının tekrar ayrılmakta olduğunu görüyoruz. Dinsel etkinin büyük ölçüde ortadan kalktığı bir dönemde gözlenen bu olgu, herhalde bu dönemde kitabın ve resmin kendi başlarına çok büyük atılımlar yapmalarıyla (ve önceki kısımda değindiğimiz sebeplerle) alakalı olsa gerektir. Ancak, eğer deyim yerindeyse, rüştünü en yetkin bir biçimde ispatlayan bu sanatsal ifade biçimleri günümüzde tekrar başarılı birliktelik örneği vermeye başlamışlardır.

Resim 4'ün açıklaması:

Theochritus'un Idyllia baskısının başlık sayfası için minyatür, 1496. özel koleksiyon, Franconia. Dürer, Idylls'in Theocritus tarafından yapılan Yunan baskısının ilk sayfasını dekore etmiştir ve bu dekorasyon kısmen altın ile yapılmıştır.

Dürer, çobanların pasajda anlatılan kır hayatını resimlendirmiştir. ⁸

⁸

Fedja Anzelewsky, Dürer, Publishers of Fine Art Books, New York, 1981, s. 86-87.



ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΘΥΡΕΙΣ Η ΨΔΗ
 ΕΙΔΥΛΛΙΟΝ ΓΡΩΤΟΝ.
 ΘΥΡΕΙΣ Η ΨΔΗ.



Δύπτι γὸ ψιδύεισμα καὶ αἰπέ-
 τυς αἰπύλι τήνα,
 Ἄπτι τοῖς πικροσμιλίσο-
 δεται· οἶδ' ἴδ' αἰ τὴ
 Σνεῖσθις· μετὸ πῶνα γὸ δά-
 τερον ἄθλον αἰπὸσπ·
 Αἰκα τῆν ἴλη κρωόν ψά

γον· αἰ γὲ τὴ λαψῆ·
 Αἰκαδ αἰ γὲ λαβρ τῆν σ γέρας ἔς τὴ κατερίε
 Ἄ χίμαρος, χίμαρον ἵκαλον κρῆς ἔστ' ἀμείλιρε
 Αἰ· Ἄθλον ὠ πικρὸν τὸ πικρὸν μίλος ἢ γὸ κατερίε
 Γὴν αἰπὸ τῶν πῶνα κω πολεῖ βῆ) ὑψύθιν ὑδωρ·
 Αἰ κα τῶν μῶσα τῶν οἶ θραδῶν ἀθρονται·
 Ἄ ρνα τὴ σακίταν λαψῆ γέρας· αἰ δὲ ἀκίρεση
 Τῶνας αἰ ρνα λαμῆν· τὴ δὲ πῶν ὄν ὑστερον αἰ ζῆε·
 Θ· Λῆς πρτὶ τῶν γυμφῶν λῆς αἰπὸ τῆν δὲ καθῆζας
 Ὡς γὸ κῶσῶν τῶν τῶν γαίλοφον αἰ τὴ μνεῖκα,
 Σνεῖσθῶν, τῶσ δ' αἰ τῶσ ἔγων ἐν τῶν δὲ μομῶσ;
 Αἰ Ὀυθῆμις ὠ πικρὸν γὸ μεσα μρεν, ὠθῆμις αἰ μῆ
 Σνεῖσθῶν· γὸν πῶνα δὲ δὲ κάμω· ἢ γρὸ αἰ πῶ γρας
 Τρῶικα λεκμακῶς ἀμπαύι τῶν ἐν τῶν πικρῶς
 Καὶ οἶ αἰ εὐθῆμις αἰ χελα ποτὲ γινὶ κατ. τῶν·
 Ἄ μὰ τὴ γρὸ δὲ ὑρῶσ τῶν σαφῆσ δὲσ ἀλγῆσ θῆ
 Καὶ πῶσ ὦκο λῆκῶσ ὑπὸ τῶ πῶν ἰκτω μωσῆσ.

Α· Α· α





tua Agla Ananisapta te
tragramaton: que sunt lau-
danda: glorificanda: tremen-
da: et adoranda: nunc et Per
infinita secula seculorū Amē.

Pater Noster.

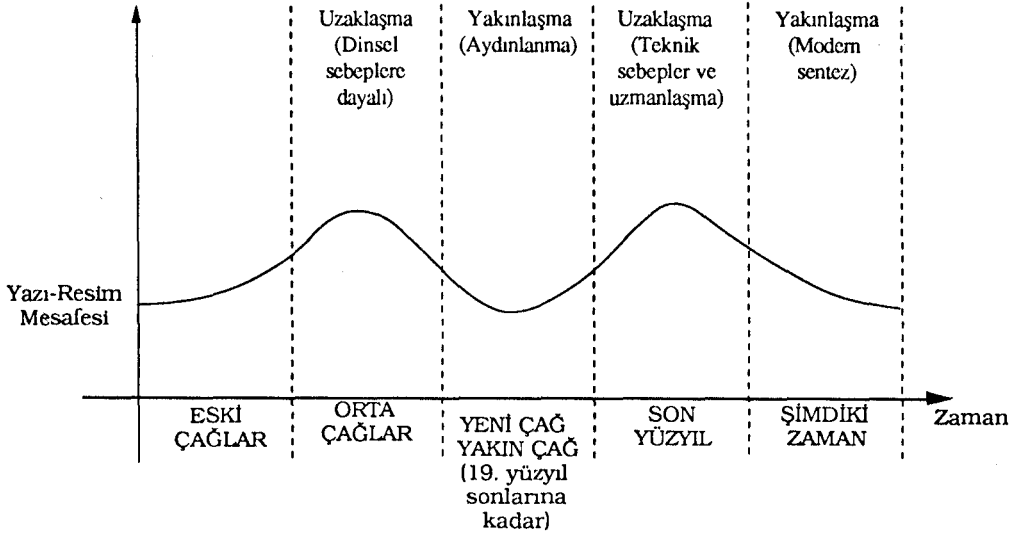
Hiesu vera libertas an-
gelorum: mundi fabri-
cator: et omnium bonorum auctor:
via salutis eterne: verus osten-
sor. Memento comprehensionis
et temptationis tue: quan-
do iudei tanquam leones fero-
cissimi in templo te circumste-

Resim 5'in açıklaması:

İmparator Maximilian'ın dua kitabı için kenar resmi, 1515 Bayern Devlet Kütüphanesi, Münih.

İmparator Maximilian'ın dua kitabındaki çizimler genelde Dürer'in en iyi ornamental grafik çalışmaları olarak bilinir. Dürer'in çizimleri dualara ve kitaptaki şarkılara gülünç ve düşünsel açıklamalar sağlar; örneğin buradaki çizim şeytana karşı korunma duasına eşlik ediyor. Resimde bir tilki fülütü ile melodi çalarak tavukları şeytan adına kandırmaya çalışmaktadır.⁹

Yazı (ya da kitap) ile resmin tarih boyunca değişen ilişkisini genel hatlarıyla aşağıdaki şekilde ifade edebiliriz.



Ana hatlarıyla bu ilişkiler ülkemiz için de geçerli sayılabilir. Eski çağlardaki Anadolu medeniyetlerinde yazı ve resim (ya da rölyef–kabartma–heykel) rahat bir birliktelik içindeydiler. Orta Asyada da İslamiyet öncesi Türk kültüründe (özellikle Uygurlarda) duvar resmi–resim–minyatür sanatı çok gelişmişti ve resimli–minyatürlü kitaplar üretiliyordu. ¹⁰ Dini sebeplerle uzaklaşma bizde batıdan belki daha keskin olmuştur. Osmanlı döneminde Yeni Çağ yakınlaşmasını da Fatih'ten itibaren gözlüyoruz. ¹¹ Bu yakınlaşmada herhalde hem batının etkisinin, hem de görsel ifade arzusunun kendine uygun biçimler aramasının rolü olmuştur. minyatür sanatında zaten büyük birikimi olan Türkler ilginç bir şekilde batıdaki kitap–resim yakınlaşmasının kendilerine has bir örneğini vermişlerdir. Bu anlamda batının baskı–resim sanatının doğu karşılığı olarak aynı olgunluktaki minyatür sanatı alınabilir.

Son yüzyılın kitap–resim uzaklaşması da ülkemiz için söz konusudur. Bunun bir yandan teknik sebeplere, diğer yandan da kitabın ve resmin kendilerine yeni ve bağımsız yollar aramalarına bağlı olduğuna işaret etmiştik. Gerçi bize hem kitap baskı teknikleri hem de batıda oluşan resim ekolleri gecikmeyle girmiştir. Ama bu bağımsız gelişme çizgileri gene de yaşanmıştır ve resim için resim yapan isim sahibi ressamlarımızdan kitap resimleyen pek az kişi çıkmıştır. bunun ancak yakın zamanda değişmeye başladığını ve büyük bir yazarla büyük bir ressamı bir resimli kitapta buluşabildiğini görüyoruz: Kendi yetkinliklerinden kuşku duymayan bir Yaşar Kemal'le bir Abidin Dino'nun buluşması gibi. Ülkemizde kitap resimleme sanatı için başlıbaşına bir ekol niteliğinde olan bu işbirliği, resmin nasıl kitap metni ile eşdüzeyde bir konuma ulaşabileceğinin çok seçkin örneklerini veriyor.

¹⁰ İsmet Binark, **Türk Kültürü**, Yıl : IV, Sayı : 9 (Ağustos 1966), s. 1061.

¹¹ İsmet Binark, **Türk Kültürü**, Yıl : VIII, Sayı : 92 (Haziran 1970), s. 538

ÖZET

İnsanlar arası iletişim araçlarının en önemlilerinden olan kitap ve resim, resimli kitap formunda tarih boyunca biraraya gelmişler, ancak resim kitap içinde genellikle yazıya göre ikinci planda kalan bir rol üstlenmiştir. Bu çalışmamda yazının ve resmin doğasını ve bunların birbirleri ile olan ilişkilerini incelemeğe çalıştım. bazen birbirlerini bütünleyen, bazen birbirleriyle çatışan bu iki iletişim aracı, yetkin bir yazarla, yetkin bir ressamın ellerinde her ikisinin de ifade güçlerini aşan bir sentez ve yepyeni bir ifade formu oluşturabiliyor. Bunun için de resmin, resimli kitap içinde sadece bir illüstrasyon konumundan çıkıp yazının dominantlığından kurtulması ve yazı ile eşdüzeyde bir statüye ulaşması gerekiyor.