

**GRAFİK TASARIM ÖĞRETİMİNDE
GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMENİN
KULLANILMASI: KİTAP KAPAĞI ÜZERİNE
ÖRNEK ÇÖZÜMLEMELER**

Yüksek Lisans Tezi

Suzan ARSLAN

Eskişehir, 2016

**Grafik Tasarım Öğretiminde Göstergelimsel Çözümlemenin Kullanılması: Kitap
Kapağı Üzerine Örnek Çözümler**

Suzan Arslan

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Programı

Danışman: Yard. Doç. Mustafa TOPRAK

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Haziran, 2016

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Suzan ARSLAN'ın "Grafik Tasarım Öğretiminde Gösterebilimsel Çözümlemenin Kullanılması: Kitap Kapağı Üzerine Örnek Çözümler" başlıklı tezi 02.06.2016 tarihinde, aşağıda belirtilen jüri üyeleri tarafından Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği programı yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Adı-Soyadı

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yard.Doç. Mustafa TOPRAK

Üye : Prof.Dr. Bahadır GÜLMEZ

Üye : Yard.Doç.Dr. Ayfer UZ

Prof.Dr. Esra CEYHAN

Anadolu Üniversitesi

Eğitim Bilimleri Enstitü Müdürü

ÖZET

Grafik Tasarım Öğretiminde Göstergebilimsel Çözümlemenin Kullanılması: Kitap Kapağı Üzerine Örnek Çözümler

Suzan Arslan

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Programı

Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Haziran, 2016

Danışman: Yard. Doç. Mustafa TOPRAK

Grafik tasarım öğretimi, sanat eğitimi kapsamında yer alan görsel sanatlar alanlarından biridir. Grafik tasarım dersinde öğrenciler hem imge, renk, çizgi, biçim vs. gibi tasarım öğelerinden yararlanarak tasarımlarını oluştururlar hem de günlük yaşamlarında gerek grafik gerekse sanatın diğer alanlarına ilişkin birçok sembolik ifadeyle karşılaşır. Ancak öğrenciler kendi çalışmalarını oluştururken ve karşılaştıkları tasarımları yorumlarken, öğrencilerin yorumları yüzeysel bir boyutta kalabilir. Bu anlamda göstergebilim yaklaşımları grafik öğrencilerinin bu yönde bir derinlik kazanabilmeleri açısından katkı sağlayabilir. Bu doğrultuda araştırmanın temel amacı, grafik tasarım dersinde göstergebilimsel çözümlemenin kullanılması üzerine, grafik tasarım dersinde yer alan “Kitap Kapak Tasarımı” konusu kapsamında, göstergebilimsel çözümleme örnekleri ortaya koymaktır.

Araştırmanın temel amacı doğrultusunda “Temel Nitel Araştırma Yöntemi” bağlamında üç adet kitap kapağının göstergebilimsel çözümlemesi yapılmıştır. Bu çözümler Umberto Eco’nun “Gülün Adı”, Samed Behrengi’nin “Küçük Kara Balık” ve Yaşar Kemal’in “Ağrı Dağı Efsanesi” kitaplarının ön kapakları üzerinde gerçekleştirilmiştir. Kitapların seçiminde, kitapların içeriğinin kitap kapaklarına yansıyor olması esas alınmıştır. Kitap kapaklarını çözümlmek için seçilen göstergebilimsel analiz yaklaşımları ise kapakların üzerindeki göstergelere göre belirlenmiştir. Bu doğrultuda “Gülün Adı” kitap kapağı Charles Sanders Peirce’ün gösterge türlerine göre, “Küçük Kara Balık” ve “Ağrı Dağı Efsanesi” kitap kapakları ise Roland Barthes’ın düzenlemeyen kavramlarına göre çözümlenmiştir.

Araştırma bulguları sonucunda, göstergebilimsel çözümlemenin, kitap kapaklarının üzerindeki imgelerin anlamlandırılmasına katkı sağladığı görülmüştür. Bu bakımdan grafik tasarım dersinde göstergebilimsel çözümlemenin kullanılması öğrencilerin grafik çalışmalarını anlamlandırabilmeleri açısından geliştirici olabileceği düşünülmüş ve göstergebilimin grafik tasarım dersi içinde yer alabileceği önerilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sanat Eğitimi, Grafik Tasarım Öğretimi, Göstergebilimsel Çözümleme, Kitap Kapak Tasarımı.

ABSTRACT

Use of Semiological Analysis in Graphical Design Instruction: Sample Analyses on
Book Cover

Suzan Arslan

Department of Fine Arts Education, Art Education Program

Anadolu University Institute of Educational Sciences, June, 2016

Advisor: Assist. Prof. Mustafa TOPRAK

Graphic design education is one of the visual arts area within the scope of art teaching. In graphic design course, students both create their own designs benefiting from design elements such as image, color, line, pattern etc and they encounter many figurative expressions regarding both graphics and other areas of art in their daily lives. However, while students create their own works and interpret the designs they encounter, their interpretations may remain superficial. In this regard, semiology approaches may contribute to the depth gaining of students in this direction. In this context, main purpose of the study is to put forth semiological analysis examples within the subject of “Book Cover Design” included in the graphic design course on the use of semiological analysis in graphic design lesson.

In accordance with the main purpose of the study, semiological analysis of three book covers were made within the context of “Basic Qualitative Research Method”. These analyses were made on the front covers of “The Name of the Rose” by Umberto Eco, “The Little Black Fish” by Samed Behrengi and “Legend of Ararat” by Yaşar Kemal. In the selection of books, the main target was that the books should reflect what is inside of them. Semiological analysis approaches selected for analyzing book covers are determined according to the indicators on the book covers. In this regard, cover page of “Gülün Adı” was analyzed according to the indicator types of Charles Sanders Peirce, “Küçük Kara Balık” and “Ağrı Dağı Efsanesi” book covers were analyzed according to the denotation-connotation concepts of Roland Barthes.

As a result of the research findings, it was seen that the semiological analyses contributed to the interpretation of the images on book covers. In this regard, it was considered that the use of semiological analysis in graphic design lesson may help students interpret the graphic Works and it was suggested that semiology may be included in the graphic design lesson.

Key Words: Art Education, Graphic Design Education, Semiological Analysis, Book Cover Design.

ÖNSÖZ

“Grafik tasarım öğretiminde göstergebilimsel çözümlemenin kullanılması: kitap kapağı üzerine örnek çözümler” adlı araştırmada, grafik tasarım dersinde göstergebilimsel çözümlemenin kullanılmasına dair, grafik tasarım dersinde yer alan “Kitap Kapak Tasarımı” konusu üzerine, göstergebilimsel çözümler örneklerinin ortaya koyulması amaçlanmıştır. Bu bakımdan araştırmada yer alan kuramsal bilgiler ve ortaya koyulan örnek kitap kapağı çözümleri bu konuda yapılacak çalışmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Tez çalışması sürecinde teze getirdikleri görüş, öneri ve desteklerinden dolayı değerli hocalarım ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Bu anlamda öncelikle araştırma süreci boyunca benden yardımlarını ve desteğini esirgemeyen sayın tez danışmanım Yard. Doç. Mustafa TOPRAK’a çok teşekkürlerimi sunarım. Araştırma süresince bana zaman ayırarak, değerli bilgi ve görüşlerini benimle paylaşarak, araştırmaya katkıda bulunan ve tez jürimde yer alan sayın Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ’e teşekkürü bir borç bilirim. Yüksek lisans eğitimim boyunca destek ve önerileriyle bana yol gösteren ve araştırma süresince bana her zaman yardımcı olan sayın Prof. Dr. Handan DEVECİ’ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Savunma jürimde yer alarak, önerileriyle araştırmaya katkı getiren ve benden manevi desteğini hiç esirgemeyen sayın Yard. Doç. Dr. Ayfer Uz’a çok teşekkür ederim. Anadolu Üniversitesi’ndeki akademik ve iş yaşamına beraber başladığımız, benim bu süreçte her daim yanımda olan ve araştırma süresince bilgi ve görüşleriyle bana yardımcı olan sevgili arkadaşlarım Arş. Gör. Ayça SESİGÜR ve Arş. Gör. Bahar KARAMAN GÜVENÇ’e çok teşekkür ederim. Son olarak da yaşamım boyunca maddi ve manevi olarak hep yanımda olan, benden sevgisini esirgemeyen sevgili aileme manevi desteğinden dolayı çok teşekkür ederim.

Suzan ARSLAN

ESKİŞEHİR, 2016

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 aşamalardan bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilemeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını 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 sonuçlara razı olduğumu bildiririm.



Suzan ARSLAN

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	viii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ	xiii
GÖRSELLER DİZİNİ	xiv
SİMGE VE KISALTMALAR DİZİNİ	xix
1. GİRİŞ	1
1.1. Sorun	3
1.2. Amaç	3
1.3. Önem	4
1.4. Varsayımlar	4
1.5. Sınırlılıklar	5
1.6. Tanımlar	5
1.7. İlgili Araştırmalar	6

2. ALANYAZIN	8
2.1. Grafik Tasarımın ve Göstergebilim	8
2.1.1. Grafik Tasarım Üzerine Genel Bir Bakış	8
2.1.1.1 Günümüz Dünyasında Grafik Tasarım	20
2.1.2. Bir Çözümleme Yöntemi Olarak “Göstergebilim”	23
2.1.2.1. Görsel Çağ ve Görsel Göstergebilim	35
2.1.2.2. Görsel Göstergebilim Yaklaşımları	38
2.1.3. Grafik Tasarım ve Göstergebilim İlişkisi	46
2.1.3.1. Göstergebilimin İletişim Boyutu	46
2.1.3.2. Bir Görsel İletişim Biçimi Olarak “Grafik Tasarım”	47
2.1.3.3. Grafiğin Anlam Arayışı	50
2.2. Grafik Tasarım Öğretimi ve Göstergebilim	59
2.2.1. Sanat Eğitimi Kapsamında Grafik Tasarım Eğitimi	59
2.2.2. Günümüz Sanat Eğitiminde Anlam Sorunu	64
2.3. Kitap Kapak Tasarımı Üzerine Genel Bir Bakış	69
3. YÖNTEM	79
3.1. Araştırmanın Modeli	79
3.2. Veri Toplama Tekniği ve Aracı	80
3.2.1. Görsel Doküman İncelemesi	81
3.3. Veri analizi	82
3.3.1. Göstergebilimsel Analiz Biçimi	83

4. BULGULAR VE YORUM	86
4.1. Göstergebilimsel Yöntemle Kitap Kapağı Çözümlemesi	86
4.1.1. Umberto Eco “Gülün Adı” Kitap Kapağının Charles Sanders Peirce’e Göre Çözümlemesi	86
4.1.1.1. Umberto Eco “Gülün Adı” Kitap Özeti	87
4.1.1.2. Umberto Eco “Gülün Adı” Kitap Kapağı Çözümlemesi	88
4.1.2. Samed Behrengi “Küçük Kara Balık” Kitap Kapağının Roland Barthes’a Göre Çözümlemesi	91
4.1.2.1. Samed Behrengi “Küçük Kara Balık” Kitap Özeti ...	92
4.1.2.2. Samed Behrengi “Küçük Kara Balık” Kitap Kapağı Çözümlemesi	95
4.1.3. Yaşar Kemal “Ağrı Dağı Efsanesi” Kitap Kapağının Roland Barthes’a Göre Çözümlemesi	97
4.1.3.1. Yaşar Kemal “Ağrı Dağı Efsanesi” Kitap Özeti	98
4.1.3.2. Yaşar Kemal “Ağrı Dağı Efsanesi” Kitap Kapağı Çözümlemesi	99
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	105
5.1. Sonuç	105
5.1.1. Umberto Eco’nun “Gülün Adı” Kitap Kapağının Charles Sanders Peirce’ün Gösterge Türlerine Göre Çözümlemesinin Sonuçları	105
5.1.2. Samed Behrengi’nin “Küçük Kara Balık” Kitap Kapağının Roland Barthes’ın Düzanlam-Yananlam Kavramlarına Göre Çözümlemesinin Sonuçları	106
5.1.3. Yaşar Kemal’in “Ağrıdağı Efsanesi” Kitap Kapağının Roland Barthes’ın Düzanlam-Yananlam Kavramlarına Göre Çözümlemesinin Sonuçları	108

5.2. Öneriler	109
5.2.1. Uygulamaya Yönelik Öneriler	109
5.2.2. Yapılacak Araştırmalara Yönelik Öneriler	110
KAYNAKÇA.....	112
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 2.1. Saussure'ün Göstergesi	24
Şekil 2.2. Peirce'ün Gösterge Üçgeni	26
Şekil 2.3. Hjelmslev'ın Göstergesi	27
Şekil 2.4. Barthes'ın düzenlam- yananlam şeması	31

GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Görsel 2.1. William Morris, “Canterbury Tales” sayfa tasarımı, 1896	9
Görsel 2.2. Jules Chéret, Loie Fuller afişi, 1893, Fransa	10
Görsel 2.3. Ludwig Hohlwein, Tiyatro Afişi, 1907 (Erişim tarihi: 10.05.2016)	10
Görsel 2.4. Pablo Picasso, “Table in a Café” Tuval üzerine yağlı boya, 1912, St. Petersburg, Russia (Erişim tarihi: 10.05.2016)	11
Görsel 2.5. Filipo Tommaso Marinetti, “Özgür Sözcükler”, 1914-1916 (Erişim tarihi: 10.05.2016)	11
Görsel 2.6. Raoul Hausmann, “ABCD”, Fotomontaj ve Kolaj, 1923-1924	12
Görsel 2.7. René Magritte, “The Red Model”, 183 x 136 cm, Tuval üzeri yağlıboya, 1934, Rotterdam, Hollanda. (Erişim tarihi: 10.05.2016)	12
Görsel 2.8. Aleksandr Rodchenko, L’ Art Decoratif kapak tasarımı, 1925 (Erişim tarihi: 10.05.2016)	13
Görsel 2.9. El Lissitzky, Kitap kapak tasarımı, 1925 (Erişim tarihi: 10.05.2016)	13
Görsel 2.10. Theo Van Doesburg and Laszlo Moholy-Nagy, Kitap kapak tasarımı, 1925 (Erişim tarihi: 10.05.2016)	13
Görsel 2.11. Laszlo Moholy-Nagy, Dergi kapağı tasarımı, 1926. (Erişim tarihi: 10.05.2016)	14
Görsel 2.12. Herbert Bayer, Kandinsky sergi afişi, 1926	14
Görsel 2.13. Jan Tschichold, “Napoleon” film afişi, 1927	15
Görsel 2.14. A. M. Cassandre, Demiryolları Afişi, 1927	16

Görsel 2.15. Edward McKnight Kauffer, Afiş, 1926 (Erişim tarihi: 10.05.2016)	16
Görsel 2.16. Max Miedinger and Eduard Hoffmann, “Helvetica” yazı tasarımı, 1957 (Erişim tarihi: 10.05.2016)	16
Görsel 2.17. Emil Ruder “Univers” yazı tasarımı, 1957. (Erişim tarihi: 10.05.2016)	16
Görsel 2.18. Paul Rand, “No Way Out” film afişi, 1950. (Erişim tarihi: 11.05.2016)	17
Görsel 2.19. Saul Bass, “Vertigo” film afişi, 1958 (Erişim tarihi: 11.05.2016)	17
Görsel 2.20. Franciszek Starowieyski, “Iluminacja”, film afişi, 1973, Polanya. (Erişim tarihi: 11.05.2016)	18
Görsel 2.21. Grapus Grubu, Grapus sergi afişi, 1982, Fransa	18
Görsel 2.22. Wolfgang Weingart, Kunscredit Afiş, 1977 (Erişim tarihi: 11.05.2016)	19
Görsel 2.23. Gert Dumbar(Sanat Yönetmeni), Nina Wiener adlı afiş, 1987	20
Görsel 2.24. Antenna Design, “Kiraz Çiçekleri” etkileşimli enstalasyon, 2003, Cooper-Hewitt Ulusal Tasarım Müzesi, New York	22
Görsel 2.25. Diego Velázquez, Nedimeler 1657, Tuval üzeri yağlıboya, Prado Müzesi, Madrid, Spain (Erişim tarihi: 13.05.2016)	44
Görsel 2.26. René Magritte, Bu bir pipo değildir, Tuval üzeri yağlıboya, 63.5x93,98 cm, 1929, Los Angeles County Güzel Sanatlar Galerisi (Erişim tarihi: 13.05.2016)	44
Görsel 2.27. Vincent Van Gogh, Bir çift ayakkabı, Tuval üzeri yağlıboya, 37,5x45 cm, 1886, Van Gogh Museum, Amsterdam, Hollanda (Erişim tarihi: 13.05.2016)	46

Görsel 2.28. Stenberg Kardeşler, “Man with a Movie Camera” Film Afişi, 1929, Rusya	50
Görsel 2.29. Anna Karenina Film Afişi, 1967 (Erişim tarihi: 25.12.2015)	51
Görsel 2.30. Crime and Punishment Kitap Kapağı, 2015, Penguin Books, USA (Erişim tarihi: 25.12.2015)	52
Görsel 2.31. Crime and Punishment Kitap Kapağı, 2006, Penguin Books, USA (Erişim tarihi: 25.12.2015)	52
Görsel 2.32. T.C. Sağlık Bakanlığı İlaç ve Eczacılık Genel Müdürlüğü Logosu (Erişim tarihi: 26.12.2015)	53
Görsel 2.33. “Üç Gün Barış ve Müzik” konulu Kültürel Afiş (Erişim tarihi: 26.12.2015)	53
Görsel 2.34. Macbeth Tiyatro Afişi, 2010 (Erişim tarihi: 26.12.2015)	54
Görsel 2.35. Sait Maden, “Oblomov” kitap kapağı, 1967, Kök Yayınları, Ankara	54
Görsel 2.36. “Süt” film afişi, 2008, Terapi Ajans (tasarım), İstanbul (Erişim tarihi: 26.12.2015)	55
Görsel 2.37. “The Name of the Rose” kitap kapağı, 1984, Picador Books, UK. (Erişim tarihi: 28.12.2015)	56
Görsel 2.38. “Mineral Water” Reklam Afişi (Erişim tarihi: 28.12.2015)	56
Görsel 2.39. Mengü Ertel, Kültür ve Turizm Bakanlığı amblemi (Erişim tarihi: 28.12.2015)	57
Görsel 2.40. Mengü Ertel, 1. İstanbul Festivali Afişi, 1973 (Erişim tarihi: 28.12.2015)	57
Görsel 2.41. Alexandr Rodschenko, Leningrad devlet yayıncıları afişi, 1925	58

Görsel 2.42. “Franz Ferdinand” albüm kapağı, 2005 (Erişim tarihi: 28.12.2015)	58
Görsel 2.43. Rulo biçiminde kitaplar	70
Görsel 2.44. Kodeks, 4. yy., Mısır (Erişim tarihi: 25.01.2016)	70
Görsel 2.45. El yazması kitap iç sayfası, 14. yy. (Erişim tarihi: 25.01.2016)	71
Görsel 2.46. El yazması cilt, 11. yy. (Erişim tarihi: 25.01.2016)	71
Görsel 2.47. William Morris, “The Nature of Gothic” sayfa tasarımı (Erişim tarihi: 25.01.2016)	72
Görsel 2.48. Antoine de Saint-Exupéry, “The Little Prince” kitap kapağı, 1943. (Erişim tarihi: 25.01.2016)	73
Görsel 2.49. Mehmet Ulusel ve Orhan Pamuk (tasarım), Orhan Pamuk “Kırmızı Saçlı Kadın” kitap kapağı, 2006, Yapı Kredi Yayınları	74
Görsel 2.50. Yeşim Balaban (tasarım) , İnce Memed 2 kitap kapağı, 2008, Yapı Kredi Yayınları	75
Görsel 2.51. Ümit Kıvanç (tasarım), Milan Kundera “Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği” kitap kapağı, 2007, İletişim Yayınları	76
Görsel 2.52. Sait Maden, Aziz Nesin “Zübük” kapak tasarımı, 1961	77
Görsel 2.53. Sait Maden, Cemal Süreyya “Üvercinka” kapak tasarımı, 1958	78
Görsel 3.1. Christopher Morrison (tasarım), Gülün Adı kitap kapağı, 1994, Washington, Amerika. (Erişim tarihi: 23.03.2016)	82
Görsel 3.2. Mehmet Sönmez (tasarım), Küçük Kara Balık kitap kapağı, 2008, İstanbul	82
Görsel 3.3. Abidin Dino (tasarım), Ağrı Dağı Efsanesi kitap kapağı, 1987, İstanbul	82

Görsel 4.1. Christopher Morrison (tasarım), Gülün Adı kitap kapağı, 1994, Washington, Amerika (Erişim tarihi: 23.03.2016)	89
Görsel 4.2. Mehmet Sönmez (tasarım), Küçük Kara Balık kitap kapağı, 2008, İstanbul	94
Görsel 4.3. Abidin Dino (tasarım), Ağrı Dağı Efsanesi kitap kapağı, 1987, İstanbul	100

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

TDK: Türk Dil Kurumu

YÖK: Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı

1. GİRİŞ

Grafik tasarım, günümüzde sanat eğitimi veren çoğu fakültede yer alan, görsel sanatlar alanıdır. Grafik tasarım eğitiminin odak noktası grafik tasarım uygulamalarıdır. Grafik tasarım, estetik ve tasarım kaygılarının birarada bulunduğu çizgi, yazı ve renkler aracılığıyla oluşturulan, bir tür görsel iletişim biçimidir. Grafik tasarımın ana amacı bir ürünü tanıtmak, bir konuyu duyurmak, bir mesajı iletmektir. Ancak tasarımcı bunu yaparken estetik kaygılar güder ve plastik sanatların öge ve ilkelerinden yararlanarak izleyicinin dikkatini çekmeye çalışır.

Grafik tasarım, günümüzde, teknolojinin gelişmesiyle beraber amblem, logo, afiş, kitap ve dergi kapağı, broşür, ambalaj gibi basılı malzemelerin yanısıra video ve ses şeklinde de kendini göstererek uygulama alanlarını gittikçe genişletmiştir. Bu bakımdan gündelik yaşamda çok fazla grafik tasarım ürünleriyle karşılaşılır. Günlük yaşamda karşılaşılan bu grafik tasarım ürünlerinin her biri çevreye devamlı birtakım iletiler yollar. Grafik tasarım ürünlerinin etrafa yaydığı bu iletiler tasarımcı tarafından imge, renk, çizgi gibi göstergelerle oluşturulur. Oluşturulan göstergeler ise izleyici tarafından görme yoluyla algılanır ve izleyicinin kültürel birikimine göre anlamlandırılıp, yorumlanır.

Göstergebilim; göstergeleri, göstergelerin anlamlarını, göstergelerin nasıl anlam ürettiklerini inceleyen bilim dalıdır. Göstergebilim öncelikli olarak bir göstergeler kuramıdır. Rifat'a (2009, s.11) göre genel olarak gösterge "Kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. olarak tanımlanır". Göstergeler kendi içinde gösteren ve gösterilenden oluşur. Bu anlamda gösteren sözcük, simge işaret gibi bir kavramın taşıyıcılığını yapan nesnedir; gösterilen ise gösterenin işaret ettiği kavramdır ve gösterenin anlamsal içeriğini oluşturur. Gösteren ve gösterilenin birleşmesi sonucunda ise anlamlama meydana gelir.

Grafik tasarım bir görsel iletişim biçimidir ve her iletişim bir anlam içerir. Bu bakımdan bir grafik ürününde bulunan imge, renk, biçim, doku, çizgi gibi plastik öğeler dil gibi bir anlam taşır ve grafik tasarımın göstergelerini oluşturur. Burada, bir grafik imgesinin gösterge olarak anlam üretmesi, göstergebilimin gösterenin anlam üretilişini incelemesiyle kesişmektedir. Böylece göstergebilim ve grafik tasarım bu noktada birleşerek birbirini bütünlerler.

Grafik tasarım eğitimi günümüz sanat eğitimi kapsamında ele alınan, sanat ve tasarım dallarından biridir. Sanat eğitimi genel olarak, sanatın tüm alanlarını içine alan, okullarda ve ilgili bölümlerde belli bir müfredat dâhilinde verilen dersleri kapsar. Sanat eğitimi içerisinde sanat tarihi, sanat eleştirisi, estetik ve sanat uygulamalarını barındırarak, öğrencilere bu alanda bütüncül bakış açısı kazandırmayı amaçlar. Böylelikle sanat eğitimi hem üretici hem alımlayıcı etkinliklerini içeren bir yapıyı oluşturur. Bu bakımdan Freedman'a (2003, s. xi) göre sanat eğitimi önemlidir. Çünkü birey hem kendisini sanat yoluyla ifade etme imkânı bulur hem de her gün karşılaştığı görsellere ve tasarlanan nesnelere daha derin ve eleştirel bir bakış açısıyla bakmayı öğrenir.

Günümüzdeki sanat eğitimi çalışmaları "Disiplin Odaklı Sanat Eğitimi" yerine, disiplinlerarası sanat eğitimini öne çıkartan "Kapsamlı Sanat Eğitimi"ne doğru kaymıştır. Göstergebilim ise uluslararası birçok üniversitede geniş yelpazedeki çalışma alanlarıyla disiplinlerarası bir şekilde programlara dâhil edilmiştir. Bu açıdan ülkemizde, gerek fakültelerin grafik bölümlerinde gerekse Resim İş öğretmenliği grafik ana sanat ve seçmeli sanat derslerinde, öğrencilerin kendi çalışmalarını ve çevrelerindeki grafik çalışmalarını anlamlandırmaları açısından göstergebilim çözümleme yöntemleri disiplinlerarası bir yöntem olarak ders programları içine yerleşebilir.

Grafik tasarım, günümüzde büyüyen iş hacminden dolayı giderek yaygınlaşmış ve çoğu üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakültelerinde ve Sanat ve Tasarım Fakültelerinde bölüm olarak; Eğitim Fakültelerinin Resim-İş Öğretmenliğinde ise Ana Sanat Atölye ve Seçmeli Sanat Atölye olarak yerini almıştır. Grafik tasarım eğitimi Resim-İş Öğretmenliği programlarında üçüncü yarıyıldan itibaren, haftalık olarak anasanat atölyede altı saat, seçmeli sanat atölyede dört saat alanın bilgi ve becerisi öğrencilere kazandırılır. Bu eğitim süresince genel olarak öğrenciye tipografi, bilgisayar destekli grafik tasarım, kurumsal kimlik, afiş, kitap kapağı, ambalaj, illüstrasyon, animasyon çalışmaları ve grafik tasarımın günlük yaşamdaki kullanım alanları gibi konular hakkında dersler verilir ve öğrencinin grafik tasarım alanında kendisini kolayca ifade edebilmesi amaçlanır.

1.1. Sorun

Grafik tasarım, insanların günlük yaşamlarında çok sık karşılaştıkları, etki gücü yüksek görsel iletişim biçimidir. Grafik tasarım dersinde öğrenciler amblem-logo, afiş, kitap kapağı, broşür gibi çok çeşitli alanlarda uygulamalar yaparak kendilerini bu alanda ifade etmeye çalışırlar. Öğrenciler bu uygulamalar sürecinde tasarımlarında imge, renk, çizgi, biçim gibi görsel göstergeleri kullanarak, anlamlar üretirler.

Grafik Tasarım öğrencileri aynı zamanda günlük yaşamlarında grafik imgeleriyle karşılaşan, onları anlamlandırıp, yorumlayan birer alımlayıcı konumundadırlar. Grafik öğrencileri, bir yandan alanının sanat tarihsel bilgisini edinirken bir yandan da gündelik yaşam alanlarında çok sık grafik tasarım çalışmalarıyla karşılaşır. Öğrenciler karşılaştıkları bu grafik tasarım çalışmalarını yorumlayabilmeleri, çevrelerini anlama açısından ve kendi çalışmalarının derinliğini artırma açısından önemli bir unsurdur.

Grafik Tasarım dersinde, öğrenciler kendi çalışmalarını oluştururken ve grafik çalışmalarını yorumlarken yüzeysel bir boyutta kalabilirler. Bu anlamda grafik öğretiminde öğrencilerin analiz yönünü güçlendirici etkinlikler yaptırılması öğrencilerin imge yaratma ve imge okuma gücünü artırması bakımından önemlidir. Dolayısıyla grafik tasarım dersi göstergebilimle işbirlikli olarak yürütüldüğünde göstergebilim kavramları öğrencilere belli bir görüş kazandırarak, öğrencinin yorumlama gücünün artmasına yardımcı olabilir. Bu bakımdan, bu yönde çok fazla araştırma yapılmamış olması ve grafik öğrencilerinin yararlanabileceği çok fazla çözümleme uygulaması ya da kaynak olmaması alanda bir eksiklik olarak görülmüştür.

1.2. Amaç

Bu araştırmanın temel amacı, grafik tasarım dersinde göstergebilimsel çözümleme yönteminin kullanılması üzerine, grafik tasarım dersinde yer alan “Kitap Kapak Tasarımı” konusu kapsamında, göstergebilimsel çözümleme örnekleri ortaya koymaktır. Bu temel amaca bağlı olarak aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

- 1) Charles Sanders Peirce’ün gösterge türlerine göre;
 - a. Umberto Eco’nun “Gülün Adı” kitap kapağının göstergebilimsel çözümlemesi nasıl yapılır?
- 2) Roland Barthes’ın yananlam kavramına göre;

- a. Samed Behrengi'nin "Küçük Kara Balık" kitap kapağının göstergebilimsel çözümlemesi nasıl yapılır?
 - b. Yaşar Kemal'in "Ağrıdaki Efsanesi" kitap kapağının göstergebilimsel çözümlemesi nasıl yapılır?
- 3) Grafik tasarım kapsamında, kitap kapak tasarımları ve göstergebilim arasında nasıl bir bağ vardır?

1.3. Önem

Sanat eğitimi genel olarak görsel sanatlar öğretimiyle ilgilenir. Bu öğretim içinde sanat uygulamaları, sanat yapıtı incelemesi, sanat tarihi ve estetik gibi alanlarını barındırır (Kırışoğlu, 2005, s.3). Grafik tasarım eğitimi ise sanat eğitimi kapsamında ele alınan, grafik teorisinden ve uygulamalarından oluşan bir öğretim alanını ifade eder.

Grafik Tasarım dersinde öğrenciler imge, renk, çizgi ve biçim gibi tasarım öğelerinden yararlanarak tasarımlarını oluştururlar. Ancak öğrenciler tasarımlarını oluştururken düşüncelerini aktarmada birtakım eksiklikler hissedebilir ve çalışmalarında özgün bir ifade yakalamakta güçlük çekebilirler. Bu bakımdan göstergebilimin öne sürdüğü birtakım kavramlar öğrencilerin tasarımlarında karşılaştıkları zorlukları aşmalarında yol gösterici olabilir ve öğrencilere belli bir görüş kazandırarak çalışmalarında yaratıcı ifadeler yakalamalarına ışık tutabilir. Grafik öğrencileri aynı zamanda günlük yaşamlarında gerek grafik alanında gerekse resim, sinema, edebiyat gibi sanat dallarında birçok simgesel ifadelerle karşılaşır. Bu anlamda göstergebilim eğitimi alan öğrenciler, göstergebilim kavramlarından yola çıkarak, günlük yaşamlarında karşılaştıkları farklı göstergeleri çözümler ve imgenin altında yatan duygu ve düşünceleri yakalamada belli bir derinlik kazanırlar. Bu bakımdan grafik tasarım öğretiminde göstergebilimsel çözümlemenin kullanılmasına dair, araştırmada yer alan kuramsal bilgiler ve ortaya koyulan örnek kitap kapağı çözümlenmeleri bu konuda yapılacak çalışmalara katkı getirebilir.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırmada aşağıdaki varsayımlardan yola çıkarak hareket edilmiştir:

- Göstergebilimin grafik tasarım eğitimi alan öğrenciler üzerinde geliştirici bir etkisi vardır.
- Göstergebilim, lisans seviyesindeki grafik tasarım dersinde disiplinlerarası bir yöntem olarak kullanılabilir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırmada aşağıdaki sınırlılıklar mevcuttur:

- Araştırma, lisans seviyesindeki grafik tasarım eğitimiyle sınırlıdır.
- Araştırmanın çözümleme bölümü, grafik tasarım dersi içinde yer alan “Kitap Kapak Tasarımı” konusu ile sınırlıdır.
- Araştırma, Charles Sanders Peirce ve Roland Barthes’ın çözümleme yöntemleriyle sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Grafik Tasarım Öğretimi: Grafik tasarım öğretimi sanat eğitimi kapsamında ele alınan görsel sanatlar alanıdır. Sanat eğitimi ise okullarda sınıflardaki ve ilgili bölümlerdeki bu alana ilişkin olarak verilen dersleri tanımlar (San, 2010, s.17). Bu bakımdan grafik tasarım öğretimi grafik teorisinden ve uygulamalarından oluşan bir öğretim alanını ifade eder.

Grafik Tasarım: Bir mesajı görsel iletişim yoluyla hedef kitleye duyurma işlevini, güzel sanatlar’ın estetik nitelikleriyle birlikte, resim ve yazıyı birbirini tamamlayan bir düzenleme içinde kullanarak yerine getirme (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s.702).

Göstergebilim: Bir etkinlik alanına (bu sanatsal, dilsel, vs. olabilir) ait gösterge dizelerini inceleyen bilim dalıdır (Sözen ve Tanyeli, 2011, s.120; Guiraud, 1990, s.13).

Gösterge: İnsanların birbirleriyle anlaşmak için kullandıkları doğal diller, davranışlar, çeşitli jestler, sağır dilsiz alfabeti, görüntüler, trafik işaretleri, bir müzik yapıtı, bir resim, bir film, bir reklam afişi vs. kısacası bildirişim amacı taşıyan taşımanın her anlamlı bütün çeşitli birimlerden oluşan bir dizgedir. Gerçekleşme düzlemi değişik olan bu dizgelerin

birimleri de genelde, gösterge olarak adlandırılır (Rifat, 2013, s.113). Gösterge ise kendi dışında bir şeyi temsil eden ve temsil ettiği şeyin yerini tutabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. Bu açıdan genel olarak, sözcükler, simgeler, vb. gösterge diye adlandırılır (Rifat, 2013, s.97).

Anlamlama: Bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı, bir olayı, bunları anlığımızda canlandırabilecek bir göstergeye bağlayan oluşturmaktır: Bir bulut yağmur göstergesidir; yukarı doğru kalkan kaşlar şaşkınlığın, bir köpeğin havlaması kızgınlığın, “at” sözcüğü bir hayvanın göstergesidir (Guiraud, 1999, s.24).

1.7. İlgili Araştırmalar

Batu'nun (2011) yaptığı “Sanat Eğitimi Alanında Yapıt İncelemelerinde Bir Yöntem Olarak Görsel Gösterge Çözümlemesi” adlı doktora tezinde, çağdaş Türk sanatında üretilen farklı biçimlerdeki (resim, beden sanatı, yerleştirme, video sanatı vb.) sanat yapıtları üzerinde görsel gösterge çözümleme uygulamaları yapılmış ve görsel gösterge çözümleme yönteminin sanat eğitiminde nasıl kullanılabileceği ortaya koyulmaya çalışmıştır. Bu doğrultuda Paris Göstergebilim Okulu'nun çözümleme yöntemine yönelik Şükran Moral “Sanatçı”, Ayşe Erkmen “Ev Üzerine”, Hakan Akçura “Pencere”, Nur Koçak “Cahide”, Canan Şenol “Çeşme” ve Hale Tenger “Bez Bebekler” adlı sanat yapıtları üzerinde çözümleme uygulamaları yapılmıştır. Uygulama sonucunda göstergebilimsel çözümleme yönteminin mantık temelli, sistematik yapısıyla sanat yapıtı çözümleme sürecinde aşırı yoruma kaçma riskini önlediği belirtilmiştir.

Özmutlu'nun (2009) yaptığı “Grafik Tasarım Atölye Derslerinde Afiş Konusunun Uygulama Ve Çözümleme Süreçlerinde Göstergebilimsel Çözümleme Yönteminin Kullanımı” adlı yüksek lisans tezinde, Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği programında verilen Grafik Anasanat Atölye derslerinde öğrencilerin iletişim yönü güçlü afişler yapabilmeleri amacıyla afiş konusunun uygulama ve çözümleme süreçlerinde göstergebilimsel çözümleme yönteminin neden gerekli olduğu ele alınmıştır. Bu doğrultuda göstergebilimin genel kavramlarından yola çıkarak, iki tane reklam afişi ve iki tane sosyal içerikli afiş olmak üzere dört adet afiş çözümlemesi yapılmıştır.

Hancı'nın (2008) yaptığı “Göstergebilimin Grafik Tasarım Dersi Alan Öğrenciler Üzerindeki Etkisi” adlı yüksek lisans tezinde, göstergebilim konusunu gören ve

görmeyen öğrencilerin grafik tasarım ile ilgili görüşleri ve bu görüşlerin arasında oluşan fark incelenmiştir. Bu doğrultuda araştırmanın evrenini lisans seviyesindeki grafik tasarım dersi alan öğrenciler oluşturmuştur. Mehmet Akif Üniversitesi Resim-İş Öğretmenliğinden ve Dumlupınar Üniversitesi Grafik Bölümünden, sadece grafik dersi alan 50 öğrenci, hem grafik tasarım hem de göstergebilim dersini alan 50 öğrenci toplamda 100 öğrenci örneklem olarak alınmıştır. Örneklem olarak seçilen 100 öğrenciye, göstergebilimin grafik tasarım dersi alan öğrenciler üzerindeki etkisini betimleyebilmek adına 27 maddelik soru yöneltilmiştir. Araştırma sonucunda elde edilen verileri çözümlemek için SPSS (The Statistical Packet for the Social Sciences) programı kullanılmıştır. Araştırmada elde edilen bulgular sonucunda göstergebilim eğitimi alan öğrencilerin grafik tasarım ile ilgili görüşlerinde, göstergebilim eğitimi almayan öğrencilere oranla aralarında anlamlı bir fark olmadığı saptanmıştır.

Günay ve Uzdu'nun (2008) yaptığı “Kitap İle Kapağı Arasındaki Göstergelerarası Serüven” adlı makalede, kitabın içindeki bilginin aynı şekilde kitap kapağında görsel olarak ifade edilmesi ele alınmıştır. Bu doğrultuda aynı nesnenin dilsel ve görsel olarak iki farklı kodla anlatıldığı belirtilmiş ve kitap kapağının üzerindeki resmin kitabın içindeki bilginin yeniden sunumu olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle aynı gerçeğin iki farklı şekilde betimlenmesi “Göstergelerarası Serüven” olarak ifade edilmiştir. Bu doğrultuda çalışmada, Orhan Pamuk'un “Yeni Hayat” ve Halide Edip Adivar'ın “Sinekli Bakkal” romanları göstergelerarası bağlamda ele alınarak, çözümlenmiştir. Sonuç olarak kapaktaki resmin, metnin içeriği ile ilişkisi sorgulanmış ve kapaktaki resmin, okuma süreci sonucunda ortaya çıkan bir sentez, yorumlama olduğu yargısına varılmıştır.

2. ALANYAZIN

2.1. Grafik Tasarım ve Göstergebilim

Araştırmanın bu sürecinde, elde edilen kuramsal bilgiler ışığında grafik tasarım ve göstergebilim hakkında bilgiler verilmiş ve iki alanı birbirine bağlayan ortak yönleri ele alınarak, grafik göstergelerinin nasıl anlam yarattığı üzerinde durulmuştur.

2.1.1. Grafik tasarım üzerine genel bir bakış

Günümüzde, içinde bulunulan dünyanın biçim ve yapıları çoğunlukla insan tasarımının bir ürünüdür. Heskett'e (2013, s.15,16) göre tasarım, özünü kazıdığımızda, doğada örneği bulunmayan yollardan çevremizi biçimlendirmeye, gereksinimlerimize hizmet etmeye ve yaşamlarımıza anlam katmaya yarayan insana özgü bir yetenek olarak ortaya çıkar. Tasarlama yeteneği, insanın varoluşunun özünde bulunup, insan olmanın ayırıcı özelliklerinden biri olarak, moda, mimari, grafik gibi birçok alanda kendini gösterir. Bu bakımdan, grafik, tasarım alanlarından biri olarak televizyon yayınında, sokakta, bir dergi sayfasında vb. şekilde günlük hayatta en çok karşılaşılan tasarım alanlarından birisidir.

Türk Dil Kurumu'na göre grafik, "Biçim, desen veya çizgilerle göstermedir (Türk Dil Kurumu [TDK], 2015)". Grafik tasarım ise iletişim kurmak için oluşturulan bir tür görsel iletişim tasarımıdır. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'ne (1997, s.702) göre ise "Bir mesajı görsel iletişim yoluyla hedef kitleye duyurma işlevini, güzel sanatlar'ın estetik nitelikleriyle birlikte, resim ve yazıyı birbirini tamamlayan bir düzenleme içinde kullanarak yerine getirmedir".

Grafik tasarım ürünlerinin, bir mesajı iletmek, bir konuyu duyurmak veya bir ürünü tanıtmak gibi işlevleri vardır. Bu nedenle bir grafik tasarım ürünü, biçim, çizgi ve renklerle birlikte iletilmek istenen mesajı, açık ve anlaşılır bir biçimde iletmesi gerekir. Hızlı hayat temposunda insanların anlık bakışlarını ürün üzerine çekmek için grafik ürünlerinin çarpıcı ve ilgi çekici olması da son derece önemlidir. Dolayısıyla, burada grafik tasarım için iki kıstas ön plandadır. Bunlardan ilki, bir ürünü tanıtmak için açık, anlaşılır bir dile sahip olması, ikincisi ise bu ürünü dikkat çekici, estetik bir görsel düzenlemeyle sunmasıdır. Bu bakımdan, grafik tasarımın ana amacı, gerek iletişimi gerekse estetik kaliteyi en üst düzeye çıkartmaktır.

Grafik sözcüğü ilk kez 20. yüzyılın ilk yarısında metal kalıplara oyularak yazılan ve çizilen ve daha sonra da çoğaltılmak için kullanılan görsel materyaller için kullanılmıştır. Ancak günümüzde, teknolojinin ilerlemesiyle beraber amblem, logo, afiş, dergi, kitap kapağı, gazete ilanı, broşür, vb. basılı malzemelerin yanısıra, film aracılığıyla perdeye yansıtılan, video ile ekrana gönderilen ve bilgisayar programlarıyla üretilen görsel malzemeler de grafik tasarım kapsamına girmiş ve grafik teriminin anlamı oldukça genişlemiştir (Becer, 2009, s.33).

Grafik tasarım tarihi, insanlık tarihi kadar eski olsa da endüstri devrimiyle beraber gerçek anlamda yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Sanayi devrimi sürecinde birçok yeni buluş grafik tasarımın gelişmesine katkı sağlamıştır. Bu süreç içerisinde, buhar gücüyle çalışan baskı presi geliştirilmiş ve baskı presi kâğıt yapımını geliştirerek, bilim ve eğitim alanında kitle iletişim çağının başlamasına ortam hazırlamıştır.

Bir diğer gelişme fotoğrafın icadıdır. Fotoğraf, görsel imgelerin reproduksiyon yoluyla kopyalanma sürecinin başlamasını sağlayarak, grafik imge üretiminde köklü değişikliklere neden olmuştur. Litografinin bulunuşu sayesinde ise tasarımcılar bütün görsel unsurları istedikleri biçim, konum ve renklerle kullanabilme özgürlüğüne kavuşmuşlardır.



Görsel 2.1. William Morris, “Canterbury Tales” sayfa tasarımı, 1896

Kaynak: Becer, 2009, s.100

Endüstri devrimi süreci, birçok modern sanat ve tasarım anlayışını ortaya çıkartmıştır. İngiltere’de 19. yüzyılın ikinci yarısında, endüstriyel seri üretime ve bunun sonucunda zanaatsal üretimin ikinci plana itilmesine tepki olarak ilk kez Art and Craft hareketi doğmuş ve “sanat ve el sanatları” anlamına gelen bu akım, John Ruskin ve William Morris adında iki önemli ismi barındırmıştır. William Morris, 1891’de zanaatsal basım atölyesi olan Kelmscott Press’i kurarak, burada Golden, Troy ve Chaucer gibi özgün tipografiler çizmiş ve zarif karakterli kitaplar hazırlamıştır. Bu anlamda Kelmscott Press baskı sanatına ve tipografiye yeni bir boyut getirmiştir. W. Morris başta el sanatlarına dönmeyi amaçlasa bile geleceğe yön veren tasarım atılımlarını geliştirmiş ve başta Art Nouveau, Bauhaus olmak üzere benzeri tasarım hareketlerini etkisi altına almıştır.

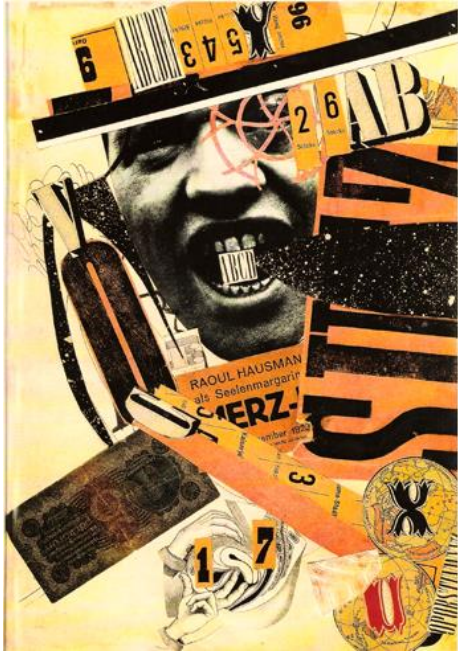


Görsel 2.2. Jules Chéret, Loie Fuller afişi, 1893, Fransa, Art Nouveau.
Kaynak: Bektaş, 1992, s.19

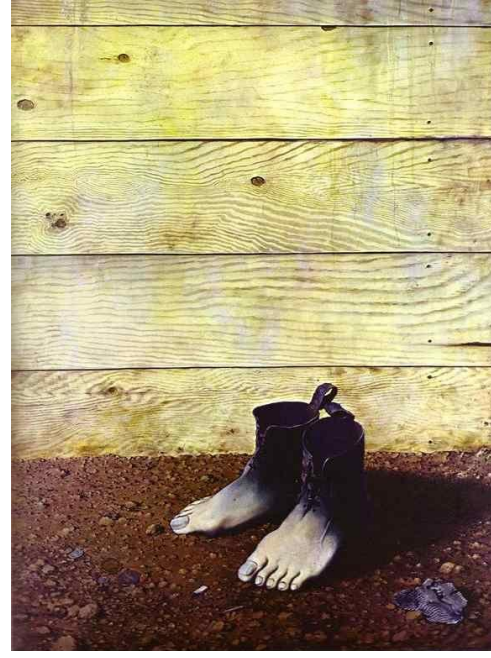


Görsel 2.3. Ludwig Hohlwein, Tiyatro Afişi, 1907, Jugendstil.
Kaynak: www.moma.org

19. yüzyılın sonlarına doğru Fransa’da Art Nouveau, Almanya’da Jugendstil, İngiltere’de Modern Stil ve Avusturya’da Sezessionstil olarak tanımlanan yeni sanatsal hareketler ortaya çıkmıştır. Bu sanatsal hareketlerin ortak noktası, gündelik yaşam nesnelere yansıyan sanatsal bir yaşam duygusudur (Celbiş, 2011, s.170). Bu akımlar, mimarlık, iç mekân tasarımı, endüstriyel tasarım, grafik tasarım gibi tüm tasarım



Görsel 2.6. Raoul Hausmann, “ABCD”,
Fotomontaj ve Kolaj, 1923-1924.
Kaynak: Becer, 2010, s.102



Görsel 2.7. René Magritte, “The Red Model”, 183 x 136 cm, Tuval üzeri yağlıboya, 1934, Rotterdam, Hollanda.
Kaynak: www.abcgallery.com

I. Dünya Savaşı sırasında oluşan Dada hareketi, savaşa ve geleneksel sanata karşı bir tavır sergileyerek, sanatta anlamdan ziyade tesadüfî birleşimlere yönelmiştir. Dada sanatçıları fotomontajı bularak, fotografik imajlar yaratmış ve özgürlükçü, sarsıcı kolajlar oluşturmuşlardır. Köklerini Dada’dan alan Sürrealizm ise fotoğraf ve özellikle illüstrasyon üzerinde önemli bir etki bırakmıştır. Sürrealistler, yeni teknikler kullanarak, somut nesnelere mantık düzleminden çıkararak, duygusal, sembolik ve fantastik imgeler yaratmışlardır. Bu gerçek üstü imajlar sayesinde, fantastik ve illüstratif görüntüler oluşturularak görsel iletişimde yeni bir ifade biçimi yakalanmıştır.

20. yüzyıl başlarında Rusya’da Süprematizm ve Konstrüktivizm, Hollanda’da De Stijl ve Almanya’da Bauhaus Ekolü ortaya çıkmıştır. Ağırlıklı olarak geometrik soyut sanata dayanan bu sanat hareketlerinin ortak noktası her türlü süslemeyi kaldırıp saf renk ve temel geometrik şekillere dayanan yalın bir dil kullanmaktır. Bu sanat hareketlerinin amacı her türlü somut biçimi atarak nesnesiz bir dünya yaratmaktır. Çünkü sanatçı böylelikle doğanın taklit edilmesinden kendini kurtararak, kendi iç dünyasına yönelebilir.

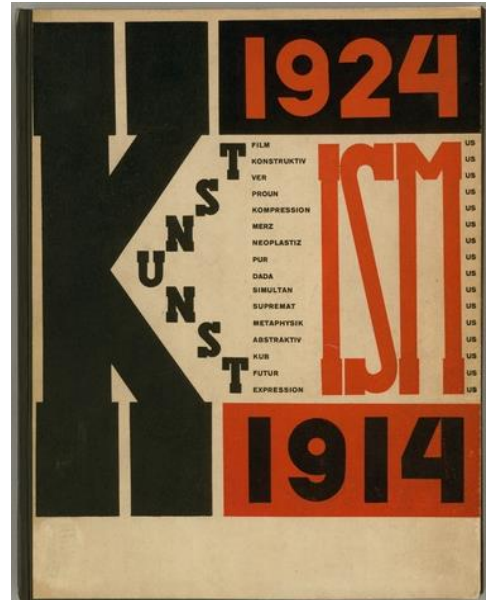
Konstrüktivist sanatçılar Vlademir Tatlin ve Alexander Rodchenko “Sanat İçin Sanat” anlayışına karşı çıkıp, sanat ve endüstri arasındaki sınırı kaldırarak, sanatı yaşamla bağdaştırmak ve yaşama entegre etmek istemişlerdir. Aynı şekilde De Stijl grubu da

sanatın halka dayanması gerektiği düşüncesini savunmuştur. Bu bakımdan, geleneksel sanat seyirlikti, yeri müzelerdi. Yeni sanat yaşama girmeliydi, ancak o zaman gerçek olabilirdi. Bu yüzden hem Konstruktivistler hem de De Stijl grubu endüstriyel tasarıma, görsel iletişime ve uygulamalı sanatlar alanına daha çok yönelmişlerdir.



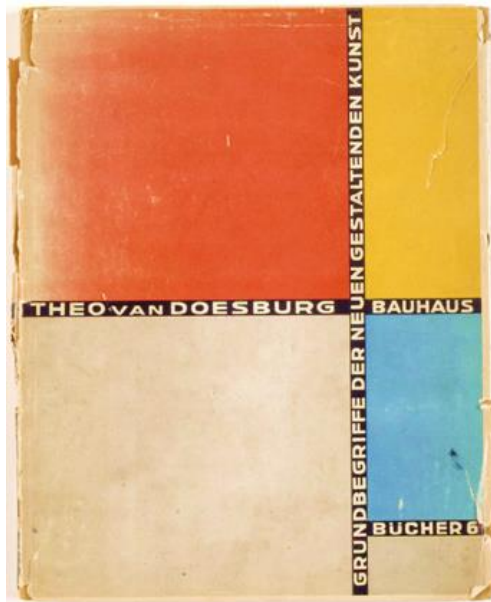
Görsel 2.8. Aleksandr Rodchenko, *L'Art Decoratif* kapak tasarımı, 1925

Kaynak: www.moma.org



Görsel 2.9. El Lissitzky, *Kitap kapak tasarımı*, 1925

Kaynak: www.moma.org



Görsel 2.10. Theo Van Doesburg and Laszlo Moholy-Nagy, *Kitap kapak tasarımı*, 1925

Kaynak: www.csun.edu

Her şeyi salt estetik açıdan ele alan gelenekçi görüşe karşı çıkan El Lissitzky ve Alexander Rodchenko gibi Konstrüktivist tasarımcılar, özellikle kitap tasarımında yeni sanatsal ilkeler oluşturmaya başlamış ve sayfadaki, figüratif süslemeleri, zarif yazı karakterlerini ve illüstrasyonları atarak, onun yerine geometrik formları ve fotomontajı kullanmışlardır. Böylece, kitabın estetik yönünden ziyade, işleve dayalı olması daha fazla vurgulanmaya çalışılmıştır (Becer, 2010, s.110). 1917’de oluşan ve öncüsü Theo Van Doesburg olan De Stijl hareketi ise kare, dikdörtgen bloklara dayalı, asimetrik kompozisyonlar içine serifsiz yazı karakteri yerleştirerek, bütündeki saflığı yakalamaya çalışmış ve kendi yalın grafik dilini oluşturmuştur (Becer, 2009, s.104).



Görsel 2.11. Laszlo Moholy-Nagy, Dergi kapağı tasarımı, 1926.

Kaynak: www.moholy-nagy.org

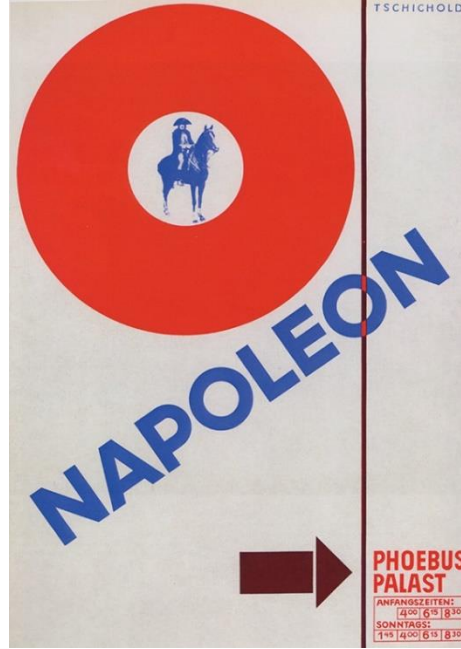


Görsel 2.12. Herbert Bayer, Kandinsky sergi afişi, 1926.

Kaynak: Armstrong, 2012, s.54

Modern grafik tasarımın gelişiminde önemli bir rolü olan Bauhaus, Endüstri-çağı düşüncesinin oluşturduğu bir eğitim merkezidir. Bauhaus, grafik tasarımda yazı karakterlerine getirdiği yeniliklerle ön plana çıkmıştır. Ayrıca, Bauhaus’un önemli temsilcilerinden biri olan Laszlo Moholy-Nagy, teknolojik gelişmeler üzerine yoğunlaşarak, tipografinin ve fotoğrafın beraber kullanılmasıyla oluşan tipofoto yöntemini geliştirmiş ve rayogramı icat etmiştir. Bunun yanı sıra Bauhaus’un grafik alanındaki önemli temsilcisinden biri olan Herbert Bayer, yalın ve işlevsel bir tipografik tasarım anlayışı geliştirmiş; Joost Schmidt ise farklı dokuları üst üste bindirerek dinamik

ve karmaşık yapılar denemiştir. Bauhaus, kitap tasarımlarından reklamcılığa, tipografiden sergi ve afiş tasarımlarına kadar birçok alanda etkin olarak, modern tasarım hareketlerinin gelişmesinde rol oynamıştır (Becer, 2010, s.193).



Görsel 2.13. Jan Tschichold, "Napoleon" film afişi, 1927.

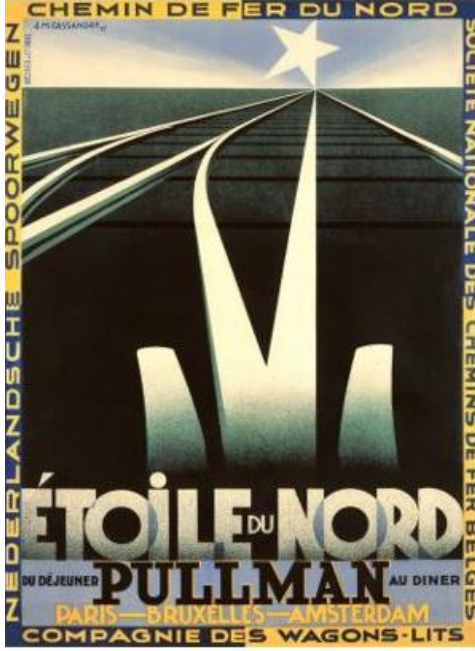
Kaynak: Armstrong, 2012, s.55

Jan Tschichold'un öncüsü olduğu Yeni Tipografi hareketi, Avangart sanatçıların izinden giderek ve soyut sanattan ilham alarak, tipografide modern bir çizgi oluşturmuştur. Jan Tschichold, geleneksel eğitimi ve simetriye olan düşkünlüğünü bir yana bırakarak, saf iletişime dayalı yeni ve modern tipografik yaklaşımın en güçlü savunucusu olmuştur. Jan Tschichold'a (2012, s.36, 37) göre;

Basılı olan her türlü içeriğe saf ve doğrudan bir ifade vermek esastır: adeta teknoloji ve tabiatta olduğu gibi, 'biçim' işlevden yola çıkarak oluşmalıdır. Yeni Tipografi'nin önde gelen özelliği asimetridir. Dahası, asimetrimin canlılığı hareketimizin ve modern yaşamın da bir ifadesidir. Asimetrik hareket, simetri uykusunun yerini alarak değişen yaşam koşullarının da simgesidir.

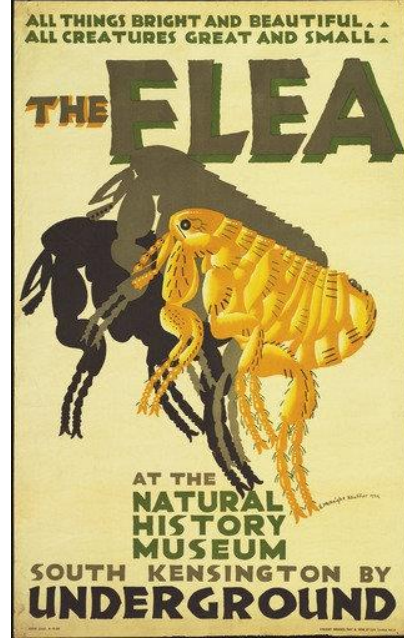
Aynı dönemde Konstrüktivistlerin ve Bauhausçuların katı ilkelerine yanaşmayarak, grafik ve reklama plastik bir boyut getiren Art Deco tarzı, öncelikle Fransa'da ortaya çıkmış, sonraları Avrupa'da da etkisini göstermeye başlamıştır. Kübizm'in sentetik betimlemeleri ve Fütürizm'in görsel anlatıma kattığı dinamizmi, bu tarzın oluşmasında belirleyici olmuştur. Paris'de çalışan Rus göçmen A. M. Cassandre ve

Amerikalı tasarımcı Mc Knight Kauffer çalışmalarını plastik sanata dayandırarak bu tarzın en güzel örneklerini ortaya çıkartmışlardır.



Görsel 2.14. A. M. Cassandre,
Demiryolları Afişi, 1927

Kaynak: Weill, 2012, s.65



Görsel 2.15. Edward McKnight Kauffer,
Afiş, 1926

Kaynak: www.moma.org



Görsel 2.16. Max Miedinger and
Eduard Hoffmann, "Helvetica" yazı
tasarımı, 1957

Kaynak: tr.wikipedia.org



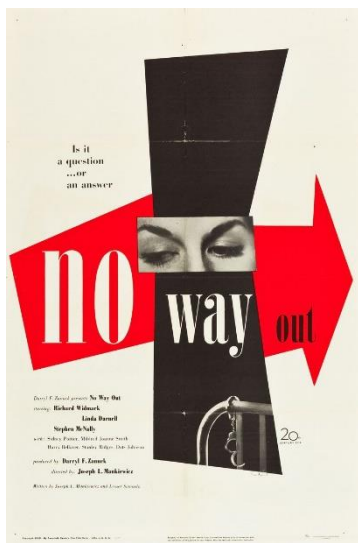
Görsel 2.17. Emil Ruder "Univers" yazı
tasarımı, 1957.

Kaynak: en.wikipedia.org

1930'ların sonuna doğru Nazilerin kurduğu baskılar pek çok Avrupalı sanatçı, bilim adamı, tasarımcı ve akademisyenleri başka ülkelere sığınmaya itmiştir. Bu ülkelerden biri

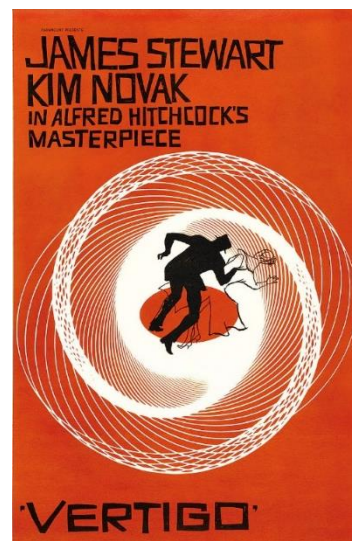
olan İsviçre, bünyesinde barındırdığı yaratıcı tasarımcılarıyla “İsviçre Tasarımı” ya da “Uluslararası Stil” denen evrensel boyutta bir tipografik stilin gelişmesine şahit olmuştur. Konstrüktivizm, Bauhaus ve Yeni Tipografi’nin izinden giden bu stil, merkeze, bireysel ifadelerden uzak, nesnel ve açık olan bir iletişim biçimini yerleştirmiştir. İsviçre Tasarımı biçim olarak ise her türlü süslemeci ve dışavurumcu etkilerden uzak, sözel ve görsel bilgileri açık, serifsiz yazı karakterleriyle sağdan ya da soldan bloklanarak, asimetrik bir kompozisyon anlayışıyla oluşturulmuştur. İsviçre Tasarımı aynı zamanda farklı çeşitlemeleri olan sans-serifsiz yazı tasarımlarıyla da öne çıkmıştır. Max Miedinger ve Eduard Hoffmann tarafından tasarlanan “Helvetica” ve Emil Ruder tarafından tasarlanan “Univers” bu yazı tasarımlarının en bilindikleri olmuştur. İsviçre tipografi stiline temel özellikleri geometrik düzenlemeye sahip, görsel açıklık ve anlaşılabilirliğe dayalı olmasıdır. İkinci dünya savaşı sonrası gittikçe küreselleşen ve ortak bir iletişim diline gereksinim duyan dünyada, İsviçre Tasarımı nesnel yapısıyla bu gereksinime cevap vererek bir “Uluslararası Stil” haline dönüşmüştür.

Savaş öncesi Nazi baskısından kaçan sanatçıların gittiği bir diğer ülke olan Amerika, grafik tasarımda hızlı gelişmelere ev sahipliği yapmıştır. Amerika’ya giden Erté, Dr. Mehemed Fehmy Agha, Herbert Bayer, Laszlo Moholy-Nagy, Alexey Brodovitch, Joseph Binder ve adını sayamadığım diğer Avrupalı Modernistler, Amerika’daki sanatçılarla beraber Modern hareketin başlamasına öncülük etmişler ve Amerika’daki kültürle beraber özgürlükçü tasarım anlayışına doğru yönelmişlerdir.



Görsel 2.18 Paul Rand, “No Way Out” film afişi, 1950.

Kaynak: www.paul-rand.com

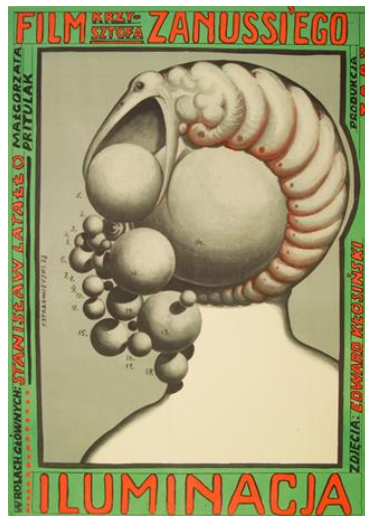


Görsel 2.19. Saul Bass, “Vertigo” film afişi, 1958.

Kaynak: en.wikipedia.org

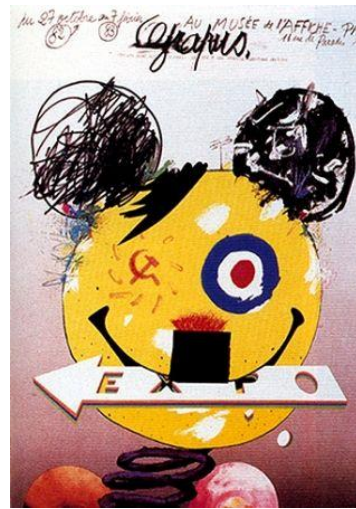
1940'lar 1950'ler artık dünyanın yeni bir kültürel dönemece girdiği zamanlardır. II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da ve Amerika'da ekonomi canlanmış ve toplumun refah düzeyi artmıştır. Amerika sanayi gelişimini tamamladığı için refah seviyesi yüksek, tüketimin en hızlı yaşandığı, çok kültürlü özelliğe sahip ve özgürlüklerin sınırsızca yaşandığı bir yer olarak gittikçe dünyanın kültür merkezi haline gelmiştir. Bu yapısıyla Amerika, grafik tasarımda ön safhalara geçerek, Avrupa'dan gelen ve Amerikalı sanatçıların etkin olduğu bir *New York Okuluna* dönüşmüştür.

1950'lerden sonra uluslararası alanda dikkat çeken Polonya afişleri, sanatçıların sürrealist biçimde kendilerini ifade ettikleri alan haline gelmiştir ve bu bakımdan Polonya'da kültürel alanda yaratıcı işler ortaya çıkmıştır. Aynı dönemde fotoğraf teknolojisinde oluşan ilerleme fotoğraf görüntüsünün illüstrasyonun yerine geçmesine neden olmuştur. Amerika'da bir grup New York'lu sanatçı bunun üzerine illüstrasyonda kavramsal bir anlatım dili geliştirmiş ve eski illüstrasyona alternatif bir anlayış sunmuştur. Yine 1960'larda Batı Almanya'daki sanatçılar fotoğrafı temel alan ve fotografik görüntüleri kolaj ve montaj teknikleriyle parçalayıp, kırıp, yabancılaştırarak, düşünceyi çarpıcı ve şok edici bir şekilde ele almışlardır. Fransa'da ise 1968'de oluşan Grapus adlı tasarım grubu eleştirel, kışkırtıcı ve düzeni sorgulayıcı bir görsel anlatım dili geliştirmiş ve diğer Avrupa ülkelerini ve Amerika'yı etkisi altına almıştır. Avrupa kıtasının diğer bir ucunda olan Japonya da ekonomide büyük bir gelişme göstererek, kendine ait görsel anlatım diliyle dünyaya açılmıştır.



Görsel 2.20. Franciszek Starowieyski, "Iluminacja", film afişi, 1973, Polonya.

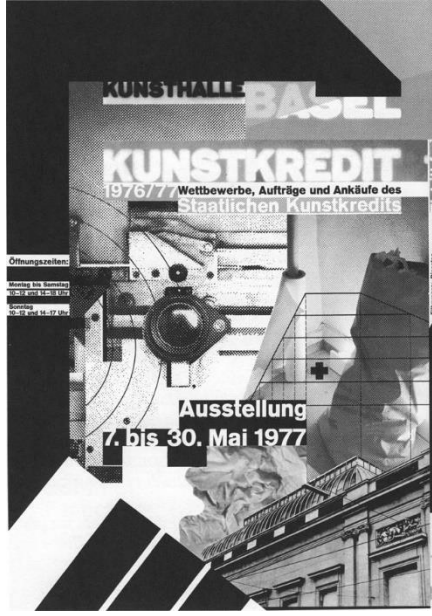
Kaynak: www.polishposter.com



Görsel 2.21. Grapus Grubu, Grapus sergi afişi, 1982, Fransa.

Kaynak: Bektaş, 1992, s.211

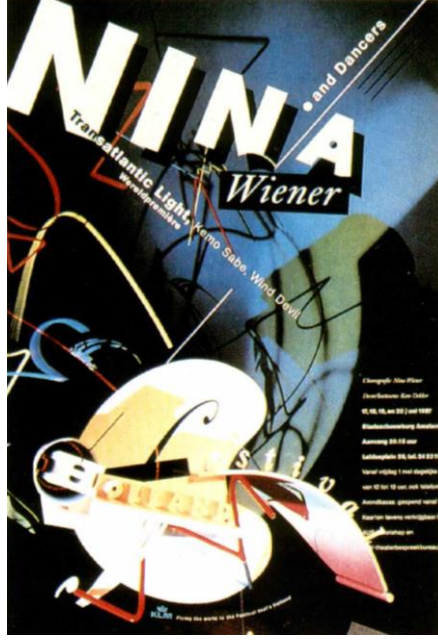
1970'ler savaş, insan hakları, kadın hakları, doğal çevrenin korunması ve toplumların çok kültürlü yapısı gibi sosyal olayların ve durumların etkin olduğu bir zaman dilimidir. Bunun yanısıra bu zaman dilimi, artık bireyin önem kazandığı “postmodern” bir çağın başlangıcı da olmuştur. Heller ve Chwast'e (1992, s.1) göre “Grafik tasarım açısından Postmodern kavramı, dogma üzerine değil, dünyanın dört bir yanındaki bireysel tasarımcıların çeşitli kuram ve uygulamalarının biraz da rastgele etkileşimine dayanan, özgün bir uluslararası tarz için kullanılmıştır”.



Görsel 2.22. Wolfgang Weingart, *Kunskredit Afiş*, 1977.

Kaynak: www.aiga.org

Postmodern grafik tasarımın ilk uygulayıcısı, İsviçre tasarım ve tipografisinin aşırı tertip ve tipografisini reddeden İsviçreli Wolfgang Weingart olmuştur. Weingart, değişik ağırlıkta harf karakterlerini aynı sözcük içinde karıştırmış, yazıyı görüntülerin içine yerleştirerek biçimsel katılığı kırmış ve böylece dışavurumcu bir anlatım dilini geliştirmiştir. Bireyi temel alan ve ortak bir çizgisi olmayan bu yaklaşım, grafik tasarıma bir biçim ve hareket çeşitliliği getirerek, grafik tasarımın, özgür ve dışavurumcu bir çizgiye ulaşmasını sağlamıştır. Postmodern çağda, grafik tasarımcı artık iletişim kurmaktan ziyade öznel bir bakış açısıyla kendi kendisini ifade etmeyi yeğleyen bir sanatçı konumundadır. Postmodernizmle beraber Milano'da “Memphis”, Amerika'da “Yeni Dalga” ve “Punk” ve Avrupa'da “Yeni Dalga” hareketi doğmuştur.



Görsel 2.23. Gert Dumbar(Sanat Yönetmeni), Nina Wiener adlı afiş, 1987.

Kaynak: Bektaş, 1992, s.254

Postmodernizmle beraber daha da özgürleşen grafik tasarım, 1980'lerde Macintosh bilgisayarların ortaya çıkmasıyla beraber gerçek anlamda bir dönüşüm yaşamıştır. Kısa sürede geliştirilen bilgisayarlar ve oluşturulan yazılımlar grafik tasarımı dil ve biçim yönünden oldukça etkilemiştir (Becer, 2009, s.111). Artık bilgisayar teknolojisi tasarım sürecinde bir kavramı görselleştirmede sınırsız alternatif üretme olanağı vererek tasarım sürecini daha da kolaylaştırıp, hızlandırmıştır. Bunun yanısıra gittikçe gelişen teknolojiyle birlikte yeniden şekil alan grafik tasarım, günümüzde film, video ve bilgisayar teknolojisinde oluşan ilerlemelerle kendine yeni uygulama alanları açarak, günlük hayatta etkin bir tasarım alanı haline dönüşmüştür.

2.1.1.1. Günümüz dünyasında grafik tasarım

1970'ler ve 1980'lerde yaşanan teknoloji devrimi, bilgi ve iletişim teknolojisinin hızlı bir biçimde gelişmesine olanak vermiştir. Özellikle telekomünikasyon ve bilgi işlem teknolojisindeki hızlı ve yaygın gelişmeler, insanların hızlı haberleşmelerine ve etkin veri transferine imkân sağlamıştır. Bilgisayar ve telekomünikasyon teknolojisindeki yaşanan hızlı gelişmeler sayesinde, bilgisayarlar arasındaki yeni bir ağ şebekesi kurulmuş ve bu durum dijital bir dünyanın doğmasına yol açmıştır. İnternet adı verilen bu sistem

sayesinde yaygınlaşan elektronik iletişim ağı, sesli, görüntülü ve yazılı verileri anında bir noktadan birçok sayıda noktaya ileterek, dijital bir kültürün doğmasını sağlamıştır.

Teknolojinin ilerleme hızındaki artış ve dolaşıma giren bilgi miktarı son yıllarda olağanüstü boyutlara ulaşmış ve dolayısıyla iki binli yıllarda karşımıza çıkan bu yeni dönem “Bilgi Çağı”, “Sanal Toplum”, “Dijital Çağ”, “Bilişim Çağı” gibi kavramlarla tanımlanmıştır (Atasoy, 2007,166). Bu yeni sosyal süreç, gelişen elektronik teknolojiye dayalı olarak dünyayı küçültmüş ve uluslararası etkileşimi artırarak küreselleşmenin ivme kazanmasını sağlamıştır. Özellikle yeni iletişim ağları sayesinde hizmet veya bilgi, dünyanın en ücra köşesine bile çok kısa sürede ulaşabilmiş ve küresel çapta bir etki yakalayabilmiştir. Günümüzde oluşan bu küresel kültür, çeşitli imajlar ve bilgi akışları ile farklı zaman ve mekân deneyimleri içinde yoğun bir şekilde akmış ve birbirine karışarak kültürel melezliği beraberinde getirmiştir (İçli, 2001, s.168,169).

Dijital teknolojinin egemenliğinde olan bu çağda, dijital teknolojiyle uyum sağlayan web siteleri, bloglar, multimedya ortamlar vs. gibi yeni medya türleri ortaya çıkmıştır. Bu yeni medya türleri, iletişim alanında kökten değişimler getirerek, bilginin paylaşımını, erişimini, yayılımını, arşivlenmesini, üretilmesini ve iletimini kolaylaştırarak, bu durumu daha hızlı bir hale getirmiştir. Günümüzde bilgisayarlar, tabletler, akıllı cep telefonları gibi devamlı değişen ve gelişen iletişim teknolojileriyle birlikte yeni medya ortamları daha güçlü bir konuma gelmiş ve bu yeni medya ortamları sayesinde birey artık bilgiyi sadece tüketmemiş, bilgiye dilediği gibi müdahale edip, onu yeni medya ortamlarında paylaşabilmiştir (İspir, 2013, s.2,8).

Yirmibirinci yüzyıl sürecinde, içinde bulunduğumuz bu muazzam ağ yapısı, yeni medya kültürü, gelişen görüntü ve yeni iletişim teknolojileri bizi yoğun bir şekilde görüntü bombardımanına tutmuştur. Günümüzde, gündelik yaşamımız fotoğraf makineleri, kameralar, bilgisayarlar ve cep telefonları gibi gelişen görüntü teknolojileriyle doludur ve dolayısıyla geçmişten beri gelen metne dayalı iletişim, hızlıca yerini görsel olana bırakmıştır (Çakır, 2014, s.38, 190). Artık günümüz dünyası temelde kelimelere ve sayılara dayanan *bilgi çağından* çok, daha kapsamlı görseller, görüntüler ve semboller içeren bir *görsel çağ*ı ifade eder hale gelmiştir (Orhon, 2011,s.144).

Günümüzde oluşan bu görsel çağda, grafik tasarım imgeleri görsel kültürün büyük bir bölümünü oluşturmuştur. Artan iletişim olanakları günlük yaşamın her anını grafik

imgeleriyle doldurmuştur. Artık, grafik tasarım neredeyse her türlü insan etkinliğinin bir parçası olmuştur. Kahvaltıdaki gıda ambalajlarından billboardlardaki reklamlara, kıyafetlerdeki logolardan televizyondaki şirket kimliklerine; sokağa çıktığında, internete girildiğinde, televizyon açıldığında karşılaşılan grafik tasarım imgeleri, artık modern yaşamın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir.

Bilgisayar teknolojisinin ivme kazandığı bu zamanlarda, grafik tasarım da önemli bir değişim geçirmiştir. Artık geleneksel kâğıt kalemin yerini günden güne daha çok gelişen ve çeşitlenen bilgisayar yazılım programları almıştır. Yeni ve daha demokratikleştiren dijital teknolojinin sunduğu fırsatlar ve uygulamalar aracılığıyla, grafik tasarım uygulama alanları daha da genişlemiş ve diğer yaratıcı disiplinlerle arasındaki sınırlar giderek belirsiz bir hal almıştır (Fiell and Fiell, 2003, s.12,14). Artık gelişen teknolojiyle birlikte grafik tasarım işleri, basılı ürünler olmasının yanında web tasarımı, etkileşim tasarımı, hareketli görüntü tasarımı gibi alanları da bünyesine dâhil etmiştir.



Görsel 2.24. Antenna Design, “Kiraz Çiçekleri” etkileşimli enstalasyon, 2003, Cooper-Hewitt Ulusal Tasarım Müzesi, New York.

Kaynak: Twemlow, 2011, s.109

Günümüzde, yeniden şekillenen ve kendini yenileyen grafik tasarım, bu süreç içerisinde diğer tasarım ve sanat dallarıyla arasındaki net sınırları kaldırmış ve ortaya çıkan yeni melez çalışma alanları içinde kendine yeni bir grafik anlatım dili oluşturmuştur. Bu melez yapıyla beraber grafik tasarım düz, durağan ve iki boyutlu olma

özelliğinin yanı sıra kendisine ses ve hareketi de ekleyerek dört boyutlu bir tasarım haline dönüşmeye başlamıştır (Baranseli, 2009, s.ii, iii). Dolayısıyla günümüzdeki bilişim çağı ve dijital teknoloji, grafik tasarımda ciddi değişiklikler yaratarak, onu baştan tanımlamaya ve “Görsel İletişim Tasarımı”, “İletişim Tasarımı” gibi yeni isimler türeterek yeniden adlandırmaya çalışmıştır. Bu anlamda Victor Margolin’a göre:

1960’ların başında grafik tasarımcıları, büyük sergiler, şehirlerin işaret sistemleri ve kurumsal kimlik sistemleri üzerinde çalıştı. Bu noktada kendi geleneksel ismini geride bırakarak ‘Görsel İletişim’ veya ‘İletişim Tasarımı’ adıyla anılmaya başlandı. Bugün dijital alandan dolayı tasarımcıların çalışmaları başka hızda bir genişleme içine girdi. Film yapımcıları ve ses tasarımcıların çalışmalarıyla görüntü, metin ve sesle çalışan grafik tasarımcılarının işleri örtüşmeye başladı. Biz, grafik tasarımcıları ya da iletişim tasarımcıları için büyük ihtimalle yeni bir isme gerek duyuyoruz. Ama bunun ne olduğunu bilemiyorum (Beltran, 2000).

21. yüzyılın getirdiği melez anlayışla genişleyen uygulama alanları sayesinde grafik tasarım, her geçen gün daha da yaygınlaşmaktadır. Artık, teknoloji ve yeni medya alanlarıyla birlikte grafik tasarım imgeleri, hayatın her alanında yoğun bir şekilde kendisini göstermektedir (Güler, 2015, s.38).

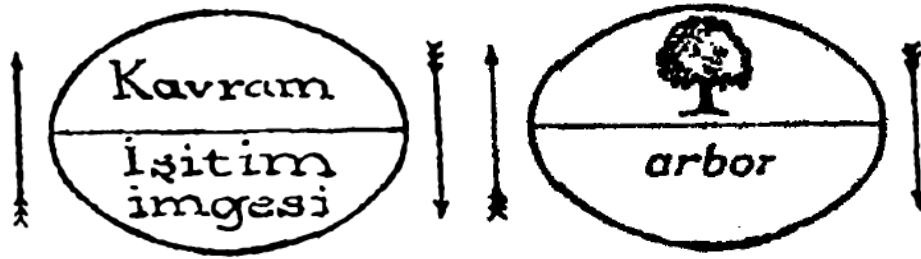
2.1.2. Bir çözümleme yöntemi olarak “göstergebilim”

Göstergebilim, en genel tanımıyla “Bir göstergeler kuramı ya da öğretisidir (Rifat, 2013, s.99)”. Gösterge ise “Kendi dışında bir şeyi temsil eden ve temsil ettiği şeyin yerini tutabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb.’dir. Bu açıdan genel olarak sözcükler, simgeler, vb. gösterge diye adlandırılır (Rifat, 2013, s.97)”. Bu bakımdan göstergebilim; göstergelerin, anlamına, anlamlanmasına, anlamın üretilmesine dayanan çalışmaları kapsar.

Gösterge kavramı, eskiçağdan beri Eflatun, Aristoteles, Stoacılar, John Locke ve J. H. Lambert gibi birçok felsefeci ve bilim adamı tarafından ele alınarak, kullanılmıştır. Ancak gösterge kavramı, ilk kez 20. yy’da dilbilimci Ferdinand de Saussure ve mantıkçı Charles Sanders Peirce tarafından bilimsel olarak ele alınarak, incelenmiştir. Bu bakımdan Saussure, göstergebilimi toplum ve dilbilim bazlı olarak ele almıştır. Saussure, dilbilimden yola çıkarak başka göstergelerin işleyişini inceleyen bir bilim dalı kurulabileceği öngörüsünde bulunarak, buna ilişkin bir bilim dalı kurulacağını sinyallerini vermiştir. Charles Sanders Peirce ise göstergebilimi mantık alanının temeline

oturarak bağımsız bir bilim dalına dönüşmesini sağlamış ve mantıkla özdeşleştirdiği bu kurama “semiotics” adını vermiştir. Bu bakımdan göstergebilim yaklaşımları, bu iki öncünün yaptığı çalışmalar temelinden hareket ederek, günümüze kadar değişik doğrultularda gelişerek, zenginleşmiştir (Bozkurt, 2013, s.325).

Dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913), 20. yüzyılda ortaya attığı fikirleriyle çağdaş dilbilim alanında önemli gelişmeler sağlamış; dil/söz, biçim/töz, gösteren/gösterilen, eşsüremlilik/artsüremlilik, dizimsel/çağrışımsal, değer, nedensizlik, çizgisellik gibi kavramlar ortaya atarak, bir bilgi kuramı oluşturmuştur.



Şekil 2.1. Saussure'ün Göstergesi

Kaynak: Saussure, 1998, s.110

Saussure'ün gösterge kavramı, gösteren ve gösterilenden oluşan ikili bir bağıntıya sahiptir. Saussure göre, dil göstergesi bir nesneyle bir adı birleştirmez, bir kavramla bir işitim imgesini birleştirir. Bu durumda, kavram yerine *gösterilen* ve işitim imgesi yerine *gösteren* terimleri ve bütünü belirtmek için ise gösterge kavramı kullanılabilir. Ancak göstereni gösterilenle birleştiren bağ *nedensiz*dir. Her dilde her kavrama bir ad verilmiştir ama o adın hangi kurala dayandığı ve neden verildiği belirsizdir. Tek bildiğimiz verilen adların toplumsal olarak *uzlaşımaya dayalı* olduğudur ve bu anlamda bizim o adı değiştirmemizin imkânsız olduğudur.

Saussure bir dizgenin belli bir zaman diliminde alınıp, incelenmesine eşsüremlilik; dizgenin tarihsel olarak ele alınarak, evriminin incelenmesine artsüremlilik adını vermiştir. Saussure'e göre belli bir kavramı çağrıştıran belli bir işitim dizgesi zamanla değişebilir ya da belli bir işitim dizgesi farklı bir kavrama dönüşerek, evrilebilir. Örneğin, İngilizcede karşılığı aptal olan “silly” kelimesi bir zamanlar mutlu, kutsanmış, dini bütün birisinin göstergesi iken, gitgide bu kavram anlamsal olarak değişime uğramış ve 16. yüzyılın başlangıcından beri “silly” kelimesi masum, işe yaramaz, aptal anlamlarına

gelmiştir (Culler, 1985, s.24). Ancak Saussure'e göre dilbilim çalışmalarında eşsüremlilik esastır, çünkü "Dili ancak belli bir zaman kesiti olarak betimleyebilir, kurallarını belirleyebiliriz (Saussure, 1998, s.129)".

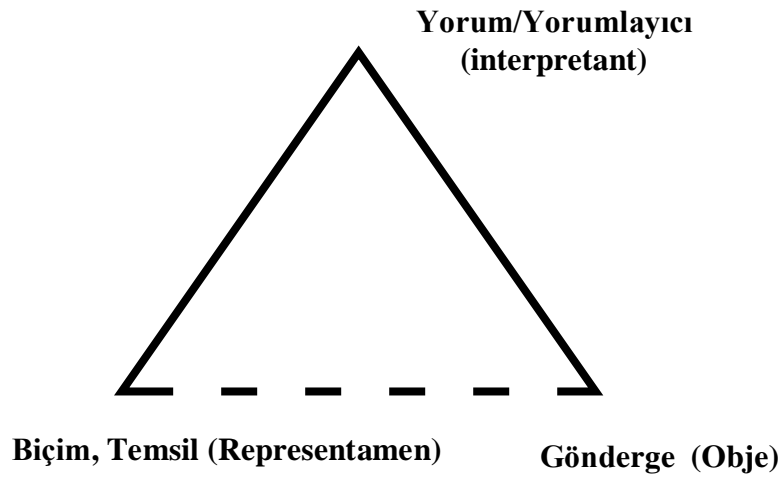
Saussure'e (1998, s.181) göre "Dil durumunda her şey bağıntılara dayanır". Sözcükler birbirine eklenerek tümceleri oluşturur. Tümcenin kurulması için ise göstergelerin seçilmesi ve bunların dizilmesi gerekmektedir. Onun için tümce kurmak için birbirinin yerine geçebilen bir *diziden* (paradigmadan) bir öge seçilir (Erkman, 2005, s.105). Seçilen öğeler birbirlerine sondan eklenilerek belli bir çizgiselliğe ulaşır ve bu öğeler bir uzamda ard arda sıralanarak *dizim* denilen bağıntıları oluşturur. Böylece dizimsel bağıntı aynı anda birarada bulunan, birden çok ögenin aralarında anlamsal bir bağ oluşturduğu birleşimleri kapsar. Dolayısıyla dizimsel bağıntılar, birleşim olasılıklarını içeren, bir dizimde birleşen öğeler arasındaki bağıntılardır. Dizisel bağıntılar ise birbiri yerine geçebilen öğeler arasındaki ayrımlardır (Culler, 1985, s.52).

Bir gösterge *değerini* dizimdeki diğer öğelerle aralarında kurdukları bağıntı ve ayrılıklarından alır. Bu açıdan göstergeyi bileşim bakımından değil çevresi açısından değerlendirmek daha doğru olur. Çünkü bir öğeyi dizgeden ayırıp, salt kavram ve işitim imgesi olarak alıp, tanımlamak kişiyi yanıltabilir. Aksine bütünden yola çıkarak kapsadığı öğeleri anlamsal olarak çözümlene yoluna gitmek, kişiye daha doğru bir sonuç verir. Dolayısıyla değer kavramı göstergenin tam olarak nasıl anlamlanması gerektiğini ortaya çıkartır (Saussure, 1998, s.175). Bu bakımdan dil, bir yığın şeklinde değil de eşsüremlili bir durumda, her şeyin bütünü içinde anlam kazandığı bir bağıntılar dizgesi olarak ele alınır. Bu açıdan Saussure'ün dilbilimsel görüşleri yapı kavramından yola çıkmış ve oluşturduğu bu yapı kavramı yapısalcılık anlayışının doğmasına öncülük etmiştir. Bu bakımdan, Saussure'ün oluşturduğu bu dilbilim çalışmaları, göstergebilim için bir örnek görevi görmüş ve yapısalcılık anlayışı, insanbilimcilerinden eleştirmenlere kadar pek çok kişi tarafından ele alınarak, farklı alanlarda uygulanmıştır.

Amerikalı felsefeci, matematikçi ve mantıkçı Charles Sanders Peirce (1839-1914) göstergebilimi mantığın temeline oturarak, "Göstergelerin Biçimsel Öğretisi" adını verdiği kuram sayesinde göstergebilimin bağımsız bir bilim dalına dönüşmesini sağlamıştır. Bu bakımdan Peirce, mantıktan hareket ederek, göstergebilimde yaptığı 10 üçlük 66 sınıf şeklindeki üçlü sınıflandırmalarıyla ve gösterge tanımlarıyla dikkat çekmiştir.

Peirce, gösterge kavramıyla ilgili pek çok tanımlamalarda bulunmuştur. Peirce'ün temsil, yorumlayıcı ve nesne arasındaki üçlü bağıntıyı öne çıkaran gösterge tanımlamalardan biri şöyledir:

Bir gösterge ya da *representamen*, bir kişi için herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir açıdan ya da nitelik bakımından tutan bir şeydir. Birine yöneliktir; yani bir kişinin zihninde, bir eşdeğer gösterge ya da belki daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Yarattığı bu göstergeyi ilk göstergenin yorumlayıcı olarak adlandırıyorum. Bu gösterge bir şeyin, nesnesinin yerini tutar. Bu gösterge nesnesinin yerini tutarken bunu her açıdan değil, benim *representamen*'in temeli dediğim bir çeşit kavramı iletme açısından tutar (Peirce, 1984, s.228'den aktaran Özmakas, 2009, s.36).



Şekil 2.2. Peirce'ün Gösterge Sistemi

Kaynak: Erkman, 2005, s.112

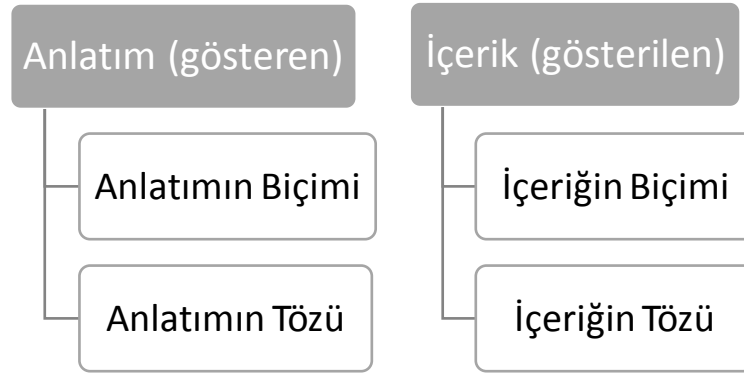
Peirce'e göre, somut bir göstergenin neyi temsil ettiğini anlamak, bir yorum sürecini ve yorumlayıcıyı gerektirir. Bu yorumlama süreci var olan somut bir göstergedeki hareketle, zihinde, bir kavramın oluşmasını sağlar. Ancak zihindeki izdüşüm açık uçludur. Kişi, somut göstergenin hangi nesneye gönderme yaptığını bilse bile, kendi algılaması ve yorumlaması bir başkasına benzemeyebilir. Dolayısıyla gösterge ne kadar uzlaşım sal olsa da yorumlama kişiye göre değişebilir. Bu nedenle Peirce, yorumlayan kişiyi pasif bir alıcı konumundan çıkartarak, daha aktif hale getirir (Erkman, 2005, s.109-111).

Peirce göstergeleri üç ayrı bölüme ayırmış ve bu her bir bölümü de kendi içinde üçe bölmüştür. Birinci bölüm göstergelerin özüne yönelik bir sınıflamadır. Bunlar kendi içinde nitel gösterge, tekil gösterge ve kural gösterge olarak üçe ayrılır. Nitel gösterge, bir şeyin gösterge sayılabilecek niteliğidir. Örneğin, bir resimdeki renk. Tekil gösterge,

belli bir şeyin varlığı ya da gösterge olan şeydir ve içinde nitel göstergeyi de barındırır. Kural gösterge ise bir gösterge sayılabilecek kural ya da yasadır. Bunlar insanlar tarafından oluşturulmuş kurallara işaret eder.

İkinci bölüm görüntüsel gösterge, belirti ve simgeden oluşmaktadır. Görüntüsel gösterge, görüntüsel benzerliğinden dolayı nesnesine doğrudan göndermede bulunan göstergedir. Örneğin, bir resim ya da fotoğraf temsil ettiği şeye benzediği için görüntüsel göstergedir. Belirti, nesnesiyle nedensel bir bağı olan ve nesnesi ortadan kalktığı zaman bile ona göndermede bulunan göstergedir. Ancak belirtisel göstergede, göstergeyle nesnesini bağdaştırarak anlamı çözmek için bir yorumlayıcıya gerek vardır. Simge ise nesnesiyle bir benzerlik içermeyen, yorumcu tarafından toplumsal uzlaşım sonucunda anamlanan bir göstergedir. Örneğin sözcükler, işaretler bu tarz bir göstergelerdir.

Üçüncü bölüm ise mantık üzerinden yola çıkarak, sözcebirim/terim/kavram, önerme ve kanıt'tan oluşur ve bu bölüm gösterge-yorumcu arasındaki ilişkiye dayanır. Burada her sözcük bir sözcebirimdir. Tek başına doğru ya da yanlış olmayan, herhangi bir bilgi içermeyen göstergelerin en genel haline verilen addır. Önerme, bilgi ileten, tümce değeri olan, doğru ya da yanlış olarak değerlendirilebilecek bir göstergedir. Kanıt, akıl yürütmeye dayalı, neden-sonuç ilişkisi içeren kural göstergesidir.



Şekil 2.3. Hjelm'slev'in Göstergesi

Danimarkalı Dilbilimci Louis Hjelm'slev (1899-1965) Kopenag Dilbilim Çevresi'nin önde gelen temsilcilerinden birisidir. Hjelm'slev, Saussure'ün oluşturduğu yapısalci kuram üzerinden hareket ederek "yorumbilim" adını verdiği yeni bir dil kuramı geliştirmiştir. Oluşturduğu kuramla sadece doğal dilleri değil, bütün gösterge dizgelerinin

yapısını ve bunların altında yatan değişmez ortak özellikleri incelemiştir (Rifat, 2013, s.125).

Hjelmslev, Saussure'ün *gösteren/gösterilen* kavramlarını ele alır ve bunları daha da ileri boyutlara taşıyarak, gösteren için *anlatım*, gösterilen için ise *içerik* kavramlarını kullanır. Hjelmslev, anlatım ve içerik kavramlarını da kendi içinde *biçim* ve *töz* olmak üzere ikiye ayırır. Yani anlatımın tözü/biçimi; içeriğin tözü/biçimi şeklinde göstergeyi dört düzeyde inceler. Hjelmslev'e göre bir dil ne kadar farklı biçimlerde olursa olsun anlamsal tözü aynıdır. Yani, anlam bir tözdür ve her seferinde farklı bir biçimde kendisini dışavurur. Bu dışavurma biçimi *içeriğin biçimini* oluşturur ve bu biçim anlamla saymaca bir bağıntı kurar ve anlamı *içeriğin tözü* durumuna getirir. Ancak *içeriğin biçiminin* her dilde farklı olması gibi *anlatımın biçimi* de her dilde farklıdır. Örneğin *ağaç* kelimesinin her dilde farklı biçimi/söylenimi vardır ama anlatım biçimleri farklı olsa da hepsi aynı *ağaç* anlamına gelir. Daha açacak olursak, ağaç göstergesinin oluşturan ses birimleri anlatımın tözünü oluşturur, başka ses birimlerden ayıran ses düzlemi ise anlatımın biçimidir. Ağacın anlamı ise içeriğin tözünü oluşturur, başka anlamsal birimlerden ayıran düzlemde içeriğin biçimidir (Yücel, 1982, s.38, 39, 42).

Hjelmslev'in ortaya attığı bir başka teori de yananlam/düzanlam kavramlarıdır. Buna göre, herhangi bir sözcüğün ilk anlamı düzanlamı oluşturur. Ancak sözcükler ilk anlamının dışında daha başka anlamlara da gelebilir. Sözcüklerin taşıdığı bu ikinci anlamlara da yananlam denir. Hjelmslev'in yananlam/düzanlam kavramları daha sonra Roland Barthes tarafından ele alınarak geliştirilmiştir.

Antropolog Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Saussure'ün yapısalci dilbilim çalışmalarını antropolojiye uyarlayarak mitler, akrabalık sistemleri, evlenme yasaları, yemek pişirme biçimleri gibi kültürel süreçleri ele alarak, incelemiştir. Strauss, toplumların kültürlerini anlamlandırmak için onları kategorilere ayırmış ve bunun için ikili karşıtlıklar yöntemini kullanmıştır. Strauss'a göre kavramsal kategoriler oluşturmak anlam yaratmanın özüdür ve bunun özünde *ikili karşıtlık* diye adlandırdığımız yapı bulunmaktadır (Fiske, 2014, s.223). Bu bakımdan, evrendeki her şey ekin/doğa, hava/toprak, karanlık/aydınlık, deniz/kara, ölüm/yaşam gibi birbiriyle ilişkili ikili karşıtlıklar sistemine dayanır. Oluşturulan bu ikili karşıtlık sistemi ise insanların yaşadıkları çevreyi anlamlandırmaya çalışmalarının bir sonucu olarak görülebilir.

Lévi-Strauss mitleri ikili karşıtlıkların kültür içindeki yerel bir dönüşümü olarak görür. Strauss'a göre mit, toplumdaki endişe verici çelişkileri gidermek için oluşturulmuş öykülerdir. Strauss'un mit çözümlemesi ise Saussure'e ve Freud'a dayanır ve Strauss mitlerin altındaki derin yapıları ortaya çıkarmak için yapısalcı yöntemi kullanır. Bu bakımdan Strauss, Saussure'ün *söz/dil* karşıtlığından yola çıkarak mitleri anlamlandırır. Buna göre, dil nasıl ki kuralları olan bir sistemse, kültür de kendi içinde bir takım kurallara dayanan bir sistemdir. Mitlerin altında yatan derin yapıya ulaşmak için ise söz en iyi araçtır. Strauss mit çözümlemesini aynı zamanda Freud'un rüya çözümlemesine benzetir. Rüya bir bireyin bilinçaltında bastırıldığı, endişe duyduğu, çözümsüz sarsıntılardan kaynaklandığı gibi mitlerde aynı şekilde toplumun bilinçaltındaki birtakım sorunlardan ve çözümsüz endişelerden doğmuştur (Fiske, 2014, s.231,232). Dolayısıyla mitler, toplum tarafından karşılaştıkları sorun ve endişelerle başetme aracı olarak görülür.

Göstergebilimin önemli isimlerinden biri olan Algirdas Julien Greimas (1917-1992) özellikle anlamların eklemlenmiş biçimi ve anlamların üretim süreci üzerinde yoğunlaşmış ve göstergebilimde anlamlama kuramı üzerine bir üstdil oluşturmayı hedeflemiştir. Saussure'ün dünyayı ilişkiler ağı ve kendi içinde oluşan bir anlamlar bütünü olarak görmesi, Greimas'ın kuramının kalkış noktası olmuştur. Ancak Saussure'den farklı olarak Greimas *sözcük* kavramını sözcükbilim doğrultusunda değil de anlamın yapısını araştıran anlambilim doğrultusunda ele almıştır. Aynı zamanda Greimas ne sözcüklerin ne de tümcelerin anlamlı bütünlüğüne çözümlemeye yetmeyeceğini düşündüğü için daha çok tümceötesi birimlere yani söylemsel yapıların anlamlarını çözümlemeye yönelmiştir.

Greimas'ın kuramında bir söylem derinden yüzeye doğru gelen üç ana katmandan meydana gelir (Kıran, 2000, s.129). Bu üç ana katmanın çözümlenmesi ise betisel düzey, anlatsal düzeye ve izleksel düzeyden oluşur. Ancak bu çözümleme biçimi derinden yüzeye değil, tam tersi olarak yüzeyden derine doğru ilerlemektedir. Günay'a göre betisel düzey, salt gerçek dünyadaki nesnelere göndermede bulunarak, bunların betimlendiği aşamadır. Bütündeki göstergeler gerçek dünyadaki karşıtlarıyla eşleştirilerek tanımlanır. Anlatsal düzey, daha çok metinle ilgilidir ve anlatımın işleyiş biçimini ortaya koyar. Greimas'ın oluşturduğu eyleyenler şeması (gönderen/gönderilen, özne/nesne, yardımcıden/karşıçıkan) ve anlatı izlencesi bu aşamada gerçekleşir. İzleksel düzey,

anlamın en derin ve en soyut aşamasıdır. Bütün yan anlam, çağrışımsal değer ve simgeleştirme gibi kavramlar bu aşamada ortaya çıkar (Günay, 2008, s.19).

Dünyadaki anlamlar evrenini çözümlmeyi ve anlamlandırmayı amaçlayan Greimas'ın en önemli özelliği kavramsal ve biçimsel açıdan bir üst dil oluşturmasıdır. Bu üst dil ise varsayımsal-tümdengelimli bir yaklaşımla kurulur. Bu yaklaşım betimsel düzey, yöntembilimsel düzey, bilimkuramsal düzey olarak üç ayrı düzeyden oluşur. Rifat'a göre betimsel düzey, gösterge dizgesinin betimlendiği düzeydir. Yöntembilimsel düzey, betimsel düzeydeki verilerin gözden geçirildiği ve aralarında tutarlılığın sağlanmaya çalışıldığı düzeydir. Bilimkuramsal düzey ise varsayımsal-tümdengelimli göstergebilimin oluşturulduğu, tutarlı kavramlar bütünü ve ağıнын oluştuğu düzeydir (Rifat, 2013, s.202).

Greimas'ın kuramı doğal dillerin yanısıra anlamsal katmanlardan oluşan bütün gösterge dizgelerini kapsadığı için "genel" bir özelliğe sahiptir. Bu bakımdan Greimas göstergebilimi söylem, görüntü, resim, film, reklam, müzik yapıtı vb. gibi anlamlar bütünü ele alarak, bunları bir üstdil aracılığıyla sistemli bir şekilde yapılandırmaya çalışır. Dolayısıyla, Greimas'ın göstergebilimi bitmiş, sonlanmış bir kuramdan ziyade devamlı gelişen bir göstergebilimsel tasarı niteliği taşır (Rifat, 2013, s.110,111,114).

A. J. Greimas, Paris Göstergebilim Okulu olarak adlandırılan, Greimas ve arkadaşlarının kurduğu topluluğun öncüsü olmuştur. Bu topluluk, Greimas'ın düşünceleri doğrultusunda ilerleyerek, resim, reklam, müzik, hukuk, yazın, masal ve adını sayamadığım birçok farklı alandaki gösterge dizgelerini incelemeye yönelik yöntemler geliştirmiş ve uygulamalar gerçekleştirmiştir. Böylece kuramın değişik alanlara uygulanmasıyla beraber göstergebilime ilgi fazlalaşmış ve göstergebilim hızlıca yaygınlık kazanmaya başlamıştır.

Fransız göstergebilimci Roland Barthes (1915-1980), yapısalcılıktan postyapısalcılığa uzanan düşünce yapısıyla, ortaya attığı farklı yaklaşım ve kavramlarla ve edebi metinlerden fotoğrafa kadar çok çeşitli alanlarda yaptığı çözümlleme çalışmalarıyla öne çıkmıştır. Barthes, düşünce hayatının ilk zamanlarında Saussure'ün yapısalcı dilbilim çalışmalarından etkilenmiş ve *Mythologies* (Çağdaş Söylenler) adlı kitabında kapitalist toplumun oluşturduğu çağdaş mitleri göstergebilimsel açıdan ele almıştır.

Barthes'a göre mitler kapitalist sistem tarafından kurularak, onların ideolojik değerlerini doğallaştırıp, meşrulaştırma hizmeti görmektedir. Ona göre, reklam imajları, film, müzik, moda gibi gündelik hayattaki bazı olgular ideolojinin taşıyıcılarıdır ve bunlar toplumsal hayata dair birer gösterge niteliğindedirler. Bu bağlamda Barthes mitleri, nesne dil ve üst dil olmak üzere iki gösterge dizgesine ayırmıştır. Buna göre nesne dil; doğallaşmış, uzlaşımsal anlamların dizgesidir ve düzanlam boyutundadır. Üst dil ise ideolojinin kurduğu ve işlediği düzlemdir ve yananlamla ilişkilidir (İnal, 2003, s.18). Bu bakımdan yananlam mit çözümlemesinde gizli anlamı ortaya çıkartan temel bir araç işlevi görmektedir.



Şekil 2.4. Barthes'in düzanlam- yananlam şeması

Kaynak: Barthes, 1998, s.184

Barthes'a (2014, s.84) göre her göstergenin birinci düzeyde algılanan bir gösterileni vardır. Birinci düzeyde algılanan bu gösterilen göstergenin sözlük anlamını oluşturur. Ancak bu gösterge anlamsal olarak kayma yaşayıp ilk algılanan gösterilenin dışında başka gösterilenlere de bağlanabilir. İkinci düzeyde algılanan bu gösterilenler ise göstergenin yananlamlarını oluşturur. Böylelikle yananlam, ilk göstergenin göstereni olarak ilk göstergeyi kapsar ve ikinci bir anlamlama dizgesi ortaya çıkartır (Şekil 2.4).

Roland Barthes, 1970 yılında Balzac'ın Sarrazine adlı öyküsünü incelediği *S/Z* adlı kitabında, öyküyü öznel bir yorumla yeniden kurarak “çoğul okumaya” dayalı yeni bir kuram geliştirmiş ve bununla beraber postyapısalcılığa doğru kaymıştır. Bu kitabında Barthes yananlamın açık yapısına dikkati çekerek, yananlamı tekrar tanımlamıştır. Buna göre yananlam, “Bir belirleme, bir bağıntı, bir yinelem, daha önceki, daha sonraki ya da dışarıdaki anıslara, metnin(ya da bir başka metnin) bağlanma gücü olan bir özelliktir (Barthes, 1996, s.19)”. Barthes'in kuramına göre bir metni yorumlamak, onun hangi çoğuldan oluştuğunu saptamaktır ve yananlamlar da bu çoğul yapıya ulaşmanın yolu olarak görülebilir.

Barthes, metinleri yorumlayan veya çözümleyen göstergebilimcileri yapıt üzerine konuşan bir araştırmacı olarak değil artık metin üzerine yeni bir metin yaratan, bundan da haz duyan bir yazar olarak görmek istemektedir. Bu anlamda Barthes'in metin kuramında istediği şey bir çözümleme reçetesi oluşturmak değil, ortaya çıkan yorumla bir metin oluşturmaktır (Rifat, 2013, s.42).

1960'lara kadar yapısalcı bir anlayışla, metnin ya da nesnenin kendine özgü yapısal özellikleri içinde çözümlenmesi/anlamlanması esas alınmıştır. Ancak 1960'ların başından itibaren yazar-okur ilişkisine dayanan kuramlar gitgide artmaya başlamış ve ilgi odağı okuma edimi üzerine yoğunlaşmıştır. Bunun sonucunda Alman Edebiyat kuramcısı ve eleştirmeni Wolfgang Iser ve Hans Robert Jauss metin-okur odaklı yaklaşım biçimini ele alarak, *alımlama estetiği* kavramını geliştirmişlerdir. Alımlama estetiği "1960'ların sonundan bu yana edebiyat eserlerinin anlamı ve yorumuyla ilgili olarak okurun işlevini inceleyen çeşitli kuramlara verilen genel addir (Moran, 1999, s.240)". Wolfgang Iser'e göre her metin oluşturulurken kendi alımlama koşullarını yaratır. Bu anlamda bir metinde anlam hazır bir şekilde okuyucuya sunulmaz, yazar yapıtında boşluklar bırakır ve yapıtını belirsizlikler üzerine kurar. Yazar bunu oluştururken aynı zamanda kafasında bir "örtük okur" tasarlar. Okur, metni okuduğunda yazarın verdiği ipuçlar üzerinden birtakım varsayımlarda bulunur ve boşlukları doldurmaya çalışır. Burada esas olan metin-okur arasındaki ilişkidir ve bu okuma edimi okuyucu üzerinde bir estetik etki bırakır. H. J. Jauss ise daha çok bir metnin farklı zaman dilimlerinde okuyucu tarafından nasıl alımlandığının üzerinde durmuştur. Jauss'a göre belli bir dönemdeki okuyucu, yaşadığı dönemin koşulları altında esere bakar, onu o çerçevede alımlamaya çalışır. Bu bakımdan bir eserin sabit, değişmez bir anlamı yoktur, bunun aksine eserin anlamı dönemden döneme değişim geçirmektedir (Moran, 1999, s.246,247; Rifat, 2013, s.172).

Çağdaş göstergebilimin önemli kuramcılarında biri olan Umberto Eco (1932), çoğul yorumlama, alımlama göstergebilimi gibi alanlarda araştırmalar yapmış ve araştırmasının merkezine okuma edimini yerleştirmiştir. Eco, *Opera Operta* (Açık Yapıt) adlı kitabında müzik yapıtından resme, şiirden romana kadar oluşturulan bütün sanat yapıtlarında anlatı düzleminin bilinçli olarak bozulduğunu, mesajın belirsizleştirildiğini ve sanat ürününün bu açık yapısıyla sanatçının okuru yorum yaratma sürecine etkin bir şekilde katılmaya çağırıldığını düşünür. Bu bakımdan, Eco'ya göre sanatçı bir sanat ürünü oluştururken, alımlayıcısını da hesaba katarak eserini oluşturur (Eco, 2001, s.12).

Eco, bir sanat yapıtını, bir tek gösterende var olan bir gösterilenler çokluğu olarak ele alır. Bu bakımda Eco bir sanat yapıtının tek bir yoruma dayandırılmayacağı gerçeğinden hareket ederek, her sanat yapıtını alımlayıcının sonsuz yorumuna açık olan bir yapıt olarak görür. Açık bir sanat yapıtına ilişkin yorumlamaların her biri ise alımlayıcının kendi kültürel değerlerine, bakış açısına ve kişisel eğilimlerine göre ele alınarak, yorumlanır ve bu durum okurun yapıtı yeniden yaratmasına olanak sağlar. Böylece, her türlü sanat yapıtı sayısız biçimde okuma ve yorumlamalarla çoğalarak, devingen bir yapı oluşturur (Bozkurt, 2013, s.329).

1960'larda bir metnin, birden çok metinle ilişkisi olduğunu öne süren metinlerarasılık kavramı Julia Kristeva'nın (1941) çalışmalarına bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Ancak Kristeva metinlerarasılık kavramının yaratıcısı olarak bilirse de kaynağını Rus kuramcı Mihail Baktin'in (1895-1975) *diyalojizm* (söyleşimcilik) kavramından almıştır.

Mihail Bahtin, dönemindeki Rus Biçimcilerin, yazınsal bir yapıtındaki herhangi bir dış unsuru gözardı ederek, onu kapalı bir yapı olarak gören ve zamanı yadsıyarak, göstergeyi sadece eşsüremlı bir boyutta ele alan görüşlerine karşı çıkmış ve bir yapıtın hem başka yapıtlarla hem de tarihsel ve toplumsal olgularla sürekli alışveriş içinde olduğunu öne sürmüştür. Bu bakımdan Bahtin'e göre hiçbir yazınsal söylem, başka söylemlere yönelmeden edemez ve bunun için de arı bir söylem yoktur. Bu bakımdan Bahtin'e (1975, s.102'den aktaran Aktulum, 1999, s. 26) göre "Nesneye olan tüm yollar üzerinde, tüm yönlerde söylem 'ayrışık', bir başka söyleme rastlar, ve onunla yoğun ve canlı bir etkileşime girmekten kendini kurtaramaz...Yalnızca 'yalnız-Adem' bütünüyle söyleşimci yöntemden kurtulabilir". Bunun sonucunda Julia Kristeva da Bahtin gibi her metinde başka metinlerin olduğunu kabul eder ve metinlerarasılık kavramını göstergebilimsel bakış açısıyla ele alarak, değerlendirir.

Kristeva'ya göre "Metinlerarası, tek bir metin içerisinde oluşan ve belli bir metinsel yapının farklı kesitlerini başka metinlerden alan çok sayıda kesitin dönüşümleriymiş gibi algılamamıza olanak sağlayan metinsel bir etkileşimdir." (Aktulum, 1999, s.42). Kristeva metinlerarası etkileşimi sonsuz bir süreç olarak görür. Ancak ilk başta bu tanım için "metinlerarasılık" terimini kullanmış olsa da daha sonra aynı terim için "Bağlam Değiştirme" terimini kullanır. Çünkü Kristeva (1974, s.60'dan aktaran Aktulum, 1999, s.43), "Varlıksal olanın (yani eskisinin yıkılıp yeninin kurulması) yeni bir eklemlenmesini

gerektirdiğini...Her metin kılıfı farklı gösteren dizgelerinin bir bağlam değiştirme alanı.” olduğunu belirtir. Böylelikle bir sözcü yeni bir metin içine eklenerek bağlam değiştirir ve bu bağlam içinde dönüşüme uğrayarak yeni bir anlama kavuşur.

Kristeva aynı zamanda Naom Chomsky'nin dönüşümsel çözümleme yönteminden esinlenerek, ilk başta metnin kendi içindeki dönüşümlerini eşsürekli biçimde inceler, daha sonra başka metinlerle ilişkisini ve tarihsel ve toplumsal yönünü artsürekli olarak ele alır. Böylelikle Kristeva bir metni hem kendi iç dizgesi içinde hem de çağdaş ve geçmişte yazılmış metinlerin aralarındaki ilişkisi içinde ele alarak, çözümlemiş olur. Bu bakımdan Kristeva kendi oluşturduğu *göstergeçözüm* yönteminde metni *üreten metin* ve *üretilmiş metin* olarak ikiye ayırır. Üreten metin doğrudan doğruya üretme aşamasını, üretilmiş metin ise bitmiş, sonlanmış bir metni temsil eder. Kristeva bu ikisi arasındaki ilişkiyi inceleyerek, metinlerin aralarında oluşan benzer öğeleri saptayarak, önceden yazılmış metindeki parçaların yeni metindeki dönüşümlerini çözümlemeye çalışır (Rifat, 2013, s.142).

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yapısalcı düşünce yapısı Jacques Derrida'nın (1930-2004) ortaya attığı *déconstruction* (yapıbozum) kavramıyla beraber kökten bir değişime uğramıştır. Yapısalcılık, eşsürekli bir çalışmayla, yüzeydeki yapının altında yatan anlamı oluşturan sistemi ararken; yapıbozum düşüncesi, yapısalcılığın anlamı bir sistem içinde aramasını ve bir göstergenin sadece bu zamanki anlamıyla ilgilemesini reddetmiştir.

Derrida'ya göre bir göstergenin anlamı bağlamdan bağlama geçtikçe değişir ve başka bağlamların *izini* taşır. Böylece bir gösterge kendi içinde başka *izlerin* anlamlarını da taşıyarak, çok anlamlı bir yapıya kavuşur. Bunun yanı sıra, göstergeler gibi metinlerde başka metinlerin izini taşır. Bu bakımdan sınırsızca genişleyen bu metinler ağında, metine ilişkin yorumların da sınırsızca genişlemesi söz konusudur. Bu yüzden metine ilişkin yorumların hiçbirisi sonuncu yorum ya da doğru yorum değildir. Aksine başı sonu olmayan, sonsuz bir süreçtir.

Jacques Derrida'nın, ortaya attığı “différance” kavramı Derrida'nın kuramında ayrıca bir öneme sahiptir. Fransızca'da ayırmak ve ertelemek anlamına karşılık gelen *différance* (Aslı *difference* kelimesinden türetilmiştir.) kavramı, anlamın ayrılıklardan oluştuğunu ve devamlı bir erteleme halinde olduğunu ifade eder. Derrida'nın kuramına

göre, her şey kendi kimliğiyle vardır ve bir şeyin diğer şeylerden farklı kılan, onun kendi kimliğine ait özellikleridir. Ama aynı zamanda kendinde olmayan özelliklerde kimliğin oluşmasında önemli rol oynar. Yani bir göstergenin anlamı kendinde bulunmayana “yok olana” da bağlıdır. Dolayısıyla bir gösterge anlamını hiçbir zaman, tamamen kendi içinde barındırmaz ve anlam sürekli başka gösterilenlere bağlanır. Böylece, anlam hep bir erteleme halinde olarak, sürekli gösterenler zinciri boyunca devinir durur ve bir türlü tamamlanamaz. Bu bakımdan yapısalcılığın eşsüremli kapalı yapısının tersine, anlamın ayrılıklara dayanan bu çok yönlü yapısı, göstergeyi açık bir örüntüler ağına dönüştürür (Eagleton, 2004, s.160; Moran, 1999, s.202; Glendinning, 2014, s.87).

Derrida'nın yapıbozum yöntemi, metin içinde geçen tutarsız ve ikircikli kavramlardan yola çıkarak, metindeki tanımları ve ilkeleri bozarak, metnin yazarının kurduğu kavramsal ayrımların çelişkilerini ortaya koymak amacıyla geliştirdiği bir okuma yöntemidir. Yapıbozum öncelikle metindeki çelişkiler, tutarsızlıklar ve ikircilikler üzerinde durmaya çalışır. Metnin bu zayıf yönlerini yakalayarak metnin kendi oluşturduğu kuralları çiğneyerek, kendisini nasıl tersyüz ettiğini, anlamın nasıl tökezlendiğini ortaya koymak ister. Böylelikle yapısöküm yöntemi yazarın demek istediğiyle ve metnin dile getirdiği anlam arasındaki çelişkileri ortaya çıkartmış olur. Derrida bu yöntemi daha çok Saussure, Husserl, Plato, Rousseau, Freud ve başka düşünürlerin oluşturduğu felsefi metinler üzerinde uygulamıştır (Sarup, 1995, s.42).

Sonuç olarak Derrida *doğru* ve *gerçek* kavramını irdeleyerek, metinlerin üstümüzdeki otoritesinin kalıcı olmadığını, anlamın oynaklığını ve metnin çok anlamlılığını ortaya çıkartmak istemiştir (Moran, 1999, s.206).

2.1.2.1. Görsel çağ ve görsel göstergebilim

İnsanlar, yaşamları boyunca farklı duyuları aracılığıyla değişik biçimlerde çevreleriyle iletişim kurarlar. Bu duyulardan biri olan görme duyusu, %70-80'lik bir oranda, bilginin toplaması ve algılanması bakımından önemli bir işleve sahiptir. Bizi çevreleyen dünyayı şekliyle, rengiyle, boyutuyla bir bütün olarak, görme duyusu ile algılar, anlamlandırırız. Bu açıdan görme bilgiye erişmede oldukça önemlidir. Ancak her duyunun önemi dönemin ihtiyaçlarının değişimine göre belli bir tarihsellik içerir. Örneğin, eski toplumlarda sözlü kültür daha öncül olduğu için kulak önemli iken

1950'lerden sonra teknolojinin gelişmesiyle beraber televizyon, sinema, reklam, basın, fotoğraf, çizgi roman gibi kitle iletişim araçları görsel olanı yaygınlaştırarak, gözün iktidara geçmesini sağlamıştır (Çakır, 2014, s.21, 22; San, 1981, s.291,292). Bu yüzden 20. yy.'ın ikinci yarısından itibaren fazlalaşan görsel imgeler ve bunların gönderdiği mesaj yığını hayatımızı iyice sarmış durumdadır. Dolayısıyla artık metne dayalı iletişim kadar, hatta belki daha fazla, görsel iletişim de bizim duygu ve düşünce dünyamızı etkilemektedir.

Çevremizde bizi kuşatan görsel imgeler dil gibi bir anlam içerir ve yaşadığımız toplumu anlayabilmek için bu imgeleri anlamak, anlamını çözümlmek, yorumlayabilmek önemlidir. Bunun için göstergebilimin konusu dilin dışında anlam üreten başka şeyler de (renkler, biçimler, davranışlar) olabilir. Bu bakımdan görsel göstergeler 20. yy.'ın ikinci yarısından itibaren gerek hayatımızdaki görsel imgelerin yoğunluğu bakımından gerekse iletişim açısından göstergebilimin araştırma konusu haline gelmiştir.

Sanatsal bir oluşum kendi içinde görsel bir söylemi oluşturur. Bir sanatçı imgeler aracılığıyla zihnindeki nesnel dünyayı öznel bir tasarımla nesnelleştirip, duyular yoluyla algılanmasını sağlar (Ziss, 2011, s.61,63). Yani, sanatçının bilinci dışında varlık gösteren ve sanatçı tarafından yeniden üretilen nesnel gerçekler, sanatçının kendi duygu ve düşüncelerini kattığı tasarımlarla vücut bulur. Dolayısıyla her sanatsal imge sanatçının kendi coşkusunu, yaratıcılığını kattığı, maddesel bir yapı ile nesnelleştirdiği bir çeşit dışavurumdur. Aynı zamanda sanatçının imgeler aracılığıyla dışa yansıttığı duygu ve düşüncesi izleyiciye yorumlaması için birtakım iletiler yollar. Bu imgeler ise bildirişim özelliğinden dolayı göstergesel bir nitelik taşırlar.

Bir sanat eserinde imgeler çok çeşitli biçimlerde karşımıza çıkar. İmge genel olarak, dış dünyayı temsil etme, yeniden sunma durumudur. İmgeler genelde temsil ettiği şeyle benzerlik içinde olurlar ve onun belirli bir şey olduğunu ileri sürerler. Bu benzerlik perspektifi, biçimi, orantısı, rengiyle konu olan nesnenin canlandırılmasını içerir. Bu bakımdan benzerlik ilişkisinde olan imge gerçek bir nesneye göndermede bulunduğu için anlamı açıktır ve bizi zorlamaz. Ancak her imge bu kadar açık olmayabilir. İmgeler kimi zaman bir nesneye benzemez ve "mış" gibi yaparak o nesneyi andırırlar. Burada imge tam olarak görünür değildir, belirsizdir ve başı sonu olmayan bir yönde ilerler. Bazı imgeler belirtisel özellik taşır, bu imgeler başka bir imgeyle zorunlu bir ilişki içindedir ve

görünmez bir imgenin varlığına işaret ederler. Kimi imgeler ise temsil ettiği şeyle benzerlik ilişkisi içinde olmayan simgesel (sembolik) imgelerdir. Bunlar ya başka nesnelere taşıyıcısıdırlar ya da soyut bir kavrama göndermede bulunurlar. Aynı zamanda görsel metaforlar da simgesel bir özellik taşırlar. Metafor Cevizci'ye (1999, s.286) göre “nitelikleri ya da anlamı belli bir gerçeklik düzeyinden bir başkasına taşımak” olarak tanımlanır. Bu bakımdan metaforik imgeler de simgeler gibi dolaylı bir anlatıma sahiptir. Dolayısıyla imgenin benzerlik ilişkisinden çıkıp gittikçe sembolik bir hal alması anlamlandırmanın da çoğalmasına sebep olur ve böylece imgenin anlamlandırılması başı sonu olmayan bitimsiz bir sürece dönüşür.

Sanatçı zihninde oluşturduğu imgeleri biçim ve renkle dışarı aktarır. Biçim zihnimizdeki imgelerin yüzey üzerinde çizimsel yansımasıdır. Sanatçı kimi zaman maddi bir nesneyi çizimle kopya eder kimi zaman etkiyi güçlendirmek için nesnenin biçimini bozarak soyutlamaya gider kimi zaman ise kare, dikdörtgen ya da renklerle soyut bir anlatım sağlar. Renk ise biçimin ifadesini daha da güçlendiren önemli bir öğedir. Bir sanat yapıtında renkler, birinin ağırlıklı olması, birinin ötekini içinde kendisini duyurması, renk lekelerinin çizimin sınırlarında olması ya da sınırın dışına taşması, renkleri birbirinin içine katma ya da birbirinden ayırma gibi sonsuz bir çeşitlemeyle oluşur (Kandinski, 1993, s.81).

Her renk insanda psikolojik bir etki ve birçok değişik duygu yaratır. Örneğin Kandinsky'e (1993, s.70,74) göre “Sarı doğrudan bakıldığında insanı huzursuz eder, dürtür, heyecanlandırır... Mavi tipik bir göksel renktir. Çok derine inen bir biçimde dinginlik öğesini geliştirir... Siyah, cenaze gibi hareketsizdir, olup bitene duyguyla katılmaz.” gibi. Renk bu bakımdan sanatsal bir tasarıda anlam üreten bir yapıdadır ve göstergesel bir nitelik taşır. Dolayısıyla görsel bir tasarıda renk, biçim ve çizginin her biri anlamdan arınmış değildir. Bunların her biri farklı göstergelere gönderme yaparak anlamın zenginleşmesini sağlar (Gülmez, 1986, s.91).

Bir görsel tasarım nesnesinden özellikle grafik tasarım, genel olarak yazıyla iç içedir. Burada yazı olarak tipografi, hem sözel olarak hem de görsel olarak karşıya iletilen yollar. Görsel tasarımda tipografi, öncelikle içinde görsel unsurları barındırır. Çünkü tipografinin sözdizimi, boyutu, rengi ve hareketi önce gözle görülüp algılanır, sonra ise sözel olarak okunup anlamlandırılır. Böylece tipografik anlam iki şekilde oluşur.

Bunlardan biri tipografinin kalınlığı, boyutu, rengi gibi biçimsel özellikleri diğeri ise sözcüğün anlambilimsel yanıdır.

Sanatçı zihninde oluşturduğu imgeleri yüzeye aktarırken biçimi, çizgiyi, rengi vb. gibi öğeleri anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde bir araya getirir. Burada biçim, çizgi ve renk bütünlüğü; oran-orantı, denge, ritim, hareket, açık-koyu vb. gibi öğelerle beraber kompoze edilir. Kompozisyon içindeki imgeler, renkler, biçimler vb. yapıtın tek tek birimlerini oluşturur. Bu birimlerden her biri göstergesel özellik taşıyarak anlam üretir. Ancak sanat yapıtını oluşturan her bir birim dilsel göstergebilimden farklı olarak çizgisellik taşımaz. Yani biz bir sanat yapıtını yazıdaki gibi art arda sıralanan bir yapı olarak değil de bir bütün olarak görür ve algılarız. Bu bakımdan bakışımız belli bir sıra gözetmeksizin, rastgele bir biçimde hareket eder. Ancak bakışımızı yönlendirmede figür-fon, nesnenin görsel özellikleri ve ayrıntıların farklılığı gibi algımıza giren detaylar çok önemli bir faktördür. Çünkü algı içinde toplumsal, kültürel ve yaşantısal etkenleri barındırır ve gördüğü nesnelere bazılarını seçer, bazılarını ihmal eder, bazılarını güçlendirir. Dolayısıyla algı bir tür seçme, ayırt etme ve anlamlandırma işlevi görür.

Bir bütün olarak görsel tasarım nesnesi imge, biçim, renk, çizgi vs. gibi öğeleriyle, anlam üreten bir göstergeler bütünü oluşturur. Ancak resmin okuma işlemi bizi dilbilimsel verilerden yararlanarak anlam üretmeye yönlendirir. Çünkü bakışımızla algıladığımız görsel göstergeleri dilsel öğelerden yararlanarak sözel olarak ifade ederiz. Dolayısıyla okuma plastik düzlemdeki anlam arama uğraşının bir tür dilsel dışavurum şeklidir. Görsel göstergebilimin okunması bizi dilbilimdeki dizimsellik kavramına yöneltir. Çünkü okuma esnasında resmin bütünlüğünün dizimsel düzleme indirgenmesi gerekmektedir. Resim dizimsel düzleme indirgendiği zaman her öğe belleğimizde kültürel birikimimize göre bir dizi anlamlar çağırıştırır. Bu çağrışımlar bizim çok yönlü anlam üretmemizi sağlar ve görsel göstergedeki okuma işlemi oluşturur. Böylelikle resme bakan kişi çağrışımlar yoluyla görsel göstergelerin anlamlarını yakalamaya çalışarak, dil aracılığıyla onu yeniden yaratır (Gülmez, 1986, s.84, 86, 87, 90).

2.1.2.2. Görsel göstergebilim yaklaşımları

1950'lerden sonra birçok araştırmacı dilbilimsel göstergebilimin temel ilkelerinden yola çıkarak resim, grafik, fotoğraf, sinema, reklam ve çizgi roman gibi görsel alanlara

yönelerek birçok görüntü/imge çözümlemesi yapmıştır. İlk görsel göstergebilim çözümlemeleri ise Roland Barthes'in yaptığı araştırmalarda görülmüştür. Roland Barthes, resim sanatından reklam görüntülerine, sinemadan fotoğrafa kadar çok geniş bir yelpazede görsel çözümlemesi yaparak görsel göstergebilime önemli katkılar sunmuştur.

Roland Barthes 1961 yılında "Fotoğraf İletisi" başlıklı makalesinde sabit bir görüntü olan fotoğrafın neyi aktardığının, nasıl anlam yarattığının, içeriğinin ne olduğunun incelemesini yapmıştır. Bu anlamda Barthes'in düşüncesine göre nasıl ki metinde iletinin tözünü sözcükler oluşturuyorsa, fotoğraf iletisinin tözünü de çizgiler, renkler, yüzeyler oluşturur (Barthes, 2014, s.10).

Barthes'a göre bir fotoğraf gerçek nesnenin mükemmel bir yansımasıdır ve kodu olmayan, sürekli bir iletiye sahiptir. Aynı zamanda fotoğraf gibi desen, resim, sinema da bize temsile dayalı bir ileti sunarlar ve burada nesnelere görsel sanatlar tarafından temsil edilirken biçim olarak yeniden üretilirler. Bu yeniden üretim işlemi anlamın da yeniden oluşmasını sağlar. Bu bakımdan temsile dayanan bu sanatlar, düzenli ve yananlı olmak üzere iki iletiye sahip olurlar. Burada düzenli nesnenin temsiline, yananlı ise iletiyi alımlayan toplumun kültürüne ilişkindir. Barthes'e göre yananlısal düzey çoğunlukla tarihsel, kültürel, bireysel etmenlerden oluşur (Barthes, 2014, s.11).

Barthes'e göre fotoğraf gerçek görüntüye tamamen benzediği için daha çok düzenli bir düzlemde konumlanır. Bu bakımdan yananlısal fotoğraf görüntüsünde kendisini çok belli etmez. Ancak fotoğraf görüntüsünde yananlısal birtakım yordamlardan yakalanabilir. Bunlar hile, poz, nesnelere, fotojeni, estetizm, sözdizimidir (Barthes, 2014, s.14). Hile temsile müdahaledir, kendini düzenli gibi gösterir. Poz, öznenin duruşudur. Yani bir kişinin dik duruşu, yukarı bakması yananlısal kod içerir. Nesnelere ise kişide birtakım çağrışımlar yarattığı için genelde görüntünün yananlısal nesnelere verirler. Fotojeni fotoğrafın efektleridir. Örneğin, zaman etkisi yaratmak için sarımtırak görüntü vermek gibi. Estetizm fotoğraftaki bilinçli olarak işlenen görsel düzendir. Sözdizimi ise fotoğrafın okunmasının sözdizimsel yapısıdır (Barthes, 2014, s.14,15,16,17).

Roland Barthes 1964 yılında "Panzani" makarnalarının reklam afişini ele alarak, afişin çözümlemesini yapmıştır. Barthes reklam afişinde üç ileti öne sürmüştür. Bunlar *dilsel ileti, kodlanmış ikonsal bir ileti ve kodlanmamış ikonsal bir ileti*'dir (Barthes, 2014,

s.28). *Dilsel ileti*, görüntünün yazısal kısmını; *kodlanmış ikonsal bir ileti* görüntünün düzanlamsal kısmını; *kodlanmamış ikonsal bir ileti* ise görüntünün yananlamsal/simgesel kısmını oluşturur. Barthes'e göre her görüntü çok anlamlıdır ve içinde sabit olmayan bir gösterilenler dizisini barındırır. Dilsel ileti burada görüntünün sabit olmayan anlamını sabitlemeye çalışır. Yani okuru görüntünün gösterilenlerine yönlendirir ve daha önce belirlenmiş bir anlama sevk eder (Barthes, 2014, s.29,30). Dolayısıyla reklamda dilsel ileti simgesel iletinin bir kılavuzu olarak kendini gösterir. Bu bakımdan Barthes'a göre hiçbir görüntü masum değildir ve muhakkak yananlamsal bir iletiyle bütünleşir. Burada yananlamlar daha çok ideolojilerin alanıdır ve düzanlamlar ise görüntünün altında yatan anlamı maskeler, temize çıkartır, onu doğallaştırma işlevi görürler (Barthes, 2014, s.35,38). Dolayısıyla çevrede sadece düzanlamsal bir düzlemde konumlanmış bir görüntüye rastlanması zordur.

Paris Göstergebilim Okulu etrafında toplanan Algirdas Julien Greimas ve arkadaşları görsel çözümler üzerinde araştırmalar yaparak, yapısalcı anlayışın temelinde birtakım metodlar geliştirmişlerdir. A. J. Greimas "Actes Semiotiques" adlı bilimsel dergide görsel göstergebilimi betisel göstergebilimle birlikte ele alarak incelemiştir. Greimas resim, grafik, fotoğraf gibi görsel göstergebilim alanlarının, renk, çizgi, biçim gibi plastik söylemi oluşturan temel öğeleriyle beraber ele alınarak betimlenmesi gerektiğini belirtir (Karahana, 2004 s.75,76). Greimas'a göre görsel olanı birer dil olarak ele aldığımızda buradaki ana kavramımız nesnenin temsili olan "betileyim" olur. Ancak dilden farklı olarak betileyimlerde betileyen ile betimlenen arasındaki ilişki genelde nedenlidir, çünkü betileyim bir nevi doğaya öykünme işlemidir. Doğal dünyadan ele alınan gerçeklik sanatçının yapıtında belli biçime indirgenerek, dış dünyaya ait nesnelere olmaktan çıkar ve bir düzleme yansıyan birer *betileyim*'e dönüşür. Buradaki betileyim ise dildeki gösterilen olarak karşımıza çıkar. Greimas aynı zamanda bu betilerin yorumlama sürecinde algının önemine dikkat çekmiştir. Çünkü bir resime baktığımızda dış dünyaya ait birtakım nesnelere görürüz ve onları öncelikle algılayarak/tanıyarak, aralarında ilişkiler kurarız, benzerliklerine ve karşıtlıklarına göre sınıflandırırız ve daha sonra onları kendi bilgimiz ve kültürümüz dâhilinde yorumlamaya çalışırız (Öztoğat, 1999, s.137).

Paris göstergebilim topluluğundan olan Felix Thürlemann ve Jean-Marie Floch görsel göstergebilimin öncü araştırmacılarından ikisidir. Thürlemann, daha çok resim

çözümlemelerine yönelerek, resimde anlamın oluşumunu yalın karşıtlıklara dayandırmış ve görsel yapıtların dilbilim çalışmalarından hareketle ele alınabileceğini öne sürmüştür. Bu bakımdan, Felix Thürlemann, 1979 yılında yayımlandığı tezinde Paul Klee'nin üç resmini çözümlenmiştir. Bunun yanı sıra Thürlemann, 1986'da Vasili Kandinski'nin çalışmalarını ve 1989 yılında Nicolas Poussin'un "Les Israélites Recueillant La Manne Dans Le Désert" adlı çalışmasını çözümlenmiştir (Karahana, 2004, s.75). Jean-Marie Floch ise daha çok reklam çözümlenmeleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Floch, reklam görüntüsü çözümlenmelerinde genellikle görüntünün renk, çizgi, biçim gibi plastik öğelerinden yola çıkarak, görüntüde *içeriğin biçimi* ve *anlatımın biçimi*yle olan ilişkisini ele almıştır. Floch, anlamın oluşumunu koyu/açık, hızlı/yavaş, sıcak/soğuk gibi karşıtlıklara dayandırmıştır. Bu açıdan görüntünün plastik yapısı çerçevesinde karşıtlıklar kurarak, betisel göstergelerden başlayıp derin yapıya, yani anlatım düzeyinden içerik düzlemine ulaşmaya çalışmıştır (Küçükdoğan, 2011, s.196).

Paris Göstergebilim kuramcısı olan Abraham Zemsz, öncelikle dilbilime ait çalışmaların plastik sanatlara uyarlanmaya çalışılmasının doğruluğunu araştırarak, bunların arasındaki birtakım ayrımlara dikkati çekmiştir. Zemsz'e göre görüntüyle gerçeklik arasında birebir benzerlik yoktur çünkü resim gerçekte görünen nesnenin çizgi, biçim ve renge dönüşmüş halidir. Burada ressam görünen nesnelerin, belli özelliklerini seçerek simgesel bir şekilde yüzeye aktarır ve dolayısıyla gerçek dünyanın resimsel bir düzenlenişini karşımıza çıkartır. Bunun yanı sıra Zemsz, renge de dikkati çekmiştir. Zemsz'e göre renk ruhsal, fizyolojik, duygusal, simgesel özelliklerinden dolayı toplumsal ve kültürel uzlaşma dayalıdır. Resmin anlamlandırma boyutunda ise Zemsz, gerçek dünyanın resme geçme sürecinde betinin derinlik kazandığını belirtir. Çünkü ressamın bireysel ve kültürel yanı nesneyi algılamasını etkiler ve bu algı düzeyi resme yansır. Dolayısıyla resmi anlamlandırmada toplumsal, tarihsel ve kültürel etmenler devreye girerek kişinin görüşünü etkilediğini belirtir (Öztoğat, 1999, s.139).

Görsel Göstergebilim üzerine önemli araştırmalarda bulunan bir diğer topluluk Belçika'lı Groupe μ 'dür. 1967 yılında kurulan topluluk görsel gösterge üzerindeki dilbilim hâkimiyetini eleştirerek, imgenin kendi içindeki işleyişini esas alan ve imgenin dilbilgisini ortaya koyan, yeni bir yöntem oluşturmayı hedeflemiştir. Çünkü Groupe μ 'ye (1992, s.11 aktaran İnceoğlu ve Çomak, 2009, s.292) göre "Görsel bir göstergebilimde anlatım görsel dürtüler, içerik anlambilimsel evrendir". Groupe μ 'nün kuramına göre

görsel göstergebilim, nesnelerin temsiline dayanan *ikonik göstergeler* ve renk, doku ve biçimi oluşturan *plastik* göstergelerden oluşan iki anlam dizgesine sahiptir. Ancak ikonik ve plastik göstergeler ele alınırken, her biri ayrı biçim ve içerik düzleminde değerlendirilmesi gerekir (İnceoğlu ve Çomak, 2009, s.293).

Groupe μ 'nün ikonik göstergeleri dış dünyadaki nesnenin yüzey üzerinde yeniden üretilmesine dayanır ve çizgi ve sınırlamalarla oluşmuş nesnenin birer betisini verir. Bu betilerin algılanması ise kültürel ve toplumsal bir bakış açısıyla gerçekleşir. Plastik gösterge ise ikonik göstergeyle var olur ama ona tamamen bağımlı değildir ve başlı başına göstergesel bir nitelik taşıyabilir. Plastik göstergelerde ise temel incelenmesi gereken öğeler renk, doku ve biçimden oluşur. Anlam ise renk, doku ve biçim (çizgi, alan, sınır, vs.)'in benzerlik ve karşıtlıklarına dayanan çeşitlemesinin algılanması sonucunda ortaya çıkar. Bu bakımdan Groupe μ , plastik göstergelerde anlamın oluşumuna yapısalcı bir tutumla yaklaşır ve anlamı plastik göstergelerin arasındaki bağıntıya dayandırır. Yani Groupe μ 'ye (1992, s.316 aktaran İnceoğlu ve Çomak, 2009, s.294) göre “Plastik öğeler tek başına fazla anlam taşımaz; belirleyici olan aralarındaki ifadedir”. Dolayısıyla Groupe μ 'nün geliştirdiği görsel çözümleme, plastik ve ikonik göstergelerin saptanmasına ve birbirlerinin aralarında kurdukları bağıntılara dayanır.

Görsel göstergebilimde yukarıda adını saydıklarımızın dışında Paris Göstergebilim Topluluğundan Omar Calabrese, Francesco Casetti, Hubert Damisch, Louis Marin, François Rastier, Herman Parret bulunmaktadır. Dahası, Jan Mukarovsky, Gérard Genette, Tartu Okulu, Nelson Goodman, Meyer Schapiro, René Lindekens, Geneviève Cornu, George Péninou, Bernard Cathelat, Louis Porcher gibi araştırmacılar görsel göstergebilime genellikle yapısalcı bir bakış açısıyla yaklaşarak önemli katkılar sunmuşlardır. 1960'lardan sonra ise gelişmeye başlayan post-yapısalcı yaklaşım dilin yanı sıra dil dışı göstergeleri de etkisi altına almaya başlamıştır. Bu anlamda Umberto Eco, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jacques Derrida gibi post-yapısalcı göstergebilimciler görsel sanatlar üzerinde çalışmalar yaparak, görsel sanatlarda postyapısalcı bakış açısının oluşmasını sağlamışlardır.

İtalyan göstergebilimci Umberto Eco “Açık Yapıt” kitabında metnin yanı sıra görsel sanatlar alanına da yer vermiş ve sanat tarihinden örnekler vererek, görsel sanatlardaki açık yapıt kavramını incelemiştir. Eco'ya (2001, s.10) göre, sanat yapıtı “Bir sanatçının bir dizi iletişimsel etkiyi, kendi yarattığı özgün kompozisyonu her izleyicinin

kendine göre anlamlandıracağı şekilde düzenleme uğraşının son ürünüdür”. Buna göre sanatçı tasarladığı özgün kompozisyonla izleyiciye bitmiş bir ürün sunar. Bu doğrultuda izleyici kendi varoluşuna, kültürel birikimine, beğenilerine ve kendi bakış açısına göre yapıtı yorumlar. Böylece sanat yapıtı, her onu algılayan bireyin bakış açısına göre farklı anlamlar kazanarak, açık bir yapıya dönüşür. Ancak Eco’nun kuramına göre, bir sanat yapının açık bir yapıya dönüşmesi için yapıtta eğretilmelere, belirsizliklere ve sınırsızlıklara yer vermek önemlidir çünkü bunlar çok anlamlılık üzerine kuruludur. Bunun yanı sıra Eco, açık bir yapıtta biriciklik özelliğine dikkati çekmiştir. Çünkü bir trafik işareti göstergesi herkes için aynı anlam taşırken, özgün bir yapıt herkes tarafından farklı algılanarak, farklı farklı şekillerde yorumlanabilir.

Göstergebilim serüvenine yapısalcı bir anlayışla başlayan Roland Barthes, S/Z (1970) adlı çalışmasıyla beraber çizgisini değiştirerek post yapısalcı bir yönde ilerlemeye başlamıştır. Roland Barthes, bu kitabında artık göstergebilimsel çözümlerle ilgili bir reçete sunmak yerine göstergeler üzerine oluşturulmuş metni odak noktasına almıştır. Bunun yanı sıra Roland Barthes resim, müzik, fotoğraf, tiyatro üzerine yazdığı denemelerini topladığı “Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik” adlı kitabı görsel sanatlara ilişkin okumalardan oluşmaktadır. Roland Barthes bu kitabında Pop Art(1980), Bernard Requier(1973), Wilhelm von Gloeden (1978), Cy Twombly (1979), Giuseppe Arcimboldo (1978), Erté gibi sanatçıların çalışmaları üzerine okumalar yapmıştır. Ayrıca Barthes, bu kitabında resmin bir dil olup olmadığını da ele alarak, irdelemiştir. Buna göre;

Tablo kimin tarafından yazılmış olursa olsun, ancak benim onunla ilgili olarak verdiğim anlatıda var olabilir; ya da yapılabilecek okumaların toplamı ve düzeni içinde var olabilir... “Temsil edilen” şeyin kimliği durmadan geri çevrilir; gösterilen her zaman yerinden oynatılır, çözümlenmenin sonu yoktur, evet kuşku yok ki bütün bunlar doğrudur; ama dilin bu kaçışı, bu sonsuzluğu kesinlikle tablonun dizgesidir; bir dizgenin deposu değildir, dizgelerin üremesidir...Resimden söz eden ne eleştirmen vardır ne de yazar; bundan böyle *gramatograf* vardır, yani tablonun yazısını yazan kişi.” şeklinde ifade etmiştir (Barthes, s.139, 140).

Roland Barthes’in görsel göstergelere ilişkin yazdığı bir başka kitabı ise “Camera Lucia (1981)”dır. Camera Lucia Barthes’in seçtiği fotoğraflar üzerine düşüncelerini yazdığı bir deneme kitabıdır. Barthes’in bu kitabında *studium* ve *punctum* kavramları dikkati çeker. Studium, bir görüntüyle ilgili kültüre dayalı olarak ortalama bazda bir anlam çıkartmayı ifade ederken, punctum ise daha çok fotoğraftaki ayrıntı olarak

karşımıza çıkan ve sahneden ok gibi fırlayıp, bize saplanıp bizi delen şeyi ifade eder. Bu bakımdan, studium bize ortalama bir haz verirken, punctum bizi derin bir şekilde etkiler.

Julia Kristeva'nın öne sürdüğü metinlerarasılık kavramı, günümüzde giderek sanatın diğer alanlarına da yayılmaktadır. Metinlerarasılık kavramı, metinsel bir kavram olarak ortaya çıksa da medya, reklam, dans, resim, müzik, mimari gibi farklı disiplinleri de içine alarak kapsam alanını gitgide genişletmiştir. Artık günümüz sanatçıları önceki döneme ait eserleri kendi yapıtlarının çıkış noktası olarak almaktan tereddüt etmemekte hatta öteki yapıttan alınan alıntının değiştirilip, yeni bir bağlam içinde yeniden üretilmesi günümüz sanatçısının sıklıkla başvurduğu bir yöntem olarak görülmektedir (Aktulum, 2011, s.9,10). Ancak burada alıntılama, yineleme işleminden ziyade yeniden yazma işlemidir. Çünkü alıntılanan unsur yeni bir bağlam içine sokularak anlamsal olarak bir dönüşüme uğrar. İzleyici ise bu noktada kültürel birikimine göre yapıttaki alıntıyı yakalayarak, onu anlamlandırmaya çalışır. Metinlerarasılıkla ilintili göstergelerarasılık kavramı ise ilk olarak Roman Jakobson tarafından ortaya atılmıştır. Jakobson bu terimi daha çok dilsel göstergelerin dilsel olmayan göstergelerle aktarılması için kullanmıştır (Aktulum, 2011, s.17).



Görsel 2.25. Diego Velázquez, *Nedimeler* 1657, Tuval üzeri yağlıboya. Prado Müzesi, Madrid, Spain

Kaynak: <http://www.abcgallery.com/>



Görsel 2.26. René Magritte, *Bu bir pipo değildir*, Tuval üzeri yağlıboya, 63.5x93,98 cm, 1929, Los Angeles County Güzel Sanatlar Galerisi.

Kaynak: tr.wikipedia.org

Fransız felsefeci Michel Foucault görsel sanatlara postyapısalcı bir anlayışla yaklaşarak, *Kelimeler ve Şeyler* (1966) kitabında Diego Velazques'in "Nedimeler" (Görsel 2.25) adlı resmini ve "Bu bir pipo değildir" (1973) kitabında ise René Magritte'in "Bu bir pipo değildir" (Görsel 2.26) adlı resmini incelemiştir. Foucault bu incelemelerinde ise daha çok resmin temsiliyet sorununu ele alarak, irdelemiştir.

Michel Foucault, "Kelimeler ve Şeyler" kitabında Velazques'in "Nedimeler" adlı tablosunu inceleyerek, temsiliyet sorununa eğilmiş ve buradan hareketle temsilin benzerlik düzeylerini çeşitli kavramlarla açıklamaya çalışmıştır. Foucault, "Bu bir pipo değildir" kitabında ise René Magritte'in bir ressam sehпасının üzerinde yer alan pipo resminin ve altında yazan *bu bir pipo değildir* yazısının çözümlemesini yapmıştır. Bu doğrultuda, Foucault'ya göre bir sözcük birşeyi figürleştirme olanağı sağlar ve sözünü ettiği şeyi göz önüne getirerek canlandırır. Ancak Magritte, yıllarca devam eden dil ve imge arasındaki bu geleneksel bağı bozarak, sözcüklerin temsil ettiği görüntüyü tersyüz eder. Böylece Magritte temsil ilişkisini ortadan kaldırarak gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyi yerinden oynatmış olur. Foucault böylelikle klasik zamanlardan beri gelen temsilin hâkimiyetinin nasıl yıkıldığını gözler önüne serer.

Jacoques Derrida'nın 1978'de yayımlanan ve sanatın anlamına ilişkin bir dizi düşüncesini barındıran *Resmin Gerçeği (The Truth in Painting)* adlı kitap, Derrida'nın sanatla ilgili derlediği ilk kitabıdır. Derrida'nın bu kitabı dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm Kant'ın "Yargı Yetisinin Eleştirisi" kitabının bir incelemesini yaptığı Parergon adlı bölümdür. İkinci ve üçüncü bölüm Derrida'nın arkadaşları tarafından sergi kataloğu olarak yazılmış metinlerdir. Dördüncü bölüm ise Martin Heidegger ve Meyer Shapiro'nun *Van Gogh'un Eski Bağlı Ayakkabıları (Van Gogh's Old Shoes with Laces)* üzerine yaptıkları okumanın Derrida tarafından yapılmış yapıbozum çalışmasıdır.

Kitabın ilk bölümü olan "parergon" kendini başka bir organizmaya ekleyerek beslenen parazit anlamına gelmektedir. Bu bakımdan parergon hem bağımsız bir organizmadır hem de başka bir organizmaya bağımlıdır. Derrida parergon'u "ergon"la bağlantılı bir şekilde ele alır. Çünkü "ergon" Kant tarafından kullanılmış, sanat eserlerini kapsayan "eser/iş/çalışma" anlamına gelen Yunanca bir sözcüktür ve bu sözcük Parergon'a bağlıdır. Derrida bu Parergon fikriyle Kant'ın oluşturduğu düzenli kategorilerin melezliğini ortaya koyar. Böylece Derrida, Kant'ın ileri sürdüğü statik, katı yapıları parçalamaya çalışır (Richards, 2014, s.35, 36).

Derrida'nın "Resmin Gerçeği" adlı çalışmasının dördüncü bölümünde Martin Heidegger ve Meyer Shapiro'nun *Van Gogh'un Eski Bağlı Ayakkabıları* (Görsel 2.27) adlı resmi için kurdukları birtakım yargıları ele alır. Burada Heidegger bu ayakkabıların bir köylüye ait olduğunu, Shapiro ise bir kentliye ait olduğunu ileri sürer. Bu bakımdan Derrida ise her iki düşünüründe botların sahibine kimlik atfetmeye çalıştığı dikkatini çeker. Bu durumda Derrida, resmi Heidegger ve Shapiro'nun tersine, kimlik atfetme durumundan kurtarmak ister çünkü Derrida'ya göre objeye kimlik atfetmek sadece parergonal bir ilavedir. Dolayısıyla objeye kimlik atfetmek anlam kurmakla eş değerdir ve anlam da hiçbir zaman tamamlanamaz (Richards, 2014, s.56).



Görsel 2.27. Vincent Van Gogh, *Tuval üzeri yağlıboya, 37,5x45 cm, 1886, Van Gogh Museum, Amsterdam, Hollanda.*

Kaynak: www.wikiart.org

2.1.3. Grafik tasarım ve göstergebilim ilişkisi

Araştırmanın bu sürecinde, grafik tasarım ve göstergebilimin arasındaki ilişki ele alınarak, "Göstergebilimin İletişim Boyutu", "Bir Görsel İletişim Biçimi Olarak 'Grafik Tasarım'" ve "Grafğin Anlam Arayışı" olarak üç başlık altında incelenmiştir.

2.1.3.1. Göstergebilimin iletişim boyutu

Göstergeler, gösteren ve gösterilenden oluşan ve karşı tarafa iletiler yollayan bir bütünü oluşturur. Göstergeler tarafında oluşturulan bu iletiler, kişiye birtakım *şeyler*

çağrıştırarak, kişide anlamsal bir edinim yaratır. Bu bakımdan her gösterge, içinde iletiler yollayan iletişimsel bir süreci barındırır.

TDK'ya (2016) göre iletişim “Duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması”dır. İletişim, insanlığın varoluşundan beri süre gelen ve günlük hayatımızda devamlı iç içe olduğumuz bir olgudur. Ayrıca iletişim olgusu sabit olmayan ve sürekli devinim halinde olan bir süreci kapsar. Bu süreç ise genel olarak kaynak-ileti-iletişim aracı-alıcı-geri bildirim gibi beş temel iletişim öğelerinden oluşur (Becer, 2009, s.14). İletişim öğelerinden kaynak, mesajı gönderip iletişimi başlatan öğedir. İleti, göndericinin duygu ve düşüncelerinin sözlü ya da sözsüz olarak ifadesidir. İletişim aracı, iletinin dil, yazı, resim, grafik gibi şekillerde biçimlenmesidir. Alıcı ve geribildirim ise iletinin alıcı tarafından algılanıp yorumlanma basamağıdır. Bu süreci oluşturan öğelerin biraraya gelmesi iletişimi meydana getiren temel unsurlardır.

Fiske'e (2014, s.74) göre “Göstergebilimci için ileti alıcılarla etkileşerek anlamlar üreten göstergelerin bir inşasıdır. İleti aktarıcısı olarak tanımlanan gönderici önemini kaybeder. Vurgu metine ve metnin nasıl ‘okunduğuna’ kayar”. Fiske'in düşüncesine göre metnin anlamları okurun metinle müzekere etmesi sonucunda keşfedilir. Ancak müzakere sonucunda oluşan anlamlar alıcının algısına, tutumuna, farklı kültürel yapısına göre değişkenlikler gösterir (Fiske, 2014, s.74).

2.1.3.2. Bir görsel iletişim biçimi olarak “grafik tasarım”

Duygu, düşünce ve bilgilerimizi paylaştığımız en önemli öğelerden biri dildir. Ancak çevremizde olup biteni anlamak ve anlatmak için dilin dışında görsel ve işitsel gibi duyuları da kullanırız. Görme duyusu ise dünya üzerindeki canlıların en önemli duyularından birisidir. Çevremizdeki olan bütün şeyleri önce görerek tanımlar ve anlamaya çalışırız. Bu bakımdan insanoğlu en eski tarihten itibaren, hatta dilin bile öncesinde, birtakım görsel imgelerle iletişim kurmaya başlamıştır. Bunun en eski örneklerine ise MÖ 15000’li yıllarda mağara duvarlarına çizilen av sahnelerinde rastlanır. Benzer olarak Anadolu’da, Asya ve Avrupa’da da değişik zamanlarda değişik şekillerde görsel iletişim örneklerine rastlanmıştır. Böylece geçmişten günümüze kadar çevrelerinde gördüklerini benzeterek ya da onları dönüştürerek çizen insanoğlu, kendisini binlerce yıldan beri görsel iletişim yoluyla ifade etmiştir (Uçar, 2014, s.17,19).

İşaretler ve semboller geçmişten günümüze kadar değişik amaçlarda kullanılan görsel iletişim araçlarıdır. İşaretler, bir nesne ya da fikri işaret eden görsel öğelerdir ve mesajı daha doğrudan, kesinleşmiş bir biçimde iletir. Semboller ise Uçar'a (2014, s.24) göre "bir kavramı temsil eden somut bir şekil, bir nesne, bir işaret, bir söz, hareket" olarak tanımlanır. Semboller işarettten farklı olarak görüldüğünden daha fazlasını içerir ve bu anlamda daha yoğun ve derin bir anlama sahiptir. Bu bakımdan semboller işaretlere göre daha kapalıdır ve insanların deneyimlerine, kültürüne ve algı gücüne göre şekillenir (Uçar, 2014, s.25).

Grafik tasarım, iletişim gücü ve etkisi yüksek bir görsel iletişim biçimidir. Bir grafik tasarım ürünü, birşeyler iletirken aynı zamanda kullandığı çizgi, biçim, form, renklerle oluşturduğu kompozisyon sayesinde kendisinden estetik bir haz duyulmasını da sağlar. Bu bakımdan bir grafik tasarım ürünü, görsel estetik bir nesne olarak hem zihnimize hem de duygularımıza seslenir.

Grafik tasarım, tasarımcı ve izleyici arasında oluşan iletişim aracıdır. Grafik tasarım hem çok fazla kişiye hitap ettiği için "genel" bir iletişimdir hem de yarattığı estetik unsurlar her kişiyi farklı şekilde etkilediği için de "odak" iletişim'dir (Atalayer, 1994, s.135). Bu bakımdan grafik tasarımla kurulan görsel estetik iletişimde üç temel eleman vardır. Bunlar verici(tasarımcı, sanatçı), mesaj (görsel göstergeler) ve alıcı (mesajı alan birey)'dir (Atalayer, 1994, s.135).

Grafik tasarımda görsel iletişim, estetik nesneyi yaratan bireyle yani vericiyle başlar. Buradaki verici rastlantısal olmayıp, elini, gözünü, tüm beyinsel potansiyelini eğitmiş bireydir (Atalayer, 1994, s.135). İlk olarak tasarımcı/sanatçı kodladığı mesajın görsel unsurlarını ve estetik yoğunluğunu iyi oluşturması gerekir. Çünkü etkili, sarsıcı bir görsel estetik iletişim ancak alıcının duygularına ulaşmakla mümkün olabilir. Bunun yanı sıra tasarımcı bilmeye meraklı, istekli olmalıdır. Çünkü kişideki bilgi yoğunluğu kişide büyük bir potansiyele sahip bir bellek yaratır. Bu potansiyele sahip bellekte birikenler, kişiye zengin bir görüş katar ve estetik zekâyla beraber alışılmamış, şaşırtıcı, yaratıcı, iddialı tasarımların ortaya çıkmasını sağlar. Dolayısıyla kişi algı, zekâ, estetik duyum ve tasarım gibi yaratıcı gücün önemini kavradıkça ve kendi hayal gücünün farkına vardıkça, bunları tasarımlarına yansıtır ve ortaya etkileyici, yaratıcı çalışmalar çıkarır.

Görsel estetik iletişimin ikinci basamağı mesajdır. Bu süreçte verici, duygu ve düşüncelerini birtakım işaretler, simgeler, renkler şeklinde kodlayarak, alıcıya iletmek üzere bir yüzey üzerinde maddeleştirir. Böylece bir tasarım ürünü, görsel iletişim dilinin birtakım görsel elemanlarla somutlaşıp, estetik bir biçimde sunulduğu nesneye dönüşür. Tasarımcı, zihnindeki duygu ve düşünceleri iletmek için bazen doğadaki nesnelere temsillerini verir bazen onları stilize eder bazen de işaretler ve simgeler kullanır. Burada imge, renk ve biçimler aracılığıyla kodlanmış mesajlar, görme duyusuyla alıcıya ulaşır ve alıcıda bir anlama kavuşur.

Grafik iletişiminin üçüncü basamağı ise alıcı'dır. Bu aşamada iletişimin meydana gelmesi için tasarımcının birtakım görsel öğelerle kodladığı mesajı algılayıp anlamlandırarak izleyici gerekmektedir. Burada anlamlandırmanın gerçekleşmesi için görsel algı kavramı önemlidir. Görsel algıda bir nesnenin algılanmasındaki ilk aşama görme duyusudur. Arnheim'e (2009, s.29) göre görme aracılığıyla dünya zihinde kendi yansımalarını bırakır. Ancak görsel algı gözümüzü açtığımızda karşılaştığımız edilgen manzaradan ziyade gözün etkin bir şekilde bu manzara içinde dolaşmasıdır.

Dikkatli bir göz, en keskin bakışının dar görüş alanını önce bir noktaya, ardından bir başkasına odaklayarak, söz gelimi uzaktaki bir martının uçuşunu izleyerek ya da bir ağacı gözden geçirip biçimini inceleyerek bu dünyanın içinde gezinir durur. Görsel algıyla anlatılmak istenen şey de işte tam anlamıyla etkin olan bu performanstır. Görsel algı, görsel dünyanın küçük bir parçasına ya da şu anda görülen bütün nesnelere konumlandıkları uzamın görsel çerçevesine gönderme yapabilir (Arnheim, 2009, s.29).

Görsel algı görme edinimiyle beraber bilişsel bir süreci de kapsar. Bilişsel süreç enformasyonun alınması, toplanması, analiz edilmesi, sınıflandırılması, kıyaslanması vb. gibi işlemlerden oluşur. Bizim görme duyusu sayesinde edindiğimiz izlenim önce zihnimize yansımalarını bırakır, sonra bu yansıma analiz edilerek süzgeçten geçirilir, benzerliklerine ve farklılıklarına göre sınıflandırılır ve görsel kavramlar yaratarak belleğimizde depolanır. Bu bakımdan görsel algı genelde yalıtılmış değildir, geçmişte edinilmiş ve bellekte duran sayılamayacak kadar çok görsel edinimin izini taşır. Dolayısıyla bizim her algıladığımız nesne, daha önce görme şartıyla, belleğimizde birtakım çağrışımlar yaratır ve biz onları kendi kültürel ve düşünsel yapımıza göre tanımlar ve anlamlandırırız. Ancak herkesin görme süreci; içinde bulunduğu toplum, kültürel birikimi ve dünya görüşü farklı olduğu için anlamlandırma da herkeste farklılık gösterir.

2.1.3.3. Grafiğin anlam arayışı

Çağdaş göstergebilim, Saussure'den başlayarak Peirce, Hjelmslev, Greimas, Barthes ve devamındaki diğer kuramcılarla beraber gelişerek; gösterge, göstergenin türleri, göstergenin sembolik yapısı, göstergenin anlamı ve nasıl anlam oluşturduğuna yönelik araştırmalar farklı kavramlar öne sürülerek yorumlanmıştır.

Göstergebilim ve grafik tasarım iki farklı araştırma alanı olmasına rağmen bir noktada kesişerek birbirini bütünler. Çünkü bir grafik tasarım çalışması göstergeler sistemi şeklinde kurularak, bir anlamlar bütünü oluşturur. Bu bakımdan göstergebilimin sunduğu farklı bakış açıları grafik tasarımdaki farklı türdeki imgelerin çözümlenip, yorumlanmasında yol gösterici olabilir.

Grafik tasarım çalışmalarındaki kimi imgeler sözlük anlamı dâhilinde açık, net ve anlaşılırdır. Ancak kimi imgeler ise sembolik olarak üstü kapalı biçimde oluşturularak, daha öz ve yoğun bir anlatıma sahip olur. Bu bakımdan aşağıdaki grafik çalışmalarındaki bu farklı imge türleri göstergebilimden yola çıkılarak, incelenmiştir.



Görsel 2.28. Stenberg Kardeşler, “Man with a Movie Camera” Film Afişi, 1929, Rusya.

Kaynak: Weill,, 2012, s.45

Ferdinand de Saussure'e göre gösterge, gösteren ve gösterilenden oluşan ikili bir bağıntıya sahiptir. Burada gösteren gösterenin algıladığımız imgesidir, gösterilen ise gösterenin göndermede bulunduğu zihinsel kavramdır. Görsel göstergede ise gösterge, göz aracılığıyla algılanan nesnenin yüzey üzerindeki imgesel yansımasıdır. Burada gösteren görsel algımıza giren bir nesnedir, gösterilen ise o nesnenin zihnimizde yarattığı anlamdır.

Görsel 2.28'deki afişe bakıldığı zaman binalar, figür, tipografi, renkler gibi birçok görsel göstergeyle karşılaşılır. Bu görsel göstergeler öncelikle zihnimizde bazı çağrışımlar yaratır ve sonrasında zihnimizdeki çağrışımlar birtakım kavramlara bağlanarak anlamın oluşmasını sağlar.

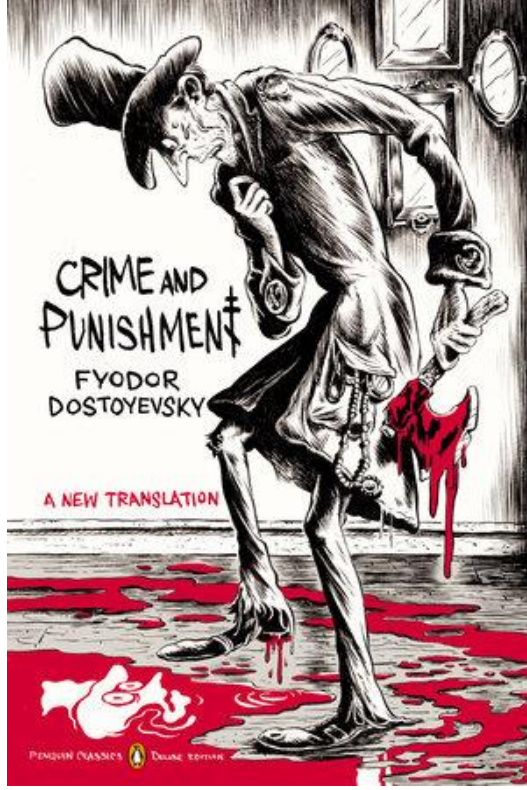
Gösterenin anlamlandırmasıyla ilgili Charles Sanders Peirce, her biri gösterge ve nesnesi arasındaki ilişkileri ortaya koyan üçlü gösterge türü oluşturmuştur. Bunlar, görüntüsel gösterge, belirtisel gösterge ve simgedir. Görüntüsel gösterge, nesnesiyle görüntüsel benzerlik ilişki içinde olan göstergedir. Burada gösterge göndermede bulunduğu ya da yerini tuttuğu nesneyi doğrudan temsil ederek canlandırır.



Görsel 2.29. "Anna Karenina" Film Afişi, 1967.

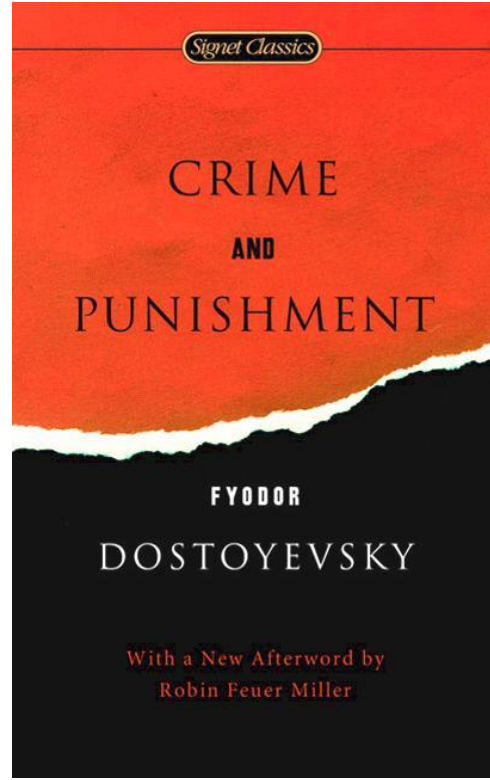
Kaynak: en.wikipedia.org

Anna Karenina'nın sinema afişine (Görsel 2.29) bakıldığı zaman, film kahramanı olan Anna Karenina'nın afişte birebir yansıtıldığı görülmektedir. Bu bakımdan film afişindeki Anna Karenina imgesi bir görüntüsel göstergedir.



Görsel 2.30. “Crime and Punishment” Kitap Kapağı, 2015, Penguin Books, USA

Kaynak: www.amazon.com



Görsel 2.31. “Crime and Punishment” Kitap Kapağı, 2006, Penguin Books, USA

Kaynak: www.amazon.com

Belirtisel gösterge, nesnesiyle zorunlu bir bağ içinde olan göstergedir. “Suç ve Ceza”nın soldaki (Görsel 2.30) kitap kapağına bakıldığı zaman kapakta belirtisel göstergeler olduğu görülür. Bu doğrultuda, baltada ve yerde olan kanlar, figürün yüz ifadesi ve psikolojik durumu, ölü beden olmamasına rağmen orada cinayet işlendiğinin belirtileridir. “Suç ve Ceza”nın sağdaki (Görsel 2.31) kitap kapağında ise ifade tamamen soyutlanmıştır. “Suç ve Ceza” bir cinayet romanıdır ve kırmızı kanın rengi olduğu için cinayetin belirtisi olarak kapakta kırmızı renge yer verilmiştir.

Simge ya da sembol, temsil ettiği kavramla olan ilişkisini toplumsal uzlaşmaya dayalı olarak alan göstergedir. Örneğin, trafik işaretleri, piktogramlar, harfler, rakamlar ya da adaleti temsil eden terazi, evliliği temsil eden alyans gibi. Bu anlamda Sağlık Bakanlığı İlaç ve Eczalık Genel Müdürlüğü logosunda (Görsel 2.32), eski yunandan beri

sağlık ve yaşamın sembolü olan yılan simgesi kullanılmıştır. “3 Gün Barış ve Müzik” sloganlı afişte (Görsel 2.33) ise barışın ifadesi olarak barışın simgesi olan güvercin kullanılmıştır.



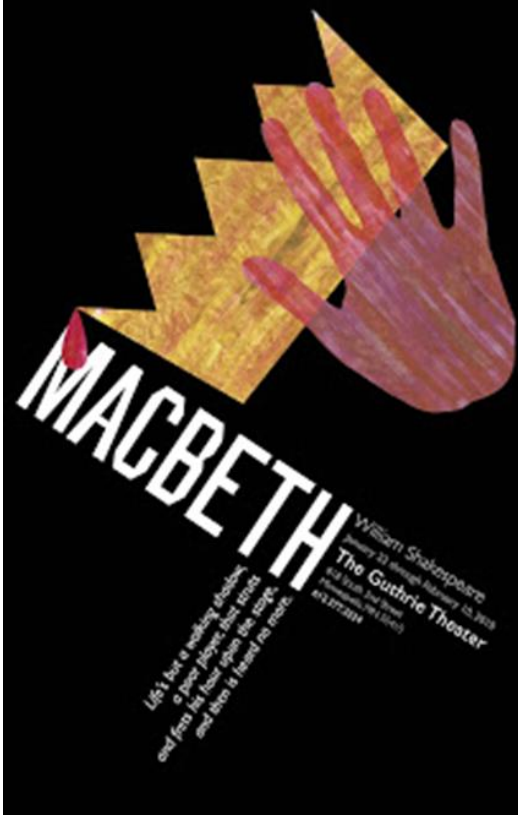
Görsel 2.32. T.C. Sağlık Bakanlığı İlaç ve Eczacılık Genel Müdürlüğü Logosu.

Kaynak: tr.wikipedia.org



Görsel 2.33. “Üç Gün Barış ve Müzik” konulu Kültürel Afiş

Kaynak: en.wikipedia.org



Görsel 2.34. “Macbeth” Tiyatro Afişi, 2010
Kaynak: tr.pinterest.com



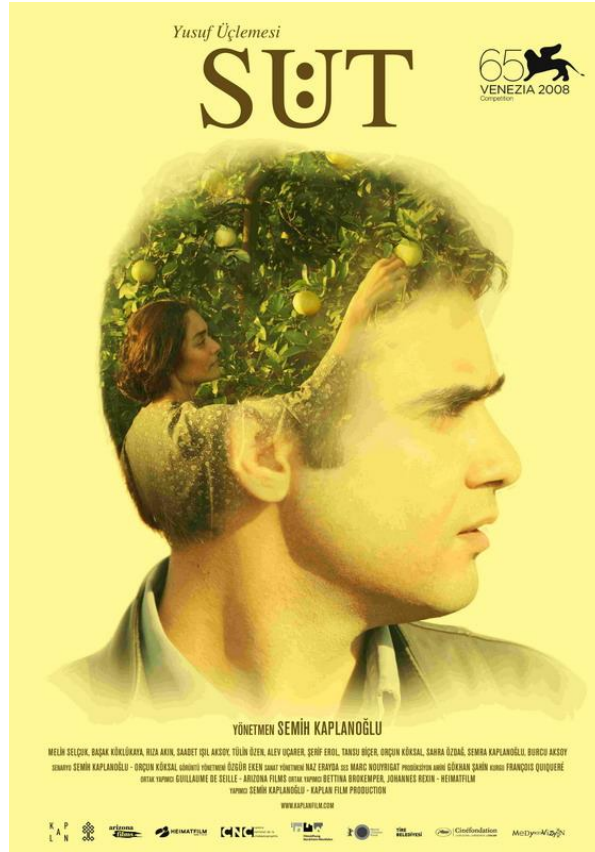
Görsel 2.35. Sait Maden, “Oblomov” kitap kapağı, 1967, Kök Yayınları, Ankara.
Kaynak: Özpalabıyıklar, 2009, s.88

Roland Barthes’ın kuramına göre her gösterge’nin bir göstereni ve bir gösterileni vardır ve her gösterge zihnimizde bir kavrama göndermede bulunur. Ancak bu gösterge anlamsal olarak kayma yaşayıp, başka bir göstergenin içine geçerek, onun göstereni olabilir. Bu durumda birinci göstergenin göndermede bulunduğu kavram göstergenin düzenlamı, düzenlamın göndermede bulunduğu ikinci kavram ise göstergenin yananlamını oluşturur.

Macbeth’in Tiyatro Afişi’ne (Görsel 2.34) bakıldığı zaman afişteki taç göstergesi düzenlam boyutundan çıkıp yananlam boyutuna kaymıştır. Burada taç düzenlam boyutunda hükümdarların başlarına geçirdikleri başlık anlamına gelirken, yananlam boyutunda iktidar, güç anlamlarına gelmiştir. Oblomov’un kitap kapağına (Görsel 2.35) bakıldığı zaman ise gül göstergesi düzenlam boyutunda güzel kokan çiçek olarak bilinirken, yananlam boyutunda ise iki kişi arasındaki sevgi ve aşkın göstergesi olmuştur.

Bir göstergenin düzenlam boyutundan kayarak, yananlam boyutuna geçmesi özellikle metaforik (eğretilmeli) anlatımlarda sıkça görülür. John Fisk’e göre metafor,

çağrışım ilkesinden hareketle iki farklı düzlem arasında benzerlikler kurarak, bir gerçeklik ya da anlam düzleminden diğer düzlem arasındaki değerlerin yer değiştirme sürecidir. Metaforlar genel olarak imgesel ve gerçeküstü bir etki yaratmak için oluşturulur ve iki farklı düzlemde hareket ettiği için yananlamsal bir şekilde çalışırlar (Fiske, 2014, s.198, 199).

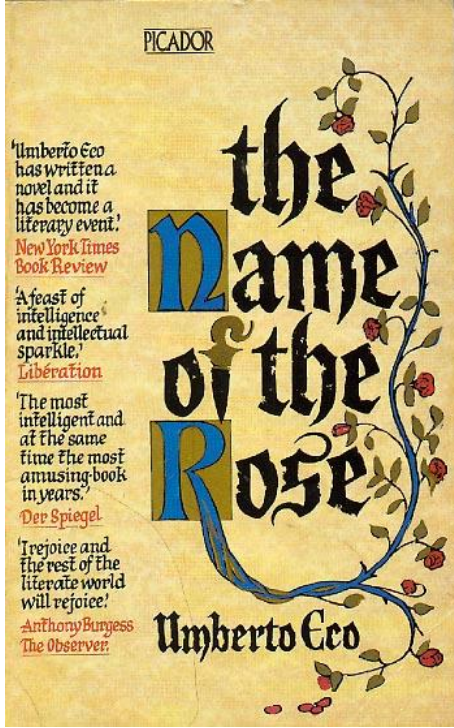


Görsel 2.36. "Süt" film afişi, 2008, Terapi Ajans, İstanbul.

Kaynak: tr.wikipedia.org

Süt filminin afişine (Görsel 2.36) bakıldığı zaman birtakım görsel metaforların yer aldığı görülebilir. Filmde anne-oğul ikilisinin bir kasabada geçen öyküsü anlatılmaktadır. Filmde oğul (Yusuf) şiiere meraklı, hatta bunları çok bilinmeyen edebiyat dergilerinde yayınlanan biridir. Ancak anne karakteri Yusuf'un bu tutkusunu önemsemez ve onu birtürlü takdir etmez. Film afişinde ise Yusuf'un portresi ve bu portredeki beynin içinde meyve vermiş ağaç ve ağaçtan elmaları toplayan anne yer almaktadır. Burada Yusuf'un zihninin içindeki meyve veren ağaç sözlük anlamından çıkarak, Yusuf'un gençliğinin, hayallerinin, sanatçı ruhunun bir metaforu olmuştur. Ancak Yusuf'un annesinin bu

meyveleri toplaması ise Yusuf'un hayallerinin, tutkularının annesi tarafından tüketildiğinin bir metaforu olmuştur.



Görsel 2.37. “The Name of the Rose” kitap kapağı, 1984, Picador Books, UK.

Kaynak: www.day-ellison.com



Görsel 2.38. “Mineral Water” Reklam Afışı

Kaynak: james043093.wordpress.com

Bir metafor iki farklı düzlemin yer değiştirmesiyle oluşur ancak metonimiler (düzdeğişmeceler) aynı düzlemde bir dizi çağrışımlar yaratarak, kavramların birbirleriyle kurduğu ilişkiler sonucunda oluşur. Genel olarak metonimi, parça bütün ilişkisini ifade eder ve bütündeki bir parça, bütünü temsil etmek için seçilir. Burada metonimi olarak temsil edilen bir parça kişide bir dizi çağrışımlar yaratır ve bu çağrışımlar sonucunda parçanın geri kalanı zihninde tamamlanır. Metonimili göstergeler Peirce'ün belirtisel göstergesiyle benzer bir şekilde çalışır, çünkü ikisinin göndermeleri de aynı düzlemde hareket eder (Fiske, 2014, s.195, 198).

Umberto Eco'nun “Gülün Adı” adlı romanının kapağında (Görsel 2.37) bazı görsel metonimiler bulunmaktadır. Bu kitap kapağında, tıpkı Ortaçağ el yazmalarındaki gibi yazılan yazıların baş harflerinden uzayıp giden bir gül dalı yer almaktadır. Dolayısıyla bu parçadan yola çıkarak kitabın zamansal olarak Ortaçağda geçtiğini, Hristiyanlığı ele aldığını ve konusunun bu çerçevede geliştiğini yorumlayabiliriz.

Erkman'a (2005, s.189) göre metonimi parça-bütün ilişkisi olmasının yanısıra birbirine özellikler aktarmayı da içerir. Bu doğrultuda "Mineral Water" reklam afişine (Görsel 2.38) bakıldığı zaman doğanın içinde bir maden suyu yer almaktadır. Burada doğanın sağlıklı, doğal gibi olumlu anlamlarının maden suyuna aktarıldığı görülebilir. Böylelikle maden suyunun doğal ve sağlıklı olduğu doğanın özellikleri aracılığıyla anlatılmaya çalışılmıştır.



Görsel 2.39. Mengü Ertel, *Kültür ve Turizm Bakanlığı amblemi.*

Kaynak: www.gateofturkey.com



Görsel 2.40. Mengü Ertel, *1. İstanbul Festivali Afişi, 1973.*

Kaynak: <http://www.sangrafik.com.tr/>

1960'lerden sonra özellikle Julia Kristeva ile yaygınlık kazanan metinlerarasılık kavramı, genel olarak başka metinlere ait unsurların bir metinde kaynaşması olarak tanımlanabilir (Aktulum, 2014, s.130). Günümüzde ise metinlerarasılık kavramı metinle sınırlı kalmayarak, farklı alanlar için göstergelerarasılık, resimlerarasılık vb. gibi kavramlar kullanılmış ve kapsam alanı genişlemiştir.

Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı ambleme (Görsel 2.39) bakıldığında, amblem metinlerarası bir özellik taşımaktadır. Çünkü amblemi oluşturan motif Anadolu halı ve kilim motiflerinden öykünülerek tasarlanmıştır. Burada ülkenin geleneksel Anadolu kültürüne gönderme yapılmış ve bu geleneksel kültürün çok eski bir tarihe dayadığı ağaç göstergesiyle vurgulanmaya çalışılmıştır.

“İstanbul Festivali” afişine (Görsel 2.40) bakıldığı zaman ise Hristiyanlık dönemi Bizans mozaik sanatının izleri görülebilir. Aynı zamanda afişin sağ alt tarafında ise Osmanlı dönemine ait lale motifi yer almaktadır. Dolayısıyla genel olarak afişten, İstanbul’un büyük imparatorluklara ev sahipliği yaptığını ve eski ve köklü bir tarihe sahip olduğu anlaşılabilir.



Görsel 2.41. *Alexandr Rodschenko, Leningrad devlet yayıncıları afişi, 1925.*

Kaynak: *Bektaş, 1992, s.63*



Görsel 2.42. *“Franz Ferdinand” albüm kapağı, 2005.*

Kaynak: *en.wikipedia.org*

Jacques Derrida’nın *différance* kavramına göre, bir gösterge sabit bir anlama sahip değildir. Aksine bir gösteren birçok gösterilene bağlanabilir. Bunun yanısıra her gösterge kendisinde geçmişten gelen bir başka şeylerin izini de taşıyabilir. Bu bakımdan anlam bağlamdan bağlama geçtikçe aynı kalmaz ve bir gösterenler zinciri boyunca devinir

durur. Dolayısıyla anlam bitmiş, tamamlanmış, üstü örtülmüş olmayıp, anlamın kesinleşmesi hep bir erteleme halindedir. Benzer şekilde bir sanat yapıtına da bitmiş, tamamlanmış diyemeyiz, çünkü herhangi bir sanat yapıtı zaman içinde tekrar ele alınabilir ya da başka bağlamlara sokulabilir. Böylece bir sanat yapıtının kendisi de anlamı da devamlı bir dönüşüm halinde olarak, tamamlanması hep ertelenir.

Alexander Rodschenko'nun 1925'te Leningrad devlet yayıncıları için yaptığı afişe (Görsel 2.41) bakıldığında, afiş 2005 yılında Franz Ferdinand adlı İskoç rock grubunun albüm kapağında (Görsel 2.42) tekrar ele alınmıştır. Böylece Rodschenko'nun afişi başka bir bağlama sokularak, tekrar üstü açılmış ve yeni anlamlar kazanmıştır.

2.2. Grafik Tasarım Öğretimi ve Göstergibilim

Araştırmanın bu sürecinde, grafik tasarım eğitimi ve bu eğitim içinde göstergibilimin olabilecek katkısı ele alınarak, “Sanat Eğitimi Kapsamında Grafik Tasarım Eğitimi” ve “Günümüz Sanat Eğitiminde Anlam Sorunu” olarak iki başlık altında incelenmiştir.

2.2.1. Sanat eğitimi kapsamında grafik tasarım eğitimi

Sanat, insanın doğasında var olan ve bireyin gerek müzikle gerek resimle gerekse dansla kendisini ifade ettiği ve yaşamın içinde her zaman etkileşim içinde olduğumuz bir alandır. Sanat, insan için bir gereksinimdir ve insanlığın var oluşundan beri yaşamın vazgeçilmez bir parçasıdır.

İnsan yaşamında formel bir sanat eğitimi olmasa bile sanatsal belirtiler amatörce veya spontane bir şekilde içgüdüsel olarak ortaya çıkar. Formel bir sanat eğitimi ise kişide var olan sanat özünü daha üst seviyeye çıkararak, bireyin duygu, düşünce ve izlenimlerini ifade edebilmesini ve yaratıcılığını estetik bir düzeye ulaştırabilmesini sağlar (Erbay, 1997, s.51). Bu bakımdan sanat eğitimi birey için önemlidir. Çünkü sanat eğitimi sayesinde birey hem kendisini sanat uygulamaları aracılığıyla ifade etme imkânı bulur hem de her gün karşılaştığı görsellerin ve tasarlanan nesnelerin yüzeyinden ötesine geçerek daha derin ve eleştirel bir bakış açısıyla ele alarak, değerlendirebilir (Freedman, 2003, s.xi).

Sanat eğitimi genel olarak, sanatın tüm alanlarını ve biçimlerini içine alarak tüm okul içi ve okul dışı sanat eğitimi faaliyetlerini kapsarken dar anlamda ise, okullarda ve ilgili bölümlerde belli bir program kapsamında verilen dersleri kapsar (San, 2010, s.17). Sanat eğitimi içerisinde sanat uygulamalarını, sanat tarihini, sanat eleştirisini ve estetik alanlarını barındırarak öğrencilere sanat alanında bütüncül bir bakış açısı kazandırabilmeyi amaçlar.

Ketenci ve Bilgili'ye (2006, s.280) göre görsel sanatlar eğitimi, görsel keskinlik ve görsel ifade olmak üzere iki tür beceriyi kazandırabilmelidir. Görsel keskinlik bireyin çevresindeki mesajları hızlı ve açık bir şekilde görebilme becerisini ifade eder. Bu noktada sanat eğitimi bireye, imge ve simge yüklü mesajların anlamlarını çözebilmelerini ve bu anlamda potansiyellerini ortaya çıkarabilmelerini sağlar. Görsel ifade ise görsel bir dille iletişim kurabilmeyi ve kendini ifade edebilmeyi içerir. Dolayısıyla görsel keskinlik algıladığımız mesajlarla ilgiliyken görsel ifade oluşturduğumuz mesajlarla ilgilidir ve sanat eğitimi süresince imge yaratmak ve imge okumak açısından iki türlü beceriyi de öğrenciye kazandırmak önemlidir (Ketenci ve Bilgili, 2006, s.280).

Sanat eğitimi bir yandan sanatın kuramsal temellerine dayanırken bir yandan da eğitim biliminden yararlanarak sanat eğitiminin verimliliğini artırmaya çalışır. San'a (2010, s.22) göre sanat bilimi; sanat tarihi, sanat kuramı ve sanat eleştirisinin bir arada bulunmasından oluşur ve sanat eğitiminin kuramsal temellerini oluşturur. Aynı zamanda da sanat bilimi, felsefenin katkılarıyla estetikle de etkileşim içine girer. Böylece sanat bilimleri sanat tarihi, sanat görüşleri, sanatçılar ve sanat yapıtları ve bunların alımlayıcısı üzerinde uyandırdığı etkileri kapsar. Bunun yanı sıra sanat eğitimi genel eğitim bilimiyle de sıkı bir ilişki içindedir. Sanat eğitimi, eğitim biliminin temel öğretim yaklaşımlarından, öğretim yöntem ve tekniklerinden ve eğitim psikolojisi gibi alanlarından önemli bir ölçüde yararlanır (San, 2010, s.19). Bu bakımdan bir bütün olarak sanat eğitimi, eğitimin genel ilke ve yöntemlerinden yola çıkarak belli bir program içinde uygulama ve teoriye dayanan, hem üretici hem alımlayıcı etkinliklerini içeren bir yapıyı oluşturur.

Sanat kavramı her ne kadar içinde müziği, dansı, tiyatroyu ve edebiyatı barındırsada sanat eğitimi daha çok görsel sanatlar alanında verilen eğitime işaret etmektedir. Günümüzde bu içerik sorununu çözmek için sanat eğitimi terimi yerine görsel sanatlar terimi daha çok kullanılmaya başlanmıştır. Çünkü görsel sanatlar terimi resim, heykel, grafik, seramik, tekstil, moda tasarım, fotoğraf, endüstri tasarım, iç mimari, animasyon

gibi sadece sanat ve tasarım alanlarını ifade etmektedir. Bu bakımdan grafik tasarım, oluşturduğu görsel dille sanat eğitiminin içinde yer alan sanat/tasarım alanlarından birisidir.

Grafik tasarım eğitimi ilk olarak okul programlarına Endüstri Devrimi'yle beraber girmiştir. Endüstri devrimi ise sosyal ve ekonomik bakımdan birçok değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Kentleşme artmış, birçok yeni ürün icat edilmiş ve el işçiliği yerini tasarımdan yoksun seri üretim mallarına bırakmıştır. Bu gelişmelerle sonucunda resim, heykel, grafik, mimari gibi önemli sanat ve tasarım alanlarında birtakım değişiklikler oluşmuş ve klasik sanat eğitimi veren kurumlar kendilerini yenileme ihtiyacı hissetmiştir. Artık salt güzel sanatlar eğitimi veren okullardan ziyade daha çok dönemin endüstriyel ihtiyaçlarına cevap verecek sanat ve tasarım okulları yaygınlaşmaya başlamıştır. Bunun sonucunda ise özellikle hem dönemdeki hem de günümüzdeki birçok sanat okuluna örnek teşkil eden, Bauhaus kurulmuştur.

1919 yılında Almanya Weimar'da, Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus, Endüstri-çağı düşüncesinin oluşturduğu bir eğitim merkezidir. Bauhaus'un amacı güzel sanatları ve uygulamalı görsel sanatları birleştirerek, sanat ve teknoloji arasında bir bağ kurmak ve makinelerin yarattığı estetikten yoksun ürünlere sanat eğitimi görmüş tasarımcılarla beraber estetik bir boyut getirebilmektir (Becer, 2010, s.182).

Bauhaus'daki eğitim-öğretim üç ana bölümden oluşmaktaydı. Bunlar; Hazırlayıcı Öğretim (Temel Sanat Eğitimi), Teknik Öğretim (Mesleki Temel Sanat Eğitimi) ve Strüktürel Öğretim (Mesleğe Yönelik Çalışmalar, Proje Çalışmaları)'dir (Bingöl, s.5). Hazırlık Öğretimi, günümüzde Temel Tasarım Eğitimi olarak geçen daha sonraki aşamalarda farklı uzmanlık alanlarına yönelecek öğrencilerin ilk yıllarında almaları gereken zorunlu bir dersti. Teknik Öğretim, öğrencilerin alçı, taş ve ağaç yontuculuğu, seramik, çilingircilik, ağaç işleri, duvar resmi, mozaik, vitray, özgün baskı, tipografi, fotoğrafı, tekstil vb. gibi dersler aldığı ve bu süreci başarıyla bitirenlere zanaatkâr odası ve Bauhaus tarafından kalfalık belgesi verildiği süreçtir (Bingöl, s.5). Strüktürel Öğretim ise öğrencilerin daha büyük uygulama ve proje işlerini yürüttükleri ve bu aşamadan başarıyla mezun olan kişilerin ustalık belgesi almaya hak kazandığı süreçtir.

Bauhaus'da başlangıçta yalnızca mimarlık, resim ve yontu kapsamında çalışmalar yer almış ve eğitim programı içerisinde grafik tasarım ve tipografi çalışmalarına yer

verilmemiştir. Ancak Walter Gropius ilk zamanlar grafik tasarımla ilgilenmesede yıllar geçtikçe önem kazanan bu alanı fark etmiş ve 1923’de Laszlo Moholy-Nagy’i okul bünyesine dâhil etmiştir. Moholy-Nagy Bauhaus’ta görev yaptığı beş yıllık süre içinde grafik tasarımda yenilikçi yaklaşımlar içeren birçok yaratıcı çalışmalar ortaya çıkartmıştır (Becer, 2010, s.196). Bauhaus, tipografi ve grafik tasarım alanında Laszlo Moholy-Nagy’nin yanı sıra Haybert Bayer ve Joost Schmidt gibi iki önemli isme daha yer vermiş ve bu isimler başta tipografi olmak üzere grafik tasarımda birçok yeniliğe öncülük etmişlerdir.

Ülkemizde Grafik tasarım ilk olarak 1727 yılında kurulan ilk Türk basımevinde yavaş yavaş kendisini göstermeye başlamıştır. Ancak grafik alanında asıl uzmanlaşma Cumhuriyet’in ilanından sonra oluşmuştur. Bu anlamda 1920’lerde Münif Fehim, İhap Hulusi ve Kenan Temizkan kitap kapağı, afiş ve basım ilanı gibi yaptıkları grafik çalışmalarlarıyla Türk Grafik Tasarımı’nın ilk öncüleri olmuşlardır (Becer, 2010, s.114).

Ülkede grafik tasarım eğitimi ilk kez Bauhaus’un tasarım etkisiyle beraber, Güzel Sanatlar Akademisi’nde Namık İsmail Bey tarafından 1927 yılında kurulan “Afiş Atölyesi” adı altında başlamıştır. 1932 yılına kadar Afiş Atölyesi’nde dersi Avusturya’lı Eric Weber yürütmüştür. Daha sonra bu bölümün başına sırasıyla Mithat Özer (1932-1940), Zeki Faik İzer (1940-1950), Namık Bayık (1950-1988) getirilmiştir. Afiş Atölyesi’ni 1967’de “Grafik Atölyesi” adını almış, 1982 yılında da okulun üniversite statüsüne geçmesi ve “Mimar Sinan Üniversitesi” adını almasıyla beraber Grafik Atölyesi "Grafik Bölümü"ne dönüşmüştür (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2007).

Ülkede, sanat eğitiminde ikinci olarak Gazi Eğitim Enstitüsünde 1932 yılında resim eğitimi ve iş eğitimi prensiplerine yer veren Resim-İş Öğretmenliği bölümü kurulmuştur. Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş bölümü, 1970’lere kadar resim, grafik, fotoğraf ve yazının yanı sıra maden, mukavva, modelaj ve heykel, ağaç işleri, örgü dokuma, form-İNŞA atölyelerinde öğrencilerin kendilerini birçok alanda ifade edebilmeleri, belli bir birikim sağlayabilmeleri ve bunların eğitimini verebilecek yetkinlikteki kişiler yetiştirmeyi amaçlamıştır (Pekmezci, 2011, s.294).

Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü’nde diğer alanlarda olduğu gibi grafik alanında da önemli çalışmalar yapılmıştır. Grafik alanında Ferit Apa (Almanya), Şinasi Barutçu (Almanya), Ziya Ünal (Almanya), Nevzat Akoral (ABD) ve Mürşide İçmeli

(Almanya, İspanya) gibi birçok sanatçı eğitim alması için yurtdışına gönderilmiştir (Bauhaus, s.285). Aynı zamanda da Sait Yada, Nevide Gökaydın, Kemal Gökaydın, Hüseyin Fehmi Özcan, Mürşide İçmeli ve Nevzat Akoral gibi önemli grafik-yazı sanatçıları yetiştirmiştir (Pekmezci, 2011, s.296).

Ülkede sanat eğitimi vermek için açılan bir diğer okul ise 1957 yılında İstanbul'da kurulan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'dur. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu tamamen Bauhaus Eğitim Sistemi model alınarak kurulmuştur ve burada endüstriyel sanatlar ve tasarım alanlarında eğitim almış uzmanların yetiştirilmesi amaçlanmıştır. Okul kuruluş aşamasında ülkenin gereksinimlerine göre grafik, dekoratif resim, iç mimarlık ve mobilya, tekstil ve seramik sanatlar olmak üzere programda beş bölüm yer almıştır. Bunun yanı sıra Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda Bauhaus öğretim sistemi temel alınarak haftanın dört-beş günü Temel Sanat Eğitimi uygulanmıştır. Mesleki eğitim dersleri ise sanat ve uygulamalı çalışmalar olarak iki açıdan yürütülmüş ve öğrenciler bu derslerde kendi bireysel yaratıcılıklarını ortaya çıkartacak deneme ve araştırma çalışmalarına yönlendirilmiştir (Aslier, 2011, s.307).

Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda grafik dersleri ilk olarak Alman öğretim üyeleri tarafından yürütülmüştür. İlk yıllarda grafik alanında eğitim veren öğretim üyeleri arasında Boris Niemann, Dr. Karl Schlamming, Mustafa Aslier, İlhami Turan, Barbaros Gürsel, Güler Ertan, Selahattin Ganiz, Mehmet Erem, Vehbi Yazgan, Sinan Baykurt gibi isimler yer almıştır (Marmara Üniversitesi, 2013). Bu dönemde Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, İstanbul'daki Güzel Sanatlar Akademisi ve Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nden mezun olan birçok kişi daha sonra Anadolu'nun farklı yerlerine giderek grafik tasarımın gelişmesine ve yayılmasına öncülük etmişlerdir.

1982 yılında Yüksek Öğretim Kanunu'yla beraber Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu üniversite statüsüne alınarak Marmara Üniversitesine bağlı Güzel Sanatlar Fakültesine dönüşmüştür. Güzel Sanatlar Akademisi ise bünyesine farklı bölümleri de katarak "Mimar Sinan Üniversitesi" adını almıştır. Bu okullar dışında Ankara'da Hacettepe Üniversitesi ve Bilkent Üniversitesi'nde, Eskişehir de Anadolu Üniversitesinde, İzmir'de ise Dokuz Eylül Üniversitesinde Güzel Sanatlar Fakülteleri içinde grafik bölümleri açılmış ve eğitim vermeye başlamıştır. Günümüzde ise ülkedeki arz talep hacmi doğrultusunda bu sayı altmışı geçmiştir. Dolayısıyla grafik eğitiminin

yaygınlaşmaya başlamasıyla beraber ülkede yaratıcı özelliklere sahip nitelikli tasarımcılar yetişmiş ve afiş, amblem, broşür, kapak tasarımı alanlarında başarılı çalışmalar ortaya çıkmıştır (Becer, 2010, s.115).

1932 yılında kurulan Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nden sonra Samsun Eğitim Enstitüsü, İzmir Buca Eğitim Enstitüsü ve İstanbul Eğitim Enstitüsü kurularak, bünyelerinde Resim-İş Bölümüne de yer vermişlerdir. 1982 yılında ortaya çıkan Yüksek Öğretim Kanunu'yla birlikte 1980 öncesinde kurulan ve Milli Eğitim Bakanlığına bağlı olan tüm eğitim enstitüleri üniversiteler kapsamına alınarak Eğitim Fakültesi adı altında eğitim vermeye başlamıştır. 1982 yılında yapılan bu yeni yapılandırma ile beraber eğitim süreleri dört seneye çıkartılmış ve Eğitim Fakültelerindeki Resim İş Öğretmenliği bölümlerinde Güzel Sanatlar Fakülteleri model alınarak "Anasanat Dalları" oluşturulmuştur (Özsoy, 2007, s.80). Bu anlamda Yüksek Öğretim Kurumu'na (2015) göre günümüzde Resim-İş Eğitimi Bölüm'lerinde dokuz adet Anasanat Atölye dalları bulunmaktadır. Bu Anasanat Atölye dalları ise resim, grafik, heykel, fotoğraf, seramik, tekstil, geleneksel türk sanatları ve özgün baskı olarak belirlenmiştir.

Grafik Tasarım, Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalında yer alan Anasanat dallarından birisidir. Grafik Anasanat dersini seçen bir öğrenci ikinci seneden itibaren üç sene boyunca bu dersi zorunlu olarak alır. Aynı zamanda bir öğrenci Grafik dersini Seçmeli Sanat dersi olarak da bir sene boyunca alabilir. Yök'e (2015) göre Grafik dersi kapsamında "çeşitli yazı formları, tipografi, görsel iletişim, bilgisayar destekli grafik tasarım, kurumsal kimlik, afiş, kitap kapağı, ambalaj, illüstrasyon ve animasyon çalışmaları, grafik tasarımın günlük yaşamdaki kullanım alanları" gibi konular öğrenciye kazandırılır. Bu eğitim sonucunda birey hem iyi bir sanatçı/tasarımcı olarak hem de iyi bir görsel sanatlar eğitimcisi olarak kendisini ifade etme imkânı bulur.

2.2.2. Günümüz sanat eğitiminde anlam sorunu

Günümüz sanat eğitimi anlayışı, bazı etkenlere bağlı olarak birtakım değişimler geçirmektedir. Kırıçoğlu'na (2009, s.35) göre bunlar, düşünsel alanda yaşanan ve kültür, sanat, eğitim gibi her alanı etkileyen post-modern söylemler, görsel teknolojiye bağlı olarak görsel kültürün hızlıca yükselmesi ve oluşan tüketim kültürüdür.

Öncelikli olarak, Postmodernizm 20 yy.'in son çeyreğinde oluşmaya başlayan ve bütün disiplinleri etkisi altına alan bir düşünce anlayışıdır. Postmodernizm'in en belirgin özelliği modernliğe ve modernizme getirdiği eleştiridir. Postmodernizm modernizmin getirdiği akılcılığa, aklın bütün alanlarda tek otorite olmasına, evrensel ve yansız bilgi anlayışına ve evrensel etik düşüncesine karşı çıkararak; evrensel akıl yerine, çeşitli düşünce yapılarının var olduğuna, bilginin göreceliliğine, çoğulcu ve çeşitliliğe dayalı düşünce yapısına ve çok anlamlılığa dikkati çekmiştir (Cevizci, 2015, s.1269).

Postmodernizm ilk başta 1960'lar ve 1970'lerde mimarinin içinde gelişen sanatsal bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Postmodernizm 1970'lerin sonunda Jean-François Lyotard gibi Avrupalı kuramcılar tarafından geliştirilmiş ve 1980'lerde ise büyük ölçüde kabul görüp, felsefeden kültür araştırmalarına, coğrafyadan eğitim bilimine kadar birçok disiplini etkisi altına almıştır.

Postmodernizm öncelikli olarak kendisini sanat alanında göstermiştir. Postmodernizmde sanat, üst ve alt kültür arasındaki sıra düzeninin yıkılışını, sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırların belirsizleşmesini, eklektizim ve çifte kodlama gibi düşünce anlayışlarının gelişmesini ifade etmektedir (Sarup, 1995, s.158). Yılmaz'a (2014, s.211-218) göre ise postmodern sanat genel olarak içinde birtakım özellikler barındırmaktadır. Özetle bunlar; kolaj, kurgu, toplama, yerleştirme, çoğulculuk ve eklektizmin sanatta kullanılması, geçmişe dönük sanat biçimleri aracılığıyla eserde, pastiş, ironi ve alay yaratarak güçlü bir eleştirinin yapılması, yüce estetiğin ve sanatsal dehanın hiçe alınması, sanatın özel konulardan toplumsal konulara kadar eleştiri aracı olarak sayılması, yüksek ve alçak sanat/yaşam ve sanat arasındaki sınırın belirsizleşmesi, melez anlayışın öne çıkması ve sanatta herhangi bir tutarlılığın önemsizleşmesi vs.'dir.

Postmodernizm grafik tasarımı 1980'lerde etkisi altına almış ve postmodernizm grafik tasarım içinde genel sanat anlayışıyla paralel bir düşünce yapısıyla ilerlemiştir. Postmodernizmin etkisiyle grafik tasarım başta modernizmin, açıklık, okunaklık, saflığına dair işevsel yönüne karşı çıkmış, uluslararası tasarım ilkelerini yok saymıştır. Bunun aksine grafik tasarımcıları, tasarım alanlarını elemanlarla doldurmuş, fotoğraf, fotomontaj ve popüler kültür görüntülerine çokça yer vermiştir (Bektaş, 1992, s.230). Bunun yanı sıra 1980 ve 90'larda argo, yüksek ve düşük kültür, pop kültürü, nostalji, parodi, ironi, pastiş, yapıbozum ve anti estetik biçimler grafik tasarımın uygulama ve teorileri arasında yerini almıştır (Keedy, 1998).

Günümüze gelindiğinde ise gelişen teknoloji ve disiplinler arası etkileşim sayesinde grafik tasarım çok çeşitli biçimlerde ve değişik anlatım olanaklarıyla kendisini daha güçlü bir şekilde ifade etme imkânı bulmuştur. Özellikle 21. yüzyıl içinde gittikçe zenginleşen bilgi ve görüntü denizinde grafik tasarımcıları tasarımlarını şekillendirirken, hem dikkat çekici görsellerle hem de entelektüel biçimdeki fikirleriyle izleyicilerin dikkatini çekmeye çalışırlar ve bu anlamda tasarımlarına daha çarpıcı unsurlar koyarak, daha yoğun bir anlatıma başvururlar (Fiell and Fiell, 2003, s.12).

Postmodernizm diğer alanlarda olduğu gibi eğitim alanını da etkilemiş ve bu alanda bazı değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Postmodernizmle beraber eğitimin öğretmen merkezli katı kurallar terk edilmiş, bilginin özneliği, yerelliği ve öğrencinin bilgiyi kendisinin yapılandırması gerektiği düşüncesi önem kazanmış ve öğrenci bir birey olarak ele alınarak, merkeze konulmuştur (Kılıç ve Bayram, 2014, s.368). Bunun sonucunda, Postmodern eğitim anlayışının eğitimde yansımaları olarak yapılandırmacı anlayış ön plana çıkmıştır.

Aydın'a (2006, s.4) göre yapılandırmacı felsefe genel olarak, insan bilgisinin sınırlarına göndermede bulunarak bütün bilginin kaçınılmaz olarak bizim bilişsel yapılarımızın ürünü olduğunu belirtir. Yapılandırmacı eğitime göre bilgi öznenin bilişsel yapılarınca inşa edilir. Her bilgi bireyin kendi öznel yaşantılarına, kültürüne, ön yargılarına, beklentilerine göre şekil alır ve bu bakımdan bilgi kültürden, dilsel yapıdan ve öznenin bağımsız düşünülemez. Dolayısıyla bilgi özneye göre anlamlandırıldığından gerçek çok çeşitli biçimde karşımıza çıkar. Bu yüzden her bireyin ifade ettiği doğruluk, varsaydığı gerçek eşit düzeyde geçerlidir ve iyi-kötü, doğru-yanlış, sanat-sanat olmayan gibi ayrımlar yapmak doğru değildir (Aydın, 2006, s.4, 12,14).

Yapılandırmacı eğitim sürecinde öğrenciden kültürel yapısı, dilsel yapısı, ön bilgileri ve beklentilerine göre bilgiyi yapılandırması beklenir. Dolayısıyla her bireyin kültürel birikimi, düşünce yapısı birbirinden farklı olduğu için ortamda çoğulcu bir bakış açısı oluşur ve bu çoğulcu bakış açısında her bir düşünce birbirleriyle eşit konumdadır. Öğretmen ise burada rehber konumda olarak, öğrenciden öğretmenin rehberliği eşliğinde bilgiyi kendi deneyimleriyle kendisi organize etmesi beklenir (Kılıç ve Bayram, 2014, s.372).

Postmodernizmle beraber değişen günümüz sanat, tasarım ve eğitim anlayışları sanat eğitiminde de birtakım değişiklikleri paralelinde getirmiştir. Artık sanatta klasik biçimci estetik arka plana itilerek bunun yerine sosyal ve politik konular, eleştirel bakma ve kavrama dayalı çalışmalar önem kazanmaya başlamıştır. Günümüz sanatçılarının düşünceye dayalı üretimlere yönelmeleri ve disiplinlerarası sınırları zorlamaları malzeme ve teknik olanaklarında çok çeşitli biçimlerde kullanılmasına neden olmuştur. Bu bakımdan sanat eğitiminde sanatın bu çok zengin içeriğini anlamak üzere alımlama ve çözümlmeye dönük farklı etkinliklere yönelme ihtiyacı hissedilmiştir (Mamur, 2014, s.62).

Günümüzde postmodern felsefesinin etkisi ve görüntü teknolojilerinin yaygınlaşmaya başlaması sanat eğitiminde görsel kültür kavramını beraberinde getirmiştir. Freedman'a (2003, s.xii) göre günümüzde televizyon, müzeler, dergiler, tiyatrolar, bilbordlar, alışveriş merkezleri vb. yerler ya da şeyler görsel kültürün oluşmasında önemli görülmektedir ve dolayısıyla bunların birçoğu insanları karşı konulmaz bir şekilde etkilemektedir. Bundan dolayı çağdaş kültür içinde, görsel imgelerin gittikçe artmaya başlaması görsel sanatlar eğitiminin de giderek daha çok önem kazanmaya başlamasına neden olmuştur.

Günümüzde, görsel kültür içinde grafik tasarım imgeleri önemli bir paya sahiptir. Çünkü grafik tasarım alanlarının genişlemesi, tüketimin kültürünün artması ve görsel iletişim teknolojilerinin hızlıca yaygınlaşmaya başlaması insanları gündelik yaşamlarında çoğu kez grafik imgeleriyle karşı karşıya bırakmıştır. Dolayısıyla her gün karşılaşılan bu imgeler insanların görsel algısına girerek bilinçli ya da bilinçsiz olarak onları etkilemiş ve insanların görsel kültürünün bir parçası haline gelmiştir.

Görsel kültür eğitimi ise geçmiş ve günümüz kültürünün görsel deneyimlerini anlayıp yorumlamaya odaklıdır ve ders etkinliklerinde ürünün kendisinden çok ürünün niyetinin ve anlamının sorgulanması esas alınır (Mamur, 2014, s.64). Bundan dolayı sanat eğitiminde görsellerin yaydığı mesajları anlamak için farklı çözümlene biçimleri ön görülmektedir. Bu anlamda, günümüzde giderek daha çok yaygınlaşmaya başlayan göstergebilim sanat eğitiminde bir çözümlene yöntemi olarak ele alınabilir.

Kırışoğlu'na (2009, s.37) göre günümüzde "Disiplin Odaklı Sanat Eğitimi" yerini "Kapsamlı Sanat Eğitimi" görüşüne bırakmıştır. Kapsamlı sanat eğitimi, görsel sanat

dalları ve sanat dışı alanları birbirleriyle ilişkilendirilerek disiplinlerarası sanat eğitimi öne çıkartır. Disiplinlerarası eğitim ise Jacobs'a (1986, s.8'den aktaran Yıldırım, 1996, s.89) göre "Bir kavramın, konunun, problemin ya da tecrübenin incelenmesi için birden fazla disiplinin yöntem ve bilgisini bilinçli bir biçimde işe koşan program anlayışıdır".

Göstergebilim kültürü, davranışı, yaşamın kendisini, anlamak, anlamlandırmak için geniş bir yelpazede üzerinde çalışılmış, araştırılmış bir alandır. Geçen yüzyılda bu yana birçok göstergebilimci (Saussure, Peirce, Greimas, Barthes, Eco, Derrida vs.) başta dilbilim olmak üzere birçok alanda araştırmalar yaparak, yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Özellikle 1960'lardan sonra medya ve iletişim teknolojilerinin hızla gelişmesiyle beraber sanat, iletişim, pazarlama, reklam gibi alanlar artan bir ilgiyle göstergebilimi disiplinlerarası bir yöntem olarak kullanmaya yönelmişlerdir.

Göstergebilim günümüzde, eğitimin içinde giderek daha fazla okulun ders programları içinde yer almaya başlamıştır. Göstergebilim uluslararası birçok üniversitede geniş yelpazedeki araştırma alanıyla (dilbilim, sanat, reklamcılık, antropoloji vs.) ders konularına entegre edilerek dilbilim, sanat, estetik, iletişim, edebiyat gibi alanlarda disiplinlerarası bir yöntem olarak programlara dahil edilmiştir (Nöth, 2010, s.11). Ülkemizdeki üniversitelerde ise yavaş yavaş iletişim, tasarım, edebiyat gibi fakülteler başta olmak üzere giderek artan bir ilgiyle programlarda yerini almaya başlamıştır. Bu anlamda Göstergebilim, Eğitim Fakültelerinin Resim-İş Öğretmenliği A.B.D.'lerinin Grafik anasanat ya da yansanat derslerinde, farklı çözümlene yöntemleriyle öğrencilerin hem anlam yaratmaları hem de çevrelerini anlamlandırmaları bakımından, disiplinlerarası bir yöntem olarak ders programlarının içine dâhil edilebilir.

Göstergebilim, bir göstergenin ne anlama geldiğini, neyi temsil ettiğini ve ne ifade ettiğini; anlamaya, yorumlamaya ve çözümlenmeye yöneliktir. Grafik tasarım eğitiminde ise öğrenciler hem günümüz görsel dünyasına imge üretirler hem de günlük yaşantılarında birçok grafik tasarım imgesiyle karşılaşır. Bu bakımdan grafik tasarım eğitimi göstergebilim ile işbirliği içinde yürütüldüğü zaman, göstergebilim yaklaşımları öğrencilere imge oluştururken yaratıcı düşünebilmeleri için belli bir görüş kazandırır ve aynı zamanda öğrencilere her gün karşılaştıkları grafik imgelerinin yaydığı mesajları anlamlandırmalarını, kavramsal açıdan bakabilmelerini ve eleştirel bakış açısıyla değerlendirmelerini sağlar.

2.3. Kitap Kapak Tasarımı Üzerine Genel Bir Bakış

TDK'ya (2016) göre genel olarak kitap, “Ciltli ve ciltlessiz olarak bir araya getirilmiş, basılı veya yazılı kâğıt yaprakların bütünüdür.” Kitap kültür dünyası için önemlidir, çünkü bilginin birarada toplanarak yayılması ve gelişmesi kitap aracılığıyla gerçekleşir.

Erkmen'e göre bir insanın kafasındaki düşünce ilk önce söylenmeye değer bir “söz”dür. Bu söz yazar dediğimiz sözün sahibi tarafından, yazı aracılığıyla roman, şiir, araştırma vb. olarak ortaya çıkar. Ancak bu çalışmaların kitap olabilmesi için metnin dizilmesi, basılması, ciltlenmesi ve dağıtılması gerekmektedir. Dolayısıyla kitap soyut sözün, somut, üç boyutlu halinin basılarak birçok kişiye ulaştırılmasını kapsar (Türe, 1993, s.82).

Kitap genel olarak, imal edilmiş bir ürün, ticari bir mal ve sanat değeri taşıyan bir nesne olarak ortaya çıkar. İlk olarak kitap imal edilmiş bir üründür çünkü bazı teknik olanaklar dâhilinde oluşur. İkinci olarak kitap ticari bir maldır, çünkü kitabın yayınlanması ekonomik olarak işin ticari boyutunu kapsar. Son olarak kitap sanatsal değeri olan bir nesnedir, çünkü içeriğinin yanısıra sunuluşunun güzelliği, illüstrasyonları, cildi ve kapağıyla estetik bir değer taşır. Ancak kitap herşeyden önce bir metindir ve metnin onun varlık nedenidir (Labarre, 1995, s.5).

Kitabın dayanağı yazıdır ve yazı söylenen sözcüğün kayda geçirilmesi bakımından insanlık tarihindeki en önemli buluşlardan birisidir. Kitabın varlığı yazının gelişmesiyle paralel bir şekilde ilerlemiştir. Yazı ilk başta kamış parçalarının sivriltilmiş ucuyla yumuşak kil tabletler üzerine konulan işaretler yoluyla gerçekleşmiştir. Daha sonra yumuşak kil tabletler yüksek ateşte fırınlanarak yazılı belgenin daha dayanıklı olması amaçlanmış ve böylelikle belgenin daha uzun ömürlü olması sağlanmıştır. Bu bakımdan tarihin ilk yazılı belgelerine kil tabletleri üzerinde rastlanmaktadır.

Kil tabletlerden başka papirüs bitkisinden üretilen papirüs, antikçağda en çok kullanılan yazı malzemesidir. Mısırın doğal ortamında yetişen papirüs bitkisinin uzun lifli gövdesinden elde edilen papirüs kâğıdı, üzerinde yazı yazılabilecek ince yapısıyla taşınmaya ve saklanmaya elverişlidir. Papirüs kâğıdının üzerindeki yazılar ise sütunlar şeklinde yazılarak son sütunun altına eserin adı, yaprak sayısı, sütun ve satır sayısı gelecek şekilde kaydedilir ve birbirinin içine geçerek rulo şeklinde saklanırdı. Bu bakımdan rulo biçimindeki kitaplar dönemin önemli bilgi kaynakları olarak görülürdü.



Görsel 2.43. *Rulo biçiminde kitaplar*

Kaynak: *Öcal, 1971, s.69*

Parşömen kâğıdı ise antik çağda papirüs kâğıdından sonra giderek daha çok yaygınlaşmaya başlayan yazı malzemesidir. Hayvan derisinin türlü işlemlerden geçirilerek oluşturulan parşömen kâğıdı papirüse göre hem daha dayanıklı hem daha esnek ve hem de kazımaya ve silmeye daha elverişlidir. Aynı zamanda parşömen kâğıdı katlandığında yırtılma ve yıpranma sorunu olmadığı için iki tarafına da yazı yazılabilmektedir. Bu özelliğinden dolayı parşömen kâğıdı zamanla defter şeklini alarak, insanlar tarafından kullanılmaya başlanmıştır.



Görsel 2.44. *Kodeks, 4. yy., Mısır*

Kaynak: <http://users.manchester.edu/>

M.S. II. ve IV. yüzyıllar arasında kâğıt rulolar giderek yerini aynı birimler şeklinde kırılarak iç içe geçen sayfalardan oluşan kodeks denilen yeni bir biçime bırakmıştır. Kodeksler, üst üste açılmış deliklerden geçirilen sicimlerle birbirine bağlanan dikdörtgen şeklindeki iki tahta kapak arasına geçirilen kâğıt demetinden oluşmaktadır

(Ketenci ve Bilgili, 2006, s.47). Kodeksler aynı zamanda günümüzdeki kitap formuna benzediği için günümüzdeki kitapların atası olarak sayılmaktadır.

Matbaanın bulunuşundan önce Ortaçağ'da kitapların yazılıp kopya edilmesi başlı başına bir sanat işi olarak görülmüştür. Önceleri Romalılarda kitap çoğaltma işi özel yetiştirilmiş köleler tarafından yapılmıştır. Daha sonra ise el yazması kitaplar manastırların tekeline geçerek oradaki görevliler tarafından kopya edilmiştir. 12. yy. sonu ve 13. yy boyunca ise üniversitelerin kurulmasıyla beraber kitap ihtiyacı artmaya başlamış ve el yazması kitaplar manastırların tekeline çıkarak kitaplarla ilgili meslekler üniversitelere bağlı olarak gerçekleşmiştir.



Görsel 2.45. El yazması kitap iç sayfası, 14. yy.

Kaynak: <http://digital.lib.uiowa.edu/>



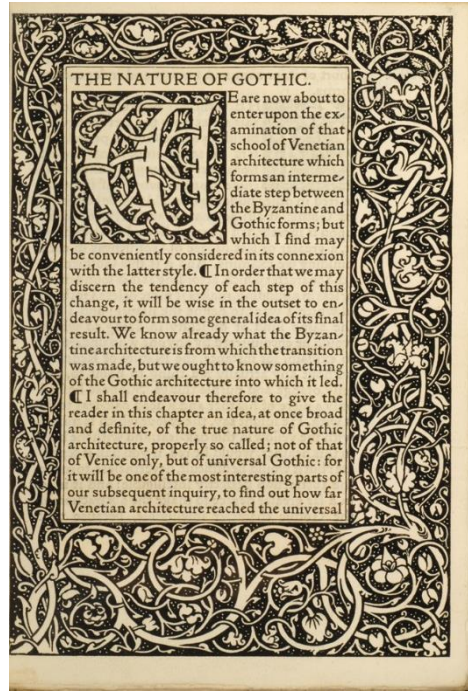
Görsel 2.46. El yazması cilt, 11. Yy.

Kaynak: medievalfragments.wordpress.com

Ortaçağ el yazmalarında resimleme ve süsleme kitapların güzelliğini artıran bir unsur olmuştur. El yazmaları ilk başta sade olmasına rağmen artan ilgi üzerine cümle başındaki harfler büyük yazılıp renklendirilmeye başlanmıştır. Daha sonra başlangıç harflerinin uçları çiçek ya da kuşlarla süslenmiş ve bu süsler zamanla geliştirilerek sayfa boyunca uzatılmış ve en sonunda da sayfaya öyküyü canlandıran minyatürler eklenmeye başlanmıştır (Öcal, 1971, s.87). Bu süslemeler başlarda sadece manastırlar tarafından yapılmış olsa da sonrasında manastırlara bağlı olmayan kişiler tarafından da uygulanmıştır.

Ortaçağda, el yazması kitapların ciltleri kitapların değerlerini artırmaya yardımcı olan, genelde sanatsal bir özgünlük ortaya koyan bir dış öğeydi. Bu bakımdan Ortaçağda kitapların değerlerini artırmak için kuyumcu işi ciltler çok yaygındı (Görsel 2.46). Bunlar, altın ya da gümüş levhalarda işlemeli akik, mineli akik, kabartma ya da kakma inciler, zümrütler, damlataşları vb. şeylerden oluşmaktaydı (Labarre, 1995, s.5).

Kitabın gelişimi 1450 yılında Johannes Gutenberg'in icadıyla beraber büyük bir ivme kazanmıştır. Gutenberg; yer değiştirebilen, yüksek kabartmalı metal harflerin basımını gerçekleştirerek, tipografik baskı tekniğini icat etmiş ve baskıyı makineleştirerek, basılı kitap ve çağdaş basımcılığın temellerini atmıştır (Dalkıran, 2013, s.210). Böylece artık kitap için yeni bir dönem başlamış ve bir kitabın birçok kopyası kısa bir süre içinde basılır hale gelmiştir. Bu durum kitapların hızlıca artmasını, ucuzlamasını ve seçkin grupların malı olmasından ziyade geniş halk kitlelerine yayılmasını sağlamıştır. 1800'lerin sonunda yaşanan Endüstri Devrimi'yle beraber ise matbaa alanında oluşan bazı önemli endüstriyel gelişmeler kitap basımını kat ve kat artırarak, kitap sektörünün daha da gelişerek ilerlemesini sağlamıştır.

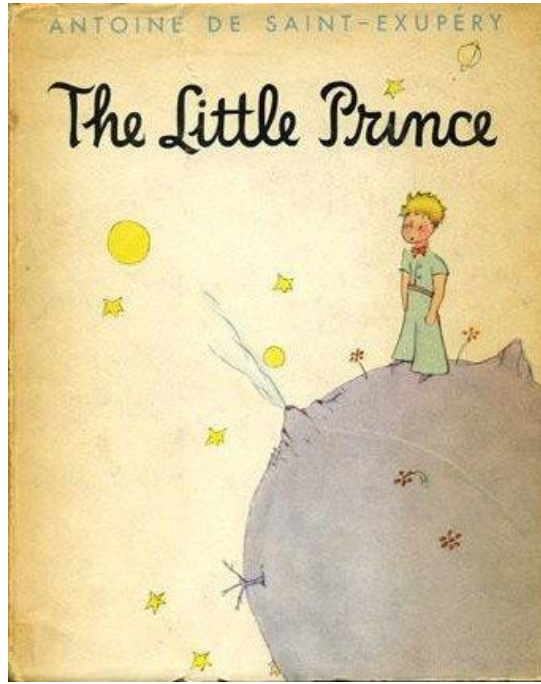


Görsel 2.47. William Morris, "The Nature of Gothic" sayfa tasarımı

Kaynak: <http://www.davidbrassrarebooks.com/>

Endüstri Devrimi'yle beraber endüstriyel seri üretim mallarının artışı hızlanmış ve Endüstri Devrimi'yle artan bu ticari ürünlerin sanattan yoksun olmaları akıllara sanat ve

tasarım fikrini getirmiştir. İlk başta William Morris'in önderliğinde ortaya çıkan Art ve Craft hareketi, sanattan yoksun seri üretim mallarının tasarım anlamında bir dönüşüm geçirmesi gerektiğine savunmuş ve bununla ilgili adımlar atmıştır. Morris'in başlattığı tasarım düşüncesi sonrasında Art Nouveau, Konstrüktivizm, De Stijl, Bauhaus gibi sanat ve tasarım akımları tarafından geliştirilerek, basımı giderek artan kitapların sanat ve tasarımla iç içe geçmesi sağlanmıştır. Böylelikle Endüstri Devrimi'yle kitap, estetik dünya içinde kendisine yer edinerek grafik tasarımın önemli bir alanı haline gelmiştir.



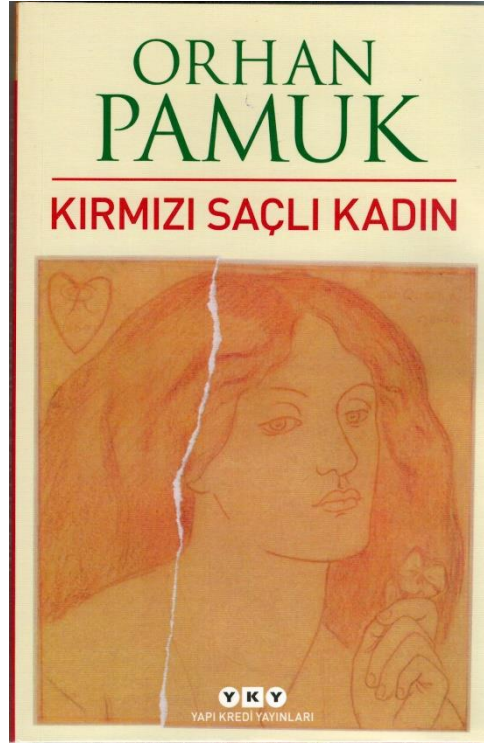
Görsel 2.48. Antoine de Saint-Exupéry, "The Little Prince" kitap kapağı, 1943.

Kaynak: en.wikipedia.org

Kitap tasarımları uzun ömürlü olmalarından dolayı diğer grafik tasarım ürünlerine göre ayrı bir öneme sahiptir. Bu anlamda Yavi (1983) ve Cıbroğlu'na (1983) göre, kitap kapakları diğer grafik ürünlerine göre geniş kitlelere en çok ulaşılabilen tasarımlardır. Çünkü bir kitap bir okurun rafında uzun süreler boyunca özenle korunarak, sonraki kuşaklara aktarılabilir. Bu bakımdan yaşadığımız çevre içinde, kitap kapakları kadar uzun ömürlü olabilen bir başka grafik ürünü yoktur. Dolayısıyla kitap kapakları daima canlı ve kalıcıdır (Yanardağ, 1983, s.12,13).

Kitap kapağı bir kitabın ilk olarak karşılaşılan yeridir. Kitap kapağı, ön yüzü, sırtı ve arka yüzü olmak üzere bir kitabın içindeki sayfaları kaplayan ağır gramajlı kâğıt yüzeydir. Kitap kapağı öncelikli olarak kitabın içindeki sayfaları koruma işlevi görür.

Ancak basılı kitapların sayısının artmasıyla birlikte kitap kapağı koruma işlevinin yanı sıra kitabın içeriğiyle ilgili bize bilgi veren ve bu bilgiyi verirken de plastik sanatlardan yararlanan bir yüzey haline gelmiştir. Bu bakımdan yalnız içeriğiyle değil görsel öğeleriyle de sanat ileten kitap, metnin olduğu kadar görsel sanatlarında bir taşıyıcısı olmuştur (Aslier, 1975, s.10).



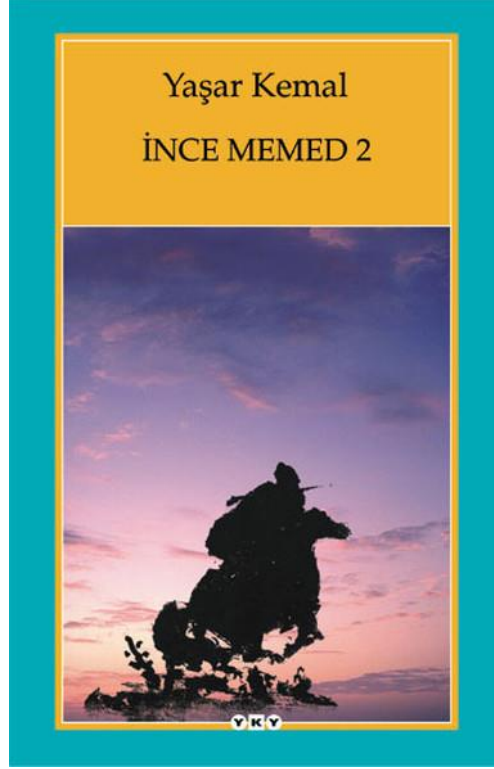
Görsel 2.49. Mehmet Ulusel ve Orhan Pamuk, “Kırmızı Saçlı Kadın” kitap kapağı, 2006, Yapı Kredi Yayınları.

Kaynak: Pamuk, 2016

Bir kitap, biçimiyle, kapağıyla, sayfalarıyla, görselleriyle başlı başına bir sanat ve tasarım nesnesidir. Bir kitap daha okunmadan önce üzerindeki imgeleriyle, renkleriyle, dokusuyla yani ambalajıyla kişiyi etkiler ve kişiyi kendisine çeker. Bu bakımdan bir kitapta ilk başta, kitabın kapağındaki görsel unsurlarıyla iletişime geçilir.

Kitap kapağı kitabın içeriğinin okuyucuya görsel yollarla tanıtan ilk öğedir. Çünkü kitap kapağı görsel yollarla kitap hakkında okuyucuyu ipucu verir ve okurun kitabı tanımasına yardımcı olur. Bunun için tasarımcılar genelde kitap kapaklarını metinle etkileşimli olarak, metnin çerçevesi doğrultusunda tasarlarlar. Bu durumda tasarımcının yapması gereken tasarımını yaparken kitabın içeriğini iyi özümsemesi ve onu bir kez de çizgiler aracılığıyla özgün bir şekilde ifade etmesidir. Bu doğrultuda Erkal Yavi’ye göre;

Kitap kapağı, kitabın yüzüdür... Çehresidir. Öyle bir çehre ki, konuşmadan, kişiliğini, özünü aktarıvermelidir kitabın. Hem görsel olarak hem de içerik olarak yakalayivermelidir kişiyi...Okumadan kitap kapağı yapmak, bilinmeyen bir ülkenin bilinmeyen bir yerindeki bir kişiye ulaşmak için isimsiz ve adresiz yola çıkmak gibi bir şeydir bence. Belki rastlantılar sonucu o yere varılabilir, ama aranan kişi bulunmaz (Çeviker, 1985, s.24,25).



Görsel 2.50. *Yeşim Balaban, İnce Memed 2 kitap kapağı, 2008, Yapı Kredi Yayınları.*

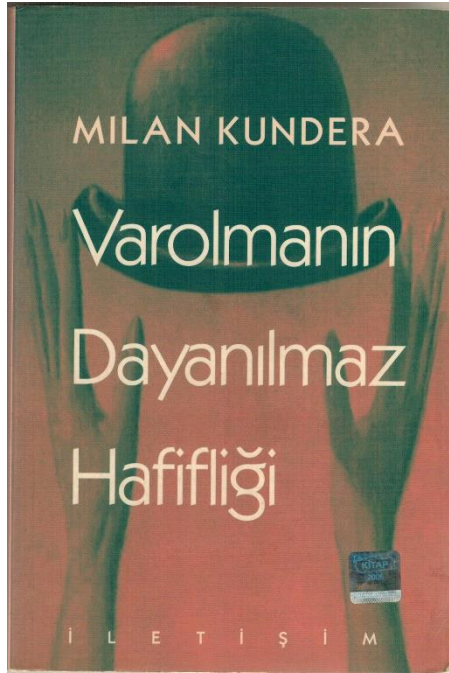
Kaynak: *Kemal, 2008*

Kitap kapağı genel olarak ya metnin ana ögesinin kapakta betimlenmesi şeklinde tasarlanır ya da simgesel bir anlatım dili olarak tasarlanır. Kitap kapağındaki betimleme genelde kitabın içindeki bir unsurun ya da durumun okuyucuya görselleştirilerek sunulması şeklinde oluşur. Örneğin “İnce Memed 2” romanının kitap kapağında (Görsel 2.50), İnce Memed karakterinin metinde yer alan özelliklerinden yola çıkılarak betimlenmesi yer almıştır (Günay ve Uzdu, 2008, s.9).

Kapaktaki simgesel anlatım kitaptaki bilginin simgeleştirilerek sunulmasıdır. Yani kitaptaki bilginin anlatımı için onun yerine geçen başka bir göstergenin oluşturulmasıdır. Bu anlamda tasarımcı Fahri Karagözoğlu özellikle tasarladığı kapak tasarımlarında kitabın adıyla birebir örtüşen betimlemeli kapaklar yapmaktan kaçındığını ifade etmiştir.

Çiviler isimli kitabın kapağı için, bir çıplak kadıngöbeğine çivileri döküp fotoğraf çekmiyorum. Benim yazarın mesajını kavramaya harcadığım zaman, çizmekten çok daha fazla. Bazen bu endişe yüzünden saçmaladığım oluyor: Kimsenin bir şey anlamadığı şeyler de çıkıyor ortaya (Yanardağ, 1983, s.13).

Bülent Erkmén ise “Son İşler” kitabında yaptığı kitap kapaklarını şu şekilde ifade etmiştir: “Kitap kapağı benim için, kitabın içindekinin bir ‘işareti’dir. Kitabın içindekini kapakta anlatmam, kitabı kapağında ‘hikâye’ etmem. Kitabın içinden çıkan değil, kitabın dışından gelen ve kitabı ‘zenginleştiren’ bir ‘şey’dir kitap kapağı benim için (Erkmén, 2012, s.175)”.



Görsel 2.51. Ümit Kıvanç, Milan Kundera “Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği” kitap kapağı, 2007, İletişim Yayınları.

Kaynak: Kundera, 2007

Görsel 2.51’e bakıldığında Milan Kundera’nın “Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği” adlı romanının kapağı simgesel bir anlatım diliyle tasarlanmıştır. Romanda genel olarak ağırlık ve hafiflik kavramları üzerinde durulmaktadır. Bu bakımdan, kapakta da yer alan şapka sözlük anlamının dışına kayarak “ağırlık”ı simgelemektedir, şapkanın altındaki boşluk ise “hafiflik”i simgelemektedir.

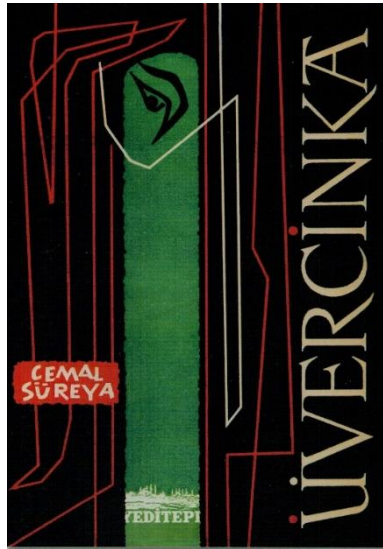
Ülkemizde kitap kapağı tasarımlarında en üretken isimlerin başında gelen Sait Maden, günümüze kadar yaklaşık 8000’den fazla kitap kapağı tasarımlarına imza atmıştır. Sait Maden tasarımcı olmasının yanında şair ve fotoğrafçı olarak çok yönlü bir

kişiliğe sahiptir ve özellikle Sait Maden edebiyatçı kişiliğini tasarımlarına yansıtarak tasarımlarında kendine özgü şiirsel bir hava yakalamıştır. Bu anlamda Sait Maden yaptığı tasarımlarını; “Aslında grafiğimi biçimlendiren, alttan alta etkileyen ve destekleyen tek kaynak şair tarafımdır. Edebiyatım resmimi çok besledi (Karamustafa, 2009, s.10)” şeklinde ifade etmiştir



Görsel 2.52. Sait Maden, Aziz Nesin “Zübük” kapak tasarımı, 1961.

Kaynak: Özpallabıyıklar, 2009, s.54



Görsel 2.53. Sait Maden, Cemal Süreya “Üvercinka” kapak tasarımı, 1958.

Kaynak: Özpallabıyıklar, 2009, s.79

Ülkemizde Sait Maden dışında, 1960'lerden günümüze kadar, Erkal Yavi, Fahri Karagözoğlu, Firuz Aşkın, Oral Orhon, Sungu Çapan, İsa Çelik, Ayhan Erer, Erdoğan Özer, Yurdaer Altıntaş, Bülent Erkmen, Mengü Ertel, Mehmet Ulusel, Sadık Karamustafa ve adını sayamadığımız birçok değerli tasarımcılar tarafından sanatsal ve özgün bir dile sahip birçok başarılı kitap kapakları tasarlanmıştır.

3. YÖNTEM

Bu araştırmada, araştırmanın modeli “Temel Nitel Araştırma” olarak, araştırmadaki veri toplama tekniği ise “Doküman İncelemesi” olarak belirlenmiştir. Araştırmadaki verilerin analizi ise göstergebilimsel analiz biçimi olarak, Sanders Charles Peirce ve Roland Barthes’a göre yapılmıştır.

3.1. Araştırma Modeli

Grafik tasarım öğretiminde göstergebilimsel çözümlene yönteminin kullanılmasına dayanan ve kitap kapağı tasarımı konusu üzerinde çözümlene uygulamaları yapılan bu araştırmada “Temel Nitel Araştırma Yöntemi” araştırmanın modeli olarak belirlenmiştir.

Nitel araştırma sosyoloji, antropoloji, felsefe, dilbilim gibi çeşitli disiplinlere dayanan ve eğitim, sağlık, sosyal hizmetler vs. gibi pek çok alanda uygulanan araştırma yöntemidir. Nitel araştırmanın tüm bu disiplinlerde ve uygulama alanlarındaki ortak amacı, “İnsan davranışını, içinde bulunduğu ortam içinde ve çok yönlü olarak anlamaya çalışmaktır (Yıldırım ve şimşek, 2013, s.41)”.

Merriam’a göre nitel araştırma temel ve yorumlayıcı bir çalışmadır. Bu anlamda herhangi bir kimse nitel araştırmaya bağlı fenomenolojik, gömülü teori, öyküsel analiz, etnografik çalışma yapmasa bile nitel araştırma çalışması yapabilir. Bu bakımdan bu tür nitel araştırma çalışmaları “Temel Nitel Araştırma” olarak tanımlanabilir (Merriam, 2013, s.22).

Temel nitel araştırmayı yöneten bir araştırmacı, insanların yaşamlarını nasıl yorumladığını, dünyalarını nasıl inşa ettiklerini ve deneyimlerine ne anlam kattıklarını araştırır. Bu bakımdan temel nitel araştırmanın ana amacı, insanların oluşturduğu anlamları ortaya çıkararak, yorumlamaktır (Merriam, 2013, s.22, 24). Bu araştırmada ise kitap kapaklarının üzerinde yer alan göstergelerin ne anlama geldiği, nasıl anlam ürettiği ve bu göstergelerin altında yatan anlamların neler olduğu analiz edilerek, yorumlanmıştır. Bu nedenle araştırmanın modeli “Temel Nitel Araştırma Yöntemi” olarak belirlenmiştir.

3.2. Veri Toplama Tekniği ve Aracı

Veri toplama tekniği ve aracı, araştırma süresince görüşme, mülakat, yazılı, görsel ve işitsel gibi malzemeler aracılığıyla bilginin toplanmasını sağlar. Bu araştırmada ise yerli ve yabancı kaynakların taranmasıyla araştırmanın kuramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Araştırmanın uygulama kısmında ise kitap kapak tasarımlarının görsellerinden yararlanılarak “Doküman İncelemesi” yapılmıştır.

Doküman incelemesi, araştırmadaki hedeflenen amaç doğrultusunda bilgi içeren yazılı ve görsel-işitsel materyallerin analizini kapsar. Nitel araştırmada doküman incelemesi, diğer veri toplama tekniklerine ek olabileceği gibi başlı başına bir veri toplama aracıda olabilir. Yıldırım ve şimşek’e (2013, s.223) göre doküman incelemesi genellikle beş temel aşamadan oluşur. Bu aşamalar sırayla dokümana ulaşma, orijinalliği kontrol etme, dokümanları anlama, veriyi analiz etme ve veriyi kullanmadır. Buna göre:

- 1) Dokümana ulaşma aşamasında, araştırmacının ne tür dokümanlara ihtiyacı olduğunu ve ihtiyacı olduğu dokümanlara nereden ya da kimden ulaşılabilceğini saptaması gerekir. Bu noktada araştırma problemi, araştırmacıya belli bir perspektif sağlayarak, araştırmacının istediği dokümanları belirlemesine ve istediği dokümanlara nasıl ulaşması gerektiğine yardımcı olur.
- 2) Orijinalliği kontrol etme aşamasında, araştırmacı, ulaştığı dökümanların özgün olup olmadığını, dökümanın üzerinde değişiklik yapıp yapılmadığını, dökümanın asıl kaynağa ya da kişiye ait olup olmadığını kontrol etmelidir. Çünkü bu durum sonucunda ortaya çıkan sıkıntılar, araştırmada problemler oluşmasına neden olur.
- 3) Dökümanları anlama aşamasında, belli bir araştırma sonrasında elde edilen dökümanların araştırmacı tarafından anlaşılmasını, irdelenmesini ve çözümlenmesini kapsar. Bu aşamada araştırmacı elindeki dökümanların ne ifade ettiğini inceler, farklı çalışmalarla kıyaslar, farklı bakış açısı ve yorumlara bakar vb. Böylelikle araştırmacı farklı bakış açılarını ve dünya görüşlerini keşfederek kendi dokümanlarını anlamaya çalışır.
- 4) Veriyi analiz etme aşamasında, elde edilen dökümanlar araştırmacı tarafından araştırmanın amacına göre derinlemesine analiz edilir. Doküman incelemesinde, araştırmaya yönelik dökümanların sayısı fazla olabilir. Bu

durumda araştırmacının bütün dökümanları incelemesi zor olabileceğinden, araştırmacı amacına yönelik olarak örneklem yöntemini kullanarak belli sayıda doküman seçip, analiz edilebilir.

- 5) Veriyi kullanma aşamasında, araştırmacı yaptığı analiz sonucunda elde ettiğı veriyi rahatlıkla kullanabilmesi için araştırmacının gerekli izin ve gizlilik şartlarını yerine getirmiş olması gerekir. Böylece her türlü etik kurallara uyulması araştırmanın geçerlilik ve güvenirliliğini artırarak, araştırmacının veriyi kolaylıkla kullanabilmesini sağlar.

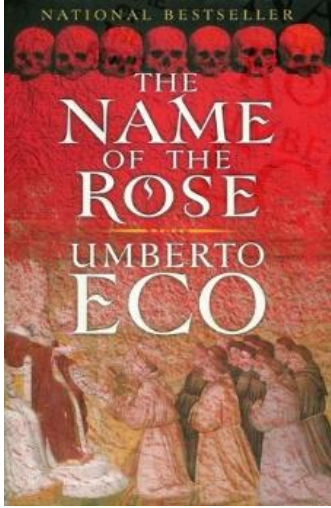
Merriam'a (2013, s.132) göre nitel araştırmada kullanılan dokümanlar dört türden oluşur: Kamu kayıtları ve kişisel belgeler birinci ve ikinci tür, popüler kültür dokümanları üçüncü tür, filmler, videolar, resimleri içeren görsel dokümanlar ise dördüncü türü oluşturur. Bu araştırmanın veri toplama aracı ise görsel dokümanlardan oluşmaktadır.

3.2.1. Görsel doküman incelemesi

Araştırmanın görsel dökümanları kitap kapağı görsellerinden oluşmaktadır. Kitap kapaklarının seçilmesinde, kitapların içeriğinin kitap kapaklarına yansıtılmış olması esas alınmıştır. Ancak bu özelliklere sahip kitap kapaklarının sayısı fazla olmasından dolayı örneklem yöntemi kullanılarak, üç adet kitap kapağı görseli incelenmek için seçilmiştir. Bu kitap kapağı görselleri Umberto Eco'nun "Gln Adı", Samed Behrengi'nin "Küçük Kara Balık"ı ve Yaşar Kemal'in "Ağrı Dağı Efsanesi"nin n kapaklarından oluşmaktadır.

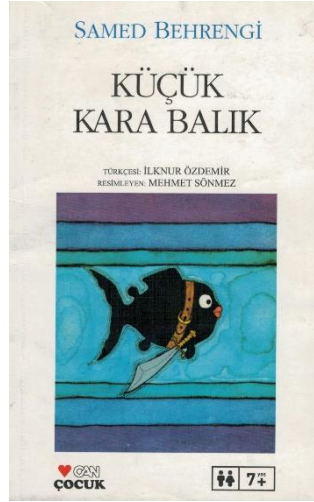
Gln Adı (Görsel 3.1), 1980 yılında Umberto Eco tarafından yazılan bir cinayet romanıdır. Roman konu olarak 1327 yılında Melk manastırında geçen bir cinayet soruşturmasını ele almaktadır. Kitap, 552 sayfa olmak üzere, kitap kapağı görseli 1994 yılına ait Harvest Books'un birinci basımından elde edilmiştir. Kitabın tasarımı ise Christopher Morrison tarafından yapılmıştır. Kitabın dili İngilizcedir.

Küçük Kara Balık (Görsel 3.2), Samed Behrengi tarafından yazılan masal türündeki ocuk kitabıdır. Kitap genel olarak Küçük Kara Balığın yaşadığı hayatı sorgulamasını konu almaktadır. Kitap, 59 sayfa olmak üzere, kitap kapağı görseli 2008 yılına ait Can Yayınları'nın on üçüncü basımından elde edilmiştir. Kitabın resimlemesi Mehmet Sönmez tarafından yapılmış ve kitap kapağı Semih zcan tarafından düzenlenmiştir.



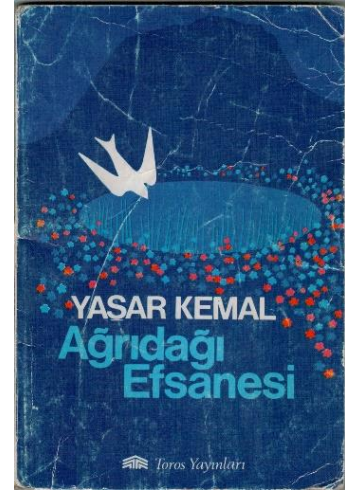
Görsel 3.1. Christopher Morrison, *Gülü'n Adı* kitap kapağı, 1994, Washington, Amerika.

Kaynak: www.goodreads.com



Görsel 3.2. Mehmet Sönmez, *Küçük Kara Balık* kitap kapağı, 2008, İstanbul.

Kaynak: Behrengi, 2008



Görsel 3.3. Abidin Dino, *Ağrı Dağı Efsanesi* kitap kapağı, 1987, İstanbul.

Kaynak: Kemal, 1987

Ağrı Dağı Efsanesi (Görsel 3.3), Yaşar Kemal'in destansı romanlarından biridir. Ağrı Dağı Efsanesi genel olarak geleneklere bağlılığı ve bunun etrafında dönen destansı bir aşkın hikâyesini konu almaktadır. Kitap 125 sayfa olmak üzere, kitap kapağının görseli 1987 yılına ait Toros Yayınları'nın sekizinci basımından elde edilmiştir. Kitap kapağı Abidin Dino tarafından resimlenmiştir.

3.3. Veri Analizi

Veri analizi, genel olarak, elde edilen verilerden anlam çıkartma sürecidir. Her nitel araştırmanın kendine özgü bir yapısı vardır, bu nedenle her nitel araştırma farklı biçimlerde analizleri gerektirir. Bu bakımdan veri analiz biçimi sabit olmayarak, çeşitli ve esnek bir yapıya sahiptir.

Bu araştırmada ise görsel dokümanlar yoluyla veriler elde edilmiştir. Elde edilen bu verilerin analizi göstergebilimsel analiz biçimiyle yapılmıştır. Göstergebilimsel analiz biçimi sözcük, simge, işaret gibi göstergelerin ya da görsel göstergelerin nasıl oluştuğuna, nasıl anlam yarattığına odaklanmış ve yüzeysel anlatımların altında yatan dolaylı anlatımları ortaya çıkarmayı amaçlamıştır (Madison, 2005, s 63 aktaran Glesne, 2013 s.258).

3.3.1. Göstergibilimsel analiz biçimi

Göstergebilim geçmişten günümüze kadar pek çok kuramcı tarafından araştırılmış ve bu kuramcılar tarafından çok çeşitli kavramlar ve çözümleme biçimleri ortaya koyulmuştur. Bu bakımdan bir görsel dokümanın çözümlenmesinde, görsel dokümana en uygun çözümleme biçimini ele almak, iyi bir veri elde etmek açısından önemlidir. Bu anlamda araştırmadaki kuramsal bilgiler ışığında, Charles Sanders Peirce'den ve Roland Barthes'dan yararlanılarak üç adet kitap kapağı çözümlenmesi yapılmıştır. Burada, Umberto Eco'nun "Gülün Adı" kitap kapağı Charles Sanders Peirce'ün gösterge türlerine göre, Samed Behrengi'nin "Küçük Kara Balık" ve Yaşar Kemal "Ağrı Dağı Efsanesi" ise Roland Barthes'ın düz-anlam-yananlam kavramlarına göre çözümlenmiştir.

Çalışmada ilk olarak Gülün Adı kitabının kitap kapağı Charles Sanders Peirce'ün gösterge türlerine göre çözümlenmiştir. Peirce'e (1982, s.323'den aktaran Özmakas, 2015, s.35) göre gösterge "Nesnesine herhangi bir gerçek ya da temel karşılık gelme olmaksızın uyum sağlayan bir temsildir". Bir diğer tanımına göre ise "Bir şeyin yerini tutan, o şeyi üreten ya da niteleyen bir düşüncedir (Peirce, 1982, s.339'dan aktaran Özmakas, 2015, s.36)".

Peirce yorumlama sürecini gösterge-yorumlayan-nesne düzlemine oturtur. Peirce göre ilk olarak gösterge sayılabilecek bir şeyin somut biçimi algılanır, ikinci olarak o şeyin neyi temsil ettiğini anlama arasına bir yorumlayıcı ve yorum süreci girer ve son olarak da kişinin zihninde bir izlenim oluşur ve gösterge temsil ettiği nesneye bağlanır. Ancak zihinsel algılayış açık uçlu olduğundan gösterge ile nesne uzlaşım sal da olsa bireysel yoruma her zaman açıktır (Erkman, 2005, s.109).

Peirce, genelde göstergeleri üçlü sınıflandırma biçiminde oluşturur. Bunlardan biri de gösterge ve nesne arasındaki ilişkiyi ele alan görüntüsel gösterge, belirtisel gösterge ve simge üçlüsüdür.

Görüntüsel gösterge (icon), gösterge ile nesnesi arasında birebir benzerlik ilişkisi içinde olan ve yerini tuttukları nesneyi doğrudan temsil eden göstergelerdir. Örneğin bir kişinin resmi o kişinin görüntüsel göstergesidir.

Belirtisel gösterge (index), göstergenin, belirttiği nesneyle doğal bir bağ kurduğu ve bu bağın neden-sonuç ilişkisine dayandığı göstergedir. Örneğin ateşin belirtisi olan

duman, hastalığın belirtisi olan öksürük, yazın belirtisi olarak sıcak vb. gibi. Belirtisel göstergelerin anlamlandırılması genellikle yorumlayıcının çıkarımına dayanmaktadır.

Simge (symbol), insanlar arasındaki uzlaşma dayalı olarak ortaya çıkan göstergelerdir. Örneğin sözcükler, rakamlar, işaretler vb. gibi belli bir uzlaşma dayalı olarak oluşan göstergeler simgesel göstergelerdir. Peirce'e (1978, s.140'dan aktaran Rifat, 2013, s.119) göre simge, "Yorumlayan olmasaydı kendisini gösterge yapan özelliği yitirecek olan göstergedir".

Çalışmada Küçük Kara Balığın ve Ağrı Dağı Efsanesinin kitap kapakları ise Roland Barthes'e göre çözümlenmiştir. Roland Barthes yapısalcılıktan post yapısalcılığa uzanan serüveniyle göstergebilimin önemli isimlerinden biridir. Roland Barthes'ın göstergebilimde ortaya attığı kavramlardan en öne çıkanı, Hjemslev'den alıp geliştirdiği düzanlam ve yananlam kavramlarıdır. Barthes'e göre her göstergenin bir anlatım düzlemi bir de içerik düzlemi vardır ve anlamlama bu iki düzlem arasında kurulan bağlantı sonucu gerçekleşir. Ancak birinci anlam dizgesi kendi içinde bir başka anlam dizgesini de doğrular ve böylece bir göstergeden düzanlam ve yananlam olmak üzere iki anlamlama dizgesi ortaya çıkar.

Roland Barthes'e göre bir göstergede her gösterenin birinci düzeyde algılanan bir gösterileni vardır. Gösterenin bu ilk algılanan gösterileni, göstergenin düzanlam boyutunu oluşturur. Göstergenin düzanlam boyutu bir göstergenin herkesçe bilinen sözlük anlamını verir. Ancak bir gösterge sözlük anlamından kayarak yananlam denilen farklı anlam düzlemlerine de geçebilir (Barthes, 2014, 85). Örneğin bir metinde bahsedilen gül sözcüğü ilk anlamlama düzleminde çiçek anlamına gelirken, aynı zamanda yananlam düzlemine kayarak çiçek yerine sevgili anlamına da gelebilir.

Roland Barthes, S/Z adlı kitabında post yapısalcı bakış açısıyla yananlamı tekrar ele alarak, ona farklı bir tanımlama getirmiştir, buradaki tanıma göre yananlam: "Bir belirleme, bir bağlantı, bir yinelem, daha önceki, daha sonraki ya da dışarıdaki anıslara, metnin(ya da bir başka metnin) bağlanma gücü olan bir özelliktir (Barthes, 1996, s.19)". Bu tanımlamayla birlikte Barthes, bir göstergenin yananlamının açık yapısına vurgu yapmıştır.

Barthes'a (1996, s.17) göre "Bir betiği yorumlamak, ona (az ya da çok temellendirilmiş az ya da çok özgür) bir anlam kazandırmak değildir, tersine onun hangi

çoğuldan oluştuğunu saptamaktır”. Ona göre bir metin, içinde sayısız ağlar kurulan bir galaksi gibidir, devamlı yayılır ve bir karara bağlanamaz. Yananlamlar ise metindeki bu çoğul düzğüye ulaşmanın yolu olarak görülür, “İşlevsel olarak, yananlam ilke gereği çift anlam üreterek bildirişimin saflığını bozar: istemli, özenle hazırlanmış, yazar ile okur arasındaki düşsel söyleşimin içine sokulmuş bir ‘gürültü’dür, kısacası, bir karşı-bildirişimdir (Barthes, 1996, s.20)”.

Görsel bir gösterge tıpkı metindeki bir gösterge gibi anlamlar üreterek izleyicilere iletiler yollar. Aynı şekilde görsel bir gösterge tıpkı metindeki gibi simgesel bir ifade yakalayarak dolaylı bir anlatıma da gidebilir. Dolayısıyla görsel ya da metinsel bir çalışmanın gösterge biçimleri, birbirinden farklı olsa bile benzer bir şekilde çalışmaktadır. Bu bakımdan, Roland Barthes’in düzanlam ve yananlam ile ilgili düşünceleri metnin yanı sıra görsel gösterge çalışmaları içinde ele alınarak, yorumlanabilir.

4. BULGULAR VE YORUM

Bulgular ve yorumlar araştırma süreci, “Gülün Adı”, “Küçük Kara Balık” ve “Ağrı Dağı Efsanesi” kitap kapaklarının göstergebilimsel analiz yöntemiyle çözümlenmesi ve elde edilen bulguların yorumlanmasından oluşmaktadır.

4.1. Göstergebilimsel Yöntemle Kitap Kapağı Çözümlemesi

Grafik tasarım, birçok uygulama alanını içinde barındıran çok çeşitli bir yapıya sahiptir. Bu uygulama alanlarından biriside kitap kapak tasarımlarıdır. Kitap kapak tasarımları bir kitabın ön, sırt ve arka yüzünün renk, biçim çizgi, gibi görsel tasarım elemanlarıyla kompoze edilmesinden oluşmaktadır.

Kitap kapağının ön yüzüne bakıldığı zaman, genellikle kitabın içeriğiyle ilgili izler görülür. Bu izler görsel iletişim biçiminde tasarlanmış, betimlemeler ve simgeler şeklinde kurulmuş, okuyucuya kitabın içeriği hakkında ipuçları veren göstergelerden oluşur. Bu bakımdan kitap kapağı metnin dil göstergesiyle anlattığını aynı zamanda okuyucuya görsel göstergelerle aktarır ve böylelikle okuyucunun görsel göstergeleri anlamlandırıp, kitap içeriği hakkında bilgi edinmesini sağlar.

Göstergebilim, göstergelerin sembolik yapısını, anlamını, nasıl anlam ürettiğini ve nasıl anlamlandırıldığını ele alarak, göstergeleri çözümlemeye çalışır. Bu konuda Saussure'den başlamak üzere birçok kuramcı gösterge üzerine kuramlar oluşturmuş ve çözümlenebilir yaklaşımları geliştirmiştir. Bu bakımdan görsel göstergelerle kurulmuş kitap kapakları da göstergebilim çözümlenebilir yaklaşımları ışığında, anlamlandırılıp, çözümlenebilir. Bu doğrultuda göstergebilimsel çözümlenebilir yöntem temel alınarak, araştırmada Umberto Eco'nun “Gülün Adı” kitap kapağı Charles Sanders Peirce'e göre, Samed Behrengi'nin “Küçük Kara Balık” ve Yaşar Kemal'in “Ağrıdaki Efsanesi” kitap kapağı Roland Barthes'a göre çözümlenmiştir.

4.1.1. Umberto Eco “Gülün Adı” kitap kapağının Charles Sanders Peirce'e göre çözümlenmesi

Umberto Eco (1932-2016); göstergebilim, estetik, felsefe ve Ortaçağ tarihi olmak üzere pek çok alanda adından söz ettirmiş bir bilim adamıdır. Hem edebiyat hem deneme türünde birçok eser veren Umberto Eco, 1980 yılında ilk kitabı olan Gülün Adı'nı

yayımlamıştır. Ortaçağ'ın tüm yönlerini yansıttığı bu kitabı, yayımlandığı tarihten itibaren birçok dile çevrilmiş ve dünya klasikleri arasında yerini almıştır. Roman konu olarak 1327 yılında Melk manastırında geçen bir cinayet soruşturmasını ele almaktadır. Roman aynı zamanda Ortaçağ Hristiyanlık dünyasını ve tarikatlarını derinlemesine inceleyerek okuyucuya bu alanda tarihsel bir çerçeve de sunmaktadır.

4.1.1.1. Umberto Eco “Gülün Adı” kitap özeti

Roman genel olarak 1327 yılında Melk Manastırındaki gizemli bir cinayeti çözmek için manastıra gelen sorgucu Baskerville’li rahip William ve onun çömezi olan Dom Adso’nun çevresinde gelişen olayları konu alır. Roman yedi gün olarak yedi bölümden oluşur ve her gün kendi içinde gece yarısı, alacakaranlık, tansökümü, sabah, öğle, ikindi, günbatımı, akşam gibi dua saatlerinden oluşan bölümlere ayrılır.

Roman, William ve Adso’nun Melk Manastırına geldiği ilk günden başlar. Melk Manastırı bir tepenin üzerine kurulmuş küçük ama zengin bir manastırdır. Manastırın birinci katında mutfak ve yemekhane, onun üstündeki iki katta ise yazı salonu ve kitaplık yer alır. Melk Manastırı’nın kitaplığı ise ayrıca bir öneme sahiptir, çünkü manastırın kütüphanesi diğer Hristiyan kütüphanelerine göre daha zengin bir dökümanı ve daha değerli el yazmalarını içinde barındırır. Bundan dolayı kütüphane, kütüphane görevlileri dışındakilere yasaklanmış ve aynı zamanda girenin çıkamakta zorlandığı bir labirent şeklinde tasarlanmıştır.

1327 yılında Kasım ayının sonlarına doğru Melk manastırında esrarengiz cinayetler meydana gelmeye başlar. William ve Adso manastıra gelmeden önce minyatür ustası Adelmo’nun cesedi bir sabah manastırın doğu kulesinin altındaki uçurumun dibinde bulunur. Bu durum ise manastırda büyük bir tedirginliğe neden olur. Bunun için manastırın başrahibi, eski bir sorgucu olan William’dan bu gizemli ölümün esrarını çözmesini isteyerek ona kitaplığa girme hariç manastırı gezmesi için tam yetki verir. Ancak ölümler bununla sınırlı kalmaz. Manastırdaki cinayetler William ve Adso’nun kaldıkları her geçen gün giderek artmaya başlar. Daha sonraki yedi gün içerisinde sırasıyla Yunanca bilgini Salvamec, kütüphane yardımcısı Berengar, bitki uzmanı Severinus, kütüphane sorumlusu Malachi garip bir şekilde ölü olarak bulunur ve bu durumda manastırda var olan tedirginlik daha da yükselmeye başlar.

Romanda öldürülen kişilerin genellikle kütüphanede ve yazı salonunda görevli rahipler olması William ve Adso'nun dikkatini yazı salonu ve kitaplık üzerine çeker. Böylelikle William ve Adso araştırmalarını geceleri gizli olarak girdikleri labirent şeklindeki kütüphanede gerçekleştirmeye başlarlar. William ve Adso bu araştırmaların sonucunda işlenen tüm cinayetlerin *finis Africae* kitabına erişip onu okuyanların etrafında döndüğünü ortaya çıkartırlar.

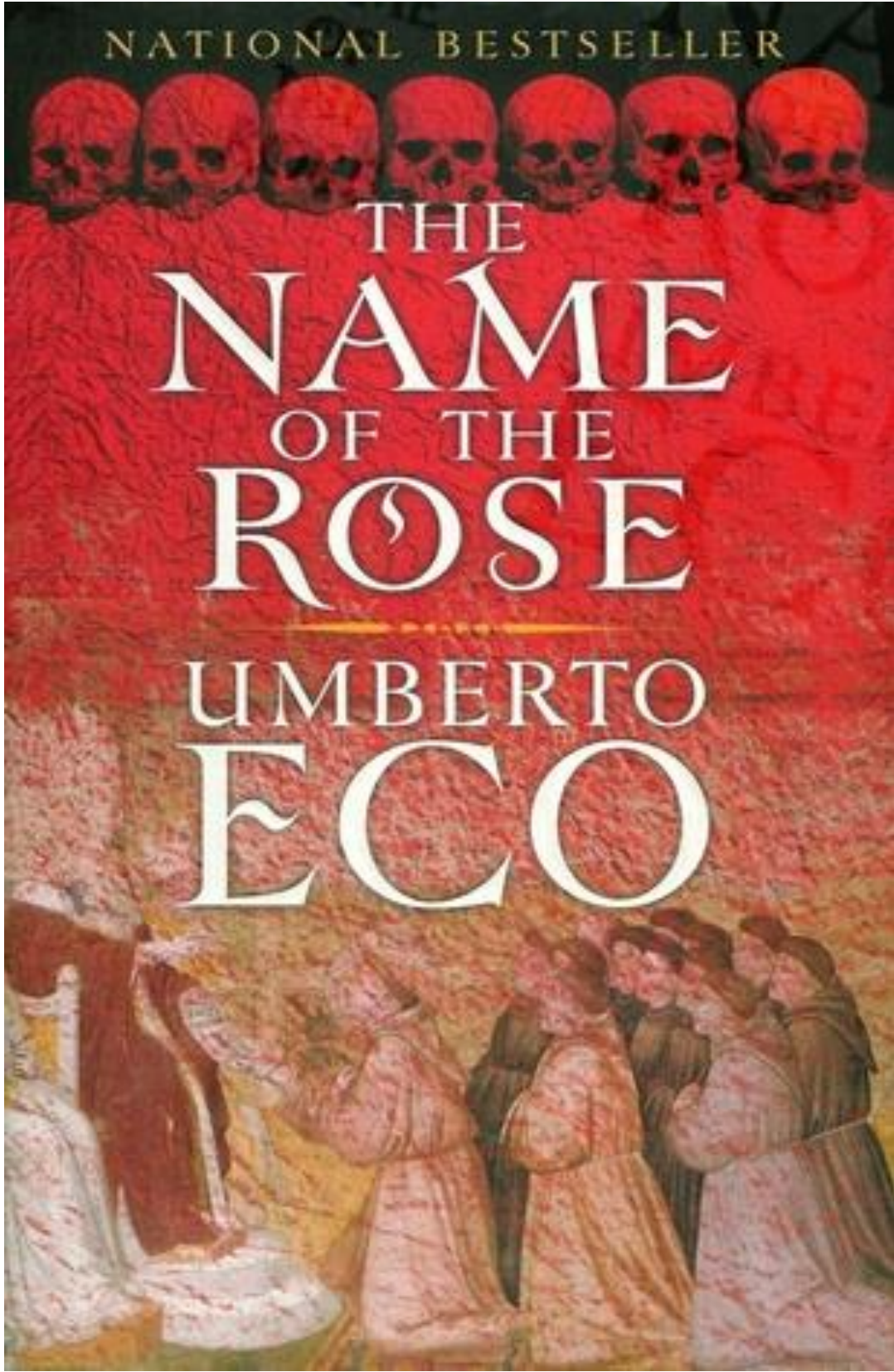
“Finis Africae” kitabı dört bölümden oluşur. İlk bölümde Arapça el yazması, ikinci bölümde simyayla ilgili bir Mısır kitapçığının süryanice çevirisi, üçüncü bölümde dünyanın yaratılışını yedi gülüşe bağlayan Afrikalı bir yazarın el yazması ve dördüncü bölümde ise güldürüden bahseden Aristoteles’in Poetika kitabının kayıp ikinci cildi yer alır.

Rahip Jorge göre “Gülme bedenimizin güçsüzlüğüdür; yozlaşması ve yavanlığıdır. Köylünün eğlencesi, sarhoşun eğlencesidir (Eco, 2013, s.649)”. Jorge ise Aristoteles’in Poetika kitabının gülmeyi sanat katına çıkarttığını düşünür, “Burada gülmenin işlevi tersine dönüyor, sanat düzeyine yükseltiyor; bilginler dünyasının kapıları gülmeye açılıyor; böylece gülme, felsefenin ve hain tanrıbilimin konusu oluyor...(Eco, 2013, s.650)”.

Romanın son bölümü olan yedinci gecede ise William ve Adso labirent gibi kütüphanenin şifrelerini tamamen çözerek gece kütüphaneye girerler. Ancak, orada rahip Jorge'yle karşılaşır ve Jorge orada tüm cinayetlerin gizemini William ve Adso'ya açıklar. Jorge *finis Africae* kitabının sapkın olduğuna inanarak kitabı orada imha etmeye çalışır. En sonunda ellerindeki lambanın yere düşmesi, yangın çıkmasına neden olur ve bu yangın büyüyerek tüm manastıra sıçrar ve manastır günlerce yanarak bir harabeye dönüşür.

4.1.1.2. Umberto Eco “Gülün Adı” kitap kapağı çözümlemesi

Umberto Eco'nun Gülün Adı kitabının kapağındaki (Görsel 4.1) göstergelere bakıldığı zaman üst tarafta, siyah fonun önünde yedi adet kafatası iskeleti yer alır, alt tarafta tahtında oturan bir papa, onun karşısında diz çökerek ve ellerini kavuşturarak duran bir grup rahip bulunur. Renk olarak ise kapakta kırmızı renk hâkimdir.



Görsel 4.1. *Christopher Morrison, Umberto Eco Güllün Adı kitap kapağı, 1994, Washington, Amerika.*

Kaynak: www.goodreads.com

Öncelikle kitap kapağının alt tarafında, tahtında oturan papa ve onun karşısında diz çökmüş biçimde duran rahipler yer alır. Kitap ise İtalyada yüksek bir tepeye kurulmuş Melk manastırını ve orada yaşayan rahipleri konu almaktadır. Bu bakımdan kapaktaki papa ve rahipler kitap içeriğindeki rahipler ile benzerlik ilişkisi içinde olduğundan bu göstergeler görüntüsel gösterge niteliği taşımaktadır.

Görüntüsel göstergeler aynı zamanda içinde belirtisel göstergeleri de taşımaktadır. Çünkü kapaktaki görüntüsel göstergelerden yola çıkarak romanın kaçınıcı yüzyılda geçtiğini, roman kahramanlarının kimler olduğunu ve hangi kültürel gruba ait olduklarını anlayabiliriz. Bu doğrultuda kapaktaki görüntüsel göstergelerden yola çıkarak romanın Ortaçağda geçtiğini ve Hristiyan din görevlilerini konu aldığını varsayabiliriz.

Kitap kapağının üst tarafında yedi tane kafatası bulunur. Kafatası, canlı varlıkların ölümü gerçekleştiğinde derinin çürümesi sonucunda ortaya çıkar. Dolayısıyla kafatası ölümün birer belirtisel göstergesidir. Romanda ise yedi kişi ölmüştür ve kapaktaki yedi tane kafatası iskeleti bu ölen kişilerin birer belirtisel göstergesidir. Kapakta kafataslarının arkası siyah renk olarak gösterilmiştir. Siyah renk genellikle gecenin, karanlığın, gizemin, gizli, bilinmeyen şeylerin belirtisidir. Romanda ise cinayetlerin kim tarafından işlendiği belli olmayıp; gizemli, garip bir biçimde gerçekleşir. Dolayısıyla kapaktaki kafataslarının arkasındaki siyah renk ölümlerin esrarengiz yanını ifade eder.

Kitap kapağının alt tarafında papa ve bir grup rahip yer alır. Burada papa bir tahtın üzerine oturmuş rahipler ise onun karşısında diz çökmüş ve ellerini önde bağlamış bir şekilde durur. Papanın yüksek bir tahta oturması onun gücünün ve yüceliğinin bir belirtisidir; rahiplerin ise papanın karşısında diz çöker bir vaziyette durmaları papaya karşı olan bağlılıklarının ve itaatkâr olmalarının birer belirtisi olarak gösterilir. Burada dikkati çeken öndeki rahiptir, bu rahip papaya bir el yazması verir. Romanda ise cinayetler muhafazakâr bir rahip tarafından Hristiyanlık öğretilerine ters düşen bir kitap için işlenmiştir. Bu anlamda rahibin diz çöker bir vaziyette papaya el yazmasını sunması ve cinayetleri sapkın bir kitap için işlemesi ona olan bağlılığının bir belirtisi şeklindedir.

Kitap kapağına bakıldığında, kapaktaki hâkim renk kırmızıdır. Kırmızı renk, kafataslarından başlayarak aşağıya rahiplerin üzerine doğru yoğunluğu azalarak devam eder. Roman manastırda işlenen cinayetler üzerine kuruludur ve bundan dolayı kırmızı renk burada kanı ifade eder ve kanda ölümün birer belirtisel göstergesidir. Kırmızının

kafataslarından başlayarak rahiplerin üzerine doğru akması, manastırdaki ölümlerin rahiplerle olan bağlantısını gösterir.

Kitap kapağı içinde simgesel göstergeleri de barındırır. Bunlardan biri kafatası iskeletleridir. Kafatası genel olarak ölümü ve ölüm tehlikesinin simgesidir. Kapaktaki kırmızı renk ise kanın bir simgesidir.

Kitap kapağındaki yazılar da simgesel bir özellik taşır. Çünkü Peirce'e göre herhangi bir yazı, rakam, şekil gibi uzlaşımaya dayalı göstergeler simgesel göstergelerdir. Burada uzlaşımalsal olarak Umberto Eco yazısıyla kitabın yazarının Umberto Eco olduğunu, "The Name of The Rose" yazısıyla ile kitabın adının The Name of The Rose (Gülün Adı) olduğunu anlarız.

Kapaktaki yazılar tam ortada ve büyük puntolarla yazılmıştır. Yazarın adının ve kitabın adının büyük puntolarla yazılması yazarı ve kitabı ön plana çıkarır. Romanın yazarı olan Umberto Eco edebiyatçı, estetikçi, ortaçağcı ve göstergebilimci kişiliğiyle çağımızın önemli düşünürlerinden biridir. Romanın adı da ayrıca bir öneme sahiptir, çünkü Eco'ya (2013, s.693) göre " 'Gülün Adı' fikri hemen hemen rastgele geldi aklıma; hoşuma da gitti, çünkü gül öylesine anlam yüklü, simgesel bir nesnedir ki, neredeyse artık hiçbir anlamı yoktur". Bu bakımdan çağlar boyunca *gül* sözcüğünün anlamı sözlük anlamı dışına kayarak, hep bir devinim halinde, ikincil anlamlarla yüklenmiştir. Dolayısıyla Eco'ya göre romanda aynı şekilde çağlar boyunca devamlı anlam üreten bir makine gibidir. Böylelikle Eco, gül'ün ve romanın anlam üretmesini birbirleriyle özdeşleştirmiştir.

4.1.2. Samed Behrengi "Küçük Kara Balık" kitap kapağının Roland Barthes'a göre çözümlemesi

Samed Behrengi, 1939 yılında İran'ın Tebriz şehrinde doğmuş ve 1968 yılında Tebriz'de ölmüştür. Samed Behrengi, çocuk hikâyesi ve halk masalları yazarı, derleyicisi, araştırmacı ve aynı zamanda eğitimevidir. Behrengi birçok köy okulunda öğretmenlik yapmış ve İran eğitim sistemi üzerine eğilerek, eğitim sisteminin aksayan yönlerine ilişkin çözümler üretmiştir. Behrengi'nin ilk çocuk kitabı Yıldız ve Kargalar (Ulduz u Kelağha)'dır. Küçük Kara Balık ise (Mahi-yi Siyah-i Kuçulu) yazarın birçok ödül aldığı masal türündeki çocuk kitabıdır. Kitap genel olarak Küçük Kara Balık'ın belli bir sınır

içindeki yaşamını sorgulamasını ve sınırın ötesinde neler olduğunu merak etmesini ve bu süreç içinde yaşadığı olayları konu alır; özde ise bize dayatılan yaşamın sorgulamasına dayanır.

4.1.2.1. Samed Behrengi “Küçük Kara Balık” kitap özeti

Küçük Kara Balık, yaşlı bir balığın oniki bin çocuğunu ve torununu etrafına toplayarak, onlara Küçük Kara Balık’ın hikâyesini anlatmasıyla başlar:

Bir zamanlar annesiyle ırmakta yaşayan küçük bir kara balık vardır. Küçük Kara Balık günlerini annesiyle beraber ya da diğer balıklara karışarak, küçücük bir alanda geçirir. Ancak Küçük Kara Balık son zamanlarda çok konuşmaz ve düşünceli bir halde bir o yana bir bu yana gider. Küçük Kara Balık’ın bir derdi vardır, küçük balık aylardır içinde yaşadığı derenin sonunun nerede olduğunu ve başka yerlerde neler olup bittiğini merak etmektedir. Bunun için annesinin ve arkadaşlarının tüm karşı çıkışlarına rağmen en sonunda gitmeye karar verir ve yola çıkar.

Küçük Kara Balık yola çıktıktan sonra çağlayandan atlayıp bir su birikintisinin içine düşer. Küçük Kara Balık daha önce bu kadar büyük bir su birikintisi görmemiştir. Orada yumurtadan çıkmış binlerce kurbağa yavrusuyla karşılaşır. Kurbağa yavruları kendilerinin güzel ve soylu olduklarını düşünürler ve Küçük Kara Balık’la alay ederler. Ancak Küçük Kara Balık’a göre kurbağalar cahildir, çünkü dünyada birçok canlının kendilerine göre bir güzelliği vardır. Kurbağalar, Küçük Kara Balık’a her gün sabah akşam dolaştıklarını ama kendilerinden başka kimseyi görmediklerini ve dünyanın bu su birikintisi kadar olduğunu söylerler. Anne kurbağa ise Küçük Kara Balık’tan çocuklarının aklını karıştırmadan gitmesini ister.

Küçük Kara Balık kumların üstünde kurbağayı yiyen bir yengeçle karşılaşır. Yengeç kurbağaları sevmediğini ve kendisini beğenmiş kurbağalara dünyanın gerçekte kimin elinde olduğunu göstermek istediğini söyler. Küçük Kara Balık ise ona dünyanın kimin elinde olduğunu bilemeyeceği cevabını verir. Ardından kertenkeleyle karşılaşır. Kertenkeleye nehrin sonunu bulmaya çalıştığını ve pelikanların, testere balıklarının ve balıkçıların kendisini yolda çok korkuttuğunu, onlar hakkında bildiklerini anlatmasını ister. Kertenkele, testere balığı ile balıkçılın burada olmadığını, ancak, pelikanın torbasına girmekten sakınması gerektiğini ve eğer pelikanın torbasına girerse kendisine vereceği

hançerle pelikanın torbasını parçalayıp oradan çıkabileceğini söyler. Ardından Küçük Kara Balık tekrar yola koyulur ve yol boyunca gördüğü her şeyden yeni bir şeyler öğrenir.

Küçük Kara Balık vadinin genişleyip suyun ve ormanın ortasından geçtiği sırada kendi gibi balıklarla karşılaşır. Balıklar ona yolda giderken pelikanın yolda olduğunu yine de gitmek isteyip istemediğini sorar. Küçük Kara Balık ise ne olursa olsun yine de gideceğini söyler. Bazı balıklar Küçük Kara Balık'la gitmek ister ancak büyük balıklardan ve pelikanlardan korktukları için gitmeye cesaret edemezler.

Küçük Kara Balık, sabah uyandığında onunla gelmek isteyen birkaç balığın yanında olduğunu fark eder. Küçük Kara Balık ve diğer balıklar tam gitmek üzereyken kendilerini pelikanın torbasında bulurlar. Pelikan diğer balıkları Küçük Kara Balık'a karşı kışkırtır ve diğer balıklarda suçu Küçük Kara Balık'ta bulur. Küçük Kara Balık pelikanın diğer balıkları kandırdığını düşünür ve ona bir oyun hazırlar. Oyunun sonunda pelikan sözünde durmayarak diğer balıkları yutar, Küçük Kara Balık ise hançeriyle pelikanın torbasını yırtar ve oradan kaçar.

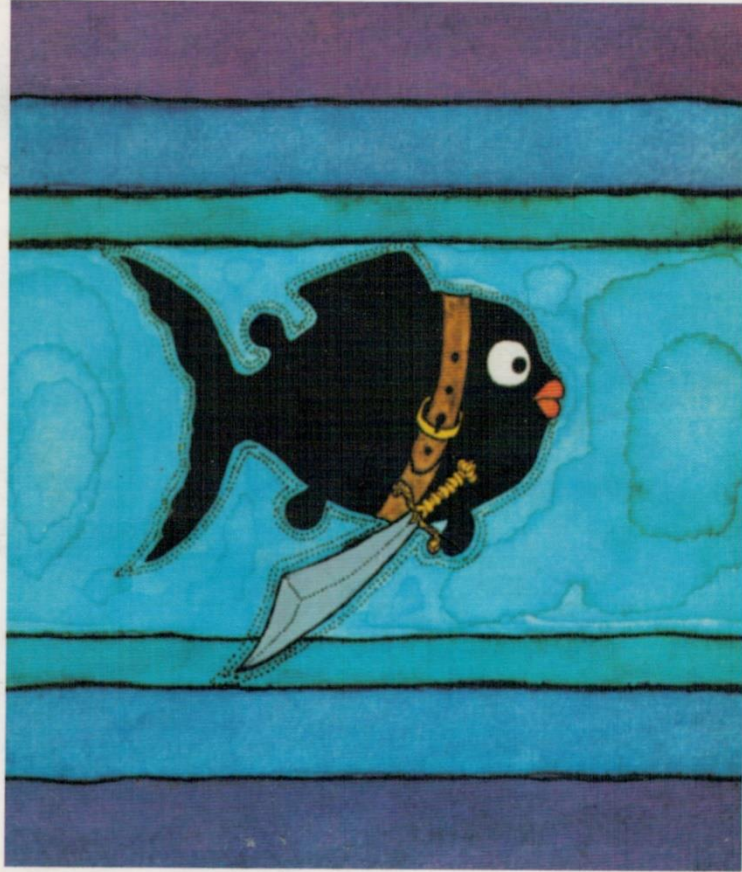
Küçük Kara Balık öğlene kadar nehirde durmadan gider. Artık suyu bol, dipsiz, uçsuz bucaksız olan denize ulaşır. Küçük Kara Balık güneş ışığında keyifle denizin yüzeyinde yüzerken aynı zamanda: "Ölümlerle her an burun buruna gelebilirim. Yaşadığım sürece onun işini engellemek için elimden geleni yapacağım. Kuşkusuz, ölümden kaçamayacağımı anladığımda artık gözümde önemini yitirir o, önemsiz olur. Önemli olan benim yaşamım, ya da benim ölümümün başkalarını nasıl etkileyeceğidir..." diye düşünür (Behrengi, 2008, s.52).

Küçük Kara Balık denizde yüzerken aniden karşısına bir balıkçı çıkar ve onu yakalayıp yutar. Küçük Kara Balık balıkçılın midesinde annesini isteyen yavru bir balıkla karşılaşır. Küçük Kara Balık hemen bir plan yapar ve yavru balıkla beraber balıkçılı gıdıklar ve balıkçı gülünce yavru balık balıkçılın midesinden çıkar. Küçük Kara Balık ise balıkçılın midesinde, elindeki hançerle balıkçılı öldürüp, balıkları kurtarmak ve huzura erdirmek ister. Ancak Küçük Kara Balık, içerde, balıkçılı öldürmesine rağmen, dışarı bir türlü çıkmaz ve bir daha Küçük Kara Balık'tan hiç haber alınamaz.

SAMED BEHRENGİ

KÜÇÜK
KARA BALIK

TÜRKÇESİ: İLKNUR ÖZDEMİR
RESİMLEYEN: MEHMET SÖNMEZ



♥ CAN
ÇOCUK



Görsel 4.2. Mehmet Sönmez, *Samed Behrengi Küçük Kara Balık* kitap kapağı, 2008, İstanbul

Kaynak: Behrengi, 2008

4.1.2.2. Samed Behrengi “Küçük Kara Balık” kitap kapağı çözümlemesi

Küçük Kara Balık’ın kitap kapağına bakıldığı zaman (Görsel 4.2), alttan ve üstten siyah kontürlerle çevrelenmiş dere ve derenin ortasında beline dolanan hançerle Küçük Kara Balık görülür. Küçük Kara Balık annesiyle beraber yaşayan bir yavru balıktır. Küçük Kara Balık’ın yaşamı genelde küçük bir alan içinde annesiyle ve arkadaşlarıyla gezerek geçmektedir. Ancak Küçük Kara Balık zamanla bu durumu sorgulamaya başlar ve bu sorgulama sürecinde içinde bulunduğu sınırları aşmaya çalışır. Ancak Küçük Kara Balık’ın düşünceleri çevresindeki balıklar tarafından hoş karşılanmaz ve düşüncelerinden dolayı eleştirilir ve hatta ölümle tehdit edilir. Dolayısıyla burada Küçük Kara Balık, toplum içinde yaşadığı yeri sorgulayan bir bireyi ve bu bireyin karşılaştığı zorlukları ifade eder.

Toplum içinde kalıplaşmış birtakım değer yargıları ve normlar vardır ve bireylerden bu değer yargılarına ve normlara uyması beklenir. Hatta kişinin bunlara uyup uymaması onun iyi ya da kötü olmasının bir ölçütü olarak kabul edilir. Buna uymayan bireyler ise toplumla çatışmaya girer ve toplum tarafından dışlanarak, cezalandırılabilir. Küçük Kara Balık ise ona çizilen sınırı sorgulayan ve eleştiren bir kişilik yapısına sahiptir. Küçük Kara Balık’ın bu sorgulayıcı yapısı diğer balıkları rahatsız eder: “Ne zamandan beri bilim adamı ya da filozof kesildin sen?... Bu dediklerini hoş göreceğimizi sanma (Behrengi, 2008, s.16, 18)” ve onun bu durumu diğer balıklarla çatışmaya girmesine neden olur.

Küçük Kara Balık renk olarak siyahtır. Küçük Kara Balık, içinde yaşadığı koşulları sorguladığı için ve diğer balıklar arasında asi, düzen bozucu olarak görüldüğü için Küçük Kara Balık’a toplum tarafından siyah renk atfedilmiştir. Çünkü beyaz renk nasıl ki temizliğin, masumiyetin, huzurun rengiyse siyah renkte burada kötülüğe, güvensizliğe tehlike vb. anlamlara işaret eder.

Siyah renk aynı zamanda olumlu anlamlara da sahiptir. Siyah renk gücü, azmi, kararlılığı da simgeler. Örneğin Türkçe’de “gözü kara çıkmak” deyimini “korkusuz olmak”; “gözünü karartmak” deyimini ise “bir işi atılırken hiçbir şeyden çekinmemek” anlamlarına gelir. Küçük Kara Balık ise kararlı, kararından dönmeyen, atılğan, korkusuz bir kişilik yapısına sahiptir ve siyahın bu anlamları Küçük Kara Balık’ın kişilik özellikleri ile uyumaktadır.

Kapakta Küçük Kara Balık'ın belinde küçük bir hançer yer alır. Hançer, “ucu eğri ve sivri, kamaya benzer, silah olarak kullanılan bir bıçak türü (TDK, 2016)”dır. Hançer burada hem Küçük Kara Balık'ı tehlikelerden koruyan silah olarak gösterilir hem de Küçük Kara Balık'ın mücadelecisi, savaşçı kişiliğiyle özdeşleşir.

Öncelikle hançer Küçük Kara Balık'a bir silah aracı olarak kertenkele tarafından verilmiştir. Küçük Kara Balık süreç içinde bir kere pelikanın torbasına girer ve bu hançerin yardımı sayesinde pelikanın torbasından kurtulur. Bir kere de balıkçılığın midesine girer ve hançer sayesinde balıkçılığın öldürerek diğer balıkların huzura kavuşmasını sağlar.

Küçük Kara Balık kişilik olarak mücadelecisi ve savaşçıdır, çünkü Küçük Kara Balık; düşünen, çevresini sorgulayabilen, kararından dönmeyen, düşüncelerini eyleme geçirebilen, zorlukların üstesinden gelen, risk alabilen, cesur ve güçlü bir kişilik yapısına sahiptir. Küçük Kara Balık; kimsenin cesaret edemediği normları sorgulayarak yaşadığı yerin ötesini merak eder, çevresindeki balıkların karşı çıkmasına rağmen düşüncelerinden vazgeçmez, düşüncelerini eyleme geçirmek için yaşadığı yeri terk eder, kurbağaların onu hor görmesine aldırmaz, yolunda onu yemek için testere balığı, balıkçıl ve pelikan bulunmasına rağmen bunlardan korkmayarak yoluna devam eder, pelikanın torbasına girdiğinde aklıyla pelikanın torbasından kurtulur, diğer balıkları huzura erdirmek için ölümden korkmaz ve sonunda amacına ulaşarak ırmağın bittiği yere, denizlere ulaşır.

Küçük Kara Balık, kapakta, alttan ve üstten kontur çizgileriyle sınırlandırılmış, bir derenin içinde tasvir edilir. Dere, çizgilerle alttan ve üstten üç bölüme ayrılır ve aşağıya ve üste doğru gidildikçe her bölümün mavisi giderek koyulaşır. Kapaktaki en ortadaki dar kısım ise Küçük Kara Balık'ın hayatı sorgulamaya başladığı, çıkış yeridir. Burada derenin sonunu görmek için düşüncelerini eyleme geçirerek yol almaya başlar.

Bu derenini ucunun nereye çıktığını gidip görmek istiyorum. Bak anneciğim, tam bir aydır bu derenin ucunun nerede olduğunu düşünüp duruyorum. ...Ben yaşamanın nasıl bir şey olduğunu öğrenmek istiyorum; durmadan aynı şeyleri yapmak, yaşlanana kadar başka bir şey yapmadan yaşamak olmaz; dünyada yaşamanın anlamı bunun daha fazla olmalı! (Behrengi, 2008, s.12, 14).

Kapaktaki ikinci ve üçüncü bölüm Küçük Kara Balık'ın derenin sonunu görmek için yol aldığı süreçtir. Bu süreçte Küçük Kara Balık çeşitli hayvanlara karşılaşır, zorluklar atlatır ve gittikçe yeni şeyler öğrenir: “Küçük Kara Balık durmadan yüzmüş yüzerken de yeni yaratıklarla karşılaşmış, yeni şeyler öğrenmiş...(Behrengi, 2008, 37)”.

Bu katman bir önceki katmana göre daha koyudur, bu koyuluk ise Küçük Kara Balık'ın bilgisinin artığının ve daha da olgunlaşmaya başladığının bir göstergesidir.

Kitap kapağındaki son katman ise en koyu yer olarak, Küçük Kara Balık'ın denize ulaştığı ve düşüncelerinin derinliğine vardığı yerdir. Küçük Kara Balık masalın sonunda amacına ulaşmış ve derenin sonu olan denize varabilmiştir. Deniz artık Küçük Kara Balık'ın geldiği son noktadır ve aynı zamanda düşüncelerinin olgunlaştığı, belli bir derinlik kazandığı noktadır da. “Ölümler her an burun buruna gelebilir. Yaşadığım sürece onun işini engellemek için elimden geleni yapacağım. Kuşkusuz, ölümden kaçamayacağımı anladığımda artık gözümde önemini yitirir o, önemsiz olur. Önemli olan benim yaşamım, ya da benim ölümümün başkalarını nasıl etkileyeceğidir... (Behrengi, 2008, s.52) ”.

Küçük Kara Balık masalın sonunda balıkçılarla yakalanarak, balıkçıl tarafından yutulur ve balıkçılın midesine girer. Orada; balıkları kurtarmak, huzura kavuşturmak için hançeriyle balıkçılın midesini parçalayarak öldürür. Ancak ne kadar beklense de Küçük Kara Balık balıkçılın midesinden hiç çıkmaz ve bir daha Küçük Kara Balık'tan hiç haber alınmaz. Küçük Kara Balık böylelikle düşünceleriyle denizin derinliğine ve kahramanlık yanıyla da denizin sonsuzluğuna karışır ve burada yitip gider. Böylece son katman Küçük Kara Balık'ın mistik bir yapıya kavuştuğu son nokta olur.

4.1.3. Yaşar Kemal “Ağrı Dağı Efsanesi” kitap kapağının Roland Barthes’a göre çözümlemesi

Yaşar Kemal (1926-2015) zengin imgelem gücü ve insan ruhunun derinliklerine sızan şiirsel anlatımıyla yalnızca Türk edebiyatının değil dünya edebiyatının da önde gelen isimlerinden biridir. Yaşar Kemal çocukluğunda Çukurova'da halk şairlerini, destancıları dinleyerek büyümüş ve Anadolu'nun folklorik öğelerinden beslenmiştir (Kabacalı, 2015, s.150, 154). Bu bakımdan Yaşar Kemal genellikle romanlarında düş ve gerçeği içiçe sunduğu, destansı bir hava oluşturur. 1970 yılında yayımlanan Ağrı Dağı Efsanesi ise Yaşar Kemal'in düş ve gerçeği birarada sunduğu, destansı romanlarından biridir. Ağrı Dağı Efsanesi genel olarak geleneklere bağlılığı konu alır ve bunun yanında Gülbahar ve Ahmet arasında yaşanan aşkın destansı hikâyesini anlatır.

4.1.3.1. Yaşar Kemal “Ağrı Dağı Efsanesi” kitap özeti

Ağrı Dağı Efsane’si başkasına ait kır bir atın Ahmet’in kapısının önüne gelmesiyle başlar. Geleneklere göre at, kapısına gelen kişiye haktan armağandır, atın sahibi bey de olsa paşa da olsa kelle verilir de at geri verilemezdi. Günlerden bir gün atın sahibi ortaya çıkar, atın sahibi Beyazıt Paşası zalim Mahmut Han’dır. Mahmut Han gelenekleri hiç sayarak Ahmet’ten atını almak ister. Ancak Ahmet at bana haktan yadigârdır diyerek atı vermez. Mahmut Han ise bunun üzerine Ahmet’i zindana atar.

Mahmut Han’ın üç kızı beş oğlu vardır. Gülbahar Mahmut Han’ın üç kızından biridir. Gülbahar sarayı hiç sevmezdi, o hep halkın arasındaydı. Nerede bir hasta yardıma muhtaç biri varsa Gülbahar oradaydı. Sarayda babasının at meselesiyle en çok ilgilenen kişi de Gülbahardı. Ahmet zindana girdiğinde ise Gülbahar gizlice zindana giderek, Ahmet’i ilk kez orada görür ve Ahmet ile Gülbahar arasındaki destansı aşk böylece orada başlamış olur.

Mahmut Han, Ağrı Dağı halkına kırk gün içinde atı gelmezse zindanda olan Ahmet’in, Sofi’nin ve Musa Bey’in başını vurduracağını açıklar. Gülbahar olan biteni Ahmet’e anlatır ancak Ahmet yüzyıllık geleneklere karşı gelemeyeceğini söyler. Gülbahar başka çareler arar. Gülbahar önce demirci Hüso’nun yanına gider ve Hüso onu Kervan Şeyhinin yanına yollar. Gülbahar Kervan Şeyhine derdini anlatır ve Kervan Şeyhi’de günler içinde atı sarayın kapısına getirtir. Ancak Mahmut Han at kapıya gelse de dediğinden dönmez ve onların başını vurduracağını söyler.

Gülbahar, Ahmet’in başının vurulmasından önceki gün zindancıbaşı Memo’nun yanına gider. Memo genç, yiğit, Mahmut Han’ın çocukları kadar sevdiği biridir. Memo hiç kimseyle konuşmazdı ve Gülbahar’a olan aşkı yüzünden Gülbahar’ın gözünün içine hiç bakamazdı. Gülbahar Memo’dan Ahmet’i bırakmasını ve bunun için ne isterse kendisine vereceğini söyler. Memo Gülbahar’dan birkaç tel saçını ve bu geceyi ve onu hiç unutmamasını ister. Memo öleceğini bile bile zindanın kapısını açar ve Ahmet’in zindandan çıkmasını sağlar.

Mahmut Han, Gülbahar’ın Ahmet’in kaçmasına yardım ettiğini öğrenince Gülbahar’ı zindana atar. Bunu duyan Ağrı Dağı halkı saraya yürür ve Gülbahar’ı zindandan çıkararak, alıp götürür. Ahmet’le Gülbahar Hoşap kalesi Beyi’nin evine giderler. Geleneklere göre bir delikanlı bir kızı kaçırdığında, kızın babası

kim olursa olsun, kız babasına geri verilmezdi. Bundan dolayı, bu süreçte Ahmet'le Gülbahar kalede günlerce kalırlar. Ancak Ahmet'in bir derdi vardı ve Gülbahar'ın yüzüne hiç bakmıyordu. Gülbahar'da günden güne bu ağır yükün altında giderek eziliyordu.

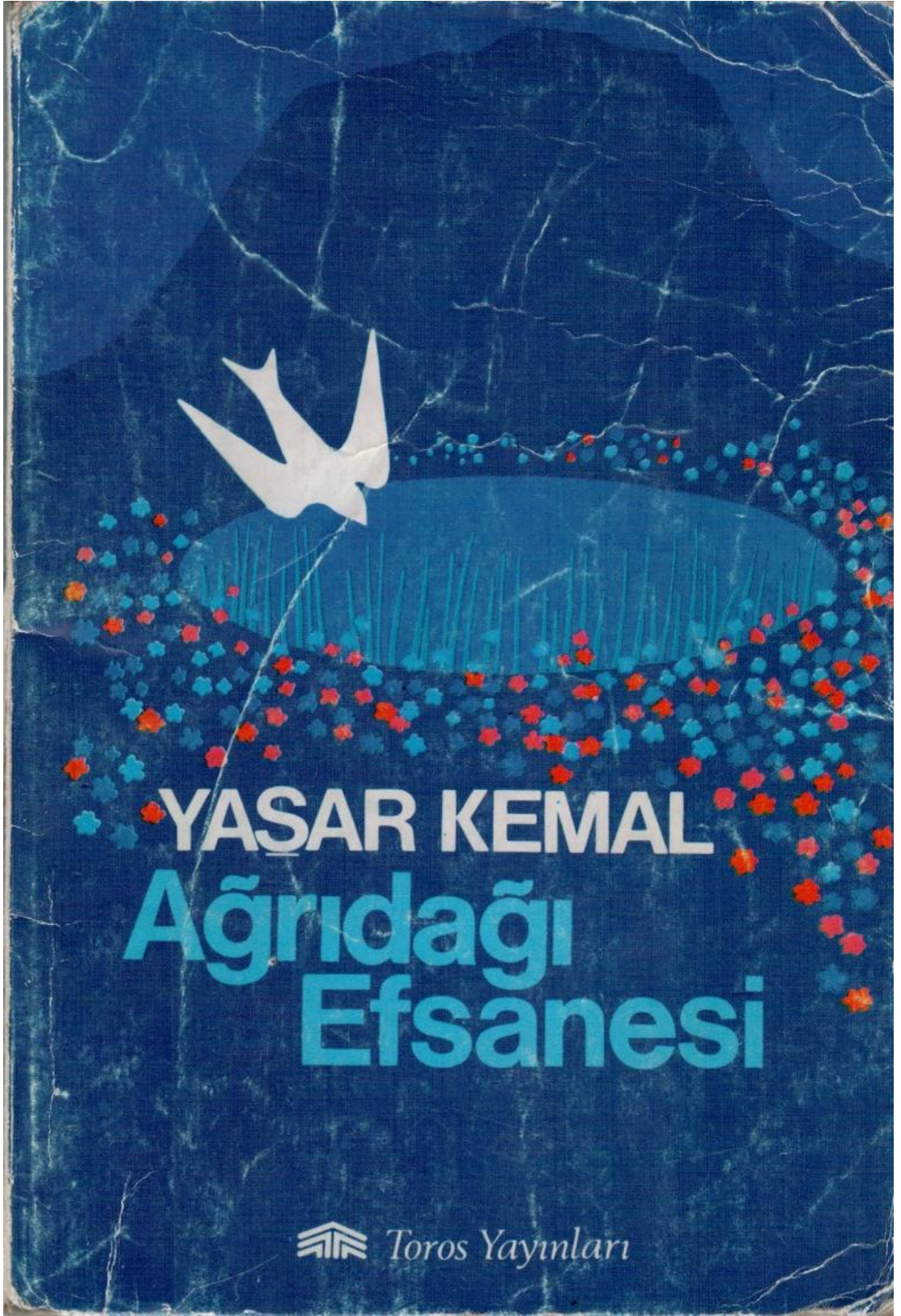
Mahmut Han ve Hoşap kalesi beyi arasında süren çekişme sonucunda Mahmut Han Gülbahar'ı Ahmet'e vermek için Ahmet'in Ağrı Dağı'nın tepesine gidip ateş yakmasını şart koşar. Ancak Ağrı Dağı'nın tepesine gidipte şu zamana kadar dönen hiç olmamıştır. Mahmut Han Ahmet'i adeta ölüme yollar. Ancak Ahmet Ağrı Dağı'nın tepesine çıkarak ateşi yakar ve Mahmut Han da Gülbahar'ı Ahmet'e vererek sözünü yerine getirir.

Gülbahar'la Ahmet birbirlerine kavuşarak, beraber Küp Gölü'nün yanındaki mağaraya giderler. Ancak Ahmet'le Gülbahar neredeyse hiç konuşmazlar ve birbirlerinin yüzlerine bakamazlar. En sonunda Ahmet Gülbahar'a içini kemiren şeyi söyler ve Memo'ya ne vererek canını satın aldığını sorar. Gülbahar ise Memo'ya ne isterse verebileceğini ancak Memo'nun kendisinden hiç bir şey istemediğini söyler. Ve susarlar. Gülbahar artık Ahmet'in neden böyle olduğunu anlar. Ahmet ertesi gün kalktığında Küp Gölü'nün doğru gider ve Gülbahar Küp Gölü'nde Ahmet'i yitirir. O günden sonra Küp Gölü'nün oradan geçenler gölün kıyısına oturmuş, başını iki elinin arasına almış, gözlerini Küp Gölü'nün mavi suyuna dikmiş Gülbaharı görürler.

4.1.3.2. Yaşar Kemal "Ağrı Dağı Efsanesi" kitap kapağı çözümlemesi

Ağrı Dağı Efsanesi'nin kitap kapağına bakıldığında (Görsel 4.3), arkada belli belirsiz Ağrı Dağı, onun önünde etrafı kırmızı, mavi, lacivert renkli çiçeklerle sarılmış Küp Gölü ve gölün üzerinde beyaz bir kuş bulunur. Kitap kapağındaki bu betimleme Yaşar Kemal'in romanındaki her bölüm öncesinde anlattığı doğa tasvirinden yola çıkılarak resimlenmiştir.

Her yıl, bahar Ağrıdağının üstüne yürürken, dağın yamacındaki Küp gölünün kıyısına o yörenin tek mil çobanları gelirken, kepeneklerini gölün bakır rengi toprağının, kırmızı çakmaktaşı kayalıklarının üstüne serip halka olup otururlar. Çobanların her yıl sayısı değişir. Tanyerleri ışıırken bellerindeki kavallarını çıkarıp Ağrıdağının öfkesini hep birden çalmaya başlarlar. Tam gün batır batmaz da usulca, hep birden kavallarını bellerine sokar, doğrulurlar. Bu sırada da küçük bir ak kuş gelir kanadının birisini gölün som mavisine batırır, uçar gider (Kemal, 2015, s.96).



Görsel 4.3. Abidin Dino, Yaşar Kemal Ağrı Dağı Efsanesi kitap kapağı, 1987, İstanbul.

Kaynak: Kemal, 1987

Ağrı Dağı 5.137 metrelik yüksekliğiyle Anadolu'nun en yüksek dağdır. Aynı zamanda da volkanik bir dağ olan Ağrı Dağı, doruğunda örtülü buzullarıyla Türkiye'nin en büyük buzuluna sahiptir. Özdoğan'a göre "ağrı" kelimesi Şamanizm devri Türkçe'sinden geldiği varsayılır ve "Ağr ya da Ağrı" "kocaman" yada "Tanrı" anlamına gelir (Özdoğan, 2008, s.9).

Ağrıdaki dünyanın üstüne oturmuş ayrı bir dünya gibidir, ağır, heybetli. Çok zaman Ağrının başı dumanlıdır. Bazı da bulutların yerini savrulan yıldızlar alır. Top top, dönen, bir borda esen yıldızlar. Güneş uzun gecelerden sonra Ağrının böğründen bir kıpkızıl ateş harmanı gibi çıkar (Kemal, 2015, s.83).

Genel anlamda dağ, yerden yüksek, heybetli bir yapı şeklindedir ve dağın bu yapısı insanlar tarafından birçok soyut kavramla özdeşleşerek, bazı yananamlar üretmiştir. Tarih içinde dağ; yüceliği, büyüklüğü simgelemiştir; göğe yakın olduğundan, bilginlerin, kahinlerin, ermişlerin inzivaya çekildiği yer olmuştur, manevi olarak yükselmeyi, soyutluğu ifade etmiştir. Romanda da Gülbahar ve Ahmet birbirlerine kavuştuktan sonra Ağrı Dağı'na doğru giderler ve orada, onların aşklarının yüceliği dağın yüceliğiyle özdeşleşerek, mistik bir havaya bürünür.

Yaşar Kemal'in çoğu romanında dağ imgesinin önemli bir yeri vardır. Yaşar Kemal'in dağ imgeleri genellikle zulmedenleri kendi hışmına uğratan, zulme uğrayanları da koruyup kollayan bir yapıdadır. Örneğin, İnce Memed romanında İnce Memed halka zulmeden Abdi Ağa'yı öldürdükten hemen sonra atını Ali Dağı'na sürer ve dağ onu korur. Bir başka hikayesinde ise bir çoban bir beyin kızına aşık olur ve beyde bu duruma kızar ve çobanı ölü ya da diri karşısına ister. Bu durumda çoban Ağrı Dağı'na sığınır ve dağ onu korur, ona zulmedenlere ise öfkelerini saçar:

Çoban Ağrıdağına sığındı. Ağrıdağının yüreği yalıma kesti. On beş köyün erkekleri yakalamak, öldürmek için çobanın ardına düştüler. Delik delik ağrının her yerini aradılar. Dağ, çobanı sakladı. Çoban yalıma kesti...Ağrıdağı zulme, kötülüğe öfkelenmiş, kaldırmış bir parçasını bunların üstüne yollamış. On beş köy tek mil canlısıyla dağın altında kalmış. Dağ yutmuş onları...Ağrının öfkesi budur (Kemal, 2015, s.98).

Ahmet romanda zulüm gören bir karakterdir. Ahmet, kendisine haktan armağan olan atı vermediği için Mahmut Han tarafından zindana atılır. Ahmet'in Gülbahar'la olan beraberliğine Mahmut Han karşı çıkar ve Mahmut Han Gülbahar'ı Ahmet'e bir şartla vereceğini söyler: "Ahmet Ağrıdağının başına çıkabilirse, çıktığını da bize ispat edebilirse kızı ona elimizlen vereceğiz (Kemal, 2015, s.100)". Ancak Ağrı'nın tepesine

çıkmayı çok kişi dener ama hiçbiri dönemez. Hatta Ağrı Dağı'nın tepesinden ateş koparıp aşıya inmeye çalışan birini Ağrı Dağı yakalar kendisini de elindeki ateşi de orada dondur. Ancak Ağrı Dağı'nın tepesine çıkmaya çalışan Ahmet'e Ağrı Dağı hiç birşey yapmaz, kendi tepesinde ateş yakmasına izin verir ve ona dokunmayarak onu geri yollar.

Ağrı Dağı'nın 4200 m yüksekliğinde Küp Gölü adında bir krater gölü vardır. Yaşar Kemal'a göre Küp Gölü bir Harman yeri büyüklüğündedir ve çok derinlerdedir. Gölün dört bir yanı ışıltılı kayalarla çevrilidir ve bakır rengi toprağın aralarında yer yer yeşil çimen serpilidir. Gölün rengi bambaşka bir mavidir. Hiçbir yere benzemeyen bir mavidir, laciverdi, yumuşak kadife bir mavi. Bahar geldiğinde ise gölün etrafı mavi, kırmızı, sarı, mor renginde keskin kokulu, kısa, küt çiçeklerle dolar ve Ağrı Dağı'nın çobanları gölün etrafında Ağrı Dağı'nın Öfkesi'ni çalarlar (Kemal, 2015, s.9).

Su, geçmişten günümüze kadar birçok sanat yapıtında melankolik bir unsur olarak kullanılmıştır. Su; gözyaşdır, üzgün bir unsurdur, derin bir melankoliyi içerir. Örneğin, Sheakspear'in ünlü oyunu Hamlet'teki Ophelia karakteri Hamlet'e duyduğu aşktan ve babasının ölümünden sonra derin bir üzüntü içine girer ve bir gün derenin içine düşerek ölür. Ancak Ophelia, derenin içinde doğal ortamındaymış gibi suyla özdeşleşir. Böylece duygusal bir karaktere sahip olan Ophelia'nın yaşamının suda son bulması, tesadüfi değil onun karakteriyle su arasında kurulan bağ sonucu, bilerek tasarlanan bir son olur.

Gaston Bechelard ise durgun su karşısındaki duygularını şu şekilde ifade eder: "Durgun sular önünde hep aynı melankoliyi buluyorum; nemli bir ormanda bir su birikintisinin rengine bürünmüş çok özel bir melankoli; baskısız, düşünceli, yavaş, sakin bir melankoli (Bechelard, 2016, s.14)".

Romanda Ahmet karakteri kitabın ikinci yarısından itibaren gittikçe kederli bir hal almaya başlamıştır. Özellikle Ahmet zindandan çıktıktan sonra derin bir melankoli içine girer ve bu durum Gülbahar'ın gözünden kaçmaz.

Ve günler geçti. Ahmet'in içini bir kurt derinden derine kemiriyor, bu kemirilişi Gülbahar her an görüyordu. Ahmet'in gözleri çukura kaçmış, tüm ışığını ferini yitirmişti. . .Haftada birkaç kere Ahmet Hoşap Beyiyle birlikte atlara binip ava gidiyor, akşamları yabankeçileri, tuhaf, görülmemiş büyük kuşlarla, geyiklerle dönüyorlardı. Gülbahar bu günlerde azıcık soluk alabiliyor, hiç olmazsa karşısında can çekişen Ahmet'i görmüyordu (Kemal, 2015, s.88,89).

Küp Gölü som mavisıyla içinde gökyüzünün sonsuzluğunu, derinliğini ve uçsuz bucaksızlığını taşır. Romanın sonunda ise Gülbahar Ahmet'i Küp Gölü'nde yitirir. Ancak burada Ahmet için Küp Gölü'nde öldü terimi yerine yitip gitme terimi kullanılmıştır. Çünkü ölmek yok olmaktır ama burada ölmekten çok o sonsuzluğun içinde kaybolma, sonsuzluğun içine karışma anlamı vardır. Dolayısıyla Ahmet ölmek yerine o sonsuzluğun, derinliğin içinde yaşar ve nitekim o suyun içinde Ahmet'in yüzü Gülbahar'a ara sıra görünür.

Yaşar Kemal'e göre Küp Gölü harman yeri büyüklüğünde olsa bile derin bir göldür. Bu derinlik genellikle ruhsal bir derinliğe tekabül eder. Ahmet karakteri ise kitapta ruhsal bir derinlik içinde verilmiştir: "Bütün insanların kederi, özlemi, tutkusu gelmiş de bu yüzde birikmiş. Bir düşte, bir büyüdeydi Ahmet. Aydınlık bir buğu ardındaydı yüzü (Kemal, 2015, s.32)". Dolayısıyla Ahmet'in ruhsal yapısı, suyun duygusallığı ve derinliğiyle özdeşleşir ve tıpkı Ophelia gibi gölün derinliklerinde maddi yaşamının son bulması, Ahmet'in ruhsal yapısıyla ilişkilendirir.

Yaşar Kemal romanda Ağrı Dağı'ndan büyük sevdalara yüreğini açan, bin yıllık sevda toprağı olarak bahseder. Ağrı Dağı'nda, Küp Gölü'nün kıyıları her yıl bahar başlangıcında küp küp çiçeklerle dolar. Bu çiçekler mavi, kırmızı, sarı, mor renklerinde olup, renklerin parlaltısı çok uzaklardan bile görülür. Çiçeklerin kokusu ise çok keskindir ve çok uzaklardan bile bu baş döndürücü kokular duyulur. Küp Gölü'nün kıyılarında renk renk, keskin kokulu açan bu çiçekler Ağrı Dağı'nın yüreğini açtığı büyük sevdaları hatırlatır. Her çiçek renk renktir, parlaktır ve keskin kokulara sahiptir. Ağrı Dağı'nda yaşanan her büyük sevda ise farklı biçimlerde yaşanır ve bu sevdaların bir çiçek gibi güzelliği, masumluğu çok uzaklardan bile duyulabilir.

Romanda bir ak kuş vardır ve bu ak kuş sivri, uzun yapısıyla kırlangıca benzer. Her yıl bahar ayı başladığında gün doğarken Ağrı Dağı çobanları, Küp Gölü etrafında oturarak Ağrı Dağı öfkesini çalarlar. Tam gün kavuşurken gölün üstünde ak bir kuş hızlı bir şekilde gölün etrafında dönmeye başlar. Tam gün battığında çobanlar kavallarını bellerine sokup giderler. Gölün etrafında dönen kuşsa göle şimşek gibi çakılarak kanadını suya daldırır ve kalkar. Bunu üç kere yapar ve sonra uçup gider.

Yaşar Kemal romanda ak kuştan "sevda kuşu" diye bahseder. Bu kuş Küp Gölü'nün üzerine gelir kanadını üç kere göle batırır ve sonra yitip gider, ardından gölün yanında bir

at belirir, gölün üstünde dolaştıktan sonra o da çekilir gider. Aynı zamanda bu kuş Ahmet'le de eşleşir. Çünkü kitabın sonunda Ahmet, Küp Gölü'nde yitip gider ve ardından Gülbahar Ahmet'i görebilmek için Küp Gölü'ne gelir. Bu bakımdan hikâyedeki at ise kişiye Ahmet'i yitirdikten sonra göle bakan Gülbahar'ı hatırlatır.

Gün batımı güneşin batıp günün artık akşama döndüğünün habercisidir. Gün batımı aynı zamanda bir sonlanmayı bir bitimi çağrıştırır. Ak kuş da romanda gün batımı gibi bir sonun habercisidir. Çünkü ak kuş gölün üzerine tam gün batarken gelir, kanadını üç kere daldırıp gider ve ardından çobanlarda gider.

Ak kuş aynı zamanda romanın sonunda da gelir: “Göl kaynar, Ahmet silinir. Gülbahar silinir ve küçük ak kuş gelip kanadını som maviye batırır. Ve sonra da bir atın kapkara gölgesi gölün üstünde gelir geçer (Kemal, 2015, s.119)”. Bu bakımdan klasik masallardaki üç elma ile romandaki kuşun kanadını suyun içine üç kere batırması birbirine benzer. Klasik masalların sonunda gökten üç elma düşer, Ağrı Dağı Efsanesi'nde ise günbatımında ak kuş gelir, kanadını üç kere suya daldırır ve çobanlar Ağrı Dağı Öfkesi'ni çalmayı sonlandırıp, yitip giderler.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmanın bu sürecinde, elde edilen bulgular ve yorumlar doğrultusunda birtakım sonuçlar elde edilmiş ve elde edilen sonuçlar doğrultusunda uygulamaya yönelik ve araştırmaya yönelik önerilerde bulunulmuştur.

5.1. Sonuç

Bu araştırmada alanyazında yer alan kuramsal bilgiler doğrultusunda göstergebilimsel çözümlemeyle üç adet kitap kapağı çözümlemesi yapılmıştır. Çözümlemede temel olarak kitap kapağının içeriği ile kitabın içeriğinin örtüştüğü kitaplar tercih edilmiştir. Çözümlemek için seçilen kitaplar ve üzerindeki göstergeler incelenerek, kitabın üzerindeki göstergelere uygun olduğu düşünülen göstergebilimsel çözümleme kuramları, çözümlemek için seçilmiştir. Buna göre; Umberto Eco'nun "Gülün Adı" kitap kapağı Charles Sanders Peirce'ün gösterge türlerine göre, Samed Behrengi'nin "Küçük Kara Balık" ve Yaşar Kemal "Ağrı Dağı Efsanesi" ise Roland Barthes'ın düzanlam-yananlam kavramlarına göre çözümlenmesi uygun görülmüştür.

5.1.1. Umberto Eco'nun "Gülün Adı" kitap kapağının Charles Sanders Peirce'ün gösterge türlerine göre çözümlenmesinin sonuçları

Araştırmada "Gülün Adı" kitap kapağı Charles Sanders Peirce'ün gösterge türlerine göre çözümlenmiştir. Peirce'ün gösterge türleri görüntüsel gösterge, belirtisel gösterge ve simgeden oluşmaktadır. Peirce'ün gösterge türlerinden yola çıkılarak, kitap kapağındaki göstergeler, görüntüsel gösterge, belirti ve simge olarak yorumlanmıştır. Buna göre;

- ✓ Kitap kapağındaki göstergeler yedi adet kafatası, tahta oturan papa, dizlerinin üzerinde duran bir grup rahip, siyah renk, kırmızı renk, kitabın adı "The Name Of The Rose" ve yazarın adı "Umberto Eco" olarak belirlenmiştir.
- ✓ Kitap kapağındaki görüntüsel göstergeler, tahtında oturan papa ve dizlerinin üzerinde duran rahipler olarak belirlenmiştir. Peirce göre görüntüsel gösterge, nesnesiyle görüntüsel benzerlik ilişkisi içinde olan göstergelerdir. Bu bakımdan kitap kapağındaki papa ve rahipler kitabın içeriğinde anlatılan papa ve rahiplerle benzerlik ilişkisi içindedir. Bundan dolayı bu göstergeler, görüntüsel gösterge olarak belirlenmiştir.

- ✓ Kitap kapağındaki belirtisel göstergeler yedi adet kafatası, papa ve rahiplerin duruşları, kırmızı renk ve siyah renk olarak belirlenmiştir. Peirce göre belirtisel gösterge nesnesiyle zorunlu bir bağ içinde olan göstergedir. Bu bakımdan kitap kapağındaki yedi adet kafatası ölümün, papanın tahta oturması gücün, rahiplerin papanın karşısında diz çöker bir vaziyette duruşları itaatın, kırmızı renk kanın, siyah renk ise karanlığın, gizemin birer belirtisel göstergesi olarak belirlenmiştir.
- ✓ Kitap kapağındaki simgeler papa, kafatası, kırmızı renk, kitabın adı “The Name Of The Rose” ve yazarın adı “Umberto Eco” olarak belirlenmiştir. Peirce göre simge, temsil ettiği kavramla olan ilişkisini toplumsal uzlaşmaya dayalı olarak kuran göstergelerdir. Bu bakımdan papa hristiyanlığın, kafatası ölüm tehlikesinin, kırmızı renk ise kanın simgesidir. Aynı zamanda sözcükler ve anlamları uzlaşımaya dayalı olarak kurulduğundan “The Name Of The Rose” ve yazarın adı “Umberto Eco” da birer simgesel gösterge olarak belirlenmiştir.

Yukarıdaki veriler ışığında kitap kapağındaki göstergeler kitabın içeriğiyle etkileşimli olarak yorumlanmıştır. Cinayet temalı bu romanın kitap kapağının yorumu genel olarak şöyledir; üst taraftaki yedi tane kafatası yedi kişinin öldüğünün göstergesidir. Bunların arkasındaki siyah renk bu ölümlerin esrarengiz yanını vurgulamaktadır. Kafataslarından aşağı doğru gelen kırmızı renk dökülen kanın ve ölümün belirtisidir. Kanın rahiplerin üzerinde olması yaşanan bu cinayetlerin rahiplerle olan bağlantısının göstergesidir. Rahiplerin, hristiyanlığı simgeleyen papanın karşısında diz çökerek birşeyler sunmaları yaşanan bu cinayetlerin Hristiyanlık öğretisi için yapıldığının birer belirtisidir.

Araştırmada Gülün Adı kitap kapağındaki göstergelerin Sanders Charles Sanders Peirce’ün gösterge türlerine göre çözümlenmesinin, kitap kapağındaki göstergelerin altında yatan anlamlarını ortaya çıkarmasında katkı sağladığı görülmüştür.

5.1.2. Samed Behrengi’nin “Küçük Kara Balık” kitap kapağının Roland Barthes’ın düzanlam-yananlam kavramlarına göre çözümlenmesinin sonuçları

Araştırmada “Küçük Kara Balık”ın kitap kapağı Roland Barthes’ın yaklaşımından yola çıkılarak, kapaktaki göstergeler düzanlam ve yananlam kavramlarına göre yorumlanmıştır. Buna göre;

- ✓ Kitap kapağındaki göstergeler Küçük Kara Balık, Küçük Kara Balık'ın rengi, Küçük Kara Balık'ın belindeki hançer ve alttan ve üstten üç kademeye ayrılmış dere olarak belirlenmiştir.
- ✓ Kitap kapağındaki Küçük Kara Balık göstergesi, düzenlamsal olarak suda yaşayan canlı bir hayvan türünü ifade ederken, yananlamsal olarak toplum içinde yaşadığı yeri sorgulayan bir bireyi ifade etmiştir.
- ✓ Kitap kapağındaki Küçük Kara Balık'ın siyah olmasının göstergesi, düzenlamsal olarak siyah renkli bir balığı ifade ederken, yananlamsal olarak siyah iki anlamda değerlendirilmiştir. Bunlardan ilki, Küçük Kara Balık'ın sorgulayıcı yönünden dolayı toplum tarafından asi, düzen bozucu olarak görülmesi; ikincisi ise Küçük Kara Balık'ın, korkusuz, girişimci ve kararlı olmasıdır. Dolayısıyla siyah renk burada hem asi, düzen bozucu olarak anlamlandırılmış hem de güç, cesaret ve kararlılık anlamlarına gelmiştir.
- ✓ Kitap kapağındaki hançer göstergesi, düzenlamda silah olarak kullanılan bıçağı ifade ederken, yananlamsal olarak Küçük Kara Balık'ın mücadeleci, savaşçı kişiliğinin göstergesi olarak belirlenmiştir.
- ✓ Kitap kapağında Küçük Kara Balık'ın içinde gösterildiği dere göstergesi, düzenlamsal olarak uzun, küçük akarsu anlamına gelirken, yananlamsal olarak dünya üzerinde insanların içinde yaşadığı sınırlı alan olarak anlamlandırılmıştır. Derenin altında ve üstünde bulunan her kademe ise düşünsel derinliği ifade etmiştir.

Küçük Kara Balığın kitap kapağının çözümlemesi yananlamlardan yola çıkılarak ve kitabın içeriğiyle etkileşimli bir biçimde yapılmıştır. Küçük Kara Balık'ın kitap kapağının genel olarak yorumu şöyledir;

Kitap kapağına bakıldığında, kapak resminin ortasında Küçük Kara Balık yer almaktadır. Küçük Kara Balık çevresini sorguladığı için burada sorgulayıcı bir bireyin göstergesi olarak ifade edilmiştir. Küçük Kara Balık, içinde yaşadığı toplumun normlarına uymadığı için toplum tarafından asi, düzen bozucu olarak görülmüş ve bundan dolayı toplum tarafından kendisine siyah renk atfedilmiştir. Aynı zamanda siyah renk gücün ve azmin de göstergesidir. Bu bakımdan Küçük Kara Balık; cesur, güçlü bir kişiliğe sahip olduğu için siyahın bu anlamları Küçük Kara Balık'ın kişilik özellikleriyle özdeşleştirilmiştir. Kapakta Küçük Kara Balık'ın belinde bir hançer bulunmaktadır. Bu hançer hem kendisini tehlikelerden koruyan silahın göstergesidir hem de Küçük Kara

Balık'ın; korkusuz, cesur, savaşçı kişiliğinin göstergesidir. Kitap kapağında Küçük Kara Balık alttan ve üstten üç kademeye ayrılan bir derenin içinde gösterilmiştir. Burada dere Küçük Kara Balık'ın yaşadığı sınırlı alanın göstergesidir. Derenin içindeki altta ve üstte giderek koyulaşan üç kademe ise Küçük Kara Balık'ın dereden çıkıp aşamalı olarak denize ulaşmasının ve bu süreç içinde giderek düşünsel derinliğe varmasının bir ifadesidir.

Bu araştırmada kitap kapağındaki göstergelerin, Roland Barthes'in yananlam kavramına göre çözümlenmesinin, kitap kapağındaki göstergelerin altında yatan anlamlarını ortaya çıkarmasında katkı sağladığı görülmüştür.

5.1.3. Yaşar Kemal'in "Ağrı Dağı Efsanesi" kitap kapağının Roland Barthes'in düzanlam-yananlam kavramlarına göre çözümlenmesinin sonuçları

Araştırmada "Ağrı Dağı Efsanesi" kitap kapağı Roland Barthes'in yaklaşımından yola çıkılarak, kapaktaki göstergeler düzanlam ve yananlam kavramlarına göre yorumlanmıştır. Buna göre;

- ✓ Kitap kapağındaki göstergeler Ağrı Dağı, göl, gölünün etrafındaki çiçekler, ak kuş ve gece olarak belirlenmiştir.
- ✓ Kitap kapağındaki Ağrı Dağı göstergesi, düzanlamsal olarak çevresindeki karasal alanlardan çok daha yüksek kara parçasını ifade ederken, yananlamsal olarak koruyup kollayan mistik bir varlık olarak anlamlandırılmıştır.
- ✓ Kitap kapağındaki göl göstergesi, düzanlamda, etrafı toprakla çevrili, derin ve geniş, durgun su anlamına gelmektedir. Kitaptaki göl ise Küp Gölü olarak bilinen Ağrı Dağı eteğinde bir krater gölüdür. Ancak, kitap kapağında göl göstergesi yananlamsal olarak farklı anlamlarda değerlendirilmiştir. Bunlardan biri gölün melankolik bir unsur olarak anlamlandırılması diğeri ise gölün ruhsal bir derinliği ifade etmesidir.
- ✓ Kitap kapağındaki çiçek göstergesi, düzanlamsal olarak bir bitkiyi ifade ederken, yananlamsal olarak Ağrı Dağı'nda yaşanan büyük sevdaların göstergesi olarak anlamlandırılmıştır.
- ✓ Kitap kapağındaki kuş göstergesi, düzanlamsal olarak kanatlı bir hayvanı ifade ederken, yananlamsal olarak ise farklı anlamlarda değerlendirilmiştir. Bunlardan

ilkinde, sevda kuşu olarak, ikincisinde romanın karakteri Ahmet olarak, üçüncüsünde ise bir son kavramı olarak anlamlandırılmıştır.

- ✓ Kitap kapağındaki gece göstergesi, düz anlamsal olarak günün karanlık zaman dilimini ifade ederken, yananlamsal olarak bir sonlanma anlamına gelmiştir.

“Ağrıdağı Efsanesi” kitap içeriği Ahmet ile Gülbahar arasında geçen destansı aşkın hikâyesini konu almaktadır. “Ağrıdağı Efsanesi” kitabının kapağının çözümlemesi Roland Barthes’ın yananlam kavramından yola çıkılarak ve kitabın içeriğiyle etkileşimli bir biçimde yapılmıştır. “Ağrıdağı Efsanesi”nin kitap kapağının genel olarak yorumu şöyledir;

Kitap kapağında, Ağrı Dağı, onun önünde Küp Gölü, küp gölünün etrafında çiçekler ve gölün üstünde ise ak bir kuş bulunmaktadır. Romanda Ahmet karakteri zulüm gören bir karakterdir ve Ağrı Dağı burada Ahmet’e zarar vermeyen onu koruyan mistik bir varlığın göstergesidir. Ağrı Dağı’nın önündeki göl Ahmet’in romanın sonunda intihar ettiği göldür. Burada göl Ahmet’in ruhsal derinliğinin bir göstergesidir. Gölün üstündeki kuş genel anlamda Ağrı Dağı’nda yaşanan sevdaların bir simgesidir; özel anlamda ise gölün içinde kaybolan Ahmet’le eşleştirilmiştir. Aynı zamanda kuş günün geceye döndüğü zaman geldiği için bir sonu belirtmektedir. Küp Gölü’nün etrafındaki çiçekler ise Ağrı Dağı’nda yaşanan her bir sevdanın göstergesidir. Kitap kapağındaki gece göstergesi ise bir sonlanmayı bir bitimi belirtmektedir.

Bu araştırmada kitap kapağındaki göstergelerin, Roland Barthes’in yananlam kavramına göre çözümlenmesinin kitap kapağındaki göstergelerin altında yatan anlamlarının ortaya çıkmasında katkı sağladığı görülmüştür.

5.2. Öneriler

Araştırmanın bu süreci, araştırmanın sonucuna yönelik önerilerden oluşmaktadır. Bu öneriler, uygulamaya yönelik öneriler ve yapılacak araştırmalara yönelik öneriler olmak üzere iki başlık altında toplanmıştır.

5.2.1. Uygulamaya yönelik öneriler

- Araştırmanın uygulama sürecinde, göstergebilim çözümleme yönteminin kitap kapak tasarımlarının anlamlandırılmasına katkı sağladığı görülmüştür. Bu bakımdan grafik tasarım dersinde göstergebilim çözümlenmeleri öğrencilerin

çalışmalarını anlamlandırmaları bakımından geliştirici olabileceğinden, göstergebilim grafik tasarım dersi içine dâhil edilebilir.

- Grafik tasarım dersinde, öğrencilere göstergebilimin teorisi ve çözümleme yöntemleriyle ilgili bilgi ve beceri kazandırmak için farklı kuramcılara ait, daha önce çalışılmış örnek çözümler derste incelenebilir.
- Grafik tasarım eğitimi alan öğrencilerin göstergebilimle ilgili öğrendikleri bilgileri soyut düzlemden çıkarıp somut düzleme taşıyabilmeleri için öğrencilere, göstergebilim çözümlerine yönelik uygulamalar yaptırılabilir.
- Grafik tasarım dersinde “Kitap Kapağı Tasarımı” konusu üzerine yapılan göstergebilim çalışması grafik tasarımın, amblem-logo, afiş, broşür gibi diğer uygulama alanlarına da benzer bir şekilde uygulanabilir.
- Eğitim Fakültelerinin Resim-İş Öğretmenliği A.B.D.’nda sanat eğitimi alan öğrencilerin, göstergebilimi bütün sanat alanlarına taşıyabilmeleri adına, “Göstergebilim” adı altında seçmeli bir ders programa dâhil edilebilir.

5.2.2. Yapılacak araştırmalara yönelik öneriler

- Bu araştırma, araştırmacı tarafından yapılan göstergebilimsel çözümleme uygulamalarına dayalıdır. Bu bakımdan bu araştırmayla ilgili, öğrenci uygulamalarının yer aldığı nitel araştırma çalışmaları yapılabilir.
- Bu araştırmada, grafik tasarım dersinin “Kitap Kapak Tasarımı” konusu üzerinde göstergebilimsel çözümleme çalışmaları yapılmıştır. Grafik tasarım, kitap kapak tasarımı haricinde afiş, broşür, amblem-logo, illüstrasyon gibi farklı uygulama alanlarına da sahiptir. Bu bakımdan göstergebilim çözümleme çalışmaları, farklı grafik alanlarına yönelik yapılan çalışmalarla zenginleşebilir.
- Bu araştırmada kitap kapaklarını çözümlenmek amacıyla Charles Sanders Peirce’ün gösterge türlerinden ve Roland Barthes’ın düzanlam-yananlam kavramlarından yararlanılmıştır. Göstergebilim çözümleri, çok çeşitli yaklaşımlarıyla esnek bir yapıdadır. Bu bakımdan grafik tasarımın uygulama alanları farklı göstergebilim çözümleme yaklaşımlarıyla ele alınarak, grafik alanındaki çözümleme örnekleri zenginleşebilir.
- Bu araştırma, sanat eğitimi kapsamındaki grafik tasarım alanıyla sınırlıdır. Ancak, sanat eğitiminde resim, heykel, fotoğraf, özgün baskı gibi başka alanlarda

bulunmaktadır. Bu bakımdan sanat eğitiminin diğer alanlarına yönelik göstergebilimsel çözümlene çalışmaları yapılabilir.

- Görsel gösterge çözümlenmesine yönelik araştırmalar ülkemizde yetersiz düzeydedir. Bu anlamda yabancı kaynaklardan yararlanılarak görsel göstergebilime ilişkin tez ve makaleler yazılarak, alanla ilgili kaynaklar zenginleştirilebilir.

KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası ilişkiler*. (1. baskı). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. (1. baskı). Kanguru Yayınları: Ankara.
- Aktulum, K. (2014). Metinlerarasılık. R. Filizok ve E. Saltık, (Eds.), *Eleştiri kuramları* içinde (s.128-149). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Armstrong, H. (2012). *Grafik tasarım kuramı* (1. baskı). (Çev: M. E. Uslu). İstanbul: Espas Yayınları.
- Arnheim, R. (2009). *Görsel düşünme*. (Çev: R. Ögdül). İstanbul: Metis Yayınları.
- Aslier, M. (1975). Güzel kitap sergisinin getirdikleri: çağdaş ve özgün kitap kapakları. *Milliyet Sanat Dergisi*, (123), 10-11.
- Aslier, M. (2011). Tatbiki güzel sanatlar okulu eğitim ilkelerinin ve çalışma yöntemlerinin uygulanmasında alman Bauhaus ve Werkkunstschule adlı okulların etkinlikleri. A. Artun ve E. Aliçavuşoğlu (Ed.), *Bauhaus: modernleşmenin tasarımı* içinde (s. 303-312). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atalayer, F. (1994). *Görsel sanatlarda estetik iletişim*. (1. baskı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Atasoy, F. (Haziran 2007). Kültürler üzerinde bilişim devriminin etkileri. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 4(2). http://mtad.humanity.ankara.edu.tr/IV-2_Haziran/27_MTAD_4-2_FAtasoy_163-178.pdf. (Erişim tarihi: 08.06.2015)
- Aydın, H. (2006). Postmodernizmin eğitimdeki izdüşümü: yapılandırmacılık. *Eğitim Bilim Toplum Dergisi*, 4(16). <http://www.egitimbilimtoplum.com.tr/index.php/ebt/article/view/315/pdf> (Erişim tarihi: 03.12.2015)
- Bachelard, G. (2006). *Su ve düşler: maddenin imgelemi üzerine deneme*. (Çev: O. Kunal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Bakhtine, M. (1975). *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard'den aktaran K. Aktulum (1999). *Metinlerarası ilişkiler* (1. Baskı). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Baranseli, E. S. (2009). *Gelişen iletişim teknolojileri ile grafik anlatım dili ve grafik tasarımın yeni uzantıları*. Yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Barthes, R. (1996). *S/Z*. (Çev: S. Ö. Kasar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (1998). *Çağdaş söylenler*. (Çev: Tahsin Yücel). İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (2014). *Görüntünün retorikliği, sanat ve müzik*. (Çev: A. Koç ve Ö. Albayrak). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Barthes, R. (2014). *Göstergebilimsel serüven*. (Çev: M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batu, B. (2011). *Sanat eğitimi alanında yapıt incelemelerinde bir yöntem olarak görsel gösterge çözümlemesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi
- Becer, E. (2009). *İletişim ve grafik tasarım*. (7. baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Becer, E. (2010). *Modern sanat ve yeni tipografi*. (2. baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Behrengi, S. (2008). *Küçük kara balık*. (Çev: İ. Özdemir). İstanbul: Can Yayınları.
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş grafik tasarımın gelişimi*. (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beltran, F. (2000). *Toward a history of graphic design (interview with Victor Margolin)*. <https://designopendata.wordpress.com/portfolio/toward-a-history-of-graphic-design-interview-with-victor-margolin-2000-felix-beltran/> (Erişim tarihi: 26.05.2015)
- Bingöl, Y. *Bauhaus ve eğitim ilkeleri*. <http://www.mobbig.org/belge/MOBBIG-29/YukselBingol-Sunu-mobbig29.pdf>. (Erişim tarihi: 25.12.2015)
- Bozkurt, N. (2013). *Sanat ve estetik kuramları*. (10. baskı). Ankara: Sentez Yayıncılık.

- Celbiş, Ü. (2011). Bauhaus'un Alman tasarım kültürüne etkileri. A. Artun ve E. Aliçavuşoğlu (Ed.), *Bauhaus: Modernleşmenin tasarımı* içinde (s. 169-183). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. (3. baskı). İstanbul: Paradigma.
- Cevizci, A. (2015). *Felsefe tarihi Thales'ten Baudrillard'a*. (6. baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Culler, J. (1985). *Saussure*. (Çev: A. N. Akbulut). İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Çakır, M. (2014). *Görsel kültür ve küresel kitle kültürü*. (1. baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Çeviker, T. (1985). Erkal Yavi'yle kitap kapakçılığı üstüne söyleşi. *Milliyet Sanat Dergisi*, (114), 24-25.
- Dağtaş, B. (2012). *Reklamı okumak*. (2. baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Dalkıran, Ö. (2013). Kitabın tarihi. *Türk Kütüphaneciliği*, 27(1).
<http://www.bby.hacettepe.edu.tr/akademik/omerdalkiran/file/Kitab%C4%B1n%20tarihi.pdf>. (Erişim tarihi: 20.01.2016)
- Eagleton, T. (2004). *Edebiyat kuramı giriş*. (Çev: T. Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. (2001). *Açık yapıt*. (Çev: P. Savaş). Can Yayınları: İstanbul.
- Eco, U. (2013). *Gülün adı*. (Çev: Ş. Karadeniz). İstanbul: Can Yayınları.
- Erbay, M. (1997). Sanat eğitiminin önemi. *Anadolu Sanat*, (7), 50-56.
- Erkman-Akerson, F. (2005). *Göstergebilime giriş*. (1. baskı). İstanbul: Multilingual.
- Erkmen, B. (2012). *Son işler 2 = Recent works 2*. (1. baskı). İstanbul: Milli Reasürans Sanat Galerisi.
- Fiell, C. Ve Fiell, P. (2003). *Graphic design for the 21st century*. Köln: Taschen.
- Fiske, J. (2014). *İletişim çalışmalarına giriş*. (Çev: S. İrvan). Ankara: Pharmakon Yayınevi.

- Freedman, K. (2003). *Teaching visual culture: curriculum, aesthetics, and social life of art*. New York: Teachers Collage Press.
- Glendinning, S. (2014). *Derrida*. (Çev: N. Öрге). Ankara: Dost Yayınevi.
- (1997). Grafik tasarım. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (2, s.702). İstanbul: Yem Yayınları.
- Groupe µ (1992). *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Editions le Seuil'den aktaran Y. G. İnceoğlu ve N. A. Çomak (2009). Metin çözümlemeleri (1. Baskı). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Guiraud, P. (1990). *Göstergebilim*. (Çev: M. Yalçın). Sivas: M. Y. Özel Yayım.
- Guiraud, P. (1999). *Anlambilim*. (Çev: B. Vardar). İstanbul: Multilingual.
- Güler, T. (Mart-Nisan 2015). Grafik tasarım ve genişleyen çalışma alanı: çevresel grafik tasarım. *Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültür Dergisi*, (64), 36-43.
- Gülmez, B. (Şubat 1986). Resim göstergebilimine giriş. *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(2), 83-93.
- Günay, V. D. (2008). Görsel okuryazarlık ve imgenin anlamlandırılması. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sanat Dergisi*, 1(1).
<http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfds/article/view/3211/2762> . (Erişim tarihi: 24.07.2015)
- Günay, V. D. ve Uzdu, F. (2008). Kitap İle Kapağı Arasındaki Göstergelerarası Serüven. *SDÜ Arte - Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 1(2),
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sduarte/article/view/1018003227/1018002777> . (Erişim tarihi: 20.01.2016)
- Hancı, H. (2008). *Göstergebilimin grafik tasarım dersi alan öğrenciler üzerindeki etkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Heller, S. and Chwast, S. (1992). Victoria döneminden post-modernizm'e grafik tarzlar (8). (Çev: H. Fotoğrafya), *Grafik sanatlar üzerine yazılar: grafikerler meslek kuruluşu*, (54), 1-4.
- Heskett, J. (2013). *Tasarım*. (Çev: E. Uzun). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

<http://digital.lib.uiowa.edu/cdm/ref/collection/mmc/id/25> (Erişim tarihi: 25.01.2016)

<http://users.manchester.edu/FacStaff/SSNaragon/Kant/LP/Readings/Darnton.html>
(Erişim tarihi: 25.01.2016)

<http://www.abcgallery.com/M/magritte/magritte22.html> (Erişim tarihi: 10.05.2016)

<http://www.abcgallery.com/P/picasso/picasso-3.html> (Erişim tarihi: 10.05.2016)

<http://www.abcgallery.com/V/velazquez/velazquez48.html> (Erişim tarihi: 13.05.2016)

<http://www.aiga.org/medalist-wolfgang-weingart/> (Erişim tarihi: 11.05.2016)

<http://www.amazon.com/Crime-Punishment-Penguin-Classics-Edition/dp/0143107631>
(Erişim tarihi: 25.12.2015)

<http://www.amazon.com/Crime-Punishment-Signet-Classics-Paperback/dp/B002YDOF7U> (Erişim tarihi: 25.12.2015)

<http://www.csun.edu/~pjd77408/DrD/Art461/LecturesAll/Lectures/lecture07/Destijl.html>
(Erişim tarihi: 10.05.2016)

<http://www.day-ellison.com/phoenix/portfolio-16/> (Erişim tarihi: 28.12.2015)

<http://www.moma.org/collection/works/14470?locale=en> (Erişim tarihi: 10.05.2016)

<http://www.moma.org/collection/works/6801?locale=en> (Erişim tarihi: 10.05.2016)

<http://www.moma.org/collection/works/8828?locale=en> (Erişim tarihi: 10.05.2016)

[http://www.paul-rand.com/foundation/posters/#prettyPhoto\[poster\]/8/](http://www.paul-rand.com/foundation/posters/#prettyPhoto[poster]/8/) (Erişim tarihi: 11.05.2016)

[http://www.sangrafik.com.tr/?l=tr#prettyPhoto\[sangrafik\]/1/](http://www.sangrafik.com.tr/?l=tr#prettyPhoto[sangrafik]/1/) (Erişim tarihi: 28.12.2015)

<http://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/a-pair-of-shoes-1886> (Erişim tarihi: 13.05.2016)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Karenina_\(1967_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Karenina_(1967_film)) (Erişim tarihi: 25.12.2015)

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Little_Prince (Erişim tarihi: 25.01.2016)

http://www.davidbrassrarebooks.com/wp-content/plugins/wp-shopping-cart/single_book.php/?sbook=2050 (Erişim tarihi: 25.01.2016)

https://en.wikipedia.org/wiki/You_Could_Have_It_So_Much_Better (Erişim tarihi: 28.12.2015)

https://en.wikipedia.org/wiki/Zang_Tumb_Tumb#/media/File:Marinetti-Motagne.jpg (Erişim tarihi: 10.05.2016)

<https://james043093.wordpress.com/media-text/> (Erişim tarihi: 28.12.2015)

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti (Erişim tarihi: 13.05.2016)

[https://tr.wikipedia.org/wiki/S%C3%BCt_\(film\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/S%C3%BCt_(film)) (Erişim tarihi: 26.12.2015)

https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye_%C4%B0la%C3%A7_ve_T%C4%B1bb%C3%AE_Cihaz_Kurumu#/media/File:Iegm_logo.JPG (Erişim tarihi: 26.12.2015)

https://www.goodreads.com/book/show/119073.The_Name_of_the_Rose (Erişim tarihi: 23.03.2016)

<https://www.pinterest.com/pin/279856564320537909/> (Erişim tarihi: 26.12.2015)

<https://www.polishposter.com/html/poster0418.html> (Erişim tarihi: 11.05.2016)

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Helvetica> (Erişim tarihi: 10.05.2016)

https://en.wikipedia.org/wiki/Saul_Bass (Erişim tarihi: 11.05.2016)

<https://en.wikipedia.org/wiki/Woodstock> (Erişim tarihi: 26.12.2015)

<http://www.gateofturkey.com/section/tr/442/7/kultur-ve-sanat-guzel-sanatlar-plastik-sanatlar> (Erişim tarihi: 28.12.2015)

<http://www.moma.org/collection/artists/2700> (Erişim tarihi: 10.05.2016)

<https://medievalfragments.wordpress.com/2013/10/25/manuscripts-for-the-rich-famous-super-bling/> (Erişim tarihi: 25.01.2016)

<http://moholy-nagy.org/art/commercial/> (Erişim tarihi: 10.05.2016)

<https://en.wikipedia.org/wiki/Univers> (Erişim tarihi: 10.05.2016)

- İçli, G. (Aralık 2001). Küreselleşme ve kültür. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(2). <http://eskidergi.cumhuriyet.edu.tr/makale/47.pdf>. (Erişim tarihi: 10.06.2015)
- İnal, A. (2003). Roland Barthes: Bir avant-garde yazarı. *Ankara Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 1(1). <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/23/665/8473.pdf>. (Erişim tarihi: 24.07.2015)
- İnceoğlu, Y. G. ve Çomak, N. A. (2009). *Metin çözümlemeleri*. (1. baskı). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- İspir, B. (2013). Yeni iletişim teknolojilerinin gelişimi. M. C. Öztürk (Ed.), *Dijital iletişim ve yeni medya içinde* (s. 2-25). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını.
- Jacobs, H.H. (1989). Descriptions of two existing interdisciplinary programs. H.H. Jacobs (Eds.), *Interdisciplinary curriculum: Design and implementation*. Alexandria, VA: ASCD.'den aktaran A. Yıldırım (1996). Disiplinlerarası öğretim kavramı ve programlar açısından doğurduğu sonuçlar. Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, (12), 89-94. 15 Aralık 2015, Ulakbim Veritabanı.
- Kabacalı, A. (2015). A'dan Z'ye Yaşar Kemal. *Kitaplık Dergisi*, (129), 145-183.
- Kandinsky, V. (1993). *Sanatta zihinsellik üstüne*. (Çev: T. Turan). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Karahan, Ç. (2004). Dil dışı gösterge olarak sanat/resim. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(1). <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunisobil/article/view/1020000079/1020000073>. (Erişim tarihi: 30.07.2015)
- Karamustafa, S. (2009). Sait Maden: Tasarımcı, sanatçı, şair. S. Özkarabıyıklar (Ed.), *Bir usta, bir dünya: sait maden tasarımcı, sanatçı, şair içinde* (s. 7-11). İstanbul: YapıKredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Keedy, J. (1998). Graphic design in the postmodern era. *Emigre*, (47). <http://www.emigre.com/Editorial.php?sect=1&id=20>. (Erişim tarihi: 02.12.2015)
- Kemal, Y. (2008). İnce Memed 2 (12. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Kemal, Y. (2015). *Ağrıdağı efsanesi*. (40. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ketenci, H. F. ve Bilgili, C. (2006). *Görsel iletişim ve grafik tasarımı*. (1. baskı). İstanbul: Beta Basım Yayın.
- Kılıç, L. K. ve Bayram, B. (2014). Postmodernizm ve eğitim. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 3(1).
http://www.tekederjisi.com/Makaleler/1663429569_23k%C4%B1%C4%B1%C3%A7.pdf. (Erişim tarihi: 15.12.2015)
- Kıran, Z. ve Kıran, A. (2000). *Yazınsal okuma süreçleri*. (1. baskı). Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Kırıçoğlu, O. T. (2005). *Sanatta eğitim*. (3. baskı). Ankara: Pegem A Yayınları.
- Kırıçoğlu, O. T.(2009). *Sanat kültür yaratıcılık*. (1. baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. Paris:Seuil'den aktaran K. Aktulum (1999). *Metinlerarası ilişkiler* (1. Baskı). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Kundera, M. (2007). *Varolmanın dayanılmaz hafifliği* (32. baskı). (Çev: F. Özgüven). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Küçükdoğan, R. (2011). *Reklam nasıl çözümlenir?* (2. baskı). Beta Yayınları: İstanbul.
- Labarre, A. (1995). *Kitabın tarihi*. (Çev: G. Üstün). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Madison, D. S. (2005). *Critical ethnography: method, ethics and performance*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications'dan aktaran C. Glesne (2013). *Nitel araştırmaya giriş*. (Çev. Ed.: A. Ersoy ve P. Yalçınoğlu). (2.baskı). Ankara: Anı Yayınları.
- Mamur, N. (Ağustos 2014). Post-modernizmin sanat eğitimine yansıma biçimleri görsel kültür ve eleştirel pedagoji. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15(2).
http://kefad.ahievran.edu.tr/archieve/pdfler/Cilt15Sayi2/JKEF_15_2_2014_59-77.pdf. (Erişim tarihi: 15.12.2015)

- Marmara Üniversitesi (2013). *Grafik genel bilgiler*. <http://grf.gsf.marmara.edu.tr/> (Erişim tarihi: 10.11.2015)
- Merriam, S. B. (2013). *Nitel araştırma: desen ve uygulama için bir rehber*. (Çev: S. Turan, Ed.). Ankara: Nobel Yayınları
- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (2007). *Grafik Tasarım*. <http://www.msgsu.edu.tr/faculties/guzel-sanatlar-fakultesi/grafik-tasarim> (Erişim tarihi: 10.11.2015)
- Moran, B. (1999). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. (1. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nöth, W. (2010). The semiotics of teaching and the teaching of semiotics. I. Semetsky (Ed.), *Semiotics education experience* içinde (s. 1-20). Rotterdam: Sense Publisher.
- Orhon, N. (2011). Görsel okuryazarlık. T. F. Uçar (Ed.), *Görsel kültür* içinde (s. 135-155). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını.
- Öcal, O. (1971). *Kitabın evrimi*. (1. baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özdoğan, E. (2008). *Tanrı Dağları'ndaki sır: Nuh'un gemisi*. (1. baskı). İstanbul: Çatı Yayınları.
- Özmutlu, A. (2009). *Grafik tasarım atölye derslerinde afiş konusunun uygulama ve çözümleme süreçlerinde göstergebilimsel çözümleme yönteminin kullanımı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi
- Özpalabıyıklar, S. (Ed.). (2009). *Bir usta bir dünya: Sait Maden* (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Özsoy, V. (2007). *Görsel sanatlar eğitimi*. (2. baskı). Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Öztokat, N. (1999). Görsel nesnelerin çözümlenmesinde göstergebilimsel yöntem. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*. <http://dad.boun.edu.tr/article/view/5000129402/5000118603> (Erişim tarihi: 30.07.2015)

- Pamuk, O. (2016). *Kırmızı saçlı kadın* (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Peirce, C. S. (1978). *Ecrits sur le signe*. Paris: Eeuil'den aktaran M. Rifat (2013). XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları (5. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Peirce, C. S. (1982). *Writings of Charles S. Pierce*. (Cilt I.)'den aktaran U. Özmakas (2009). Charles Sanders Peirce'in gösterge kavramı. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2(1), 32-45. 24 Temmuz 2015, http://sosyaldergi.usak.edu.tr/Makaleler/494309777_200901Utku_OZMAKAS.pdf.
- Peirce, C. S. (1984). *Writings of Charles S. Pierce*. (Cilt II) 'den aktaran U. Özmakas (2009). Charles Sanders Peirce'in gösterge kavramı. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2(1), 32-45. 24 Temmuz 2015, http://sosyaldergi.usak.edu.tr/Makaleler/494309777_200901Utku_OZMAKAS.pdf.
- Pekmezci, H. (2011). Gazi eğitim enstitüsü resim-iş bölümü ve bauhaus (yeni insanın tasarımı-yeni bir toplum tasarımı). A. Artun ve E. Aliçavuşoğlu (Ed.), *Bauhaus: modernleşmenin tasarımı* içinde (s. 277-302). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Richards, K. M. (2014). *Yeni bir bakışla derrida*. (Çev: Z. Talay). Kolektif Kitap: İstanbul.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin abc'si*. (3. baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Rifat, M. (2013). *Açıklamalı göstergebilim sözlüğü*. (1. baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rifat, M. (2013). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları*. (5. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- San, İ. (1981). Görsel iletişimde işaretler ve işaretler dili olarak sanat. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 14(1). <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/507/6190.pdf> (Erişim tarihi: 30.07.2015)
- San, İ. (2010). *Sanat eğitimi kuramları*. (3. baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Sarup, M. (1995). *Post-Yapısalcılık ve postmodernizm*. (Çev: A. B. Güçlü). Ankara: Ark Yayınevi.
- Saussure, F. D. (1998). *Genel dilbilim dersleri*. (Çev: B. Vardar). İstanbul: Multilingual.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2011). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. (10. baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tschichold, J. (2012). Yeni tipografi. H. Armstrong, (Ed.), *Grafik tasarım kuramı* (Çev: M. E. Uslu) içinde (s.35-38). İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Türe, F. (Redaksiyon). (1993). *Kitap üzerine anatomi dersleri: kalemşörlere ve harfperestlere dair*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. *Güncel türkçe sözlük*. <http://www.tdk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 18 Mart 2016)
- Twemlow, A. (2011). *Grafik tasarım ne içindir* (2. baskı). (Çev: D. Özgen). İstanbul: Yem Yayınları
- Uçar, T. F. (2014). *Görsel iletişim ve grafik tasarım*. (7. baskı). İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Weill, A. (2012). *Grafik tasarım* (4. baskı). (Çev: O. Türkay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Yanardağ, A. (1983). Dünden bugüne kitap kapaklarımız. *Milliyet Sanat Dergisi*, (70), 8-13.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (9.baskı). Ankara: Seçkin Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. (2. baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yücel, T. (1982). *Yapısalcılık*. (1. baskı). İstanbul: Ada Yayınları.
- Yüksek Öğretim Kurumu. *Resim-İş öğretmenliği lisans programı*. http://www.yok.gov.tr/web/guest/icerik/-/journal_content/56_INSTANCE_rEHF8BIsfYRx/10279/49875 (Erişim tarihi: 10.11.2015)

Ziss, A. (2011). *Estetik*. (Çev: Y. Şahan). Hayalbaz Kitap: İstanbul.