

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

GRAFİK ANASANAT DALI

Sanatta Yeterlik Tezi

**1928-1938 YILLARI ARASI HARF DEVRİMİ'NİN
TÜRK GRAFİK TASARIMINA YANSIMALARI**

Hazırlayan

Özlem UYAN

Danışman

Doç. Fuat AKDENİZLİ

İZMİR / 2021

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “1928-1938 Yılları Arası Harf Devrimi’nin Türk Grafik Tasarımına Yansımaları” başlıklı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

... / ... / 2021

Özlem UYAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Grafik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Özlem UYAN'nın **“1928-1938 Yılları Arası Harf Devrimi'nin Türk Grafik Tasarımına Yansımaları”** konulu tezi incelenmiş ve aday ... / ... /... tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek; tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Türkçe, Ural Altay dil ailesine, Arapça ise Hami-Sami dil ailesine mensup; yapısal özellikleri ve kullanımı açısından uyumlu olmayan iki dildir. Arap dil sistemi, Türkçe için yeterli ve uygun olmadığı gibi, Türkçe'ye Arapça ve Farsça'dan dahil olan kelimelerin okunabilmesi için de Arapça'nın dil yapısının öğrenilmesi mecburiyetini doğurmuştur. Bir yanda Selçuklular ve Anadolu Beylikleri döneminden başlayarak kendi doğal akışı ve gelişmesi içinde yol alan Türkçe'nin yoğun olduğu konuşma dili; diğer yanda bu dilden ayrı Arapça ve Farsça'nın ağırlığı ile oluşan Osmanlıca'nın kullanımı XV. yüzyılda kargaşaya sebep olmuştur. Alfabe ve dil konusundaki bu sorun Tanzimat döneminde başlayan batılılaşma hareketleriyle gündeme gelmiş, Meşrutiyet döneminde bazı çalışmalar yapılsa da Cumhuriyet döneminde net bir sonuca ulaşmıştır. 1928 yılının 1 Kasım gününde, Latin kökenli yeni Türkçe alfabenin ilanı ve sonraki birkaç yıl içerisinde Türk dili üzerine yapılan çalışmalarla, köklü bir değişim ve yenileşme sağlanmıştır.

1928-1938 yılları arası Harf Devrimi'nin Türk grafik tasarımına yansımalarını araştıran bu çalışma, Türk grafik tasarımının tarihsel izleri ve Osmanlı İmparatorluğu son döneminde yapılan grafik çalışmalar temelinde, Harf Devrimi'nin ilk on yılında üretilen grafik çalışmaları ve yeni alfabenin kabulünün bu çalışmalara olan etkisini tespit etmeye çalışacaktır.

Birinci bölümde Harf Devrimi'nin nedenleri, gerçekleşme süreci ve kanunlaşması ile sonuçları açıklanmıştır. Osmanlı'nın yüzünü Batı'ya döndüğü Tanzimat döneminde gündeme gelen alfabe konusunda, Tanzimat ve II. Meşrutiyet dönemlerinde yapılan tartışma ve girişimlerin neler olduğu anlatılmıştır. Bu dönemlerde yapılan çalışmalarla sonuçlandırılmayan alfabe değişikliğinin, Cumhuriyet döneminde farklı görüşlerce tartışılması, devlet eliyle yapılan kapsamlı çalışmaları, Latin kökenli yeni Türkçe alfabenin kanunlaşması ve sonrasında gerçekleştirilen adımlar bu bölümde anlatılmıştır.

İkinci bölümde, Türk grafik tasarımının temelini oluşturan çalışmalardaki grafik yaklaşımlar ve bu alandaki öncü isimler; bu isimlerin grafik çalışmalarında gözlemlenen Batı sanat akımlarının etkisi; dönemin basın ortamı ile baskı teknolojisi, tasarım eğitimi ve kültür alanındaki gelişmeler Osmanlı son döneminden Erken Cumhuriyet döneminin

ilk yıllarına kadar araştırılmıştır. Geniş coğrafyalarda yüzyıllar boyu hakimiyet süren Türklerin sanat eserlerindeki grafik izlerden başlayarak, Osmanlı dönemi boyunca üretilmiş, bugün grafik tasarım çalışmaları olarak değerlendirebildiğimiz üretimler hakkında bilgi verilmiştir. Dönemin teknolojik, kültürel, sosyal, ekonomik vb. yapısı bağlamında ele alınan grafik ürünler, biçim ve içerik yaklaşımları ile anlatılmıştır. İkinci bölümün sonunda yeni alfabe kullanımına hazırlık/alışma sürecinde eski ve yeni harflerin birlikte kullanıldığı çalışmalar saptanmaya çalışılmıştır. Afiş, ilan, kurumsal kimlik, gazete, ambalaj/etiket, kitap ve dergi kapağı gibi çalışmalar, Harf Devrimi öncesinde Osmanlıca'nın yanı sıra farklı dillerin de (Fransızca, Ermenice, Rumca vb.) uygulandığı örnek görsellerle anlatılmıştır. Devrimin hemen öncesinde ve gerçekleştirildiği ilk yılda ise eski ve yeni harflerin birlikte kullanıldığı (Osmanlıca-Türkçe) grafik çalışmalar görselleri ile anlatılmıştır.

Üçüncü bölümde, 29 Ekim 1923 tarihinde değişen rejimin getirdiği yenilikler ve 1 Kasım 1928 tarihinde kanunlaşan yeni Türk alfabesinin grafik tasarım yaklaşımları ve konuları üzerindeki etkisi araştırılmıştır. Latin kökenli Türkçe harflerle üretilen grafik tasarım çalışmaları içerik ve biçim yönleriyle üçüncü bölüm içerisinde araştırılmış ve saptanmaya çalışılmıştır.

Yapılan araştırma ve incelemeler sonucu, Osmanlı son döneminden, yeni alfabenin kabul edilişi ardından geçen ilk on yıl kapsamında (1928-1938) yaşanan siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel dönüşümlerin ışığında, grafik tasarım çalışmalarının içerik ve görsel malzemesinin nasıl şekillendiği sorusu cevaplandırılmaya çalışılmıştır. Üretilen tasarımların genel özellikleri ve ele aldıkları temalar çerçevesinde; modernleşme ve millileşme etkileri gözlemlenmiştir. Yeni harflerle üretilen grafik çalışmaların yalınlaştığı ve modernleştiği böylelikle akılda kalıcılığının arttığı gözlemlenmiştir. Osmanlı dönemi çalışmalarında uzun metinlerden oluşan ve görselin az kullanıldığı ya da hiç kullanılmadığı çalışmalara göre daha fazla görsele, daha az yazıya yer verilerek dikkat çekici grafikler üretildiği gözlemlenmiştir. Alfabe değişikliği ile sağdan sola olan yazı düzeninin soldan sağa değişmesi ve yeni harflerle okuma yazmanın kolaylaşması, grafik çalışmaların algılanmasını da arttırmıştır.

Çalışma yöntem olarak, belge ve arşiv incelemesine dayanmaktadır. Görsel ve yazılı veri toplama aşamasında, gazeteler ve dergilerde yer alan makaleler, yazılar, bazı haber ve reklamlar, resmî belgeler, kitaplar, fotoğraflar, dijital belgeler, akademik tartışmalar, betimsel analiz ve yorumlardan yararlanılmıştır.

Çalışmanın, alan üzerine araştırma yapan akademisyenler, araştırmacılar, tasarımcılar, öğrenciler için literatüre kaynak sağlaması ve döneme kapsayıcı bir bakış sunması amaçlanmaktadır.



ABSTRACT

While Turkish belongs to Ural Altaic, Arabic is the one of the semitic languages. Therefore, when these two languages compared to each other it can be seen that their area of usage and idiosyncrasy are different. Although Arabic language system is not a proper tool to be used on Turkish language, it is compulsory to figure out structure of Arabic language to be able to understand meaning of Arabic and Farsi vocabularies used in Turkish language. As of Seljuk Empire and Anatolian Seignories, Turkish was used in its own course of history without getting any influences. However, Turkish used during term of Ottomans was under the influence of Farsi and Arabic. Therefore, Turkish composed of using these two forms resulted in a conflict in xv. Century. The problem about using the language became a current issue with the westernization movement initiated during the Tanzimat reform era. Although there were some studies on the language problem at constitutional monarchy term, it was eventually finalized with the work done at Republic Period. Effort being put on the 1st of October 1928 resulted in declaration of new Turkish alphabet and filtering all the vocabularies derived from usage of Arabic and Farsi.

This study which based on the historical traces of Turkish graphic design and graphic studies in the last period of the Ottoman Empire attempts to determine the effects of the Letter Revolution that took place in 1928 on the graphic designs productions in its first decade.

The first chapter of this study explains the reasons behind the Alphabet Revolution, its realization and the legislation process. Since subject of alphabet came to the agenda during the Tanzimat period when the Ottomans turned to the West, debates and initiatives taken on this subject during the periods of Tanzimat and II. Meşrutiyet are explained. The alphabet change could not be concluded with the studies carried out in these periods, therefore topics of; further discussions on the subject by different views during the Republic period, the comprehensive studies carried out by the state, the legislation process of the new Latin-based Turkish alphabet and the steps taken thereafter are all explained in this chapter.

The second chapter focuses on research about graphic approaches in the artworks that form the basis of Turkish graphic design and pioneers in this field; the influence of Western art movements observed in the graphic works of these pioneers; the press environment of the period and developments in printing technology; design education and cultural developments from the late Ottoman period to the early years of the Early Republic period. From the graphic traces in the artworks of the Turks who dominated vast geographies for centuries, to the productions during the Ottoman period, information has been given on the products which we can consider as graphic design works today. The graphic products, which are handled in the context of the technological, cultural, social, economic etc. structures of the period, are explained with form and content approaches. At the end of the second chapter, works that used the old and new letters together during the preparation/adjustment period to the new alphabet, are tried to be determined. Works such as posters, advertisements, corporate identities, newspapers, packaging / labels, book and magazine covers are explained with sample visuals in which different languages (French, Armenian, Greek, etc.) were applied in addition to Ottoman Turkish before the Letter Revolution. Graphic works that used the old and the new letters together just before the revolution and in the first year of its realization are explained with visuals in this chapter.

The third chapter focuses on the research of the innovations brought by the changing regime on the 29th of October 1923 and the effects of the new Turkish alphabet, which was enacted on the 1st of November 1928, on graphic design approaches and subjects. Graphic design works produced with Latin-based Turkish letters are researched and their content and style are tried to be determined in the third chapter.

As the result of research and examinations, the question of “how the content and visual material of graphic design works were shaped in the light of the political, social, economic and cultural transformations in the first decade (1928-1938) after the adoption of the new alphabet, in contrast to the late Ottoman period” was tried to be answered. Within the framework of general characteristics of the designs produced and the themes they deal with; effects of modernization and nationalization have been observed. It has been observed that the graphic works produced with the new letters became simpler and

more modern, thus increasing their memorability. It has been observed that more visuals and less text were used to produce remarkable graphics, compared to the works of the Ottoman period, which consists of long texts and little to no visuals. With the alphabet change, the writing order from right to left changed to from left to right, making reading and writing with new letters easier, thus increasing the perception of graphic works.

The study method is based on document and archive examination. During the visual and written data collection phase; newspaper and magazine articles, official documents, news, advertisements, books, photographs, digital documents, academic arguments, descriptive analysis and commentaries were used as resources.

The aim of the study is to provide a source for the literature for academicians, researchers, designers and students who conduct research on the field, and to provide an inclusive view of the period.

ÖNSÖZ

Köklü bir imparatorluk ve şanlı zaferlerin ardından kurulan Cumhuriyet, modern bir Türk toplumu oluşturma yolunda birçok devrim gerçekleştirmiştir. Bunlardan biri olan Harf Devrimi'nin; sosyal, siyasal ve kültürel koşullar doğrultusunda, Türk grafik tasarımına yansımaları araştırma çabasıyla hazırladığım tez çalışmamın, grafik tasarım tarihimize küçük bir katkı sağlaması dileğimdir.

Hayatı zorlaştıran pandemi koşullarında dahi çalışma sürecime teşvikleri, yönlendirmeleri, tecrübeleriyle destek veren ve tezimin danışmanlığını üstlenen değerli hocam Doç. Fuat AKDENİZLİ'ye minnettarım. Hem sanatta yeterlik sürecime hem de akademik çalışmalarımın devam edeceği meslek hayatıma, bilgi ve deneyimleri ile ışık tutan, öğrencisi olmaktan onur duyduğum kıymetli hocalarıma teşekkürlerimi sunuyorum. Çalışmamın uygulama kısmının şekillenmesine yaptığı katkı için meslektaşım Dr. Öğr. Üyesi Ali Can METİN'e; ideallerimin peşinden gidebilme cesaretini ilk aşıl原因an öğretmenim Candan KARAKAŞ'a; güzel sanatlara olan ilgimi keşfedip yönlendiren resim öğretmenim Ayşe KAYA BİL'e ve üzerimde emeği olan tüm saygıdeğer hocalarıma sonsuz teşekkürler.

Özgür bir kimlik kazanmam için maddi manevi tüm desteğiyle ve aldığım her kararda bana olan inancıyla yanımda olan, hayattaki en büyük şansım; annem Hanife UYAN ve babam Ahmet UYAN'a şükranlarımı sunuyorum. Bu yoğun çalışma sürecimde enerjisi ile yükümü hafifleten sevgili yeğenlerim Beren ve Alya'ya; sağladıkları motivasyonla bana güç veren meslektaşlarım ve dostlarıma ayrıca teşekkür ediyorum.

Özlem UYAN

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vii
ÖNSÖZ	x
İÇİNDEKİLER	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ	xv
KISALTMALAR	xxiii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

HARF DEVRİMİ VE CUMHURİYET'İN İLANINA KADAR TÜRK GRAFİK TASARIMI

1.1. Harf Devrimi'ni Hazırlayan Nedenler	4
1.1.1. Tanzimat (1839-1908) ve II. Meşrutiyet (1908-1918) Dönemlerinde Alfabe Üzerine Tartışmalar	6
1.1.2. Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Alfabe Üzerine Tartışmalar ve Yapılan Çalışmalar	9

1.2. Latin Kökenli Yeni Türk Harflerinin İlanı ve Kanunlaşması	13
1.2.1. Yeni Türk Harflerinin Kullanımı için Yapılan Eğitim Öğretim Çalışmaları ve Günlük Yaşamda Kullanımı	19
1.3. Türk Grafik Tasarımının Temelini Oluşturan Çalışmalara Genel Bakış	24
1.3.1. Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Dönemlerinde Yapılan Grafik Çalışmalar	35
1.3.1.1 Basın Yayın Grafikleri ve Karikatür	35
1.3.1.2 Afişler ve Açık Hava Reklamları	41
1.3.1.3. Süreli Yayınlar	46
1.3.1.4. Fotoğraf	52
1.3.1.5. Para ve Değerli Kâğıtlar	53
1.3.1.6. Kurumsal Kimlik	54

2. BÖLÜM

CUMHURİYET'İN İLANINDAN 1928 YILINA KADAR TÜRK GRAFİK TASARIMI

2.1. Erken Cumhuriyet Döneminde Yapılan Grafik Çalışmalar	56
2.1.1. İllüstrasyon	56
2.1.2. Süreli Yayınlar	60

2.1.3. Kurumsal Kimlik Çalışmaları ve Reklamcılık	61
2.1.4. Afış	62
2.2. Cumhuriyet'in İlanından 1928 yılına kadar Grafik Tasarımı Alanındaki Gelişmeler	63
2.2.1. Eğitim ve Kültür Alanlarındaki Gelişmeler	66
2.2.2. Türk Grafik Tasarımını Şekillendiren Öncü İsimler	70
2.2.3. Türk Grafik Tasarımını Etkileyen Sanat Akımları	86
2.2.4. Harf Devrimi'nden Önce ve Sonra Türk Matbaası ve Baskı Teknikleri	97
2.2.5. Harf Devrimi'nden Önce ve Sonra Türkiye'de Basın Ortamı	105
2.3. Cumhuriyet'in İlanından 1928 yılına kadar Grafik Tasarımcılar ve Çalışmaları	114
2.3.1 Arap Harfleri ile Yapılan Grafik Çalışmalar	115
2.3.2 Harf Devrimi'nden Önce Latin Harfleri ile Yapılan Çalışmalar	122

3. BÖLÜM

1928-1938 YILLARI ARASI HARF DEVRİMİNİN TÜRK GRAFİK TASARIMINA YANSIMALARI

3.1. Toplumsal Sürece Bağlı Olarak Değişen Yaklaşım, Konu ve Temalar	125
3.2. Yeni Türk Harflerine Geçiş Sürecinde Arap ve Latin Harflerinin Birlikte Kullanıldığı Grafik Çalışmalar	128

3.3. Yeni Türk Harflerinin Uygulandığı Türk Grafik Tasarımı Çalışmalarının İçerik ve Biçim Yönüyle İncelenmesi	145
3.4. Proje Savunması	167
SONUÇ	174
KAYNAKÇA	177
ÖZGEÇMİŞ	



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Yeni Rakamlar Tablosu, Milliyet Gazetesi, 29.06.1928	12
Şekil 2. Nutuk 1927, Arap harfleri ile yazılmış ilk baskısı	13
Şekil 3. Yeni harfleri öğretmek amacıyla basılmış ilk kitaplar	14
Şekil 4. Yeni harflerle tabelasını yenileyen bir berber/perukhari ve lokanta, 1929	15
Şekil 5. L'Illustration dergisi kapağı 13 Ekim 1928, Atatürk 20 Eylül 1928'de Kayseri'de yeni harfleri öğretirken	17
Şekil 6. Servet-i Fünûn dergisi kapağı 25 Ekim 1928, Atatürk 20 Eylül 1928'de Kayseri'de yeni harfleri öğretirken	17
Şekil 7. Atatürk'ün dil üzerine bir derse dönüştürdüğü yemeğin anısına Afet İnan'a imzalayarak verdiği fotoğraf	19
Şekil 8. Millet Mekteplerinde kadınlar okuma yazma öğrenirken	20
Şekil 9. Atatürk'ün el yazısı ve imzası ile Yeni Harfler Marşı	21
Şekil 10. 2500 yıllık Pazırık Halısı, üzerindeki atlı süvari ve geyik figürlerinden detaylar	27
Şekil 11. Levnî'nin, III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğününü konu alan minyatürlerinden bir örnek, 1720	29
Şekil 12. Müteferrika Matbaası'nda basılan Tarih-i Hindi Garbi'deki "Batlamyus'a göre heyet-i âlem" çizimi	32
Şekil 13. Çingiraklı Tatar'ın 7. Sayısında yavaş giden trenlere gönderme yapan bir karikatür, 1936 (Karikatür metni: "Bırak be! Benim işim aceledir!")	34
Şekil 14. Diyojen, 1873, İstanbul Cemiyet-i Osmâniye Matbaası	36
Şekil 15. Eşşek Gazetesi karikatürlerinden bir örnek	38
Şekil 16. Bosco gösteri afişi, Türkiye'de tiyatroya asılan ilk afiş	42

Şekil 17. Meşhur Vefa Bozacısı Üzüm Sirkesi ilanı 1 Şubat 1920	43
Şekil 18. Türk Millî Mücadelesi'nin ilk propaganda afişi	44
Şekil 19. Osmanlı ilk film grafiklerinden Fransızca ve Osmanlıca ara yazı örneği, Sacha Film, Avusturya 1917	45
Şekil 20. Sinema Postası dergisinin 6. Sayısının kapağı, 1923	46
Şekil 21. Servet-i Fünûn dergisinin kapağı	47
Şekil 22. 1909-1914 yılları arası Osmanlı'da çıkan ve Hüseyin Saadeddin Arel'in editörlüğünü yaptığı Şehbal dergisinden bir sayfa örneği	48
Şekil 23. Mehasin kadın dergisinin kapağı, Ocak 1909	50
Şekil 24. Fatih Sultan Mehmet'in işgale karşı olan üzüntüsünü konu alan bir karikatür, İstiklal Harbi Gazetesi, 30 Mayıs 1919	51
Şekil 25. Vatan ve kurtuluş konulu bir kartpostal	52
Şekil 26. Vatan ve kurtuluş konulu bir kartpostal, (Altta yazan: "Halas" (kurtuluş)	52
Şekil 27. 1880'li yıllarda Gedikpaşa Osmanlı Tiyatrosu'nun kullandığı serlevha / amblem	54
Şekil 28. İstanbul'un ünlü stüdyolarının kartlarından örnekler, XIX. yüzyılın ikinci yarısı	55
Şekil 29. Dersaadet, 12 Ağustos 1920, sayı 36, sayfa 1	58
Şekil 30. Kulüp Rakısı etiketi, İhap Hulusi Görey, 1930	88
Şekil 31. Devlet Hava Yolları afişi, İhap Hulusi Görey	88
Şekil 32. Salt Galata'da 2016 yılında açılan "Ressam Sabiha Rüştü Bozcalı" sergisinde yer alan illüstrasyon çalışmaları örnekleri	89
Şekil 33. Salt Galata'da 2016 yılında açılan "Ressam Sabiha Rüştü Bozcalı" sergisinde yer alan portre çalışmalarından örnekler	89

Şekil 34. Kenan Temizan'ın afiş tasarımlarından bir örnek; Opel Sechszylinder	90
Şekil 35. Ali Suavi Sonar'ın, Nazım Hikmet'in kitabı için tasarladığı kapak	91
Şekil 36. Ali Suavi Sonar'ın, Ragıp Şevki'nin kitabı için tasarladığı kapak, 1932	91
Şekil 37. Muvaffak İhsan Garan'ın Sümerbank Yerli Mallar Pazarları afişi, 1930'ların sonları	92
Şekil 38. Cemal Nadir Güler'in Amcabey tiptemesi	93
Şekil 39. Cemal Nadir'in "Çıplaklık Modası" başlıklı Osmanlıca karikatürü, Papağan dergisi, 1925	93
Şekil 40. İzzet Ziya'nın 7 Gün dergisi kapak çalışması	94
Şekil 41. İstanbul Sokaklarında filmi afişi, 1931	94
Şekil 42. Şehvet Kurbanı filmi açılış jeneriği, 1940	95
Şekil 43. Şehvet Kurbanı filmi afişi, 1940	96
Şekil 44. Zeybekler Kartpostalı	103
Şekil 45. Leibzig'de Dünya Matbaacılık Yıllığı'nda yer verilen haftalık takvim "Takvim-i Ebuzziya"dan bir yaprak	103
Şekil 46. Demet, kadınlara özel haftalık mecmua 1908 yılı İstanbul Matbaa-i Amira basımı	110
Şekil 47. Neyyire Teyir Büyük Gazete'nin kapağında, 8 Aralık 1927	115
Şekil 48. Elhamra Sineması ilanı, Süs, 12 Nisan 1924	116
Şekil 49. Opel Otomobilleri ilanı, Servet-i Fünûn, 29 Ekim 1925	117
Şekil 50. Tekstil ürünü ilanı, Kalem, 14 Ekim 1909	117
Şekil 51. 1925 yılında yayımlanmaya başlayan Resimli Perşembe'de basılan "Meşhedi" üst başlıklı öykülerden bir örnek	118
Şekil 52. Karagöz dergisinin 19 Mayıs 1928 tarihli kapağı	118

Şekil 53. Resimli Ay dergisinin Mart 1925 tarihli kapağı (sağda), Sevimli Ay dergisinin Mart 1926 tarihli kapağı (solda)	119
Şekil 54. Kızılay'ın Hilâl-i Ahmer logosu, 9 Eylül 1928	120
Şekil 55. Türk Hava Kurumu'nun ilk amblemi (1925)	120
Şekil 56. İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Harf Devrimi öncesi çıkan, arı amblemlili ilk rozetleri, 1927-1928	120
Şekil 57. Halim Efendi'nin Mi'mâr Sırrı Ârif için kartviziti, 1923	121
Şekil 58. Halim Efendi'nin Türkiye Cumhûriyeti/İstanbul Vilâyeti Tevkifhâne-i, Umûmi Müdüriyyeti için yaptığı mühür, 29 Ekim 1923	121
Şekil 59. Hâkimiyet-i Milliye gazetesinde Arap harflerine karşılık gelen Latin harfleri tablosu ve altta Türkçe bir ilan örneği, 16 Eylül 1928	122
Şekil 60. Hattat Hamid Aytaç'ın yeni harflerle kartvizit çalışması	123
Şekil 61. Hattat Halim Efendi'nin yeni harflerle tasarım eskizlerinden örnekler	124
Şekil 62. “Harfler Kanunu Tatbiki” Milliyet gazetesi, 1928	128
Şekil 63. İş Bankası İstanbul Şubesi'nin yeni harflerle yazılmış levhası Hakimiyet-i Milliye, 24 Ağustos 1928	129
Şekil 64. Eski harfli levhaların üzerinin boyanması Akşam, 03.12.1928.....	130
Şekil 65. Hattat Halim Özyazıcı'nın sülüs-kûfî yazı başlığı ile çalıştığı Türk Tütünleri Mecmuası kapağı	133
Şekil 66. Halim Özyazıcı'nın eski ve yeni harfleri birlikte kullandığı bir mezar taşı ...	134
Şekil 67. Halim Özyazıcı'nın eski ve yeni harflerle logo tasarımı	134
Şekil 68. Hattat Hamid Aytaç'ın eski ve yeni harflerle yaptığı kartvizit çalışmalarından örnekler	135
Şekil 69. Hattat Hamid Aytaç'ın 1928 yılında eski ve yeni harfleri birlikte kullanarak yaptığı kitap kapağı çalışması	135

Şekil 70. Hattat Hamid Aytaç'ın eski ve yeni harfleri birlikte kullanarak yaptığı makbuz çalışması	135
Şekil 71. Yeni Türk harfleri karikatürü, Akbaba, 1928	136
Şekil 72. Türk harflerinin nuru Arap harflerinin nurunu söndürdü, Cumhuriyet, 1928	137
Şekil 73. Yeni harflerin öğrenilmesi için Atatürk'ün gösterdiği çabayı anlatan karikatür, Yeni Köroğlu, 19 Eylül 1928	137
Şekil 74. Cemal Nadir'in "Hicret" karikatürü, Akşam, 1928	137
Şekil 75. Darülbekâi Tiyatrosu Osmanlıca-Fransızca afişi	138
Şekil 76. İhâp Hulusi Görey'in çalışmalarında kullandığı imzaları	138
Şekil 77. İhâp Hulusi Görey'in eski ve yeni harfleri birlikte kullandığı Kodak afişi	138
Şekil 78. Karaköy Rıhtım Caddesi'nde bir duvar ilanı, Arapça ve İngilizce hazırlanmış Tiring Mağazası reklamı	139
Şekil 79. Malûmat dergisinin Arap ve Latin harfli 192. sayısının kapağı, 13.07.1899	140
Şekil 80. Film Mecmuası dergisinin 9 Ekim 1928 tarihli Osmanlıca ve Fransızca hazırlanmış serlevhası	140
Şekil 81. 1927'de tedavüle çıkarılan 1 Türk lirasının ön ve arka yüzü, 90x165 mm, 1. Emisyon Grubu, basım yeri İngiltere	141
Şekil 82. 1927'de tedavüle çıkarılan 1000 Türk lirasının ön ve arka yüzü, 123,5x201 mm, 1. Emisyon Grubu, basım yeri İngiltere	142
Şekil 83. Vim temizlik tozunun kutu şeklinde, Fransızca-Osmanlıca broşürü	142
Şekil 84. Harf Devrimi öncesinde bastırılan "İstiklal Marşı" broşürünün kapağı solda, aynı broşürün son sayfasında yer alan, o yıllarda Türk alfabesi henüz basılmadığından Fransız alfabesiyle yazılmış "İstiklal Marşı" dizeleri	143

Şekil 85. Püsküllü Bela dergisinin, “Karikatür” dergisi için yayımladığı ilanı	143
Şekil 86. Resimli Kitab dergisinin 1911’de yayımlanan 33. sayısının çoklu dil kullanılarak hazırlanmış kapağı, Alemdar Mustafa Paşa	143
Şekil 87. Resimli Kitab dergisinin Arap ve Latin harfli 27. sayısının kapağı, Kasım-Aralık 1910	144
Şekil 88. Bayer mâmûlü Aspirin tabletleri, her türlü veca’ ve ızdırâbları teskin eder, afişeti, 26x19 cm	144
Şekil 89. Ekrem-Necip Ecza Deposu etiketleri	144
Şekil 90. Faruki Kolonyası ve etiketi	144
Şekil 91. Akşam Gazetesi, 29 Ekim 1933	145
Şekil 92. Hakimiyet-i Milliye Gazetesi, 29 Ekim 1933	146
Şekil 93. Akşam Gazetesi, 29 Ekim 1938	146
Şekil 94. Ramiz Gökçe’nin Hacivat ve Karagöz karikatürü, Akbaba, 1934	147
Şekil 95. “1922’de başlayan zafer hâlâ devam ediyor!”, Ramiz Gökçe, Akbaba, 1933	147
Şekil 96. Cemal Nadir Güler’in yeni harfler konulu karikatürü, Akşam, 1935	148
Şekil 97. Tombul Teyze ve Sıska Dayı, Ramiz Gökçe	149
Şekil 98. Ramiz Gökçe imzalı karikatür, 13 Aralık 1945	149
Şekil 99. Karikatür dergisinin kapağı, 1936	150
Şekil 100. İstanbul Liman İşletmeleri Müdürlüğü logosu (24 Haziran 1929)	152
Şekil 101. Sabiha Bozcalı’nın İnhisarlar İdaresi için amblem taslakları	152
Şekil 102. T.C. İnhisarlar İdaresi logo tasarımı ve Kurukahveci İhsan logo tasarımı, Ali Suavi Sonar	152

Şekil 103. Hâriciye Vekâleti'nin Osmanlıca mührü, 14 Eylül 1928, Latin harfli mührü, 5 Mayıs 1929	153
Şekil 104. Hasan Zaytinyağı'nın 12 Ocak 1930 tarihli ilanı	155
Şekil 105. Hasan Zaytinyağı'nın taş baskı etiketi	155
Şekil 106. Cumhuriyet gazetesi 1930 ve 1931 yılı Roussel Kemerli ilanı	155
Şekil 107. Colman Öküz Baş Çiviti etiketi	156
Şekil 108. Türk Tayyare Cemiyeti İlane Makbuzu, 1935	156
Şekil 109. Münif Fehim'in "Sinema Delisi Kız" kitabının ve "7 Gün" dergisinin kapak çalışmaları	157
Şekil 110. Sabiha Bozcalı'nın kitap kapak tasarımlarından bir örnek	157
Şekil 111. Ağaç dergisi 7. Sayısının kapağı, 1936	158
Şekil 112. Kadro dergisi, 1932-1935 yılları arası İstanbul Milliyet Matbaası basımı Osmanlı'da çıkan aylık fikir mecmuası	158
Şekil 113. Ateş dergisi 3. Sayısının kapağı, 1937	159
Şekil 114. Yavrutürk'ün ilk sayısının kapağı, 1936	159
Şekil 115. Dönemin üç kitap kapak tasarımı, Kalpazan 1930; Asmalımeşcit 74 1938; Bahar Hikâyeleri 1939	160
Şekil 116. Nazım Hikmet'in "Varan 3", kapak tasarımı, Ressam Cevdet, 1930	160
Şekil 117. Nazım Hikmet'in "Jokond ile Si-Ya- U" kitabı için kapak tasarımı, Ressam Cevdet, 1929	160
Şekil 118. Ressam Cevdet'in Resimli Ay'da çıkan çalışması, Ocak 1931	161
Şekil 119. Gece Gelen Telgraf kitabı kapak tasarımı, Muvaffak İhsan Garan, 1932	161
Şekil 120. Cumhuriyet'in 10. yıldönümü anma serisine ait pul	163
Şekil 121. Bir Millet Uyanıyor film jeneriği, 1932	164

Şekil 122. Kahveci Güzeli film afişi (Vikipedi, 2020)	165
Şekil 123. Kenan Temizan'ın Ankara Bırası afişi	165
Şekil 124. Kenan Temizan'ın Sport Im Bild dergisi kapak tasarımı	165
Şekil 125. Ali Suavi Sonar'ın, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın kitabı için hazırladığı kapak tasarımı	166
Şekil 126. İ. H. Görey'in 1934 yılında Atatürk'ün verdiği sipariş ile yaptığı Alfabe Kapağı	166



KISALTMALAR

A.Ş. Anonim Şirketi

çev. Çeviren

dan. Danışman

ed. Editör

haz. Hazırlayan

İBB İstanbul Büyükşehir Belediyesi

M.Ö. Milattan Önce

M.S. Milattan Sonra

ss. Sayfa sayısı

TBMM. Türkiye Büyük Millet Meclisi

TDK. Türk Dil Kurumu

t.y. tarih yok

Vol. Volume

yy. Yüzyıl

GİRİŞ

Türk grafik tasarımının tarihsel izlerine, köklerine ulaşmak için geçmiş dönemlerde yapılan ve grafik tasarım kapsamında değerlendirilebilir olan çalışmalara, kendi dönemseller koşulları doğrultusunda bakmak gerekmektedir. Ancak bu alanda başvuru niteliği taşıyabilecek kaynaklar yok denecek kadar azdır. Cumhuriyet’le birlikte sanat ve sanat tarihi yazımı konusunda adımlar atılmaya başlansa da grafik tasarım alanında bir arşivleme yapılmamıştır.

Baskı öncesinde gerçekleştirilmiş el yazması eserler, grafik yazılar, farklı malzemelere uygulanan hat yazıları, değerli kâğıt çalışmaları, kartvizitler, mühürler vb. Osmanlı grafik ürünlerinin yanı sıra, geleneksel sanatlara dahil olan grafik motifler ve sembolik ifadeleri de grafik tasarım kapsamında değerlendirilebilmektedir. Ancak grafik tasarım, Cumhuriyet’in ilanı itibari ile mesleki bir alan olarak kabul edilmiştir.

Türk grafik tasarımı tarihi, çoğu kaynakta matbaanın kuruluşu ile başlatılmaktadır. Sınırlı sayıdaki araştırmacı, akademisyen ve grafik tasarımcı, Türk grafik tasarım tarihine ışık tutmuş ancak yeterli bir arşiv oluşmamıştır. Bu çalışma, öncesinde yapılmış ve sonrasında yapılacak olan araştırmalarla birlikte Türk grafik tasarım tarihi konusunda araştırma yapacak olan öğrencilere, akademisyenlere, araştırmacılara ve literatüre katkı sağlaması amacıyla hazırlanmıştır.

Köklü Osmanlı İmparatorluğu ardından 1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin yaşadığı siyasal, ekonomik, sosyal ve kültürel değişimler doğrultusunda, grafik tasarım alanında hareketlenmeler yaşanmış, çağdaş bir ülke konumuna gelmek için birçok devrim gerçekleştirilmiştir. Bu devrimlerden biri olan ve 1 Kasım 1928 tarihinde kanunlaşan yeni Türk alfabesinin grafik tasarım üzerine olan etkisi, çalışmanın asıl amacını oluşturmuştur.

Çalışmanın birinci bölümünde: Harf Devrimi ana başlığı altında; Harf Devrimi’ni hazırlayan nedenler, Tanzimat (1839-1908) ve II. Meşrutiyet (1908-1918) dönemlerinde alfabe üzerine yapılan tartışmalar, Cumhuriyet’in ilk yıllarında yapılan alfabe çalışmalarına, Latin kökenli yeni Türk harflerinin ilanı ve kanunlaşması, yeni Türk

harflerinin kullanımı için yapılan eğitim öğretim çalışmaları ve günlük yaşamda kullanımı alt başlıkları altında tespit edilmeye çalışılacaktır.

Cumhuriyet'in ilanından 1928 yılına kadar Türk Grafik Tasarımı ana başlığı altında oluşturulan ikinci bölümde; genel çerçevesiyle Türk grafik tasarımının temelini oluşturan çalışmalar, Osmanlı Son Dönem ve Erken Cumhuriyet Dönemi çalışmalarındaki grafik yaklaşımlar; Cumhuriyet'in ilanından 1928 yılına kadar grafik tasarımı alanındaki gelişmeler; tasarım eğitimi ve kültür alanlarındaki gelişmeler; Türk grafik tasarımını şekillendiren öncü isimler ve batı sanat akımlarının etkileri, henüz Harf Devrimi gerçekleşmediği ve gerçekleşmesinden sonraki yıllarda Türk matbaası ve baskı teknikleri; Türkiye'de basın ortamı Arap harfleri ile yapılan grafik çalışmalar ve devrimden önce Latin harfleri ile yapılan çalışmalar tespit edilmeye çalışılacaktır.

Üçüncü bölümde ise 1928-1938 Yılları Arası Harf Devrimi'nin Türk Grafik Tasarımına Yansımaları ana başlığı altında; toplumsal sürece bağlı olarak değişen yaklaşım, konu ve temalar; yeni Türk harflerine geçiş sürecinde Arap ve Latin harflerinin birlikte kullanıldığı grafik çalışmalar; yeni Türk harflerinin uygulandığı Türk grafik tasarımı çalışmalarının içerik ve biçim yönüyle incelemesi yapılmaya çalışılacaktır. Harflerin değişimi ile grafik tasarımda yaşanan farklılaşma, yeni harflerin, grafik ürünlerin ifade gücüne olan etkisi gibi yönleriyle saptanmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın araştırma sürecinde ulaşılabilen kitaplar, akademik makaleler, belgeler, arşivler, koleksiyonlar, söyleşiler, resmi evraklar, ansiklopediler vb. taranıp değerlendirilecek; kaynakça, mümkün olduğunca geniş tutulmaya çalışılacaktır.

1. BÖLÜM

HARF DEVRİMİ VE CUMHURİYET'İN İLANINA KADAR TÜRK GRAFİK TASARIMI

1. BÖLÜM

HARF DEVRİMİ VE CUMHURİYET'İN İLANINA KADAR TÜRK GRAFİK TASARIMI

Bir milletin kendi dili, o milletin kültürünü aktarmadaki en temel araçtır. Türkçe, kökeni ve yapısal özellikleri açısından Arap harfleri ile uyumsuzdur. Arap dil sistemi, Türkçe için yeterli ve uygun olmadığı gibi, Türkçe'ye Arapça ve Farsça'dan geçen kelimelerin okunabilmesi ve algılanabilmesi için Arapça'nın dil kurallarına hâkim olmayı zorunlu hale getirmiştir. Türkçe'nin yoğun olduğu konuşma dili; diğer yanda bu dilden ayrı Arapça ve Farsça'nın ağırlığı ile oluşan Osmanlıca'nın kullanımından kaynaklanan kargaşa Tanzimat döneminde başlayan batılılaşma hareketleriyle gündeme gelmiş, Meşrutiyet döneminde bazı çalışmalar yapılsa da Cumhuriyet döneminde Latin kökenli yeni Türk alfabesinin kabul edilmesi ile sonuca ulaşmıştır. Alfabe değişikliğini gerekli kılan nedenler bu dönemler kapsamında anlatılacaktır.

1.1. Harf Devrimi'ni Hazırlayan Nedenler

Dil, bir neslin düşüncelerini kendinden sonraki nesle aktarmasıyla ulusların ve kültürlerin çeşitlenmesini sağlayan bir araçtır. Ulusların bu aktarımı sağlayabilmesi için yaptığı dilin özünü ve biçimini belirleme çalışmaları, ortak bir dil ve kültür yaratma konusunun temel unsuru olmuştur (Akdoğan, 2010: 33). Alman filozof, dilbilimci Wilhelm von Humbold, dilin kültür ile olan etkileşimini araştırmış, milletle bütünleşen bir unsur olarak özgür doğmadığını, ait olduğu toplumun ilerleyişi ile geliştiğini belirtmiştir. Humbold, dilin toplumun manevî özelliklerinden oluştuğunu, ait olduğu toplumun düşünüş biçimine, gelenek ve göreneklerine göre değiştiğini düşünmüştür (Gönülal, 2011: 1128). Gelenek, görenek ve kültür konusunda oldukça zengin olan ve varlığını yüzyıllardır sürdüren Türk toplumları, geniş coğrafyalarda hâkimiyet kurmuş, siyasal, kültürel, ekonomik ve dini etkileşimlere bağlı olarak birçok farklı alfabe kullanmışlardır. Türklerin kullandığı ilk alfabe, 500 yıllarına dayandırılan Köktürk

alfabesi olmuş, Şaman dinine inanan Köktürk Devleti'nin 745 yılında yıkılışından X. yy.a kadar Yenisey, Talaş ırmakları çevresinde ve batıda Hazar Türkleri tarafından XI. yy.a kadar kullanılmaya devam etmiştir. 747 yılında kurulan, 840 yılına kadar varlığını sürdüren Uygur Türkleri, Soğdak, Mâni ve Brahmi harflerinden oluşan Uygur Türkçesi'ni geliştirmiş ve bu dil Orta Asya Türkleri tarafından XI. yy.a kadar kullanılmıştır. X. yy.da Karahanlı Türkleri'nin İslamiyet'i kabul etmesiyle de Arap Harfleri kullanılmaya başlamıştır (Tongul, 2004: 104). Toplumların dil ve kültürel varlığını kayda geçiren alfabe konusunda Türkler, uzun bir tarihe sahip olmuş, benimsedikleri din ve kültürler çerçevesinde bakıldığında, belli dönemlerde yozlaşma da yaşamıştır (Öner, 2007: 76). Türkler, X. yy.da İslamiyet'i kabul ederek, Arapça ve Farsça gibi iki büyük İslam Kültürü dili ile etkileşime girmiştir. Yazı ve bilimde Arapça, edebiyatta Farsça kullanıldığından, bu dillerden çok sayıda kelime Türk diline geçmiştir (Tekin, 1988: 1026-1029).

Bilindiği gibi Türk dili Ural Altay dil ailesine mensuptur. Türkçe'de, kelime kökleri sabittir ve sondan eklemelidir. Bu noktada Türk dili ile Arapça ve Farsça arasında belli farklar ortaya çıkmaktadır. Hami-Sami dil grubuna bağlı Arap harfleri, Arapça'nın yapısal işleyişine elverişlidir. Ünsüzler temeline dayalı bir ses yapısı vardır ve kelime kökleri sabit değil, vezin diye adlandırılan üçlü, dördü, beşli seslerden oluşan kalıplara bağlıdır. Otuz üç harfli Arap alfabesi, harflerin başta, ortada ve sonda yazılabilmesiyle doksan dokuz değişik yazım şekline sahiptir. Dolayısıyla yapı ve kullanım açısından Türkçe için elverişli olmadığı gibi Arapça dil kurallarına hâkim olmadan, Farsça ve Arapça'dan geçen kelimeleri anlamak da mümkün değildir. (Korkmaz, 2009: 1470-1474).

XII. yy. sonlarına kadar Anadolu Selçuklularından Arapça, sonrasında ise Farsça resmî dil olarak kullanılmıştır. Bu iki dil, bilim ve edebiyat alanında saygınlık kazanırken, Türk dilinin Anadolu'da gelişimini ve yayılışını engellemiştir. XIII. yy. sonları ve XIV. yy.da Anadolu Beylikleri döneminde Türkçe, yazı dili olarak yeniden saygınlık kazanmıştır. Bu dönemde kullanılan Eski Anadolu Türkçesi, içinde Arapça-Farsça kelimeler bulunmakla birlikte, dil bilgisi ve kelime hazinesi bakımından ulusallık niteliğini korumuş, anlatım gücü yüksek yalın bir dil olmuştur (Tekin, 1988: 1026-1029). XIV. yy. başında Osmanlı'da yazılmış olan eserler, arı bir dil kullanılması, Türkçe

kelimelerin çokluğu, eklerin Türkçe'ye uygunluğu bakımından benzer özellik göstermiştir. XV. yy. ortalarında sınırlar genişlemiş, yazı dilinde birlik sağlanmış fakat medreselerin yeniden güç kazanmaları ile Arapça ve Farsça dillerinin Türkçe'ye işlemesi XV. yy.ın ikinci yarısından itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nu iki dilli bir devlet durumuna getirmiştir. Bir yanda Selçuklular ve Anadolu Beylikleri döneminden başlayarak kendi doğal akışı ve gelişmesi içinde yol alan Türkçe'nin yoğun olduğu konuşma dili; diğer yanda bu dilden ayrı Arapça ve Farsça'nın ağırlığı ile oluşan Osmanlıca kullanılmıştır (Torun, 2018: 53-54).

XIX. yy.da Osmanlı Devleti yönünü Batı'ya çevirmiş ve sonrasında Tanzimat ile siyasi ve sosyal hayatta batılılaşma/modernleşme hareketi başlamıştır. Avrupa'da başlayan Ulusçuluk Hareketi'nin yansıması olarak Osmanlı aydınları yeni arayışlara yönelmiştir. Bunun yanı sıra matbaalarda Osmanlıca eser basılmış, batı ile ilişkiler yoğunlaşmıştır. Türkçe, Osmanlı Devleti'nde resmi dil olarak kabul edilse de Tanzimat sonrasında yazılan Türkçe dilbilgisi kitaplarında Türk dili; Türkçe, Arapça, Farsça'dan oluşan Osmanlıca olarak tanımlanmıştır (Torun, 2018: 53-54).

1.1.1. Tanzimat (1839-1908) ve II. Meşrutiyet (1908-1918) Dönemlerinde Alfabe Üzerine Tartışmalar

Türklerin Latin harfleri ile tanışmaları, İbrahim Müteferrika'nın 1730'lu yıllarda eğitim tarihinin akışını değiştirecek olan matbaayı Osmanlı topraklarına getirmesiyle olmuştur. Müteferrika'nın yabancılara Türkçe öğretmek amacıyla bastığı gramer kitabı, Türkleri Latin harfleriyle tanıştıran ve Harf Devrimi'ne götüren sürecin başlangıcı olmuştur (Çalık ve Baltaoğlu, 2001: 266). Arap harfleri uzun yıllar boyunca yazı dili olarak kullanılsa da Türk dili için kullanımı zor olan Osmanlıca'dan yakınmalar Tanzimat döneminde başlamış ve Meşrutiyet döneminde devam etmiştir. Osmanlı Devleti içerisindeki Türk topluluklarını ortak bir dil birliği altında toplamak için "harflerin ıslahı" olarak adlandırılan iyileştirme denemeleri başlamış, bu kapsamda yayın çalışmaları yapılmıştır. Bu yayınlarla okur sayısının artması hedeflenmiş ve bu kısa zamanda önemli bir toplumsal sorun olarak gündeme gelmiştir (Alpay, 2012: 32-33). Tanzimat'ın ilanı

sonrası Münif Mehmet Efendi, 1862 yılında “Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye”de, Arap harflerinin kullanımından kaynaklanan okuyup yazma güçlüğü ve baskı zorluklarını gündeme getirmiştir. Osmanlıca’yı, farklı ulusların dilleri ile kıyaslamış, Arap harflerinin kullanımından kaynaklanan zorluk sebebiyle alfabenin imlasının değiştirilmesini gündeme getirerek bu konudaki ilk girişimi gerçekleştirmiştir. Ebüziyya Tevfik ve Şinasi gibi Tanzimat yazar ve şairleri Arap alfabesini iyileştirme konusunda çalışmalar yapmış, hatta matbaada kullanmıştır (Demirci, 2011: 226-227). Bu dönemde basın-yayın doğmuş, Türk aydınları bilgi, birikim ve fikirlerini halk arasında yaymak için girişimlerde bulunmuştur. Aydınlar arasında, gelişimin anahtarı olan dil tartışılmaya başlamış, dolayısıyla okuma-yazma, kültür ve eğitim problemleri dile getirilmiştir. Tartışmalarda harflerin değiştirilmesi ve iyileştirilmesi olarak iki farklı görüş oluşmuştur (Tongul, 2004: 105-106).

XIX. yy. itibarı ile basın-yayının başlaması ve toplumun üst kesimine seslenen yepyeni bir edebiyat türünün oluşması, sade bir Osmanlı Türkçesi ile yazma çabasını başlatmıştır. Namık Kemal, Ziya Paşa gibi yazarlar bu dönemin temsilcisi olarak sade dil kullandıkları eserlerini vermişlerdir (Akdoğan, 2010: 33). Fakat dönemin aydın isimlerinin bu çalışmaları dilde kısmi sadeleşme sağlamışsa da imla ve sözlük sorunlarına çözümler arama çalışmalardan ibaret kalmıştır (Pala, 2002: 50-51). Tanzimat döneminde başlayıp, Türk dilini Osmanlıca’nın etkisinden kurtararak önem kazandırması hedeflenen sadeleştirme çalışmaları, Servet-i Fünûn döneminde bırakılmış, ağıdalı dil tekrar ilgi görür duruma gelmiştir. Temsilcilerinden bazılarının Halit Ziya, Tevfik Fikret, Hüseyin Cahit ve Ahmet Hikmet gibi isimlerin olduğu şair ve yazarlar eserlerinde oldukça ağır ve süslü bir dil kullanılmıştır (Aktaş, 1999: 703-704).

Tanzimat döneminden sonra II. Meşrutiyet döneminde de alfabe ve harf tartışmaları şiddetini artırarak devam etmiştir. Söz konusu yıllarda pek çok topluluk oluşturulmuştur. Görüş alışverişleri, İmla Komisyonu (1909), Ta’im-i Maarif ve Islah-ı Hurûf Cemiyeti (1911), Yeni Yazı Öğretme Derneği gibi topluluklar tarafından gerçekleştirilmiştir (Uluskan, 2010: 187-188). Yine bu dönemde de başlangıçta iki ayrı görüş ortaya çıkmıştır. İlki tasfiyecilerin, diğeri de sade Türkçecilerin görüşü olmuştur. Tamamen özleştirme taraftarı olanlar 1909’da çıkmaya başlayan Türk Derneği dergisi

etrafında toplanmışlardır (Tekin, 1998: 1029). Milaslı İsmail Hakkı, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Celal Sahir Erozan, Cihangirli M. Şinasi, Ali Nusret, Hüseyin Avni gibi isimler dönemin önemli tartışmacıları olmuştur. Bu isimler Tanzimat dönemi aydınları gibi Arap harflerinin iyileştirilmesini çözüm olarak göstermişler, yeni bir alfabeye şiddetle karşı çıkmışlardır. Bunun karşısında da Latin alfabesini isteyenler ortaya çıkmaya başlamıştır (Uluskan, 2010: 187-188). Ali Canip, Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp gibi isimler 1911 yılında Selanik şehrinde yayın hayatına giren dergi “Genç Kalemler” etrafında birleşerek; “Yeni Lisancılar” adıyla, alfabeye gerçekçi ve ilmî bir sadeleştirme programı getirmiştir. Program kapsamında, Türkçe karşılığı olan Farsça/Arapça kelimelerle, o dillerin dil bilgisine göre yapılmış düzen ve kurallar kullanılmayacak, dil başka dillerden kelime alabilecek fakat kural alamayacaktır. Örneğin; “Mekteb” kelimesinin Arapça çokluk şekli “mekâtib” ile “askeri” sıfatının dişî şekli “askeriye”yi, Farsça kuralına göre birleştirerek “mekâtib-i askeriye” diyerek Türkçe’ye yabancı kural sokmak yerine, bunun Türkçesi; “askeri mektepler” olacaktır (Tekin, 1988: 1030). Bu şekilde Türklük bilinci dil üzerinde etkili olmaya başlasa da aralarında Süleyman Nazif, Cenap Şehabettin’in bulunduğu yazarlar, Osmanlıca kelime gruplarının kullanımının devam etmesini istemiş ve Yeni Lisancılar’ın düşüncelerini önemsememiştir. Yeni Lisancılar ise milli bir dilin yaratılmasından yana olan tavırlarında ısrarcı olmuştur. Örneğin Ziya Gökalp Osmanlıca’yı yok sayarak İstanbul Ağzı’nı asıl kabul etmiştir (Aktaş, 1999: 704). Osmanlı’da yaşanan bu tartışmaların yanı sıra XV. yy. XIX. yy. arasında Avrupa’da bazısı kısmen bazısı tamamen Türkçe ifadelerin yer aldığı Latin harfli eserler yazıldığı görülmüştür. Eserlerin yazılış tarihlerine bakıldığında, Erken Modern ve Modern Döneme denk düşmektedir. Erken Modern yıllarında, Osmanlı İmparatorluğu’nun geniş coğrafyalara hükmetmiş, gücünü zirveye taşımış olması sebebiyle bu dönemde Türkçe bilmek çoğu yönden avantaj sağlamıştır (İnce, 2017: 34).

Osmanlı’da Batılı konsepte uygun olarak kurulmuş eğitim kurumlarında, dış işlerinde, bankacılıkta, bürokraside Fransız dili kullanılmasıyla da Latin alfabesi Osmanlı İmparatorluğu’nda tanınmaya başlamıştır. Avrupa’daki devlet üst düzey adamları, Osmanlı Hükümeti’ne Latin harflerini kullandıkları Türkçe telgraflar göndermişler, önde gelen devlet yöneticileri de telgraflarını, Harf Devrimi gerçekleşene kadar Latin

alfabesine dayalı “Türkçe Mors Alfabesi”ni kullanarak göndermiştir. Ülkeye, dışarıdan getirilen kullanım malzemelerinin tanıtım materyalleri de Latin alfabesi ile sunulmuştur. (Ulu, 2014: 280). Hâriciye Nezâreti’nin teklifi üzerine Dâhiliye Nezâreti’nin çıkarmış olduğu bir genelge ile yabancı kişiler ile şehir ve sokak isimlerinin Osmanlı Türkçesi yanında Latin harfleriyle de yazılması, Harf Devrimi öncesi Latin harflerinin kullanımına örnek olmuştur. Gazi Mustafa Kemal de, 13 Mayıs 1914’te Sofya’da bulunduğu sırada İstanbul’a Madam Corinne’e gönderdiği mektubu Fransız imlası kullanarak Türkçe yazarak böyle bir deneme yapmıştır (Çiçek, 2017: 20-22).

1.1.2. Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Alfabe Üzerine Tartışmalar ve Yapılan Çalışmalar

Cumhuriyet’in kurulması Latin alfabesi konusunu zorlaştıran bazı etkenleri ortadan kaldırmıştır. 1923-1928 yılları arasında gerçekleştirilen reformlar, laiklik ilkesine dayalı yeni devletin ve toplumun üzerindeki din etkisini büyük ölçüde hafifletmiştir. Fikir hayatı da din etkisinden bağımsızlaşmış, Türkçülük hareketi önemli bir yükseliş yakalamıştır. 1926 yılında Sovyetler birliğinde gerçekleşen Türkoloji kongresi sonrasında 1927’de Azerbaycan, 1928’de Türkmənistan ve Özbekistan, 1929’da Kırgızistan ve Tataristan Latin harflerini kabul etmiş, Rusya Türkleri arasında gelişen bu hareket Anadolu’daki Türkçü çevrelerde ilgiyle izlenmeye başlanmıştır (Yavuz, 2010: 258). Türkiye Cumhuriyeti artık yeni devlet felsefesini ve varlığını temellendirdiği ilkeler çerçevesinde, Türk milletinin toplumsal ve kültürel alanda ilerleyişini, alfabe sorununa sağlıklı bir çözüm arayarak hızlandırmıştır. Bunu yaparken sahip olduğu tarihî, sosyal ve kültürel geçmişini göz önünde bulundurmıştır (Korkmaz, 2009: 1470-1474). Tanzimat, Meşrutiyet derken Cumhuriyet’e kadar devam eden dil sorunu ilk kez devletin müdahale ettiği bir konu olmuş, 1876 Anayasası’nda Türkçe resmî dil olarak kabul edilmiştir. Dil Reformunu başlatan kurucu Atatürk dil tartışmalarına bizzat katılmış, onun görüş ve direktifleri dilin kullanımı konusunda belirleyici olmuştur (Gönülal, 2011: 1129) ve onun için alfabe konusu uzun zamandır ele alınması gereken bir konu olmuştur.

Atatürk'ün doğduğu Selanik şehrinin de bulunduğu Makedonya bölgesinde, Türkler Arap alfabesini; Rumlar, Yunanlar, Sırp ve Bulgarlar ise Kiril alfabesini kullanmıştır. Ticaret merkezi olan Selanik'e alışveriş için tren ve gemi ile ulaşan kişiler sayesinde Latin alfabesi de gelmiştir. Selanik'te işaretler, tabelalar, paralar veya pulların çoğu çift alfabe ile yazılmış, bazı Türklerin de Latin alfabesini kullandıkları görülmüştür. Selanik'te eğitim-öğretim olanakları Osmanlı İmparatorluğu'nun diğer bölgelerine göre daha iyi olduğu için tüm bunların sonucu olarak Atatürk, dil konusunda daha çocukluk yıllarında bilinçlenmeye başlamıştır (Dönmez, 2011: 39-41). O, muharebe yıllarında da farklı ülkelerdeki değişim ve gelişimleri gözlemlemiş, gerçekleştireceği devrimleri en uygun zamanda gerçekleştirmek üzere planlayan gerçekçi bir devlet adamı olmuştur. Erzurum Kongresi'nin düzenlendiği 7-8 Ağustos 1919 akşamı, Mazhar Müfid Kansu'yu gerçekleştireceği devrimler hakkında bilgilendirmiş, Latin alfabesinin kullanımına geçileceğini dile getirmiştir (Biçici ve Özlü Yıldız, 2020: 184). Cumhuriyet'in ilanından sonra dil tartışmaları, dil bilgisi ve harfler konusuna ciddi şekilde yönelmiştir.

Mevcut harflerin kaldırılmamasını savunanlar ve Latin harflerine geçilmesini isteyenler, karşılıklı olarak düşüncelerini dile getirmiştir. Arap alfabesiyle devam etmek isteyenler; inanç, ulus, gelenek ve politika kapsamında yorumlamış, alfabe değişikliğine gidilmesi görüşünde olanları yapıcı olmamakla nitelendirmişlerdir. Necip Asım, Kazım Karabekir, İbrahim Alaaddin (Gövsâ), Avram Galanti, Fuad Köprülü, Ali Seydi, Halid Ziya gibi isimler alfabenin değişmemesi için farklı açılardan açıklamalar yaparak haklılıklarını savunmuşlardır (Elçarpar, 2017: 25-26). Atatürk, halifeliğin kaldırılmasına muhalif olan ve Latin alfabesinin İslam hukukuna karşıt olması yönünde fetva verme ihtimali olabilecek kesimi susturmuştur. Eski İttihatçıları ve Terakkiperver Fırka ileri gelenlerini, Harf Devrimi'ni siyasal amaçlarla sömürme olasılıklarına karşı etkisiz duruma getirmiştir. Tekkelerin, türbelerin kapatılmış, çağdaş kurallar, kıyafetler, ölçü ve zaman birimleri alınmıştır (Şimşir, 2008: 57). Böylece 1923-1928 arasında yeni alfabenin hayata geçirilmesi için uygun alt yapı oluşturulmuştur.

23 Şubat 1923'te Latin harfleri konusu ilk kez İzmir'de bir araya gelen Milli İktisat Kongresi'nde üç İzmirli delegenin Latin alfabesinin kabul edilmesi hususunda başkanlığa teklif vermesi ile başlamıştır. Kongre başkanı bu önergeyi işleme koymamış

olsa da basın ve demeçler yolu ile tartışmalar başlamış ve giderek genişlemiştir. Arap-Latin harfleri çekişmesi sert tartışmalara yol açmış, basında büyük yer bulmuştur (Kavcar, 1981: 44). Kongrenin hemen sonrasında Kazım Karabekir, Latin alfabesinin kabul edilmesini reddeden görüşlerini Hâkimiyet-i Milliye gazetesinde çıkan bir yazısı ile açıklamıştır. Kılıçzade Hakkı, Kazım Karabekir'in yazısına cevap niteliğinde, dönemin dergilerinden İctihat'te, İslam dinine bağlı olunmasının yanı sıra ırka bağlı olarak, Türk gelenekleri ve kültürüne elverişli olması nedeniyle de Latin harflerine geçilmesini savunmuştur. Celal Nuri, Hüseyin Cahit Yalçın, Şükrü Saraçoğlu vb. aydın kişiler tarafından Latin harflerine geçme düşüncesi değişik mecralarda tartışmaya açılmış ve gündemde tutulmuştur (Mert, 2017: 198-199). Sonrasında Şükrü Saraçoğlu, 1924 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde bu başlığı dile getirmiştir. Toplumun sadece %2 oranında okur-yazar olduğunu ve sorunun Arap harfleri kullanımından kaynaklandığını ileri sürse de başarısız olmuş, sonuç alamamıştır. 3 Mart 1924'te kabul edilen "Tevhit-i Tedrisat Kanunu", öğretimin yalnız Maarif Vekâleti tarafından yönetilmesini sağlamış (Aktaş, 1999: 707) ardından kültürel gelişmeler de peş peşe devam etmiştir.

1926 yılı itibari ile alfabe tartışmaları yeniden ciddi boyutlara ulaşmıştır. TBMM'nin, Maarif Vekâleti başlığı altındaki görüşmeleri esnasında Mustafa Necati Bey, ileri sürülen tüm görüş ve düşünceleri göz önünde bulundurarak, çalışmalarını gerçekleştirmesi amacıyla bir birlik oluşturulmasını teklif etmiştir (Moralli, 2019: 118). Bu günlerde bazı gazeteler, Latin harflerinin kabulü yönünde olumlu görüşe sahip makaleler yayımlamaya başlamış, ayrıca "Yeni Harfler Derneği" ismiyle de bir cemiyet kurulmuştur. Dolayısıyla Harf Devrimi henüz gerçekleşmeden olumlu görüşe sahip toplum meydana gelmeye başlamıştır. Atatürk, alfabenin temelden değiştirilmediği durumda, belirli ölçüde gerçekleştirilecek düzenlemenin önceki dönemlerde İttihatçıların yapmaya çalıştığı ve başaramadığı düzenlemeden öte geçemeyeceğini dile getirmiştir (Turan, 2018: 387). Yazı sorunu akademik düzeyde durmadan tartışılmış, 1926 yılından başlayarak, Latin yazısının Türk diline uyarlanması yönünde kişisel girişimler, proje, kitap, alfabeler hazırlanmıştır. 1927 sonlarıyla 1928 yılının ilk yarısı, "Vakit", "Milliyet" gibi gazetelerde yazılan yazılar ve kişisel çabalar, kamuoyunu Harf Devrimi düşüncesine

hazırlamaya yaramıştır. Atatürk, bu noktaya gelmiş olan yazı sorununu iki aşamada çözmeyi düşünerek önce uluslararası rakamları, hemen arkasından da Harf Devrimi'ni gerçekleştirmeyi planlamıştır (Şimşir, 2008: 84-87). 9 Mayıs 1928 günü, uluslararası rakamların alınmasından sonra sıra Yazı Devrimi'ne gelmiştir.



Şekil 1. Yeni Rakamlar tablosu, Milliyet Gazetesi, 29.06.1928 (Çiçek, 2017: 61).

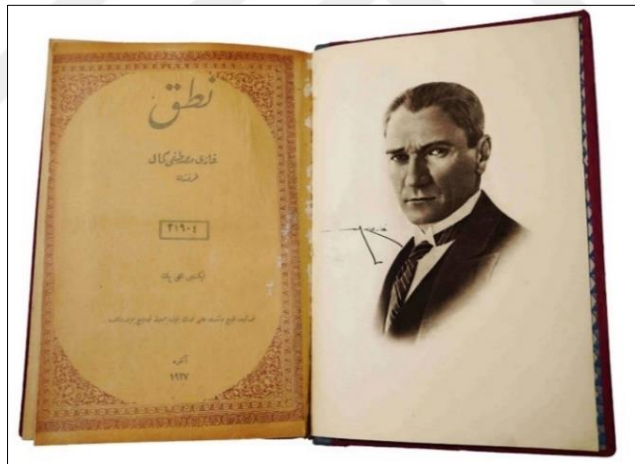
28 Mayıs 1928'de TBMM, resmî kurumlarda, evrensel rakamların kullanımını yasal bir zorunluluk haline getiren kanun çıkarmıştır. TBMM bünyesinde oluşturulan komisyon tarafından alfabe çalışmaları başlamıştır (Arseven, 2017: 168).

10 Haziran 1928'de Bakanlar Kurulu kararıyla oluşturulan “Dil Heyeti”, “Dil Encümeni”, tüm dil bilgisi, ses özellikleri, yeni harflerin saptanması ve diğer dil kurallarını belirlemek üzere çalışmalarını yapmıştır. Latin harflerinin karşılamadığı bazı seslerin karşılığı olarak, bu sesleri ifade etmek üzere “Ç, Ğ, İ, J, Ö, Ş, U, Ü” harfleri ilave edilerek ve “Q, X” sesleri eksiltilerek yeni alfabe 29 harf olarak belirlenmiştir (Kayıran, 2009: 197). Uygulamaya koyulabilecek şekilde yeni Türk alfabesinin hazırlandığı bu dönemde, başlıca büyük gazeteler halk için zemin hazırlamak amacıyla sürekli yayın yapmıştır. Ahmet Cevat Emre Vakit gazetesinde, İbrahim Necmi Dilmen Milliyet'te, Falih Rıfkı Atay da hem Milliyet'te hem de Hâkimiyet-i Milliye'de yazmıştır. Dil Encümeni üyeleri de bu kampanya için sadece Alfabe Raporunu yazmakla yetinmemiş, halkı Harf Devrimi'ne hazırlamak için elinden gelen çabayı göstermiştir. İsmet İnönü, Dil Encümeni'nin 17-19 Temmuz günlerinde yaptığı toplantılara katılarak, “Türk alfabesi” adı ile yeni alfabeyi adlandırmıştır (Şimşir, 2008: 94-95). Gazeteler, sütunlarında parça

parça yeni harflere yer vereceklerini düşünürken, Atatürk: “*Bu ya üç ayda olur ya hiç olmaz*” diyerek net görüşünü belirtmiştir. “*Gazeteler yarım sütun eski yazı kalsa bile herkes onu okur*” sözleriyle (Yusufoğlu, 2011: 142) de bu işin birkaç ay içerisinde net bir şekilde sonuçlandırılacağını dile getirmiştir.

1.2. Latin Kökenli Yeni Türk Harflerinin İlanı ve Kanunlaşması

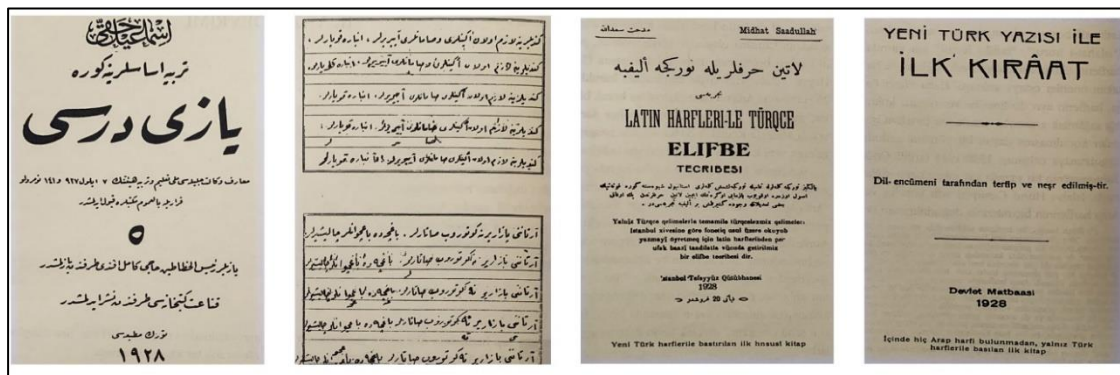
Harf Devrimi’nin gerçekleşmesi 1926 yılında beklense de dış etkenlerden çok iç etkenlerden dolayı 1928 yılına kadar gecikmiştir. Bu dönemde Atatürk’e karşı suikast tertibinin ortaya çıkarılmasından 1927 “Büyük Nutuk” çalışmalarına kadar birçok konu ile ilgilenilmiştir. Atatürk, Büyük Nutuk’u eski harflerle yazmış, eser ilk olarak eski harflerle basılmıştır (Kale, 1999: 821).



Şekil 2. Nutuk 1927, Arap harfleri ile yazılmış ilk baskısı (Levant Antika, t.y.).

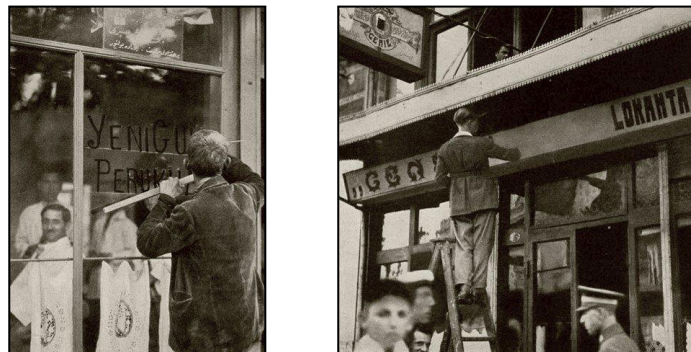
Atatürk, bir kültür devrimi olan yazı değişikliğini, 9 Ağustos’ta Gülhane Parkı’nda başlatmıştır. İstanbul’un bugün olduğu gibi o gün de Türkiye’nin en büyük kültür merkezi olmasından dolayı, devrimin ilk adımının orada başlatılması gerekli görülmüştür. Basının büyük kısmı, basımevleri, dergiler, yazarlar ve üniversitenin orada oluşu, Harf Devrimi’nde başarıya ulaşabilmek için İstanbul’u doğru merkez olarak

düşündürmüştür. Atatürk, Harf Devrimi meşalesini orada tutuşturarak 1919'dan 1927'ye kadar İstanbul'dan uzak kalışını da sonlandırmıştır (Kale, 1999: 825). Bir öğretmen gibi kara tahta başında halka yeni harfleri öğretme konusunda örnek olan Atatürk, Anadolu'nun çoğu şehrini ziyaret etmiş, 1928 yılına kadar memurların ve toplumun yeni harfleri öğrenmesini istemiştir. 23 Ağustos 1928 günü gerçekleştirdiği Tekirdağ gezisini Bursa takip etmiş, Bursa Hükümet Konağı'nda Vali Fatin Bey öncülüğünde devlet yetkililerini kara tahta etrafında yeni alfabeyi öğrenim bilgilerini ölçmüştür. Geldikleri seviyeden mutlu olmuş ve Bursa'dan ayrılmıştır. 1 Eylül 1928'de Çanakkale'ye ulaşarak halkın yeni harfleri öğrendiğini görmesinden duyduğu sevinç ile Sinop, Samsun, Amasya, Sivas ve Kayseri'yi ziyaret ederek kara tahta başında vatandaşlara Türk alfabesini tanıtmıştır (Kısıklı, 2010: 127-128). Tüm yurttaki yeni harfleri öğrenme ve öğretme konusunda seferberlik başlamıştır. Alfabeler basılmış, gazetelerde dersler yayımlanmış, sayfalarında sekiz satır yeni harflere yer veren gazeteler zamanla tüm sayfaya yayarak yayın yapmıştır. Dil Encümeni'nden Prof. Dr. Ragıp Hulûsi, gazetecilere; Millî Eğitim Bakanlığı'nın, iki yıla kadar ders kitaplarını yeni alfabe ile basacağını, imla sözlüğü basımını beklemeden gazetelerin yeni Türk harflerini uygulamaya başlamalarını ve bu yolla beş yıl içinde yeni alfabenin herkes tarafından tanınacağını söylemiştir (Özerdim, 1998: 23).



Şekil 3. Yeni harfleri öğretmek amacıyla basılmış ilk kitaplar (Kabacalı, 2000: 170).

1 Kasım 1928'e gelindiğinde modern ve batılı bir ülke olma yolunda ilerleyen Türkiye'nin yeni alfabesi "1353 sayılı Yeni Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Hakkındaki Kanun"u oy birliğiyle kabul edilmiş, 1030 sayılı Resmî Gazete'de duyurularak faaliyete girmiştir (Morkoç, 2011: 1547). TBMM tarafından Atatürk'e hediye olarak 29 altın kabartma harfin ve "Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından Reisi Cumhuriyet Gazi Mustafa Kemal Hazretleri'ne" yazısının olduğu altın çerçeveli plaka sunulmuştur. "Kabul Tarihi 1 Kasım 1928" yazılı bu levha bugün Anıtkabir'de Atatürk Müzesi'ndedir (Kale, 1999: 827). 3 Kasım'da Resmî Gazete'de yayımlanarak faaliyete geçen 1353 Sayılı Kanun gereği, kamu kurumlarında Arap harflerinin kullanımı 1 Ocak 1929 itibari ile yasaklanmış, basılı belgelerin benzerleri ile yenilenmesi, Haziran 1929 tarihine kadar (altı ay) zaman verilmiştir (Giritli, 1988: 35). Tüm duyuru ve haberleşme materyallerinin, yayımların da 1928 Aralık ve bütün kitapların da Ocak 1929 itibari ile Yeni Türk harfleriyle çıkarılmasına karar verilmiştir. Böylece yenilenen alfabe ile okur yazar sayısının artışının sağlanması amacıyla 1 Ocak 1929'da açılan "Millet Mektepleri" düşüncesi de doğmuştur. Daha ilk günlerde 15-40 yaş grubundan cinsiyet ayrımı gözetmeksizin halk, bu mekteplere kaydolmuş, bu girişimle; tarz, fikir ve işleyiş bakımından eşsiz bir mecburi eğitim sistemi sağlanmıştır (Turan, 2018: 391-392). Bu konuda Maarif Vekâlet bir yazı hazırlamıştır. Bu yazıya göre: Sinema filmlerine ait açıklamalar, resmi dairelere ait levha, makam isimleri, istasyon, durak, vapur, araba, tren adları ve tarifeleri, lokanta gibi özel işletmelerin isimleri, halk masalları yeni harflerle yazılacaktır (Çiçek, 2017: 46-49).



Şekil 4. Yeni harflerle tabelasını yenileyen bir berber/perukhari ve lokanta, 1929
(Williams, t.y.).

Ayrıca Halk dershaneleri ve kursları açılacak, günlük gazete ve dergilerin haber kısımlarının üçte biri, resmi yayın ve duyuruların tamamı, halkın yakın alaka gösterdiği haftalık yayınların yarısı ile resimlerin açıklamaları yeni harflerle yazılacaktır (Çiçek, 2017: 46-49).

Talim ve Terbiye Heyeti halk için bir kitap serisi hazırlayacak, İktisat ve Sıhhiye Vekâletleri halk için ülkenin ekonomik ve sağlık hizmetleriyle alakalı küçük kitaplar yayımlayacaktır. Reşat Nuri Bey'in Emil Zola'dan tercüme ettiği "Hakikat" adlı roman yeni harflerle yazılacak, kaza merkezleri ve büyük köylerde ajans haberleri her gün büyük levhalar üzerine yazılarak meydanlarda halkın görebileceği yerlere asılacaktır. Postane isimleri yeni harflerle alfabetik yazılacak, Eylül 1928 itibari ile eğitim öğretim yeni harflerle yapılacak, kitaplar iki ay içerisinde yeni harflerle basılacaktır. Acilen alfabe ve kırâ'at kitabı çıkarılması, ortaokul öğretmenleri arasında yeni harfleri bilmeyenler için okulun Türkçe öğretmenleri tarafından kurslar açılması ve her yörede gönüllü öğretmenlerin belirlenmesi kararına varılmıştır (Çiçek, 2017: 46-49).

Cumhuriyet'in kuruluşuyla gerçekleşen siyasal düzenin Türk halkına sağladığı yurttaşlık hak ve görevlerinin bilincinin her bireyde oluşması Harf Devrimi'nin katkısıyla gerçekleşmiştir. Türk dili, Harf Devrimi ile hak ettiği önemi bulmuş, okur-yazar nüfusu arttırma amacıyla çalışmalar hızla devam etmiştir (Alpay, 2012: 37). Devrim, Türkiye Cumhuriyeti sınırlarını aşmış, eski Osmanlı İmparatorluğu topraklarına yayılmıştır. 1928 yılında Bulgaristan Türkleri, hemen aynı yıllarda Romanya, Yugoslavya, Yunanistan, Kıbrıs, On iki Ada, Hatay Türkleri de yeni Türk yazısına geçmiştir. Türkiye gerek diplomatik yoldan gerek Yeni Türk harfleriyle yayın yapacak gazetelere hurufat sağlayarak ve para yardımı yaparak soydaşlarına destek vermiştir. 1930'larda Türk Harf Devrimi'nin Balkanlardan Orta Asya içlerine kadar her tarafta başarıya ulaşmasıyla, Latin temelli yeni Türk yazısı, Türk dünyasının ortak yazısı olmuştur ve Adriyatik kıyılarından Çin sınırına kadar geniş bir coğrafya üzerinde haklı yerini almıştır (Şimşir: 2008: 348). Dönemin ulusal basını, halkın diğer devrimlere olduğu gibi yeni harflere de büyük ilgi gösterdiğini hatta ülke sınırları dışındaki Türkler'de de memnuniyet yarattığı haberleriyle, devrimin hukuka uygunluğunu vurgulamıştır. "Türk Milletinin Rönesans" hareketi niteliğinde alfabe değişimiyle, Türk Milleti'nin karanlıktan aydınlığa

ilerlediğini, geçiş sürecinde karşılaşılabilecek zorlukları aşır, başarı elde etmeyi, Türk halkının öz saygısının olduğunu sayfalarına taşımıştır (Kurt, 2013: 125). Gazetelerde Latin harfleri modernleşmenin bir adımı olarak ifade edilirken; eski harfler ise geçmiş dönemin çağdaşıktan uzak olmanın ve eğitim güçlüğü'nün nedeni olarak sunulmuştur.

Uluslararası basında ise Harf Devrimi çoğunlukla olumlu tepkiler almıştır. Alman diplomatik kaynaklarında ve basınında, ülke sınırları içinde olup bitenleri ilgi ile takip eden Almanlar, köklü değişimler gerçekleştiren Atatürk'ten övgü ile bahsetmişlerdir (Çalık, 2001: 282). Fransa'nın Excelsior gibi önemli gazeteleri, Türkiye'nin giderek geliştiğini, yeni Türk alfabesinin kabul edilişi ile yeni Türkiye'nin Batı'ya artan bir hızla yaklaştığını yazmış, Harf Devrimi ve Atatürk'e hayranlığını dile getiren yazılar çıkarmıştır. İngiltere'nin Times ve Daily Mail gazetelerinde de Harf Devrimi'ni ve Atatürk'ün toplumuyla olan karşılıklı sevgisini dile getirmişlerdir (Tunca, 2006: 118).



Şekil 5. L'illustration dergisi kapağı 13 Ekim 1928, Atatürk 20 Eylül 1928'de Kayseri'de yeni harfleri öğretirken (Oral, t.y.).

Şekil 6. Servet-i Fünûn dergisi kapağı 25 Ekim 1928, Atatürk 20 Eylül 1928'de Kayseri'de yeni harfleri öğretirken (Oral, t.y.).

Amerikan basını ise Türk halkının doğu kültürüne ve gerçekleştirilen yeniliklere karşıt görüşe sahip olduğunu dile getirmiştir. Devrimin ilk zamanlarında, ciddi eleştirilerin merkezinde Mustafa Kemal ve idarenin yenilikleri gerçekleştirme yöntemi yer almıştır. 1930 yılı sonrasında ise Atatürk'ün, modern yönetim şekli uyguladığı ve Batı'ya yönelim gösteren atılımları ile övülmüş, Türk Devrimi'nin önderi olarak nitelendirilmiştir (Değerli Sarıkoyuncu, 2009: 4). Yine Mısır basınında da Harf Devrimi, Türkiye'nin bu yüzyılda yaşadığı en şaşırtıcı ve en uzak görülen devrimlerden biri olarak yer bulmuştur. Al- Siyasa, Al-Uşbu'ıyya gibi gazeteler, devrimin kültürel boyutlar içerdiğini vurgulamış, şaşkınlık ve hayranlık olsa da şüpheci ve temkinli bir tutum da sergilemiştir (Hattamer, 2001: 398).

Harf devrimi, Cumhuriyet'in kurucularının Türk dili hakkında gerçekleştirmeyi planladıkları büyük yenileşmenin sadece k  k k bir bölümünü oluşturmuştur. Devrim,  ağdaş bir millet ve devlet olmanın, ayrıca aydın nesil yetiştirmenin ilk adımı olmuştur (Gönülal, 2011: 1130). 1935 yılına kadar sürecek olan Dil seferberliğinin 1. evresinde, yabancı sözcüklerin karşılıkları aranmış, dilin yalınlaşması hızlandırılmıştır. Sözlük  alışmaları ve isteğe bağlı katılımlarla halk ağzından derlemeler başlatılmıştır. Yazılı dil kaynak alınarak anadilin sözcüklerine ulaşılmaya çalışılmış, terim ve dilbilgisi çalışmaları yapılmıştır. Bir diğer gelişme, 12 Temmuz 1932'de Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin (TDK) oluşturulmasıdır. Böylece dil çalışmaları kurumsallaşmış ve bilimsel bir nitelik kazanmıştır. 1935'le başlayan 1940'ların sonlarına kadar süren ikinci dönemde, Türk dilinin nitelik ve kökleri üzerine çalışmalar artmış, Güneş-dil teorisi ve diğer çalışmalar başlamış, dilin fikri boyutuna ağırlık verilmiştir (Kocaman, 1994: 2). Harf Devrimi, başta toplumsal yapı üzerinde Türk Dili ve kültüründe yapılan yeniliklerin ilk aşamasını oluşturmuş sonraki modernleşme hareketlerinde de etkisini göstermiştir. Türk halkının kendi dilinin bilincine varması, tarihine itina ile bakması, Harf Devrimi'nin kazanımı olmuştur (Morkoç, 2011: 1545). Türk aydınlanma sürecinde belli bir sıra ile gerçekleştirilen tüm devrimlerin temel amacı; bilime dayalı, laik, halk ı, devrimci, özgürlükçü, ulusçu, cumhuriyetçi yeni bir devlet, yeni bir toplum yaratmak olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş ve kurtuluş mücadelesinde Yazı ve Dil Devrimlerinin katkısı büyüktür. Harf ve Dil Devrimleri; Yeni Türk aydınlanmasının, yeni devlet, toplum

ve birey yaratma konusunda girişilen çalışmaların dayandığı temel kavramlara içerik kazandırmıştır (Çotuksöken, 2006: 74-75). Böylelikle çağdaş ülkelere ayak uydurmak amacıyla olan Atatürk ve Cumhuriyet'in diğer kurucuları, sadece politik ve sosyolojik açıdan değil aynı zamanda halkın toplumsal erdemlerini, bakışını ve fikrini de değiştirme arzusu taşımıştır (Şimşek, Küçük ve Topkaya, 2012: 2814). Bunun için Türk dili ve literatürü yaratılmış, gerçekçi ve köklü bir değişimle evrensel bir eğitim yöntemine gidilmiştir.



Şekil 7. Atatürk'ün dil üzerine bir derse dönüştürdüğü yemeğin anısına Afet İnan'a imzalayarak verdiği fotoğraf (İnan, 2009: 295).

1.2.1. Yeni Türk Harflerinin Kullanımı için Yapılan Eğitim Öğretim Çalışmaları ve Günlük Yaşamda Kullanımı

Toplumlar, sosyolojik varlığını sürdürebilmek ve genişletmek ve ihtiyaç duyulan değerler sistemini yaratma amacıyla eğitimi, ulus-devletin siyasi kültürüne uygun tasarlamıştır. Siyasi rejimi meşru ve kalıcı kılmak, mevcut rejimin kurallarını benimseyecek ve yüceltecek yurttaşlarla sağlanacaktır. Modern devlet anlayışıyla eğitim sürecinin merkezileştirilmesi, geleneksel aidiyet biçimlerinin güncellenmesi ulus inşası için önemli olmuştur (Şimşek, Küçük ve Topkaya, 2012: 2813). Bu konuda, o dönemde ülkenin durumu henüz iç açıcı değildi. Osmanlı döneminde memurlar ve toplumun ileri gelenleri dışında okuma yazma bilen sayısı oldukça azdı. Batılı ülkelerde kitap gazete matbaacılığının ilerlemesi, iş ve ticaretin gelişim göstermesi, okuma yazma ihtiyacını

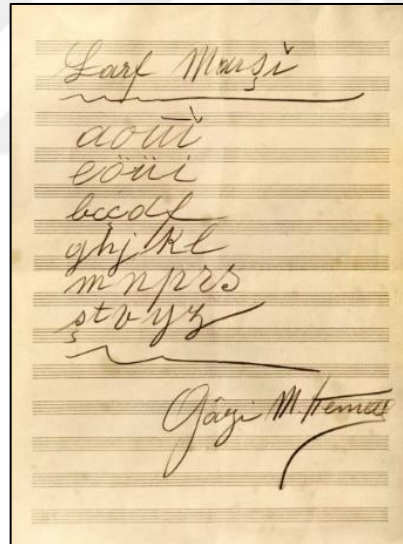
hem artırmış hem de bu ihtiyacın karşılanmasını kolaylaştırmıştı. Örnek aldığımız Batı modernliğine ulaşma amacıyla Atatürk, düşmanı yurttan atmak için oluşturduğu seferberliği bu kez eğitim konusunda gerçekleştirmeyi planlamıştı (Yavuz, 2010: 266). Bu amaçla yapılan çalışmalar, eğitim kapsamında sahip olunan rakamsal verilerde artış sağlamıştır.

Bu dönemde, Türkiye’de 4.894 ilkokul, 72 ortaokul, 23 lise, 64 meslek okulu, 9 fakülte ve yüksekokul olmak üzere toplam 5.062 öğretim kurumu vardı. Eğitimci sayısı ise toplam 11.918’di. 1920’li yıllara ait bu rakamların yanı sıra eğitim içerik yönünden de yetersizdi. Birçok öğretmen savaş zamanında yitirilmiş, var olan öğretmenlik yapabilecek durumdaki kişiler de kapasite açısından yeterli değildi. Eğitim programları modern seviyede değildi. Okulların fiziki yetersizliğine, eğitime yön veren merkezi ve uç coğrafyalardaki örgütlenişi sorunluydu (Demirtaş, 2008: 156-157). 1928 itibari ile eğitim konusunda devletin ne kadar hızlı örgütlendiğini anlamak için Harf Devrimi öncesine baktığımızda, kursların okuma yazma öğretme ile meslek edindirme amaçlı olduğu görülmektedir. 1924 Tevhîd-i Tedrîsât Kânûnu ile Türk eğitim sürecinde yaşanan köklü değişimler içerisinde halk eğitimi de önemli bir yer tutmuştur. Mu’allimler Birliği öncülüğünde 1925 yılında günün ilk yarısında kadınlara, ikinci yarısında da erkeklere eğitim verecek halk dershaneleri ve kurslar açılmıştır (Çiçek, 2017: 27-33).



Şekil 8. Millet Mekteplerinde kadınlar okuma yazma öğrenirken (Özel, t.y.).

1926’da İlköğretim Genel Müdürlüğü Talim ve Terbiye Dairesi bünyesinde halkın eğitim ve öğretim işlerini örgütlemek üzere “Halk Terbiye Bürosu” (Halk Eğitimi Şubesi) kurulmuştur. Vatandaşların okuma-yazma öğrenmeleri için 7 Aralık 1926 tarihinde “Halkı Okutma Mektepleri Talimatnamesi” çıkarılmış, özel idareler, belediyeler milli cemiyetler tarafından “Halkı Okutma Mektepleri” adı ile kurslar açılacağı bildirilmiştir (Çiçek, 2017: 27-33). 1 Kasım 1928’de yeni Türk harflerinin TBMM’de kabulü sebebiyle kürsüye çıkan Başbakan İsmet İnönü, Türk alfabesini millete öğretmek için Millet Mektepleri adı altında halk eğitimi kursları açılacağını duyurmuştur. Millet Mekteplerinin 1 Ocak 1929 günü açılacağı ilan edilmiş, Türk basını tarafından “Maarif Bayramı” olarak kutlanmış ve tüm illerde “Yeni Harfler Marşı” bandolarla okunmuştur (Kısıklı, 2010: 128). Atatürk’ün el yazısı ve imzası ile Yeni Harfler Marşı aşağıdaki şekilde görülmektedir.



Şekil 9. Atatürk’ün el yazısı ve imzası ile Yeni Harfler Marşı (Oral, t.y.).

Atatürk, Harf Devrimi’ni başarıyla gerçekleştirerek bu mektepler konusunda en büyük temeli atmıştır. Bundan sonra Türkiye Cumhuriyeti’nin her vatandaşı Millet Mektepleri’nde okuma yazmayı rahatça öğrenecek ve eğitilmiş vatandaşların sayısı artacaktır (Morkoç, 2011: 1545). 1927 yılı içerisinde de Ankara başta olmak üzere Ordu,

Trabzon ve Sivas gibi Anadolu şehirlerinde Maarif Emirlikleri (Eğitim Bölge Müdürlüğü) marifetiyle çeşitli kurs faaliyeti yürütülmüştür. Bunlar öğretmen yetiştirme kursları başta olmak üzere, okuma-yazma ve daktilo öğretimi gibi birtakım programlarla beraber meslek kurslarıdır. Memurlara yönelik de hizmet içi eğitim niteliğinde programlar açılmıştır. Öğretmenlere yeni eğitim-öğretim yöntemlerini öğretmek amacıyla resim, el işi ve müzik gibi dallarda kurslar açılmıştır. Kurslardan biri de “İlk Tedrîsât Kursları” adı ile faaliyet gösteren ilköğretime öğretmen yetiştirme programlarıdır (Çiçek, 2017: 27-33). Atatürk şu sözleri ile herkesi yeni harfleri öğrenme ve öğretme konusunda teşvik etmiştir:

“Efendiler! Türk harflerinin kabulüyle hepimize, bu memleketin bütün vatanını seven yetişkin evlâtlarına mühim bir vazife teveccüh ediyor; bu vazife, milletimizin kâmilan okuyup yazmak için gösterdiği şevk ve aşka bilfil hizmet ve yardım etmektir. Hepimiz, hususi ve umumi hayatımızda rasgeldiğimiz okuyup yazma bilmeyen erkek kadın, her vatandaşımıza öğretmek için tehalük göstermeliyiz, bu milletin asırlardan beri hallolunamıyan bir ihtiyacı birkaç sene içinde tamamen temin edilmek, yakın ufukta gözlerimizi kamaştıran bir muvaffakiyet güneşidir. Hiçbir muzafferiydin hatlariyle kıyas kabul etmeyen bu muvaffakiyetin heyecanı içindeyiz. Vatandaşlarımızı cehaletten kurtaracak bir sade muallimliğin vicdan-i hazzı mevcudiyetimizi işba etmiştir” (Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri, 2006: 373).

1927 yılına bakıldığında, Türkiye’nin 13.648.000’lik nüfusunun %8,9’luk okur-yazar iken %91,1’lik kısmı okuma yazma bilmemekteydi. Harf Devrimi sonrası ilk 4 senede var olan 1,2 milyon okuryazar sayısına 1,4 milyon kişi daha ilave olmuştur. 1876-1928 arasında 27.000, Harf Devrimi ardından gelen 50 yılda da 133.142 kitabın basıldığı tahmin edilmektedir (Özçelik, 2013: 398). Halkın eğitimi konusunda Türk Ocakları ve Öğretmen Birlikleri de Halk Dershaneleri açarak, kütüphaneler kurarak, temsil ve konferanslar düzenleyerek, dergi-broşür çıkarma gibi yayın faaliyetlerinde bulunarak devrimin halkla bütünleşmesi için çok çaba sarf etmişlerdir. Bağımsızlık Savaşı sonrasında Hamdullah Suphi Bey’in çabasıyla yeniden faaliyete başlayan Türk Ocakları, milliyetçi-halkçı-aydınlıkçı bir yaklaşımla Serbest Halk Dersleri’ni açmıştır (Marttin, 2019: 1080). Diğer yandan da Dil Encümenliği, Türk alfabesi ile kullanımlarını bulunduran kaynaklar basmış, onay alınmak şartı ile özel matbaaların da bu kaynakları

çoğaltıp yaymaları sağlanmıştır. Askeri basımevinde de milletin yeni harfleri tanınması için el ilanları basılıp memleketin her bölgesine ulaştırılmıştır. Millî Eğitim Bakanlığı, hazırladığı okul kitaplarını ulaştırmanın yanı sıra memleketin Çocuk Esirgeme Kurumu, Kızılay, ordu vb. kurumları ile birlik ve uyum içerisinde çalışmıştır (Tunca, 2006: 116). Devletin, kurumların ve halkın birlikte hareket etmesi sürece büyük hız kazandırmıştır.

Atatürk'ün devrimler konusundaki başarısı, halkın önünde sonunda bu değişimleri yadırgamayacağını sezmesi ve bu sezgiden güç alarak uygulamaya girişmiş olmasındadır. Türk toplumunun yapısında oluşan ve “Atatürk Devrimleri” diye nitelendirdiğimiz değişimlerin, halkın alışkanlıklarını, gereksinimlerini hesaba katmadan, direnişleri devlet gücüyle kırarak gerçekleştirildiği düşünülmemelidir (Boratav, 2015: 121). Örneğin, Ziya Gökalp esas alınacak dilin İstanbul Türkçesi olmasını düşünmüş fakat Atatürk Anadolu Türkçesine önem vermiştir. Anadolu'nun kültür değerlerine ait eski ve yeni kaynakların taranmasını, konuşulmakta olan ağızların derlenmesini yeni Türkçe'nin temeli için uygun görmüştür. Ona göre yeniliklerin toplumun tüm kesimlerine ulaştırılması gerekmektedir. 1932 yılından sonra bütün iller, ilçeler, köyler birer etkin derleme kurulu gibi çalışmış, halka ait kenarda köşede kalmış sözcükler dahi Ankara'ya gönderilmiştir. Bir “derleme imecesi” gibi yapılan çalışmaların ürünleri, söz derleme dergilerine, derleme sözlüklerine kaynaklık etmiştir (Martın, 2019: 1082). Cumhuriyet'ten önce en çok ihmal edilmiş kesim olan köylü, Dil Devrimi boyunca, başlıca zenginliği olan Türkçesi ile keşfedilmiş ve Türk Dil Kurumu tarafından taçlandırılmıştır. O güne kadar ötelenen, hatta hor görülen köylü, bundan sonra dili ve edebiyatıyla Cumhuriyet'in danıştığı bir kaynaktır. Ulu önderin programlı çalışması, özenle sürdürdüğü Dil Devrimi, laik yapısıyla, 1924 yılında başlatılan eğitim reformunu, 1928 yılında gerçekleştirilen Harf Devrimi'ni, ayrıca 1929 yılında Arapça-Farsça eğitiminin durdurulmasıyla başlatılan Dil Devrimi'ni hayata geçirmiştir (Öner, 2007: 80). Sonuç olarak Türk Dil Devrimi kesin başarı sağlamıştır.

Alfabenin değişimi ve dil reformu, bir kültür devriminin ilk adımı olmuş, Türk dili ve tarihi çalışmalarıyla halkın millî kimliğine ulaşmasında büyük etken olmuştur (Avcı, 2013: 56-57). Osmanlı'dan bu yana modernleşme hareketleri en yoğun şekilde Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilmiştir. On yıldan fazla süren kurtuluş mücadelesi sonrası hiç olmadığı kadar aydın ihtiyacı doğurmuştur. Cumhuriyet'in kurumsallaşması

ve teşkilatlanma, eğitimli ve aydın insana duyulan acil ihtiyacı açığa çıkarmıştır (Akdağ, 2008: 46-47).

1933 yılında Atatürk, her alanda olduğu gibi, üniversiteler konusunu da temelden ele almıştır. Almanya'dan getirilen akademisyenlerin öncülüğüyle, üniversite reformunu başarıyla gerçekleştirmiştir. Bu reform ile İmparatorluk'tan miras olan İstanbul Darülfünun'u işleyiş yönünden farklılaştırarak, modern üniversite olma niteliğine ulaştırmıştır. Ardından Meclis kararıyla 1933'te Darülfünun, İstanbul Üniversitesi adı yenilenerek açılmıştır (Erdem, 2011: 165). Bilime çok değer veren Atatürk, bu iki merkezden başka gerekli tüm fakültelere sahip bir üniversitenin Ankara'da kurulmasını istemiş, "Doğu Üniversitesi" açılması fikri Mustafa Kemal'in öncülüğünde oluşmuş, aydın kesimlerce konuşulmuştur. Ülkenin doğu, batı ve orta kesimindeki kültürel şartları olgunlaştırılarak; bilim ışığını yaymak hedeflenmiştir. Atatürk Türkiye'yi, milletin aydın bir ülke konumuna yükseltmek için ülkedeki renklerin çeşitliliğine büyük önem vermiştir (İnan, 2009: 306). Tüm bu çabalar sonucunda üniversitelere, yurtdışından getirilen yabancı akademisyenlerle yapılan çalışmaların yanı sıra yabancı ülkelere de Türk öğrenciler gönderilerek, Batı modeli eğitim almaları sağlanmıştır. Eğitimde fırsat eşitliği oluşturulmuş, okul herkese açık ve parasız olmuş, ilköğretim yaygınlaştırılmıştır. Tüm bu çalışmalarla 1928-1938 yılları arası eğitimde hızlı bir yükseliş yakalanmıştır. Harf Devrimi, Türk tarihi ve dili hakkında yapılan atılımlar ve Türk milletinin eğitim hevesiyle, on beş yıl kadar hızlı bir zaman diliminde çağdaşlaşan bir devlet ve millet olmuştur (Demirtaş, 2008: 161-172). Atatürk'ün eğitimde yaptığı yenilikler, laik okullarda pozitif bilim anlayışı ile yetişmesinin sonucudur (Korkmaz, 2009: 1470-1474). Bu devrimlerden her biri, tarihî gelişmelerin tecrübesiyle meydana gelmiş, sanat ve kültürü de etkilemiştir.

1.3. Türk Grafik Tasarımının Temelini Oluşturan Çalışmalara Genel Bakış

İnsanlığın ilk iletişimini sağladığı mağara duvarı üzerindeki çizili ifadeler kadar temellendirebildiğimiz grafik, zaman içerisinde taş, kil, ağaç kabuğu, parşömen gibi materyallerin üzerine işlenerek düşünceyi algılanabilir kılmıştır. Bu ifadelerde resim ve

yazı birlikte yer almış, giderek resimsel niteliklerin soyutlaşarak sembollere evrilmesiyle, resim ve yazı ayrı iki iletişim unsuru olmuştur (Yeraltı, 2005: 171). Grafik sanatların, bu iki iletişim unsurunu, birbirini tamamlayarak kullanmasıyla, yeni bir alanı; bugün kullandığımız ifadesiyle “grafik tasarım” kavramını oluşturmuştur.

İçinde insanın olduğu ve yine insanın ürettikleriyle şekillenen yaşam, duygu, düşünce ve kendini görme biçiminin sonucudur. Kültür insan ürünüdür, ulusların geçmişini bugüne taşır ve toplumsal dönüşümü etkileyen bir faktördür. Bir dil olarak kültür, iletişimin görsel dili olan sanatı hem güçlendirir hem de yaşamın tüm alanlarına etki eder. İnsanların farklılık arayışı, kültürü oluşturmuş ve sanat değerlerini ilgi çekici hale getirmiştir (Ertan ve Sansarcı, 2016: 121).

Sanat ve zanaatın iç içe olduğu eski dönemlerde “güzel sanatlar” kavramının ortaya çıkmasıyla, hoş giden ve fayda gözetmeyen nesnelerle fayda sağlayanlar ayrılmaya başlamıştır. O dönemlerde, sanat üreticisinin uyması gereken kuralların ve lonca-hamilik ilişkilerinin varlığı, güzel sanatlar tanımının anlamını derinleştirmiş; hayal gücü önem kazanarak soyut bir yapı kazanmıştır (Dinçeli, 2017: 588). XVIII. yy.da akademilerde felsefe, matematik derslerinin yanı sıra sanat eğitimi de verilmiştir. Sanatta üslup kavramının tartışıldığı bu dönemde, Fransız Devrimi sonrasında, parası olanların resim siparişi verebildiği bir sürece girilmiş; güncel olaylar yerine daha imgesel konulara yönelen sanatçılarla alıcıların zevkleri uyuşmamaya başlamıştır. Siparişe bağlı kalmadan sanat yapmak isteyen bir grup, sanattan zanaata geçişi: *“Zanaat; isteğe ve siparişe göre duygu katmadan üretim, sanat ise; siparişe bağlı kalmadan duygularla sanatçının isteği üzerine üretim”* olarak değerlendirmiştir (Ertan ve Sansarcı, 2016: 17-18).

Toplumların her döneminde var olan karakteristik özellikleri, o toplumun yaşamı ve sanatıyla ilişki içerisindedir. Sanat, toplumsal hayatla anlam kazanmakta ve şekillenmektedir (Yılmaz, 2010: 33). Sanat tarihi, sanat ve sanatçı tanımlarına eskiden beri sorunlu yaklaşmış; Rönesans ile sanatçı ve zanaatçı ayrımı da buna dahil olmuştur. Bu ayrımla zanaatçı önemini yitirmiş ve sanat tarihi içerisinde farklı sanat hareketleri ortaya çıkmış; Endüstri Devrimi ile tasarım, modern anlamını ve işlevini kazanmaya başlamıştır (Erengözgin Kafkas, 2013: 4). Sanatçılar, sanat anlayışlarında yeni form ve

anlayışlara yönelmiş, bu etkileşimle sanayi ürünleri için sanata ve sanatçıya ihtiyaç duyulmuştur. Bu atmosferde sanatsal unsurların, sanayi ürünleri üzerinde etkisi artmış; dolayısıyla sanat anlayışında bir ikilem oluşmuştur (Yılmaz, 2010: 33).

Tasarım, kurgulanması gereken, net bir hedef ve yarar gözetilen sürecin ürünüdür. Aslında sanatçı, tasarımın temellerini bilse de sanat; samimiyet, rastlantısallık, düşünsellik ve kişisel deneyim isteyen bir faaliyettir ve sanat eserinin algılanması, izleyeni ile kavramsal olarak tamamlanır (Erengözgin Kafkas, 2013: 4). Tasarım sürecinde bilgi, yaratıcılık, estetik kaygı ve işlev gibi önemli becerilere sahip tasarımcı, arz kapsamında farklılık yaratan olmalıdır. Tasarımı mümkün kılan kurgu sürecinde, zaman ve teknoloji etken özelliklerdir. Tasarım, kuramlar ile bilimde, fikirlerle felsefede, sanat yapıtları ile sanatta, grafik ürünlerle tasarımda somutlaşmaktadır. Böylelikle sanat eserlerinin her biri birer tasarım olmaktadır (Dinçeli, 2017: 593) ve kendi dönemi içerisinde incelenmelidir.

XIX. yy.ın sonundan XX. yy. başı sanat hareketlerine kadar yazı ustaları, basımcılar, ressamlar bu alanda çalışmalarlarıyla bugünkü grafik tasarımın temelini oluşturmuştur. Doğu-Batı arası ticari ilişkiler, teknolojik gelişmeler gibi etkenlerle tam şeklini XIX. yy.da almıştır. Endüstri Devrimi ile ambalaj tasarımı ve endüstriyel tasarım gibi yeni alanlar da oluşmaya başlamıştır (Yeraltı, 2005: 172). Bu yüzyılda Arts and Crafts ve Art Nouveau sanat hareketleri mimari, mobilya, dekoratif sanatlar, grafik tasarım, mücevher gibi hayatın içerisindeki tüm alanlarda sanat ve zanaatı birleştirerek yükseltmeye çalışmıştır. Almanya’da kurulan Bauhaus Okulu (1919-1933) da sanat, tasarım, toplum ve endüstri ilişkisini kurmaya çalışmıştır. Bu durumda üretim hem estetik barındırmalı hem endüstriyel işlevselliğe sahip olmalıdır (Erengözgin Kafkas, 2013: 4). Bu durum Türk sanatında da gözlemlenmektedir.

Türk sanatı ve kültürüne bakıldığında, Asya kıtasının hemen her toprağında uzun yıllar varlığını korumuş olan Türkler’in, sanat ve kültür konusunda geniş yelpazeye sahip olduğu görülür. Her toplumun karakteri, soy, coğrafya ve kültür özellikleri o toplumun sanatını şekillendirdiği gibi Türklerin de coğrafya şartları, siyasi mücadeleleri, ticari ilişkileri, Türk sanatı ve kültürünü hem canlı hem de zengin tutmuştur (Demirbulak, 2012:

10). Buradan hareketle M.Ö. 4000'lere, Orta Asya'ya kadar geriye giderek Türk grafik sanatına kaynak oluşturabilecek ilk üretimlere bakmak gerekmektedir. M.Ö. 4000-2000 yılları bozkırda göçebe-çoban toplumlar, M.Ö. 2000-1500 yılları Kalkolitik dönemde kurgan, dikilitaş, çadır-kaya resmi, madeni eserler, dokuma ve Türk hayvan üslubu kaynakları oluşmaya başlamıştır (Akdenizli, 2005: 117). Bakır, demir, kalay ve altın, çeşitli eşyalarda ve özellikle sanat eserlerinde kullanılmıştır. Kalkolitik devri takip eden bronz çağında Hun, Göktürk ve Uygurlarda; köy yerleşmelerinin yanında ilkel şehir yerleşmeleri de görülmüştür. M.Ö. 244-216 yıllarını kapsayan Geç Bronz Çağı'ndan itibaren bozkır kültürünün yerleşim yerleri ve mezarları çoğalmaya başlamış ve İç Asya'da Büyük Hun Sanatına ait madeni eserler, dokumalar ve kazılarda bulunmuş arkeolojik malzemeler ortaya çıkarılmıştır (Demirbulak, 2012: 5). Göçebelerin dokuma konusunda, hayvan üslubu dönemine ait Pazırık Halısı örneğinden anlaşıldığı üzere, bu konuda ileri bir düzeyde oldukları ve halı üzerindeki soyutlamaların da grafik tasarım çerçevesinde değerlendirilebilecek özelliklere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Dokuma tekniği göz önünde bulundurulduğunda, motif ve süslemelerin, grafik soyutlama ile çözümlendiği görülmektedir. Kurgana ölü ile gömülen atların kulaklarında bulunan ve törene katılan birliğin başı olan kişilere ait işaretler, Türk amblem tasarımının ilkleri olarak değerlendirilebilir (Akdenizli, 2005: 118).



Şekil 10. 2500 yıllık Pazırık Halısı, üzerindeki atlı süvari ve geyik figürlerinden detaylar (Tuncer, 2017).

Erken dönemlere tarihlenen av mücadelesi sahneleri, süvari tasvirleri, savaşan insanlar, maskeli ya da kuyrukları düğümlü at figürleri, dağ keçisi, kurt geyik gibi mitolojik anlamları olan hayvanlar, damgalar, yazıyı andıran işaretler kaya resimlerini oluşturmuştur (Demirbulak, 2012: 6). Damgalar, Türkler için bir sahiplik belgesi niteliğinde etkili iletişimin araçları olmuştur. İlk damgalarda, dağ keçisi, geyik, ejder, yılan gibi saygınlığı olan hayvanların, basit ama etkili geometrik figürlerine yer verilmiştir (Duran, 2019: 681). Türkler, İç Asya’da sonsuzluğu temsil eden bitki motifi, “hayat ağacı” piktogramını kullanmıştır. Ayrıca Orhun tipi yazılar, Anadolu’nun farklı yerlerinde kayalara kazınmış eski Türkçe işaretler, Orta Asya ve Yenisey Bölgesinde kaya resimleri mevcuttur (Gülensoy, 1989: 50-52). Yazı ve alfabe konusunda Türklerin kurduğu ilk devlete kadar geriye gidilebilmektedir.

Türk Sanatına kimlik kazandıran ilk Türk adıyla kurulmuş olan Göktürk Devleti’nden en eski Türk yazılı belgeleri olarak Göktürk Alfabesi; VII. ve VIII. yy.a tarihlendirilmektedir. En eskisi 688-692 yıllarına tarihlenen Doğu Gobi bölgesindeki yazıttır. 732-733 yıllarında dikilmiş Orhun Anıtları’nda örnekleri görülmektedir. Runik Türk Alfabesi olarak adlandırılan bu yazının XV. yy.a kadar kullanıldığı düşünülmektedir (Akdenizli, 2005: 119).

Uygur freskleri konu, tipoloji ve yön konusunda, detaycı portre kaygısına sahip olan Osmanlı minyatür sanatına öncü olmuştur. Osmanlı minyatürünün karakteristik özelliği olan sadelik ve gerçekçi anlatım bu fresklerin de ayırt edici özelliklerindendir. Türk Sanatındaki zülüflü, badem gözlü, ay yüzlü “Uygur tipi”, Osmanlı minyatürü ile yüzyıllar boyu varlığını korumuştur (Demirbulak, 2012: 7). Bu çıkarımlar doğrultusunda, Türklerin İslamiyet ile tanışmadan önce Orta Asya, Avrupa ve Afrika kıtalarına uzanan yüksek kültür çevresinin ürünü olan sanat faaliyetlerinin, İslamiyet’in kabulünden sonra ortaya çıkan sanat türlerine kaynaklık ettiği anlaşılmaktadır (Çetin ve Avcı, 2010: 52).

Türkler’den, Çin’e ve İran’a, oradan da Avrupa’ya uzanan minyatür, dilimizde nakış, tasvir, resim; eserin ustası da “nakkaş” olarak isimlendirilmiştir. Orta Asya’da Uygurların geliştirdiği minyatür, İslamiyet’in kabulünü takip eden yıllarda çeşitli yollarla

Anadolu'ya gelmiş, yazılı ya da sözlü anlatıların görselleştirilmesinde uygulanmıştır. Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluları minyatüründe konular; ilim, hekimlik, doğa ve edebi alanları kapsamıştır (Atan, 2013: 29).

Bir dünya ve sanat görüşü olan Türk minyatüründe, üsluba çok önem verilmiş, figürler üst üste sıralanmıştır. Orta Asya duvar çizimlerinde uygulanan toprak kırmızısı, lâl, mavi, yeşil, mor, portakal sarısı, pembe ve kahverengi renkleri; Osmanlı minyatüründe hikâye, şiir ve tarihin resimlenmesinde kullanılmıştır. Bu minyatürler, adeta nakkaşın ve içinde bulunduğu toplumun hayat felsefesi, ahlakı, örf ve adetleri kısacası o dönem insanını tüm canlılığıyla günümüze taşımıştır (Binark, 1978: 278). İstanbul'un fethi ile büyük gelişim gösteren Türk minyatürü, Kanuni döneminde sınırların gelişmesi ve doğudan sanatkârların getirilmesiyle yeni bir boyut kazanmıştır. Bu dönemde bilim, teknik alanlarındaki gelişmelerin yanı sıra sanat alanında da büyük yol kat edildiği, yapılan yağlıboya, portre ve manzara resimlerinden anlaşılmaktadır (Tez, 2018: 91). Minyatür, XIX. yy.a kadar saray çevresinde gelişmiş, Osmanlı devlet yapısındaki seçkin yaşamının betimlemesi olmuştur. Geleneksel olarak hiyerarşi hâkim olsa da Lale Devri'nde halkla olan yaklaşma, minyatürlere yansıtılmıştır (Büyükkol ve Yasinci, 2019: 1171).



Şekil 11. Levnî'nin, III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğününü konu alan minyatürlerinden bir örnek, 1720 (Tarih ve Medeniyet, 2017).

Osmanlı'da sanatçı ve zanaatçılar için ayrılan “Ehl-i Hiref” bölümünün (Sanatkârlar Derneği) en önemlileri nakkaşlar olmuş, Osmanlı süsleme sanatının motif dağarcığı ve üslubunu yaratmışlardır. Bir süre Avrupa resmine yaklaşan Osmanlı minyatürü Doğu'dan getirilen sanatçıların etkisiyle, Doğu tarzına tekrar dönmüştür (Tez, 2018: 159).

Minyatürler, kullanıldıkları yer ve konuları açısından, bugün farklı teknik ve amaçlarla kullanılan illüstrasyonlar olarak değerlendirilebilmektedir. Fakat illüstrasyon, düz bir zemine yerleştirilip izlenmek amacıyla yapılmamak, sipariş üzerine, anlatım sağlamak amacıyla yapılmaktadır (Selamet, 2011: 245). Minyatür gibi illüstrasyon da bir kavramı görselleştiren, mesaj ileten resimdir ve görsel iletişimin önemli öğelerindendir. İllüstrasyon; anlatım, ifade etme, meydana getirme, tarif etme amaçları taşımaktadır (Onursoy, 2017: 902) dolayısıyla benzer amaca hizmet etmişlerdir.

XVII. yy.a gelindiğinde Osmanlı Devleti'nin karşılaştığı siyasal buhranlar, dolayısıyla tezyini sanatlara karşı devlet himayesinin zayıflaması, aynı zamanda batı etkisinin kendini yavaş yavaş hissettirmeye başlaması; sanatta bir duraklamaya sebep olmuştur. XVIII. yy.ın ilk yarısında Türk klâsik sanatına Batı etkisi hâkim olmuş, XIX. yy. sonuna kadar devam etmiştir. 1914 yılında İstanbul'da “Hattatlar Mektebi” (Medreset-ül Hattatin) kurularak, tezhip, minyatür, ebru, cilt ve hat sanatlarında çalışmalar yapılmıştır (Mesera, 1987: 13). Bu sanatların, sanat tarihçiler tarafından tasarım kapsamında değil de sanat kapsamında değerlendirilmesi, ayrıca Cumhuriyet'in kuruluşu ardından gerçekleştirilen Harf Devrimi ile tipografi alanında geçmişle bağın kopması; Türk grafik tasarımının kökleri konusunda netliği zorlaştırmaktadır (Selamet, 2011: 242). Çünkü hat ile tipografi, amblem/sembol ile damga, tuğra ile logotayp ve minyatür ile illüstrasyon arasında tanımsal benzerlik bulunmaktadır (Akdenizli, 2005: 117). Dolayısıyla Türk grafik tasarımının izleri görülebilmektedir.

Hat sanatında da oldukça estetik değeri yüksek eserler veren Türkler, bu yazıların/eserlerin çoğunun kendine özgü üsluplarını, tiplerini ve kurallarını oluşturarak zengin bir görsel dil oluşturmuştur (Şişçi ve Altan Ayrancıoğlu, 2017: 811). XV. yy.dan itibaren özellikle Türk hattatların elinden altı asır gelişim gösteren yazı temelinde resim

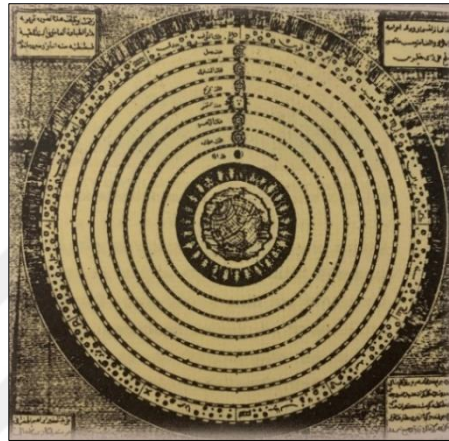
sanatı olan hat sanatının değerini Avrupalı sanatçılar da görmüştür (Oğuzoğlu, 2011: 356). Andre Lhote, Leopold Levy ve Picasso, İslâm hat sanatı eserlerinde gördükleri yazıları okuyamadıkları halde; plâstik değerini yüksek bulmuş, bu eserleri diğerlerinden ayırt edebildiklerini ve beğenilerini belirtmişlerdir. Batılı çağdaş sanatçılardan olan Klee, Kandinsky, Miro, Herbin, Morellet ve Hartung, İslâm hat sanatına duydukları heyecanı açık bir dille ifade etmişlerdir (Pekpelvan, 2009: 69).

Türk hat sanatı, uygulandığı bölgenin özelliklerini barındırarak, dahil olduğu İslam kaligrafisine ahenk katmış, yüksek bir seviyeye ulaştırmıştır. Ayırt edici bu özelliğini tarih boyu uygulayan hattatlar, hattı betimlemelerde kullanmıştır. Hat; zengin biçim ve karakteristiğiyle piktografik özellik de taşımaktadır (Şişçi ve Altan Ayrancıoğlu, 2017: 811). Günümüzde hüsn-i hat ya da güzel yazı anlamında kullanılan “kaligrafi”, tipografinin kapsadığı bir alandır. Osmanlı hat sanatı içinde yer alan levha, yazı resim, tuğra formları tasarlanmış ve çoğaltılmıştır (Selamet, 2011: 244). Bu açıdan Osmanlı hat çalışmalarının kaligrafi ve tipografi alanlarında değerlendirilmesi mümkündür.

Kaligrafi, Arap harflerinden başka diğer alfabelerle de yazılabilen güzel yazı yazma sanatıyken; hat sanatı, kaligrafinin Arap alfabesiyle form bulmuş halidir fakat ortak amaç ve özelliklere sahiptir. İslam toplumlarında resim, yasaklı bir alan olmuştur ve bu durum hat sanatının güçlenmesini sağlamıştır (Dağlı, 2018: 257-258). Hattat ve nakkaşlar, bu günkü grafik tasarımcıları, nakkaş haneler ise grafik atölyelerine benzer şekilde çalışmıştır (Selamet, 2011: 242). Hattatların elinden çıkan tuğralar da bugün kurum kimliğinin temel ögesi olarak kullanılan logotayp ve ambleme benzetmek mümkündür. Ferman, berat, vakfiye vb. değerli kağıtların üst tarafında yer verilen tuğralar, giderek artış göstermiş; mühür, para, pul ve kitabelerde kullanılmıştır. Ayrıca Oğuzlar’a tarihlendirilebilen tuğralar, Türklere özgü grafik form olarak padişah imzalarının yanı sıra değişik yazılarda da uygulanmıştır (Selamet, 2011: 247).

Türkiye’de grafik tasarımın başlangıcı çoğu kaynakta matbaanın kuruluşu ile başlatılmaktadır. XIX. yy.da İbrahim Müteferrika’nın kurduğu matbaada basılan atlas, harita, sözlük, gazete, pullar, basılı grafik ürünler olarak Türk grafik tasarımının ilk ürünlerini oluşturmuştur (Yeraltı, 2005: 172). Yine ilk ağaç ve metal gravürlerin de

İbrahim Müteferrika ve Said Çelebi tarafından basılan kitapların resimlemesinde kullanıldığı görülmüştür. 1883 yılına gelindiğinde, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde resim, heykel, mimarlık bölümlerine ek olarak gravür bölümü de açılmıştır (Karadoğan, 2016: 107). Aşağıdaki şekilde Müteferrika Matbaası'nda basılan Tarih-i Hindi Garbi'deki “Batlamyus’a göre heyet-i âlem” çizimi görülmektedir.



Şekil 12. Müteferrika Matbaası'nda basılan Tarih-i Hindi Garbi'deki “Batlamyus’a göre heyet-i âlem” çizimi (Kabacalı, 2000: 20).

Baskı öncesinde gerçekleştirilmiş el yazmaları, kitap kapakları, yazı-resimler, hat sanatının farklı materyallerle uygulamaları, başlıklı evrak, kâğıt para, değerli evrak, matbu evrak, kartvizit, mühür vb. çalışmalar da Osmanlı grafik ürünleridir. Bunların yanı sıra geleneksel sanat çalışmalar kapsamındaki grafik motiflerle, onların sembolik ifadeleri de grafik tasarım kapsamına girmektedir (Selamet, 2011: 248). Pul da diğer bir grafik ürün olarak yapılmış çalışmalardandır.

Pullar, geçmiş dönemlerde mektup üzerinde hem bir fatura niteliği taşımış hem de iletişim aracı olarak işlev gören bir grafik tasarım ürünü olmuştur. Günümüzde ise işlevsel özelliğinin yanı sıra sanat eseri niteliğiyle koleksiyon değeri taşımaktadır. Pul, basıldığı ülkenin sembolüdür çünkü o ülkenin sanat anlayışını, sosyal ve kültürel değerlerini yansıtır ve evrensel anlamda insanlara olumlu mesajlar içeren bir iletişim

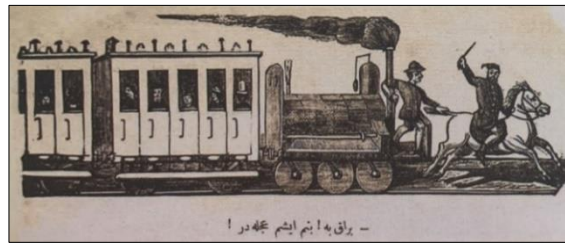
dilidir (Düzenli ve Kavuran, 2004: 189). Pullar gibi kâğıt paralarda ve diğer değerli kağıtlarda da, üretildiği dönemin özelliklerini taşıyan çizimler görülmektedir.

Gümüş akçe olarak Orhan Gazi döneminde bastırılan paranın da Osmanlı döneminden günümüze ulaşan kâğıt türlerinde; desen olarak geleneksel Türk süsleme motifleri (hatayi, penç, goncagül vb.) ve çeşitli yazı karakterleri kullanılmıştır. O günün tarihi, kültürel ve sanatsal değerlerini yansıtan belge niteliği taşımaktadır. Paraların mali değerinin yanı sıra üzerlerine yapılan tasarımlar, siyasi otorite ve inançlar gibi konularda da bilgiler barındıran, önemli kaynaklardır (Keş ve Turgut, 2015: 35). Bu ürünlerin yanı sıra mizah yolu ile iletişim de ait olduğu toplumun karakterini yansıtan bir araçtır.

Grafik sanatların diğer bir parçası olan mizah ve karikatürlerin amacı; gülme ve düşünme eylemini olağandışı zamanlarda dahi gerçekleştirmektir. Çizildiği dönemin entelektüel birikimini de ortaya koyan karikatürler, resmî belgelerden farklı olarak, olayların yaşandığı dönemin, birey ve toplum ölçekli genel havasını veren belgeler olmuştur. Tarih araştırmalarında, konuyu değişik yönleriyle incelemek ve o dönem insanların konulara bakış biçimini irdeleyebilme açısından mizah dergilerinin önemli bir yeri vardır. Mizah; yaşamı daha cazip kılma, farklı türlerini kullanarak yerleşik otoriteyi ve diğer tüm otoriter mekanizmaları yok etme çabasıdır (Demirbacak, 2019: 21). Türk mizahı tarihinde, sosyal, siyasal ve ekonomik nedenlere bakılarak; “Antik Anadolu Mizahı”, “Selçuklu Mizahı”, “Osmanlı Mizahı”, “Cumhuriyet Öncesi Anadolu Mizahı” olarak tarihi dönemlerine ayrılabilir (Yardımcı, 2020: 6).

Karikatür yaklaşık olarak 150 yıldan bugüne Anadolu topraklarında varlığını sürdürmüş, düşüncelerin çizgilerle anlatılmasını sağlamıştır. Mizah, nitelik bakımından yeterli olsa da olmasa da kamuoyu yaratma gücüne sahip ideolojik üretim ve dağıtımın etkili bir aracı olmuştur (Yetim ve Akkoyunlu, 2017: 81). “Karikatür kelimesi, köken itibarıyla; yüklemek, hücum etmek, doldurmak, abartmak, alaya almak gibi manalarda kullanılan “caricare” fiilinden türemiştir” (Kamiloğlu, 2013: 166-167). “Çizgi sanatı” şeklinde de tanımlanabilen karikatür, Türkiye’de iki türlü kullanılmaktadır. İlki, mizahın gülme eylemiyle karşılık bulan gülünç karikatürlerdir. İkinci şekli de siyasi mizahın sunulduğu siyasi karikatürlerdir (Kamiloğlu, 2013: 166-167). 1830’lardan itibaren

matbaanın yaygınlaşması, mizahın gelişmesini sağlamış, mizah basını, toplum tarafından sevilen Nasrettin Hoca'dan, Ortaoyunundan, Karagöz'den pek çok ögeye yer vermiştir. Bu dönemde ilk çağdaşlaşma hareketlerinin gözlemlendiği buharlı makineler, fotoğraf makinesi, tiyatrolar vb. mizah malzemesi olarak kullanılmıştır (Yardımcı, 2020: 7). Örneğin; aşağıdaki örnekte olduğu gibi trenleri geçen atlar, bozulan vapurları çeken kayıklar çizilmiştir.



Şekil 13. Çingiraklı Tatar'ın 7. Sayısında yavaş giden trenlere gönderme yapan bir karikatür, 1936 (Karikatür metni: “*Bırak be! Benim işim aceledir!*”) (Ünver, 2010: 21).

İlk Türk süreli mizah yayını 1868'de, Ali Reşat ve Filip Efendi'nin kurduğu Terakki Gazetesi'nin karikatür eki olmuş; diğeri de Terakki Gazetesi'nin yayımladığı ek olan “Letaif-i Asar” olmuştur. Haftanın iki günü yayımlanan bu ekler, Türk yazılı mizahının öncüleri olmuştur. (Demirbacak, 2019: 22). 1870 yılında yayımlanmaya başlayan Diyojen, Namık Kemal ve Teodor Kasap tarafından çıkarılan öncü mizah dergisi olarak İstanbul'da basılmıştır. II. Meşrutiyet (1908) ile birçok mizah dergisi yayımlanmış, fakat birçoğu uzun ömürlü olamamıştır (Yardımcı, 2020: 7). Mizah ve karikatür ileriki yıllarda reklamda etkili bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır.

Türk reklam tarihine bakıldığında, ilk örneklerin “tellal” ya da “çığırtkan”ların duyuruları olduğu görülmektedir. İlk basılı reklam örneği ise Paris'te Kapuçin rahiplerinin arşivinden elde edilen, XVII. ve XVIII. yy. yıllarına tarihlendirilen ilaç ilanı benzeri, Osmanlıca, net bir tarihi olmayan el ilanındır (Yılmaz, 2017: 262). Venedik'te Türkçe basılan bu ilanda, baş ağrısından diğer pek çok derde çare olan bir macun; “Altınbaş Tiryak” için detaylı ve bilimsel bilgiye yer verilmiştir (Koloğlu, 2010: 102). Zamanın getirdiği yenilikler ışığında Osmanlı grafik çalışmaları da değişime girmiştir.

1.3.1. Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Dönemlerinde Yapılan Grafik Çalışmalar

Grafik tasarım çalışmaları, yaklaşık olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun sona erdiği dönemde kullanılmaya başlandığı için, Osmanlı'da üretilen çalışmalar ancak bugün grafik tasarım kapsamında değerlendirilebilmektedir (Selamet, 2011: 239). Fakat Cumhuriyet'le yeni bir oluşum sürecine giren Türklerin; özünden, geçmişinden hiçbir kültür unsuru, gelenek getirmediği düşünülemez. Türk Sanatı dallarının her birinin altında Türk insanının tarihsel özü yatmaktadır. Bugünkü grafiğin de Cumhuriyet'ten önce yapılmış olan grafik ve benzeri uğraşların birikimleri üzerinde temellendiği düşünülebilir (Kolektif, 2009:1718). Türk grafik tasarımının tarihsel izlerine, köklerine ulaşma çabası ile geçmiş dönemlerde yapılan ve grafik tasarım kapsamında değerlendirilebilir olan çalışmalara; kendi dönemsel koşulları doğrultusunda bakmak gerekmektedir. Bu konuda basın, önemli başvuru kaynaklarındanır.

1.3.1.1 Basın Yayın Grafikleri ve Karikatür

Osmanlı'da ilk gazeteyi “Bulletin de Nouvelles” ismiyle 1795'te Fransızlar basmıştır. Daha sonra ilk çift dilli “Vakayi-i Mısriye”yi, (Türkçe-Arapça) 1828'de Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa yayımlamıştır. İlk Türkçe gazete de II. Mahmut zamanında “Takvim-i Vekayi” ismiyle İstanbul'da resmi nitelikte yayın hayatına girmiş, böylece Türk gazeteciliği başlamıştır. Daha sonra 1840 yılında İngiliz William N. Churchill, “Ceride-i Havadis” ismiyle çıkarılmıştır. Biri resmi diğeri ise yarı resmi olarak yayımlanan bu gazetelerden sonra Osmanlı'nın ilk özel gazetesi olan “Tercüman-ı Ahval” yayımlanmıştır (Tarih Dosyası, 2020). Tercüman-ı Ahval, 22 Ekim 1860'ta Agah Efendi tarafından basılmış, özel dağıtıcı ağı bulunmadığından da köşelerde satış yapan bütün dükkanları sahipleri dağıtımını yapmıştır (Demir, 2014: 66-69). Gazetede, yurt içi ve yurt dışındaki haber değeri taşıyan konular hakkında yazılar yayımlanmış; 1861'in yaz döneminden başlayarak politik olaylar hakkında yazılar, ekonomi gündemi, çeviriler gibi konulara yer verilmiştir. Gazetenin Mayıs 1861'de iki hafta süre ile kapatılması, basın tarihinde ilktir. Gazetenin büyük bölümü hem resmi hem de özel ilanlara ayrılmıştır.

İlanlarda; kitap satışı, kiralık ev, atlı araba satışı gibi alanlara yer verilmiştir. Gazete, 11 Mart 1866'da 5,5 yıl süre sonunda basımı durdurulmuştur (Demir, 2014: 66-69).

Basılı mizahın öncüsü, 1870 yılında İstanbul'da Namık Kemal ve Teodor Kasap'ın çıkardığı "Diyojen", karikatürle yeni tanışan Osmanlı'da ilk zamanlar, çoğu imzasız olarak yayımlanmış karikatüre yer vermiştir. Padişahın değişmez otoritesine yalnızca karikatür ile karşı çıkılabilmiş, Osmanlı'da mizah ve karikatür toplumun ve karşıt görüşte olanların sesi olmuştur (Özocak, 2011: 267). Bu yönü ile zaman zaman kısıtlamalarla karşılaşması da kaçınılmaz olmuştur.



Şekil 14. Diyojen, 1873, İstanbul Cemiyet-i Osmâniye Matbaası (Universitäts-und Landesbibliothek Bonn, (2014).

Karikatür her dönemde, ikna etme, eğitme, öğretme, tutum değişikliği yaratma gibi amaçlarının yanı sıra eğlendirme, eleştirme ve politikleştirmeyi de barındırmıştır. Aynı zamanda okuyucuyla hızlı iletişime geçebilme gibi bir avantaja sahipken; algılanma biçiminde yatan tehlikelerle de baş başa kalmıştır (Kurultay ve Pekseven Sabuncuoğlu, 2015: 154).

Muhelif tavrından dolayı Diyojen kapatılmış, ardından "Kahkaha", "Geveze", "Latife", "Hayal" isimleri ile birçok mizah dergisi yayın hayatına girerek Osmanlı mizah basınıni geliştirmiştir (Demirbacak, 2019: 22). Bu dergilerinin yayımlandığı zamanlarda

karikatürün karakteristik özellikleri resimselliğiyle karagöz tarzının etkisi; içeriklerinde batılılaşmanın yerilmesi, kadın erkek ilişkilerinin irdelenmesi söz konusu olmuştur. Halkı umutlandırmayı amaç edinen Türk karikatürü, Tanzimat yıllarında temelden başlayıp, modernleşme serüveni ile yönünü aramıştır. II. Meşrutiyet'in basılı mizahıyla karikatürleri; formel tavrı, çizerleri ya da felsefeleri bakımından farklılık barındırmıştır (Yetim ve Akkoyunlu, 2017: 83).

II. Abdülhamid'in iktidara gelişi ile girilen İstibdat dönemin yıllarında (1877-1908) mizah basını neredeyse bitme sınırına kadar varmıştır. II. Meşrutiyet yıllarında yükselişe geçen mizah, II. Abdülhamid'i; korkak, beceriksiz vb. karikatürlerle çokça malzeme etmiş, dolayısıyla karikatür aracılığıyla politik figürlere sert eleştiri tavrı, Osmanlı döneminin öncüsü olmuştur. Ardından İttihat ve Terakki'nin net şekilde iktidarı ele almasıyla mizah tekrar güç kaybetmiş, bu süreçte politik figürleri öne getiren dergiler çıkarılırken, Millî Mücadele döneminde de kısa ömürlü mizah dergileri çıkmıştır (Kamiloğlu, 2013: 167). 1908-1918 arasında yayımlanan mizah dergileri üç grupta incelendiğinde: Geleneksel mizah dergi ve gazeteleri ilk grubu oluşturmuş, bu yayınlar seyirlik oyun tipleri ve halk mizahçılarının adları ile kullanılmıştır. “Karagöz” (1908), “Nekregü” (1908), “Zuhurî” (1908), “Tasvir-i Hayal” (1908), “Hacivat” (1908), “Geveze” (1908), “İbiş” (1909), “Nekregü ile Pişekar” (1909), “Eşref” (1909), “Hayal-i Cedit” (1910), “Cadaloş” (1911), “Baba Hikmet” (1911), “Köylü” (1913), “Feylesof” (1914) bu gruptadır. 2. grup Batılı tarzda modern mizah dergi ve gazetelerinde; geleneksel Türk mizah anlayışındaki karşılıklı konuşmalar yerine, düz yazılar direkt yazarın dilinden aktarılmış, kişisel tarz belirleyici olmuştur. İroni, espri, abartı gibi mizahi yaklaşımlarla halkı bilinçlendirmiştir. İçerik ve biçimsel olarak Batı, çokça Fransız tarzı hissedilmiştir. “Kalem” (1908), “Boşboğaz ile Güllabi” (1908), “Dalkavuk” (1908), “Davul” (1908), “Laklak” (1909), “Cem” (1910), “Kara Sinan” (1911), “Karikatür” (1914), “Hande” (1916), “Diken” (1918) bu gruptadır. 3. Grup dergiler daha çok yergiye yönelmiş, temelde sert ve kara bir tutum sergilemiştir. “Eşşek” (1910), “Kibar” (1910), “Alafranga” (1910), “El Malum” (1910), “Eşşek/2” (1912), “Yuha” bu gruptadır (Yazıcı, 2011: 1302). Bunlardan Karagöz dergisine yakından bakarak dönemi anlamak kolaylaşabilir.

Karagöz mizah dergisi, 1908 yılında II. Meşrutiyetin ilanı ile oluşan özgürlük ortamı yayımlanan mizah dergisidir. İlk Türk karikatürcülerinden Ali Fuad Bey'in çıkarmaya başladığı Karagöz, 40 yıldan (1908-1935 ve 1935-1950) uzun bir süre yayın hayatında kalabilmiş, Osmanlı Devleti'nin son dönemine de Cumhuriyet dönemine de tanıklık etmiş bir mizah dergisidir (Demirbacak, 2019: 26). Baha Tevfik'in 29 Kasım 1910'da çıkardığı Eşşek gazetesi, basılı mizaha gösterişli bir başlangıç yapmış, 16. sayısından itibaren kapatılmıştır. 4 sayfalık gazete, “İlk Anırtı” başlığı altında genel bir değerlendirmeye yer vermiş, sonraki sayılarda bu bölümü “Eşşek Diyor ki” başlığıyla yayımlamıştır. “Havadis-i Hariciye”, “Havadis-i Dâhiliye” vb. bölümlerde karikatürler çizilmiştir (Bozaslan 2016: 160). Gazete, aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi zamanın sert politik eleştirisini yapmıştır.



Şekil 15. Eşşek Gazetesi karikatürlerinden bir örnek (Karikatür metni: Müstehib: “-Ayol arkadaşların ellerindeki kanunlarla beni mi alkışlıyorlar nedir?” Eşşek: “-Sen merak etme reyini at. Ne olacak, intihabat başlıyor. Geçen sefer gayri kanuni olduğu iddia ediliyordu. Bir daha buna meydan verir miyiz?”) (Bozaslan, 2016: 169).

I. Dünya Savaşı ile Kurtuluş Savaşı dönemine gelindiğinde, Türk mizahı durgunluk sürecine girmiştir. Meşrutiyet mizahının gelenekleri rafa kalkmış, Cumhuriyet dönemi mizahının ilk biçimlenişi belirlemiştir. 1928 yılında gerçekleşen Harf Devrimi,

mizahta bir dönüm noktası olmuştur (Yardımcı 2020: 8). Değişen konu, yaklaşım ve temalarla mizahın dili de şekillenmiştir.

Karikatür, reklamların kodlanmasında da kullanılan göstergelerden biridir ve mizah ögesi, barındıran reklamlar daha çekici hale gelir. Kariktürün, diğer mizah türlerine göre ilgi çekiciliği ve düşündürücülüğü yüksek olduğu için biçimsel olarak resme göre etkileyciliği fazladır. İlk Türk reklam karikatüristleri, Ramiz Gökçe ve Cemal Nadir örnek verilebilir (Kurultay ve Pekseven Sabuncuoğlu, 2015: 158). Bir olay ya da etkinliğin duyurusunu yapmak, haberini yaymak ve bir ürün ya da hizmetin satışını arttırmak için doğrudan tanıtım amacıyla yapılan her türlü çabayı içeren ilan-reklamlar ise, tüketici tercihlerini belirlemekte; olaylar, etkinlikler, hizmetler ve ürünler ile iletişim kurma becerisi geliştirmektedir. Kimi zaman kamuoyunda istendik eğilimler geliştiren ilanlar, yönlendirme ve etkilemede, etkili bir araç olmaktadır (Çamdereli ve Varlı, 2009: 9). Osmanlı'da öncü basılı yayın materyalleri farklı dillerde olduğundan öncü reklam ürünlerine de bu yayınlarda rastlanılmıştır. XX. yy.a gelindiğinde, daha çok ithal edilen malzemelerin ilanlarıyla karşılaşmış, özel bir girişimle yayımlanan Ceride-i Havadis (1862) gazetesini ile ticari reklam ilk kez basında görülmüştür. İlk kez ikinci basımında ilanlara özel yer ayıracağını, bu ilanların neler olacağını açıklamıştır (Yılmaz, 2017: 262).

Batı'daki ticari gelişmeler, rekabeti koşullarını oluştururken, Osmanlı döneminde de İhtisap Kurumu tarafından iç piyasanın işleyişi sağlanarak, tüccarların reklam yapmaları da yasaklanmıştır. Fakat 1838-1846 yıllarında ithalat ihracat atılımları Osmanlı'da ticaretin değişime girmesini sağlamıştır. Ceride-i Havadis'te yayımlanan ilk ilanda resim yer almamış fakat duyuru yapmaya yarayan bir araç kullanılarak yeni bir mecra fark edilmiştir (Er, 2012: 116). 1800'lerin ortalarına kadar ilaçların tamamı doktor reçetesine göre eczanelerde kişiye özel hazırlanırken, 1880'de başlatılan Türk hazır ilaç yapımı yüklü bir kazanç sağladığından, ilerleme kaydetmiş, eczaneler ilaç üretmeye başlayınca hazır ilaçlar, zamanla imalathane/fabrikalarda üretilmeye başlamıştır (Dinç ve Sarı, 2002: 20). Dolayısıyla bu değişim, eczacıları kişiye özel reçete yazma zorluğundan kurtarmıştır. Bu ilaçların kalabalık gruplara duyurulması gerekliliği ile yayımlanan reklamlar, hazır ilaca karşı ilgiyi arttırmıştır. Bu reklamlar, bugün olduğu gibi yalnız

doktoru bilgilendirmemiş, toplumu da bilinçlendirmeyi amaçlamıştır. Bugünkü kadar etik değer kaygısı olmadığı da görülebilmektedir (Dinç ve Sarı, 2002: 20).

İleriki zamanlarda, reklamcılıkta gerekliliklerin doğabileceği hesaplanarak, 1910'da David Samanon tarafından 1909'da İlançılık Kolektif Şirketi kurularak faaliyete başlamıştır. Ancak reklamcılıkta gelinen bu olumlu durumun ömrü kısa sürmüştür. Balkan ve I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla maddi olarak güçlüklerle başa çıkmaya çalışan Türkiye'de özgür basın ve reklamcılığın varlığından söz etmek güçleşmiş, gelinen noktadan geriye gidiş yaşanmıştır (Öztürk, 2018: 45). Gerilemenin görüldüğü süreç Cumhuriyet yıllarına uzanan bir zaman diliminde devam etmiştir.

İlk dönem reklamları uzun metinlerden oluşmuştur. Bunun sebebi Osmanlı halkının yeni tanıştığı dürbün, fotoğraf makinesi, mikroskop, piyano, ilaç gibi çeşitli malzemelerin duyurulması çabasının sonucudur. Yeni malzemelerin ilanları, hedef kitleyi etkileyecek kısa mesajlar içermeye başlamış, halkın alışkın olduğu kıyafet ilanları vb. bilindik malzeme ilanlarının metinleri de kısa tutulmuş, görsellik ve çizim öğelerine ilanlarda pek yer verilmemiştir (Yardımcı, Gen. Yılmaz ve Süloğlu, 2017: 97). Osmanlı'dan Cumhuriyet'in erken zamanlarına gelindiğinde, alışlagelmiş tarzda devam eden "*ilan teşhirdir, teşhir ayıptır*" düşüncesiyle ürün tanıtmak, satmak, alıcı çekmek amacıyla ilan yayımlamak uygun görülmez, ciddiyet önemsendiği için reklam, toplumda hem hoş karşılanmamış hem de güven kazanmamıştır (Yavuz, 2007: 186). 1919 yılından itibaren santim-sütün kavramları gibi yenilikleri kullanmaya başlayan Türk reklam sektörü profesyonelleşmeye başlamıştır. Bu zamanlara gelinceye kadar övgü ile bir üründen bahsedilmesi hoş karşılanmaz ve kadın görseli kullanılmazken artık serbest bir şekilde yapılmaya başlamış; reklamda 1870 sonrasında ünlü isimler de gösterilmeye başlanmıştır. İlanlarda klişe kullanılması, reklamı metin duyurusu niteliğinden çıkarmış ve ifade grubuna dönüştürmüştür (Yılmaz, 2017: 262). Dikkat çekiliği de artmıştır.

İlanda çizim yerine fotoğrafın ilk kez kullanımı 9 Haziran 1900 tarihli Sabah gazetesinde kullanılmıştır (Bektaş, 2016). 1908 itibarıyla alışlagelmiş ilan görünümüleri farklılaşmaya başlamış, reklam başlıkları kısaltılmıştır. Hattatlar tarafından özenle yazılan reklam başlıkları görülmeye başlamıştır. Çerçeve içerisinde, kenar süsleri ile

sunulan ilanlar gazetelerde bolca yer bulmuştur. Markalar bu ilanlarla kampanyalarını halka ulaştırabilmiştir. Bu ilerleyiş 1912 Balkan Savaşları'na kadar sürse de savaşla birlikte duraklamaya girmiştir (Kocakaya, 2016: 126).

Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında gazete reklamları, günümüzün temel reklam prensiplerine az da olsa yaklaşmıştır. Cumhuriyet yıllarına yaklaşıldığı yıllarda çıkan gazete ilanları, mesleki olanlardan başka, yabancı firmaların üretimlerine hizmet etmiştir. Çünkü Osmanlı ekonomisi ağırlıklı olarak yabancı işletmeler ve ürünleriyle dolu olmuştur. Farklı açıdan bakıldığında, bu zamanlarda güçlü ekonomiye sahip Batılı devletlerin, Osmanlı'yı tüketim toplumuna dönüştürebilmek amacıyla, ulusal firmalara kıyaslandığında, gazete ilanlarını daha fazla kullandığı görülmektedir (İvrendi, Akbal ve Canıtez, 2005: 256). Türk reklamcılık sektörü Avrupa'dan oldukça geride kalmıştır. Bunun en temel sebepleri; teknoloji, inanç ve sosyal yaşamdır. Osmanlı'nın Batı'ya göre; matbaayla 300, gazeteyle 250, reklamcılıkla da 200 yıl sonra tanışması, geri kalmanın sebebini açıklamaktadır (Kocakaya, 2016: 123). Bu dönemde reklamın önemli araçlarından biri olan afişlerin üretim ve uygulamalarına ayrı bakılmalıdır.

1.3.1.2. Afişler ve Açık Hava Reklamları

Reklamcılıkta, ilan kadar önemli bir diğer üretim alanı da afiştir. Afiş, toplum yapısını oluşturan kültürel zenginlikleri, en iyi ve sanatsal yönden ileten bir araçtır. Aynı zamanda günlük yaşamda en fazla karşılaşılan iletişim araçlarıdır. Toplumun kültürüyle anlam ve ifade gücü sağlayan afişler aynı zamanda bunu dönüştürebilme yetisine de sahip araçlardır (Dinçeli, Sevindik ve Karatepe, 2016: 409). Osmanlı son yılları ve Cumhuriyet'in ilk zamanlarında ürettiği afişlerle bu alana öncülük eden isimler hem dönemsel ihtiyaçlara cevap vermeye hem de kendini yenilemeye çabalamıştır. Türk kültürünün belli bir seviyeye ulaşmasını sağlarken, halkın mevcut durumundan, hayat tarzından, alışkanlıklarından, toplumun içinde bulunduğu konumdan, yaşam biçiminden de kopmamışlardır (Dinçeli, Sevindik ve Karatepe, 2016: 409). Türkiye'de 150 yıl önceye kadar tarihlendirilebilen afişin ilk örneği 1840 yılında Bosco adında İtalyan illüzyonistin İstanbul'a gelerek, dört dilde çıkardığı iki afişle, yapacağı gösterinin Galatasaray

Lisesi'nin yakınında kurulan tiyatrodaki yapıldığı duyurulmuştur. İleriki yılların afişlerinde de görüleceği üzere afişler yalnız duyuru niteliği taşımıştır (Akçura, 1994: 28). İlk dönem afişlerde daha çok yazı kullanılırken; zamanla tahta gravürlerle basılmış resimler, yazının sert ve etkisiz ifadesini kırmak amacıyla uygulanmıştır (Yeraltı, 2005: 174). Aşağıdaki şekilde görülen Bosco gösteri afişi, bu açıklamaya bir örnektir.



Şekil 16. Bosco gösteri afişi, Türkiye’de tiyatroya asılan ilk afiş (Yeşilyurt, 2018: 27).

İlk zamanlarda yardım kuruluşları veya tiyatro faaliyetleri için Arap alfabesiyle yazının ağırlıklı olduğu afişler yapılmıştır. Sonraki yıllarda ithal edilen giyim, çikolata, bisküvi gibi ürünlerin tanıtım afişleri onların yerini almıştır. XVIII. yy.a gelindiğinde litografi (taşbaskı) yönteminin keşfedilmesiyle renkli afiş basımı yapılabilmiş, çok geçmeden ressamların ilgisini çeken bu teknik sayesinde ofset baskı tekniğinin de temeli atılmıştır. Batı’ya sanat eğitimi amacıyla gönderilen sanatçılar orada öğrendiği pek çok teknik ve yeniliği ülkeye getirmiş, bunlardan biri de litografi olmuştur. Yerli üretim olan afişler de dış ülkelerden ithal edilen ürünlerle getirilenler de sokaklarda, kahvehanelerde, tiyatro girişleri, dükkân vb. ortamlarda asılmıştır (Yeraltı, 2005: 174). Fakat afiş asılması konusunda da zaman zaman kısıtlamalar yaşanmıştır.

İstanbul'un açık alanlarında duvara asılan ilk ilanı, veziriazam Alemdar Mustafa Paşa hakkında olumsuz yazılar içermiş, Babıali'nin bahçe duvarının dış tarafına yapıştırılmıştır. Yaşanan olay sonrasında, üzerinde yazılana bakılmaksızın sokak duvarlarına ilan yapıştırmak yasaklanmıştır. Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemlerinde, afiş yerine duvar ilanı ifadesi kullanılmış, bunlar; başta İstanbul olmak üzere Osmanlı coğrafyasında XIX. yy.ın sonlarından itibaren daha çok ticari faaliyetleri, ürünleri, sinema filmlerini ve tiyatro oyunlarını duyurmak üzere kullanılmıştır (Durmaz, 2015). Ayrıca afişlerin duvara yapıştırılarak duyuru yapılması II. Meşrutiyet itibari ile resmileşmiş, kitlelere ulaşımı hızlanmış; Beyoğlu, Haliç Boyu, Boğaziçi, Anadolu Yakası, Yeşilköy, Rumeli Yakası ve Adalar gibi İstanbul'da değişik bölgelerde 106 yer, afiş asmak için belirlenmiştir (Bektaş, 2016).

Günümüzde kullanılan afiş/reklam sütunu tanımı yerine de önce “ilan köşkü” daha sonra da “afiş kulesi” kavramları kullanılmıştır. Duyuruları denetleme, reklam kargaşasının önüne geçme ve reklamı vergilendirme amacıyla kullanılmış bu sütunların yönetimi sivil bir girişim ile başlamış, hemen sonra devletin kurduğu Anadolu Ajansı'na devredilmiştir. Afiş sütunları; reklam, iletişim, duyuru ve haber mecrası olarak toplumun farklı hedef kitlelere seslenen içerikleriyle, Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet döneminde kitlesel iletişime yönelik özel bir mecra haline gelmiş, sosyokültürel iletişimin tamamlayıcılarından biri olarak kullanılmıştır (Durmaz, 2015).



Şekil 17. Meşhur Vefa Bozacısı üzüm sirkesi ilanı, 1 Şubat 1920 (İvrendi, Akbal ve Canitez, 2005: 244).

Yukarıdaki şekilde görülen “Meşhur Vefa Bozacısı”nın, üzüm sirkesi tanıtım afişi/ilanı, Meşrutiyet yılları sonlanırken, Harf Devrimi öncesi olmasına rağmen oldukça sade çalışılmıştır. Bu firma günümüzde de faaliyetlerine devam etmektedir (Sarı ve Taşova Korucu, 2019: 671).

Ağustos 1920’de Akşam gazetesinde ve 1 Şubat 1920 Sabah gazetesinde çıkan reklamda olduğu gibi döneme ait diğer afiş, ilan, reklamlarda da içerik, ürün, ürünü satan firmaya dikkat çekilmiştir. Buradan hareketle gıda pazarında rekabetin var olduğu görülmekte; dolayısıyla işletmelerin ticari gelişim adımları attığı ayrıca bu adımlarını reklamın bir parçası olarak kullandığı görülmektedir (İvrendi, Akbal ve Canitez, 2005: 244). Fakat günümüze ulaşmış olan afişler ağırlıklı olarak kültürel konuludur. Özellikle 1880’lerde hazırlanan Osmanlı Tiyatrosu’na ait afişler, bugün uygulanan boyutlardan farklı olarak dar, dikey bir şekilde yapılmıştır. Yer yer tiyatronun logosu ya da sergilenen oyunla ilişkili çizimlere yer verilen afişlerde, ağırlıklı olarak yazı kullanılmıştır (Akçura, 1994: 30).

Tiyatro ve ürün afişlerinden farklı olarak, özellikle Millî Mücadele döneminde; vatan sevgisi, milli birlik gibi konulara yer veren afişler de yapılmıştır. Aşağıdaki afiş buna örnektir.



Şekil 18. Türk Millî Mücadelesi’nin ilk propaganda afişi (Okur, 2018).

Yukarıdaki “İslam’ın Kurtarıcıları/İslam’ın Halaskârları” başlıklı poster; Millî Mücadele yıllarında, taş baskı ile on adet basılmış ve Kurtuluş Savaşı’nın propaganda afişlerinden olmuştur. Posterde, Atatürk ve Millî Mücadele’de büyük görevler üstlenen on üç silah arkadaşı gösterilmiştir. Üst kısmında, Türk bayrağı ve iki asker figürü görülmekte, hemen altında üzerinde ay yıldızlı elbisesi ve sağ elinde kaması ile resimlenmiş, sol eli ile haritadaki Misak-ı Milli sınırlarını işaret eden kadın figürü gösterilmiştir (Okur, 2018). Kültürel afişlerin diğer türü de sinema afişleridir.

Sinema 1895 yılı civarı, Batı ile benzer yıllarda hem teknoloji hem de eğlence aracı niteliğinde varlık göstermiştir. Günümüze ulaşan ilk film örneklerinde, Fransızca-Osmanlıca iki dil kullanıldığı, çerçevenin grafik unsur olarak kullanıldığı, az da olsa estetik bir kaygı güdüldüğü görülmüştür. Bu dönemde, toplumdan çok ülkedeki işgal güçlerine film gösterimi yapıldığından, Fransızca ara yazılı filmler oynatılmıştır. Osmanlı, gelişmiş baskı teknolojisine ve ticari afiş geleneğine sahip olmadığından, yardım dernekleri ya da tiyatro gibi konularda film afişi yapılmış, afişlerde hazır illüstrasyonlara veya süslü bordürlere yer verilmiştir. Osmanlı’nın son döneminde, filmler için yapılan reklamların beş-altı farklı dilde (Rumca, Ermenice, eski Türkçe, İbranice, Fransızca ve bazen de İngilizce) yapılması, Beyoğlu’ndaki o günün kültür zenginliğini yansıtmıştır (Noyan ve Ödekan, 2009: 6).



Şekil 19. Osmanlı ilk film grafiklerinden Fransızca ve Osmanlıca ara yazı örneği, Sacha Film, Avusturya 1917 ((Noyan ve Ödekan, 2009: 6).

1.3.1.3. Süreli Yayınlar

Sinema salonlarının çoğalmasıyla gelişim gösteren film piyasası basından da destek görmüştür. 1900'lerin başından Harf Devrimi'ne kadar çıkarılan sinema dergilerinde gözlemlendiği üzere, basın yeni filmleri tanıtarak destek sağlamıştır. Bu yayınlara bakıldığında Harf Devrimi'ne kadar on bir derginin yayımlanmıştır. Bunlar; Türk Sineması (Cine-Turc), Artistik-Sine (Artistic-Cine), Sinema Mihveri, Mudhike, Sinema Rehberi, Opera-Sine (Opera-Cine), Sinema Yıldızı, Sinema Postası, Ferah Dergisi, Sinema Dergisi'dir (Temel, 2015: 778). Sinema Postası'nın bir görseli aşağıdaki şekilde görülmektedir.



Şekil 20. Sinema Postası dergisinin 6. Sayısının kapağı, 1923 (Erdem, 2017: 41).

Sinema Postası (Le Courier du Cinema), 1923 yılında Hikmet Nazım'ın bastığı Cumhuriyet döneminin ilk sinema yayını olmuştur. Osmanlıca ve Fransızca iki dilde yayımlanan dergi, kendinden sonra yayımlanacak olan dergilere, içeriği ve mizanpajıyla öncü olmuştur. Dergi 16 sayfadan oluşmuş; filmler, ürünler, firmalar hakkında ilanlara

da yer veren dergi, sinema sektörüne ait yazılara da yer vermiştir (Erdem, 2017: 41). Ayrıca renkli basılmıştır.

Osmanlıca-Fransızca kullanılarak çift dilde basılan dergilerin büyük çoğunluğunun kapağında, tanınmış sinema artistlerinin fotoğraflarına, kimi zaman da filmlerin afişlerine yer verilmiştir. Zaman zaman renkli baskı tercih eden dergiler de görülmüştür. Bazı dergiler, reklamlara geniş yer vermiş, filmler hakkında yazılara ve farklı konulara daha az sayfa ayırmıştır (Temel, 2015: 791). Filmler hakkında yazılan metinlerde, 1923-1928 arası dergilerde, dış basında çevrilen metinlere yer verildiği için bu dönem önemlidir. Oynatılan filmleri yabancıların çekmesi ve Osmanlı topraklarında gösterilmesi, kültürel anlamda birtakım farklılaşmayı da beraberinde getirmiştir. Önceleri kadın ve erkeğin birlikte yer almadığı kahvehane benzeri mekanlardan sonra sinema salonlarında bu alışkanlığın değişmesi söz konusu olmuştur (Temel, 2015: 791). Sinema dergileri dışında kültürel konuları ele alan dergiler de yayımlanmıştır. Bunlardan biri Servet-i Fünûn dergisidir.



Şekil 21. Servet-i Fünûn dergisinin kapağı (Çam, 2014: 031).

Yukarıdaki şekilde görülen Servet-i Fünûn, 1944 yılına kadar yaklaşık elli yıllık zaman içinde, Türk kültür ve edebiyatı için değerli bir bilgilendirme mecrası olmuştur. Dergi ilk yılında, Ahmed İhsan, Ahmed Râsim, Nâbizâde Nâzım, Mahmud Sâdık, Ali Ferruh, Emrullah Efendi, Besim Ömer vb. isimlere yer vermiştir. 1893 yılı sonrasında, Hâlid Ziya'nın öyküleriyle, Alexandre Dumas, Alp-honse Daudet, François Coppée, T. de Banville, Jules Verne ve Paul Bourget gibi Batı'nın önde gelen yazar kadrosunun eserlerinin çevirilerine de yer vermiştir. Ahmed İhsan, Batı'nın gazete basım teknolojisinin ilerleyişini gidip birebir gözlemleyerek çinko üstüne kimya uygulama ve hak sanatının yapılışı bilgilerini edinerek, dergiyi “musavver” yani resimli baskı tekniğinde çıkararak hayalini gerçekleştirmiştir (Uğuş, 2020: 79-80). Servet-i Fünûn, kapak tasarımlarıyla dönemin başarılı bir dergisi olmuştur. Servet-i Fünûn sonrası basın fotoğrafçılığı yapabilen yayınlar, II. Meşrutiyet yıllarında “Şehbal” ve “Resimli Kitap”ın da katılmasıyla artmıştır.



Şekil 22. 1909-1914 yılları arası Osmanlı’da çıkan ve Hüseyin Saadeddin Arel’in editörlüğünü yaptığı Şehbal dergisinden bir sayfa örneği (Universitäts-und Landesbibliothek Bonn, (2014).

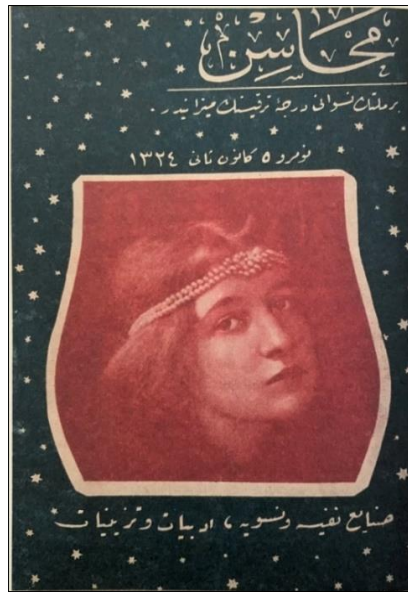
Şehbal aracılığıyla, ithal ürünler, yerli ekonomi içerisinde kendine yer bulmuştur. Geniş perspektifte içerik sunan Şehbal ayrıca baskı kalitesinin de yüksek olması sebebiyle daha kolay reklam almış ve diğer magazin dergilerinden ayrılmıştır (Söğüt ve Aktaş, 2018: 177). Şehbal, baskısının ve kullandığı fotoğrafların kalitesiyle, Osmanlı'da ihtiyaç duyulan yayını sağlamış, İstanbul basın hayatında bu yıllarda en aktif ve önemli gazetecilerden Sedat Simavi, Şehbal'in yanı sıra 1919'a kadar pek çok mizah dergisinin de basın hayatına katılmasında önemli katkı sağlamıştır (Söğüt ve Aktaş, 2018: 177). Dergilerde, 1908 sonrasında hem politik konulara, gösterilere, hem de savaş sahnelerini anlatan fotoğraflara yayınlarda yer verilmiştir. Söz konusu yılların tanınmış foto muhabiri Ferit İbrahim'dir (Koloğlu, 2010: 100).

Simavi'nin çıkardığı; "Hande" (1916-1917), "Diken" (1918-1919), "Hanım, İnci", "Yeni İnci" kadın dergilerine, Zekeriya Sertel'in "Büyük Mecmua" adlı resimli mecmuası, Mehmet Rauf'un "Süs" adlı kadın mecmuaları eklenmiştir (Söğüt ve Aktaş, 2018: 177). Dergilerin yanı sıra Türk kitap basımının öncü uygulamalarıyla başlayan kapak tasarımı isimsiz tarafından çok başarılı sonuçlar vermiş, alanın ilk ve önemli dizgi ve düzenlemelerinde, Ebüzziya Tevfik çok büyük katkı sunmuştur (Kolektif, 2009: 25). Dergilere bir örnek de Ma'lûmât Mecmuası'dır.

Ma'lûmât Mecmuası 1895-1903 arasında, Baba Tâhir adıyla bilinen Mehmed Tâhir tarafından çıkarılmış, toplamda 423 sayı çıkarılmış ve Türk basılı yayın tarihinde II. Abdülhamid devrinin önde gelen "ilmî, fennî ve edebî muhtevalı" dergilerinden biri olmuştur. Dönemin diğer dergilerinden farkı resim ve fotoğraf kullanması olmuş "Musavver Ma'lûmât" adıyla; hukuk, iktisat, ahlâk, din, eğitim, pedagoji, biyoloji, tarım, askerlik, ticaret, kültür, tıp, tarih, müzik, coğrafya, kimya, astronomi, elektrik, fotoğrafçılık, dil, edebiyat, kadın, aşk, aile ve siyasi ilişkiler vb. konularda okuyucuyu içeride ve dışarıda olup biten tüm etkinlikler hakkında bilgilendirmiştir. Ülke dışında yaşanan gelişmelerden haberdar etmiş, politik gelişmeler, keşifler gibi konulara farklı bir gözle ışık tutmuştur (Uçman, 2006: 525). Ma'lûmât Mecmuasından sonra Bilgi Mecmuası da diğer bir örnektir.

Bilgi Mecmuası 1913-1914 yılları arasında Türk Bilgi Derneği tarafından yayımlanmış akademik bir kimliğe sahip fikir dergisidir. Toplam olarak yedi sayı yayımlanan Bilgi Mecmuası, başlangıçta aylık olarak yayımlanmaya başlamıştır. Ahmed Agayef, Celâl Sâhir (Erozan), Ziya Gökalp, Köprülüzâde Mehmed Fuad ve Doktor Nâzım vb. Osmanlı aydınlarının Académie Française’i örnek alarak, doğrudan doğruya mevcut bilgi birikimi doğrultusunda, araştırmaya dönük bir tür ilimler akademisi oluşturmak için kurulan Türk Bilgi Derneği’nin yayın organı olmuştur (Uçman, 2006: 527).

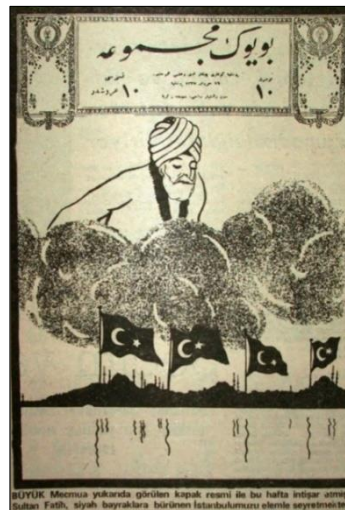
1908’den Cumhuriyet dönemine kadar kadın dergileri, II. Meşrutiyet’le elde edilen çağdaşlaşma atmosferinde yaşanan değişimin belgeleri olmuştur. Çağdaşlaşma hareketlerinin başladığı Tanzimat yıllarında, görsel ifadelere yer veren yayınlar çıkarılmaya başlanmış, 1869-1927 yılları arasında otuz sekiz kadın dergisi basılmıştır. Bunlardan ilki “Terakki-i Muhadderat” gazetesinin 48. sayısına ek olarak basılan, kadınların sosyal hayata dahil olmasını amaç edinen ek dergiden oluşmuştur. Dergilerin tümünde kadınların aydın, toplumsal ilerlemeye katkı sunan, dolayısıyla aktif rol sahibi kadın kitlesi sağlanması hedeflenmiştir. Dergilerin görsel tasarımları, dönemin basım şartlarına bağlı olarak illüstrasyon ve fotoğrafla çözümlenmiştir (Akgül, 2017: 58). Buna bir örnek de “Mehasin” dergisidir.



Şekil 23. Mehasin kadın dergisinin kapağı, Ocak 1909 (Kabacalı, 2000: 140).

Dergi, 1908’de çıkarılmıştır. Toplam 12 sayı yayımlanan dergi, aynı dönem çıkarılan dergilerden değişik tasarlanmış, okurlarına renkli sayfalar sunmuştur. Kadın dergileri, iç sayfalarında yer verdiği kadın figürlerinin toplumsal konumlarını ifade edecek görsellerle kapak tasarımlarını hazırlamıştır. Ayrıca kapak tasarımlarında, o yılların “kadını” ifadeleri yalın çizgilerle aktarılmıştır. Kapakların teması, içerikte merkeze alınan konu kapsamında şekillenmiştir (Akgül, 2017: 58). Yukarıdaki şekilde Mehasin dergisine ait bir kapak görseli örneği görülmektedir.

Mütareke yılları, Millî Mücadele ve Cumhuriyet öncesi dönemde ise iki dergi ön plana çıkmaktadır. Bunlardan birincisi, ilk sayısı 5 Nisan 1922’de yayımlanan ve Hulusi’nin sorumlu müdürlüğünü yaptığı “Bizim Mecmua”dır. Aralıklarla toplam 74 sayılık bir yayın hayatına sahip olan dergi çocuk edebiyatı sahasında görülen büyük boşluğu doldurmak amacıyla çıktığını belirtmiştir. Dönemin diğer dergisi “Yeni Yol”dur. Sahibi Nedim Tuğrul’la beraber yayın yerini de değiştiren derginin ilk sayısı 1 Şubat 1923’te çıkmış, toplam 113 sayısı uzun ömürlü çocuk dergilerinden biri olmuştur. Edebiyat ürünlerinin ve edebiyat kaygısının ön planda olmadığı dergi, yayın politikasını ağırlıklı olarak Millî Mücadele, yeni kurulan Cumhuriyet ve yeni rejimin yaptığı yenilikleri anlatmak üzerine kurgulamıştır (Okay, 2006, 516). Vatan, ulus temalı çalışmalar bu dönemde oldukça yer edinmiştir.



Şekil 24. Fatih Sultan Mehmet’in işgale karşı olan üzüntüsünü konu alan bir karikatür, İstiklal Harbi Gazetesi, 30 Mayıs 1919 (Karagözçelebi, 2013).

Kadın figürü de genel olarak tüm çalışmalarda yer edinmiş, özellikle vatanın veya kurtuluşun sembolü olarak sıkça kullanılmıştır.



Şekil 25. Vatan ve kurtuluş konulu bir kartpostal (üstte Namık Kemal’in dizeleri yer almaktadır: “*Vatanın bağına düşman dayadı hançerini, yok mudur kurtaracak bahtı kara maderini*”) (Nutuk Dergisi, (2019).

Şekil 26. Vatan ve kurtuluş konulu bir kartpostal, (Altta yazan: “*Halas*” (kurtuluş), (Nutuk Dergisi, 2019).

1.3.1.4. Fotoğraf

Fotoğraf makinesinin keşfinin, dönemin resmî yayın organı Takvim-i Vekayi’de Osmanlı halkına ilan edilmesinin hemen ardından, İstanbul ve Anadolu fotoğraflanmaya başlamıştır. Fotoğraflar, yabancı seyyahlarca çekilmiş, bu kişiler kısa zamanda İstanbul’da fotoğrafhaneler açmıştır. XIX.-XX. yy. arasında İstanbul, fotoğraf alanında ilk akla gelen şehirlerden biri olmuştur. II. Abdülhamid, yerli halktan bazı asker ve sivil vatandaşları, olup bitenleri incelemeleri için görevlendirmiştir. İstanbul’daki çarşılar, pazarlar, anıtlar, hastaneler, okullar, sokaklar, törenler, o yılların ünlü isimleri ve devlet konuklarının fotoğrafları çekilmiştir. Ardından devletin farklı bölgelerde görevlendirdiği

fotoğrafçılara yeni binaların, fabrikaların, gemilerin, arkeolojik buluntuların fotoğrafları çektilirilmiş ve albümler oluşturulmuştur (Acun, 2004: 96).

Fotoğrafın ÷lkeye girmesi sonrası gerçek büyük ilerleme, 1891’de yayına başlayan “Servet-i Fünûn” (Fenlerin Zenginliğı) dergisi ile olmuştur. Fotoğrafa büyük ilgi duyan ve koleksiyonu bulunan Sultan Abdülhamid’in maddi desteğini aldığı için dergi rahatça basılmıştır. Fakat bu dönemde gazete ve dergilerde resim kullanımı özel izne tabi olmuş, Batı’dan getirilen kitaplardaki resimler dahi ÷lkeye giriş yaptığında hemen boyanarak sansürlenmiştir (Koloğlu, 2010: 91). İlerleyen zamanlarda görsel kullanımında artış yaşanmış, duyuru, afiş gibi materyallerin ilgi çekmesi sağlanmıştır. Para ve değerli kâğıtlar ise illüstrasyonla çözümlenmiştir.

1.3.1.5. Para ve Değerli Kâğıtlar

Osmanlı döneminde ilk basılan ve bir tür hazine bonusu niteliğı taşıyan “Kaime-i Nakdiye-i Mutebere” olarak adlandırılan kâğıt paralar, el yapımı, mühürlü, Osmanlı’nın ihtiyaçlarını karşılarken kullandığı kaimeler olmuştur. Kaimelerin faizli oluşu, kimi zaman taklitlerinin üretilmesine neden olmuş, bu da 1852 yılında piyasadaki kaimelerin toplatılmasına yol açmıştır. Kırım Savaşı’nın başlaması sonucunda kaimelerin basılması durdurulsa da sahteciliğın önü alınamamıştır. Ara sıra kaimeler toplatılıp yakılmış fakat Osmanlı’nın savaşa katılması nedeniyle para basımı zorunluluğı sonucu doğmuştur. Bu zorunluluk zamanla kaimelerin kâğıt paraya dönüşmesini sağlamıştır (Fidan, Dilek ve Esev, 2019: 151). 1916 ve 1919 yıllarında V. Mehmed Reşat ve VI. Mehmed Vahdettin dönemlerinde ise yine batıdan etkilenip yatay tasarlanan kaimelerde Rumi ve münhani motifleri sıkça gör÷lmektedir. Bu motifler, Abd÷lmecid dönemi paralarındaki motiflere göre daha renkli, ince, detaylı ve itinalı bir şekilde işlenmiştir. Geometrik formlara da yer verilen bu dönem tasarımlarda yazı çeşidi olarak s÷l÷s yazısıyla birlikte daha hareketli ve giriftli olan cel-i divani yazısı kullanılmıştır. TBMM Kurtuluş Savaşı’nın zaferle sonuçlanmasının ardından, Cumhuriyet’in ilanıyla, Osmanlı’da yasak olan portre ve manzara süslemeleri, kâğıt paralarda oldukça sık kullanılmıştır (Keş ve Turgut, 2015: 45).

1864 tarihinde Agah Efendi tarafından ilk posta pulunu (tuğralı pul) çıkaran Osmanlı'nın pul basım serüveni; "Filatelik dönem", "Osmanlı Postaları", "İmtiyazlı Ecnebi Postaları", "Anadolu Postaları", "Türkiye Cumhuriyeti Postaları" olmak üzere beş başlıkta incelenmiştir. Darphane-i Amire'de pelür kâğıdına taş baskı (litografi) yöntemiyle basılan tuğralı pulların hepsi beyaz kâğıda siyah renkte basılmıştır. Tasarımları da Sikke Başı Abdülfettah ile Ensercioğlu Agop eliyle yapılmış, daha sonra ihtiyaç görülen noktalarda anilin boya ve süngerle renk verilmiştir. Dolayısıyla pullarda çok fazla ton farkı meydana gelmiştir (Bektaş, 2016). Osmanlı kurumsal kimlik çalışmaları da başlarda siyah beyaz uygulanmıştır.

1.3.1.6. Kurumsal Kimlik

Kurumsal kimliğin en bilinen şekli; amblem, logo, kartvizit, mektup kâğıdı gibi öğelerdir. Özellikle logolar, marka ya da firma hakkında ilk izlenimi veren semboldür. Firmalar, rakiplerinden ayrılmak amacıyla kurumsal bir kimliğine sahip olmalıdır (Öztürk, 2006: 2). Osmanlıda yayıncılığın gelişimiyle "serlevha"lar, bugün logo olarak adlandırdığımız tasarımların karşılığı olarak yapılmıştır. XIX. yy.ın son yirmi yılında, Türk amblem ve logotayp tarihi açısından ilk örnekler verilmiştir. Örneğin; Gedikpaşa Tiyatrosu'nun kullandığı serlevha, tiyatroların el ilanlarında kendilerini simgelemek için kullandıkları işaretlere örnektir (Bektaş, 2016).



Şekil 27. 1880'li yıllarda Gedikpaşa Osmanlı Tiyatrosu'nun kullandığı serlevha/amblem (Akçura, 2002: 20).

Türk grafik sanatçılarının, enerjilerini grafik sanatların farklı alanlarına ya da bu alanlardan bir tanesine verememeleri sebepleriyle Avrupalı sanatçılardan farklılaşmıştır. Batıdaki grafik tasarımcılar daha profesyonel olmaları, afiş, reklâm, kitap resimleri gibi grafik tasarım mecralarının Batı’da daha fazla gelişmesini sağlamıştır. Gravürcülerin mesleki topluluklarda bir araya gelmesi, yalnızca gravür çalıştıran akademilerin, atölyelerin varlığı, grafik tasarımın yeni yeni teknik buluşlarla dallanıp budaklanmasını sağlamıştır. Teknik ve malzeme araştırmalarına imkân sağlayan grafik çalışmalar, zamanla değişen, yeni kazı, baskı, renklendirme sistemleri ile gelişip şekillenmiştir (Germeç, 2019: 8).

Osmanlı’nın son döneminde kullanımı çok yaygın olan kartvizitler, statü meselesi gibi algılanmıştır. Metinden grafik düzenine kadar hattatlar tarafından titizlik gösterilerek çalışılan kartvizitler, bazen kişinin isteğine göre çok albenili hazırlanmıştır (Berk, 2005: 315). Bir yanı doğulu olan Osmanlı dönemi tasarımları, Batı’dan oldukça etkilenmiştir. Kültürler, kavramlar, harfler, biçimler iç içe yaşanmış; Batı’dan getirilen klişelerle hazırlanan şirket kağıtları, çoklu dil kullanılarak yazılmış fotoğrafçı kartonları, Batı nizamında şekillenmiş kartvizitlerin üzerine hattatların kaleme aldığı Arapça harfler vb. tasarım karmaşasına yol açmış hisse senetleri yapılmıştır (Bektaş, 2016).



Şekil 28. İstanbul’un ünlü stüdyolarının kartlarından örnekler, XIX. yy.ın ikinci yarısı (Outsterhout ve Başgelen, 2005: 20).

2. BÖLÜM

CUMHURİYET'İN İLANINDAN 1928 YILINA KADAR TÜRK GRAFİK TASARIMI

2. BÖLÜM

CUMHURİYET’İN İLANINDAN 1928 YILINA KADAR TÜRK GRAFİK TASARIMI

Cumhuriyet’in ilan edilmesi ile grafik tasarım kendine bir alan yaratmaya başlamıştır. Yeni kurulan devlet kurumsallaşmayı önemsemiş, grafik tasarım bu kurumsallaşmanın aracı olduğu gibi dönemin tanıklığını da yapan belge niteliği taşımıştır.

2.1. Erken Cumhuriyet Döneminde Yapılan Grafik Çalışmalar

Cumhuriyet’in kurulmasıyla tüm alanlarda gerçekleşen modernleşmeye uyum sağlamak, ardından da Harf Devrimi ile yaşanan köklü değişim, beraberinde birtakım zorlukları da getirmiştir. Bu zorluklar sosyo-kültürel, ekonomik alanlar çerçevesinde afiş üzerinde de değişime yol açmıştır. Erken Cumhuriyet yılları, halkı milli duygularla harekete geçirmiş, yerli ürün kullanımına yönlendirmiştir. Türkiye’de hızlı ve temelden değişikliklerin yaşandığı bu yıllar, sanayinin ilerlemesiyle ihtiyacın artması dolayısıyla etiket, ambalaj gibi ürün grafiklerine olan ihtiyacı da arttırmıştır (Dinçeli, Sevindik ve Karatepe, 2016: 398). Ayrıca 1923’te Türkiye’nin yarısında Yunan işgalinin son bulmayacağı kanaati hâkim iken, Eylül ayı bitmeden İstanbul hariç diğer tüm Anadolu’nun işgalden kurtarılışı; Türk halkında büyük sevinç yaratmış, halk sokaklara dökülmüş, zafer konulu sevinç, gazetelerin ilan sayfalarında yer almıştır. 17 Eylül 1922’de Yenigün gazetesinde çıkan “Pertev” markasının ilanı, bu sevinci yansıtan bir örnektir (Öztürk, 2018: 45). İlanlar çoğunlukla illüstrasyon ile çözümlenmiştir.

2.1.1. İllüstrasyon

Batı sanatının yaygınlık kazanması ile etkisini yitiren minyatür sanatı, XVIII. yy.ın ilk yarısında Müteferrika’nın matbaayı kurmasıyla kitap illüstrasyonları farklılaşmıştır. Meşrutiyet sonrası yazılı basında kat edilen yol ve özgürlük, illüstrasyon

alanında yepyeni olanaklar yaratmış, söz konusu yıllarda reklamcılık da illüstrasyon sanatının gelişmesine olumlu katkı sağlamıştır. Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında ise Batı illüstrasyonunda meydana gelen teknik ilerlemeler, Türk illüstrasyonu üzerinde de etkisini hissettirmeye başlamıştır (Kızılsağak, 2014: 168).

İllüstrasyon, Türkiye'de ilk zamanlarda kitap kapaklarında, dergilerde ve afişlerde görülmüş, o dönemde kitaba ilgi yüksek tirajlarda olmasa da iyi satılmışlardır. Basım şartları gereği illüstratör, kitabın tasarımından tüm yazılarına, hatta yayın evinin logosunu çizmeye kadar kendisi yapmıştır. Reprodüksiyonlar klişe tekniği ile yapılmış, sonraları ofset matbaa gelmiştir. Bu nedenle illüstratörler artık sadece konu resimlemeleri yapmaya başlamışlardır (Atan, 2013: 27).

Bir yayında metinle var olan, onu açıklayan ve anlamlandıran editöryal illüstrasyon ise önceki yıllarda gazete ressamı olarak adlandırılan zanaatkarlar tarafından çizilmiştir. Yazılı basının, matbaaların ihtiyaç duyduğu görselleri bu zanaatkarlar hazırlamıştır. Bugünün grafikerlerinin öncüleri olan Babıâli ressamı, 1970'li yıllara kadar yazılı basının sayfa veya kapak tasarımlarına çizimleriyle değer katmıştır. (İşli ve Durmaz, 2013: 12). İllüstrasyonlar; tarihçiler, gazeteciler, grafik tasarımcılar, araştırmacılar ve iletişimciler açısından belge değeri taşımış, Cumhuriyet'in ilk yılları için aydınlatıcı bir belge olmuştur.

Örneğin; Sevr Antlaşması'nın ardından "Dersaadet" gazetesinin aşağıdaki şekilde görülen manşetinde üç haber illüstrasyonu, kapladığı alan ve manşette yer alması açısından önemlidir. Gazete, Sevr Antlaşmasının ertesi günü 11 Ağustos 1920 tarihli baskısının ilk sayfasında bu önemli olay hakkında bir farkındalık oluşturmuştur. Manşette yer verilen ilk illüstrasyonda öküzüyle tarlasını süren köylü oğluna şöyle demektedir: "*Oğul! Bugün yeni bir devre giriyoruz; artık geçmiş günleri unutmak ve yüreğin acılarını dağlamak için sabanı sürmeye başla ve her gecenin bir sabahı olduğunu unutma!*" İllüstrasyonun alt tarafında ve solda yer alan fotoğraflar; Sevr'de imzası bulunan Osmanlı heyeti, sağ tarafta yer alan fotoğraflarda ise Fransa İngiltere ve İtalya delegeleri bulunmaktadır. Sayfanın ortasında, imzaların atıldığı mekân görülmektedir. Gazete logosunun alt kısmında yer alan "Matem günü" başlığıyla çizilen: "*Muazzam Türk*

imparatorluğunun mazisini bugün gözyaşlarıyla kederle, elemle ve fakat ümitsizliğe kapılmadan arkamızda bıraktık. Yeni bir tarihi devre giriyoruz!” yazılı illüstrasyon bulunmaktadır. Resmin sağında ve ön planda yer verilen Çiftçi baba öküzlerle saban sürerken, yönünü Batı’ya dönerek oğluna gün doğumunu göstermektedir. Güneş, ufuk çizgisinde fakat çok yakında ve büyüktür. Solda, uzakta olduğu hissedilen ev ve cami silüetinden oluşan köy betimlenmiştir. Bu çizimde baba; Anadolu insanını, oğlu; gençleri simgelemekte, ufuk çizgisinden, doğudan ışıldayan güneş ise Millî Mücadele’nin ve yeniden var oluşun doğuda başladığını anlatmaktadır (Onursoy, 2017: 912).



Şekil 29. Dersaadet, 12 Ağustos 1920, sayı 36, sayfa 1, (“Muahede-i Sulhiyemiz Dün Murahhaslar Tarafından Sevr Sarayında İmzalandı-Bugün Türklerin Matem Günüdür”)
(Arslan, 2010: 445).

Bu yıllarda grafik tasarım ürünlerin çoğu, referans alınabilecek Türk tasarım örnekleri ve tecrübeli tasarımcılar olmadığından, hattatlar, litografyacılar, metal işçileri tarafından; o dönemde görsel kültürün bir ögesi haline gelen Batı’daki örnekleri kopya

edilerek yapılmıştır (Noyan ve Ödekan, 2009: 7). İlk yıllarda hattatların, ressamaların hazırladığı kapak tasarımları, 1920'nin ardından karikatüristlerin de ilgisini çekmiş; Hattat Halim, Hattat Hamid Aytaç gibi ustaların yanı sıra Sedat Simavi, Ramiz Gökçe, Ratip Tahir Burak vb. karikatüristler de bu alanla ilgilenmiştir (Kolektif, 2009: 25).

Özellikle Münif Fehim, kitap resimlemesinden tiyatro dekorculuğuna kadar birçok alanda etkinlik gösterirken; kırk yıldan çok sürdürdüğü kitap kapakçılığına özgünlük katmıştır. Harf Devrimi'nden sonraki kitap grafiğinin en etkili adlarından biri de İhap Hulusi olmuş, 1940'lara doğru ise Ali Suavi ilginç çalışmalara imza atmıştır (Kolektif, 2009: 25). Dönemin çoğaltım yöntemleri de bu çalışmaları şekillendirmiştir.

Grafik tasarım ve çoğaltım yöntemi olan gravür, 1930 itibarı ile Türkiye'de kitap ve dergilerde yer alarak, gravür sanatının gelişimine güç katmış; kitap, dergi kapaklarında özgün kalıplar kullanılmaya başlamıştır. Sanatçıların meydana getirdiği kalıplar, tipo baskı makinelerinde sayfalara eklenerek basılmıştır. Gravür, bu dönemin kısıtlı teknik şartlarında geleneksel sosyo-kültürel görevini üstlenmiştir. Örneğin; "Varlık" dergisi, uzun yıllar kapaklarında linol ve ağaç kazı gravürler kullanmıştır (Germeç, 2019: 291).

Cumhuriyet'in ilanıyla grafik tasarım alanındaki uzmanlaşma ancak başlamış, endüstrinin hızıyla üretimdeki artış ve çeşitlenme, üretimin özgün tasarımlarla desteklenme ihtiyacını doğurmuştur. Geçmişte uygulanan kaligrafi kompozisyonları, yeni harf düzenleme ve görsel kullanım tarzlarıyla değişmeye başlamıştır (Uyungöz, 2002: 518). Batı'da sanat eğitimi olarak ülkesine dönüş yapan öncü tasarımcıların üretimleriyle, grafik sanatlarda bir hareketlilik başlamış, yaptıkları tüm grafik tasarım çalışmaları, nitelikli bir düzey oluşturmuştur (Yeraltı, 2005: 173).

Dönemin öncüleri, fotoğrafın sadece habere eşlik eden destekleyici unsur olarak kullanıldığı bir süreçte, basın ressamı olarak çizgileri ile değer katmıştır. Bu çizerler, çizimleriyle reklam alanındaki ihtiyaca da cevap vermişler fakat ağırlıklı olarak kendi alanlarında üretim yapmışlardır (Gençtürk Hızal, 2012: 73). Fotoğrafın en önemli işlevi, Atatürk ve yaptığı reformları halka tanıtmaya ve benimsetmeye olmuştur. Bu görevi üstlenen Cumhuriyet basını, fotoğrafa geniş yer vermiştir. Okuma-yazma bilen kişi sayısının az olduğu düşünülürse, fotoğrafın ne kadar anlatımı destekleyici bir araç olarak hizmet ettiği

görülecektir (Acun, 2004: 97). Görsel kullanımında zamanla artış görülen süreli yayınlarda da fotoğraf kullanılmıştır.

2.1.2. Süreli Yayınlar

Erken Cumhuriyet yıllarında yayımlanan dergiler, Atatürk'ün çağdaşlaşma yolunda gerçekleştirdiği devrimleri tanıtmaya, geniş kitlelere ulaştırma ve benimsetme amacına büyük ölçüde aracılık etmiştir. 2 Aralık 1926-5 Mayıs 1930 arasında çağdaş Türkiye Cumhuriyeti'nin sesi niteliğinde çıkarılan ve o yıllara ait yazılı basının ilk akla gelenlerinden “Hayat Mecmuası”, Atatürk'ün ilke ve inkılâplarının savunuculuğunu yapmıştır (Işık, 2020: 76). Cumhuriyet'in ilanı ile Türk milli bilincini kazanmış, Türk matbaacılığı fikir olgunluğuna ulaşmıştır.

Toplumsal ve eğitsel amaçla yeni yetişen genç kuşakların istenilen niteliklerle yetiştirilmesi amacıyla bu ilk yıllarda çocuk dergileri yayımlanmıştır. “Bizim Mecmua” (1922), “Yeni Yol” (1923), “Musavver Çocuk Postası” (1923), “Çıttı Pıttı” (1923), “Resimli Dünya” (1924), “Haftalık Resimli Gazetemiz” (1924), “Sevimli Mecmua” (1925), “Mektepliler Alemi” (1925), “Gürbüz Türk Çocuğu” (1926), “Çocuk Dünyası” (1926), “Çocuk Yıldızı” (1927) bunların bazılarıdır. Bunlar rakamsal olarak değerlendirildiğinde, tarih bilincinin kurumsallaşmadığı 1920'lerdeki yayınların tarihe farklı miktarlarda yer verdiği görülmektedir (Sarıkaya, 2010: 59). Örneğin; “Gürbüz Türk Çocuğu” dergisi, Cumhuriyet'in getirdiği yeniliklere ayrı ilgi duymuş, dolayısıyla özellikle milli günlerde, örneğin; Lozan Antlaşması, Menemen Hadisesi ve Kubilay'ın şehit edilişi, İzmir İktisat Kongresi, Çanakkale, Türklük gibi konularda ve Atatürk konulu metinler yayımlamıştır. Alfabe ve imlâ konuları hemen hemen tüm sayılarında işlenmiştir (İnan, 2016: 322). Süreli yayınlarda farklılaşmalar başlamıştır.

Cumhuriyet'e kadar mali yardım görmeden basımı yapılan süreli yayınlar, 1923-1940 itibari ile farklılaşmış, zaman zaman da olsa yönetimden mali yardım almıştır. O zamana kadar basılı yayın yapanlar, tecrübelerini bu döneme taşımış, bu yıllardan sonra olanakların genişlemesiyle, Batı basımına ayak uydurabilecek düzeye gelme amacıyla

çalışılmıştır. 1923-1940 arası 34 çocuk/gençlik yayımlandığı, 1923-1980 arası bu sayının 259'a ulaştığı bilinmektedir. Böyle bir kıyaslama ile gençler için yapılan yayınların Cumhuriyet'le ne kadar hızlı bir yol alındığını görülmektedir (İnan, 2016: 317). Bu dönemde, afişte olduğu gibi kurumsal kimlikte de hareketlenme olmuştur.

2.1.3. Kurumsal Kimlik Çalışmaları ve Reklamcılık

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yerli üretim ve ticarete büyük önem verilmiştir. Sanayileşmenin çağdaşlaşmayı hızlandırdığını çok iyi bilen Atatürk, 1932 yılında hükümete devletçilik ilkesini kabul ettirerek, sanayi çalışmalarını başlatmış; 1939 yılına kadar "Sümerbank", "Eti Bank", "Maden Tetkik Arama", "Demir-Çelik", "Şişe Cam", gibi kâğıt, çimento şeker ve dokuma fabrikalarını kurmuştur (Candoğan, 1999: 22). Yerli üretim kadar bu ürünlerin halka tanıtılması da kurumsal kimlik ve reklamcılık konusunda hareketlenme sağlamıştır.

Bu dönemde yapılmış çalışmalardan biri "Petrol Ofisi"nin amblemidir. Atatürk'ün tarih konusundaki hassasiyetinin de göstergesi olan ilk amblemdaki imge, Tanrı Atena'nın ve uçan at Pegasus'un yardımı ile Perseus'un öldürdüğü Ciemera olarak bilinen, ağızından alevler yayan canavarın ifadesidir. Mitolojide yer alan canavarın öldürüldüğü bölge, günümüzde Antalya Çıralı'da tarihi Olimpos Harabeleri civarında ve toprağından yanıcı gaz çıkan yerdir (Ayyıldız, 2006: 292).

Marka adı ve iletişim bilgilerine sahip klasik reklamlardan, çağdaş reklamlara geçiş 1923 yılı itibari ile mümkün olmuştur. 1923'te *Kadıköy Vapurunda bir Muhavere*" başlıklı ilanda, karşılıklı konuşmaya yer verilmesi bir ilktir. İkili arasında geçen mide rahatsızlığı konulu diyalogda, tavsiye edilen ilacı satan mağaza bilgilerine yer verilmiştir. Devletçilik politikası ve öz sermayesiyle ilerlemeye çalışan Türkiye'de, 1925'te Türkçe-Fransızca çift dilli, aylık yayımlanan ve adedi 30 kuruş olan 48 sayfalık "İlanat Gazetesi" reklam dikkat çekicidir (Öztürk, 2018: 47).

Çağdaşlaşma yolunda yaşanan gelişmelerden biri, 1929'da ilk Türk güzellik kraliçesi seçilmesi olmuştur. 1929'da yaşanan diğer gelişme de İhap Hulusi Gçrey'in ilk özel grafik atölyesini açması ve onun "*Yerli Malı Yurdun Malı, Herkes Onu Kullanmalı*" tavrıyla yerli ürün kullanımına teşvik eden illüstrasyonla çözümlenmiş reklamlarıyla tanışılması olmuştur. Görey, Cumhuriyet'in kurumsal kimlik tasarımlarından, "Ziraat Bankası", "Türkiye İş Bankası", "Zirai Donatım Kurumu", "Teyyare Piyangosu", "Tekel", "Bayer", "Kurukahveci Mehmet Efendi" vb. kuruluşlara hizmet sağlamıştır (Öztürk, 2018: 49).

Bütün ülke ekonomileri kriz sürecindeyken Türkiye Cumhuriyeti de içe dönük ulusal bir endüstrileşme çabasına girmiş, 1930-1939 yıllarının net ekonomi politikası devletçi sanayi düşüncesine temellenmiştir. Yerli, milli ekonomi ve tasarruf çağrıları reklamcılarının da desteğini almıştır (Yavuz, 2007: 191). Bu çağrılar afişlerde de vurgulanmıştır.

2.1.4. Afiş

Türk afiş sanatı da Cumhuriyet ile gelişim göstermiş, farklı anlayışlar olgunlaşmıştır. Toplumların ulusal ve uluslararası çapta ticari alışverişleri, düşünce yapısı, sanatıyla etkileşim içinde tamamlanan görsel kültür, afiş sanatının önemli bir unsurunu oluşturmaktadır (Dinçeli, Sevindik ve Karatepe, 2016: 409). 1937'de Güzel Sanatlar Akademisi'nin düzenlediği sergide Mithat Özar'ın, Güzel Sanatlar Akademisi Sergisi ve Florya afişleri, akademik düzeyde yaratılmış hem sanatsal hem de profesyonel ilk afişler olmuştur (Noyan ve Ödekan, 2009: 8).

Erken Cumhuriyet yılları sinema film afişleri, nitelik bakımından bugünkü afiş tasarımlarına göre zayıf kalsa da söz konusu dönemin toplumsal değer yargılarına, kültürüne ışık tutmuşlardır (Sarı ve Taşova Korucu, 2019: 669).

Sosyal afişler topluma, faydalı sosyal mesajlar sunmakta ve etkileşim yaratmaktadır. Kültürel afişlerse kişilerin sınırsız düşünebilmelerini sağlamayı hedefler.

Ticari afişlerin benzer bir amacı olmamaktadır. (Tarlakazan, 2017: 184). Radyo ve Televizyonun bulunmadığı dönemin koşullarında, Cumhuriyet dönemi reformlarının, üretim mallarının, kültürel etkinliklerin vb. halka duyurulması için kullanılan afişler, oldukça önemli bir mecra olmuştur (Er, 2012: 116). 1923-1928 yılları arası grafik tasarım alanı için bazı gelişmelerin yaşandığı dönem olmuştur.

2.2. Cumhuriyet'in İlanından 1928 yılına kadar Grafik Tasarımı Alanındaki Gelişmeler

29 Ekim 1923 tarihinde ülkenin rejiminin değişimiyle, tüm alanlara yansıyan bir yapı değişimi söz konusu olmuştur. Bu değişim, o sıra savaş yorgunu bir ülke olan Türkiye için, Harf Devrimi'nin gerçekleştiği 1928 yılına kadar emekleme şeklinde başlamış, alfabenin değişimiyle hızlanmıştır. Tüm süreci hem kayıt altına alan hem de destekleyen basın için üretilen grafik malzemeler de birer belge niteliğinde o günün izlerini taşımıştır. 1923-1928 yılları arası yaşanan gelişmeler içinde, yeni harflere alışma süreci olarak geçen bir yıllık sürede; tıpkı Osmanlı zamanında çift dile sahip (örn. Osmanlıca-Fransızca gibi) grafik çalışmalarda olduğu gibi, bu süreçte de eski ve yeni harflerin birlikte kullanıldığı çalışmalar görülmüştür. Bunun yanı sıra, harflerin henüz ilan edilmesinden önce de halkın anlaması, benimsemesi gibi düşüncelerle yeni harflerin kullanımına her alanda olduğu gibi grafik tasarımlarda da başlandığı görülmüştür.

Atatürk, kurduğu Cumhuriyet'le; tarih, bilim, sanat ve diğer tüm alanlarda devrimler gerçekleştirmiştir. Atatürk, kültür alanında devrimleri gerçekleştirirken, önceki yılların sanat dallarında eğitim veren kurumu, Sanayi-i Nefise Mektebi de 1928 Harf Devrimi ile köklü değişime uğramıştır. Güzel Sanatlar Akademisi adı ile Türkiye'de "akademi" unvanına sahip ilk sivil yüksek öğretim kurumu olan okulun, adı gibi öğretim şekli de hızlı bir değişim ve gelişim göstermiştir (Uygungöz, 2002: 516). Bu yıllara kadar mesleki olarak uzmanlaşma sürecine girmeyen grafik alanının Türkiye'deki öncü isimleri grafik tasarıma yeni anlayışlar getirmiştir (Tarlakazan, 2017: 182).

Afişler, bir ülkenin sosyal, ekonomik, politik durumlarını ve halkın ihtiyaçlarını görünür kılan belge niteliği taşımaktadır. Cumhuriyet’le değişen kadın algısını, basılı grafik mecralarda rastlanan kadın imajları üzerinden yansıtılmıştır. Bu ifade ediş şekli, ilk zamanlarda çağdaşlığın anlatımı olmuş; kadın, ayrıca milli duygularla bütünleştirilerek kutsal bir nitelikte sunulmuştur. Halkın ve devletin dayanışma içerisinde tasarrufa yönelme, yerli ürün kullanımını önemseme tavrı afişlere yansımıştır. Ulus bilinci kazandırmak kapsamında grafik tasarım önemli görev üstlenmiştir (Tarlakazan, 2017: 194).

Yerli ürün kullanımı kadar, yerli reklam da önemsenmiştir. Örneğin; 1923 yılında kurulan “Türk Seyyahin Cemiyeti”nin ismi “Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu” olmuş ve ilk afişlerini 1927 yılında Şevket Bey ile İbrahim Çallı’ya yaptırmıştır. Türkiye Cumhuriyet’inin ilk Turizm afişleri olan çalışmalar ilk etapta Arap harfleriyle hazırlanmış, Harf Devrimi ardından Latin harfleriyle yenilenmiştir (Bektaş, 2016). Atatürk önderliğindeki yeni ticari atılımlarla kurumsal kimlik oluşturma çalışmalarının başlaması ve yeni sermayeyi teşvik etme amacıyla kurulan “İş Bankası” gibi “Sümerbank” ve “Petrol Ofisi” de örnek teşkil etmiştir (Ayyıldız, 2006: 292).

1927 yılında Atatürk’ün önderliğinde Sanayi Teşvik Kanunu’nun çıkarılması, 1928 İzmir İktisat Kongresi’nin toplanması gibi adımların, Türk iş insanları arasında oluşturduğu bu rekabet ortamı, üretimin, tanıtım, ambalajlama gibi ihtiyaçlarını karşılayacak yetkin ressamalara gereksinimi arttırmıştır. 1927 yılında Sanayi Nefise Mektebi’nde afiş atölyesi kurulmuş, başına da Almanya’dan eğitimci ve yönetici olarak Eric Weber getirilmiştir (Serin, Sülün ve Yavuz, 2010: 118).

Reklam sektörünü ayakta tutan ithal ürünler olsa da Türkiye Cumhuriyeti’nin en temel amacı içe dönük, yerli üretime yönelen ve kendi ihtiyaçlarını karşılayabilen bir ülke olmaktır. Söz konusu yıllarda açılan ilk banka, “Türkiye İş Bankası”, kurumsal reklam veren öncü kuruluş olarak Türk reklamcılık tarihine girmiştir. Ford, Bayer, Sümerbank, Ziraat Bankası, Tekel, Tayyare Piyangosu vb. firmalar da kurumsal reklam verme konusunda ilk büyük isimler olmuştur. Yalnızca firma/marka bilgilerini veren klasik

reklam tarzından çağdaş reklama geçilmesi 1923 itibari ile gerçekleşmiştir (Öztürk, 2018: 47).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında devrimlerinin topluma tanıtılması ve benimsetilmesi için üretilen afişlerin yerini tüketim malları için üretilen reklam afişleri ve tiyatro afişleri almıştır (Yerköy, 2020: 758). Fakat tiyatro afişleri ilkel görünümlerinden kurtulamamıştır. Türk tiyatrolarında, Osmanlı'nın duyuru-afiş anlayışı devam etmiş, tiyatronun kazanç sağlayan bir alan olmasına kadar estetik kaygı güdülerek yapılan afişler görülmemiştir (Akçura, 1994: 30). Tiyatronun yaygınlaşması, sinemanın ve matbaa teknolojilerinin gelişmesi, Türkiye'de afiş tasarımının sinemaya dahil olmasını ve gelişmesini sağlamıştır. Yurt dışında eğitim görüp, dönen İhap Hulusi, Kenan Temizan, Münif Fehim vb. öncü isimler, grafik tasarımın gelişmesine katkı sağlayan pek çok eser kazandırmıştır (Acar ve Yağbasan, 2014: 206).

Yeni rejime geçilmesiyle ilanlarda da ulusal isimlere rastlanmaya başlanmış ve Türklük vurgusu yapılmıştır. Kurtuluş Savaşı'nın başarısıyla sona ermesinden ve Lozan Barış Antlaşması'nın ardından, ilan piyasası Ankara'dan yönlendirilen resmi ilanlara doğru bir yönelim göstermiştir. Bu dönemde dört sayfalık gazeteler, yerini altı sayfalıklara bırakmıştır (Yavuz, 2007: 191). Latin harflerine geçilmesi, reklamcılığa ivme kazandıran en önemli gelişmelerden birisi olmuş, çıkan az sayıda gazete ve mecmuanın Arap harfleriyle teknik olarak basılamaması, yeni alfabeye kolaylaşınca, gazetecilik hızla ilerlemiştir. Gazete reklamlarına duyulan ilgi artış göstermiş, devrimleri aktarmada bir araç olarak olumlu etki yapmıştır (Çelik, 2015: 192).

Gazetelere olan ilginin artışında mizahın da payı olmuştur. 1923-1928 arası mizah, kurtuluş zaferini ve Cumhuriyet sevincini yansıtan sosyal niteliğiyle, eski yazıyı kullanmış bir Cumhuriyet mizahı olmuş ve doğal bir özgürlük havası ile başlamıştır. 1925 yılından sonraki mizah dergilerinde, yeni harflere geçiş ve belediye konularına eğilmişler, politik mizah, çok resmi bir kimlik takınmıştır (Öngören, 1998: 77).

Gazetelerde yer verilen fotoğraflar da ilgi artıran bir diğer unsur olmuştur. Fotoğrafın basın yoluyla sunulması, geniş kitlelere kolayca ulaşabilmenin ve onları etkileyebilmenin aracı olmuştur. Toplumu etkileme gücü sayesinde başlı başına bir

iletişim aracına dönüşen fotoğraf, siyasi İktidarların dikkatini çekerek hem denetim altına aldıkları hem de İstifade ettikleri bir alan olmuştur. Bunun farkında olan Cumhuriyet'in yöneticileri de fotoğrafı etkin biçimde kullanmışlardır (Acun, 2004: 97).

Fotoğraf veya mizah yoluyla gazetelerde görsel kullanımındaki artış, dönemin çocuk dergilerinde de görülmektedir. 1928 yılında yapılan Harf Devrimi'ne kadar yayımlanan çocuk dergileri, yeni rejimin tanıtıldığı ve kabullendirilmeye çalışıldığı bu dönemde, geçmiş döneme göre edebî ürünlere daha az yer vermiştir (Okay, 2006: 516). Grafik tasarımın gelişimine bakmak için öncelikle eğitim ve kültür alanında yapılan çalışmalar değerlendirilmelidir.

2.2.1. Eğitim ve Kültür Alanlarındaki Gelişmeler

1900-1920 arası sanat alanında modernleşme amacıyla atılan adımlar olarak arkeolojik çalışmalar, müzecilik ve açılan sergi faaliyetleri olmuştur. Sosyal yaşamla aynı çizgide yol alan bu atılımların yanı sıra başlangıç düzeyinde de olsa kitap basımı hareketlenmiştir (Okay Atılğan, 2009: 99). Gazete ve dergi yayınlarının sayıca artmasıyla basında hareketlenme yaşanmış, söz konusu yıllarda yayımlanan ilk kitaplar, Halil Edhem, Celal Esad (Arseven) vb. aydınların Türk kültürüne hizmet eden öncü eserleri haricinde, Avrupalı kalemlerin, Anadolu ve Orta Asya araştırmaları kapsamında farklı dillerde yayımlanmış eserleri olmuştur. Harf Devrimi, Türk yayıncılığına yepyeni bir dönemin kapısını açmış, 1729-1927 arası 30000 kitap basımı gerçekleştirildiği tahmin edilirken, ardından gelen dönemin her yılında, 1500-2000 kitap basılmıştır. Sonraki yıllarda bu rakamlarda artış hızlanmıştır (Okay Atılğan, 2009: 99).

Cumhuriyet'in kurulmasından sonra öğretim birliğinin hemen sağlanması, eğitimde yapılacak ilk işin, kendi olanakları içinde kendi ihtiyaçlarına cevap verebilen bir okul sisteminin kurulması olarak saptanması ve başarılabilirdiği takdirde diğerk ülkelerin geçtiği uzun yolların geçilmeden doğru eğitim sistemine ulaşılması olduğuna karar verilmiştir (Candoğan, 1999: 19). 1923 yılı ardından kurulacak tüm sosyal/kültürel kurum, çağdaşlığın göstergesi olmuştur. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurulmasını

sağlayan hedef ve arzular, dönemin koşullarına ayak uydurmuş ve sanat faaliyetleri şekillenmiştir (Başkan, 2002: 415). Artık sanat hakettiği değeri görmeye başlamıştır.

Önceki dönemlerde göz ardı edilen sanat alanı, Atatürk, Cumhuriyet ve halk sayesinde hak ettiği değeri görmeye başlamıştır. Çağdaşlaşmanın en önemli unsuru olan sanat, kanunlarla da desteklenmiş, çağdaş kurumlarla güçlendirilmiştir. Açılan yeni eğitim kurumları sayesinde pek çok sanatçı yetiştirilmiştir (Evcin, 2011: 525). Cumhuriyet'in ilanı ile %10'u bile okuryazar olmayan Türk toplumu için Atatürk, "Başöğretmen" unvanı ile kara tahta başında vatandaşlara alfabeyi tanıtmış, eğitilmiş nüfusun artması için tüm gücüyle çalışmıştır. Eğitim konusunda rakamsal olarak büyük ilerleme sağlanmış, 1924'te çıkarılan "Tevhid-i Tedrisat Kanunu" (öğretim birliği) ile tüm okullar Eğitim Bakanlığı'na bağlanmış ve medreseler kaldırılmıştır. Eğitim, laik, demokratik bir yapıya kavuşmuştur, kız-erkek karma eğitim başlamıştır (Akyüz, 2008: 327). 1924'te Avrupa'ya gönderilen Muhittin Sebati, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Sami Özeren, Şeref Akdik, Cevat Dereli, Refik Epikman, Turgut Zaim vb. sanatçılar, 1929 itibarı ile başkent başta olmak üzere büyük şehirlerde sergi açmış, sanata büyük katkı sağlamışlardır (Gürler, 2010: 93). Eğitim kurumları da değişim yaşamıştır.

Hattatların yetiştiği Medresetü'l-hattâtîn okulunun önce "Hattat Mektebi" olarak ismi değiştirilmiş, 1929'da okul "Şark Tezyini Sanatlar Mektebi" adıyla açılmıştır. Türk grafik tasarım eğitimi ilk olarak 1933'te Güzel Sanatlar Akademisi'nde Mithat Özar öncülüğünde açılan Afiş Atölyesi'nde başlamıştır. 1936 yazında da Şark Tezyini Sanatlar Mektebi kaldırılmış, Akademi'de "Türk Tezyini Sanatlar Bölümü" kurulmuş ve mevcut eğitimcilerle öğrenci yetiştirilmiştir. İleriki yıllarda bu bölüm "Türk Süsleme Bölümü" olmuştur (Uygungöz, 2002: 517). 1926 yılında "Gazi Eğitim Enstitüsü" kurulmuş, burada resim öğretmenleri yetiştirilmiştir. "Köy Enstitüleri"nin kurulmasıyla sanat ve iş eğitimi eğitimiyle halkın farklı beceriler edinmesi hedeflenmiştir (Karaarslan ve Çelebi Erol, 2017: 943). 1927 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ismi "Devlet Güzel Sanatlar Akademisi" olarak değiştirilmiş ve Türk sanat eğitimi planlanarak, yabancı sanatçı/eğitimciler göreve getirilmiştir. Türk sanatı kürsüleri oluşturularak eğitim faaliyetleri ve yayın sayıları artırılmış, Cumhuriyet'ten önce yetenekli gençlerin hükümet bursuyla yurtdışına gönderilmesi, Cumhuriyet'in sanat politikası gereği uygulanmaya

devam etmiştir (Karaarslan ve Çelebi Erol, 2017: 943). 1927’de okur yazar kişi sayısının nüfusa oranı %11’i olarak saptanmış ve 1924’te mevcut eğitim kurumları; 5000 okul, 3000’i üniversiteli olmak üzere 359000 öğrenci ve 12400 öğretmen olarak tespit edilmiştir. Diğer yandan, Fransız Devrimi aktörlerinin “Fransız insanı” veya Bolşevikler’in “sosyalist Sovyet insanı” yaratması benzeri, Türkiye Cumhuriyeti de yeni bir Türk profili yaratma görevini üstlenmiştir (Acar, 2011: 5-6). Bu nedenle Harf Devrimi ve Üniversite Reformu’yla gelen eğitimdeki yenilikler, kültüre de kayda değer gelişmeler sağlamıştır

1900’lerde İstanbul’da kurulan Dârülfünun’un, 31 Mayıs 1933’te kapatılarak yerine 1944 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi’nin açılmasıyla; yükseköğretim alanında büyük bir girişim gerçekleşmiştir. Bu okulda; 151 akademisyenden 59’u devam etmiş, diğerleri dışarıda kalmıştır. Almanya’dan, farklı bilim dallarında 142 akademisyen getirilmiş (Akşin, 2007: 265), üniversite çağdaş eğitime başlamıştır.

1923-1950 yılları arasında Türkiye’de Plastik Sanatlar açısından devletin kültür-sanat politikası bağlamında, şu fikirler oluşmuştur: Milli ve çağdaş bir sanat yaratılması, sanat eğitime yön verilmesi, modernleşme için 1923-1933 arasında ülkenin kültür politikası, güzel sanatlarda en elverişli ortamı belirlemek olmuştur. (Altınkurt, 2015: 3). Osmanlı’nın son dönemlerinde heykel sanatının bir ulusal üslubu olmadığı için özgün bir yaratım için Cumhuriyet beklenmiştir. Cumhuriyet’i temsil eden değerlerin tasviri olan anıt heykelciliğe ekonomik olarak destek verilmiştir (Başkan, 2002: 420). Türk heykelcileri yetiştirilmiş, Avrupa’dan da Kanonika ve Krippel gibi heykelciler de getirilmiş ve anıt heykeller diktirilmiştir. Getirilen yabancılar tarafından yapılmış bir anıt heykel örneği, Ankara’da “Güven Anıtı” olmuştur. Daha sonra Türk heykel sanatçıları tarafından büst, heykel ve anıt çalışmaları yapılmıştır (Aksel, 2015: 102).

Toplumsal ve kültürel boyutlarıyla değerlendirildiğinde, pek çok yenilik gözlemlenmektedir. 1928’de “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” oluşturulmuş, 1925 sonrasında sanat derslerinin örgün eğitimde yer alması ve büyük gruplara ulaştırılmasını hedefleyen Halkevleri 1932’de açılmıştır (Dalkıran, 2013: 3). Hem sanatçıya hem de topluma görsel hafıza sağlayan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

açılmıştır. Devlet bütçesi ile sanat eserleri satın alınmış, toplum ve sanatçıları buluşturma hedefiyle Halk Partisi tarafından Yurt Gezileri düzenlenmiştir (Dalkıran, 2013: 3).

Erken Cumhuriyet yıllarında fotoğrafın sıklıkla kullanılması, görsel hafıza oluşumuna katkı sağlanmıştır. Bu yıllarda nüfus kâğıdı gibi değerli evraklarda fotoğraf kullanılması zorunluluk sayılmış, toplumun büyük kesiminin görselliğe aşına olmasının aracı olmuştur. Millileşme çalışmaları, bağımsız bir basın fotoğrafçılığının oluşumunu sağlamıştır. İlk zamanlarda haberlerde ve değerli kağıtlarda yer alan fotoğrafın, estetik değeri zamanla fark edilmiştir. Görselliğin kullanılmaya başlaması, yazı ve görüntüye dayalı topluma geçişi simgelemiştir (Acun, 2004: 99). Kültürel birikimleri ve karakteri ile Türk milletinin tarihi zenginliklerinin, bütün dünyaya tanıtılması için 1930 itibari ile tarihe özel önem verilmiştir. 3 Ekim 1935'te Türk Tarih Kurumu adını alan "Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti"nin 15 Nisan 1931'de kuruluşuyla bilimsel çalışmalar yapılmıştır (Sarıkaya, 2010: 53).

Atatürk, tiyatro ve Batı müziği alanlarında da girişimlerde bulunmuştur. 1 Kasım 1924'te başkentte "Musiki Muallim Mektebi" açılmıştır. Müzik eğitimi almaları için gençler Avrupa'ya gönderilmiştir (Akşin, 2007: 264). Ünlü Alman ve Macar besteciler Hindemith ve Bartok'un öncülüğünde 6 Mayıs 1936 tarihinde "Ankara'da Devlet Konservatuvarı" kurulmuştur. Mezun olan gençler, 1940 itibari ile tiyatro ve opera çalışmaları yapmış, Bale Bölümü de 1949'da faaliyete başlamıştır (Akşin, 2007: 264). Ayrıca İstanbul Belediye Konservatuvarı'na Türk müziği dersleri eklenmiş, Halk Evleri'nde milli müziğe yeniden yer verilmiştir. Askeri Müze Mehterhanesi de yeniden çalışmalara başlamıştır (Odabaşı, 2002: 596). Tiyatro oyunlarının konuları da değişmiştir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında kaleme alınan oyunların çoğu, konularını yakın geçmişten almıştır. Kurtuluş Savaşı, Anadolu insanının yiğitlik öyküleri ve Atatürk İnkılapları bunların bazılarıdır. Bu ilk oyunlardaki tarih anlayışı genç Cumhuriyet yönetiminin tarih yaklaşımıyla paralellik içinde olmuştur (Başkan, 2002: 425). Cumhuriyet'in önemli kalemlerinden Reşat Nuri Güntekin'in "İstiklal", Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Kahraman", Akın Necdettin Kami'nin "Sakarya Kahramanları" vb. (Enginün, 2002: 176-177) yeni rejimin tarih anlayışına uyumlu çok sayıda oyun

yazılmıştır (Başkan, 2002: 425). Dönemin Türk Edebiyatı'nı oluşturan şahsiyetler, Osmanlı'nın yıkılışı, yeni devletin de kuruluşuna şahit olmuş, Atatürk'ü bir destan kahramanı olarak görmüşlerdir. Edebiyatta da millî duygular ön planda tutulmuştur. Yazar ve şairler oldukça sade bir dil kullanmaya başlamıştır. Mehmet Akif, “İstiklâl Marşı” şairi olmuştur. Ahmet Haşim ve Yahya Kemal Beyatlı gibi çağdaş Türk şiirinin gelişimini sağlayan isimler, en güzel şiirlerini Cumhuriyet döneminde yazmıştır (Enginün, 2002: 176-177).

Türkiye büyük önderi Atatürk'ü kaybettiği 1938 yılı ardından çıkan II. Dünya Savaşı süresince içe kapanmış, ekonomik kısıtlamalara rağmen “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” ile “D Grubu” uzun yıllar sanat ortamının belirleyicileri olmuştur (Başkan, 2014: 103). Politik ve ekonomik durumun etkilenmediği görünümü sağlayan, renkli bir sanat hayatı sağlanmıştır. Toplumun ve devletin güvenliği için kullanılması gereken kamusal kaynaklar, sanatın insanlar üzerindeki ruhsal ve sosyal gücü göz önüne alınarak, kültürel faaliyetler için de kullanılmıştır (Başkan, 2014: 103). Devlet, ekonomik gücü kısıtlı olsa da sanatsal ve kültürel alanlara gereken önemi vermiştir.

Türkiye Cumhuriyet'i, savaştan yeni çıkmış, yorulmuş ve fakirleşmiştir. Devletçiliğin benimsendiği ve rejimin değiştiği 1923 ardından birçok kuruluş, faaliyetlerini büyük kalabalıklara ulaştırabilme hedefiyle grafik tasarıma ihtiyaç duymuştur. Ancak farklı mecralarda olduğu gibi grafik tasarımda bir uzmanlaşma söz konusu henüz olmamıştır (Yeraltı, 2005: 172). Öncü isimlerle bu uzmanlaşma zamanla sağlanmıştır.

2.2.2. Türk Grafik Tasarımını Şekillendiren Öncü İsimler

Türk grafik tasarımının temelini atan ve çalışma kapsamında değerlendirilen 1938 yılına kadar ürettikleriyle öncü olan isimler, ulaşılabilen bilgiler çerçevesinde doğum tarihlerine göre bu başlıkta ele alınmıştır. Ressam, karikatürist, hattat, nakkaş, gazeteci fark etmeksizin dönemin grafik tasarım ihtiyaçlarını karşılayan sanatkarlar tanınmaya ve anılmaya değerdir.

Nişan G. Berberyan, 1842’de İstanbul’da doğmuş, 1882’de matbaacılığa başlamıştır. Matbaacı, klişeci ve yayıncılığı ölümüne kadar sürmüştür. Berberyan, Tanzimat yıllarında ünlenmiş, 1882-1888 arasında “Çocuk Bahçesi”ni, 1894-1907 arasında “Halk Yıllığı”nı yayımlamıştır. Vefatının ardından, son yıllığı iş ortağı ve oğlu Zareh tarafından çıkartılmıştır. Berberyan, bir karikatürcü olarak en etkili ve verimli yıllarını Teodor Kasap’ın “Hayal” dergisinde baş çizer olarak geçirmiştir. Kasap, başyazılarını Karagöz ile Hacivat’ın karşılıklı konuşmaları biçiminde kaleme alırken, Berberyan da karikatürlerinde bu ikiliye yer vermiş, ele aldığı konuları onların dilinden resmetmiştir. Berberyan’ın Hayal’in dışında “Mamul”, “Tiyatro”, “Geveze” ve “Meddah” gibi dergilerde de karikatürleri yayımlanmıştır. Berberyan, Tanzimat döneminde yergi yüklü karikatürlerinde, politik konulardan uluslararası sorunlara kadar her alana yer vermiştir. Onun sert yergisi sonucu üç yıl mahkûmiyet almış, Hayâl dergisi üç ay kapatılmıştır. Portre karikatür alanındaki çalışmalarıyla Batılı çağdaşları düzeyinde karikatürler çizen Berberyan, Türk karikatürü başlangıç döneminin en önemli çizerlerinden olmuş, 1907’de vefat etmiştir (Coşgun, t.y.).

Ali Fuat Bey, Tanzimat döneminde Nişan Berberyan ile en çok ürün vermiş Türk karikatürcüsü Fuat Bey, 1869’da Basiret gazetesinde muhabir olarak başlamış, sonra Bahriye Matbaası müdürlüğü yapmıştır. 1874’te basılan “Letaif-i Asar” dergisinde ressam olarak çalışmış, 1875’te “Kahkaha”, 1876’da “Çaylak” yayımlarına destek sağlamıştır. Çizimlerinde “Fuad” imzasını kullanırken, “Letaif-i Asar” ve “Kahkaha”daki karikatürlerinde imza kullanmamıştır. II. Abdülhamid tarafından mizahın ve karikatürün yasaklandığı yıllarda Jön Türkler’e katılmış, 1908’de yurda dönmüş, 10 Ağustos 1908’de “Karagöz” dergisini çıkarmıştır. 1912’de ilk felsefe dergilerinden Baha Tevfik’in başyazarı olduğu “Yirminci Asırda Zekâ”yı çıkarmış, dergi 1914’te kapanmıştır (Coşgun, t.y.).

Yusuf Franko (Kusa) Paşa 1855 yılında İstanbul’da doğmuş, öğrenimini 1868-1873 arasında Cebel-i Lübnan’da yapmıştır. Henüz on yedi yaşındayken Hariciye Nezareti hizmetine girmiş, önce Hariciye Muhaberat Dairesi müdürlüğü, daha sonra da Hariciye Nazırı Tevfik Paşa’nın özel kalem müdürlüğü görevlerini yürütmüştür. 1899’daki ilk Lahey Barış Konferansı’nda Osmanlı İmparatorluğu’nu delege olarak

temsil etmiştir. Bu dönemde Fransa'yla karşı karşıya gelinen Midilli Adası krizinde, müzakerelere liderlik ederek, Midilli'nin Osmanlı'da kalışını sağlaması, II. Abdülhamid'in takdirini almıştır. 1907'de Cebel-i Lübnan Mutasarrıflığına atanmış, bu görevini 1912'ye kadar sürdürmüştür. Franko'nun iki kızı olmuş, çalışma sürecinin yoğunluğundan uzaklaşmak adına, 1884 -1889 arasında çizdiği karikatürlerini “Types et Charges” adlı albümde toplamıştır (Coşgun, t.y.).

Ressam Halid Naci, 1875 yılında, İstanbul'da doğan Naci, daha ilkokuldayken resme olan yeteneği ailesinin dikkatini çekmiştir. Bahriye Nazırı Hasan Hüsnü Paşa'nın (Ressam Sabiha Bozcalı'nın dedesi) portresini yapması istenmiş; karakalem tekniği ile yapılan portre Hasan Hüsnü Paşa tarafından da çok beğenilmiştir (Coşgun, t.y.). Daha sonra yaptığı II. Abdülhamid'in karakalem portresi Sultan'a takdim edilmiş, özel izinle askeri öğrenci sıfatıyla Sanâyi-i Nefise Mektebi'nde resim öğrenimine başlatılmıştır. Diplomasını aldığı yıl II. Abdülhamid tarafından, Paris'e, Sevrés Porselen Fabrikası'na gönderilmiş, dekoratif resim üzerine eğitim görmüştür. Döndükten sonra Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu baş ressamlığına getirilen Naci, porselenler üzerine yaptığı İstanbul manzaraları eşliğinde mimari yapılar dikkat çekmiştir. I. Dünya Savaşı başlarken (1914) tekrar askerî göreve çağırılmış ve Harbiye Nezareti matbaasında görevlendirilmiştir. İlk karikatürü Ali Fuat'ın çıkardığı “Karagöz” dergisinde 1909 yılında yayımlanmış, geniş halk yığınlarının bakışını yansıtan tasvirici bir yaklaşımla karikatürleştirmiştir. Batı karikatürünü yakından bilen ve çizgilerinde bu yaklaşımı sergileyen çağdaşları olan ustaların aksine, Nişan Berberyan'ın ilk olarak “Hayal” dergisinde (1873) yaptığı gibi, sorunları halk mizahı kahramanı Karagöz'ün bakış açısıyla ele almıştır. Ayrıca “Coşkun Kalender”, “Yeni Geveze”, “Arzuhal”, “Hayal-i Cedit”, “Falaka”, “Köylü” gibi yazılı mizah yayınlarında da karikatürleri yayımlanmıştır. Naci, 1927'de İstanbul'da vefat etmiştir (Coşgun, t.y.).

Celâl Esad Arseven, 1875'te İstanbul'da doğmuştur. Sırasıyla; Beşiktaş Taş Mektep, Beşiktaş İbtidaisi, 1885'te Galatasaray Mekteb-i Sultanisi ardından Beşiktaş Askerî Rüştiye'sinde eğitim görmüştür. 1889'da Mekteb-i Mülkiye'ye girmiş ve bir süre de Sanayi-i Nefise Mektebi'ne devam etmiş, 1891'de Mekteb-i Harbiye'ye geçerek buradan mezun olmuştur (Yazıcı, 2009: 572). Mülkiye döneminde tercümeler yaptığı

“Kahkaha” öğrenci gazetesini bastığı, fotoğrafçılıkla uğraştığı bilinmektedir (Yazıcı, 2009: 572). Arseven, karakalem, yağlıboya çalışmaları ile dikkat çekmiş, portre ve natürmorttan çok peyzaj çalışmıştır. Yayımladığı “Resim Dersleri” (1897), “Ressam ve Mimarlar Mahsus Menazır” (1900), “Ressamlara Rehber” (1902), “Renkler ve Yağlıboya” (1903) eserlerinden sonra II. Meşrutiyet’in başlarında arkadaşı Selah Cimcoz Bey’le “Kalem” mecmuasını çıkarmıştır (Şehsuvaroğlu, 1970). Plastik sanatlar ve sahne sanatlarında ülkede ve dünyada ilk sayılabilecek çalışmaları gerçekleştirmiştir. Darülbeyti döneminde, müdür yardımcılığı da yapmıştır (Ümit, 2014: 186). Celâl Esad Güzel Sanatlar Akademisi’nde uzun bir süre mimarlık tarihi ve Şehircilik konularında dersler vermiştir (Yazıcı, 2009: 573). Türklerin yüzyıllar boyunca hâkim oldukları ülkelerde ortaya çıkan sanat eserleri, mensup oldukları İslâm kültürünün ürünleri ya da Bizans taklidi olarak değerlendirilmiştir. Celâl Esat, o zamanlarda Türk Sanatı kavramının kabul edilmesi konusunda büyük çaba sarf etmiştir. Batı’da sanat eğitimi görmüş genç Türk düşünürü olan Arseven, sanat tarihini bilimsel bir disiplin olarak pek tanımayan XX. yy. başı Osmanlı toplumunda, özgün bir Türk Sanatı olduğunu savunarak entelektüel cesaret sergilemiştir (Kuban, 1969: 18).

Ali Sami Boyar, 1880’de İstanbul’da doğmuş, resim eğitimini Mekteb-i Rüştîye-i Bahrî’de almıştır. 1898 deniz subayı olarak mezun olan Boyar, Sanayi Nefise Mektebi’ne girip mezun olduktan Bahriye İnşaiye Resimhânesi’nde görev almıştır. “Rehber-i Tahsil” okulunda bir yıl resim öğretmenliği yapmıştır. 1908’de II. Meşrutiyetin ilan edildiği günlerde “Davul”, “Dalkavuk”, “Musavver Muhit” gibi dergiler için çizdiği karikatürlerinde önce çok suluboya tekniği kullanırken, daha sonra yalın çizgiye yönelmiştir. 1909 yılında Paris’e gönderilerek Fernand Cormon’un atölyesinde çalışmış, bu dönemde, İstanbul’daki “Eski Eserler Müzesi”nde sergilemek üzere tanınmış Fransız ressamın tablolarından kopyalar yapmıştır. 1914 yılında yurda dönen Ali Sami Bey, İstanbul’a dönüşünde yüzbaşı rütbesine kadar sürdürdüğü askeri yaşamını sonlandırarak profesyonel ressamlık yanında, eski eserler konusundaki uzmanlığı nedeniyle müzelerde çalışmıştır. Cemil Cem’den hemen sonra Sanayii Nefise Mektebi’nde öğretmenlik ve müdürlük, daha sonra Evkaf Müzesi, Bahriye Müzesi ve Ayasofya Müzesi müdürlüğü görevlerinde bulunmuştur. Cumhuriyet Dönemi’nin ilk pullarının ve ilk paralarının

çizimlerini Ali Sami Boyar hazırlamıştır. 1926'da Londra'da, 1931'de Paris'te kişisel sergiler açmıştır. Paris sergisindeki bütün eserleri, sergi kapanışından önce satılmıştır. Türk ressamı arasında en çok eser veren Boyar'ın Londra, Paris ve ABD'de bine yakın eserinin satıldığı bilinmektedir. Ülkemizde oyma baskı (eau-forte) tekniği ile ilk kez eser veren sanatçı olmuştur (Coşgun, t.y.).

Ali Cemal Ben'im, 1881 yılında Beyrut'ta doğmuş, 1901'de bitirdiği Bahriye Mektebi Haddane'de okurken, resim yeteneğini keşfetmiş, Sanayi-i Nefise Mektebi'n, 1903 yılında birincilikle bitirmiş ardından Bahriye Mektebi'nde resim öğretmeni olarak mesleğe başlamıştır. Batılılaşma yolundaki Osmanlı'nın sanatını Avrupa'ya tanıtmaya hedefiyle düzenlenen Viyana ve Berlin sergilerine, 1917'de kurulan Şişli Atölyesi'nde görevlendirilmiştir. I. Dünya Savaşı öncesinde bahriye yüzbaşılığından emekli olan Ali Cemal Ben'im, bu dönemde duvar resimleri ve afişler yapmıştır. 1909 yılında yayımlanan "Alem Mecmuası"nda kapak ve iç sayfa karikatürleri yer almış, sonrasında "Tasvir-i Efkâr", "Harp Mecmuası", "İleri", "Tercüman-ı Hakikat", "Akşam", "Yenigün" ve "Cumhuriyet" gazetelerinde illüstrasyon ve karikatürleri yayımlanmıştır. "Resimli Ay" dergisinde, "Nasrettin Hoca" ve "Karagöz" gibi mizah gazetelerinde de karikatürleri yayımlanmıştır. Ali Cemal, 9 Kasım 1939'da vefat etmiştir (Coşgun, t.y.).

Mehmed Baha (Mehmed Bahaeddin), 30 Mayıs 1881 İstanbul doğumludur. Bahriye Mektebi'nden makine subayı olarak mezun olmuştur. Mesleğine devam ederken Bahriye matbaasında ressam olarak çalışmıştır. "Karagöz"ün ilk sayılarından itibaren (1908) karikatür çizmeye başlamıştır. "Yeni Geveze", "Hayal-i Cedit", "Eşşek" dergilerinde karikatürleri yayımlanmıştır. Baha, 12 Mart 1928'de vefat etmiştir (Coşgun, t.y.).

Mehmet Cemil Cem, 1882 yılında İstanbul'da doğmuştur. Vefa İdadisi'nin ardından hukuk eğitimi almış, Hariciye Nezareti bünyesinde göreve başlayarak, Fransa'da diplomat olarak çalışmıştır. II. Meşrutiyet yıllarında "Kalem" dergisinde karikatürleri yayımlanan çizer 1910'da ailevi sebeplerle yurda dönmüş ve basın-yayın dünyasına bir karikatürcü olarak girmiştir. "Cem" dergisini yayımlamış, dergideki en önemli yoldaşı Refik Halid (Karay) olmuştur (Kayış, 2018: 90). Özellikle portre ve sert

muhalif çizgileriyle yıldız çizerlerden biri olmuştur. Dönemin siyasi isimleri yeren çizimleri sebebiyle birçok tehditlere maruz kalmıştır. 1912’de, Balkan Savaşları’ndaki yenilgi sonrası yaklaşık on yıl boyunca mizah dünyasından ayrı kalan Cem’in, 1922’de, “Aydede” dergisinin ilk sayısının kapağında bir karikatürü yayınlanmıştır (Coşgun, t.y.). “Üstad”, “Türk Karikatürünün Babası” gibi sıfatlarla anılan Cem, 1921’den sonra da üç yıl Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğüyle meşgul olmuştur. Cemil Cem’in 1920’lerin ilk yarısında karikatür camiasındaki ilgi çekiciliğini ve saygınlığını koruduğu anlaşılmaktadır. Mizah dergileri kimi zaman onun II. Meşrutiyet dönemindeki unutulmaz karikatürlerini yayımlamış, karikatürcüler ondan esinlenme karikatürler çizmiş ve karikatürcüler tarafından çizilen “Üstad Cem” portreleri mizah yayınlarını süslemiştir (Kayış, 2018: 90). 1927’de Orhan Seyfi Orhon ile Cem’i yeniden yayımlamaya başlamış, Ratip Tahir, İhap Hulusi gibi çizerlerle birlikte çalıştığı Cem dergisi, 2 Mayıs 1929’da son sayısını yayımlamıştır. Zamanını resimle ve tarımla uğraşarak geçirmiş, 9 Nisan 1950’de İstanbul Moda’da bugün adını taşıyan sokaktaki evinde kalp yetmezliği sonucu yaşamını yitirmiştir (Coşgun, t.y.).

İzzet Ziya Turnagil, 12 Kasım 1883 tarihinde İstanbul’da doğmuş, Bingazi Frerler Mektebi’nde ilkokulu bitirmiş, 1897 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi’ne girmiştir. Bu okulda gördüğü altı yıllık resim eğitimini birinci olarak bitirmiştir. Kısa bir süreliğine Paris’e giderek resim sanatı hakkında araştırmalarda bulunup döndükten sonra Rüşumat Emaneti Mektubî Kaleminde memuriyete başlamış, 1909 yılında ise Mabeyn-i Hümayun Kitabetine kâtiplik yaptığı dönemde “Kalem” ve “Kartal” gibi mizah dergilerinde karikatürleri yayımlanmıştır. Ziya’nın yaptığı III. Selim portresi ile ilgili olarak Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi ve “Şehbal” gibi dönemin yayın organlarında kendisinden övgüyle söz edilmiş, Fransız Hükümetince kendisine Instruction Publique (maarif nişanı) takdim edilmiştir. Mütareke döneminde “Ezhar” ve “Diken”, Kurtuluş Savaşı yıllarında ise “Güleryüz” dergilerinde çizmiştir (Coşgun, t.y.). Millî Mücadele döneminde milliyetçi olduğu gerekçesiyle memuriyetine son verilmiş, bunun üzerine geçimini Sultan Vahdettin’in kızı Sabiha Sultan’a verdiği resim dersleriyle sağlamıştır. Cumhuriyet’in ilanından sonra ise tekrar makbul bir konuma gelmiş ve ticaret, sanayi, ziraat, orman ve maden işlerini bünyesinde toplayan İktisat Vekâletine bağlı Sanayi Müdüriyet-i

Umumiye’de desinatörlük yapmıştır. Gazete ve mecmualarda resimleri ve karikatürleri basılmış; Mehmet Rauf, Peyami Safa ve Yaşar Nabi gibi edebiyatçıların hikâyelerindeki çizimleriyle de tanınmıştır. Soyadı kanunuyla “Turnagil” soyadını alan Ziya, “Yıldız”, “Afacan”, “Çocuk Sesi”, “Resimli Gazete”, “Yeni Kitap”, “Arkadaş”, “Yedigün” gibi dergilerde karikatür ve illüstrasyonları yayımlamış, 5 Haziran 1936 tarihinde zatürre sebebiyle yaşamını yitirmiştir (Özçelik, 2019: 232).

Refik Halid Karay, 1888 İstanbul doğumludur. Galatasaray Sultanisi ve Mekteb-i Hukuk’ta öğrenim görmüş, Meşrutiyet yıllarında gazetecilik yapmıştır. Eleştirel kalemi sayesinde tanınmış, “Kirpi” ismiyle yaptığı eleştirileri ve politik duruşu sebebiyle İttihat Terakki Hükûmetince beş yıl sürgün hayatı yaşamıştır. Öğretmenlik ve Posta-Telgraf Genel Müdürlüğü yapan Karay, aynı zamanda “Aydede”yi yayımlamıştır. Halid, dergi ve gazetelerde günlük yazılar yazmış ve 20 farklı roman yazmıştır (Karay, 2013). Halid, “Memleket Hikâyeleri”, “Gurbet Hikâyeleri ve Sürgün”, “Ago Paşa’nın Hatıratı”, “Kirpinin Dedikleri” vb. mizah eserleri, “Bir Avuç Saçma”, “Makyajlı Kadın” vb. kronikleri, “Minelbab İlelmihrab” ve “Bir Ömür Boyunca” adlı hatıratları belli başlı çalışmalarındandır. Karay, 1965 yılında İstanbul’da vefat etmiştir (Karay, 2013).

Sedat Nuri İleri 1888 yılında Sakız’da doğmuştur. İleri, karikatür çizmeye henüz lise öğrencisi iken Caran D’Ache’in (Fransız asıllı Rus mizahçı ve karikatürist Emmanuel Poiré’in takma adı) çizgilerini taklit ederek başlamış, Belçika Gembloux Yüksek Ziraat Okulu’nda yüksek öğrenimini tamamlamıştır. Bu dönemde Belçika’nın Gent kentinde düzenlenen uluslararası bir yarışmada birincilik madalyası kazanarak, Türk karikatürünün uluslararası alanda ilk başarısını sağlamıştır. 1910 yılından itibaren “Kalem” dergisine karikatür göndermeye başlamış ve dergi kapanıncaya kadar sürdürmüştür. Belçika’da arkadaşı Ali Dino ile “La Barbe” (Sakal) adlı öğrenci mizah dergisini yayınlamıştır. Ticari amaçla Avrupa’nın çeşitli kentlerine yaptığı seyahatler sırasında sergileri, müzeleri gezerek, sanat kitapları edinmiştir. Türkiye’ye dönüşünde Hazine-i Hassa’ya ziraat müfettişi olarak memurluk yaparken, bir yandan “Jön Türk” adlı dergide çizmiş, sonrasında yaklaşık on yıl boyunca “Hayal-i Cedit”, “Musavver Muhit”, “Diken”, “Atı”, “Güleryüz” gibi gazete ve dergilerde çizmiştir. Cumhuriyet’ten sonra ise karikatürcülük yaşamının en verimli dönemini geçirdiği “Karikatür” dergisinde ve “Yeni

Adam”, “Akbaba” dergileri ile “Cumhuriyet” gazetesinde karikatürleri yayımlanmıştır. I. Dünya Savaşı yıllarında “İleri” gazetesini yayımlamış, kurdukları “Atı” gazetesi de Ulusal Mücadele’nin İstanbul’daki sözcüsü durumuna gelmiş, Mustafa Kemal’in adsız yazıları yayımlanmıştır. 1927’de İstanbul Radyosu’nun kuruluşunda da görev alan İleri, 1932’de Avusturya’da Künstlerhaus galerisinde açılan uluslararası karikatür sergisine katılmış, 1939’da Paris’te bir sergi açmış ve 1941 yılında İstanbul’da Beyoğlu Halkevi’nde düzenlenen Türk karikatür sergisine oradan yolladığı karikatürlerle katılmıştır. Karikatürlerinde daha çok ev ve aile sorunları, kadın-erkek çatışması gibi konulara yer vermiştir. Çizgi yaşamı boyunca desene büyük önem vermiş, iş yaşamından arta kalan zamanlarında sandıklar dolusu desenler, krokiler, illüstrasyonlar çizmiştir. İleri, 1943 yılında Fransa’da yaşamını yitirmiştir. Ölümünden sonra eserleri 1970’te “100.Yıl Türk Karikatür Sergisi”nde (1970) ve kızı Nüveyre İleri tarafından 1972’de İstanbul’da Darüşşafaka galerisinde sergilenmiştir (Coşgun, t.y.).

Ali (Ekrem) Dino, 1890 yılında Preveze’de doğan Dino’nun, kardeşleri Abidin ve Arif de kendisi gibi ressam ve karikatüristtir. Çocukluğu Preveze ve Atina’da geçen Dino, lise eğitimini İstanbul’da, yüksek öğrenimini Paris’te Sorbonne Üniversitesi siyaset bilimi bölümünde tamamlamıştır. 1915’ten 1917’ye kadar Yunan Parlamentosu’nda Preveze Bölgesi’ni temsilen milletvekili seçilmiş, 1920 yılında Yunan ordusunda görev yapmış, 1926’da Atina’da kurulan Yunan-Arnavut Birliği’nin kurucu üyelerinden biri olmuştur. Öğrencilik döneminde bir yandan “Kalem” dergisine karikatürler gönderirken, bir yandan da kuzeni Sedat Nuri İleri ile “La Barbe” (Sakal) adlı öğrenci mizah dergisini yayımlamıştır. Bu dönemde başladığı karikatür yaşamını, “Satan” (Şeytan), “Filo”, “Yazarların Feneri”, “Free Tribune”, “Breakfast”, “Editor’s Lantern”, “Speak” ve özellikle 1938’de ölümüne kadar çalıştığı “Proia”da çizdiği karikatürlerle sürdürmüştür. Kayak Derneği başkanlığı, Sanatlar Dernekleri Birliği Saymanı ve Harfler ve Sanat Evi genel küratörü görevlerini üstlenmiştir. Tasvir edilen gerçekçi çizgilerle karakterize edilen eskizlerinde, yoğun bir ironi bulunmuş, daha çok etnografik unsurlara yer verirken, politik karikatürü pek tercih etmemiştir. Tasarımının sadeliği nedeniyle, bazı çağdaşları tarafından modern karikatürün öncüsü ve karikatür tasarımının yenilikçisi olarak kabul edilmiş, 1 Kasım 1938’de Atina’da yaşamını yitirmiştir (Coşgun, t.y.).

Musa Cevad Şakir Kabağaalı / Halikarnas Balıkısı, 17 Nisan 1890'da Girit'te doğmuştur. Önce Robert Kolej'de ardından da Oxford Üniversitesi Yeni Çağlar Tarihi Bölümü'nü bitirmiştir. Ardından Roma'ya geçip ailesini kurmuş, İtalyanca ve Latince öğrenmiştir. Ailesinin isteğı ile yurda dönen Cevad Şakir, babası ile öğrencilik yıllarından beri sürekli sorunlar yaşamış, 1914 yılında, babası ile yaşadıkları ağır bir tartışma sonucunda tabancasından çıkan bir kurşunla babasının ölümüne neden olmuştur. On beş yıl kürek cezasına çarptırılmasına yol açan bu olay, Cevad Şakir'i Halikarnas Balıkısı'na dönüştürecek olayların da ilk adımını oluşturmıştır. Verem hastası olması nedeniyle cezası kısaltılarak 1921 yılı başlarında serbest bırakıldığında yeniden İstanbul'a dönen Cevat Şakir, Sedat Simavi'nin dergilerinde yazılar yazmış, karikatür ve resimlemeler yapmıştır. Bu işlerinde genellikle oğlunun adını imza olarak kullanmış, kendi imzasıyla ilk karikatürü 26 Mayıs 1921'de "Gülyüz" dergisinde yayımlanmıştır. Gülyüz'ün yanı sıra "Ayine" (1921-1923), "Akbaba" (1922-1924), "Zümrüdüanka" (1923-1925) dergilerine karikatürler çizmiş, aynı dönemde "İnci" (1919-1923), "Yeni İnci" ve "Resimli Ay" (1924-1928) gibi magazin ve edebiyat dergilerinde kapaklar hazırlamış, yazılar resimlemiştir. Cevat Şakir, Mütareke ve Millî Mücadele yıllarında çizdiği karikatürlerle yurtseverler için müthiş bir moral ve motivasyon kaynağı olmuş, Millî Mücadele'nin sona ermesi ve Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte çizmeye başladığı "Resimli Ay" dergisinde bu biçemden sıyrılarak daha minyatüre yakın çizgilerle özellikle efe ve Anadolu tiplerine yönelmiştir. Farklı çizgi ve biçem arayışlarını vinyet, kitap resimlemesi ve dergi kapaklarında gösterme olanağı bulmuş, 1924'te kısa bir süre yayınlanan "Guguk" adlı mizah dergisine de karikatürler çizmiştir. "Resimli Hafta" dergisinde Halide Edip'in (Adıvar) Raik'in Annesi adlı romanı için resimlemeler yapmıştır (Coşgun, t.y.). Edebiyat alanına giren eserlerinin büyük bölümünü Bodrum'da yazan Kabağaalı özellikle Ege ve Akdeniz Bölgesi konulu deniz hikâyeleriyle tanınmıştır. Kendi eserlerinin yanı sıra çok sayıda kitabın çevirisini yaparak dilimize kazanmıştır. Çocuklarının eğitimi nedeniyle 1953 yılında İzmir'e yerleşmiş, buradaki yaşamını yazarlık ve turist rehberliğı ile sürdürmüş ve rehberlik kurslarında dersler vermiştir. Kültür Bakanlığınca 1971 yılında "Devlet Kültür Armağanı" alan Kabağaalı, 13 Ekim 1973'te İzmir'de kemik kanserinden yaşamını yitirmiştir (Coşgun, t.y.). Kabağaalı, "Halikarnas Balıkısı" takma adının yanı sıra "Hüseyin Kenan", "Musa

Cevat”, “M.C.”, “H.B.” ve “Sina” imzalarını kullanmıştır (Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, t.y.).

Hattat Hamid Aytaç, 1891’de Diyarbakır’da doğmuştur. Hattatın asıl adı Şeyh Musa Azmi’dir. “Azmi” imzalı birçok eseri olsa da “Hamid” takma ismiyle tanınmıştır. İlk öğrenimini Sıbyan Mektebi’nde Hoca Mustafa Akif Efendi’den almıştır. Rüşdiye Mektebi’nde Hoca Vahid Efendi’den rik’a ve Ahmed Hilmi Efendi’den sülüs yazıyı öğrenmiştir. Daha sonra Haseki’deki Gülşen-i Maarif adlı okula resim ve yazı hocası olmuş, Türk hat san’atında ayrı bir yeri olan Hattat Halim Efendi’yi bu okulda öğrenci olarak yetiştirmiştir. Özel olarak matbaacılıkla uğraşırken Rüsumat Matbaa Müdürlüğü’ne atanmışsa da Güzel San’atlar Akademisi’ne devamını engellediği için bu görevden ayrılmıştır (Ülker, 1987: 40). Önceki dönem hat ustalarının eserlerini disiplinli bir şekilde gözlemlemiş, celî-sülüs olmak üzere sülüs, nesih, celî, ta’lik ve diğer yazı türlerindeki becerisini, Latin harflerini kullanırken de sergilemiştir. Usta sanatkâr olarak hat camiasında saygınlık kazanmıştır (Abakay, 2012: 256).

Kenan Temizan, 1895’te İstanbul doğumludur. Eğitimini İstanbul’da tamamlamıştır. 1914’te asker olduğunda Berlin’e ateşe kâtibi olarak gönderildiğinde, Reiman Schule güzel sanatlar akademisine başlamış, asistan olarak akademisyenliğe başladığı akademiye 1926-1943 yılları arası moda bölümünde devam etmiştir. Akademisyenliğinin yanı sıra dergi kapakları tasarlamış, 1931’de Der Film Stüdyosu için karikatür de çizmiştir. Büyük firmaların endüstriyel afişlerinden, stand dekorları ve panolara kadar birçok tasarıma imza atmıştır. Yurda döndükten sonra Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne profesörlüğe atanmıştır. 1943’te sergi açmış, 1945 Paris Uluslararası sergisinde Türk pavyonunu düzenleme görevi verilmiş ve Avrupa Birliği Afiş Yarışmasında ilk beşe girmiştir. Figüratif illüstrasyonları, foto-grafik üslubuyla modern afiş tasarımının öncüsü olmuştur. Güçlü deseni, renkçi yaklaşımı, vurgulu ve akıcı tipografi kullanımını, gelişen teknoloji sayesinde çalışmalarında sunma imkânı bulmuştur. 1950 yılında kanser sebebiyle yaşamını yitirmiştir (Çam, 2014: 013).

Kozma Togo (Kosmas Theodoridis-Theo), 1895 yılında İstanbul’da doğmuştur. Togo, Meclis-i Mebusan’da milletvekilliği yapan Doktor Aristides Paşa ile ilk mizah

dergisi “Diyojen”i yayımlayan Teodor Kasap’ın da yeğeni, yine kendisi gibi karikatürcü olan ve Yunan politik karikatürünün önemli adlarından biri olan Fokionas Dimitriadis’in kuzenidir. Togo, Vatelo Lisesi’nde okumuş, iyi derecede Rumca ve Fransızca öğrenmiş ve bu yıllarda karikatür çizmeye başlamıştır. Bir süre resim eğitimi aldıktan sonra evlenmiş, ilk çizimleri İstanbul’da yayımlanan “Ano Kato” (1911-1913) adlı bir Rum dergisinde yer almıştır. “Theo” imzasını kullandığı 1935’e kadar sürecek olan bu dönemde daha çok Yunanca, Fransızca ve Osmanlıca-Fransızca yayın yapan dergiler için portreler çizmiştir. Bu portreler Akşam ve Cumhuriyet gazetelerinde yayımlanıp beğenilince çeşitli mizah dergilerinde ve günlük gazetelerde konulu karikatürler çizmeye başlamıştır. Togo’nun çizgi yaşamı boyunca “Les Annales De Turquie”, “P’st”, “Tan”, “Milliyet”, “Cumhuriyet”, “Akşam”, “Son Telgraf”, “Karagöz”, “Babacan”, “Koroğlu”, “Köylü”, “Embros”, “Akbaba”da karikatürleri yayımlanmış, kitap kapakları ve reklam çizimleri de yapmıştır. Dönemin başbakanı İsmet İnönü ve İtalyan başbakanı Benito Mussolini’den çizimleri nedeniyle kutlama mektupları alan Togo, 1931-1961 yılları arası Türkiye’de her yıl yayımladığı “Togo Albümü”nün yanı sıra, Yunanistan’da da albümler yayımlamıştır. Uzun yıllar çizirliğe devam etmiştir (Coşgun, t.y.).

Sedat (Süleyman) Simavi, 1896 yılında İstanbul’da doğmuş, İlk eğitimini Saint Joseph Lisesi’nde başlamıştır. Çok iyi Fransızca bilen Simavi, Fransızca ve Türkçe öğretim veren Galatasaray Lisesi’ne gitmiş ardından gazeteciliğe karikatür çizerek başlamıştır. I. Dünya Savaşı öncesinde dergi ve gündelik gazetelerde çizim yapan Simavi’in, önce baha Tevfik’in dergisi Eşek’t (1911), daha sonra Cem’in dergisi Cem’de (1912) üç karikatürü yayımlanmıştır ve devamında (1913), Nasrettin Hoca (1914), İdman (1914), Karikatür (1914-1915), Servet-i Fünûn (1914-1916) ve Türk Sözü (1915) dergilerinde yayımlanan karikatürleri gelmiştir. Atı ve Stamboul gazetelerinde de çalışan Simavi, ayrıca bu dönemde sulu boya resimler yapıp Beyoğlu mağazalarında hediyelik olarak satmıştır. Bunlara ek olarak da Türkiye’de çok yeni olan resim basma sanatını öğrenmeye çalışmış, basında halka dönük ticari gazetecilik anlayışıyla, teknik ve içerik yönünden reform yapan bir gazeteci olmuştur (Kaya, 2014: 84).

Hattat Halim Efendi, 1898 yılında İstanbul’da doğmuş, İsa Kapısı İlkokulu’na ve Haseki semtinde Gülşen-i Maarif Rüştîyesi’ne gitmiş, bu okulda Hâmid Aytac’tan yazı

dersleri almıştır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde Hak ve Resim bölümlerine ve Medresetü'l Hattatin'deki hat derslerine devam etmiş, 1918'de mezun olmuştur. Dönemin ünlü hattatları Hasan Rıza Efendi ve Hacı Kâmil Efendi'den sülüs ve nesih, Hulusi Efendi'den de tâ'lik yazı öğrenmiştir. Hocası Said Bey'in aracılığıyla Divân-ı Hümayun kaleminde görev almıştır. Askerdeyken, askeri matbaa hattatlığı yapmış, sonra Bâbiâli çevresinde bir yazıhane açmıştır. Bu işleri arasında yarım gün Devlet Matbaası hattatlığı yapmıştır. Sonra Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde hocalığa başlamıştır (Ülker, 1987: 42). Harf Devrimi ardından yeni Türk harfleriyle hızlıca çalışmaya başlayan hattat, eşsiz yeteneğiyle, gotik harfler başta olmak üzere Latin harflerinde de son derece ustalık sergilemiştir “Halk Mektepleri” için Sabri Cemil Bey'in hazırladığı “Alfabe” kitabı, Halim Bey tarafından yazılmış, ayrıca Maarif Matbaası'nın Latin hurufatı da onun elinden çıkmıştır. Yeni harflerle logo ve kartvizit çalışmaları da yapmıştır (Taşçıoğlu ve Acar, 2014: 82-84). Harf Devrimi'nden sekiz yıl geçtikten sonra, özellikle vakıf eserlerinin tamiri veya yeni yapılan camiler dolayısıyla yazı ihtiyacı ortaya çıkmış ve Halim Efendi yeniden hatırlanmıştır. Kubbe ve kuşak yazıları yazmaya başlayan Özyazıcı, Latin harfleriyle yazılan kaligrafide de çok başarılı olmuş, *“Avrupalılar kendi yazılarıyla övünürlermiş, gelsinler de onların yazılarını da nasıl yazdığımı görsünler”* diyerek adeta onlara meydan okuduğu bilinmektedir (Dere, 2008: 8-9).

İhap Hulusi Görey, 1898 yılında Kahire'de dünyaya gelmiş, ilk eğitimini burada almıştır. Resme olan ilgisi sebebiyle eğitim için 1920'de Almanya'ya gitmiştir. Münih'te “Heiman Schule” atölyesinde ve afiş konusunda da “Kungsgeverbe Schule”da çalışmıştır. Eserlerinin başarısıyla aldığı siparişler, yeteneğini geliştirmiş ayrıca masraflarını karşılamasını sağlamıştır. 1923'te “Galatasaray Lisesi Sergisi”ne katılarak dönemin tanınmış Türk ressamlarıyla aynı sergide yer alma şansı bulmuştur (Şenkal, 2016: 44). 1925 yılında yurda dönmüş, Türk afişinin Batılı tarzda afiş tasarlayan öncü tasarımcısı olmuştur (Doğan, 2017: 42). 1927'de ilk tasarım atölyesini kurmuştur. Türk afiş sanatının öncülerinden olan İhap Hulusi, çalışmalarında iyi bir desen ustası olan hocası Prof. Dr. Ludwig Holhwein gibi sağlam bir desenin gözlendiği sembolik bir anlatım ustasıdır. Tanınmak için zamanın en gözde dergilerinden olan “Akbaba” dergisinde karikatürist

olarak çalışmış, 1932’de Atatürk’ün isteği ile “Alfabe Kitabı”nın kapağını tasarlamıştır. Bununla birlikte Ziraat Bankası, İş Bankası, Garanti, Yapı ve Kredi, Emlak ve Kredi, Sümerbank, Türk Ticaret Bankası ve Maliye Bakanlığının tahvillerini hazırlamıştır. İhap Hulusi, afişleri, etiketleri, amblemleri, ilanları ve kitap kapaklarını çoğunlukla kendi eliyle yazmıştır (Suner ve Taragay, 2018: 816). Hulusi, Osmanlı ve Cumhuriyet Türkiye’si arasında, afiş sanatının özgün üslupçusu ve köprüsü olmuş, Türk grafik tasarımında hak ettiği değeri görmüştür (Serin, 2006: 128).

Münif Fehim Özarman, 1899 İstanbul doğumludur. Üsküdar Sultanisi’nin ardından Sanay-i Nefise Mektebi’ni bitirmiş, illüstrasyon ve karikatür alanında ustalar arasına girmiştir. Profesyonel yaşamına, Şehzadepaşa’da babasıyla birlikte açtığı resim, klişe, dekor, afiş atölyesi ile başlamış, aynı zamanda senaryo da yazmıştır. 1920’lerde “Vakit” ve “İleri” gazetelerinde Leyla Saz’ın “Saray Hayatı” başlıklı yazılarını resimleyerek illüstrasyona başlamıştır. 1923-1924 yıllarında Reşat Nuri Gültekin gibi yazar arkadaşlarıyla “Kelebek” dergisini çıkarmış, derginin baş çizerliğini yapmıştır. Refik Halid ile çıkardıkları “Aydede” ve peşinden gelen albüm sonrası 1928 Harf Devrimi sonrası çıkan Batı tarzı yaşam konulu ya da tarihi romanları, tasarladığı kapaklarla başarısını göstermiştir. 1937’de Ramiz Gökçe ve Cemal Nadir ile ilk sergisini açmıştır. Ressam, karikatürist, illüstratör, grafik tasarımcı kimliği ile Türk grafik ve basın hayatında öncü bir isim olmuştur (Çam, 2014: 11-112).

Ramiz Gökçe, 1900 yılında İstanbul’da doğan karikatürcü, oyun yazarı Gökçe, İstanbul Muallim Mektebi’nde okumuş, On altı yaşlarında karikatür çizmeye başlamıştır. 1918 yılından itibaren “Aydede”, “Karikatür”, “Yedigün”, “Cumhuriyet”, “Tasvir” gibi gazete ve dergilerde karikatürleri yayımlanan Gökçe, çalışmalarını “Ramiz” olarak imzalamıştır. Çağdaşı Cemal Nadir Güler ile karikatür sergileri açmış, “Mizah”, “Peri” ve “Salon” dergilerini yayımlamıştır. II. Dünya Savaşı yıllarında “Yeni Sabah”ta yer alan karikatürleriyle, dönemin insanlarını etkilemiştir. “Tombul Teyze Albümü” (1941), “Tombul Teyze” (1946), “Hacı Ağalar Albümü” (1946), “Karikatür Albümü” (1950), “Seçim Albümü” (1950), “Gir Kapanıyorum” (1992) kitaplarının yanı sıra gazetelerde çizdiği karikatürleriyle alanında usta bir isim, kendinden sonraki kuşağa da öncü olmuştur. Gökçe 1953 yılında vefat etmiştir (Biyografya, t.y.).

Mazhar Nazım Resmor, 1901 İstanbul doğumludur. Resmor, Galatasaray Lisesi'nden mezun olmuş, yüksek öğrenimini Sanayi-i Nefise Mektebi ve "Paris Dekoratif Sanatlar Yüksek Okulu"nda tamamlamıştır. "Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu"nda ve "Kız Sanat Enstitüsü"nde teknik dersler vermiş, Türkiye'ye ilk kez "kurşunlu cam vitray tekniği"ni getirmiştir. Mazhar Nazım karikatüre henüz Sanayi-i Nefise Mektebi'nde okurken Semih Lütfi Erciyas yönetiminde yayımlanan "Ayine" dergisi için çizdiği karikatürlerle başlamış (1921), Daha sonra "Aydede" (1922), "Akbaba" (1923), "Zümrüdüanka" (1923-1925) ve "Kelebek" (1923-1924) dergilerinde çizmiştir. Ayrıca 1940'larda yayınlanan "Şaka" mizah dergisinde de uzun yıllar boyunca karikatürleri yayımlanmıştır. Birden çok çizgi ve biçem arayışları olmuş; bu farklılık her defasında imzasına da yansımıştır. Millî Mücadele döneminde Ayine'de Yunan hükümetine karşı çizdiği sert karikatürleri, Lozan Antlaşması üzerine çizdiği karikatürler büyük ilgi toplamış, sonrasında ise daha çok romantik fanteziler, kadın-erkek ilişkileri gibi gündelik yaşama ilişkin karikatürler çizmiştir. Resmor, 1943 yılında, Abidin Daver ve Safa Günay'la birlikte Cumhuriyet'in 20. yılı anısına İstanbul Belediyesi'nce yayınlanan "Güzelleşen İstanbul" adlı kitabı hazırlamıştır. 1977 yılında kalp krizi sonucu yaşamını yitirmiştir (Coşgun, t.y.).

Cemal Nadir Güler, 13 Temmuz 1902'de Bursa'da dünyaya gelmiştir. İlkokulu Bursa'da, ortaokulu Bilecik'te tamamlamıştır. Makinistlik, kasnakçılık, tabelacılık ve resim öğretmenliği yaparken diğer yandan resim ve karikatür de çizmiş, ilk karikatürü "Diken'de 1920'de yayımlanmıştır. Ardından karikatürleri "Resimli Dünya", "Akbaba" dergilerinde çıkan Nadir'i, Akbaba'daki karikatürlerinin beğenilmesi üzerine İstanbul'a çağrılmış, 1947 yılında kadar "Akşam" ve "Cumhuriyet" gazetelerinde karikatürleri yayımlanmıştır (Biyografya, t.y.). "Amcabey'e göre" (1932), "Karikatür Albümü" (1939), "Akla Kara" (1940), "Dalkavuk Karikatür Albümü" (1943), "Seçme Karikatürler" (1944), "Harp Zenginlikleri Karikatür Albümü" (1945), "Siyasi Karikatürler" (1946), "Amcabey Albümü" (1946) bulunan Cemal Nadir, Çağdaş Türk karikatürünün öncüsü kabul edilmiş ve kendinden sonraki karikatüristlere ilham vermiştir (Biyografya, t.y.).

Mithat Özar, 1902 yılında doğmuş, Türk çağdaş afiş tasarımı kurucuları arasında yer almıştır. 1924-1927 yıllarında Beyoğlu'ndaki atöyesinde “fener” adı verilen dev sinema afişlerini tasarlamıştır. Paris'te sanat eğitimi alıp 1932'de Türkiye'ye dönen Özar, Sanay-i Nefise Mektebi'nin afiş atölyesinin başına gelerek akademisyenlik yapmıştır. 1937 Mekte'in sergisinde yer alan Florya afişleri akademik anlamda ilk profesyonel örnek olmuştur. Desen ve pentür tekniğinde usta olan Özar, Fransa'da aldığı eğitimin etkisini çalışmalarına ve öğrencilerine aktarmıştır. Afiş, dergi ve kitap kapağı alanında yaptığı çalışmalarından pek azı günümüze kalabilmiştir (Durmaz, 2011: 54).

Hatice Sabiha Rüştü Bozcalı, 1904 İstanbul doğumludur. Bozcalı, ilk resim eğitimini Ali Sami Boyar'dan almıştır. 15 yaşından itibaren farklı dönemlerde Berlin, Münih, Paris ve Roma'da; Lovis Corinth, Moritz Heymann, Karl Caspar, Paul Signac ve Giorgio de Chirico gibi dönemin tanınmış ressamlarının atölyelerinde çalışmıştır. 1928-1929 arasında, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Namık İsmail'in atölyesine devam etmiş, manzara ve natürmort ve portreleriyle dikkat çekmiştir (Biyografya, t.y.). Paris'te, Neo Empresyonist sanat hareketi öncülerinden Paul Signac'ın Atölyesi'ne devam etmiş, döndükten sonra ilk kişisel sergisini Filarmoni Derneği'nde açmıştır. Kişisel sergilerin yanı sıra Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sergilerine de katılmıştır. Bir süre sonra Roma'ya gitmiş, metafizik ressamı Giorgio de Chirico'nun Atölyesi'nde çalışmıştır (İnce, 2016). Çağdaşları gibi Bozcalı da Atatürk portreleri yapmış, fotoğraflardan yaptığı bu çalışmalar arasında, yağlıboya tablolar ve Reşad Ekrem Koçu'nun kitaplarında kullanılmak için hazırlanan illüstrasyonlar yer almıştır. İllüstratörlük, Bozcalı'nın profesyonel hayatının ikinci evresini oluşturan reklam illüstrasyonlarına, editöryal illüstrasyonlarla devam etmiş, yirmi beş yıl boyunca sürdürdüğü gazete ressamlığında, farklı gazetelerde çalışmış ve kitap resimlemeleri yapmıştır. Aynı zamanda sanatsal çalışmalarına devam etmiş ve sergilere katılmıştır. Kitap resimlemelerini yaptığı Koçu'nun ölümünden sonra illüstratörlüğü bırakarak, resim çalışmalarına devam etmiştir. Reklam İllüstrasyonları 1938'de çalışmaya başladığı İnhisarlar İdaresi'nde (TEKEL) sigara ambalajı, etiket, fuar panoları ve takvimler için illüstrasyonlar hazırlamıştır. 1938-1943 yıllarında, modernleşen Türkiye'nin belgelenmesi amacıyla düzenlenen altı yurt

gezisinden ikincisine 1939 tarihli yılında katılarak, bu alanda ilk kadın sanatçı olmuştur (Yakar, 2017: 341).

Mazhar Apa, 1905 yılında Priştine’de doğmuş Bursa Sultaniyesi’ndeki eğitimi ardından İstanbul’da Sanayii Nefise Mektebi’ne kaydolmuş aynı zamanda Hattat Hâmid’in çıraklığını yapmıştır. O yıllarda, “Ayna” dergisinde karikatürleri, “Muhit”de bazı illüstrasyonları yayımlanan Apa, diğer yandan ünlü klişeci Max Müller’in yanında çıraklık yapmış, Ankara’daki Hâkimiyet-i Milliye gazetesi klişehanesinde 1929’a kadar çalışmıştır. Askerlik sonrası klişeciliği bırakarak afiş ressamlığına başlamış bir ara sergicilik ve dekorasyon üzerine de çalışmıştır (Vikipedi, 2009).

Ali Suavi Sonar, 1910 yılında Adana’da doğmuştur. Güzel Sanatlar Akademisi’nden 1930’lu yılların başında mezun olmuş, 1931 yılından başlayarak grafik tasarım alanında çalışmıştır. İstanbul ve Roma’da yaşayan grafik tasarımcı ve fotoğrafçı Sonar’ın, 1930’lu yıllarda yaptığı kitap kapakları tipo baskı tekniği ile basılmıştır (Suner ve Taragay, 2018: 817). Mısır’da bir süre yaşayan Sonar, Fransızca ve Arapça dillerinde tasarımlar yapmış, askerlik için yurda döndüğünde İnhisarlar İdaresi (Tekel) için 1934-1940 yılları arasında tasarımlar yapmıştır. Tekel için etiket, ambalaj, afiş, broşür çalışmaları yapan Sonar, farklı kurumlar için de tasarımlar yapmıştır. Sabahattin Ali, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Nazım Hikmet gibi önemli yazarların kitaplarının resimlemesini de yapmış, gazetelerin moda sayfalarını hazırlamış, ayrıca fotoğrafla da ilgilenmiş ve “Hayat”, “Ses”, “Resimli Roman” gibi dergilerin kapaklarına fotoğraf çekmiştir (Durmaz, 2011: 70).

Muvaffak İhsan Garan, 1911 yılında İstanbul’da doğmuştur. 1929 İstanbul Erkek Lisesi’ni bitirip, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’ni yarım bırakarak Babıâli’de çalışmaya başlamıştır. 1929 itibari ile çeşitli dergi ve gazetelerde hem yazar hemde çizer olarak çalışmıştır. 1934-1937 arasında Fransa’da afiş ve reklam eğitimi almış, Paul Colin’in öğrencisi olmuştur. Oyuncu kimliği de olan Garan, 1933’te, “Cici Berber” “Aynaroz Kadısı” filminde oynamıştır. Grafik tasarıma önce karikatürle başlamış, Darülbeyti tiyatro dergisinin 1930’daki sayılarında portre-karikatürleri yer almıştır. 1934-1938 yılları arası Akbaba dergisinde çizdiği ünlü kişilerin portreleri tam sayfa

yayımlanmıştır. 1940 yılı ve sonrasında sergileme tasarımı hakkında yazdıklarını yayımlamış, 1930-1950 arası kitap kapağı, reklam, afiş çalışmaları yapmıştır. 1950 sonrası daha çok gazeteci, yazar, yönetici olarak hayatına devam etmiş, 1985 yılında hayatını kaybetmiştir (Durmaz, 2017).

Ressam Cevdet, Nâzım Hikmet'in 1929 yılında basılan "Jokond ile Si-Ya- U" kitabının ön ve arka kapağı ile içindeki resimlemelerini, yine Nazım Hikmet'in 1930'da basılan "Varan 3" adlı kitabının kapağını tasarlamıştır. Resimli Ay'ın Haziran 1929 tarihli 4. sayısında yer alan "*Bu Resimler Fırça ile mi Yapılıyor?*" başlıklı imzasız "yazı-konuşma"nın; yazı kısmı Nazım, konuşmayı gerçekleştirme kısmı da Cevdet tarafından yapılmıştır. 1930 yılında "Çok Resimli Süslü Alfabe"yi resimleyen Cevdet, Ocak 1930'da çıkarılmaya başlanan "On Beşte Bir Çıkar Hikâye Mecmuasıdır" alt açıklamalı Resimli Hikâye dergisinin tek çizeri olmuştur. Resimli Ay'ın 3. ve sonuncu döneminin ilk sayısının (Ocak 1931), 12. sayfasında "*Cevdet'in eserlerinden*" alt açıklamasının eşliğinde çarpıcı bir çalışması yer almıştır. Çalışmada elinde fener, omzunda kazma, galeride ilerleyen bir maden işçisi resimlenmiş; altında, yapım tekniğine ilişkin "*bu resimler makasla siyahkâat kesilerek yapılmıştır*" yazılmıştır. Cevdet, imzasız olsa dahi ayırt ediciliği yüksek çalışmalar yapmış, çizimleri ile metni daima desteklemiştir. Aynı zamanda bu çalışmalar, metinden ayrı da izlenebilir ve okunabilir düzeydedir. Çalışmalarını, kalem, boya, fırça kullanmayıp, makas ve kağıtla yapmıştır. İmzasız olarak hazırladığı kitap kapaklarının iç sayfasında "*Kapak Ressam RİFAT CEVDET AKÇİZ tarafından yapılmıştır*" yazılıdır (Ergün, t.y.).

Grafik tarihimizin öncülüğünü yapan ve bilgilerine ulaşılabilen yukarıda isimlerin çalışmalarında, Avrupa'da ortaya çıkan sanat akımlarının da etkisi olmuştur.

2.2.3. Türk Grafik Tasarımını Etkileyen Sanat Akımları

XX. yy.ın ilk çeyreği, yazı tasarımında farklı eğilimleri içinde barındırmıştır. Yalınlık ve akıcılık anlayışının ön planda tutulduğu harf karakterlerinden, sayfada yazının düzenlenmesine karşı çıkan avand-garde uygulamalara kadar bu alanda bir hareketlilik

yaşanmıştır. 1909'de Fütüristler yayınladıkları manifesto ile bütün tipografi ve imla kurallarını hiçe sayan yeni bir tipografik dil öne sürmüştür; çalışmaları, savaş sonrası dönemin havasını da yansıtmıştır. Bu yıllarda birbirinden beslenen sanat hareketleri, dönemin tasarım anlayışının en güçlü dayanağı olmuştur. Geometrik çizgisel karakteri ile Art Déco estetiği, dünya savaşının ardından tasarımda yeni bir dil yaratmak amacı ile ortaya çıkan Bauhaus'un "biçim işlevi takip eder" anlayışı, o zamana kadar görülmemiş bir etki yaratmıştır. XX. yy.'ın ilk çeyreğinde, serifsiz harfler, "bar" adı verilen yalın, kalın şeritler ile oluşturulan geometrik diyagonal kompozisyona sahip yazı dili, Almanya'da kurumsal kimlik çalışmalarının en etkili aracı olmuştur. Osmanlı'dan Harf Devrimi'ne kadar olan zamanda geleneksel harf karakterlerinin kullanıldığı görülse de Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemi çalışmalarında, Batı'da sürmekte olan sanat akımlarının etkisi hissedilmektedir (Akkaya, 2013: 138).

İhap Hulusi Almanya'da aldığı grafik eğitimiyle yurda dönmüş, Kuzey Avrupa grafik üslubu üzerine temellenmiş afiş tarzının etkisini taşıyan çalışmalarıyla, Türk grafik tasarımına öncülük etmiştir. Çalışmaları XX. yy. Alman afiş ekolünün evrensel değerlerini içermiştir. Kungsgewerbe Schule'deki, hocası Prof. Ludwig Hohlwein'in çizgisinin etkilerini hissettirmiş, onun fotoğraftan ana obje olarak yararlanması Görey'in de çalışma üslubunu oluşturmuştur (Serin, 2006: 126-127). Örneğin "Kulüp Rakısı etiketi" ve "İş Bankası Kumbara Tanıtım Afişi", buna iyi bir örnektir. İhap Hulusi'nin tasarladığı afişlerde, etiketlerde, amblemlerde, ilanlarda ve kitap kapaklarında kullandığı yazılar çoğunlukla tasarımını kendi eliyle yaptığı harflere dayanmaktadır. Bu yazı biçimleri incelendiğinde "Art Nouveau", "Art Deco" ve "Bauhaus" ekolünün çizgileri görülmektedir. Kimi zaman kaligrafik yazı biçimlerini kullanması, kimi zaman geometrik ve tipografik harf yapılarına yer vermesi, bu akımlardan izler taşımıştır. Görey'in özellikle afişleri, dönemin baskı tekniği olan litografinin çinko kalıpla yapılan düz ofset yöntemi ile basılmıştır (Suner ve Taragay, 2018: 816).



Şekil 30. Kulüp Rakısı etiketi, İhap Hulusi Görey, 1930 (Mutluer, 2020).



Şekil 31. Devlet Hava Yolları afişi, İhap Hulusi Görey (Mutluer, 2020).

Alman grafik ekolünde görülen şema disiplininin hâkim olduğu afişleriyle, toplumu yalın grafik tasarımla tanıştırmıştır. Kostrüktivizm, Süprematizm, Rayonizm gibi XX. yy.ın başlarında hakim olan sanat hareketlerinin, üsluba ve inşaya yoğunlaşmasından yola çıkarak, afiş sanatında verilen mesaj güçlendirilmiştir. Afişte kullandığı realist ifadeler, iletmek istediği mesajı, güçlü şekilde hedef kitleye ulaştırmıştır (Serin, 2006: 127). Tüm çalışmalarında kişiliğinin yansıması görülen Görey, gerçekçi bir anlayışla karakterindeki renkliliğe karşın çalışmalarında renge çok yer vermemiş, kullandığı figürlerde yakın çevresinden esinlenmiştir. Görey'in simgesel anlatımı, afişlerinde doğal imge kullanımı ve gerçekçi yaklaşımla grafik tasarım alanında özgünlüğü, ustalığıyla, saygınlık kazanmıştır (Şenkal, 2016: 44).

İhap Hulusi'nin arkadaşı da olan Sabiha Bozcalı'nın üslup zenginliğine en açık örnek portreleri olmuştur. Yakın çevre ve ailesinden kişileri resmettiği ya da sipariş üzerine yaptığı portrelerinde; Çallı Kuşağı'nın belirgin etkisi görülmüştür. Oto portrelerinde "Akademik İzlenimcilik"ten "Ard-İzlenimcilik"e yaklaşan bir arayış göze çarpmıştır (Yakar, 2017: 340). Çizimlerinin bir örneği aşağıdaki şekilde görülmektedir.



Şekil 32. Salt Galata’da 2016 yılında açılan “Ressam Sabiha Rüştü Bozcalı” sergisinde yer alan illüstrasyon çalışmaları örnekleri (Bantmag, (2016).

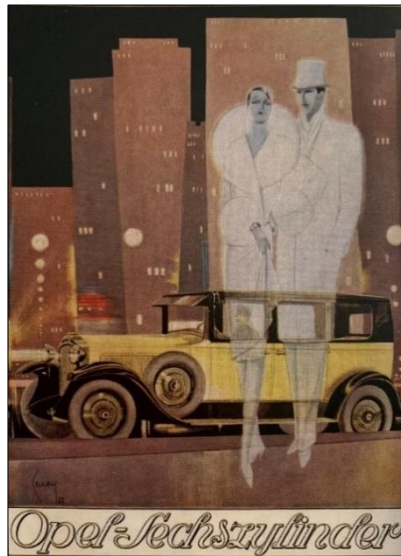
Resimlerinde daima sezilen ve Almanya’da çalıştığını belli eden bir konstrüksiyon sağlamlığı görülmüş; karşıtlık, kurgu gibi niteliklerle sağlamlaşan üslubu, doku etkisi yaratan belirgin fırça vuruşları, illüstratif çalışmalarındaki yetkinliğin belirleyicisi olmuştur (Yakar, 2017: 340).



Şekil 33. Salt Galata’da 2016 yılında açılan “Ressam Sabiha Rüştü Bozcalı” sergisinde yer alan portre çalışmalarından örnekler (Bantmag, 2016).

Bozcalı'nın çalışmalarında, çağdaş Türkiye'nin Batılı insan portresini ve çağdaş ürünlerle sergilenen hayat modelini reklamlarda işlemesiyle, "Plakatstil" üslubu hissedilmektedir. Bu tarz ayrıca diğer Almanya grafik eğitimi almış isimlerin çalışmalarında da hissedilmektedir (Gençtürk ve Hızal, 2012: 74). Bozcalı'nın İstanbul cami ve sokakları, balıkçı tekneleri, limanlar, İtalya ve Paris'ten görünümeler sunan peyzaj çalışmalarında; karakalem ve mürekkeple oluşturulmuş detaylı etütlerden, birbirine kaynaşmış sıcak ve parlak renklerde suluboya uygulamalarına ve izlenimci yağlıboya eserlere varan bir çeşitlilik görülmüştür. Çoğunlukla çiçeklerden oluşan natürmort çalışmalarında objeler nispeten koyu kurgulu renkler ve yakın ton değerleriyle betimlenip yumuşak konturlarla çevrelenerek; koyu arka plan üzerine simetrik bir kompozisyon içinde yerleştirilmiştir (Yakar, 2017: 340).

Görey ile aynı yıllarda grafik eğitimi alan diğer isim Kenan Temizan da Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirmiştir. Reimann Schule'de afiş ve kumaş deseni üzerine ders vermiştir. 1930-1960 arası Güzel Sanatlar Akademisi Afiş Bölümü'nden mezun Cevher Bozkurt, Mesut Manioğlu, Namık Bayık vb. isimler, "Cassandre", "Paul Colin", "Jean Carlu" vb. sanatçıların eserleriyle zenginleştirdiği Fransız afiş üslubundan etkilenmişlerdir (Akdenizli, 2006).



Şekil 34. Kenan Temizan'ın afiş tasarımlarından bir örnek; Opel Sechszylinder (Çam, 2014: 081).

Ali Suavi Sonar'ın "Kübizm", "Fütürizm" gibi sanat hareketleri ile "Art Deco" etkisindeki tasarım anlayışı dönemin görsel dilini göstermiş, tipo baskının olanakları da bu üslupta etkili olmuştur (Suner ve Taragay, 2018: 817). Sonar'ın çalışmalarına örnek aşağıdaki şekillerde görülmektedir.

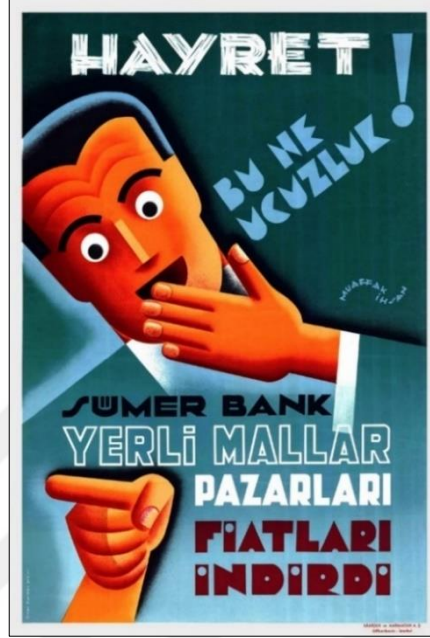


Şekil 35. Ali Suavi Sonar'ın, Nazım Hikmet'in kitabı için tasarladığı kapak (Suner ve Taragay, 2018: 817).

Şekil 36. Ali Suavi Sonar'ın, Ragıp Şevki'nin kitabı için tasarladığı kapak, 1932 (Bektaş, 2016).

Ali Suavi Sonar'ın Art-Deco akımı izlerini yansıtan bir diğer kapak tasarımı, Ragıp Şevki'nin yukarıdaki şekilde görülen "Beni Yakan Bir Ateş Var" kitabının kapağı olmuştur. Tasarımlarında Art-Deco sanat hareketi hissedilen başka bir sanatçı da Muvaffak İhsan Garan'dır. Edebiyat, sinema, tiyatro, gazetecilik gibi birçok alanda eser üreten Garan, öğrencisi olduğu Paul Colin'den afiş eğitimi almıştır. Yurda dönüşüyle, 1930-1950 arası tasarladığı kitap kapakları, basın ilanları ve afişlerle, Batı'nın çağdaş ifade tarzını kendi ülkesinde tanıtmıştır (Bektaş, 2016). Batı sanat akımlarından izler

taşıyan çalışmalara imzasını atan diğer bir isim de Muvaffak İhsan Garan olmuştur. Garan'ın çalışmalarından bir afiş örneği aşağıdaki şekilde görülmektedir.

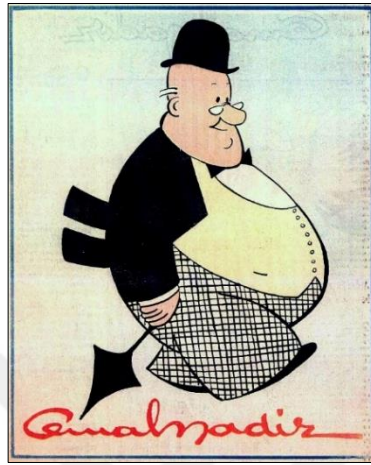


Şekil 37. Muvaffak İhsan Garan'ın Sümerbank Yerli Mallar Pazarları afişi, 1930'ların sonları (Durmaz, 2017).

Garan, Sümerbank afişinde Cassandre'ın çağdaş grafik dilini hissettirmektedir. Garan, özellikle illüstrasyonlarında Fransız afiş sanatçılarından A. M. Cassandre, Paul Colin vb. isimlerin etkisini yansıtmıştır. Art Deco akımını Türkiye'ye taşıyan isimlerden biri olmuştur. Garan, ayrıca grafik tasarım hakkında yazdıkları ile dönemin modern bir öncüsü olmuştur (Durmaz, 2017).

Karikatürde alanında da Fransız etkisi Cemal Nadir'in çizgisinde hissedilmektedir. Nadir'in "Amcabey", "Efruz Bey", "Dalkavuk", "Akla Kara", "Yeni Zengin" vb. yarattığı özgün tiplerle, toplumsal konuları ele almış, Türk toplumuna özgü çizimleriyle, karikatür sanatının gelişmesine önemli katkı sağlamıştır (Biyografya, t.y.). Cemal Nadir'in tiplerinde kadınlar gösterişli, uzun boylu batılı tarzlarıyla yer alırken, erkek figürleri kısa boylu ve gülümseten ifadede çizilmiştir. Siyasi konuları,

tiplerini üzerinden ele alan Nadir'in çizimlerinden örnekler aşağıdaki şekillerde görülmektedir.



Şekil 38. Cemal Nadir Güler'in Amcabey tiplemesi (Demirci, 2014).

Şekil 39. Cemal Nadir'in “Çıplaklık Modası” başlıklı Osmanlıca karikatürü, Papağan dergisi, 1925 (Karikatür metni: “-*Almanya’da elbise aleyhdarı bir cemiyetin bir milyon a’zası varmış! -Bu cemiyetin a’zaları, mutlaka karılarına manto yapamayan şimdiki züğürt kocalardır*”) (Today in 1920s, t.y.).

Art Déco üslubu, Cumhuriyet sonrasında yayımlanan Güneş ve Sinema Postası dergilerinde yer alan illüstrasyonlarda görülmüştür. Güneş Dergisi’nin ön kapağında, dergi adının altında “sanat ve edebiyat mecmuası” ibaresi, onun altında da çerçeve içine alınmış bir illüstrasyona yer verilmiştir. Modern görünümlü kadın figürlerine yer verilen kapakların her sayısı diğerinden farklı olmuştur. Akkaya, 2013: 222). Bu konuda örnek isimlerden biri de İzzet Ziya Turnagil olmuştur.

İzzet Ziya Turnagil resim sanatı hakkında araştırma yapmak üzere gittiği Paris’te bulunduğu yıllarda, Louis Sabattier ve Sem’in (Georges Goursat) desen anlayışından oldukça etkilenmiştir. Türkiye’ye geri döndüğünde karikatür dergilerde çok sayıda karikatür yayımlamıştır. Özellikle “Kalem” dergisinde çizdiği karikatürlerde bu çizerlerin etkisindeki güçlü deseni ve portreleri ile dikkat çekmiştir (Coşgun, t.y.).



Şekil 40. İzzet Ziya'nın 7 Gün dergisi kapak çalışması (Hayal Kahvem, 2018).

Muhsin Ertuğrul dönemi olarak bilinen 1923-1939 arası Türk Sineması için önemli yıllardır. Ertuğrul, çağdaş Türk tiyatrosunu kurmuş, Türk sinema ve tiyatrosu gelişimi hızlanmıştır. Sinema afişleri grafik tasarımın da gelişimine katkı sağlamıştır (Dinçeli, Sevindik ve Karatepe, 2016: 401). Türk sinema afişleri ilk zamanlarda Alman, Fransız, ardından ABD, İtalya, Meksika, Hindistan ve Mısır sinema afişlerinin izlerini hissettirmiştir. İlk dönem sinema jeneriklerinde, yurtdışına eğilim ve öykünme, Art Deco vb. sanat hareketlerinden etkilenme gözlemlenmektedir (Noyan ve Ödekan, 2009: 10).



Şekil 41. İstanbul Sokaklarında filmi afişi, 1931 (Noyan ve Ödekan, 2009: 10).

Yukarıdaki şekilde görülen ve jeneriği bulunamayan M. Ertuğrul'un, 1931 Türk, Mısır ve Yunan ortak çalışması ilk sesli filmi "İstanbul Sokaklarında", Art Deco'nun geometrik, yalın üslubunun izlerini net olarak taşımıştır. Ayrıca sonraki yıllarda birçoğu elle, ilkel tekniklerle üretilen film afişlerinden değişik etkiye sahip olmuştur (Noyan ve Ödekan, 2009: 10). Film grafiklerinde de batı etkisi görülebilmektedir. "Şehvet Kurbanı" film jeneriği buna örnektir.

M. Ertuğrul'un, 1940 yapımı "Şehvet Kurbanı" filminin jeneriği, Art Deco üslubunu anımsatan illüstratif ve tipografik biçimi dolayısıyla bir sene sonra çekilecek olan "Kahveci Güzeli" filminin jeneriği ile benzeşmiştir. Hazırlanan akar jenerikte ve yabancı jeneriklere öykünme hissedilmiştir. 1930'larda özellikle Hollywood sinemasında Art Deco yazı karakterleri kullanılmıştır (Noyan ve Ödekan, 2009: 10).



Şekil 42. Şehvet Kurbanı filmi açılış jeneriği, 1940 (Noyan ve Ödekan, 2009: 10).

Sinemacılar, yurtdışındaki filmleri ve üslupları takip etmiş, vurgu yapılmak istenen isimler; konturlu, tırnaksız karakter kullanılarak; ara başlıklar, dekoratif el yazısı tarzında yazılmıştır. Bu noktada hiyerarşik bir ayırım gözetilerek; ikinci dereceden oyuncularını ifade etmek için üçüncü bir yazı karakteri kullanılmıştır. Fonda yer verilen illüstrasyon ve önde bulunan bilgi, içerik yönünden uyum sağlamış, filmin ara yazıları

jenerikte kullanılan karakterle uyumlu çalışılmıştır. Oyuncular, illüstrasyonlarda silüetler olarak izleyiciye tanıştırılmıştır. Jenerik grafikleri, filmin afiş grafikleri ve illüstrasyonlarına oranla daha başarılıdır (Noyan ve Ödekan, 2009: 10).



Şekil 43. Şehvet Kurbanı filmi afişi, 1940 (Noyan ve Ödekan, 2009: 10).

Buradan hareketle, Türk grafiği ulusal niteliklerden yoksun diye düşünülmemelidir. Batı'dan kopya edilmiş ya da onun izniyle üretilen içerikler, ilk dönemler için doğal bir durumu göstermektedir. Millî Mücadele, Kurtuluş Savaşı gibi zor zamanlarından ardından Cumhuriyet'le yaşanan tüm alanlardaki büyük değişiklik, peş peşe gerçekleştirilen devrimler, halkta ve kültür-sanat çevrelerinde coşku uyandırmıştır. Harf Devrimi ile sağlanan yeni ifade imkanları, Batı düşünce ve yaşam şeklinin tüm detaylarını alarak, sağlıklı bir Türk grafik tasarımının oluşumunu o dönemde sağlayamazdı. Uzun savaşların yıkıntılarından yeni yeni kurtulan yoksul bir Türkiye, günümüz grafik tasarımını hazırlayan elverişli koşulların belirmesi için 1950'li yılları beklemiştir (Kolektif, 2009: 25). Baskı tekniklerindeki ilerleyiş, grafik tasarım alanında da gelişimin en belirleyici unsurlarından olmuştur.

2.2.4. Harf Devrimi'nden Önce ve Sonra Türk Matbaası ve Baskı Teknikleri

Ülkelerin bilim ve teknoloji kullanımı, ekonomik, sosyal ve kültürel seviyesinin yükselmesini, dolayısıyla refahının artmasını sağlamaktadır. Dünyadaki hızlı gelişmelere ayak uydurmak; araştırmayı, gelişimi, teknolojik atılımları gerekli kılmaktadır. Bir ülkenin geleceğe hazırlanması için, bu alanlarda ihtiyaç duyulan kurum ve kuruluşları hayata geçirmesi gerekmektedir (Zayimoğlu Öztürk, 2017: 301).

Matbaa, kimi kaynaklara göre VIII. yy.da Asya'da, kimilerine göre de XI. yy.da Çin Türkistanı'nda yaşayan Uygur Türkleri ile ortaya çıkmıştır. J. G. Gutenberg tarafından Almanya'da 1450'lerde, İtalya'da 1465, Fransa'da 1469, Hollanda'da ve Avusturya-Macaristan'da 1473, İngiltere'de 1474, İspanya'da 1475 yıllarında kurulmuştur (Kabacalı, 2000: 3). Almanya'dan gelen matbaacılar vasıtasıyla Avrupa'nın her yerine yayılan matbaa, Amerika'da, ancak XVI. yy.ın ikinci yarısından sonra çalışmaya başlamıştır (Binark, 1968: 89).

Anadolu'daki ilk baskı tekniği örnekleri; kil üzerine basılan mühürler ve silindirler olmuştur. Yüksek baskının bu öncü örneklerinin ardından, kumaş üzerine, tahta kalıpların basılmasıyla elde edilen ve XVI. yy.dan günümüze ulaşan yazmalar basılmıştır. İlk gravür örnekleri ise yine XVI. yy.a ait İstanbul ve saray çevresi temalı baskiresimlerde görülmüş, bu yıllarda Osmanlı'nın misafir ettiği Batılı oryantalist sanatçılar tarafından yapılmıştır (Gürler, Doyran ve Yılmaz: 2019: 412). Osmanlı matbaanın kurulmasıyla farklı bir sürece girmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk matbaa, İstanbul'da Museviler tarafından 1493-95 yılında açılmış, Selanik, Edirne ve İzmir'de açılan matbaalarla devamı gelmiştir. İbranice, Yunanca, İspanyolca ve Latince yapılan baskılarda, dini konular sıkça yer almış, 1567'de Ermeniler, 1627'de Rumlar, ilk matbaaları İstanbul'da açmıştır. Osmanlı, Musevi ve Hristiyan cemaatlerinin din konusundaki anlaşmazlıklarının artmaması amacıyla, azınlıkların açmış oldukları bu matbaaları, herhangi bir karar bulunmasa da belli dönemlerde kapatmıştır (Kalafat Alpaslan, 2006: 194).

Osmanlı tarihi için Lale Devri'nde (1718-1730) ilk Türk matbaasının kurulması, batılılaşma konusunda önem taşımıştır. Osmanlı'nın XVII. yy. itibari ile toplumsal yapı ve toprak bütünlüğünün bozulmaya başlaması, bu gelişmelerde tetikleyici olmuştur. Batı'da olanları merak eden Osmanlı yönetimi gönderdiği elçileri incelemeler yapmakla görevlendirmiştir (Altuntek, 1993: 192-193).

Türk Matbaasının kurucusu, 1670'te Macaristan'da doğan İbrahim Müteferrika, 1694'te Osmanlı'ya gelerek devlete hizmet etmiştir. (Davulcu ve Kıpçak, 2016: 253). Müteferrika, 1727 yılında ilk Türk Matbaasını açmadan bir yıl önce matbaanın faydaları ve gerekliliği hakkında “Vesilet-üt-tıbaa” risâlesini yazarak Damat İbrahim Paşa'ya sunmuş, kitap basımının bir toplum için gerekliliği konusunda oldukça etkili on maddelik bir açıklama yapmıştır. Padişah'ın 1726 tarihli bir fermanı ile Müteferrika'ya, tefsir, hadis, fıkıh ve kelâm kitapları basmaması koşuluyla istediği izni verilmiştir (Kalafat Alpaslan, 2006: 194). Vankulu sözlüğünün üst kısmında yer verilen “Darü't-Tıbaatü'l-Ma'mura” (Devlet Basımevi) için alınan izinlerin ardından, Hollanda'nın Zeyden şehrinden baskı makineleri getirilmiş, matbaada görev almak için Firmin Didot ve Henry Omant davet edilmiştir (Kınık, 2014: 31-32).

Devlet Basımevi, onların idaresinde çalışmaya başladığında öncelikle ihtiyaç duyulan harflerin dökümü sağlanmıştır. Bu amaçla nesih yazı karakteri seçilmiştir. Fakat yazan hattat bilinmemektedir. Osmanlı'nın ilk döküm harfleri, 16-18 punto arasındaki bu nesih harfler Türk Matbaacılığında uzun yıllar kullanılmıştır (Kınık, 2014: 31-32).

İbrahim Müteferrika 1729-1742 arası 17 kitap basmış, “Vankulu Sözlüğü”nü basmak amacıyla ilk defa metal döküm Arap harfleri hazırlanmıştır. İlk defa resim ve harita kullanılan basımlar “Cihannüma” ve “Tarih-i Hind-i Garbi” kitapları olmuştur. “Grammaire Turque” ise ilk kez Latin harflerinin kullanıldığı kitap olmuştur (Becer, 2015: 113). Basılan ilk resimli kitap, baskısı için ihtiyaç duyulan döküm yazısı ve resim kalıbı Müteferrika'nın tarafından hazırlanmıştır. Müteferrika'nın başlattığı Türk basım tarihi, usta-çırak ilişkisi ile gelişmiş, matbaa mesleği onunla etrafında şekillenmiştir. Müteferrika, Osmanlı'nın güçlenmesi için çaba göstermiş, Türkçeyi iyi öğrenmiş, İslâm düşüncesini ve kültürünü benimsemiş bunların yanı sıra tarih, coğrafya, astronomi, fizik,

siyaset ve askerlik gibi bilim alanlarına ilgi duymuş, devrinin ileri görüşlü bir düşünürü olmuştur (Kalafat Alpaslan, 2006: 192).

Bu dönemde Lübnan'da 1734'te Arapça kitaplar yayımlanmaya başlamış, 1822-1842 arasında da Mısır'da 243 kitap yayımlanmıştır. 1567'de ilk Ermeni matbaasını Apkar Tıbir kurmuş, 1567-1569 arasında 5 kitap basmış, 1627'de Rahip Nikodemos Metaksas ilk Rum matbaasını kurmuştur. 1494-1729 arasında, azınlıklar ile yabancılar tarafından tahmini 37 basımevi kurulmuş fakat Türkçe basım yapılmamıştır (Davulcu ve Kıpçak: 2016: 253).

İkinci Türk matbaası, askeri öğrenci yetiştirme hizmeti veren Mühendishane Mektebi'nde açılmış, bastığı kitaplarda adı “Darü't-Tıbaatü'l-Mamuretü's-Sultaniye” veya “Darü't-Tıbaatü'l-Mamure” adıyla geçen “Mühendishane Basımevi”dir. 1797 yılında kitap basmaya başlayan ve tespit edilebilmiş 19 eser dışında pek çok ders notu yayımlayan basımevi 1800'lerin başında faaliyetine son vermiştir (Akkaya, 2008: 9). Osmanlı Türk tarihinin üçüncü basımevi Üsküdar Basımevi, olmuştur. Resmi adı “Darü'ttıba'atü'l-Cedidetü'l-Ma'mure”dir. İlk iki matbaanın tecrübelerinden başka devletin desteğini de almıştır. Hareketli harflerin kullanıldığı ve varlığını Cumhuriyet'e kadar korumuş basımevidir (Akkaya, 2008: 9).

Osmanlı ordusunun gerekli baskı işlerini yapmak amacıyla litografi tekniği kullanılmış, sanatsal amaçla ilk kullanan ise Hoca Ali Rıza olmuştur. Kurşunkalem ile hazırladığı ve litografiyle bastığı çizgi resimlerinden, askeri okullarda faydalanılmıştır. Ali Rıza Bey, üç farklı zaman ve yerde basılmış, üç farklı nitelikte dokuz albüm ve yaklaşık 300 litografi örneği bırakmıştır. Ali Rıza Bey'in yaptığı Türk Resim sanatının ilk ve en önemli litografi örnekleri, modern ve nitelikli düzeydeki Türk özgün baskiresminin öncüleri olması açısından da önemlidir (Akgün, 2017: 432).

Türkiye matbaa tarihi iki defa yavaşlamıştır. İlk sebebi 1730 tarihli Patrona Halil Ayaklanması'dır ve 1732'de tekrar çalışmaya başlamıştır. İkincisi, Müteferrika'nın vefat ettiği 1746'dan başlayarak kademeli şekilde basımın durmuş olmasıdır ve 1784'te, I. Abdülhamit'in izniyle tekrar çalışmaya başlamıştır. Ardından gelen yıllarda kitap baskı

sayıları sürekli artış göstermiş ve XIX. yy. ortalarında gazete basımı da gerçekleştirilmeye başlamıştır (Aytaç, 2004: 122).

Devlet kanunları ve çalışmaları ile ilgili toplumun bilgilendirilmesini sağlayan ilk Türkçe gazete “Takvim-i Vekayi” 1 Kasım 1831’de yayımlanmıştır. Gazetenin Fransızca sürümü “Moniteur Ottoman”da Osmanlı yönetiminin fikirlerini Avrupa’ya iletmede hizmet sağlamıştır. 1840 sonrasında bir İngiliz olan Churchill’in yayımladığı “Ceride-i Havadis” ise siyasi ve iktisadi duyurulara yoğunlaşmıştır. Gazete yarı resmi olduğu için devlet desteği de almıştır (Karabulut, 2016: 51).

1847 yılında sadrazam Mustafa Reşit Paşa tarafından “devlet yıllığı” (salname) yayımlama geleneğini başlatılmıştır. İlk yıllık “Salname-i Devlet-i Aliye-i Osmaniye” 175 sayfadan oluşan küçük boyutlu olarak Ahmet Vefik Paşa tarafından hazırlanmış ve taş baskı (litografi) tekniği ile basılmıştır. Devletin tüm şehirlerine ulaşan bu girişim, resmi ve özel salnamelerin yanı sıra takvim basımına da öncü olmuştur (Bektaş, 2016). 1832’ye kadar resmi matbaalarda yönetimin uygun gördüğü kitaplar ve risaleler basılmış, bu yıldan sonra özel kişiler de basit teknikle çalışan taş basma matbaaları açmaya başlamıştır. 1840’ta özel kişilere, devlet matbaasına başvurarak masraflarını ödemeleri şartıyla istedikleri kitapları bastırabilme hakkı tanınsa da bu serbestlik fazla uzun sürmemiş, 1841 yılında devlet matbaasında Babıâli’den izinsiz kitap bastıramayacakları kararı verilmiştir. 1854 yılına gelindiğinde, ruhsatsız çalışan özel matbaaların basım yapması devlet matbaasının gelirlerini azalttığı için, izinsiz hiçbir yerde kitap ve vesaire basılamayacağı hükmü getirilmiştir. 1856 yılında ise vergi ve başka birtakım şartlarla matbaaların çalışmalarına izin verilmiş böylelikle basılacak kitaplar üzerinde yavaş yavaş bir denetim mekanizma kurulmaya başlamıştır (Demirel, 2004: 91).

1857’deki “Matbaa Nizamnamesi” ile basın hayatına yeni düzenlemeler getirilmiş, 1860’ta Agâh Efendi tarafından özgür ilk Türkçe gazete “Tecüman-ı Ahval” çıkarılmış, başyazarı Şinasi olmuş ve gazete halkın rahat anlayabileceği bir dil kullanmıştır. 1862’de Şinasi “Tasvir-i Efkâr” adlı yeni bir gazete yayımlamış, 1872’de Namık Kemal, Ebuzziya Tevfik vb. önemli isimlerce çıkarılan “İbret” gazetesini, “Hürriyet”, “Terakki”, “Mecmua-ı Fünûn” isminde yayın organları takip etmiştir. Matbaa

sayısında da önemli artış yaşanması gazete ve mecmuaların artmasında büyük katkı sağlamış ve sayıları: 1893-1907’de 199’a, 1908-1917 arasında 3682’e ulaşmıştır (Karabulut, 2016: 51).

Müteferrika matbaası, ilk baskılarını verdiği zamanlarda, şimşir oyma kalıp da kullanılmaya başlamıştır. Hakkaklar, harf dökme gibi oyma kalıpta resim hazırlama faaliyetlerini XIX. yy.ın ikinci yarısında da sürdürmüştür. Bu konuda ünlenen 1810 İstanbul doğumlu Mühendisoglu Ohannes, Abdülmecit zamanında kâğıt paraların basımını da gerçekleştirmiş, ardından Haçik Kevorkyan, Canik Aramyan, Nişan Berberyan gibi isimler de eklenmiştir (Koloğlu, 2010: 82). XIX. yy.ın sonlarında uygulamaya geçen taşbaskı yöntemi ve foto klişe teknolojisindeki yenilikler ile de yayıncılıkta yeni bir döneme girilmiştir. Taş baskı ve foto klişe tekniği, şimşir levhalara göre ucuz olması ve az zaman alması sayesinde hak işleminin (sert malzeme üzerine oyma/kazıma yöntemi) fiyatı düşmüş, resimli gazeteler çoğalmış, günlük gazeteler bile resim yayımlamaya başlamıştır (Akkaya, 2013: 147).

XIX. yy.da Osmanlı’da Türk basınının yönetim merkezi olan Babiâli’de, 1870’den başlayarak kitapçılar çoğalmaya başlamış, Türk basın-yayın hayatının merkezi olmuştur. Babiâli’deki yayınevleri, gazeteler ve matbaalar, içeriden veya dışarıdan çalışarak onlara iş üreten çizerlerle çalışmıştır. Karikatürden kapak resmine, güzel yazıdan afişe kadar geniş bir alanda çalışan çizerlerin iş tanımları tam belirlenmemiş o dönem için “ressam” olarak ifade edilmiştir. Çinkograflar ve klişeciler, ressamların ürettiği işleri baskıya hazırlamış, hatta bazen de ressamlarla aynı işi yapmışlardır (İşli ve Durmaz, 2013: 13).

1870-1876 yıllarında İstanbul’da çoğalan Türkçe mizah dergilerinin karikatürleri Osmanlı’da şimşir ya da maden üzerine elle oyma işini yapan sanatçılar tarafından yapılmıştır. XIX. yy.ın ikinci yarısında Osmanlı’da, Avrupa’da kullanılan, detaysız ve sadece çizgilerin görüldüğü kalıpların basitlerinin hazırlanmasını mümkün kılan tekniğin ilkel şeklini, “tire klişe”yi almıştır. O dönemde asitle hakketme şeklinde uygulanan, resmin tüm tonlarını az ya da çok nokta ile veren “oto tipi klişe” uygulanması olanaksızdı. Dolayısıyla litografi (taş baskı) yöntemi bir süre daha kullanılmıştır (Koloğlu, 2010: 83).

Ağaç baskı kalıpları ile portreler, manzaralar ve karikatürler basılan XIX. yy.ın ilk çeyreğinde fotoğrafın Osmanlı'ya gelişiyle, gazete ve dergilerde kullanılması, görüntünün hızlı basılmasını sağlayacak yeni teknik ve yöntemlere ihtiyacı doğurmuş, farklı açıdan bakıldığında ise hayali görsellerin yerini gerçeğe dayanan olay ve kişi görüntülerinin almasını sağlamıştır (Koloğlu, 2010: 78). İslamiyet'te suret yasağı olduğundan ilk yerel fotoğrafçılar Hristiyanlar arasından çıksa da fotoğrafın sosyo-kültürel yapı üzerine yaptığı etkinin fark edilmesinin ardından aydınlar tarafından buna çözüm bulunmuştur. Buna göre fotoğraf için; “Tanrı'nın güneş ışığı ile ortaya çıkan gölgelerinin bir kaydı”, ve fotoğrafçı için “müsevvir şemsi” veya “güneşle çizen/resim yapan kişi” anlamları kullanılmıştır. Böylelikle fotoğraf Doğu dünyasındaki yerini bu şekilde sağlamlaştırmıştır. Fotoğraf makinesi, Batılı seyyahların, sanatçıların, maceraperestlerin yanlarında taşıdıkları bir nesne haline gelmiş, Sultan II. Abdülhamid (1876-1909), fotoğrafın güçlü etkisini ve gerçekliği yansıtabilme yeteneğini keşfederek bunu önemsemiş ve etkili biçimde kullanılmasını sağlamıştır (Coşkun, 2015: 94).

Fotoğrafın ve film endüstrisinin gelişimi, karikatürün yaygınlık kazanmasını sağlamıştır. Karikatürün aslını çinko tabakalar üzerine kazıyarak ucuz ve orijinaline benzer şekilde basımı sağlanınca, noktalı ve çizgili tramlarla görselde gelişmeler olduğu fark edilmiş, sonrasında tipo, tıfdruk, ofset ve serigrafi yöntemleri, günümüzdeki kadar iyi sonuca varılmasını sağlamıştır (Özer, 1995: 140). Ofset baskının başlangıcı, gerekli araç gereçleri Türkiye'ye ilk getirenler, Ahmet İhsan Tokgöz, İsviçre Banknot Matbaası'ndan Orell Fussli ve Viyana Kâğıt Fabrikası'ndan Elbemühl olmuştur. 1929'da kurulan Ahmet İhsan Matbaası Limited Şirketi'nde ofset baskı başlatılmış, Alaeddin Kırıl ve Hakimiyet-i Milliye Matbaaları da ilk ofset baskı makinelerini getirmişlerdir. Böylece ofset baskı sayesinde grafik ürünlerin grafik ürünlerin kalitesi yükselmiştir (Bektaş, 2016).

Resimli yayınların ilki olan 1863'te yayımlanan “Mir'at”, resimli dergi sisteminin yaygınlaşmasını sağlayacak bir nitelik taşımamış, 9 Şubat 1867'de yine resimli olarak, Ayine-i Vatan piyasaya çıksa da köklü bir resimli yayın olamamıştır. Basın tarihçileri, 10 Ekim 1874'te çıkan resimli basının gerçek başlatıcısı olarak “Musavvar Medeniyet”i göstermiştir (Koloğlu, 2010: 84). Ebüzziya Tevfik'in 1881'de kurduğu Matbaa-i

arma gibi materyallerin baskısında, Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin görüşü izniyle ruhsat verilmiştir (Demirel, 95-104).

Dini kitapların basımı için ruhsat talebi Şeyhülislamlık Makamının, askeriyei ilgilendiren telif veya tercüme kitapların basımı için de Seraskerlik Makamının görüşü alındıktan sonra basım için ruhsat alınmıştır. 1892 yılında Maarif Nezareti'nde Tetkik-i Müellefat Komisyonu kurulmuş, basım öncesi denetimi Maarif Nezareti'ne bağlı kurullar tarafından yerine getirilmiştir. Önce Meclis-i Maarif basılacak kitapların incelemesini yapmış, zaman içerisinde aynı görevi başka kurullar üstlenmiştir. II. Abdülhamit döneminde ise Telif ve Tercüme Dairesi, Encümen-i Teftiş ve Muayene Heyeti, Tetkik-i Müellefat Komisyonu kitapların basım öncesi denetlemesini gerçekleştirmiştir (Demirel, 95-104). II. Meşrutiyet'in başlarındaki karışıklığı bitirmek amacıyla 1909'da bir Matbuat Kanunu çıkarılmıştır. Sansür uygulamaktan çok Bakanlar Kurulu'na gazete ve dergi kapatma yetkisi sağlayan kanun 1931'e kadar uygulanmış, 13 maddelik Matbaalar Kanunu da yasalaşmıştır. Ardından Osmanlı telif hukukunun yerleşmeye başladığını gösteren 1910 tarihli Hakk-ı Telif Kanunu, "telif hakkı" kavramını ortaya çıkarmış, 42 maddelik kanun; kitap, resim, heykel, plan, harita, coğrafya vb. çalışmaları güvenceye almıştır. 1729-1875 arası kurulan 151 basımevinde çıkarılan Türkçe kitap sayısı 2900'e ulaştığı saptanmıştır (Davulcu ve Kıpçak, 2016: 257).

XVII. yy.ın eğitim anlayışına bağlı olarak, okuma yazma bilenlerin az oluşu ve el yazması kaynakların ihtiyacı karşılaması, estetik zarafetten uzak Arap harfleriyle basılan eserlerin estetik duyguya hitap etmemiş olması matbaanın gelişimini yavaşlatmıştır (Tosun Durmuş, 2017: 962-965). Başka bir neden de kütüphanesinde el yazması eser sayısı fazla olan elit kesim için bunun bir statü göstergesi kabul edilmesidir. Hattat ve kopyacı "müstensihlerin" devlet yazışmalarında yeterli görülmesi, Kur'an'ın Arapça harflerden oluşması da diğer sebeplerdir (Tosun Durmuş, 2017: 962-965).

Osmanlı Devleti hattatların kâğıt ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik kâğıt üreticiliği konusunda farklı dönemlerde girişimlerde bulunmuş, ilk kâğıt fabrikası 1453 yılında Kağıthane'de kurulmuştur. Bursa'da, kuruluş yılı bilinmeyen bir fabrika da 1520 yılına kadar faaliyet göstermiştir (Becer, 2015: 113). XV. yy. başlarında Amasya'da, XVIII.

yy.da Yalova’da, birer kâğıt imalathanesinin hizmet verdiği ve İstanbul’un Kâğıthane semtinde III. Selim (1761-1808), döneminde kâğıt üretimi yapan bir fabrikanın olduğu belgelerden öğrenilmiştir. Daha sonra İstanbul’da 1804’te kurulan Hünkâr İskeleyi (Beykoz) Kâğıt Fabrikası, II. Abdülhamid’in (1842-1918) desteğiyle 1886’da tesis edilen Hamidiye Kâğıt Fabrikası hizmet vermiştir. Cumhuriyet’in ilk zamanlarında yerli kâğıt fabrikası olmadığı için kâğıt ithal edilmiştir (Yurtoğlu, 2017: 343-344).

XX. yy.ın ortalarından sonra kullanılan teknik, tipo baskı olmuş, bu dönem süreli yayınları tipo teknolojisine göre şekillenmiştir. Klasik yaklaşım olarak da adlandırılan tipo tasarım, yazıların cetvellerle ayrılan iki ya da daha fazla sayıdaki dikey sütuna yerleştirilmesini ifade etmektedir. Tasarımın şekillenmesini etkileyen teknik olanaklar kapsamında istisnai olarak illüstrasyon ve fotoğraf kullanılmış, süsleme amacıyla uygulanan dekoratif öğeler, dönemin görsel dilini oluşturmuştur (Akkaya, 2013: 135). Dönemin baskı teknikleri basını da şekillendirmiştir.

2.2.5. Harf Devrimi’nden Önce ve Sonra Türkiye’de Basın Ortamı

Toplum yaşamını ve fikirlerini büyük ölçüde farklılaştıran basın, Osmanlı Devleti’nden bu yana gerçekleşen yenileşme hareketleri ve sonrasında Atatürk’ün öncülüğünde yapılan Cumhuriyet devrimleriyle sağlam kimliğe sahip olmuştur. Basın, halkın Türk devrimleri hakkında bilgi edinmesini, devrimlere hazırlanmasını sağlamış ve bu devrimlerin, Türk milletinin refaha kavuşması için atılan adımlar olduğunu anlatmıştır. Devlet anlayışı ve çağdaş bir Türk toplumu oluşması yolundaki fikirlerin yerleşmesinde basın büyük bir rol oynamıştır (Aslan, 2009: 257). Matbaanın geç gelişi basının kurumsallaşmasını da geciktirmiştir. Osmanlı’da yazılı basın ilk Türkçe gazetenin çıkarılışından (1831), Kanunu Esasi’nin ilanı (1876)’ya kadar Tanzimat Dönemi, I. Meşrutiyet ve İstibdat Dönemi (1876-1908), II. Meşrutiyet Dönemi (1908-1918) şeklinde gruplandırılabilir (Doğaner, 2012: 111).

Türk basın tarihi Osmanlı Devleti’yle başlamaktadır. Basılan ilk yerel gazete, Fransız Büyükelçiliği tarafından 1795’te Fransızca olarak, ikinci gazete ise 1796 yılında

çıkarılmıştır. Bunlar, Fransız Devrimi fikrini yaymak amacını ilke edinmişlerdir (Öntüğ, 2012: 1). 1821-1828 yılları arasında İzmir’de Fransızca, 1828 yılında Mısır’da da “Vakây-i Mısriyye” gazeteleri basılmıştır. Osmanlı’da ilk Türkçe gazete “Takvim-i Vakayi”, 1831’de çıkarılmıştır (Öntüğ, 2012: 1). “Takvim-i Vekayi” 1840 yılına kadar Osmanlı’nın tek Türkçe gazetesi olmuştur. Devletin resmî gazetesi, sadece hükümetin onayladığı haberleri yapsa da yurt dışından da çeşitli haberler yapmıştır. Bir İngiliz tüccar tarafından, “Ceride-i Havadis”le beraber yaklaşık 30 yıl boyunca Türkçe olarak yayın yapan bu iki gazete olmuştur (Ulusoy Nalcıoğlu, 2005: 256).

“Ceride-i Havadis” önce üç, sonra dört sayfa olarak yayımlanmış, sayfaları iki sütundan oluşmuştur. “Havadisat-ı Dahiliyye”, “Havadisat-ı Ecnebiyye”, “İlanat” olarak üç başlıkta toplanan yazılara, ileriki sayılarda “Havadisat-ı Nev’iyye” başlığı altında bilim ve kültür yazıları verilmeye başlanmıştır. Ceride-i Havadis’in ilana büyük yer vermesi ve vefat ilanlarına ilk defa yer vermesi basın tarihi açısından en önemli özelliği olmuştur. Ayrıca, Victor Hugo’nun “Sefilleri”ni çevirerek toplumun ilgisini çekmiş ve Galata’da Naum Tiyatrosu’nda gösterimi yapılan piyeslerin Türkçe çevirilerini yayımlamıştır. Batı edebiyatı, siyasi düzeni ve yaşantısı konularına geniş yer ayırması ile daha çok İstanbul’daki aydın kesimine hitap etmiştir (Demir, 2014: 65).

Osmanlı basınının hukuki durumu ilk olarak 1850’lerde düzenlenme ihtiyacı hissettirmiştir. “Takvim-i Vekâyi” ve “Ceride-i Havadis” resmi yayın niteliğinde olduğundan bunlara yönelik bir düzenleme ihtiyacı hissedilmemiştir. Basın tarihinin gerçek anlamda ilk kanuni düzenlemesi 1857 de matbaalar için yayınlanan ana nizamname olmuş, aynı zamanda ilk sansür özelliğini de göstermiştir. Dönem itibari ile basın organları sınırlı olduğu için hükümeti rahatsız eden bir yayın zaten olmamıştır. Bu nedenle 1857 Nizamnamesi kitap ve risaleleri kapsarken, gazeteler hakkında fazla bir şey içermemiştir. Basınla ilgili düzenlemeler ilk kez 1864 Matbuat Nizamnamesi ile belirli bir hukuki zemine oturtulmuş, ön sansür tümüyle kaldırarak, Osmanlı basınına oldukça ileri bir düzeye taşınmıştır (Demir, 2015: 372). Özel gazeteler ilk çıkarıldıklarında: “Tercümanı Ahval” (1860) sadece haftada bir, “Tasviri Efkâr” (1862) iki gün, “Ruzname-i Ceride-i Havadis” (1861) beş gün, “Muhbi”r (1866) üç gün, “Vatan” (1867) iki gün, “Ruzname-i Ayine-i Vatan” (1867) dört gün, “Terakki” (1868) beş gün, “Veled el

Cevaib" (1868) dört gün, "Mümeyyiz" (1869) beş gün, "Basiret": (1870) beş gün, "Terakki Eğlence" (1870) iki gün, "Hakayikül Vakayi" (1870) beş gün, "Kevkebi Şarki" (1870) sadece Pazar günleri, "Diyojen" (1870) üç gün, "Latife" (1871) iki gün, "İbret" (1871) bir gün, "Hayal" (1872) iki gün, "Bedir" (1872) beş gün, "Çingiraklı Tatar" (1873) haftalık, "Hulasatül Efkâr" (1873) beş gün, "Tiyatro" iki gün, "Şafak" (1874) iki gün, "Sadakat" (1875) bir gün ve "Meddah" (1875) bir gün çıkmıştır (Koloğlu, 2010: 173).

"Tercüman-ı Ahval", 1860'ta Agâh Efendi tarafından kurulup yayın hayatına başlamış, 40x55 cm, haftada bir yayımlanmıştır. Bu yıllarda baskı makineleri henüz Osmanlı'ya getirilmediği ve halk arasında okuma yazma bilen işçi olmadığından, gazetenin yazılarını mürettepler (sarıklı hocalar) dizmiştir (Demir, 2014: 66-69).

XIX. yy.ın ikinci yarısında İstanbul Babıâli, basın merkezi olup gelişmiştir. Çoğu Ermeni, Rum ve Musevi'lerden oluşan kitapçılar artmış, popüler serüven, gezi, cinayet ve polisiye romanları ilgi görmeye başlamıştır. Dilin çağdaşlaşması üzerinde etkili olan bu yayınların ilgililerinden biri de Abdülhamit olmuştur (Berkes, 2002: 369).

Basın-yayın dünyası, gelişimini hızlandırmak adına Babıâli'nin görselliğini oluşturan ressamalara yönelmiştir. Bu sanatkârların karakterleri ve işlerindeki ustalıkları, kısa sürede tanınmalarını sağlamıştır. Bu nedenle yazarlardan daha çok kazanç elde eden ressamlar olmuştur. Neredeyse hepsi gazete ve dergilerin yanı sıra yayınevlerine, reklam sektörüne de iş ürettikleri için ağır bir işçilikleri olmuş; başlık yazısı, ilan, afiş, kapak, ambalaj, logo gibi grafik eserleri ile tarihte iz bırakmışlardır (İşli ve Durmaz: 2013: 14).

"Tasvir-i Efkâr" 27 Haziran 1862 yılında yayın hayatına başlamış haftada iki kez yayımlanmıştır. Gazete, Şinasi yönetiminde, Tanzimat yönetimine karşı eleştirileri ile Yeni Osmanlılar'ın siyasi merkezi olmuştur. "Tasvir-i Efkâr", edebiyatta da etkili olmuş, kitap tefrikaları, tiyatroya yazıları, şiirler ve fikri tartışmalar gibi içeriklere yer vererek Divan Edebiyatı'ndan ayrılmıştır. Sayfa mizanpajının öncüsü olan gazete dil sorunlarıyla ilgilenmiş; Türkçe'nin Arapça ve Farsça'dan farklı yapıda olduğunu savunmuştur (Çığ, 2007: 60).

“Muhbir” 1866 yılında kurulmuş, Millet Meclisi taraftarı yazıları ve Girit’e destek kampanyası girişimleriyle Babıâli’de ilgi toplamıştır. 32. sayısındaki yazıları sebebiyle kısa süre kapatılmış, 33. sayısından 46. sayısına kadar politik yazılara yer vermemiştir. Muhbir, 27 Mayıs 1867’de kapanmıştır (Demir,2014: 74).

“Hürriyet”, Ali Suavi’nin yayımladığı “Muhbir”in yerine, Agâh Efendi, Ziya Bey ve Namık Kemal, 19 Haziran 1868’de İngiltere’de “Yeni Osmanlılar Cemiyeti” için çıkarmıştır. Hürriyet, 19x30 cm, başlarda sadece bir gün basılmış, zaman içerisinde sayfa sayısı bakımından farklılıklar göstermiştir (Demir, 2014: 79).

“İbret”, Namık Kemal, Nuri, Reşad ve Ebüzziya Tevfik tarafından 1872’de yayımlanmaya başlamış, açıkça hükümet politikalarını eleştirmiştir. Rakiplerinden daha fazla okuyucu kitlesi kazanmıştır. Osmanlı aydınları “İbret” için önemli bir okur nüfusu oluşturmuş, 5 Nisan 1873’te kapatılmıştır (Karagöz, 2012: 341).

“Serveti Fünûn” dergisinin 1900’lerin başında Türkiye’nin ilk fotoğraf yarışmasını düzenlemesi foto muhabirliğinin gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Servet-i Fünûn, içinde bulunduğu yılların tanınmış edebiyatçıların yazı ve romanlarına yer vermiş, “Edebiyatı Cedide” akımını da başlatmıştır. Dergi, kendinden sonraki resimli yayınlara öncü olmuş, “Malumat” ve daha birçok musavver (resimli) yayın onu takip etmiştir (Koloğlu, 2010: 98).

XIX. yy.a kadar fotoğraf ve görsel malzeme kullanımı, teknik açıdan zorluk içerdiği için metin ağırlıklı çalışmalar görülmüştür. Baskı teknolojilerinden klişe tekniğinin uygulamaya geçmesi, görsel malzeme basımını olanaklı hale getirmiş ve yüzyılın ikinci yarısından itibaren resim ve fotoğraf kullanılmaya başlanmıştır. İllüstrasyonlar birer süsleme unsuru olarak kullanılmış, algılamayı kolaylaştıran renk, çizgi, çerçeve, reklam gibi öğelerin hepsinin aynı anda uygulandığı yayınlara pek rastlanmasa da bir/ birkaçının birlikte ele alındığı da görülmüştür (Akkaya, 2013: 136).

“Terakki” gazetesinin 1868’de yayımladığı “*İslam kadınları için gazetedir*” alt başlıklı “Muhadderat”, 48 sayı yayımlanmış, eğitimin değerini, tek eşliliği vb. konuları irdelemiştir. 1875’te “*Kadınlara dair nafi şeylerden bahseder*” alt başlığı ile çıkan “Vakit

Yahut Mürebbi-i Muhadderat”, bu dönemde “*Muhadderat ve etfale mahsustur*” alt başlığıyla yayımlanan “Ayine”, 1880’de “*Aileye, yani kadınlara, çocuklara ev işlerine müteallik, mebahis-i mütenevviayı cami mecmuadır*” alt başlığıyla yayımlanan “Aile”, 1883’te “*Bu risale-i mahsusa kadınlara müteallik çıkarılacaktır*” alt başlıklı “İnsaniyyet”, kadınların yayımladığı ilk kadın dergisi “Şüküfezar” yayımlanmıştır (Akagündüz, 2012: 327).

Türkiye’de çocuklara özel ilk Türkçe süreli yayın, Tanzimat döneminde, 1869’da Sıtkı Efendi’nin yayımladığı “Mümeyyiz” gazetesinin ilavesidir. Mümeyyiz, çocukların güçlü ve çağdaş bir eğitim alarak yetişmelerine destek olma amacı taşımıştır. “Mümeyyiz”in ardından “Vasıta-i Terakki” (1882), “Çocuklara Arkadaş” (1882), “Çocuklara Mahsus Gazete” (1896), “Çocuk Bahçesi”, “Çocuklara Rehber” (1897), “Arkadaş” (1913) vb. dergiler çıkarılmıştır. Tanzimat döneminde çıkarılan çocuk yayınları, görselden çok yazıya yer vermiştir. İlk resimli çocuk dergisi “Etfal” (1875) olmuş, sonraki yayınlar için örnek teşkil etmiştir (Gezmen, 2019: 66).

Günlük gazetelerde karikatür, önemli işlev sağlamış; her alandan güncel konular karikatürlerle aktarılmıştır. Böylece karikatür haber niteliği de kazanmıştır. Eğlendirici ve haber verici yönleriyle kabul gören karikatür zaman zaman engellerle de karşılaşmıştır. Her zaman olduğu gibi bu dönemde de karikatüristin güncel olaylar hakkında bilgi sahibi olması gerekmiştir (Özer, 1995: 140).

Türk siyasi tarihinde önemli bir dönem olan II. Meşrutiyet’te iki yüzü aşkın gazete yayımlanmıştır (Aydın, 2010: 554). 1908-1909 yıllarını kapsayan Osmanlı’nın son dönem basınında, yaklaşık 350 yayın çıkmıştır. İttihat ve Terakki cemiyetini ve politikalarını destekleyen gazetelere; Ebuzziya’nın “Yeni Tasvir-i Efkâr”ı, İbrahim Hilmi’nin “Millet”i, Semih Rıfat’ın “İttifak”ı, Ubeydullah’ın “Hak Yolu”, Cenab Şahabettin’in “Hürriyet”i, Nesim Mazliah’ın “İttihad”ı, Ali Efendi’nin “Basiret” (İkinci defa), “Payitaht”, “Servet”, “Ahali”, “İstiklal”, “Metin”, “Protesto”, “Saadet”, “Zaman”, “Akşam”, “Vakit” gibi gazeteler örnek verilebilir. Mizah gazetelerine; “Kalem”, “Davul”, “Püsküllü Bela”, “Curcuna”, “Coşkun Kalender”, “Cingöz”, “Hokkabaz”, “Dalkavuk”, “Zevzek”, “Zuhuri”, “Hoca Nasreddin”, “Geveze”, “Meddah”, “Muzip”,

“Laklak”, “Hacivat”, “Hayali Cedit”, “Şaka”, “Falaka”, “Eşşek”, “Elmalum”, “Yuha” örnek gösterilebilir. Dini gazete ve mecmulara; “Ceride-i Sofiye”, “Sıyıtı”, “Hilafet”, “Seda-ı Din”, “Tariki Hidayet”, “İlmiye”, “Mikyası Şeriat”, “Hikme”t, “Sırat-ı Müstakim”, “Muhibbin”, vb. ve yabancı mecmualara; “Aşîyan”, Şair Eşref’in Eşref”, Faik Dabri’nin “Musavver Muhit”, Baha Tevfik’in “Tenkid”, Mehmet Rauf’un “Muhasin”, Mustafa Refik’in “Resimli İstanbul”, Musavver Şebap’ın “Resimli Kitap” örnektir. Ayrıca Mahallelerin adıyla; “Üsküdar”, “Beyoğlu”, “Kadıköy” gibi gazeteler çıkarılmıştır (Demir, 2015: 374).

II. Meşrutiyet, basın hayatını özgürleştirmiş, bu durum kadın dergilerine de yansiyarak çok sayıda yayın yapılmasını sağlamıştır. 1908’de *“Edebi, ilmi, siyasi hanımlara mahsus haftalık musavver mecmua”* alt başlığıyla yayımlanan “Demet”, önemli yazarları ve içeriği ile gelişimi merkeze alan, ilgi uyandırıcı yazılar yayımlamıştır (Akagündüz, 2012: 329).



Şekil 46. Demet, kadınlara özel haftalık mecmua 1908 yılı İstanbul Matbaa-i Amira basımı (Universitäts-und Landesbibliothek Bonn, (2014).

1908’de çıkarılan diğer bir dergi de “Mehasin” olmuştur. *“Her Rumi ayın yirmi beşinci günü neşrolunur hanımlara mahsus musavver gazetedir”* alt başlıklı dergi, ilk kez

renkli görsel uyguladığı sayfalarında, kadın eğiten ve ilgilendiren her konuda metinlere yer vermiştir (Akagündüz, 2012: 329).

Batıcı akıma mensup “Mehasin” dergisinin yazar ve düşünürleri yayınlanan sayılarda Batı tarzında kadın modasını ve aksesuarlarını Türk kadınına tanıtmaya çalışmıştır. Türk kadınının özgürlük ve modernleşme konusunda başlattığı II. Meşrutiyet yılları basınında kadın dergileri, moda ve giyim konularına yönelik içerikleriyle kadınların giyim tarzlarında değişime yol açarak, Meşrutiyet kadınına yeni bir imaj kazandırmıştır (Koca ve Polat, 2020: 433). Siyasi ve pozitivist tarzıyla “Demet” ile “Mehasin”den ayrılan “Kadın”, yazarlarının Türk ulusçuluğu ile özdeşleşmiş kişilerden ve ünlü kadın yazarlardan oluşması sebebiyle dönemin diğer dergileri arasında öne çıkmıştır. Hedef kitle olarak tüm kadınlara hitap ettiğini belirtse de aydın kadınları kapsamıştır (Aydın, 2009: 155).

1911’de “Musavver Kadın”, 1913’te tek sayı olarak “Kadınlık Hayatı” yayımlanmıştır. 1913-1921 yılları arasında 208 sayı yayımlanan “Kadınlar Dünyası”, kadın hakları ve feminizmi gündeme getirmiştir. Bu özelliği ile Osmanlıca kadın dergileri arasında özel bir yere sahip olmuştur. 1914’te “Kadınlık”, aynı yıl dokuz sayı yayımlanan “Kadınlar Alemi” yayımlanmış ve dergi 4. sayısından sonra “Osmanlı Kadınlar Alemi” olarak isim değiştirmiştir (Akagündüz, 2012: 328-329). 1914 yılında yayımlanan “Siyanet”, 1914 tarihli bir başka dergi ise “Hanımlar Alemi” çıkarılmıştır. I. Dünya Savaşı döneminde basın olumsuz etkilenmiş, pek çok gazete kapanmıştır. Savaş bitince tekrar canlanma yaşanmış, kadın dergileri hızla yayımlanmaya devam etmiştir. 1917’de “Bilgi Yurdu Işığı” yayımlanarak kadın eğitimi, hakları, giyimi ve edebiyatı konularını ele almıştır. 1918’de “Türk Kadını” çıkmış, 1919’da “Genç Kadın” edebi bir dergi olmuş, kadının konumu hakkında önemli yazılar çıkarmıştır (Akagündüz, 2012: 328-329).

“Mekteb Müzesi” (Resimli Dünya) 1 Mayıs 1913 tarihinde 23 cm. boyutunda, siyah beyaz baskıyla Osmanlıca yayımlanmıştır. Dergi, dış ön ve arka kapaklar hariç 32 sayfa basılmış, ön kapağın ilk sayfası hariç ön ve arka kapaklar reklam, ilan ve bilgilendirme için kullanılmıştır. Ön kapakta çerçeveli bir kutucuk içerisinde o sayıda yer alan yazar ve yazılarının başlığı, derginin içindeki bölümlere yer verilmiştir. Dergide görsel malzeme olarak fotoğraf, resim ve karikatür kullanılarak öğrencilerin ve kadınların

eğitim öğretim faaliyetlerinde faydalanması amaçlanmıştır. Dergide yazar ve şairlerin yazılarının dışında, şunun fenniye, kadın haberleri, kimyadan, Hikmet-i Tabi'yyeden- imtihan kapısında, Münderecâtsiz Hikâyeler, muamma, Hıfzı's-sıhha-i Mektebi, İdâre-i Beytiyyeden, çocuk oyunlarından, malumat kırıntıları, karikatürler, gibi bölümler yer almıştır (Özer ve Uzan, 2019: 175).

“İnci” aylık kadın dergisi, İstanbul’un işgal yıllarında (1919-1923) çıkarılmıştır. Dergi, aydın kesime, diğer ülkelerde gerçekleşen kadın hareketlerinden haberdar etmiş, yeni Türk kadını görünümü yaratımında rol oynamıştır. “İnci”, kadın konusunu, eğlendirerek ve bilgi vererek ele almış günümüz magazin dergiciliğinin öncülüğünü de yapmıştır (Çetin ve Tüzer, 2017: 203).

Çocuk dergiciliği de 1918’de yayımlanana “Küçükler Gazetesi” ile hareketlenmiştir. Dergi, çocukları eğitmeye yönelik pek çok konuyu ele almıştır. Aynı yıl “Hür Çocuk” yayımlanmış, sağlık ve görgü konularında yazmıştır. Cumhuriyet’in ilanından önce çıkmaya başlayan “Haftalık Çocuk Gazetesi”, “Lâne” ve “Hacıyatmaz”, tarih alanında da eğilmiştir. 1919’da Bursa’da yayımlanmaya başlayan “Haftalık Çocuk Gazetesi”, “Tarihimizi Bilelim” başlıklı köşede tarih konularını gündeme getirmiş, ayrıca dönemin sosyokültürel olaylarını da aksettirme gayretinde olmuştur (Sarıkaya, 2010: 58).

Osmanlı’da, II. Meşrutiyet’in ilk yıllarında basında sansür ve baskının olmayışı Gazete ve dergiciliğin oluşumunun yanı sıra yeni sayılabilecek kavramlar olan reklamcılık, karikatür gibi alanları ortaya çıkarmıştır. Bu alanlar II. Meşrutiyet öncesi ve sonrasında yaşanan siyasal, sosyal, kültürel değişimler, Batılılaşma, ekonomi ve sanayi gelişmeleri gibi birçok alandan etkilenecek gelişmeye başlamıştır. Gazete ve mecmua alanında Osmanlı İmparatorluğu’nun en zengin ve verimli dönemi kabul edilen bu yıllarda; reklamlar, görseller ve karikatür yazılarında seçilen sözcükler, kullanılan söz varlığı bu alanın gelişimi için önemli unsurlar olmuştur (Özer ve Uzan, 2019: 173).

Bu yılların ardından yavaş yavaş kısıtlamalar gelmiştir. Gazeteler peş peşe kapatılmış, bazı gazeteciler sürgün edilmiştir. 1909 “Matbuat Nizamnamesi”nde 1912 yılında ilaveler yapılmıştır. Böylece basın hayatına başlamak zorlaşmıştır. II. Abdülhamit

döneminde basın; padişaha muhalefet, meşrutiyete taraftarlık üzerinde birleşmiştir (Demir, 2015: 374).

I. Dünya Savaşı sırasında İttihat ve Terakki Fırkası basın üzerinde sansür uygulamış, savaş sonrası İstanbul'daki karışıklık atmosferinde bu sansür tamamen kaldırılmış fakat çok uzun sürmemiştir. 1919'da İstanbul Hükümeti'nce çıkarılan kararname ile sansür ağırlaştırılmıştır. 16 Mart 1920'de Meclis baskınıyla gazetecilerin sürgüne gönderilmesi, İstanbul'da Millî Mücadele karşıtı basınının sesi daha gür çıkmaya başlamıştır (Demir, 2012: 121).

Bu dönemin en ünlü gazetecisi Sedat Simavi, çıkarmış olduğu “Diken”, “Karagöz” ve “Güleryüz” dergilerinde Millî Mücadele'ye destek olan karikatürleriyle, topluma moral sağlamış, karşı tarafta ise “Alemdar”, “Peyam-ı Sabah”, “Ferda”, “İrşat”, “Zafer” gazeteleri, “Aydede” dergisi yer almıştır. 4 Eylül 1919'da bir araya gelen “Sivas Kongresi”nde “Heyet-i Temsiliye”nin kararlaştırılmasının ardından Atatürk, Temsil Kurulu'nun yayın organı olarak “İrade-i Milliye Gazetesi”nin yayımlanmasını sağlamıştır (Davulcu ve Kıpçak, 2016: 258).

1918-1922 yıllarında basının kalbi olan İstanbul'un işgali, çocuk dergiciliğinin biçimini de içeriğini de etkilemiş, kurulan Türkiye Cumhuriyeti ile toplumsal dönüşüm, millî kültür merkezinde yenileşme ve Osmanlı'dan miras kalan birikimle, çocuk dergiciliği dönüm noktası yaşamıştır (Sarıkaya, 2010: 55).

Bu yılların kadın dergileri, genel olarak kadınların eğitimi, sağlık ve bakımına önem vermeleri, aile yaşamı, kıyafetleri, sosyal yaşamda rol üstlenmeleri gibi konuları işlemiş ve kadınları geliştirecek dans, spor gibi alanlara teşvik etmiştir (Cantek Şenol ve Yazar, 2009: 208-209).

Cumhuriyet'in ilanı öncesinde düzenli ve uzun soluklu yayımlanamayan çocuk dergileri hem rejim değişimi hem de 1928 Harf Devrimi sayesinde ilerleme kaydetmiştir. Yeni alfabenin uygulamaya geçmesiyle çocuk gazete ve dergilerinde hızlı bir artış söz konusu olmuştur (Gezmen, 2019: 66).

Yeni harfler kanunu, 9 Kasım 1928’de uygulamaya konmuş, Aralık ayı itibari ile yeni alfabenin kullanımı zorunlu tutulmuştur. Kültür hayatını temelden değiştiren bu adımla, 1928 yılında yayınların sayısı 53-75 arasındaki kalmış, 1929 yılında ise 500 kitabı geçememiştir. Gerek yazarların gerek matbaacıların yeni harflere alışması gerekse okuyucunun bu yazıyı okuyabilecek duruma gelmesi için en az on yıllık bir zaman geçmiştir. 1934-1938 arasındaki ikinci beş yılda, yayın hayatında canlılık yaşanmış, yeni yazıya uyum ani bir gelişim sürecine girmiştir. Halkevlerinin ve devletin sürekli yayınları bu duruma destek sağlamış, Türk Dil Kurumu ile Türk Tarih Kurumu’nun yayın çalışmaları da bu konuda yardımcı olmuştur. Yeni yazının kolaylığı da geniş bir etki yaratabilmiş fakat asıl etken, Cumhuriyet’in çok sayıda memuru, zaten okur-yazar bir kitle olarak yeni harfleri öğrenmeyi bir görev bilince hem yazar hem okur yönünden, yeni yayınların ilk çekirdeği sağlanmıştır (Öngören, 1998: 80). Bu başarıda, basın grafikleri, dergi ve kitap dizgileri/kapakları düşünüldüğünde grafik tasarımcıların da payı büyüktür.

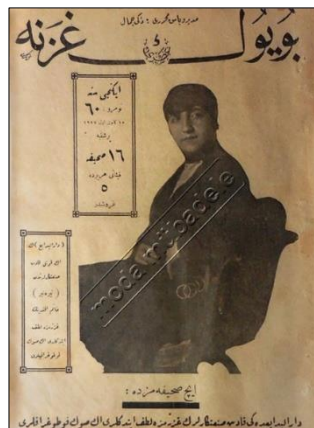
2.3. Cumhuriyet’in İlanından 1928 yılına kadar Grafik Tasarımcılar ve Çalışmaları

29 Ekim 1923’te Cumhuriyet’in ilanı ve 1 Kasım 1928’de gerçekleştirilen Harf Devrimi, Türk toplumunu ileriye taşımıştır. Hem basın hem de grafik tasarım alanı, gerçekleşen bu dönüşümü tanıtmaya ve benimsetmeye görevi üstlenmiş aynı zamanda da kendi kimliğini inşa etmiştir. Aradaki bu beş yıllık süreç kolay geçmemiş, yaşanan zorlukların gerçekliği kadar ulusallaşma ve kurumsallaşmanın hızı da diğer bir gerçek olmuştur. Modern Türkiye’nin oluşumunu sağlayan bu önemli zaman dilimi, derin bir alt yapıya sahiptir. Savaşlar, yoksulluklar, fedakarlıklar üzerine temellenen ve uzun hazırlık süreçleri geçiren devrimler, üretilen grafik çalışmaları da birer belge niteliğine taşımıştır. Osmanlı Devleti döneminde üretilmiş eski harfli/Osmanlıca grafik ürünler, 1928 yılına kadar varlık göstermişse de yeni harflerin kanunlaştığı tarih öncesinde de Latin harfleriyle denemeler yapılmıştır. Halk henüz okuma yazmayı yeni harflerle öğrenmediği için hem Osmanlıca hem de Türkçe yazılarla hazırlanan gazete, dergi, kartvizit, ilan, afiş vb.

çalışmaları, sadece eski harflerle ve 1 Kasım 1928 itibari ile sadece yeni harflerle yapılan bu çalışmalara ayrı başlıklar altında bakmak daha ayırt edici olacaktır.

2.3.1 Arap Harfleri ile Yapılan Grafik Çalışmalar

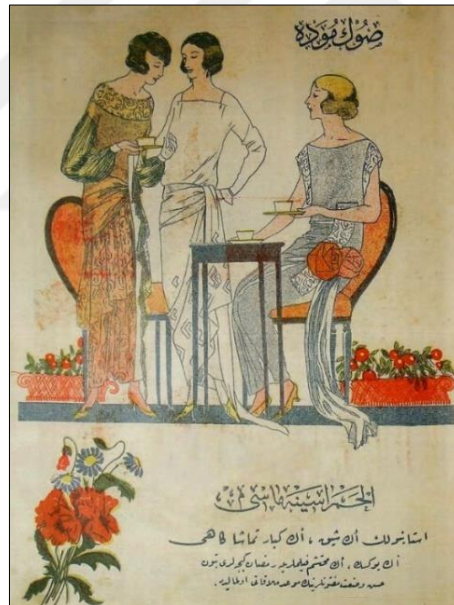
Cumhuriyet öncesine kadar götürebilecek Türk afişi, önceleri toplumu çeşitli kuruluşlara (donanmaya, seferberliğe, afetlere) yardıma çağırmak, Balkan Savaşları sonunda yetimlere yardım etmek gibi içeriklerle yapılmıştır. Bu afişler; henüz Harf Devrimi'nin gerçekleşmediği yıllarda, yalnızca Arap harflerini kullanarak yapılmış; yurt dışından getirilen ürünlerin, (Fransız bisküvisinin, İsviçre çikolatası vb.) ülkemizde daha çok satılması için ürün beraberinde getirilen afişleri kullanılmıştır. Ayrıca giyim, ilaç, vb. tanıtımı için yapılan ticari afişlerin yanı sıra, “Dar-ül Bedayi, Ferah Tiyatrosu” afişi gibi tiyatro oyunları için kültürel afişler de eski harflerle yapılmış örneklerdir (Serin, Sülün ve Yavuz, 2010: 118). 1923 yılı başlarında Meşrutiyet döneminden kalmış öne çıkan tiyatrolar; “Benliyan Operet Kumpanyası”, “Naşit'in Topluluğu”, yaşadığı zorluklara karşın gösterilerine devam eden “Yeni Sahne Topluluğu” ve “İstanbul Operet Heyeti”ne, Cumhuriyet'in ilanından sonra ilk kurulan özel tiyatro “Milli Sahne” olmuş, kadrosunda İ. Galip, Neyyire Neyir, Nebahat Hanım, Nazım Körmükçü, gibi oyuncular bulunmuştur (Ergün, 2010: 63-64).



Şekil 47. Neyyire Teyir Büyük Gazete'nin kapağında, 8 Aralık 1927 (Moda Müzayede, 2018).

Bu dönemde Muhsin Ertuğrul arkadaşları ile toplanarak “Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları” diğer adıyla “Ferah Topluluğu”nu kurmuştur. “Ferah dönemi” ya da “Türk Tiyatrosu’nun Rönesansı” olarak adlandırılan bu yıllar çağdaş Türk tiyatrosu oluşturma amacıyla yola çıkmıştır (Ergün, 2010: 63-64).

Cumhuriyet tarihinde oldukça değerli yeri olan ve sembolik bir anlam taşıyan Harf Devrimi’nin kademe kademe yansıdığı asıl mecra gazete ve dergiler olmuştur. Dönemin gazeteleri, yeni harflere geçiş sürecinde, halka yeni alfabeyi tanıtmak, benimsetmek gibi işlevi olan en önemli araçlar olmuşlardır. Gazeteler ilanları, çağdaşlaşma yolunda emin adımlarla ilerleyen Türkiye Cumhuriyeti’nin yaşadığı toplumsal değişimin en net gözlemlenebildiği alanlardan birisidir (Çelik, 2015: 185).



Şekil 48. Elhamra Sineması ilanı, Süs, 12 Nisan 1924 (İlan metni: “İstanbul’un en şık en kibar temaşagâhı, en büyük en muhteşem filmleriyle Ramazan geceleri bütün his ve sanat meftunlarının mevid-i mülakatı (buluşma yeri), odalıdır”) (Özbay, Levi ve Öztürk, 2011: 102).



Şekil 49. Opel ilanı, Servet-i Fünûn, 29 Ekim 1925 (İlan Metni: “Opel Otomobilleri 2-4-5 Kişilik Daima yolda otomobiller mevcuttur. Sağ otomobilin altı: Dört kişilik limuzin Sol üst: İki kişilik açık otomobil “Opel satın alınız senelerce kullanırsınız ve muhakkak memnun olursunuz” Opel ucuzudur. Opel ışıktır. Opel sağlamdır. Opel idarelidir. Opel teneke işi değildir”) (Özbay, Levi ve Öztürk, 2011: 176).



Şekil 50. Tekstil ürünü ilanı, Kalem, 14 Ekim 1909 (İlan metni: “Bayrama mahsus fevkalade zarif, ipek, keten, pamuk mendillerle eşya-yı nefise-i saire. Her neye lüzûmunuz var ise başka mağazalarda aramaya ihtiyara zahmet etmeyiniz. Bahçekapısı 'nda Selanik Bonmarşesi 'nde aradığınızı hem iyi hem ucuz bulacağınıza şüpheniz olmasın”) (Özbay, Levi ve Öztürk, 2011: 186).



Şekil 51. 1925 yılında yayımlanmaya başlayan Resimli Perşembe’de basılan “Meşhedî” üst başlıklı öykülerden bir örnek (Alpin, 2004: 508).



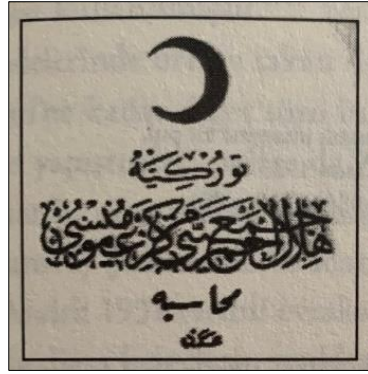
Şekil 52. Karagöz dergisinin 19 Mayıs 1928 tarihli kapağı (“*Ey âli misafirler, hoş geldiniz*”) (Basında Mustafa Kemal Atatürk, 1912-1938, (2014).

Karagöz Dergisi kapağında, Türkiye Cumhuriyet'ine ziyarete gelen ilk devlet başkanı Afganistan Kralı Emanullah Han ve eşi ile Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün karikatürüne yer vermiştir. Karagöz ve Hacivat'ın ellerinde tuttuğu yazıda: “*Ey âli misafirler / Hoş geldiniz / Safalar getirdiniz / Vatanınızla milletinizle çok yaşayınız!*” yazmaktadır. Karikatürün altında ise: “*Büyük Gazi'nin Türkiyesi, Afganlı büyük misafirlerini hürmet ve muhabbetle selamlar*” yazmaktadır (Basında Mustafa Kemal Atatürk, 2014).



Şekil 53. Resimli Ay dergisinin Mart 1925 tarihli kapağı (sağda), Sevimli Ay dergisinin Mart 1926 tarihli kapağı (solda) (Kabacalı, 2000: 162).

Harf Devrimi yıllarında amblem ve logoların kamu kurumları tarafından çok kullanılmamış, belge üzerinde kurumun adı ve alt birimini gösteren antet verildiği için olsa gerek logo kullanma ihtiyacı duyulmamıştır. Bu tür semboller kamu kurumlarında yaygın olmasa da özel firmalar, kamu iktisadi teşekkülleri ve özerk kuruluşlar tarafından kurumsal logo/amblem kullanmışlardır (Çiçek, 2017: 290).



Şekil 54. Kızılay'ın Hilâl-i Ahmer logosu, 9 Eylül 1928 (Çiçek, 2017: 291).

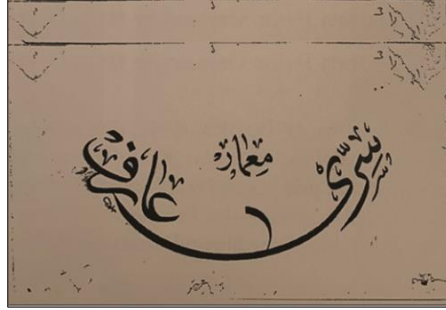
Şekil 55. Türk Hava Kurumu'nun ilk amblemi (1925) (Yalçın, 2012: 268).



Şekil 56. İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Harf Devrimi öncesi çıkan, arı amblemlili ilk rozetleri (Acar, 2016: 147).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında tasarlanan kartvizitler Osmanlı'da olduğu gibi hattatlar tarafından hazırlanmış; klişesi çıkarıldıktan sonra matbaada basılmıştır. Hattatlar, sülüs, divâni, celi divani, ta'lik ve rik'a ile yazılan kartvizitlerde hat sanatının tüm inceliklerini ustaca kullanılmıştır. Özellikle, sülüs hat ile hazırlanan kartvizitlerde isim kısmında, çok güzel istif örnekleri çalışılmış, kartvizitte bütün yazılar tek hat cinsi

ile yazıldığı gibi her satırda nesih, sülüs ve ta'lik yazı türlerinin bir arada kullanıldığı da olmuştur (Berk, 2005: 315).



Şekil 57. Halim Efendi'nin Mi'mâr Sırrı Ârif için kartviziti, 1923 (Acar, 2016: 102).

Şekil 58. Halim Efendi'nin Türkiye Cumhuriyeti/İstanbul Vilâyeti Tevkîfhâne-i, Umûmi Müdüriyeti için yaptığı mühür, 29 Ekim 1923 (Acar, 2016: 106).

Hattat Halim kartvizit çalışmalarında, kalem hakimiyetini ve az harfle, çok sanatlı istifler hazırlayabilme ustalığını göstermiştir. Büyük özenle hazırladığı bu çalışmalar hat sanatı açısından önem taşımaktadır. Halim hoca böyle kartvizitlerde imzasını, isim kısmının altına atmıştır. Kartvizit imzalarında “ketebehu” fiilini kullanmamış; sadece “Halim” imzasını atmış ve tarih koymamıştır (Berk, 2005: 315). Ayrıca Halim Efendi'nin 1924 yılından sonra Babıâli caddesinde açtığı yazıhanede çalıştığı yıllarda gelen müşterilerine kartvizit çeşitlerini göstermek üzere bir çeşit ürün kataloğu hazırlamıştır (Dere, 2008: 6).

Yeni harflere geçiş sürecinde daha çok eski ve yeni harflerin birlikte kullanıldığı çalışmalar karşımıza çıksa da devrim öncesinde de sadece yeni harflerle yapılan çalışmalardan söz etmek mümkündür. Logo, levha, kartvizit gibi kurumsal örneklerin, bu konuda öncülük ettiği söylenebilmektedir.

2.3.2 Harf Devrimi'nden Önce Latin Harfleri ile Yapılan Çalışmalar

Yeni harflerin öğrenilmesi ve benimsenmesi konusunda basın önemli görev üstlenmiş, özellikle Cumhuriyet, Hâkimiyeti Milliye, Akşam, Milliyet, Vakit ve Tanin gibi birçok gazete bu amaçla manşetten haberler yapmıştır. İlk olarak Milliyet gazetesi 7 Mayıs 1928 tarihli sayısında Latin harflerini örnek vererek kullanmasından, henüz Dil Encümeni resmi olarak eyleme geçmemişken, yeni harfler hakkındaki kampanya, basın tarafından çoktan başlatılmıştır. Ardından Milliyet gazetesi deneme niteliğinde Latin harfli yazılmış haberler kaleme almış, Vakit gazetesinin 3 Ağustos tarihli nüshasında Latin harfleri ve Arap harfleri karşılığıyla örnek kelimeler verilmiş, Cumhuriyet gazetesinin 7 Ağustos tarihli nüshasında Arap harflerine karşılık gelen Latin harfleri bir tablo biçiminde sunulmuştur. Akşam gazetesi 1 Ağustos'ta Dil Encümeni'nin üzerinde çalıştığı alfabeyi tablo olarak verirken, 8 Ağustos'tan itibaren halka tanıtmaya başlamıştır (Çiçek, 2017: 78-79).



Şekil 59. Hâkimiyet-i Milliye gazetesinde Arap harflerine karşılık gelen Latin harfleri tablosu ve altta Türkçe bir ilan örneği, 16 Eylül 1928 (Gazeteler (t.y.).

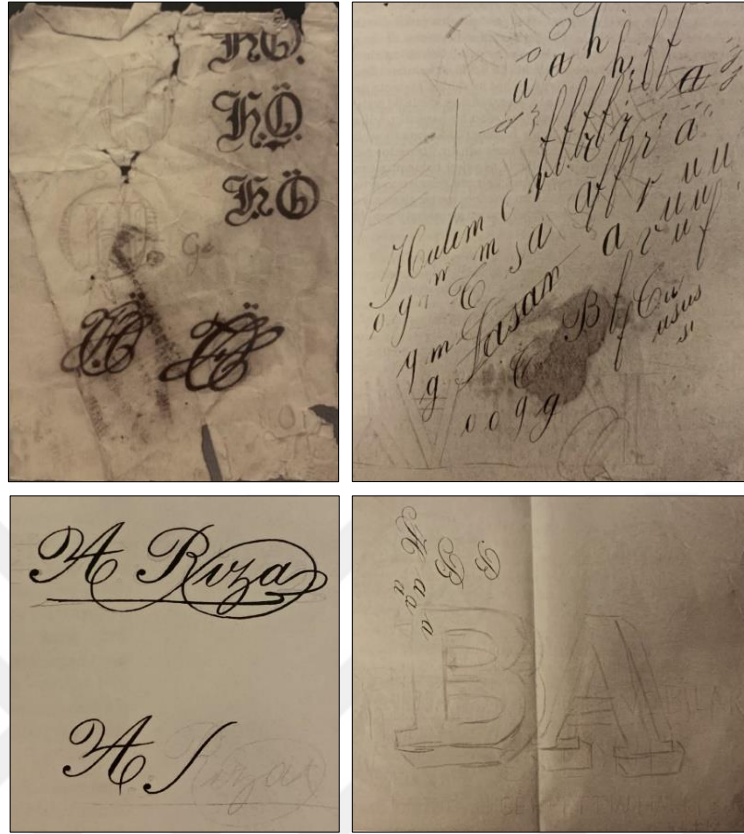
Henüz teknik olarak Latin harfleriyle yayımlama olanağı bulunmadığından, gazeteler imla hatalarıyla çıkmıştır. Gazeteler, okurları için okuma köşeleri oluşturmuş,

Arap harflerinden kurtulmanın, doğu kültüründen kurtulmakla aynı olduğunu söylemiştir (Yılmaz, 2001: 359). Siyasi kapitülasyonlardan sonra sıra dildekine geldiğini söyleyen sayfalarda, “Fatih-Harbiye Tramvayı”nın, “İş Bankası İstanbul Şubesinin”, “Matbuat Müdüriyeti”nin, “Tütün İhhası”nın, “Yeşilay”ın yenilenen levhaları, “Ertuğrul Yatı”nın; “Boğaziçi Vapuru”nun yeni Türkçe alfabeye yazılan levhaları, fotoğraflı haberlerle verilmiştir. Devlet matbaası sürekli çalışarak alfabe basmış, pullar kısa süre sonra değişmiştir (Acar, 2011: 21-22). İlk yıllarda ilanlar hem eski hem de yeni harflerle yayımlanmıştır. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti her alanda kurumsallaşmış, örneğin; 1920 sonrası gazetelerde yer verilen banka reklamlarında artış yaşanmıştır. II. Dünya Savaşı dönemi de dahil banka reklamlarındaki artış sürmüştür (Yılmaz, 2001: 359).

Harf Devrimi ve Tevhid-i Tedrisat Kanunu sonrası hat sanatı eski ihtişamını kaybetmiş, hattatlar hem maddi hem manevî sıkıntılar içerisine girmiştir. Osmanlı Son Dönemi meşhur hattatlarından olan Hâmid Ayaç, Hulûsi Efendi, Halil Edhem Bey, İsmail Hakkı Altunbezer, Hacı Nuri Korman, Hattat Mâcid Bey, gibi usta isimler, harflerin değişimi ile hat sanatı çalışmalarına devam edememiş, dükkanlarını kapatmak ve farklı mesleklere yönelmek gibi tahribatlar yaşamıştır. (Deveci, 2018: 1111). Hattat Hamid Ayaç ve öğrencisi Hattat Halim Efendi’nin, eski ve yeni harfleri kullanarak yaptıkları yazı çalışmalarının yanı sıra, sadece Latin harfleri ile hazırladıkları kurumsal çalışmaları da olmuştur. Bu usta hattatlar, Arap harfli yazılarında gösterdikleri başarıyı, kısa sürede yeni harflerle hazırladıkları çalışmalarında da yakalamışlardır.



Şekil 60. Hattat Hamid Ayaç’ın yeni harflerle kartvizit çalışması (Eriş, 2011: 136).



Şekil 61. Hattat Halim Efendi'nin yeni harflerle tasarım eskizlerinden örnekler (Acar, 2016: 100-105).

3. BÖLÜM

1928-1938 YILLARI ARASI HARF DEVRİMİ'NİN TÜRK GRAFİK TASARIMINA YANSIMALARI

3. BÖLÜM

1928-1938 YILLARI ARASI HARF DEVRİMİ'NİN TÜRK GRAFİK TASARIMINA YANSIMALARI

Toplum hayatını oluşturan ve şekillendiren tüm unsurlar, o toplumun kültürünü oluşturmaktadır. Aynı zamanda sonradan edinilmiş sosyal davranış şeklinin tamamı olan kültür, toplum aidiyeti ve ortak değerleri ifade etmektedir. (Candemir, 2011: 3).

Kültür içerisinde büyük yeri olan sanat çalışmaları, kişisel ve toplumsal yönelim ve kuralların sonucunda meydana gelen ifade araçlarıdır. Estetik duyguyu, sesler, renkler, çizgiler ve şekillerle ifade ederek, insan ruhu beslenir. Bazen doğayı bazen soyut biçimleri kullanarak sanat eseri üreten sanatçı kendi dünyasını dışarıya yansıtır (Uygungöz, 2002: 513). Tüm bunların yanı sıra sanat çalışmaları, üretildiği dönemi her yönüyle kayıt altına alır, geçmişin hafızasını oluşturarak gelecek dönemlere ışık tutar.

3.1. Toplumsal Sürece Bağlı Olarak Değişen Yaklaşım, Konu ve Temalar

Osmanlı'nın son yıllarında çağdaşlaşma politikası başlamış, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti özellikle kültürel konularda Osmanlı geleneklerinden uzaklaşarak, Batılı kültüre yakınlaşmaya çalışmıştır. Gerçekleştirdiği hukuki düzenlemeler ve kadın konusuna verdiği önemle, çağdaşlaşma konusunda başarı elde etmiştir (Duman, 2016: 43). Kadınların daha görünür olması II. Meşrutiyet döneminde başlamış, kadın konusu farklı ideolojiler çerçevesinde tartışılmış, dernekler kurulmuş, kadın dergilerinin çıkarıldığı ve böylece kadının haklarının konuşulduğu bir ortam oluşmuştur (Turna, 2019: 161). Söz konusu yıllarda, Sabiha Zekeriya, Şukufe Nihal, Halide Edib, Feriha Kamuran, Fatma Aliyye, Hatice Refik, aydın kadınlar, aydın erkeklerin yanında veya karşısında hür irade ve düşünceleriyle haklarını aramıştır (Akagündüz, 2013: 79). Kadınların hak elde etmesi sürecinde basın önemli yer tutmuş, kadının toplum hayatına hak ettiği şekilde katılmasında, önemli rol oynamıştır (Kaya, 2018: 47).

Bu dönemde yabancı ülkelerin üzerinde durduğu “nüfus politikası” Türkiye Cumhuriyet’inde ele alınmış, “çocuk politikası” önem taşımıştır. Bilgili, vatan sevgisi taşıyan, aydın ve çağdaş Türk gençleri yetiştirilmesi konusunda basın, eğitici ve yol gösterici olmuştur. Bu dönemde yayımlanan “Gürbüz Türk Çocuğu”, “Resimli Dünya/Çocuk”, “Ateş”, “Türk Çocuğu”, “Çocuk Yıldızı”, “Boğaziçi” gibi dergiler, çocukların doğru yetiştirilmesinde gerekli olabilecek tüm yönlerden bilgi veren yayınlar yapmıştır (Kaya, 2018: 48).

1922-1935 arasında “Saltanat ve Hilafet’in Kaldırılması”, “Şapka Kanunu”, “Tekke ve Zaviyelerin Kapatılması”, “Medeni Kanun’un Kabulü”, “Medreselerin Kapatılması”, “Harf Devrimi”, sanat yatırımları, Türk Dil ve Tarih kurumlarının kurulması, tarımın iyileştirilmesi, gibi atılımlarla, laik, demokratik ve çağdaş bir Türkiye yaratılmıştır. 1923-1930 arasında özel sektör teşvik edilmiş, 1924’te “İş Bankası” açılmıştır. 1933’ten 1950’li yıllara kadar süren “devletçilik politikası”, devlet kurumlarının sanayi konusunda yatırımlar yapmasını sağlamıştır (Candemir, 2011: 4).

Atatürk, çağdaş Türk tiyatro oluşturulması ve geliştirilmesi için devlet desteğini bu alanda da sağlamıştır (Ergün, 2010: 61). Basın da tiyatro ve tiyatrocular hakkında olumlu haberler yaparak, bu alana destek vermiştir (Kaya, 2018: 59).

Tiyatrolar, Türk kültürüne ait oyunlar sergilese de Batı tiyatrosunun etkisi sahneye yansımıştır. 1923-1960 arası 80 özel tiyatro topluluğu kurulmuş, bu tiyatrolar maddi sıkıntılar yaşamıştır. Türk tiyatrosu için önemli bir isim olan Muhsin Ertuğrul, çağdaş bir sanat dalına dönüştürmek istediği tiyatro için çok çalışmıştır (Ergün, 2010: 75-76).

Tiyatro, gelişim yönünden sinemaya göre bir adım önde olsa da halkın ilgisi sinemaya yönelmiş, basın da Amerikan film artistleri ve haberlerine yer vererek bu merakı artırmıştır (Kaya, 2018: 59).

M. Ertuğrul’un Almanya ve Fransa’da tiyatro tecrübesi edinmiş, 1921’de yurda dönerek Kemal Bey’le (Seden) ilk ve özel film yapım şirketi olan “Kemal Film” kurulmuştur. Muhsin Ertuğrul’un çabaları ve Kemal Bey’in maddî desteği ile kurulan

Kemal Film, zamanına kadar sinema, yalnızca devletin kontrolünde olup, askeri ve kazanç amaçlı olmuştur (Kaya, 2018: 64).

Osmanlı'nın sonlarına doğru halkın elit kesiminde görülmeye başlayan balo kültürü, basın desteği almıştır. Örneğin; Firuze dergisinde Burhanettin Ali'nin hazırladığı haberde yer alan, "Hilal-i Ahmer" in Büyük Ada Yat Kulübü'nde düzenlediği balonun detaylarında, elit kesimin kültürel özellikleri yansıtılmıştır. Baloda modern, şık elbiseli Türk kadınları, caz müziği çalan orkestra (jazz band) eşliğinde dönemin moda dansı fokstrot ile eğlenmişlerdir (Kaya, 2018: 56).

Erken Cumhuriyet döneminde tasarlanan pullar; kullanım sıklığına göre ele alındığında, millî bir kimliğe büründürülmüş halkı ve ulus devlet formunda şekillendirilmeye çalışılan bir devleti inşa etme çabasının öne çıkaran dört ana tema etrafında sunulmuştur. Köklerini kadim uygarlıklarda arayan yeni rejim, başlangıçta pullarda Bozkurt resmiyle Ergenekon destanına gönderme yapmış, Anadolu'daki çok eski kavimlere dayandırmaya itmiş ve pullarda Bozkurt'un yerini Hitit geyiği almıştır. Bu dönemde pullarda en fazla yer verilen ikinci tema, kurucu ve kurtarıcı rolüyle yeni rejimin efsanevi lideri Atatürk olmuş; yaptıkları, duruşu, dönemsel olarak farklılaşan giyimiyle pullarda bizzat, Erken Cumhuriyet döneminin sembolü olmuştur. Üçüncü tema, kadınların toplumsal yaşamdaki yeri olmuş; değişen kadın profili dönemin posta pullarında sunulduğu gibi, emeği ve aklıyla her alanda kendisine yer bulmaya başlamıştır. Dördüncü tema, yeni devlet kalkınmak ve modern bir ülke hâline gelmek için oluşturduğu ekonomik altyapı, ağır sanayinin kurulması ve makineleşmeye verilen önem oluşturmıştır. Cumhuriyet Türkiye'si'nin, modernleşme hareketinin kodları açıkça posta pullarında görülerek, kendini yurttaşına ve dünyaya tanıtmıştır (Yılmaz, 2019: 244).

Fotoğraflar da Batılı hayat tarzını yansıtarak ve Atatürkçü ideolojiyi anlatarak Cumhuriyet'in ilk yıllarında üzerine düşeni yapmıştır. Türkiye'nin coğrafi ve tarihi güzelliklerinin tanıtılması için propaganda servisleri tarafından albümler hazırlanmış, dönemin siyasi kadrolarının görüşlerine uygun biçimde basılmıştır. 1933-1937 arasında, "Matbuat Umum Müdürlüğü" tarafından düzenli bir şekilde ülkenin her yeri

Ardından “Milliyet” gazetesi deneme niteliğinde Latin harfli yazılmış haberler kaleme almış, “Vakit” gazetesinin 3 Ağustos tarihli nüshasında Latin harfleri ve Arap harfleri karşılığıyla örnek kelimeler verilmiş, “Cumhuriyet” gazetesinin 7 Ağustos tarihli nüshasında Arap harflerine karşılık gelen Latin harfleri bir tablo biçiminde sunulmuştur. “Akşam” gazetesi 1 Ağustos’ta Dil Encümeni’nin üzerinde çalıştığı alfabeyi tablo olarak verirken, 8 Ağustos’tan itibaren yeni yazıyı halka tanıtmaya başlamıştır (Çiçek, 2017: 78-79).

Gazeteler, Harf Devrimi’nin sadece yurt içinde ve tüm dünyada benimsendiğini sayfalarına taşımış, yeni alfabeye geçişte oluşturacakları yeni logolarını, okuyucuların beğenisine sunmuştur. “Milliyet” ve “Hâkimiyet-i Milliye” logolarını Latin harfleriyle yenileyen ilk gazeteler olmuştur (Acar, 2011: 21-22).

Henüz teknik olarak Latin harfleriyle yayımlama olanağı bulunmadığından, gazeteler imla hatalarıyla çıkmıştır. Gazeteler, okurları için okuma köşeleri oluşturmuş, Arap alfabesinin bırakılmasının, doğu kültüründen kurtulmakla aynı olduğunu söylemiştir. Fatih-Harbiye tramvayının, İş Bankası İstanbul Şubesinin, Matbuat Müdüriyetinin, Tütün İhisarının, Yeşilay’ın değişen tabelaları, Ertuğrul yatının; Boğaziçi vapurunun Latin harfleriyle yazılmış adları, fotoğraflı haberleri verilmiştir. Devlet matbaası sürekli çalışarak alfabe basmış, pullar kısa süre sonra değişmiştir (Acar, 2011: 21-22).



Şekil 63. İş Bankası İstanbul Şubesi’nin yeni harflerle yazılmış levhası, Hâkimiyet-i Milliye, 24 Ağustos 1928 (Çiçek, 2017: 184).

Harf Devrimi'nin sokağa yansıması; yazılı levhalar, reklam panoları, dükkân/işyeri/şirket ve sokak isimlerinin yeni harflerle yazılmasıyla olmuştur. 18 Ağustos tarihli Akşam gazetesinde tüm bunların ve verilen ilanların yeni harflerle yazılacağını belirtmiş, “Hilâl-i Ahdar” (Yeşilay), “Fatih-Harbiye hattı tramvayı”, “İş Bankası İstanbul Şubesi” vb. kuruluşlar ağustos sonu eylül başı itibari ile levhalarını yenilemiştir (Çiçek, 2017: 183).



Şekil 64. Eski harfli levhaların üzerinin boyanması Akşam, 03.12.1928 (Çiçek, 2017: 187).

Marka isimlerinin Latin harfleriyle okunuşundan doğacak sorunları engellemek için gazeteleri teşvik edici adımlar atmıştır. 22 Ağustos 1928 tarihli “Hâkimiyeti Milliye” gazetesinde yer verilen İstanbul’da yeni harfleri öğrenenler arasında bir müsabaka yapılacağı, kazananlara beş bin lira ödül verileceği ilanı buna örnektir. Aynı şekilde bir iş talebinde bulunan kişiler içerisinde yeni yazı okuyup yazabilenin tercih edileceği belirtilmiş, 25 Eylül 1928 tarihli Milliyet gazetesinin ilk sayfasında verdiği “*Çabuk öğrenenlere mükhâfat!*” başlıklı haberinde hiç okuma bilmediği halde yeni harfleri çabuk ve akıcı şekilde öğrenmiş olanlara mükâfat verileceği açıklanmıştır (Çiçek, 2017: 81-82).

Yeni harflerle basılmış kaynakların reklamlarının da yapıldığı bu dönemde, temsilciliğini Jorj Hilbert’in yapmış olduğu “Berndorf” (Akşam, 1929) ve “Habig” (Cumhuriyet, 1928) markalarının, yeni alfabenin öğrenilmesiyle ilgili dil yarışmaları düzenlemeleri de önemlidir (Çelik, 2015: 192). Türk postanesinin bir kartpostalında yeni harflerle “Habig Şapkaların En Alasıdır” cümlesini mümkün olduğu kadar çok

yazanlardan birincisine Velur, ikinci ve üçüncüye birer Fötre ve dördüncüsüne bir Melon Habig şapkası hediye edileceği duyurulmuştur. Yine Berndorf mutfak eşyası üreten firma verdiği ilanda; kartpostal üzerine “Berndorf Ayı markalı çatal kaşık ve bıçak emsalinin en alasıdır” cümlesini en fazla yazıp gönderene çatal-bıçak takımı hediye edileceğini duyurmuştur. Günlük gazetelerin, yeni okuma ve yazma öğrenenlerin yazdıkları mektupları yayınlamaları, ilk defa öğrenenlerin haberlerinin yapılması, her yerde ücretsiz kurslar açılması, alfabe ve bazı okuma kitaplarının ücretsiz dağıtılması, yeni harfleri bilenlere işe girişte öncelik tanınması teşvik ve ödül olarak değerlendirilebilir (Çiçek, 2017: 81-82).

Cumhuriyet’in ilanı ile reklam alanında, ilk zamanlarda ilanlar Arap-Latin çift alfabeyle yayımlanmıştır. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti her alanda kurumsallaşmış, örneğin; 1920 sonrası banka reklamları, gazetelerde daha çok görülmüştür. II. Dünya Savaşı döneminde de bu reklamlar gelişmiş ve artış göstermiştir (Yılmaz, 2001: 359). Geçiş dönemindeki Latin harfli reklamların ürün kategorileri; bakım, güzellik, ev eşyaları ve elektrikli ürünler olmuştur. Özellikle büro malzemeleri kategorisi içerisindeki daktilo reklamları- dikkate alındığında, değişecek olan alfabeye yönelik ilgi görülmektedir. Yeni harfler çoğunlukla logo ve başlıklarda kullanılmıştır (Çelik, 2015: 199-200). Rekabetin henüz oluşmadığı bu dönemde, marka ismi ya da logosunun sık tekrarlanması bilinirliğin önemsendiğini göstermektedir. Ayrıca halkın yeni harflerle okuyabilenlerinin sayıca az oluşu, birkaç kelimeden oluşan marka ismi, logo veya ürün ambalajının okunabilmesini kolaylaştırmıştır (Çelik, 2015: 199-200).

“Salon ve İlanat” gazetesi, ismindeki “salon” teriminden de anlaşıldığı gibi belli bir çevreye dönük olarak, “mecmua” yapısında ilan-reklam ortaklı bir gazete olmuştur. Kendisini ve amacını, logosunun hemen üstünde “ticaret ve sanayinin ilerlemesine hadim” biçiminde belirlemiş, ayda bir defa Türkçe ve Fransızca dilinde çıkmıştır. Sayfalar çevrilmeye başlanınca, tamamı ticaret ve endüstri alanlarından meydana gelen metinlerin arasına serpiştirilmiş farklı boyut ve düzendeki ilan-reklamlarla birlikte yine tamamında ilan-reklam bulunan sayfaları da görmek mümkündür. Sayfalar arasında gezinmeyi sürdürürken denizcilik malzemeleri, makine yağı, vefalı ebe kadriye, cumhuriyet lokanta ve gazinosu, zahire tüccarı, posta pulu ticareti, hırdavatçı, piyano

tamirhanesi, diş tabibi, garden bar gibi Fransızcası az Türkçesi bol reklamlar ile gazete sayfalarının yarısından fazlasını kaplayan Türkçe yoğunluklu sayısız küçük ilan göze çarpmaktadır (Çamdereli, 2009: 50-52).

Biraz daha geriye gidildiğinde, harflerin ıslahı konusunda farklı görüşlerin ve tartışmaların yaşandığı süreçte, “Sebilürreşad” dergisi, yeni harfler için destek veren yazıları sayfalarına taşıdığı hatırlanacaktır. “Sebilürreşad”ın, bu zamanlardaki ismi “Sırat-ı Müstakim”, kendisini “*din, felsefe, edebiyat, hukuk ve ulûmden bahis haftalık gazetedir*” şeklinde tanımlamış, 1908’de kurulmuştur. İlk sayısı 14 Ağustos 1908 tarihinde yayımlanmış, 193. sayısından sonra adı “Sebilürreşad” olmuştur. 22 yıl kesintinin ardından yeni harflerle yayın hayatına dönmüştür (Soğukömeroğulları, 2014: 645).

1920 yılında yayımlanarak; bilim, kültür, toplum, edebiyat vb. konuları ele alan “Hayat” mecmuasının 1-104. sayıları (1926-1928) Osmanlıca basılmış, sonraki sayıları halkı yeni harflere alıştırmak amacıyla parça parça yeni alfabeyi tanıtmıştır. 105. sayısından sonra 5., 6. Ve “Yeni Tertip” başlığıyla son cildi yeni Türkçe ile basılmıştır (Işık, 2020: 77).

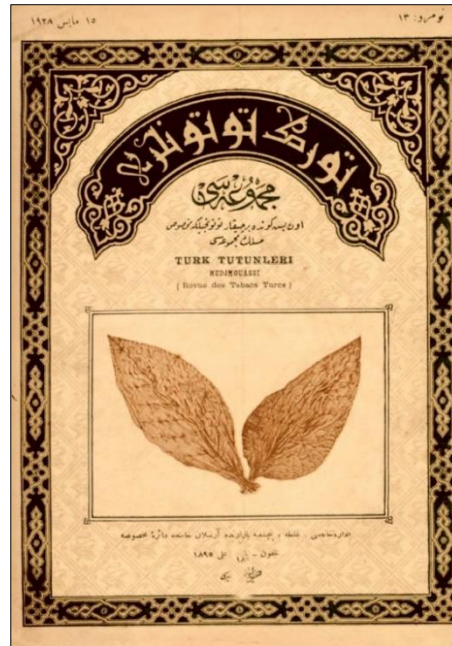
Sedat Simavi’nin mesul müdürü olduğu “Arkadaş” dergisi, 27 Haziran 1928 tarihinde yayınlanmaya başlamıştır. “*Her hafta çarşamba günleri neşrolunur, her şeyden bahseder resimli mecmuadır*” klişesini taşıyan dergi, İstanbul’da yayımlanmıştır. Dergi, 1928 yılının ortasında yayımlandığı için sayfalarında kullandığı rakamlar yeni alfabe ile verilmiştir. Yeni harfli yazı örnekleri ile toplumu hazırlamıştır. Örneğin; “Gençliğe Hitabe” yeni harflerle verilmiş, 15. sayının kapak klişesi tamamen Latin harfleriyle basılmıştır (Kaya, 2014: 187).

Bir başka dergi; “Yeni Mecmua”, 15 Eylül 1928’den 1930 yılına kadar toplam 48 sayı çıkmış, kendini, ilmi, edebi, fikri memleket mecmuası olarak tanımlamıştır. Mecmua, on birinci sayıya kadar tamamen Osmanlıca, sonrasında ise Osmanlıca ve Türkçe basılmıştır. Başlığından itibaren yavaş yavaş yeni harflere yer vererek, alfabe halka tanıtılmaya, benimsetilmeye ve öğretilmeye çalışılmıştır (Özkaya Duman, 2016: 205).

“Yeni Kitab” Mayıs 1927’de yayımlanmış, Ağustos 1928’de, kapanmıştır. Sedad Simavi’nin dergilerinden biri olan “Yeni Kitab”, kendini; “*İlmî, edebî, aile ve salon mecmuasıdır*” şeklinde tanımlamıştır. İlk sayısında Atatürk’ün fotoğrafı yer almış, daha sonra neredeyse her sayıda ünlü kişilere yer vermiştir. Dergi, okurların ilgi duyması amacıyla kapak tasarımında kadın görseli kullanmış, yayımladığı öyküleri resimlemiştir (Şahin, 2010: 326-327).

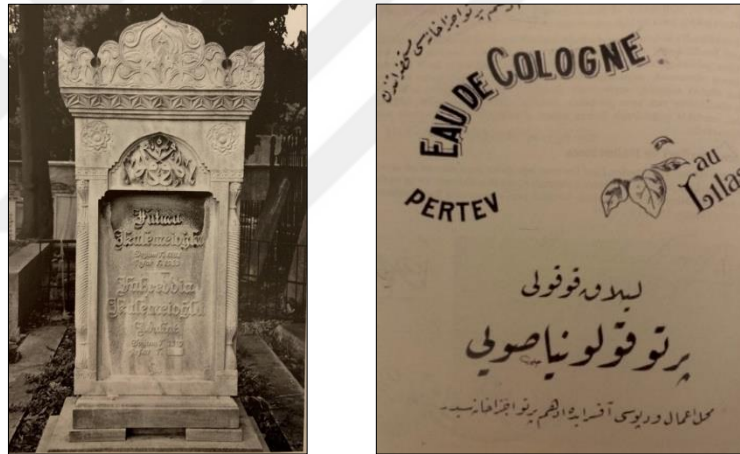
Harf Devrimi ve Tevhid-i Tedrisat Kanunu sonrası hat sanatı eski ihtişamını kaybetmiş, hattatlar hem maddi hem manevî sıkıntılar içerisine girmiştir. Osmanlı Son dönemi meşhur hattatlarından olan Hâmid Aytaç, Hulûsi Efendi, Halil Edhem Bey, İsmail Hakkı Altunbezer, Hacı Nuri Korman, Hattat Mâcid Bey, gibi usta isimler, harflerin değişimi ile hat sanatı çalışmalarına devam edememiş, dükkanlarını kapatmak ve farklı mesleklere yönelmek gibi tahribatlar yaşamıştır (Deveci, 2018: 1111).

Aşağıdaki şekilde görülen ve tütüncülük konularının ele alındığı meslek mecmuası olan “Türk Tütünleri” 1927’de Hattat Halim’in imzası ile yayımlanmıştır (Bayuk, 2020: 165).



Şekil 65. Hattat Halim Özyazıcı’nın sülüs-kûfî yazı başlığı ile çalıştığı Türk Tütünleri Mecmuası kapağı (Bayuk, 2020: 165).

Arap harfleriyle yazı yazma yasağı önceleri esnetilmiş fakat ardından yasaklanmıştır. Bu yıllarda Hattat Halim Efendi, ısmarlama işler dışında, “Vakıflar Genel Müdürlüğü”nün onarımı yaptırılan eski camilere ait celi yazıların onarımı ile yeni açılan “Şişli Camii” ve “Ankara Maltepe Camii” vb. camilerin kubbe ve kuşak yazılarını, ayrıca mezar taşı yazılarını hazırlamıştır. Ayrıca, “Genç Eczacı”, “Türk Eczacı Alemi” (İstanbul, Arap harfleri ile 1927-28, Latin harfleri ile 1929-31), “Eczacı” gazetesi “Eczacı” dergisinin başlıklarını hazırlamıştır (Taşçıoğlu ve Acar, 2014: 84). Halim Efendi’nin, eski harflerle yaptığı kurumsal çalışmalarından sonra yeni harflere geçiş sürecinde çift alfabeye çalıştığı kartvizit, mühür, logo vb. çalışmaları da olmuştur.



Şekil 66. Halim Özyazıcı’nın eski ve yeni harfleri birlikte kullandığı bir mezar taşı (Acar, 2016: 100). (Mezar taşı, Merkez Efendi Camisi haziresindedir. Üstte müsenna olarak celi sülüs yazıyla “Hüve” (O [Allah]) yazmaktadır. En altta Arap harfleri ile “Ketebehu Halim” (Onu halim yazdı) hattat imzası bulunur. İsimler, gotik harflerle yazılmıştır) (Acar, 2016: 100).

Şekil 67. Halim Özyazıcı’nın eski ve yeni harflerle logo tasarımı (“Edhem Pertev Eczâhânesi Müstahzarâtından / Leylâk kokulu Pertev Kolonya Suyu / Mahall-i i’mal (yapım yeri) ve deposu Aksaray’da Ethem Pertev Eczâhânesi’dir”) (Acar, 2016: 104).

Hattat Halim Özyazıcı gibi, hocası olan Hamid Aytaç da eski ve yeni harfleri birlikte kullanarak kartvizit, logo, kitap kapağı, mühür, levha, makbuz vb. tasarımları yapmıştır.



Şekil 68. Hattat Hamid Aytaç’ın eski ve yeni harflerle yaptığı kartvizit çalışmalarından örnekler (Eriş, 2011: 136).

Şekil 69. Hattat Hamid Aytaç’ın 1928 yılında eski ve yeni harfleri birlikte kullanarak yaptığı kitap kapağı çalışması (Eriş, 2011: 141).



Şekil 70. Hattat Hamid Aytaç’ın eski ve yeni harfleri birlikte kullanarak yaptığı makbuz çalışması (Eriş, 2011: 143).

Yusuf Ziya Ortaç'ın 1922-1977 arasında yayımlanan “Akbaba” mecmuası, Cumhuriyet'in ve Türk edebiyatının en uzun yayımlanan mecmualarından olmuştur. Akbaba, önemli bir siyasî-mizah mecmuası olmasının yanı sıra, yer verdiği edebi yazılarla zengin bir içerik sunmuştur. Tüm edebi türlerde yazıların yanı sıra edebiyat eleştirisine de yer ayırmıştır. Edip Ayel, Fahri Celâleddin Gökbulga, Nazım Hikmet Ran vb. kalemler Cumhuriyet'in ilk önemli mizah yayını “Akbaba”da da çizgileriyle de var olmuştur (Tonga, 2008: 676).



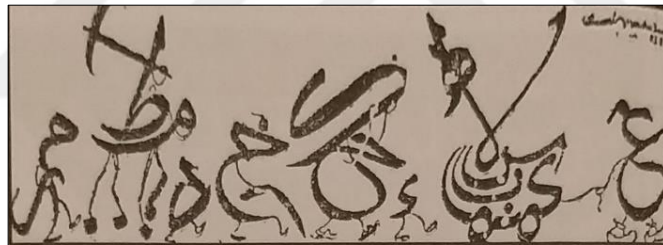
Şekil 71. Yeni Türk harfleri karikatürü, Akbaba, 1928 (Koloğlu, 2005: 282).

Yukarıdaki şekilde görülen 1928 tarihli afişte, Harf Devrimi'ni gerçekleştiren Atatürk dağın tepesinde elinde kalemle güçlü bir şekilde durmaktadır. Ardından güneş açmakta ve güneşte ise “Yeni Türk Harfleri” yazmaktadır. Afişte aynı zamanda Arap harfleri Atatürk'ün ayaklarının altında çiğnenmiş bir şekilde resmedilmiştir. 1 Kasım 1928'de gerçekleşen Harf Devrimi ile “Yeni Türk harflerinin kabul ve tatbiki hakkında Kanun”un kabul edilmesi ve yeni alfabenin yerleştirilmesi süreci başlamıştır. Bu yasanın kabulünün ardından Arapça temelinde oluşturulmuş Osmanlı alfabesi kaldırılmış, yerine Latin harfleri temelli yeni Türk alfabesi yürürlüğe konulmuştur. Atatürk'ün Harf Devrimi'ndeki bu başarısı afişin temel konusudur (Yerköy, 2020: 771).



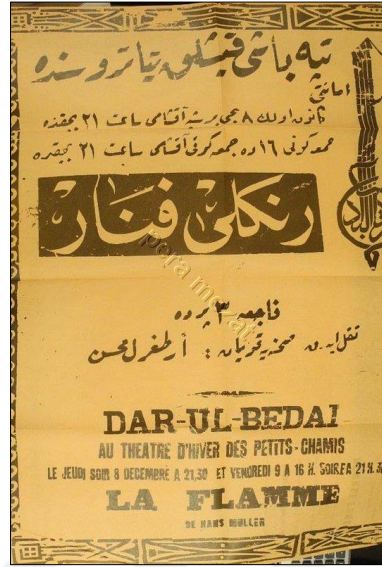
Şekil 72. “*Türk harflerinin nuru Arap harflerinin nurunu söndürdü*”, Cumhuriyet, 1928 (Koloğlu, 2005: 284).

Şekil 73. Yeni harflerin öğrenilmesi için Atatürk’ün gösterdiği çabayı anlatan karikatür, Yeni Köroğlu, 19 Eylül 1928 Basında Mustafa Kemal Atatürk, 2014: 270).



Şekil 74. Cemal Nadir’in “Hicret” karikatürü, Akşam, 1928 (Koloğlu, 2005: 282).

Türk grafik tasarımı 1920’li yıllarda geniş çapta siyasi, iktisadi ve sosyal değişimlerin yanı sıra özellikle Harf Devrimi’yle tüm alanlarda çağdaşlaşma coşkusu yaşamıştır. Modern olarak tanımlanabilecek sosyal, kültürel ve ticari afişlerle bunları tasarlayanların sayıca arttığı görülmüştür. Bu değişimlerle, grafik tasarım mecralarının artmasına karşın, rahatça geliştiğinden söz edilemez (Noyan, 2009: 7).



Şekil 75. Darülbedai Tiyatrosu Osmanlıca-Fransızca afişi (Pera Mezat, 2017).



Şekil 76. İhap Hulusi Görey'in çalışmalarında kullandığı imzaları (Kolektif, 2007)

Şekil 77. İhap Hulusi Görey'in Kodak afişi (Mutluer, 2020).



Şekil 78. Karaköy Rıhtım Caddesi’nde bir duvar ilanı, Arapça ve İngilizce hazırlanmış Tiring Mağazası reklamı (Akçura, 2002: 26).

Cumhuriyet’in ilk yıllarında diğer basılı materyallerde olduğu gibi pullarda da Arap harfleri kullanılmış, Harf Devrimi henüz gerçekleşmeden, yeni harflerle basılmış pullar da görülmüştür. Pulun üst kısmında eski harflerle “Türkiye Cumhuriyet Postaları” yazarken, alt kısımda yeni harflerle “Türk Postaları” yazılmıştır. Bu dönemde para, hisse senedi gibi değerli evrakların ülkede basımı teknik açıdan mümkün olmadığı için pullar da İngiltere ve Amerika’da basılmıştır (Çiçek, 2017: 292).

Osmanlı’dan Harf Devrimi’nin gerçekleştirildiği yıllara kadar, bazı yabancı şirketlerin kurumsal kimliklerini ve reklamlarını Latin alfabesiyle yaptığı, ayrıca yazılı basının da sayfalarında çift dilli yayınlar yaptığı bilinmektedir (Çelik, 2015: 192). Aşağıdaki şekilde görülen gazete bu konuda bir örnektir.



Şekil 79. Malûmat dergisinin Arap ve Latin harfli 192. sayısının kapağı, 13 Temmuz 1899 (Kabacalı, 2000: 113).

Harf devrimi sinemayı olumsuz etkilemiş, filmcilerin elinde eski harflerle basılmış filmler kalınca değerini kaybetmiştir. Söz konusu dönem içerisinde Amerika ve Avrupa'dan filmler getirilmiş, bunların müzikli olanları halk tarafından daha çok talep görmüştür. Önceleri İstanbul sinemalarında çoğunlukla Fransızca ara yazılı filmler gösterilirken, 1923 yılı sonrasında Türkçe ara yazılı filmler çoğalmıştır (Noyan ve Ödekan, 2009: 7).



Şekil 80. Film Mecmuası dergisinin 9 Ekim 1928 tarihli Osmanlıca ve Fransızca hazırlanmış serlevhası (Temel, 2015: 785).

Bu alanda çıkan dergilerde de çift alfabeli yazılar görülmüştür. Örneğin; “Türk Sineması” (Cine-Turc) haftalık “Türk Sineması” dergisi, “Artistik-Sine”de çevirmenlik yapan Ragıp Rıfkı, Türk Sineması dergisinin müdürlüğünü de yapmıştır. Derginin başyazarı “Antoine Paul”, yönetmeni ise “Anthony P. Stoll”dür. Arapça “mim” ve “vav” harfli “M. V.” imzalı bir metin yayımlayan dergi, Osmanlıca-Fransızca yayımlanmıştır. Diğer bir dergi Artistik-Sine (Artistic-Cine) yayımlandığı ikinci yıl, yönetim ve yazar kadrosunda farklılık olmamış, derginin başyazarı “Antoine Paul”un her sayıda yazıları basılmıştır (Temel, 2015: 785).

Cumhuriyet döneminde ülkede para basımını yapabilecek matbaa olmadığından, ilk kâğıt paralar Londra’da basılmış, dolayısıyla ilk emisyon, Osmanlıca-Fransızca basılmıştır (Fidan, Dilek ve Esev, 2019: 151).



Şekil 81. 1927’de tedavüle çıkarılan 1 Türk lirasının ön ve arka yüzü, 90x165 mm, 1. Emisyon Grubu, basım yeri İngiltere (Ölçer, 1983: 39).

Yukarıdaki şekilde görülen, Mustafa Abdülhalik Renda imzalı kâğıt paraların boyutları 90 x 166 mm’dir. Ön ve arka yüzde zeytuni yeşil renk kullanılmış, önyüzde Meclis, Ankara Kalesi, çift süren bir köylü ve arka yüzünde Başbakanlık binasına yer verilmiştir (Okay, 2015: 21).



Şekil 82. 1927’de tedavüle çıkarılan 1000 Türk lirasının ön ve arka yüzü, 123,5x201 mm, 1. Emisyon Grubu, basım yeri İngiltere (Ölçer, 1983: 45).

Mustafa Abdülhalik Renda imzalı kâğıt paraların boyutları 124 x 201 mm’dir. Ön ve arka yüz koyu mavi renktedir. Önyüzde Mustafa Kemal’in portresine, arka yüzde de Sakarya demiryolu hattından bir görünüme yer verilmiştir (Okay, 2015: 22).



Şekil 83. Vim temizlik tozunun kutu şeklinde, Fransızca-Osmanlıca broşürü (Akçura, 2002: 30).

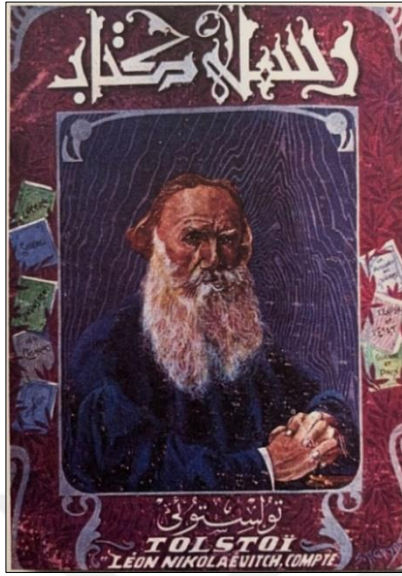


Şekil 84. Harf Devrimi öncesinde bastırılan “İstiklal Marşı” broşürünün kapağı solda, aynı broşürün son sayfasında yer alan, o yıllarda Türk alfabesi henüz basılmadığından Fransız alfabesiyle yazılmış “İstiklal Marşı” dizeleri (Ülger, 1994: 467).



Şekil 85. Püsküllü Bela dergisinin, “Karikatür” dergisi için yayımladığı ilanı (Altta yazan: “Birinci ikinci formları neşredilmiş olan Karikatür, her kitapçada 30 paraya satılır”) (Ünver, 2010: 63).

Şekil 86. Resimli Kitap dergisinin 1911’de yayımlanan 33. sayısının çoklu dil kullanılarak hazırlanmış kapağı, Alemdar Mustafa Paşa (İBB Atatürk Kütüphanesi, 2018).



Şekil 87. Resimli Kitab dergisinin Arap ve Latin harfli 27. sayısının kapağı, Kasım-Aralık 1910 (Kabacalı, 2000: 139).

Şekil 88. Bayer mâmûlü Aspirin tabletleri her türlü veca' ve ızdırâbları teskin eder, afişeti, 26x19 cm (Akçura, 2002: 146).



Şekil 89. Ekrem-Necip Ecza Deposu etiketleri (Arıkan, 2010: 84).

Şekil 90. Faruki Kolonyası ve etiketi (Turkay, 2017).

3.3. Yeni Türk Harflerinin Uygulandığı Türk Grafik Tasarımı Çalışmalarının İçerik ve Biçim Yönüyle İncelenmesi

Harf Devrimi'yle girilen büyük yenileşmeyle eskiden tamamen uzaklaşmış ve basında Cumhuriyet'in yeni profili çizilmiştir (Yetim ve Akkoyunlu, 2017: 89). Aşağıdaki şekilde bu gazete sayfalarından bir örnek görülmektedir.



Şekil 91. Akşam Gazetesi, 29 Ekim 1933 (Sözcü, 2019).

Yeni harflere bağlı biçimsel farklılaşma, içeriğinde aynı şekilde değişmesini sağlamıştır. Sesli harflerin çok kullanılmadığı Osmanlıca yazı dili, süslü ve ağıdalı anlatımından sıyrılıp, yeni Türkçe alfabe ile sade ve öz bir anlatım sağlanmıştır. Eski yazıyla sağdan sola olan yazı düzeni, daha yumuşak hatlı yazmayı sağlarken, soldan sağa yer değiştirmesi ile daha sert ve düz kalem hareketleriyle yazı yazılmıştır (Yetim ve Akkoyunlu, 2017: 89).



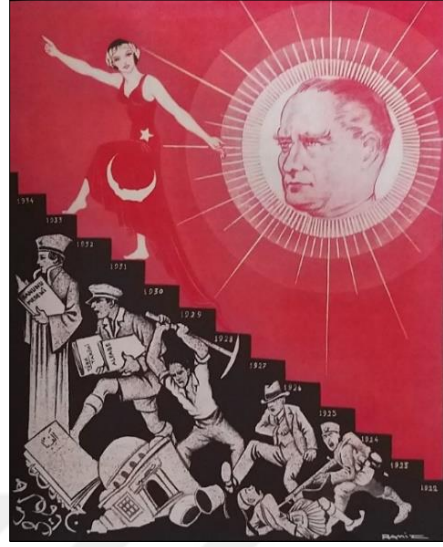
Şekil 92. Hakimiyet-i Milliye Gazetesi, 29 Ekim 1933 (Sözcü, 2019).



Şekil 93. Akşam Gazetesi, 29 Ekim 1938 (Sözcü, 2019).

Bu ilk dönemlerde, özellikle de 1931’de çıkarılan basın kanunuyla, yönetimin uyguladığı politikaya karşı muhalif yayın yapan yazılı basının kapatılma yetkisi verilmesiyle, muhalefetin önüne geçilmiştir. Atılan adımları destekleyici, devlet kontrolünde bir basın oluşturulmuştur. Bu yıllarda bol fotoğraf kullanılarak Cumhuriyet ideolojisi basın yoluyla aktarılmıştır (Acun, 2004: 97). Yeni alfabenin öğrenilmesi ve dil çalışmaları hakkında bilgi sahibi olunması adına “Türk Yazısı”, “Yine Türkçe’ye Taarruz”, “Yeni Türk Alfabetine Dair”, “Medeniyet Nasıl Başlar” başlıklarıyla, eleştiri gücüne sahip yazılar yayımlanmıştır (Özkaya Duman, 2016: 205).

Kültürün temel taşı olan alfabenin değişmesi, medeniyetin yükselmesini sağlamıştır. Bu yılların karikatürlerinde, değişen alfabe konu olarak işlenmiştir (Yetim ve Akkoyunlu, 2017: 90). Aşağıdaki şekillerde bu konuya örnek karikatürler görülmektedir.



Şekil 94. Ramiz Gökçe'nin Hacivat ve Karagöz karikatürü, Akbaba, 1934 (Hacivat: “-Karagöz'üm, bana vurmanın esbabı mucibesi?” Karagöz: “-Türk dilinin ne kavuğu kaldı ne de cübbesi!” (Çeviker, 2010: 137).

Şekil 95. “1922’de başlayan zafer hâlâ devam ediyor!”, Ramiz Gökçe, Akbaba, 1933 (Çeviker, 2010: 129).

1933 tarihli yukarıdaki çalışmada, güçlü Türk kadını Türk milletine yol gösterici bir şekilde betimlenmiştir. Bir eliyle güneşin içindeki Atatürk'ü tutmakta, diğer eliyle ileriye göstermektedir. Basamaklardaki tarihler 1922'den başlayarak 1934'e kadar uzanmakta, Türkiye'nin çağdaşlaşma yolunda gerçekleştirdiği devrimleri temsil etmektedir. Çalışmada, basamakların altında, medeni kanunu tutan bir hukukçu, eski alfabenin üzerine basarken resimlenmiştir. Yeni alfabeyi elinde tutan, medreseyi yıkan, takke ve fesi ezerek modern şapka takan figürlerin yanı sıra Yunan askerine silah dayayan bir Mehmetçik'le, Cumhuriyet'i özetler niteliktedir (Yerköy, 2020: 771).



Şekil 96. Cemal Nadir Güler’in yeni harfler konulu karikatürü, Akşam, 1935 (“-Şuna bak konuk amca, yeni Türk yazısının, yeni Türk dilinin ışığında gözleri kamaşmış!..”

Sağ duvardaki hat levha: “Ah minel aşk”) (Çeviker, 2010: 142).

Osmanlı’dan kalma, yapıların dış cepheleriyle ev içlerine asılan “Maşallah”, “Allah”, “Peygamber”; “Bu da geçer”, “Ah minel aşk” gibi hat levhaları Cumhuriyet devrimlerinin bir gereği olarak indirilmiş ve yasaklanmıştır (Çeviker, 2010: 142). Karikatürün günlük basında kullanılması, ilk çizgi roman basımı, karikatür albümleri oluşturulması, sergilerinin açılması, çizgi film denemeleri, II. Dünya Savaşı bitene kadar devam eden dönemde gerçekleşmiştir. Öncü Türk karikatürist Cemal Nadir’in kaleminden “Amcabey”, “Dalkavuk”, “Ak ile Kara”, “Salamon” tipleri, özellikle yazılı karikatürün öncüsü olmuş, “50 Kuşağı” adıyla bilinen kuşağın da ustalığını yapmıştır (Özocak, 2011: 269). 1928 itibari ile yeni alfabe ile yayın yapan gazete ve dergiler, kısa bir süre okuyucu bulamamış, görsel dille ilgi toplayabilmek için Cemal Nadir’in karikatürlerinden oldukça faydalanmıştır (Özer, 1995: 142).

Harf Devrimi’nin ardından, özgünlük kazanan karikatürcülerimizde de çizgi ve tip değişimi görülmüş, yuvarlak çizimler belirginleşmiştir. Ramiz Gökçe, Ratip Tahir, Münif Fehim’in çizimlerinde çizgi kalınlaşması görülebilmektedir. 1928 yılında mizahla ilgili tek tip Nasrettin Hoca Hikâyeleri basılmıştır. Kitap sayısındaki yetersizliğe karşı, dergi sayısı daha fazla olmuştur. “Akbaba” ile, “Karagöz” ve “Köroğlu” dergileri ve yeni

yazıdan sonra ilk defa yayımlanmış “Kahkaha” bu dönemin mizah dergileri olmuştur (Öngören, 1998: 79-81).

Ramiz Gökçe 1930’larda çizmeye başladığı “Tombul Teyze ve Sıksa Dayı” tiplerini üzerinden, o yılların değişen algı ve toplumsal rolleri yansıtmıştır. Diğer sahnelerinde olduğu gibi yine hakimiyet kadındadır. Kadın güçlü, şık giyimli, dans eden modern bir görünümündedir. Dans ederken kontrol erkeğe ait bir durumken, bu karikatürde dansı kadının yönettiğini görmekteyiz. Ayrıca fiziksel olarak da güçlü olan kadın, o dönem henüz tam yerleşmese de kadın egemenliğini, yükselişini ileten şifreler taşımaktadır (Erkman Akerson, 2005: 216).



Şekil 97. Tombul Teyze ve Sıksa Dayı, Ramiz Gökçe (Alpin, 2004: 609)

Şekil 98. Ramiz Gökçe imzalı karikatür, 13 Aralık 1945 Karikatür Dergisi, Yıl 10, Cilt 20, Sayı 520, ss. 7, 1945.

Yayın hayatına yeniden giren, 14 Mart 1929 tarihli “Cem” dergisinin 46. Sayısı ilk kez renkli karikatürlerle çıkmış, parlak kâğıdıyla göz alıcı güzellikte basılmıştır. Fakat dergi moda görünümünden hâlâ kurtulamamıştır. Karikatürsüz bir kapak diğer mizah yayınlarıyla kıyaslandığında çekicilikten uzak, sayfa düzeninde ve dizgide, rakiplerine oranla daha fazla hatalıdır. Hatta bir sayıda bütün karikatürler ve lejandlar birbirine karışmıştır. Yeni harflerle yayımlanan bu altı aylık dönemde derginin siyasi karikatürleri

eleştiriden uzak olmuş, sınırlı sayıdaki siyasi karikatür ile de iktidara ve yeni rejime destek vermiştir (Kayış, 2018: 95).

1929 yılında, M. Emin Köslü'nün derlediği, “Letaif-i Nasrettin Hoca” adlı bir derleme kitabı, “Aliağa” adlı bir tek sayılık bir dergi; 1930 yılında, Kemalettin Şükrü'nün, “Nasrettin Hoca: Çocukluk ve Mektep Hayatı” adlı kitap yayımlanmıştır. Bu yıl “Akbaba” kapanmış, “Nasrettin Hoca” adlı bir sayılık dergi ile, 19 Haziran tarihli, yine tek sayı çıkmış “Boşboğaz” adlı bir dergi çok kısa piyasada gözükmiştir. 2 Ekim tarihinde çıkan “Bravo” dergisi on bir sayı çıkabilmiş, aynı yıl tek sayılık “Kalem” dergisi yayımlanmıştır. 1931 yılında Kemalettin Şükrü'nün, “Nasrettin Hoca'nın Gençlik ve Medrese Hayatı”, “İhtiyarlığı Kadılığı ve Nasrettin Hoca” ve “Timurlenk” kitapları, Dr. Herbert V. Duda'nın, “Faslı”, “Ferhat” ve “Karagöz” kitapları, Cemil Cem'in: “Gülünçlü Hikâyeler” kitabı yeni yazıda ilk mizah hikâyeleri olmuştur. Yine bu yıl “Alay” ve “Eğlencelik” adlı dergiler tek sayı çıkmıştır. 1932 yılında Cemal Nadir'in “Amcabey'e Göre” albümü, yayımlanan ilk mizah albümü olmuştur (Öngören, 1998: 81).



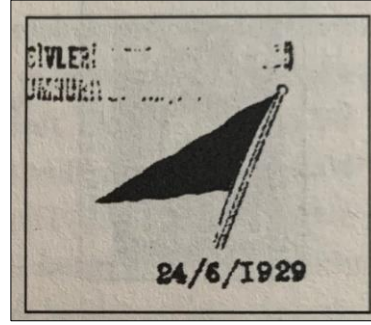
Şekil 99. Karikatür dergisinin kapağı, 1936 (Ünver, 2010: 157).

Yine 1932’de Hazım Körmükçü’nün “Karagöz Mezardan Çıktı” adlı bir kitabı, Cahit Cem’in yedi kitabı art arda yayımlanmıştır. 1932 Ahmet Cevat, “Alis’in

Sergüzeştleri” adlı çeviri mizah kitabını, Kemalettin Şükrü de “La Fonten Baba” ikinci çeviri mizah kitabını kazandırmıştır. Cumhuriyet’in onuncu yıldönümü 1933’te Cemal Nadir, iki karikatür albümü birden yayımlamasının ardından, çeviri kitaplarına fıkra kitaları da eklenerek artış sağlanmıştır. 1936’da Muharrem Zeki Korgunal’ın, “Keloğlan Masalları”, M. Emin Köslü’nün derlediği “Nasrettin Hoca Latifeleri” adlı iki kitabı, “Ayvaz” adlı dergi, On iki sayı çıkan “Yeni Nasrettin Hoca” dergisi, 1937 yılında Togo’nun karikatür albümü, “Mizah Ansiklopedisi” çıkmaya başlamış, yeni yazıya geçişin ilk on yılı olan 1928-1938 döneminde mizah kitapları az, dergi yayınları ise düzensiz ve kısa ömürlü oluşmuştur. İstanbul dışında yazılı bir mizah geleneği kurulamamıştır (Öngören, 1998: 82). Bu yıllarda hükümete hiçbir muhalif ses yönelmemiştir. Karikatürler gerçekleşen yenilik hareketlerini topluma tanıtmayı amaç edinmiş, ülke diplomasisi, belediye sorunları vb. konular ele alınmıştır. Keskin muhalif görüşlerin dahi yeni harflerle ortaya konması, bu yılların siyasal ve toplumsal açıdan birleştiğini anlatmaktadır (Yetim ve Akkoyunlu, 2017: 89).

Ülkenin üretime önem vermesi ve endüstrileşme çabaları, grafik tasarıma duyulan ihtiyacı da açığa çıkarmıştır. Bu yılların başarılı isimleri; İhap Hulusi Görey, Münif Fehim, Mithat Özar ve Kenan Temizan gibi öncüler ihtiyaca karşılık vermiştir. (Candemir, 2011: 5).

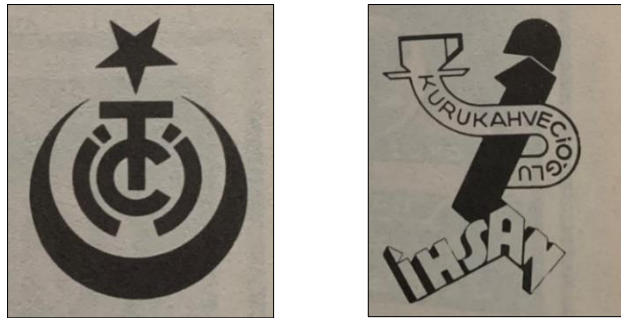
Kurumsal kimlik ve reklam, kuruma ilişkin olumlu kamuoyu oluşturmada, kurumun amaçları, politikaları, hedefleri, kararları konusunda hedef kitleye tanıtımını sağlayan bir iletişim türüdür. Bir kurum, başka bir kurumla birleşmesini, finansal gücünü, yatırım yaptığı alanı, herhangi bir toplumsal ya da siyasal olay karşısında sergilediği tutumu kurumsal reklam türlerini kullanarak anlatır (Özdemir, 2018: 362-363). Türkiye’de “trade mark” yerine kullanılan “alameti farika” terimi, harf devrimi sonrası gelişen grafik tasarımın özellikle 1950’lerden sonra güncellenmesiyle “amblem” olarak değişmiş, karmaşaya yol açan kullanımı netleşmiştir (Çukacı, 2002: 14). Aşağıdaki şekillerde bu döneme ait logo örnekleri görülmektedir.



Şekil 100. İstanbul Liman İşletmeleri Müdürlüğü logosu, 24 Haziran 1929 (Çiçek, 2017: 291).



Şekil 101. Sabiha Bozcalı'nın İnhisarlar İdaresi amblem taslakları (GMK Güncel, t.y.).



Şekil 102. T.C. İnhisarlar İdaresi logo tasarımı ve Kurukahveci İhsan logo tasarımı, Ali Suavi Sonar (Akçura, 2002: 21).

Kamu bürokrasisini de doğrudan ilgilendiren Harf Devrimi, bürokrasi işleyişine yönelik gerekli bazı araçların da değişmesini zorunlu kılmıştır. Bunlardan biri Türk tarihi

boyunca “tamga”, “damga” kelimeleriyle kullanılan mühürler olmuştur. Her dönem farklı örnekleri bulunan mühür, Osmanlı’da ve Cumhuriyet döneminde de kullanılmış, amacı ise her dönemde aynı olmuştur: “yetki kapsamında işlemin onaylandığını gösteren tasdik” işareti... Bu mühürler yeni harflerin kabulü ile yeniden hazırlanmıştır (Çiçek, 2017: 295).



Şekil 103. Hâriciye Vekâleti’nin Osmanlıca mührü, 14 Eylül 1928, Latin harfli mührü, 5 Mayıs 1929 (Çiçek, 2017: 296).

Görey, Cumhuriyet’in birçok kurumsal tasarımına imza atmıştır. Bugün de faaliyetlerine devam etmekte olan büyük firmaları, bu tasarımları neredeyse bir asır geçmesine rağmen kullanmaya devam etmekte, bu da ne kadar özgün ve nitelikli tasarımlar olduklarını göstermektedir (Doğan, 2017: 46).

Tüm bu unsurların toplum tarafından benimsenmesini sağlayan, topluma sağladığı hizmet ve faydaların tanıtılmasında yararlanılan kurumsal kimlik öğeleri arasında logo ve amblemin yanı sıra afişler, broşürler, ilanlar da önemli yer tutar. Tıpkı bir firma gibi yeni kurulan Cumhuriyet de başlı başına markalaşma süreci yaşamış, İhap Hulusi Görey bu konuda yaptığı tasarımlarla, Cumhuriyet Türkiye’si’nin kurumsal kimliğini, görsel kimliğini, ideolojisini, tüm alanlarda gerçekleştirilen devrimlerini tanıtmış, “Cumhuriyet’i afişleyen adam” olarak tanınmıştır.

Görey, kurumsal çalışmaları kapsamında, sosyal ve siyasal projelere katkı sağlamış, Kızılay, Yeşilay gibi toplumu yardımlaşma ve sağlık açısından

bilinçlendirmeye yönelik kurumların tasarımlarına imza atmıştır (Doğan, 2017: 45). Görey, Cumhuriyet'in kurumsal kimlik tasarımlarından, "Ziraat Bankası", "Türkiye İş Bankası", "Zirai Donatım Kurumu", "Teyyare Piyangosu", "Tekel", "Bayer", "Kurukahveci Mehmet Efendi" vb. kuruluşlara hizmet sağlamıştır (Öztürk, 2018: 49).

İhap Hulusi'nin ardından pek çok yetenekli grafik sanatçısının ortaya çıktığı görülmüş, 1960'lı yıllara kadar uzanan süreç içinde; Kenan Temizan, Mithat Özar, Tarık Üzmen, Orhan Omay, Atıf Tuna, Namık Bayık, Selçuk Önal, Mesut Manioğlu ve Sait Maden gibi isimler öncü çalışmalara imza atmıştır (Akçura, 1994: 30). Dönemin afiş tasarımlarının günümüzdeki çağdaş tipografik ve kaligrafik afiş tasarımlarına göre okunurluklarının ve vermek istedikleri mesajların daha net olduğu görülmüştür (Artan ve Uçar, 2018: 15).

Çoğunlukla banka reklamlarının görüldüğü bu yıllarda, markanın önemi artmış, dişiliği konu alan kadınlara yönelik reklamlarda da olmuştur. Radyo yayınının başladığı, ilk reklam afişinin ve kitabının yayımlandığı bu dönemde, reklamcılık konusunda asıl gelişme anlatsal reklamın ortaya çıkması olmuştur. Anlatsal açıdan henüz tam olarak gelişmeyen ve doğrudan anlatımın kullanıldığı reklamlar, dikkat çekici olmamış, mesajı doğru vermeyi öncelik edinmiştir. Mesajı renklendirmek için mizah unsuruna başvuru reklamlarda odaklanma, anlatıcı üzerinden sağlanmıştır. Bu dönemdeki reklamlar zaman ve mekân açısından askıya alınmış gibidir (Yılmaz, 2017: 262). Türk kadını artık çağdaş görünümlü, haklarını elde etmiş, hayatın merkezinde aktif rol üstlenen eğitimli ve iyi anne olarak yansıtılmıştır (Akgül, 2017: 669).

Aşağıdaki şekil 104'te görülen "Hasan Zeytinyağı" reklamı, 1930'da bir erkek ve hizmetçi görünümlü bir kadın figüründen oluşan bir reklamdır. Reklamda gösterilen hizmetçi kıyafeti, Fransa'dan etkilenme olduğunu da göstermektedir. Ayrıca Batı'yı örnek göstererek, satışa sunulan ürünün batı standartlarında olduğunu ifadenin de şekli olmuştur. Bir elinde balık tutan diğeri ile Zeytinyağı şişesini kadına doğru tutan erkek figürü de Batılı görünümde, uzun ceketi ve papyonundan anlaşıldığı üzere bir uşaktır. Kadın batılı görünümünde olsa da yine mutfakta gösterilerek ve yenilecek yemeği erkeğin getirmesiyle erkek egemenliği algısı hissettirilmiştir (Akgül, 2017: 671).



Şekil 104. Hasan Zaytinyağı'nın 12 Ocak 1930 tarihli ilanı (Akgül, 2017: 671).

Şekil 105. Hasan Zaytinyağı'nın taş baskı etiketi (Akçura, 2002: 30).

Roussel Kemer, Fransız bir markaya ait 6 Ocak 1931 yılında yayımlanmış bir sıkılaştırıcı kemer reklamıdır. Reklamda kullanılan kadın figürü, en çok örnek alınan Fransız kadınları gibi Roussel kemer sayesinde ince hatlara sahip gösterilmiş ve bu da güzelliğin anahtarı gibi yansıtılmıştır (Akgül, 2017: 671).



Şekil 106. Cumhuriyet gazetesi 1930 ve 1931 yılı Roussel Kemer ilanı (Cumhuriyet, 1930-31).

Sivri burun ve topuklu ayakkabılarla yine batıya öykünme hissettirilmiştir. Osmanlı kadınının yuvarlak hatlarından sonra Avrupa kadınlarının ince hatları örnek alınmıştır. Zarif, ince ve uzun boylu, Avrupa tarzı saçları olan kadın olarak çizilmiştir (Akgül, 2017: 671).



Şekil 107. Colman Öküz Baş Çiviti etiketi (Akçura, 2020: 21).

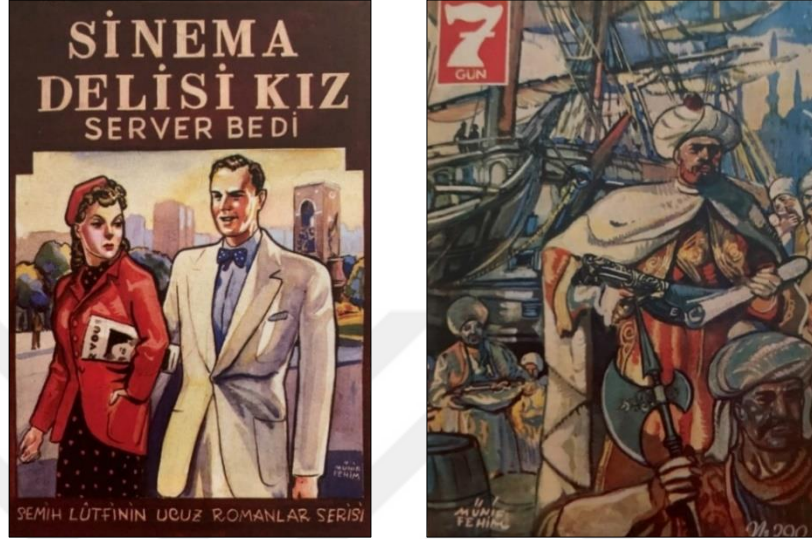


Şekil 108. Türk Tayyare Cemiyeti İane Makbuzu, 1935 (Bilben, 2004: 21).

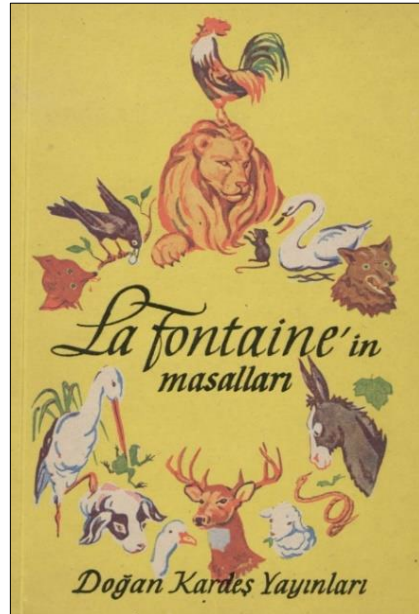
Gazetelerde bolca yer bulan editöryal illüstrasyonlar, ilk zamanlarda habere eşlik eden, anlatıcı çizimler olarak kullanılmıştır. Onları önemli yapan, değişik bakış açısıyla bilgiyi betimlemesi ve çizerin özgün yorumunu göstermesidir. Anlama süresini hızlandıran ve sözcüklerin yerini alabilen bu illüstrasyonlar, basını yüksek bir entelektüel boyuta çıkarmıştır. Örneğin 8 Temmuz 1920 yılında Sedat Simavi tarafından yayımlanan Dersaadet gazetesi bu alanda önemli bir örnektir. Dolaylı yoldan mesaj ileten illüstrasyonları ile Milli harekete katkı veren gazete, 1918’de işgallere direnişi engellemek için sansürle basını susturma yoluna gidildiğinde, yazmak yerine çizdiği illüstrasyonlardaki mesajlarla sansürü delmeyi de başarmıştır (Onursoy, 2017: 904).

Yeni yazının yarattığı büyük etki; en iyi o günlerin dergi ve diğer yayınlarından görülebilmektedir. 1928 yılında yeni yazının alınması ile eski çağ görüşlerine sahip

kişilerde dahi yeni yazı ile düşüncelerini yeniden biçimlendirme tavrı görülmüştür (Akkaya, 2013: 148). Aşağıdaki şekillerde bazı dergi örnekleri görülmektedir.

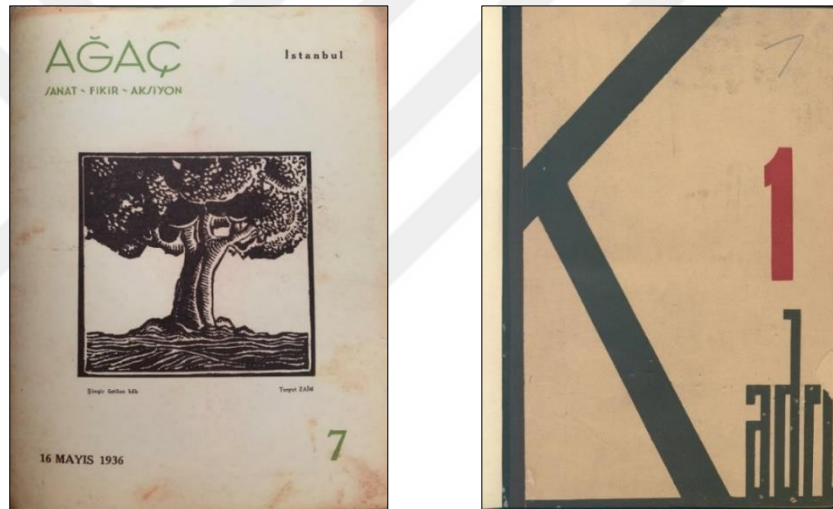


Şekil 109. Münif Fehim’in “Sinema Delisi Kız” kitabının ve “7 Gün” dergisinin kapak çalışmaları (Çam, 2014: 125).



Şekil 110. Sabiha Bozcalı’nın kitap kapak tasarımlarından bir örnek (İnce, 2016).

Hem tarikatlar hem Meşrutiyet yanlıları eskidiklerini anlamış, yeni düzene uyabilmek için gizli bir telaşa düşmüşlerdir. Artık Osmanlıca'nın birçok deyim ve tamlamaları, yeni yazıda kullanılmaz olmuş, sonunda, yeni yazının kendi iç kuralları ve cümle yapısı da büyük bir etkide bulunmuştur. Yeni harflere geçişle, uzun ve ağdalı anlatım yerine, anlaşılır ve kısa cümlelere geçiş hızlanmıştır (Öngören, 1998: 79). Aynı zamanda illüstrasyonların okuyucuyu bilgilendirmek ve eğitmek gibi farklı bir amaca hizmet etmesine özellikle Cumhuriyet dönemi sonrasında dikkat edilmiş, 1930 sonrası Cumhuriyet'in yeniliklerini yansıtmada illüstrasyonlar etkili bir reklam aracı olmuştur (Akkaya, 2013: 148).



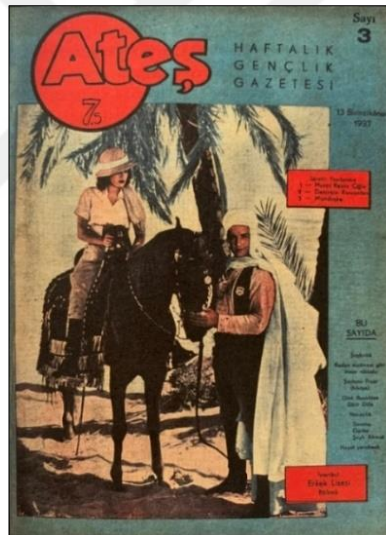
Şekil 111. Ağaç dergisi 7. Sayısının kapağı, 1936 (Çınar, 2010: 66).

Şekil 112. Kadro dergisi, 1932-1935 yılları arası İstanbul Milliyet Matbaası basımı Osmanlı'da çıkan aylık fikir mecmuası (Universitäts-und Landesbibliothek Bonn, 2014).

Dönemin çocuk dergilerinden “Çocuk Sesi” dergisi 1928 yılında, M. Faruk Gürtunca'ya ait Ülkü Basımevi tarafından, Harf Devrimi sonrası çıkarılmıştır. Dergi uzun süre yayın hayatına devam etmiş, bu dönemde yetişen çocuklar ve gençler tarafından ilgiyle okunmuştur. Derginin genel yayın anlayışının temelini, dönemin dergilerinde olduğu gibi Cumhuriyet kazanımları, Atatürk'ün ilkeleri ve yeni alfabenin benimsenmesi

oluşturmuştur, okuma alışkanlığı kazandırma sorumluluğu taşımıştır (Turanlı, 2017: 494).

Dergi, okuyucusuna karşı samimi bir dil kullanmıştır. Yayın politikasının yanı sıra dergide çizgi romanların ilgi görmeye başlaması, derginin satış oranlarına büyük ölçüde katkısı sağlamıştır (Erdil, 2018: 10). 1924 yılında Arap harfli “Resimli Mecmua”ya ilk özgün resimli romanları çizen Ziya A.’nın ardından yeni alfabeyle yayımlanan “Çocuk Sesi”nde, 1929’da ilk özgün resimli romanı Orhan Tolon çizmiştir. Türkiye’de ilk çizgi romanı Salih Erimez’in 1935 yılında çizmiştir. İlk çizgi roman çevirisi de “Çocuk Sesi” dergisinde yayınlanan “Baytekin Meçhul Dünyalarda” adlı roman olmuştur (Özer, 1995: 151). Aşağıdaki şekillerde dönemin çocuk dergilerinden örnekler görülmektedir.



Şekil 113. Ateş dergisi 3. Sayısının kapağı, 1937 (Alpin, 2004: 57).



Şekil 114. Yavrutürk’ün ilk sayısının kapağı, 1936 (Alpin, 2004: 667).

Aşağıdaki şekillerde dönemin önde gelen isimleri tarafından hazırlanmış bazı dergilerin kapakları görülmektedir.



Şekil 115. Dönemin üç kitap kapak tasarımı, Kalpazan 1930; Asmalımesçit 74 1938; Bahar Hikâyeleri 1939 (Kabacalı, 2000: 179).



Şekil 116. Nazım Hikmet'in "Varan 3" kitabı için kapak tasarımı, Ressam Cevdet, 1930 (Pera Mezat (2017)).

Şekil 117. Nazım Hikmet'in "Jokond ile Si-Ya-U" kitabı için kapak tasarımı, Ressam Cevdet, 1929 (Toprak, 2014).

Dönemin çok bilinmeyen çizerlerinden Ressam Cevdet'in etkili bir çalışması aşağıdaki şekilde görülmektedir. Bu çalışma, "Resimli Ay"ın 3. ve sonuncu döneminin Ocak 1931 tarihli sayısının 12. sayfasında "*Cevdet'in eserlerinden*" alt açıklamasının eşliğinde yayımlanmıştır. Çalışmada elinde fener, omzunda kazma, galeride ilerleyen bir maden işçisi resimlenmiş; altında, yapım tekniğine ilişkin "*bu resimler makasla siyahkâat kesilerek yapılmıştır*" yazmaktadır (Ergün, t.y.).



Şekil 118. Ressam Cevdet'in Resimli Ay'da çıkan çalışması, Ocak 1931 (Ergün, t.y.).



Şekil 119. Gece Gelen Telgraf kitabı kapak tasarımı, Muvaffak İhsan Garan, 1932 (Durmaz, 2017).

Nazım Hikmet'in Kitap kapaklarını tasarlayan isimlerden biri de Muvaffak İhsan Garan'dır. Yukarıdaki şekilde görülen, N. Hikmet'in yasaklanan "Gece Gelen Telgraf" kitabının kapağını 1932'de tasarlayan Garan, tasarımda kullandığı kolaj düzeni ve hava basınçlı boya tabancası etkisi ile özgün bir tasarım yaratmıştır. Çalışmasında çok katmanlı grafik öğeler ve üç renk kullanması, bu kapak tasarımına devingenlik katmıştır (Durmaz, 2017).

Grafik tasarımın konularından biri olan kâğıt para, Cumhuriyet'le, ülkenin özgürlük ve hâkimiyet sembolü olarak görülmeye başlamıştır. Atatürk'ün emriyle Türkiye Cumhuriyeti, 15 Ocak 1925 ve 701 sayılı, "Mevcut Evrak-ı Nakdiye'nin Yenileriyle İstibdaline Dair Kanun"u çıkarılarak, ilk Türk kâğıt paralarının basılmasına karar verilmiştir (Erdal, 2012: 150). Maliye Bakanı Abdülhalik (Renda) başkanlığında, "Ziraat", "Osmanlı", "İtibar-ı Milli", "İş", "Akhisar", "Tütüncüler" ve "Akşehir" temsilcilerinin oluşturduğu komisyon yaklaşık on ay çalışarak; 1, 5, 10, 50, 100 ve 500 liralık kupürlerden oluşan I. Emisyon Grubu kâğıt paralarının basılmasına kararlaştırmıştır (Bektaş, 2016).

Matbaa tekniklerinin yetersizliğinden dolayı Londra'da eski Türkçe ve Fransızca olarak basılan kâğıt paraların, 1937 yılı Londra basımında ise Harf Devrimi gerçekleşmiş olduğu için yeni Türk Alfabesi ile kullanılmıştır. İkinci emisyon paralarının bazılarında Mustafa Kemal bazılarında ise İsmet İnönü'nün portresi uygulanmıştır. Sadece 50 kuruşluk kâğıt paralar Almanya'da, 50 liralık olanlar İngiltere'de basılmıştır (Fidan, Dilek ve Esev, 2019: 151). Paralara uygulanacak illüstrasyonlara Türkler karar vermiş olsa da tasarlayan isimlerin yabancı olmasından dolayı, Türk toplumunun özgün karakteri, geleceğe bakışı vb. unsurlar tam olarak yansıtılamamıştır (Erdal, 2012: 150).

Değerli kâğıt tasarımlarından biri olan pullar ise Cumhuriyet döneminde laik toplum düzeni, ulusal kimlik, bağımsızlık, siyasal demokrasi, özgürlük, eğitim, ekonomik gelişmeler, toplumsal dayanışma gibi kavram ve konuları işlemiştir Harf Devrimi gerçekleştikten sonra Ali Sami Bey tarafından tasarlanan ilk pullar 1929 yılında basılmıştır. 1926-1931 arası tüm pullar, Londra'da Bradbory matbaasında basılmıştır (Düzenli, 1998: 45).



Şekil 120. Cumhuriyet'in 10. yıldönümü anma serisine ait pul (Düzenli ve Kavuran, 2005, 209).

Yukarıdaki Cumhuriyet'in 10. yıldönümü anma serisine ait, Ressam Münir Bey tarafından tasarlanan pul, İstanbul'da, Damga Matbaası tarafından 36x22 mm boyutlarında 29.10.1933 tarihinde basılmıştır. Pulhan Türk pulları katalogunda yer alan pul, mühürsüz, yeşil beyaz renklerde ve grafik bir anlatım dilinde tasarlanmıştır. Merkezde güneşin çevresinde iç içe halka şeklinde gösterilen ve kenarlara doğru genişleyen paralel şeritler ile derinlik ve perspektif sağlanarak geleceğe umutla bakan ülke profili yansıtmak amaçlanmıştır (Düzenli ve Kavuran, 2005: 209).

Cumhuriyet Dönemi I. Emisyon gurubu kâğıt paraları da Ressam Ali Sami Bey tarafından, II.-III.-IV. ve V. Emisyon grupları yurt dışında hazırlanmıştır. VI. Emisyon'un bir kısmı ve VII. Emisyon grubunun tamamı; Mustafa Üstün, Hüseyin Şaşmaz, Hüseyin Aksu gibi grafik tasarımcılarca hazırlanmıştır (Keçeci, 1999: 10). Osmanlı'dan kalan kâğıt paralar bir süre kullanılmış, 1928 yılında yapılan Harf Devrimi Türk lirasının üzerinde henüz uygulanmamış 10 yıllık zaman boyunca tedavülde kalan eski harfli kâğıt paralar, 15 Ekim 1937'de çıkan bir kanunla kaldırılmıştır. Cumhuriyet'in yeni harfli ilk kâğıt parası 1937'de basılan 5 Türk lirası olmuş ve Merkez Bankası'nın 11 Haziran 1930'da çıkardığı 1715 sayılı kanun ile dolaşıma çıkardığı ilk para olmuştur (Okay, 2015: 18).

Harf Devrimi ile çoğunluğu Müslüman Türk halkı sinemaya daha fazla yönelirken, sesli filmlerin artışıyla ara yazı okuma da sona ermiştir. Yabancı dilde ya da alt yazılı filmlerden çok müzikli ve kovboy filmleri gibi heyecan verici filmler rağbet görmüştür (Noyan ve Ödekan, 2009: 7). “Bir Millet Uyanıyor” (Muhsin Ertuğrul, 1932) filminin jeneriği; Türk kahramanlığını ele alan savaş filmlerinin yıldızlı, bayraklı jeneriklerine öncülük etmiştir. Yeni harflere eklenen yıldızlarla, filmin içeriğiyle bağlantı sağlanmıştır. Soyadı Kanunu henüz kabul edilmediğinden, bu jenerikte film kadrosunun isimlerinin bir kısmının soyadları kullanılmadan listelenmiş, bilinen isimleri ve lakapları ile bu mecralarda yer almıştır (Noyan ve Ödekan, 2009: 9). Söz konusu jenerik aşağıdaki şekilde görülmektedir.



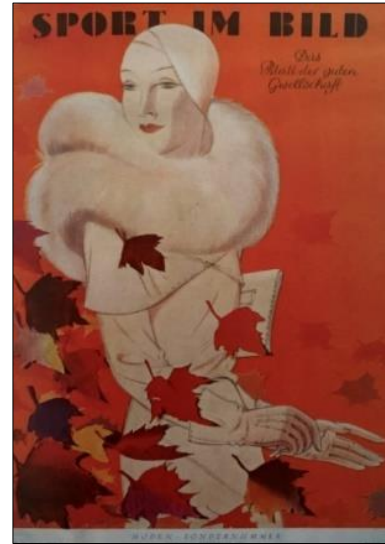
Şekil 121. Bir Millet Uyanıyor film jeneriği, 1932 (Noyan ve Ödekan, 2009: 9).

Aşağıdaki şekilde görülen “Kahveci Güzeli” film afişi, iki erkek illüstrasyonu ile oluşturulmuştur. Kompozisyonda öndeki erkek Mevlevi başlığıyla betimlenmiş, üzerinde Gaziantep’e ait yerel bir dokuma olan tozluk kollu kutnu giysisi gösterilmiştir. Tuttuğu ud enstrümanı ile figürün konumu betimlenmiş, Münir Nurettin Selçuk’un sanatçı kimliği de yansıtılmıştır. Ut ve üzerindeki giysi arasında geleneksel bütünlük sergilenmiştir. Arkada görülen erkek ise sakalı, sarığı ve cübbesiyle o yıllar hakkında bilgi vermiş, tek renk tonlama kullanılan afişin tipografisi ve görsel bütünlüğü sağlanamamıştır. Cumhuriyet’le gelen kılık kıyafet değişikliği göz ardı edilmiş; filmin konusu yeteri kadar afişte yansıtılmamıştır (Candemir, 2006: 6).



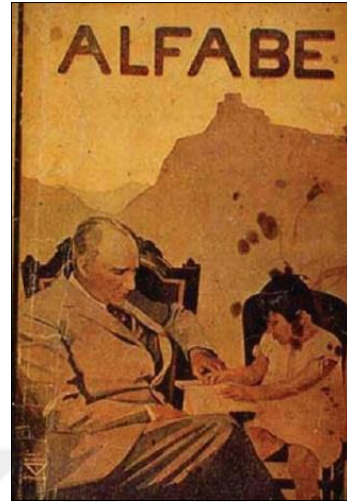
Şekil 122. Kahveci Güzeli film afişi (Vikipedi, 2020).

Aşağıdaki şekillerde de döneme ait bazı grafik çalışmalara yer verilmiştir.



Şekil 123. Kenan Temizan'ın Ankara Birası afişi (Çam, 2014: 087).

Şekil 124. Kenan Temizan'ın Sport Im Bild dergisi kapak tasarımı (Çam, 2014: 087).



Şekil 125. Ali Suavi Sonar'ın Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın kitabı için hazırladığı kapak tasarımı (GMK Güncel, t.y.).

Şekil 126. İ. H. Görey'in 1934 yılında Atatürk'ün verdiği sipariş ile yaptığı Alfabe Kapağı (Mutluer, 2020).

3.4. Proje Savunması

Türk Milleti için köklü Osmanlı İmparatorluğu'nun ardından kurulan yeni devletin rejimi Cumhuriyet olmuş ve “Yeni Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Hakkında Kanun”un kabul edilişi ile 1 Kasım 1928’de Arap harfleri bırakılıp Latin kökenli Türk alfabesi kabul edilmiştir. Yeni alfabe hayatın tüm alanında ve grafik tasarımda köklü bir değişim sağlamıştır. Osmanlı döneminde başlayan batılılaşma hareketleri, Cumhuriyet’in ilanı ile hız kazanmış ve yenilikler gerçekleşmiştir. Modern bir Türk Devleti kurularak, siyasi, sosyal, ekonomik, kültürel ve diğer tüm alanlarda çağdaşlaşma sağlanmıştır. Türk Milleti, sahip olduğu köklü kültürel değerlerin üzerine Batı’dan aldığı modern unsurları ekleyerek ilerlemiştir. Bu amaç doğrultusunda yapılan büyük reformlardan en önemlisi olan Harf Devrimi ile hızlı ve köklü bir geçiş süreci yaşanmıştır. Çalışmanın temel konusunu oluşturan bu geçiş süreci, doğu-batı ya da eski-yeni dönem yazılarından izler taşıyan melez bir başlık yazı karakteri “TC1923”ün tasarım fikrini doğurmuştur.

Yazı karakterinin özelliklerini, formlarını ve tarihlerini daha iyi anlama ve analiz etmeye imkân sağlamak için tarihsel, teknolojik veya anatomik açıdan yazıcılar ve tipografi uzmanları tarafından sınıflandırmalar yapılmıştır. İlk olarak XIX. yy.da sınıflandırma sistemi oluşturulmuş, farklı yazı karakteri yaratıcıları ve bilim insanları sınıflandırmalarına kendi ürettikleri spesifik isimlendirmeler ve tanımlamalar yapmıştır. Bu durum günümüzde de devam eden anlaşmazlıklar oluşturmuştur. Sadece serifsiz yazı karakterleri bile grotesks, gothics, dorics, antiques ve lineals gibi oldukça farklı isimlerle adlandırılmaktadır. 1954’te Maximilien Vox tipografiyi; Hümanist, Garald, Realist, Didon, Mekanik, Çizgisel, Ingised, Monuar ve El Yazısı olarak dokuz sınıfa ayırmış, British Standart Institute tarafından 1967’de bu sınıflandırma güncellenmiştir. Tipografiyi üretildikleri döneme göre sınıflandıran bir diğer sistem ise bu sınıflandırmayı; 1450 Black Letter, 1475 Eski Tarz (Old Style), 1500 İtalik (Italic), 1550 El yazısı (Script), 1750 Geçiş Dönemi (Transitional), 1775 Modern, 1825 Kare Serif (Square Serif), 1900 Serifsiz (Sans Serif), 1990 Serifli / serifsiz yazılar (Serif / Sans Serif), şeklinde dokuz ayrı döneme ayırmıştır. Bir diğer sınıflandırma sistemi ise tipografiyi temel olarak anatomik yapılarına ve tarihsel dönemlerine göre; Black Letter, Eski Tarz (Old Style), Geçiş

Dönemi (Transitional), Modern, Serifsiz (Sans Serif) ve Dekoratif yazı türleri şeklinde bugün de hâlâ kabul gören altı sınıfa ayırmıştır (Metin, 2017: 5-6).

Bu bilgilerden hareketle tasarlanan TC1923 yazı karakteri, kesik uçlu kalemle ve insan eliyle yazılmış eski dönem (old style) hümanistik karakterlerden izler taşıırken aynı zamanda geçiş dönemi (transitional) yazılarının eğimli eksenine sahip ve tırnaksız (sans serif) büyük harfler (majiskül) olarak tasarlanmıştır. Et kalınlıklarında zıtlıklar (kontrast) uygulanarak, yarı hümanist bir geçiş dönemi etkisi yaratılmak istenmiştir. Bilgisayar ortamında tasarlanan TC1923 yazı karakteri ile el yapımı grafik çalışmalardan sanayi üretimi grafik ürünlere geçiş yıllarına denk gelen Cumhuriyet'in ilanı ve Harf Devrimi ile yaşanan geçiş süreci atmosferi çağrışımı yapılmak istenmiştir.

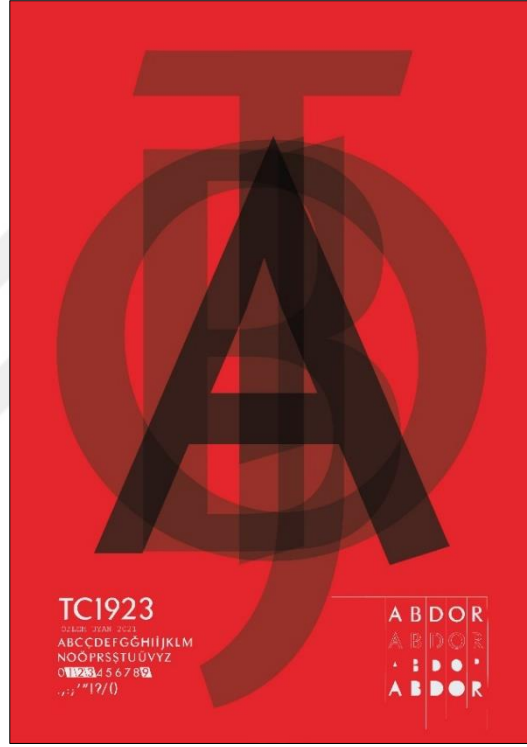
Harf Ağırlığı (weight) harfin çizgi kalınlığı, yazı karakterinin ağırlığını belirlemektedir. Yaygın olarak kullanılan ince (light), normal ve kalın (bold) olmak üzere üç temel ağırlık tanımlarından; harf yüksekliğinin yaklaşık yüzde 15'i oranında çizgi kalınlığı normal harf ağırlığını ifade etmektedir (Apaydın, 2017: 15). Normal harf ağırlığına sahip TC1923'ün tasarımında, Futura yazı karakterinin anatomik özelliklerinden faydalanılmış; farklı genişliğe sahip harf biçimleri, klasik genişlik oranları temelinde şekillenerek; kare, dikdörtgen ve daire formları üzerine şekillenmiştir. Palatino ve Garamond'un eksen eğimleri ve hümanistik geçişleri de referans alınmıştır.

Harfler biçimsel özellikleri gereği farklı duygu ve çağrışımlar uyandırabilmekte, bunlar kimi zaman kişisel de olabilmektedir. Örneğin; yazı karakterini tasarlayan kişi için profesyonel olan, geometrik, modern bir tırnaksız (sans serif) yazı karakteri, hedef kitle için mimari görünüşte, geleneksel bir tırnaklı (serif) yazı biçimi anlamına gelebilmektedir (Özmutlu, 2020: 289). Tasarlanan başlık yazı karakteri, Türkiye Cumhuriyeti'nin kısaltmasından ve kuruluş yılından hareketle "TC1923" olarak adlandırılmıştır. Biçimsel özellikleri ve ismi ile Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşanan geçiş sürecine tipografik yolla çağrışım yapması amaçlanan yazı karakteri milli kimlik kaygısı taşımamaktadır.

Tasarlanan TC1923 başlık yazı karakterinin tipografik özellikleri, 50x70 cm boyutunda çift yönlü afiş-broşür tasarımı ile anlatılmıştır. Ayrıca 50x70 cm boyutunda on iki adet afiş tasarımı ile tanıtılan TC1923'ün harfleri kullanılarak iki adet afiş tasarım

örneği yapılmıştır. Yapılan çalışmalarda, “Cumhuriyet” ve “Türk Bayrağı” çağrışımları yapmak için kırmızı, beyaz ve siyah renkleri tercih edilmiştir.

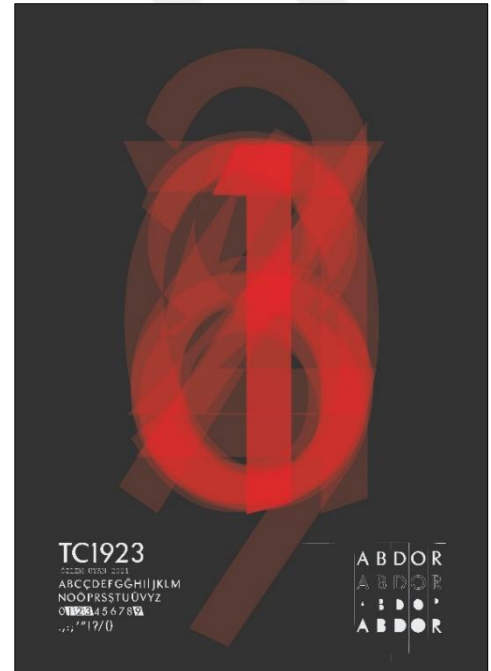
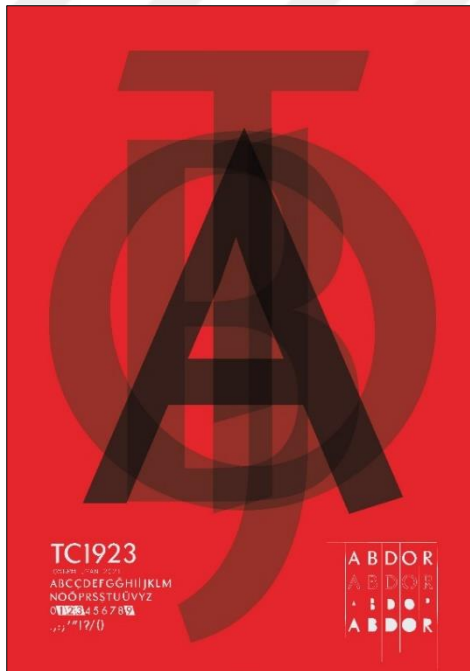
Söz konusu çalışmalar aşağıda verilmiştir...



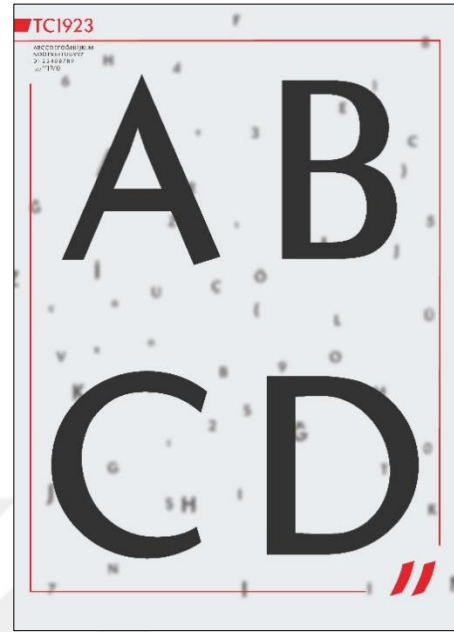
Tasarım 1. Afiş-broşür (ön yüzey, 50x70 cm)



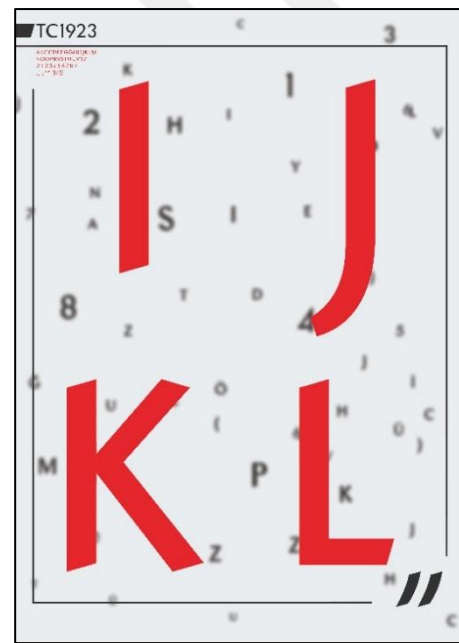
Tasarım 2. Afiş-broşür sayfaları, (arka yüzey 50x70 cm)



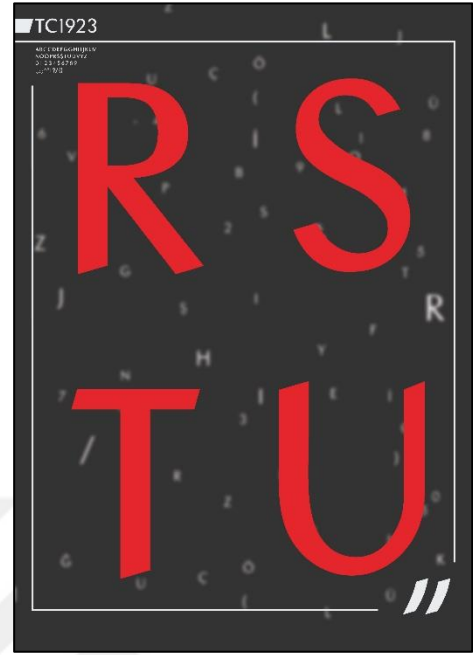
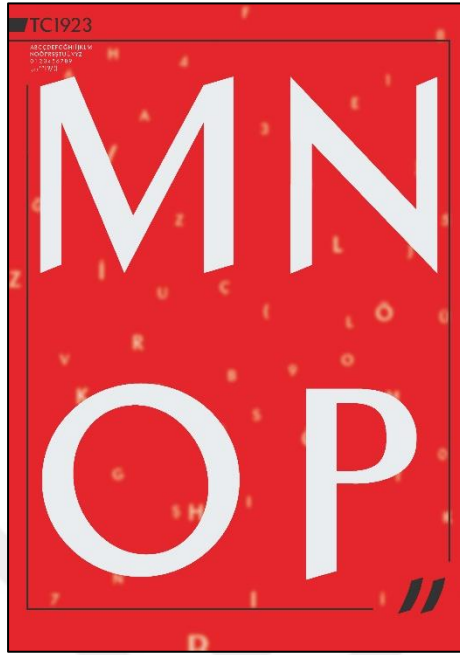
Tasarım 3. ve 4. TC1923 Tanıtım afişleri, 50x70 cm



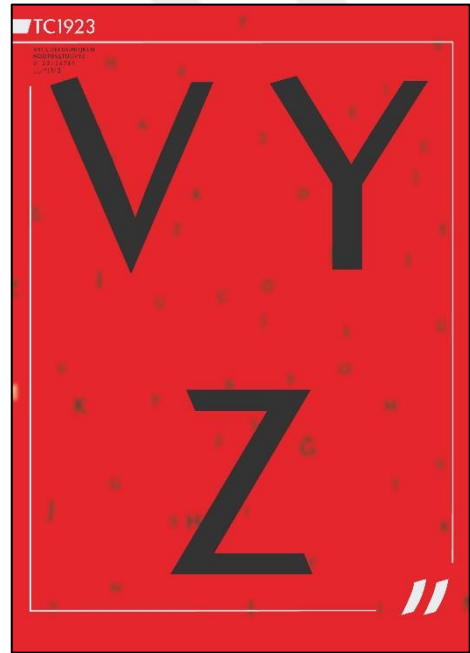
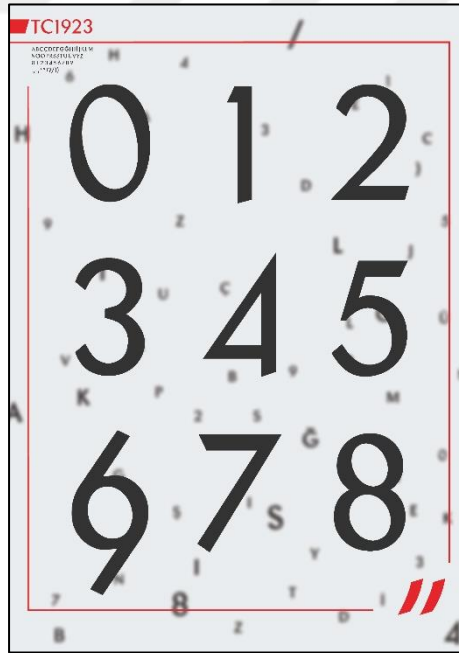
Tasarım 5. ve 6. TC1923 Tanıtım afişleri, 50x70 cm



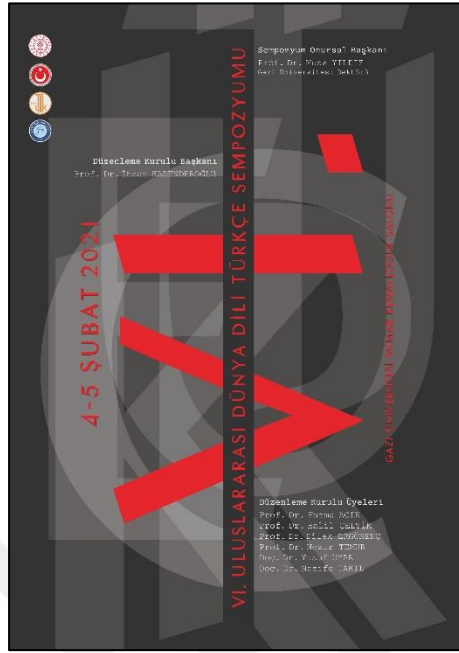
Tasarım 7. ve 8. TC1923 tanıtım afişleri, 50x70 cm



Tasarım 9. ve 10. TC1923 tanıtım afişleri, 50x70 cm



Tasarım 11. ve 12. TC1923 tanıtım afişleri, 50x70 cm



Tasarım 13. ve 14. TC1923 ile afiş tasarımı örnekleri, 50x70 cm

SONUÇ

Türk grafik tasarımını şekillendiren öncü isimlerin çalışmaları, tasarlayıcı bilinmeyen grafik ürünler ve yurt dışı kaynaklı ülkeye getirilen ilk örnekler üzerinden araştırmalar ve incelemeler yapılmış; 1923 yılında Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle ve 1928 yılında gerçekleştirilen Harf Devrimi ile bu çalışmaların etkileşimi saptanmaya çalışılmıştır.

Ulaşılabilen arşiv, belge, görsel ve diğer kaynaklara dayanarak; Osmanlı'da grafik tasarım ihtiyaçlarını karşılayan ressam, hattat, klişeci gibi zanaatkarların çalışmalarında; metinlerin uzun, görsellerin ise daha az kullanıldığı veya hiç görsel kullanılmadığı görülmüştür. Bu dönemde okur yazar sayısının az olduğu göz önünde bulundurulduğunda, çalışmaların metinlerinin uzun olması, verilen mesajın/bilginin topluma ulaşmasında düşüşü beraberinde getirmiştir. Ayrıca görsele az yer ayrılması ya da hiç kullanılmamasından dolayı çalışmalar ilgi çekme açısından zayıf kalmıştır. Bu dönemde grafik çalışmalar ihtiyacı karşılamaya yönelik üretilmiş; grafik tasarım, bir uzmanlık alanı olarak görülmemiştir. Var olan siyasi, teknolojik, kültürel vb. durumların, her dönemde olduğu gibi bu yıllarda da grafik tasarımı şekillendiren önemli unsurlar olduğu görülmüştür.

Osmanlı Devleti'nin uygulamaya başladığı modernleşme adımları, yazı ve bilimde Arapça; edebiyatta Farsça, konuşma dilinde ise Türkçe'nin kullanımıyla oluşan kargaşa ortamında dil üzerindeki tartışmaları başlatmıştır. Tanzimat (1839-1908) ve II. Meşrutiyet (1908-1918) dönemlerinde süren dil tartışmaları ve çalışmalar, Cumhuriyet'in kurulması ile çözüme kavuşmuş ve 1 Kasım 1928 tarihinde Latin kökenli yeni Türkçe alfabe kanunlaşmıştır. Mustafa Kemal Atatürk ve diğer kurucu kadrolara halkın büyük destek vermesi, basının bu devrimi benimsetme ve yayma konusundaki çabası, Harf Devrimi'nin kısa sürede kabul görmesini sağlamıştır. El ele verilerek tüm yurttaki seferberlik halinde hem Harf devrimi hem de diğer Cumhuriyet atılımları benimsenmiştir.

1923 yılında Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle her alanda köklü bir değişim yaşanmış; eğitime, sanata ve üretime büyük önem verilmiştir. Yapılan çağdaşlaşma atılımları, grafik tasarımda konu ve yaklaşımları içerik yönünden etkilemiş, teknolojik

ilerlemeler ve kurumsallaşmaya verilen önemle, biçimsel olarak da değişmiştir. Avrupa’da eğitim alarak yurda dönen sanatçıların çalışmalarıyla, modern Türkiye portresi çizilmiş, yerli üretim ve millileşme çerçevesinde grafik tasarıma olan ihtiyaç artmıştır. Grafik tasarımın en temel değişimi ise 1 Kasım 1928 tarihinde gerçekleştirilen Harf Devrimi ile olmuştur.

Harf Devrimi daha gerçekleşmeden basında ve grafik tasarım çalışmalarında yeni harflerin kullanımına başlanmış, halk bu yolla yeni alfabeyi tanımaya ve benimsemeye başlamıştır. Çoklu dil kullanılan bu çalışmalar, Harf Devriminin gerçekleştiği 1 Kasım 1928 yılında da görülmeye devam etmiştir. Bu durum, yalnızca yeni Türkçe alfabenin kullanıldığı grafik çalışmalara kadar görsel anlamda daha karmaşık tasarımların, sayfaların görülmesine yol açmıştır.

Latin kökenli yeni Türkçe alfabenin kabulü sonrası yazı düzeni sağdan sola doğru değişmiştir. İlk yıllarda hem okumanın kolaylaşması için hem de Batı sanat akımlarının da etkisi ile kısa metinler kullanılmış böylece yalın ve akılda kalıcı grafik tasarımlar yapılmıştır. Arap harflerinin bırakılması eskinin de bırakılması olarak görüldüğü için önceki döneme göre görsel kullanmanın sakıncası görülmemiş bunun yanı sıra baskı teknolojilerinin gelişimiyle renk ve fotoğrafın grafik tasarım çalışmalarında yer bulmasıyla, günümüze yakın ürünler verilmeye başlanmıştır. 1928-1938 yılları arasında üretilen çalışmalar incelendiğinde, tırnaksız, okunaklı ve el ile yazılmış yazılardan oluşan afişler, logolar, kartvizitler, ilanlar görülmüştür. Yeni harflere geçilmesiyle gazete ve diğer çok sütunlu/sayfalı materyallerde, sayfa düzenlemelerinin de daha algılanır olduğunu, metinlerin eskiye göre çok daha rahat okunabildiği görülmüştür. Ayrıca millileşme ve yerlilik vurguları yapılan, topluma yine toplumun kendi dilinden seslenen çalışmalarla; özgürlük, güven, çağdaşlık kavramları hissettirilmiştir. Bu dönemde kadın ve çocuklar, kendilerine tanınan hakların yanı sıra basın ve grafik tasarım diliyle de yüceltilmiş, önemsenmiştir. 1927’den başlayarak 1938 yılına kadar alfabe kitapları güzel yazı ustalarının eliyle ve özenle hazırlanmıştır. Değişen sosyal yaşam şekli grafik tasarıma konu ve görüntüsüyle yansımış, devletçilik politikası üretim ve ekonomi reklam çalışmalarını şekillendirmiştir. 1927 itibari ile yapılan çalışmalara bakıldığında imla hataları göze çarparken; 1932 itibari ile yapılan dil çalışmaları sonucunda bu durum

giderek düzelmiştir. 1923-1938 yılları, Erken Cumhuriyet dönemi olarak 1942'ye kadar devam edecek olan dönemde hem Türkiye Cumhuriyet'inin hem de grafik tasarımın başlı başına kurumsallaşmasını gerçekleştiren yıllar olmuştur. Bu kurumsallaşma ve kimlik yaratmanın en temel değeri de Türkçe alfabe olmuştur.

Çalışmanın araştırma sürecinde, Türk grafik tasarım tarihi konusunda kaynak eksikliği ve tüm dünyayı etkisi altına alan pandeminin getirdiği zorluklar ve kısıtlamalar ile karşılaşılrsa da mümkün olduğunca bilgi, belge ve görsellere ulaşılmaya çalışılmıştır. Türk grafik tasarımı geçmişteki ilk izlerinden; Erken Cumhuriyet 1938 yılına kadar tarihsel olarak ele araştırılmaya çalışılmıştır. Harf Devrimi'nin ilk gündeme gelişinden, gerçekleştirilmesi ve ilk on yılı kapsamında, grafik tasarıma yaptığı etkiler saptanmaya çalışılmış; ulaşılan bilgiler ve tespitler, görsellerle desteklenerek ve belgelere dayandırılarak aktarılmıştır. Türk grafik tasarım tarihi kapsamında yapılan çalışmalara küçük bir katkı sunması temennisi ile tamamlanan bu çalışma sonrasında yeni akademik araştırmalar yapılarak alana katkı sunmak hedeflenmekte, farklı kişilerin de yapacağı yeni araştırmalarla tasarım tarihi literatürümüzün zenginleşmesi umut edilmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

ACAR, Şinasi (2016). *Osmanlı'dan Bugüne Gözümüzden Kaçanlar*, İstanbul: Yem Yayınları.

AKÇURA, Gökhan (2002). *Uzun Metin Sevenlerden misiniz?* (II. Baskı), İstanbul: OM Yayınevi.

AKSEL, Malik (2015). *Masal ve Resim -Malik Aksel'in Kitaplarına Giremeyen Yazıları*, (haz. Beşir Ayvazoğlu), İstanbul: Kapı Yayınları.

AKŞİN, Sina (2007). *Kısa Türkiye Tarihi*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

ALPİN, Hakan (2004). *Çizgi Roman Ansiklopedisi*, İstanbul: İnkılap Yayınevi.

AKYÜZ, Yahya (2008). *Türk Eğitim Tarihi M.Ö. 1000-M.S. 2008*, Ankara: Pegem Akademi.

BİLBEN, Selçuk (2004). *1925'ten Günümüze Türk Hava Kurumu Pulları*, Ankara: Türk Hava Kurumu Basımevi.

BECER, Emre (2015). *İletişim ve Grafik Tasarım*, Ankara: Dost Kitabevi.

BERK, Süleyman (2005). *Halûk Perk Kartvizit Koleksiyonu Çerçevesinde Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Hattat Mustafa Halim Efendi ve Kartvizit Çalışmaları*, İstanbul: Halûk Perk Müzesi Yayınları.

BERKES, Niyazi (2002). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

CANDOĞAN, Galip (1999). *Köy Enstitüleri Sistemi*, Konya: Karkev Yayını.

ÇAM, A. Tekin (2014). *Türk Grafik Tasarım Tarihi I*, İstanbul: Analiz Yayıncılık.

ÇAMDERELİ, Mete ve VARLI, Murat (2009). *Reklam Gazete ve Dergileri*, İstanbul: Rasyo Yayınları.

ÇEVİKER, Turgut (2010). *Karikatürkiye-Karikatürlerle Cumhuriyet Tarihi 1923-2008*, İstanbul: NTV Yayınları.

ÇİĞ, Ünsal (2007). *19. Yüzyılda Osmanlı'da Gazetecilik Hareketleri: Takvim-i Vekayi'den Vilayet ve Özel Girişim Gazetelerine, Türkiye'de Yerel Basın*, (ed. Suat Gezgin), İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.

ÇINAR, Ergun (2010). *İstanbul'un Yüzleri 12- İstanbul'un 100 Süreli Yayını*, İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları.

ÇİÇEK, Niyazi (2017). *Harf Devriminin Kamu Yönetimine ve Yazışma Gelenegine Etkileri*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.

DURMAZ, Ömer (2011). *İstanbul'un Yüzleri 29- İstanbul'un Yüz Grafik Tasarımcısı ve İllüstratörü*, İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları.

ERİŞ, Muin Nursen (2011). *Hat Sanatında Vazifeli Bir Hattat Hamid Aytaç*, Geleneksel Sanatlar Serisi V., İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları.

ERKMAN AKERSON, Fatma (2005). *Göstergebilime Giriş*, İstanbul: Multilingual Yayınları.

ERTAN, Güler ve SANSARCI, Emin (2016). *Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı*, İstanbul: Alternatif Yayıncılık.

GÜLENSOY, Tuncer (1989). *Orhun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları*, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayını.

İNAN, Afet (2009). *Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler*, (8. Baskı), (haz. Arı İnan), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

KABACALI, Alpay (2000). *Başlangıcından Günümüze Türkiye'de Matbaa ve Basın*, İstanbul: Literatür Yayıncılık.

KARAY, Refik Halit (2013). *Aydede 1948*, (haz. Mustafa Apaydın), İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

KOLOĞLU, Orhan (2010). *Osmanlı Döneminde Basın Teknikleri ve Araçları*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.

OUSTERHOUT, Robert ve BAŞGELEN, Nezih (2005). *Tarihi Kartlarda Yaşayan İstanbul, Osmanlı Öncesi Anıtları*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

ÖLÇER, Cüneyt (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Kâğıt Paraları*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.

ÖNGÖREN, Ferit (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ÖZERDİM, S. Nabi (1998). *Yazı Devriminin Öyküsü*, Ankara: Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık.

ÖZBAY, R. Deniz, LEVİ, Mario ve ÖZTÜRK, Serdar (2011). *İlan-ı Ticaret Resimli İlanlar Perspektifinde Osmanlı'dan Cumhuriyet'e İstanbul Ticari Hayatı*, (haz. Arif Kolay, Dünder Hızal, Burak Durak, Murat Arslan), İstanbul: İstanbul Ticaret Odası.

ŞİMŞİR, Bilâl N. (2008). *Türk Yazı Devrimi*, (II. Baskı), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

TEZ, Zeki (2018). *Yasaklı Sanat Olarak Minyatür, Resim ve Grafik Tarihi*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

ULUSKAN BAYINDIR, Seda (2010). *Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.

ÜLGER, S. Eriş, (1994). *Mustafa Kemal Atatürk*, Hückelhoven: Verlag Anadolu / Ministeriums für Kultur Yayını.

ÜLKER, Muammer (1987). *Başlangıçtan Günümüze Türk Hat Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ÜNVER, Merve (2010). *İstanbul'un Yüzleri 80- İstanbul'un 100 Mizah Dergisi*, İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları.

YUSUFOĞLU, Kahraman (2011). *Atatürk'ten Hatıralar-5 Çankaya Yolunda*, İstanbul: Yılmaz Basım.

ZAYİMOĞLU ÖZTÜRK, Filiz (2017). *Osmanlı Devleti'nde Bilim, Teknoloji ve Sosyal Değişme (1299-1922)*, *Bilim, Teknoloji ve Sosyal Değişme*, (ed. Bahri Ata), Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Kitap İçi Bölüm:

BAŞKAN, Seyfi (2002). “Cumhuriyet Döneminde Sanat”, *Türkler*, (ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek ve Salim Koca), Cilt 18, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, Cilt 18, ss. 233-252.

ENGİNÜN, İnci (2002). “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı”, *Türkler*, (ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek ve Salim Koca), Cilt 18, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, Cilt 18, ss. 107-145.

ODABAŞI, Fatma (2002). “Türk Toplumunda Müziğin Yeri”, *Türkler*, (ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek ve Salim Koca), Cilt 18, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, Cilt 18, ss. 339-345.

ÖZKAYA DUMAN, Olcay (2016). “Kaleminden Kelama Sancak'ta Bir Dil Atölyesi ve Anadil Savunması: Yeni Mecmua (1928-1930)”, *Hatay Tarihi ve Kültürü Üzerine Araştırmalar-1, Dr. Mehmet Tekin Armağanı*, (ed. Sacit Uğuz ve Bülent Arı), İskenderun: Color Ofset Matbaacılık, 204-221.

UYGUNGÖZ, Mehtap (2002). “Cumhuriyet Dönemi Türk Kaligrafisi”, *Türkler*, (ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek ve Salim Koca), Cilt 18, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, Cilt 18, ss. 299-304.

Genel Başvuru Kaynakları:

Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, (2006). Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, Divan Yayıncılık.

ŞEHİSUVAROĞLU, Bedi N. (1970). *Sanat Yolunda Bir Yüzyıl Celal Esad Arseven*, Yapı ve Kredi Bankası Kültür ve Sanat Hizmetlerinden: 71. Sergi, Taha Toros Arşivi.

İBB Atatürk Kitaplığı Arşivi, (2018). İstanbul Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü.

Karikatür Dergisi, Yıl 10, Cilt 20, Sayı 520, ss. 7, 1945.

Basında Mustafa Kemal Atatürk 1912-1938, (2014). İstanbul: Koçak Yayın.

Kolektif (2009). *Bir Usta Bir Dünya: Sait Maden Tasarımcı, Sanatçı, Şair*, Sergi Kataloğu, (ed. Selahattin Özpallabıyıklar), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dergiler ve Makaleler:

ABAKAY, M. Ali (2012). “Hat Sanatı ve Hattat Hamid Aytaç”, *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, Sayı 7, ss. 248-262. ISSN 1308-9633

ACAR, Ayla (2011). “Türkiye’de Latin Alfabesine Geçiş Süreci ve Gazeteler”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı 41, ss. 5-25. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/212910>

ACAR, Mehmet ve YAĞBASAN, Mustafa (2014). “Minimalist Sanat Akımına Dayalı Olarak Yavuz Turgul Filmleri ve Afiş Önerileri”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 24, Sayı 2, ss. 205-220. DOI 10.18069/fusbed.50568

ACUN, Fatma (2004). “Görsellik ve Yakın Dönem Tarihi Araştırmalarında Kullanımı”, *Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, Sayı 18, ss. 91-112. ISSN 13002864-18

AKAGÜNDÜZ, Ümüt (2013). “Kadın ve Kadınlığa Dair II. Meşrutiyet Dönemi Dergilerinden Yansımalar (1908-1918)”, *Folklor/Edebiyat*, Cilt 19, Sayı 73, ss. 63-80.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe/issue/26038/274240>

AKÇURA, Gökhan (1994). “Afişlerde Tiyatro”, *Skylife Dergisi*, TYH, İstanbul Yayınları, Sayı 129, ss. 28-31. <https://issuu.com/skylifemagazine/docs/1994-01>

AKDAĞ, Ömer (2008). “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Eğitim Alanında Yabancı Uzman İstihdamı (1923-40)” *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 1/1, ss. 45-77. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/usaksosbil/issue/21655/232826>

AKDENİZLİ, Fuat (2005). “Türk Grafik Sanatlar Tarihinde Orijin Sorunu”, *Anadolu Sanat Dergisi*, Sayı: 16, ss. 113-123. <https://hdl.handle.net/11421/911>

AKDOĞAN SAVAŞKAN, Nuran (2010). “Modern Ulus-Devlet Olma Yolunda Harf İnkılâbı ve Uygulanması”, *Amme İdaresi Dergisi*, Cilt 43, Sayı 3, ss. 33-59. <https://docplayer.biz.tr/10692120-Modern-ulus-devlet-olma-yolunda-harf-dnkilabi-ve-uygulanmasi.html>

AKGÜL, Merve (2017). “1930’lu Yılların Türkiye’sinde Basılı Reklamlarda Modern Kadın İmgesinin Temsili: Cumhuriyet Gazetesi Örneği”, *TOJDAC The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, Cilt 7, Sayı 4, ss. 667-677. DOI 10.7456/10704100/012

AKGÜL, Rahşan Fatma (2017). “İkinci Meşrutiyet Dönemi Kadın Dergilerinin Görsel Tasarımı”, *Turkish Studies*, Cilt 12, Sayı 29, ss. 51-72. ISSN 1308-2140

AKGÜN, Banu (2017). “Litografi Sanatı ve Hoca Ali Rıza”, *Art-Sanat*, Sayı 7, ss. 429-434. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/47768/603441>

AKKAYA, M. Ali, (2008). “Türk Kitap Basmacılığın Tarihçesi ve Beşik Devri”, *Bilgi ve Belge Araştırmaları*, Sayı 1, ss. 55-75. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/bel/issue/18269/192633>

AKTAŞ, Ayşe (1999). “Atatürk ve Harf Devrimi”, *Erdem Dergisi*, Cumhuriyet Özel Sayısı III, Cilt 11, Sayı 33, ss. 699-714.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44371/548718>

ALPAY, Meral (2012). “Yazının İşlevi ve Harf Devrimi”, *Dilbilim Dergisi*, Sayı 6, ss. 31-38. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iudilbilim/issue/1092/12429>

ALTINKURT, Lale (2015). “Türkiye’de Sanat Eğitiminin Gelişimi”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 12.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/dpusbe/issue/4754/65308>

ARTAN, H. Irmak ve UÇAR, Fikret (2018). “Kaligrafi ve Tipografinin Afiş Sanatına Yansımaları”, *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Cilt 3, Sayı 6, ss. 10-27. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademiksanat/issue/42391/435333>

ARIKAN, Ayten (2010). “Tolga Eczanesi: Ecz. Murat Özdoğan’ın Türk Eczacılık Tarihi Koleksiyonu”, *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, Cilt 12, Sayı 1, ss. 75-103. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/13185>

ARSEVEN, Tülin (2017). “Türk Harf Devriminin Kültürel Temelleri” *Folklor/Edebiyat Dergisi*, Cilt 23, Sayı 90, ss. 166-182.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe/issue/39356/464254>

ALTUNTEK, N. Serpil (1993). “İlk Türk Matbaasının Kuruluşu ve İbrahim Müteferrika”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 10, Sayı 1, ss. 191-204. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/huefd/issue/41177/502583>

ASLAN, Taner (2009). “Türk İnkılabının Doğuşu ve Gelişiminde Basının Rolü”, *Kastamonu Eğitim Dergisi*, Cilt 17, Sayı 1, ss. 241-260.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/kefdergi/issue/49070/626106>

ATAN, Uğur (2013). “Grafik İllüstrasyon Olarak Minyatür”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt 6, Sayı 11. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/27658/291537>

AVCI, Cemal (2013). “Harf İnkılabı ve Millet Mektepleri”, *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi*, Cilt 3, Sayı 1, ss. 43-60. DOI 10.13114/MJH/20131650

AYDIN, Hakan (2010). “Cemiyet-i Matbuat-ı Osmaniye: Kuruluşu ve Basında Tartışmalar”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 27, ss. 553-569. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sutad/issue/26306/277282>

AYDIN, Hakan (2009). “Kadın (1908-1909): Selanik’te Yayınlanan İlk Kadın Dergisi Üzerine Bir İnceleme”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 22, ss. 147-156. ISSN 1302-1796

AYTAÇ, Yıldız (2004). “Müteferrika ve Osmanlı Matbaası”, *İletişim Araştırmaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı 1, ss. 117-122. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/23/664/8462.pdf>

BAĞCIVAN, Haşim Arif (2019). “Türk Grafik Tasarımının Simge İsmi: Sait Maden”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 8, Sayı 55, ss. 315. DOI 10.7816/idil-08-55-04

BAŞKAN, Seyfi (2014). “Türk Resminde Modernite ile İlk Temas: 1940-1960”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 3, Sayı 14, ss. 101-119. DOI 10.7816/idil-03-14-08

BİÇİCİ, Mehmet, ÖZLÜ YILDIZ ve Zeynep (2020). “Harf İnkılâbı Üzerine Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde Çıkan Tartışmalar ve Karşıt Görüşler”, *Tarih ve Gelecek Dergisi*, Cilt 6, Sayı 1, ss. 180-197. <https://doi.org/10.21551/jhf.681313>

BİNARK, İsmet (1968). “Türk Kültür ve Medeniyetinin Bir Buluşu Olan Matbaacılığın Tarihçesi”, *Türk Kütüphaneciliği Dergisi*, Cilt 17, Sayı 2, ss. 83-90. <http://www.tk.org.tr/index.php/TK/article/view/1837/1817>

BİNARK, İsmet (1978). “Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı”, *Vakıflar Dergisi*, Sayı 12, ss. 271-289. <http://hdl.handle.net/11352/1226>

BORATAV, Pertev (2015). “Halk Geleneğinde Atatürk ve Atatürk Devrimleri”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, Cilt 36, Sayı 1. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ausbf/issue/3235/45078>

BOZASLAN, Mehmet (2016). “II. Meşrutiyet Dönemi Mizah Gazeteciliğine Bir Örnek: Eşşek Gazetesi”, *Tarih ve Gelecek Dergisi*, Cilt 2, Sayı 3, ss. 155-170. E-ISSN 2458-7672

BÜYÜKKOL, Semih ve YASİNCİ, Sabriye (2019). “Çağdaş Türk Resim Sanatında Toplumsal Statü Yansımaları”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Cilt 12, Sayı 28, ss. 1168-1182. DOI 10.12981/mahder.647413

CANTEK ŞENOL, Funda ve YARAR, Betül (2009). “Erken Cumhuriyet Dönemi Dergi ve Gazetelerinde Spor ve Kadın (1928-1960)”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı 29, ss. 201-218. <https://doi.org/10.17644/sbd.296213>

COŞKUN, Çiçek (2015). “Oryantalizm ve Gerçeklik: Osmanlı İmparatorluğu’nun Fotoğrafla İlişkisi”, *Akademik Ortadoğu Araştırmaları Dergisi*, Sayı 19, ss. 89-110. <http://www.akademikortadogu.com/belge/ortadogu19makale/cicek%20coskun.pdf>

ÇALIK, Ramazan, BALTAOĞLU, A. Galip (2001). “Alman Kaynaklarında Türk Harf İnkılâbı ve Yankıları (Elçilik Raporları-Basın ve Diğer Kaynaklar)”, *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, Sayı 27-28, ss. 263-283. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/45/819/10389.pdf>

ÇELİK, Murat (2015). “Latin Alfabesine Geçiş Sürecinin Gazete Reklamlarına Olan Etkisi”, *Global Media Journal TR Edition*, Cilt 6, Sayı 11, ss. 184-201. <https://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/sites/default/files/Murat%20C%CC%A7ELI%CC%87K.pdf>

ÇETİN, Emrah ve TÜZER, Cansu (2017). “İnci Dergisi Üzerine Bir İnceleme”, *Milli Eğitim Dergisi*, Cilt 46, Sayı 216, ss. 203-255. <https://dergipark.org.tr/en/pub/milliegitim/issue/39114/462013>

ÇETİN, Yusuf ve AVCI, Mehmet (2010). “Çağdaşlaşma Sürecinde Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Kuruluşu ve Asker Ressamların Bu Okuldaki Eğitim Faaliyetleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı 25, ss. 51-66. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed/issue/2580/33201>

ÇOLAK, Banu (2011). “On dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türkiye’de Değişen Sergileme Kavramı, Sergi Etkinlikleri ve Sergi Mekânları”, *Sanat Dergisi*, Sayı 19, ss. 1-8. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2607/33546>

ÇOTUKSÖKEN, Yusuf (2006). “Türk Aydınlanmacılığının Dili”, *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, ss. 71-83.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/musbed/issue/23528/250689>

DAĞLI, Şemsettin (2018). “Modern Sanat Bağlamında İslam Yazı Sanatına Resimsel Bir Bakış ve Sürrealist Yaklaşımlar”, *Electronic Turkish Studies*, Cilt 13, Sayı 3, ss. 251-269. ISSN 1308-2140

DALKIRAN, Ahmet (2013). “Leopold Levy’nin Çağdaş Türk Resmine Katkısı”, *Sanat Dergisi*, Sayı 22, ss. 1-14. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2610/33587>

DAVULCU, Fatma ve KIPÇAK, Halil (2016). “Başlangıcından Harf Devrimine Kadar Türkiye’de Basım ve Yayının Kısa Bir Tarihçesi”, *Türk Kütüphaneciliği Dergisi*, Cilt 30, Sayı 2, ss. 251-260. <http://www.tk.org.tr/index.php/TK/article/view/2660>

DEĞERLİ SARIKOYUNCU, Esra (2009). “Amerikan Basınında Türk Harf ve Dil Devrimi” *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, ss. 1-5. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dpusbe/issue/4765/65480>

DEMİR, Kenan (2014). “Osmanlı’da Basının Doğuşu ve Gazeteler”, *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 5, ss. 57-88. ISSN 2147- 8406

DEMİR, Şerif (2015). “İktidar-Basın İlişkilerinin Osmanlı Devleti’nde Görünümü (1831-1918)”, *Jass-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 33, ss. 367-377. Doi: <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2747>

DEMİRBACAK, Ayşe (2019). “II. Meşrutiyet Dönemi Mizah Basımına Genel Bir Bakış”, *Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, Cilt 3, Sayı 1, ss. 19-33. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/utad/issue/47013/570949>

DEMİRBULAK, Ayşegül (2012). “Erken Devir Türk Sanatının Kaynakları”, *Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 3, ss. 1-11. ISSN 2146-6017.

DEMİRCİ, Ü. Özgür (2011). “Türk Dünyasında Latin Alfabesine Geçiş Süreci (Geçmişten Günümüze)” *Türk Yurdu Dergisi*, Cilt 31, Sayı 287, ss. 225-229. <https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=1557>

DEMİREL, Fatmagül (2004). “Osmanlı Devleti’nde Kitap Basımının Denetimi”, *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları Dergisi*, Sayı 5, ss. 89-104. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuydta/issue/951/10719>

DEMİRTAŞ, Bahattin (2008), Atatürk Döneminde Eğitim Alanında Yaşanan Gelişmeler, *Akademik Bakış Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, ss. 155-176. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/gav/issue/6529/86578>

DERE, Ömer Faruk (2008). “Eskimez Harflerin Tasarım Dehası M. Halim Özyazıcı”, *İBB İSMEK El Sanatları Dergisi*, Sayı 5, ss. 2-13.

DİNÇ, Gülten ve SARI Nil (2002). “Türkiye’de Eczacılık Ürünlerinin Reklamı (1910-1928)”, *Türkiye Klinikleri Tıp Etiği-Hukuku-Tarihi Dergisi*, Cilt 10, Sayı 1. <https://www.turkiyeklinikleri.com/article/tr-turkiyede-eczacilik-urunlerinin-reklam-191-1928-34961.html>

DİNÇELİ, Duygu (2017). “Sanat ve Tasarım Etiği”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 6, Sayı 30, ss. 585-617. DOI 10.7816/idil-06-30-05

DOĞAN, Begüm (2017). “Türkiye ve Polonya’nın İki Öncü Grafik Sanatçısı İhap Hulusi Görey ve Henryk Tomaszewski Afişleri Üzerine Analizler”, *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Cilt 3, Sayı 6, ss. 39-49. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/aydinsanat/issue/36443/412932>

DOĞANER, Yasemin (2012). “Hürriyet ve Modernleşme Enstrümanı Olarak Osmanlı’da Basım”, *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 29, Sayı 1, ss. 109-121. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/623572>

DÖNMEZ, Cengiz (2011). “Atatürk ve Harf İnkılâbı”, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, Cilt 27, Sayı 79, ss. 37-70.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/aamd/issue/44070/543015>

DUMAN, Doğan (2016). “Osmanlı’dan Erken Cumhuriyet Dönemi’ne: Batı Kültürünün Bir Yansıması Olarak Balolar”, *Turkish Studies*, ss. 39-58. ISSN 1308-2140

DURAN, Remzi (2019). “Motiflere Dönüşmüş Türk Damgaları-Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt 13, Sayı 23, ss. 679-698.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/issue-file/23994>

DÜZENLİ, Şükran ve KAVURAN, Tamer (2004). “Görsel İletişim Aracı Olan Pul’un Tarihi Gelişimi ve Grafik Ürün Olarak Önemi”, *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 28, Sayı 2, ss. 187-204. <http://hdl.handle.net/11508/8436>

DÜZENLİ, Şükran ve KAVURAN, Tamer (2005). “Cumhuriyet Konulu Anma Serisi Posta Pulları Kataloğu (1933-1993) ve Grafik Çözümlemeleri”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 5, Sayı 2, ss. 201-244. ISSN 1303-0876 / 2667-8683

ELÇARPAR, Yasin (2017). “Harf İnkılâbı Hakkında Görüşler ve Uygulamaya Geçirilmesi”, *Enderun Dergisi*, Cilt 2, Sayı 1, ss. 24-31.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/enderun/issue/36949/416426>

ERDAL, Gültekin (2012). “Tasarım Unsuru Olarak Banknot”, *Electronic Journal of Vocational Collages*, Cilt 2, Sayı 1, ss. 145-153.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ejovoc/issue/5394/73167>

ERDEM, A. Rıza (2011). “Atatürk’ün Eğitim Liderliğinin Başarısı: Türk Eğitim Devrimi”, *Belgi Dergisi*, Sayı 2, ss.163-181.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/belgi/issue/35038/388704>

ERDİL, Melike (2018). “Türkiye Cumhuriyeti’nin Latin Harfleriyle Çıkan İlk Çocuk Dergisi Üzerine Bir Değerlendirme”, *Uluslararası Çocuk Edebiyatı ve Eğitim*

Araştırmaları Dergisi, Cilt 2, Sayı 1, ss. 8-23.

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/537070>

ERGÜN, Selda (2010). “1923-1960 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu’nda Özel Tiyatro Çalışmaları”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Cilt 30, Sayı 30, ss. 59-78. ISSN 1300-1523

ER, Mutlu (2012). “İhap Hulusi Görey’in Cumhuriyet Dönemi Afişlerinin Göstergebilimsel Açından İncelenmesi”, *Türkbilig*, Sayı 23, ss. 115-132. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/turkbilig/issue/52810/697409>

EVCİN, Erol (2011). “Atatürk’ün Güzel Sanatlara ve Sanatçılara Bakışı”, *Atatürk Yolu Dergisi*, Cilt 12, Sayı 47, ss. 521-555. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/20504>

FİDAN, Murat, DİLEK, Sekan ve ESEV, Ayşegül (2019). “Dünden Bugüne Paranın Tarihi ve Türkiye’de Kâğıt Para Kullanımı”, *Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 9, Sayı 18, ss. 141-162. <https://doi.org/10.31834/kilissbd.613107>

GENÇTÜRK HIZAL, G. Senem (2012). “Kültürel Üretim Mekânlarında Bir Aracı: İhap Hulusi Görey”, *Folklor/Edebiyat*, Cilt 18, Sayı 70, ss. 67-92. ISSN 1300-7491

GERMEÇ, Umut (2019). “Çağdaş Türk Gravür Sanatının Çanakkaleli Öncüsü: Fethi Kayaalp”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 8, Sayı 55, ss. 289-296. DOI 10.7816/idil-08-55-01

GEZMEN, Başak (2019). “Bir Eğitim Aracı Olarak Çocuk Dergileri: Mavi Kırangıç Çocuk Dergisi”, *Erciyes İletişim Dergisi*, Cilt 6, Sayı 1, ss. 59-80. ISSN 1308-3198

GİRİTLİ, İsmet (1988). “Harf İnkılabı ve Atatürk”, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, Cilt 5, Sayı 13, ss. 31-36. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/aamd/issue/55334/759025>

GÖNÜLAL ÖZCAN, Yasemin (2011). “Dil-Toplum İlişkisi Açısından Türkiye’de 1940 Sonrası Dil Tartışmaları Üzerine Bir Değerlendirme”, *Journal of Turkish Studies*, Vol. 6/1, ss. 1155-1166. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.1954>

GÜMÜŞ, Çağrı (2018). “Bir Sanat Eleştirisi Örneği: Osman Hamdi Bey’in “Silah Taciri” Resmi”, *Social Science Studies Journal*, Cilt 4, Sayı 26, ss. 5673-5680. DOI 10.26449/sssj.1029

GÜRLER, Dilara (2010). “Cumhuriyet’in İlk Yılları Türk Resim Sanatı Etkinlikleri”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı 4, ss. 91-98. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed/issue/2566/33044>

GÜRLER; Zeynep, DOYRAN, Yıldız ve YILMAZ, Burhan (2019). “Özgün Baskı Resim Sanatı Üzerine Bir Araştırma”, *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 4, Sayı 6, ss. 408-429. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tykhe/issue/55451/759954>

HATTAMER, Richard (2001). “Mısır Basınında Atatürk ve İnkılapları”, (çev. Ayten SEZER), *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, Cilt 17, Sayı 50, ss. 385-408. <https://www.atam.gov.tr/atam-dergisi/ataturk-arastirma-merkezi-dergisi-cilt-xvii-temmuz-2001-sayi-50>

İŞİK, Yasemin (2020). “Hayat Mecmuası Çerçevesinde Türk İnkılâbının Değerlendirilmesi”, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, Cilt 7, Sayı 3, ss. 76-130. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/asead/issue/53558/697561>

İNAN, Ruhi (2016). “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Gençlik Süreli Yayınları”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 9, Sayı 43, ss. 310-325. ISSN 1307-9581

İNCE, Yunus, AKÇA, Bayram (2017). “Osmanlı Döneminde Latin Harfleriyle Türkçe Yazılan Eserler ve Yazarları” *Erdem Dergisi*, Sayı 73, ss. 5-42. DOI [10.32704/erdem.471084](https://doi.org/10.32704/erdem.471084)

İŞLİ, Emin Nedret ve DURMAZ, Ömer (2013). “Babıâli’nin Ressamları: Zanaattan Tasarıma Geçişin Aktörleri”, *1453 İstanbul Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı 18, ss. 10-16.

İVRENDİ, Mehmet, AKBAL, İsmail ve CANITEZ, Murat (2005). “Osmanlı İmparatorluğu’nun Son Yıllarında Gazete Reklamları ve Uygulamaları”, *Selçuk*

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 13, ss. 237-257.
<http://dergisosyalbil.selcuk.edu.tr/susbed/article/view/680>

KALAFAT ALPASLAN, T. Dilem (2006). “Türk Grafik Sanatının Doğuşu ve İbrahim Müteferrika”, *Türkbilig*, Sayı 12, ss. 192-200.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/turkbilig/issue/52794/697127>

KALE, Metin (1999). “Harf Devrimi”, *Erdem Dergisi*, Cilt 11, Sayı 33, ss. 811-831.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44371/548751>

KAMILOĞLU, Zeynep (2013). “Penguen Dergisinden Hareketle Türk Karikatür Tarihinde Mizahın Saldırı İşlevi”, *Milli Folklor*, Sayı 98, ss. 165-173.
<https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=98&Sayfa=162>

KARAARSLAN, Elif, GÜVEN, Merve ve ÇELEBİ EROL, Cansu (2017). “Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Ulusal Kimlik Anlayışı ve Bedri Rahmi Eyüboğlu” *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 6, Sayı 31, ss. 941-951. DOI 10.7816/idil-06-31-05

KARABULUT, Mustafa (2016). “Osmanlı İmparatorluğu’nda 19. Yüzyılda Değişim Süreci, Sosyal ve Kültürel Durum”, *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 1, Sayı 2, ss. 49-65. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mecmua/issue/27589/290640>

KARAGÖZ KIZILCA, Gül (2012). “Bu Mülke Gazeteler Fena Hizmet Etmedi: Malî Kriz Günlerinde İbret Gözünden Babıâli, Osmanlı Halkı ve Avrupa Emperyalizmi”, *Kebikeç*, Sayı 33, ss. 339-352. DOI 10.24955/ilef.305499

KAVCAR, Cahit (1981). “Yazı Devrimi-Dil ve Eğitime Getirdiği Kolaylıklar”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Cilt 14, Sayı 1, ss. 41-61.
https://doi.org/10.1501/Egifak_00000000763

KAYA, Mehtap (2018). “Doğuşundan Erken Cumhuriyet Dönemi’ne Kadar Türk Basınında Gündelik Hayat İzlenimleri”, *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Sayı 28, ss. 37-73. ISSN 1305-1458 / 2147-1592

KAYA, Mehmet ve SİKLON, Sinem, (2012). “Bazı Osmanlı Gazetelerinde Siyasal Reklam ve Propaganda (1908-1918)”, *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Yıl 8, Sayı 16, ss. 61-73. http://www.ctad.hacettepe.edu.tr/8_16/4.pdf

KAYIRAN, Mehmet ve METİNTAŞ, Yahya (2009). “Latin Kökenli Yeni Türk Alfabesine Geçiş Süreci ve Millet Mektepleri”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 24, ss. 191-207. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dpusbe/issue/4766/65529>

KAYIŞ, Yasin (2018). “Cumhuriyet Döneminde Cemil Cem ve Cem Mizah Dergisi”, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Cilt 18, Sayı 36, ss. 89-105.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ctad/issue/39883/473403>

KEŞ, Yusuf ve TURGUT, F. Burcu (2015). “Kültür ve Sanatın Yansıması Para Tasarımı Osmanlı Son Dönem Kaimeleri ve Cumhuriyet’in İlk Emisyonları”, *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, ss. 31-47. ISSN 2148-8355

KINIK, Mustafa (2014). “İbrahim Müteferrika ve Yayımladığı İlk Kitaplar”, *Kalemişi Dergisi*, Cilt 2, Sayı 4, ss. 23-40.

<http://www.kalemisidergisi.com/makale/pdf/1414370987.pdf>

KISIKLI, Emine (2010). “Harf İnkılabının Türk ve Dünya Basınındaki Yankıları”, *Erdem Dergisi*, Sayı 56, ss. 115-160. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/670019>

KIZILŞAFAK, Elanur (2014). “Minyatürden İllüstrasyona Tarihsel ve Güncel Bir Bakış”, *NWS Fine Arts*, Cilt 9, Sayı 4, ss. 162-174. ISSN 1306-3111/1308-7290

KOCA, Emine ve POLAT, Gülşah (2020). “Türk Kadınının Giyinme Kültüründeki Değişimde Kadın Dergilerinin Etkisi: II. Meşrutiyet Dönemi Mehasin Dergisi Örneği”, *Turkish Studies*, Cilt 15, Sayı 1, ss. 429-445. eISSN 1308-2140

KOCAMAN, Ahmet (1994). “Cumhuriyet, Dil Devrimi ve Ötesi”, *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, Cilt 5, ss. 1-3. <http://dad.boun.edu.tr/tr/pub/issue/4536/29038>

KOCAKAYA, Ayşe Hanife (2016). “Osmanlı Devleti Döneminde Reklamcılık Anlayışı ve 1908-1909 Tanin Gazetesi Örneği”, *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 15, Sayı 1, ss. 119-148. ISSN 1303-0094

KORKMAZ, Zeynep (2009). “Alfabe Devriminin Türk Toplumunu Üzerindeki Sosyal ve Kültürel Etkileri”, *Journal of Turkish Studies*, Vol. 4/3, ss. 1469-1480. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.739>

KUBAN, Doğan (1969). “Celâl Esad Arseven ve Türk Sanatı Kavramı”, *Mimarlık Dergisi*, Yıl 7, Sayı 10, ss. 17-20. <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/391/5707.pdf>

KURT, Hanifi (2013). “Harf Değişikliği ve Basının Yeni Harflere Geçerken Takındığı Tutum”, *Akdeniz İletişim Dergisi*, Sayı 19, ss. 106-126. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akil/issue/48076/607848>

KURULTAY, Ayşe Binay ve PEKSEVGİN SABUNCUOĞLU, Burcu (2015). “Reklamlarda Karikatür Kullanımı: Piyale Örneği”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı 40, ss. 153-174. E-ISSN 2147-4524

MARALLI, Sezer (2019). “Harf İnkılabının Uygulanması ve Birtakım Etkileri”, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tarih Dergisi*, Cilt 2, Sayı 1, ss. 112-131. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/esogutd/issue/46078/546953>

MARTTİN, Volkan (2019). “Dil Devriminin Halkçılık Boyutu”, *Belgi Dergisi*, Cilt 2, Sayı 17, ss. 1072-1092. <https://doi.org/10.33431/belgi.478451>

MERT, Özgür (2017). “Harf İnkılâbının Gerçekleştiği Süreçte Atatürk’ün Tekirdağ’ı Ziyaretinin Basındaki Yansımaları” *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Cilt 17, Sayı 34, ss. 191-214. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ctad/issue/37020/424579>

MESERA, Gülbün (1987). “Türk Tezhip ve Minyatür Sanatı”, *Sandoz Bülteni*, Taha Toros Arşivi, ss. 9-21. <https://core.ac.uk/download/pdf/80960735.pdf>

MORKOÇ, Ayvaz (2011), “Türk Harf İnkılabı ile Millet Mektepleri ve İzmir’deki Uygulamalar”, *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Terature*

and History of Turkish or Turkic, Cilt 6, Sayı 1, ss. 1543-1555.

<https://arastirmax.com/tr/system/files/dergiler/79199/makaleler/6/1/arastirmax-turk-har-f-inkilabi-ile-millet-mektepleri-izmirdeki-uygulamalar.pdf>

NOYAN, Nazlı Eda ve ÖDEKAN, Ayla (2009). “Yazının Krallığı: Başlangıç Yıllarında Türk Sinemasında Film Jenerikleri”, *İTÜ Dergisi*, Cilt 6, Sayı 2, ss. 3-14. ISSN 13037013

OKAY, Cüneyd (2006). “Eski Harfli Çocuk Dergileri”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 4, Sayı 7, ss. 511-518.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/talid/issue/43472/530507>

OKAY ATILGAN, Seval (2009). “Cumhuriyet Dönemi Türk Plastik Sanatları”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 7, Sayı 14, ss. 97-124.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/653596>

ONURSOY, Sibel (2017). “Türk Gazetecilik Kültüründe İllüstrasyon: Dersaadet Gazetesi İllüstrasyonlarına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım”, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, Cilt 5, Sayı 2, ss. 901-925.

<https://doi.org/10.19145/e-gifder.297157>

ÖNER, Mustafa (2007). “Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti ve Türkçe Devrimi”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 17, Sayı 1, ss. 75-80.

<http://sbe.balikesir.edu.tr/dergi/edergi/c10s17/makale/c10s17m5.pdf>

ÖNTUĞ, Murat ve SARAÇ, Hüseyin (2012). “Cumhuriyet Döneminde Uşak’ta Matbaa, Gazete ve Dergilerin Tarihsel Gelişim Süreci”, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 5, Sayı 1, ss. 1-40. <https://doi.org/10.12780/UUSBD104>

ÖZÇELİK, Ali (2019). “İzzet Ziya Saraydan Hatıralar”, *Tarih ve Günce*, Cilt 2, Sayı 4, ss. 231-241. ISBN 9789752439641.

ÖZÇELİK, Şeyda (2013). “Yeni Harflerin Kabulü ve Adana Basınına Yansıması: “Yeni Adana” Ve “Türk Sözü” Gazetesi”, *Journal of Turkish Studies*, Sayı 8/7, ss. 393-413. DOI 10.7827/TurkishStudies.5299

ÖZDEMİR, Özlem (2018). “Kurumsal İletişim Açısından Türkiye İş Bankası’nın Kurumsal Reklamları: 1924-1928”, *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 7, Sayı 1, ss. 358-378.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/bitlissos/issue/38061/401637>

ÖZER, Bülent (1969). “Celâl Esad Arseven”, *Mimarlık Dergisi*, Yıl 7, Sayı 10, ss. 21-24. <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/391/5708.pdf>

ÖZER, Atila (1995). “Günlük Gazete Karikatürü”, *Anadolu Üniversitesi Kurgu Dergisi*, Sayı 13, ss. 139-153. <http://www.atilaozermuzeevi.com/1995/06/gunluk-gazete-karikaturu.html>

ÖZER, Hasan ve UZAN, Gülşah (2019). “Mekteb Müzesi (Resimli Dünya) Dergisinin İlan, Reklam ve Görsellerindeki Söz Varlığına Bakış”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, Sayı 75, ss. 171-188. DOI 10.9761/JASSS8059

ÖZMUTLU, Aytaç (2020). “Grafik Tasarım Öğrencilerinin Yazı Karakteri Kullanım Tercihlerinin İncelenmesi”, *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Cilt 10, Sayı 2, ss. 287-301.

ÖZOCAK, Gürkan (2011). “Türkiye’de Siyasi İktidarın Mizahla İmtihanı: İfade Özgürlüğü ve Karikatür”, *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, Sayı 94, ss. 259-294. ISSN 1304-2408

ÖZTÜRK, Gülay (2006). “Logonun Kurum Kimliği Üzerindeki Etkisi”, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 5, Sayı 9, ss. 1-17. <https://hdl.handle.net/11467/885>

ÖZTÜRK, Gülay (2018). “1920-1950 Yılları Arasında Türkiye’deki Reklamcılığın Değerlendirilmesi”, *Halkla İlişkiler ve Reklam Çalışmaları E-Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, ss. 41-54. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/478997>

PALA, İskender (2002). “Türk Dili Nereden Nereye”, *Journal of İstanbul Kültür University*, Vol 2, ss. 47-54. <http://hdl.handle.net/11413/227>

PEKPELVAN, Belgin (2009). “Türkiye’de Gelenekli ve Çağdaş Sanatta Anlatım Biçimi Olarak İslâm Yazısının Kullanımı”, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2, ss. 66-82. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/usaksosbil/issue/21652/232783>

SARI, Muhammed ve TAŞOVA KORUCU, Nursan (2019). “Türk Harf İnkılabının Grafik Tasarımda Etkileri: Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemlerine Ait Afiş ve Kitap Kapaklarının Karşılaştırmalı Analizi”, *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 40, ss. 665-677. doi: 10.7816/ulakbilge-07-40-07

SARIKAYA, Makbule (2010). “Türk Çocuk Dergilerinde Tarih 1918- 1931”, *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Yıl 6, Sayı 12, ss. 51-83. ISSN 1305-1458

SELAMET, Sevim (2011). “Türk Grafik Sanatlar Tarihine Alternatif Bir Yaklaşım: Osmanlı’dan Grafik Yansımalar” *Marmara İletişim Dergisi*, Sayı 18, ss. 239-251. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/maruid/issue/25223/266906>

SERİN, A. Yaşar (2006). “Türk Afiş Sanatının Abidesi İhap Hulusi Görey (28 Kasım 1898-27 Mart 1986)”, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı 6, ss. 1119-129. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed/issue/2568/33086>

SERİN, Yaşar, SÜLÜN, Ebru ve YAVUZ, Ertuğ (2010). “Çağdaş Dünya ve Türk Afiş Sanatı Bağlamında Türk Afiş Ustası İhap Hulusi Görey’in Tamamlanmamış Afişlerine Eleştirel Bir Bakış”, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı 17, Ss. 113-129. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed/issue/2561/32993>

SOĞUKÖMEROĞULLARI, Mehmet (2014). “Harf Üzerine Tartışmaların Sebilürreşad Dergisine Yansımaları”, *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 13, Sayı 3, ss. 645-655. ISSN 1303-0094

SÖĞÜT, Yasin ve AKTAŞ, Celalettin (2018). “Şehbal Dergisinden Günümüze Tüketim Kültürü ve Magazin Dergiciliği Analizi”, *Kent Kültürü ve Yönetimi Hakemli Elektronik Dergi*, Cilt 11, Sayı 1, ss. 173-185. ISSN 2146-9229

ŞAHİN, Seval (2010). “Yeni Kitab Dergisi Üzerine”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, Yıl 15, Sayı 28, ss. 325-339. <https://dergipark.org.tr/en/pub/tubar/issue/16969/177283>

ŞENKAL, Yelda (2016). “Fırçanın Dilinden İhap Hulusi Görey: Yalova Kaplıcaları Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi”, *Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Dergisi*, Sayı 44. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/abmyoder/issue/46666/585106>

ŞİMŞEK, Ufuk, KÜÇÜK, Birgül ve TOPKAYA, Yavuz (2012). “Cumhuriyet Dönemi Eğitim Politikaları ve İdeolojik Temelleri”, *Journal of Turkish Studies*, Vol. 7/4, ss. 2809-2823. <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423933505.pdf>

ŞİŞÇİ, Funda ve ALTAN AYRANCIOĞLU, Güzin (2017). “İslam Kaligrafisinde Yazı Resimler ve Çağdaş Türk Sanatında Yorumlanması”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 6, Sayı 30, ss. 809-822. DOI 10.7816/idil-06-30-13

TARLAKAZAN, Elif (2017). “Türkiye Cumhuriyeti Tarihinin İlk Yıllarında Afişlerde İmge Olarak Kadın: Gösterge Bilimsel Bir Analiz”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 7, Sayı 1, ss. 180-197. DOI 10.20488/sanattasarim.563674

TAŞÇIOĞLU, Melike ve ACAR, Şinasi (2014). “Bir Hattatın Dönüşümü: Alfabe Devrimi’nin Halim Efendi’nin Çalışmaları Üzerinden İncelenmesi”, *Osmanlı Bilimi Araştırmaları Dergisi*, Cilt 15, Sayı 2, ss. 81-98. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuoba/issue/1225/14364>

TEKİN, Talât (1988). “Atatürk ve Türk Dilinde Reform” *Erdem Dergisi*, Cilt 5, Sayı 12, ss. 1023-1044. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44540/552608>

TEMEL, Mustafa (2015). “Sinemanın Osmanlı’da Yaygınlaşmasında Sinema Dergilerinin Rolü”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 8, Sayı 40, ss. 777-792. ISSN 1307-9581

TONGA, Necati (2008). “Türk Edebiyatı Tarihinde Mühim Bir Mecmua: Akbaba (1922-1977)”, *Turkish Studies*, Cilt 3, Sayı 1, ss. 665-679. DOI <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.317>

TONGUL, Neriman (2004). “Türk Harf İnkılâbı”, *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, Sayı 33-34, ss. 103-130.

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/45/793/10166.pdf>

TORUN TAMER, Aytül (2018). “Türk Ulusçuluğu ve Dil: Harf Devrimi Tartışmaları (1923-1928)”, *Loji Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, ss. 45-86. ISSN 2602-5035

TOSUN DURMUŞ, Büşra (2017). “Matbaa Teknolojisinin Osmanlı Devleti’ne Giriş Koşulları ve Tartışmalar”, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, Cilt 5, Sayı 2, ss. 950-968. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/357927>

TURAN TÜYLÜ, Esin (2018). “Mustafa Kemal Paşa ve Harf İnkılâbı”, *VAKANÜVİS Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, Sayı 3, ss. 380-397. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/vakanuviss/issue/39776/471447>

TURANLI, Ebru (2017). “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Türk Ulus İnşası Sürecinde Türk Çocuğu Tasarımı: Çocuk Sesi Dergisi” *TRT Akademi*, Cilt 2, Sayı 4, ss. 486-504. ISSN 2149-9446

TURNAL, Nalan (2019). “Geç Dönem Osmanlı İmparatorluğu’nda Seyahat Varakaları ve Kadınlar”, *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, Cilt 6, Sayı 14, ss. 155-177. ISSN 2148-5704

TUNCA, Elif A. (2006). “Türk Harf Devriminin Halka Tanıtımı Çalışmaları”, *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2, ss. 111-122. DOI [10.17860/efd.58742](https://doi.org/10.17860/efd.58742)

TURAN TÜYLÜ, Esin (2018). “Mustafa Kemal Paşa ve Harf İnkılâbı”, *VAKANÜVİS Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, Sayı 3, ss. 380-397. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/vakanuviss/issue/39776/471447>

UÇMAN, Abdullah (2006). “Dergiler Arasında: Dergâh, Hayat, Ma’lûmât ve Bilgi Mecmuaları”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 4, Sayı 7, ss. 519-532. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/talid/issue/43472/530508>

UĞUŞ, Mikail (2020). “II. Abdülhamid Dönemi Basın Hayatında Görsel Temsiliyet Bağlamında Basın Yayın Hareketi İncelemesi- Servet-i Fünûn Mecmuası Örneği”, *Mevzu Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 4, ss. 65-94. DOI 10.5281/zenodo.4020985

ULU, Cafer (2014). “Osmanlı’da Alfabe Tartışmaları ve Latin Alfabesinin Kabulü Sürecinde Mustafa Kemal’in Çıktığı Yurt Gezileri: Tekirdağ Örneği” *Tarih Araştırmaları Dergisi*, Cilt 33 Sayı 55, ss. 277-302.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/tariharastirmalari/issue/47747/603112>

ULUSOY NALCIOĞLU, Belkıs, (2005). “Tanzimat Dönemi Türk Gazeteciliği ve Türk Basınının İlkleri” *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 7, Sayı 14, ss. 253-267. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/manassosyal/issue/49973/640680>

UZUNOĞLU, Meryem (2013). “Kültür-Sanat İlişkisi Bağlamında Cumhuriyetin İlk Yıllarında Özgün Türk Resmi Oluşturma Çabaları”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 2, Sayı 10, ss. 150-169. DOI 10.7816/idil-02-10-10

ÜMİT, Nazlı (2014). “Celal Esad Arseven, “Bizde Temaşa Sanatı”, Hayât Mecmuası, C. I, S. 17, Ankara, 24 Mart 1927, S. 335-336 (Osmanlıcadan Çeviri) ve Celal Esad Arseven Kimdir?”, *Art-Sanat Dergisi*, Sayı 1, ss. 179-189.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/8769/109617>

YAKAR, Güllü (2017). “Portre Ressamlığından Gazete İllüstratörlüğüne Uzanan Kariyerinde Sabiha Bozcalı”, *SDÜ ART-e Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Cilt 10, Sayı 20. ss. 335-353. ISSN 1308-2698

YALÇIN, Osman (2012). “Kuruluşundan Günümüze Türk Hava Kurumu”, *Akademik Bakış*, Cilt 6, Sayı 11, ss. 267-291. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/gav/issue/6520/86442>

YARDIMCI, İsmail (2020). “Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri”, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 3, Sayı 2, ss. 1-41.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/usaksosbil/issue/21650/232754>

YARDIMCI, M. Emin, GENÇ YILMAZ, Sema ve SÜLOĞLU, Duygu (2017).

“Osmanlı Devleti’nde Reklamın Tarihsel Gelişimi ve Ekonomiye İlk Yansımaları”,
Sosyal Bilimler Metinleri, Cilt 1, Sayı 1, ss. 86-104.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sbm/issue/47259/596553>

YAVUZ, Serdar (2010). “Atatürk Dönemi Alfabe Çalışmaları ve Falih Rıfkı Atay”, *e-Journal of New World Sciences Academy*, Vol. 5/2, ss. 256-281. ISSN 1306-3111

YAVUZ, Şahinde (2007). “Modernleşme Sürecinde Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Reklam Serüveni”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı 29, ss. 183-196.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuifd/issue/22860/244100>

YAZICI, Nurcan (2009). “Türkiye’de Sanat Tarihinde İlkler/Öncüler” *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 7, Sayı 14, ss. 571-608.

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/653694>

YAZICI, Nermin (2011). “Yazılı Türk Mizahının Gelişim Sürecinde Batılı Anlamda İlk Mizah Dergisi: Cem”, *Turkish Studies*, Cilt 6, Sayı 3, ss. 1299-1313.

<http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.2588>

YERALTI, Gürol (2005). “Grafik Sanatı İçerisinde Afiş Sanatımızın Gelişimi”, *Anadolu Sanat Dergisi*, Sayı 16. <https://hdl.handle.net/11421/1186>

YERKÖY, Samet (2020). “1917 Bolşevik Devrimi ve 1923 Türk Devrimi’nin Ardından Lenin ve Atatürk Figürlerinin Propaganda Afişlerindeki Yeri”, *Turkish Studies Historical Analysis*, ss. 751-774. eISSN 2667-5552

YETİM, Fahri ve AKKOYUNLU, Sultan Berna (2017). “Türk Modernleşmesine Erken Cumhuriyet Dönemi Basınında Karikatür Üzerinden Bir Bakış”, *Tarih ve Gelecek Dergisi*, Cilt 3, Sayı 3, ss. 77-96. DOI 10.21551/jhf.345039

YILMAZ, Ensar (2010). “Sanayi Toplumunda Sanatın İşlevselliği”, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 9, Sayı 33, ss. 334-347. ISSN 1304-0278

YILMAZ, Mustafa (2019). “Erken Cumhuriyet Dönemindeki Toplumsal Değişimi Posta Pulları Üzerinden Okumak”, *Milli Folklor*, Cilt 16, Sayı 124. ss. 230-245.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/millifolklor/issue/51228/666941>

YILMAZ, R. Ayhan (2001). “İlanattan İnternete: Türkiye’de Reklamcılık”, *Kurgu Dergisi*, Sayı 18, ss. 355-367. <https://hdl.handle.net/11421/1456>

YURTOĞLU, Nadir (2017). “Cumhuriyet Döneminin Öncü Bir Sanayi Kuruluşu: İzmit Selüloz ve Kâğıt Fabrikaları Müessesesi (1936-1960)”, *Atatürk Yolu Dergisi*, Cilt 15, Sayı 60, ss. 341-372. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ankuayd/issue/42665/514234>

Bildiriler:

AYYILDIZ, Dilek (2006). Kurum Kimliğinin Türkiye’deki Tarihsel Gelişimi ve Arçelik’in Kurum Kimliği, Türkiye’de Tasarımı Tartışmak: *III. Ulusal Tasarım Kongresi*, Bildiri Kitabı içinde, (289-300), İstanbul: İTÜ Endüstri Ürünlerin Tasarımı Bölümü. ISBN 975-561-277-7

AKDENİZLİ, Fuat (2006). Yerelleşmeden Küreselleşmek Zorunda Kalan Türk Grafik Tasarımcısı, *4. Uluslararası Marmara Öğrenci Trianeli-Küresel Yerel: Küreselleşme Çağında Kültür, Kimlik ve Sanat Sempozyumu*, İstanbul.

BEKTAŞ, Dilek (2016). “Türk Tasarım Kronolojisi-Grafik”, *3. İstanbul Tasarım Bienali*, İstanbul.

CANDEMİR Tülin, (2006). Türk Sinema Afişlerinde Geleneksel Kültür Göstergeleri, *Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu*, Bildiri Kitabı, Cilt 2, ss. 581-590, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İzmir.

CANDEMİR, Tülin (2011). Cumhuriyet Sonrası Gelişen Çağdaş Türkiye’nin Görsel Kimlik Göstergeleri; Türk Grafik Tasarımından Örnekler, *V. Uluslararası Türk Kültürü ile Sanatları Kongresi Sanat*, İspanya Oryantalistler Derneği, Poster Bildiri, Madrid.

DEVECİ, Ufuk (2018). Cumhuriyet Dönemi'nde Yapılan İnkılâbların Hat Sanatına ve Hattatlara olan Etkisi, *1. Uluslararası İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Kongresi*, Bildiri Kitabı, 1108-1113.

DİNÇELİ, Duygu, SEVİNDİK, Orhan ve KARATEPE, Akif (2016). Türkiye'de Görsel Kültür İçerisinde Afiş Sanatına Bakış, *5. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu*, Cilt 1, ss. 393-411, İstanbul.

DURMAZ, Ömer (2015). “Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Döneminde Modernleşmenin Sosyal ve Ekonomik Bir Göstergesi Olarak Afiş/Reklam Sütunlarının Tarihi”, *IFAS-Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu*, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Konya.

ERENGİZGİN KAFKAS, Yasemin (2013). Tasarım: Yeni Sanat mı? *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 6. Uluslararası Öğrenci Trienali Sempozyumu*, İstanbul.

KARADOĞAN, Hatice (2016). Geçmişten Günümüze Gravür Tekniğinin Resim Sanatında Yeri ve İstanbul Gravürleri, *ENGRAVİST Uluslararası İstanbul Baskı Resim Etkinlikleri*, Bildiri Kitabı, İstanbul: Tablet İletişim.

OĞUZOĞLU, Dilek (2011). Türk Hat Sanatında Çağdaş Yaklaşımlar ve Sait Maden, V. *Uluslararası Türk Kültürü ile Sanatları Kongresi Sanat Etkinlikleri*, İspanya Oryantalistler Derneği, Poster Bildiri.

SUNER, Canan ve TARAGAY, M. Ayçe (2018). Teknolojik Gelişimin Türkiye'de Grafik Tasarıma Etkisi, *6. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu*, Bildiriler Kitabı, (Ed. Prof. Dr. Erdoğan Köse ve Dr. Öğr. Üyesi Orhan Sevinç), Cilt 1, Sayı 1, ss. 811-830.

YILMAZ, Recep (2017). Türkiye'de Reklam Anlatısının Dijital Çağdaki Yapısal Dönüşümü, *OMÜ İLEF 1. Uluslararası İletişimde Yeni Yönelimler Konferansı*, Bildiriler Kitabı, Cilt 1, ss. 260-267.

Basılmamış Kaynaklar:

AKDENİZLİ, Fuat (2008). *1960 sonrası Türk Grafik Tasarımında Ulusal Üslup Sorunsalı*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), dan. Prof. Dr. H. Yakup Öztuna, Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü/Grafik Anasanat Dalı, İzmir.

AKKAYA, Arzu (2013). *II. Meşrutiyetten Harf Devrimine Güzel Sanatlar Dergilerinde Dekoratif Öğeler ve İllüstrasyonlar*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), dan. Prof. Dr. Baha Tanman, İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü/Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.

APAYDIN, Z. Gökhan (2017). *Geometrik Sans Serif Yazı Karakteri Tasarımı Sürecinin Araştırılması ve Bu Araştırmaya Dayalı Bir Yazı Karakteri Tasarımı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), dan. Prof. Sevim Selamet, Anadolu Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü/Grafik Anasanat Dalı, Eskişehir.

ARSLAN, Y. Mesude (2010). *İşgal Yıllarında Bir İstanbul Gazetesi: Dersaadet*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), dan. Yrd. Doç. Dr. Ercüment Balcı, İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü/İstanbul Araştırmaları Bilim Dalı, İstanbul.

BAYUK, Safiye (2020). *20. Yüzyıl Osmanlı Periyodiklerinde Hat*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), dan. Prof. Dr. M. Hüsrev Subaşı, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü/Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul.

ÇUKACI, Zehra (2002). *Ulusal Banka Amblem ve Logotype Tasarımları Cumhuriyet Dönemi Üzerine Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), dan. Prof. Dr. Basri Erdem, Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü/Resim-İş Eğitimi Anasanat Dalı, İstanbul.

DÜZENLİ, Şükran (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yıldönümü Anma Serisi Pul Tasarımı Önerileri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), dan. Yrd. Doç. Semra Çevik, İnönü Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü/Resim-İş Anasanat Dalı, Malatya.

ERDEM, Serra (2017). *1928-1938 Yılları Arası Sinema Dergileri'nde Türk Grafik Sanatının Gelişimi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), dan. Prof. Dr. Kıymet Giray, Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü/Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.

KAYA, Mehtap (2014). *Atatürk Dönemi Magazin Dergiciliği ve Sosyo Kültürel Dönüşüme Etkisi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), dan. Prof. Dr. Temuçin Faik Ertan, Ankara Üniversitesi/Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, Ankara.

KEÇECİ, Rüçhan (1999). *Cumhuriyet Dönemi Paralarının Grafikselsel Tasarımı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), dan. Prof. Dr. Yüksel Bingöl, İnönü Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü/Resim-İş Anasanat Dalı, Malatya.

OKAY, Orhan (2015). *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Banknot Tasarımları ile Banknotların Günümüz Grafik Tasarım Anlayışıyla Yeniden Ele Alınması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), dan. Prof. Gören Bulut, Yaşar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü/Grafik Anabilim Dalı, İzmir.

METİN, A. Can (2017). *Tipografide Sayfa Ekran Değişkeni*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni), dan. Prof. Ayşegül İzer, Mimar Sinan Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü/Grafik Tasarım Anasanat Dalı, İstanbul.

YEŞİLYURT, Şebnem (2018). *Tiyatro Afişlerinin Göstergebilimsel Açından İncelenmesi ve Oyun Atölyesi Tiyatrosu İçin Afiş Tasarımları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), dan. Yrd. Doç. Zülfükar Sayın, Hacettepe Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü/Grafik Anasanat Dalı, Ankara.

İnternet Kaynakları:

ALFABE, (t.y.). *İşte Atatürk*, <https://isteataturk.com/g/icerik/Alfabe/1428> [10.05.2020].

BABADAĞ, Murat (11 Temmuz 2016). "Sanatın Tasarım Üzerine Düşen Gölgesi", *e-skop Bülten*, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-tasarim-uzerine-dusen-golgesi/3002> [10.12.2020].

BANTMAG (25.01.2016). “Sabiha Bozcalı’nın Resim ve İllüstrasyonları ile Geçmiş Yolculuk Mümkün” <https://bantmag.com/sabiha-bozcalinin-resim-ve-illustrasyonlari-ile-gecmise-yolculuk-mumkun/> [13.12.2020].

BİYOĞRAFYA (t.y.). “Cemal Nadir (Güler)”, <https://www.biyografya.com/biyografi/1383> [28.11.2020].

BİYOĞRAFYA (t.y.). “Sabiha Rüştü Bozcalı”, <https://www.biyografya.com/biyografi/18933> [28.11.2020].

BİYOĞRAFYA (t.y.). “Ramiz Gökçe”, <https://www.biyografya.com/biyografi/10528> [13.12.2020].

BOYUT STORE, (t.y.). “Cumhuriyet Çocuklarına Türkçe Kıraat İlk Mektep-Dördüncü Sınıf” <https://www.boyutstore.com/cumhuriyet-cocuklarina-turkce-kiraat-ilk-mektep-dorduncu-sinif> [04.05.2020].

COŞGUN, Kürşat (t.y.). “Öncülerimiz: Ali Cemal Ben’im”, *Karikatürcüler Derneği*, <https://www.karikaturculerdernegi.com/onculerimiz/ali-cemal-benim/> [21.11.2020].

COŞGUN, Kürşat (t.y.). “Öncülerimiz: Ali Ekrem Dino”, *Karikatürcüler Derneği*, <https://www.karikaturculerdernegi.com/onculerimiz/ali-ekrem-dino/> [21.11.2020].

COŞGUN, Kürşat (t.y.). “Öncülerimiz: Ali Fuat Bey”, *Karikatürcüler Derneği*, <https://www.karikaturculerdernegi.com/onculerimiz/ali-fuat-bey/> [21.11.2020].

COŞGUN, Kürşat (t.y.). “Öncülerimiz: Ali Sami Boyar”, *Karikatürcüler Derneği*, <https://www.karikaturculerdernegi.com/onculerimiz/ali-sami-boyar/> [21.11.2020].

COŞGUN, Kürşat (t.y.). “Öncülerimiz: İzzet Ziya Turnagil”, *Karikatürcüler Derneği*, <https://www.karikaturculerdernegi.com/onculerimiz/izzet-ziya-turnagil/> [21.11.2020].

COŞGUN, Kürşat (t.y.). “Öncülerimiz: Kozma Togo (Kosmas Theodoridis- Theo)”, *Karikatürcüler Derneği*, <https://www.karikaturculerdernegi.com/onculerimiz/kozma-togo/> [21.11.2020].

COŞGUN, Kürşat (t.y.). “Öncülerimiz: Mazhar Nazım Resmor”, *Karikatürcüler Derneği*, <https://www.karikaturculerdernegi.com/onculerimiz/mazhar-nazim-resmor/> [21.11.2020].

COŞGUN, Kürşat (t.y.). “Öncülerimiz: Mehmed Baha”, *Karikatürcüler Derneği*, <https://www.karikaturculerdernegi.com/onculerimiz/mehmed-baha/> [21.11.2020].

COŞGUN, Kürşat (t.y.). “Öncülerimiz: Cemil Cem”, *Karikatürcüler Derneği*, <https://www.karikaturculerdernegi.com/onculerimiz/cemil-cem/> [21.11.2020].

COŞGUN, Kürşat (t.y.). “Öncülerimiz: Cemil Cem”, *Karikatürcüler Derneği*, <https://www.karikaturculerdernegi.com/onculerimiz/cemil-cem/> [21.11.2020].

COŞGUN, Kürşat (t.y.). “Öncülerimiz: Cevad Şakir Kabağağaçlı (Halikarnas Balıkçısı)”, *Karikatürcüler Derneği*, <https://www.karikaturculerdernegi.com/onculerimiz/cevad-sakir-kabaagacli/> [21.11.2020].

COŞGUN, Kürşat (t.y.). “Öncülerimiz: Halid Naci”, *Karikatürcüler Derneği*, <https://www.karikaturculerdernegi.com/onculerimiz/halid-naci/> [21.11.2020].

COŞGUN, Kürşat (t.y.). “Öncülerimiz: Sedat Nuri İleri”, *Karikatürcüler Derneği*, <https://www.karikaturculerdernegi.com/onculerimiz/sedat-nuri-ileri/> [21.11.2020].

COŞGUN, Kürşat (t.y.). “Öncülerimiz: Nişan G. Berberyan”, *Karikatürcüler Derneği*, [https://www.karikaturculerdernegi.com/onculerimiz/nisan-g-berberyan /](https://www.karikaturculerdernegi.com/onculerimiz/nisan-g-berberyan/) [21.11.2020].

COŞGUN, Kürşat (t.y.). “Öncülerimiz: Yusuf Franko (Kusa) Paşa”, *Karikatürcüler Derneği*, <https://www.karikaturculerdernegi.com/onculerimiz/yusuf-franko-kusa-pasa/> [21.11.2020].

COŞGUN, Kürşat (t.y.). “Öncülerimiz: İzzet Ziya Turnagil”, *Karikatürcüler Derneği*, <https://www.karikaturculerdernegi.com/onculerimiz/izzet-ziya-turnagil/> [21.11.2020].

COŞGUN, Kürşat (t.y.). “Öncülerimiz: Cevad Şakir Kabağağalı (Halikarnas Balıkçısı)”, *Karikatürçüler Derneği*, <https://www.karikaturculerdernegi.com/onculerimiz/cevad-sakir-kabaagacli/> [21.11.2020].

CUMHURİYET GAZETESİ, (16 Eylül 1931), “cumhuriyet_1931_eylul_17” ss. 6. http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/GAZETE/cumhuriyet/cumhuriyet_1931/cumhuriyet_1931_eylul_17.pdf [10.12.2020].

DEMİRCİ, Cihan (27 Şubat 2014). “Çağdaş Karikatürün Kurucu Ustalarından Cemal Nadir Güler’i 67. Ölüm Yıldönümünde Anıyoruz”, *Mizah Haber*, <http://mizahhaber.blogspot.com/2014/02/cagdas-karikaturun-kurucu-ustalarindan.html> [14.12.2020].

DURMAZ, Ömer (20 Temmuz 2017). “1930’ların Grafik Tasarımcısı: Muvaffak İhsan Garan”, *Manifold*, <https://manifold.press/1930-larin-grafik-tasarimcisi-muvaffak-ihsan-garan> [10.12.2020].

ERGÜN, Mehmet (t.y.). “Nâzım Hikmet’in İlgi Gösterdiği Bir Sanatçı: Ressam Cevdet”, *Yenie*, <http://yenie.net/nazim-hikmetin-ilgi-gosterdigi-bir-sanatci-ressam-cevdet/> [10.12.2020].

GASTE ARŞİVİ, (t.y.). “November 23, 1930 Tarihli Cumhuriyet Dergisi Sayfa 8”, <https://www.gastearsivi.com/gazete/cumhuriyet/1930-11-23/8> [10.12.2020].

GAZETELER, (t.y.). “Hâkimiyet-i Milliye Gazetesi”, *Ankara Üniversitesi Akademik Arşiv Sistemi* <https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/> [23.12.2020].

GMK Güncel (t.y.). “Babîâli’nin Ressamları: “Zanaat’tan ‘Tasarım’a Geçişin Aktörleri” <http://gmk.org.tr/news/turkiyeden/babialinin-ressamlari-zanaattan-tasarima-gecisin-aktorleri> [04.05.2020].

GMK Güncel (t.y.). “İlk Kadın İllüstratörlerden Ressam Sabiha Rüştü Bozcalı” <http://gmk.org.tr/news/turkiyeden/ilk-kadin-illustratorlerden-ressam-sabiha-rustu-bozcali> [13.12.2020].

HAYAL KAHVEM (09 Mayıs 2018). “Ve Kitap Fuarı ve Dergi ve İzzet Ziya”
<http://hayalkahvem.blogspot.com/2018/05/ve-kitap-fuar-ve-dergi-ve-izzet-ziya.html>
 [21.11.2020].

İNCE, Güler (11 Şubat 2016). “Bir Dönemin Ruhu: Sabiha Rüştü Bozcalı Sergisi”, *Kolaj Art Bağımsız Sanat Dergisi*, <http://kolajart.com/wp/2016/02/11/guler-ince-bir-donemin-ruhu-sabiha-rustu-bozcali-sergisi/> [10.12.2020].

VİKİPEDİ (5 Aralık 2020). “Kahveci Güzeli (Film, 1941)”
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Kahveci_G%C3%BCzeli_\(film,_1941\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kahveci_G%C3%BCzeli_(film,_1941))

KARAGÖZÇELEBİ, (17 Mart 2013). *Karagöz, Göze Göz Dişe Diş*,
<https://karagozcelebi.tumblr.com/day/2013/03/17> [09.12.2020].

LEVANT ANTİKA (26 Mayıs 2020). “Nutuk ilk basım orijinal haritaları ve ek nüshası ile beraber, basım yılı 1927” <https://www.levant.com.tr/en/product/1346064/kitap>
 [05.05.2020].

“Millet Mekteplerinden Bir Hatıra”, (t.y.). *Mustafa Kemal*,
<https://mustafakemalim.com/millet-mekteplerinden-bir-hatira/> [27.05.2020].

MODA MÜZAYEDE (30 Aralık 2018). “DERGİ-Büyük Gazete-No: 60-1927-16 Sayfa-Neyyire Neyir Kapaklı-Darülbeydi-Tiyatro Sanatçılarının Son Fotoğrafları”,
<https://www.modamuzayede.com/en/product/954492/dergi-buyuk-gazete-no-60-1927-16-sayfa-neyyire-neyir> [01.12.2020].

MUTLUER, Önder (26 Mart 2020). “İhap Hulusi Görey “Lakabı Şaheser” Ajansara,
<https://ajansara.com/ihap-hulusi-gorey/> [05.05.2020].

NUTUK DERGİSİ (9 Ocak 2019). “Kurtuluş Savaşında Kadınların Ön Planda Olduğu Propaganda Afişleri”, <https://nutukdergisi.blogspot.com/2019/01/kurtulus-savasinda-kadinlarin-on-planda.html> [10.12.2020].

OKUR, Ömür (5 Ağustos 2018). “İslam’ın Kurtarıcıları, İslam’ın Halaskârları Poster”
<https://www.omurokur.com/2018/08/islamin-kurtaricilari-islamin-halaskarlari-posteri/>
 [10.12.2020].

ORAL, Atilla (t.y.). “Nadir 18 Fotoğraf ve Belgeyle Harf Devrimi Günlerinde Atatürk ve Türk Basını”, *Mustafa Kemalim*, <https://mustafakemalim.com/nadir-18-fotograf-ve-belgeyle-harf-devrimi-gunlerinde-ataturk-ve-turk-basini/> [27.05.2020].

ORMAN, İsmail (27 Mayıs 2016). “Halîm Özyazıcı”, *Hattatlar Sofası*,
<https://hattatlarsofasi.com/aklam-i-sitte-hattatlari/halim-ozyazici/> [15.11.2020].

ÖZEL, E. (t.y.). “Millet Mekteplerinden Bir Hatıra”, *Mustafa Kemâlîm*,
<https://mustafakemalim.com/millet-mekteplerinden-bir-hatira/> [27.05.2020].

PERA MEZAT (24 Haziran 2017). “Darülbedai Tiyatrosu Osmanlı Fransızca İkinci baskı Afiş”,
https://www.peramezat.com/urun/darulbedai-tiyatrosu-osmanli-fransizca-ikinci-baski-afis_2 [14.12.2020].

PERA MEZAT (21 Mart 2017). “Varan 3 Nazım Hikmet Muallim Halit Kitaphanesi 1930”,
<https://www.peramezat.com/urun/varan-3-nazim-hikmet-muallim-halit-kitaphanesi-1930-77-s> [10.12.2020].

SÖZCÜ (29 Ekim 2019). “Arşivden Çıkan Cumhuriyet Bayramı Manşetleri”,
<https://i.sozcu.com.tr/wp-content/uploads/2019/10/28/7.jpg> [10.12.2020].

TARİH DOSYASI (21 Ekim 2020). “Demokrasiyi ilk dile getiren gazete: Tercüman-ı Ahval”,
<https://www.dunyabulteni.net/olaylar/demokrasiyi-ilk-dile-getiren-gazete-tercuman-i-ahval-h481282.html> [07.12.2020].

TARİH VE MEDENİYET, (01 Haziran 2017). “Şenlik Var! III. Ahmed’in Dört Şehzadesinin Sünnet Düğünü (1720)”,
<http://tarihvemedeniyyet.org/2017/06/senlik-var-iii-ahmedin-dort-sehzadesinin-sunnet-dugunu-1720.html> [07.12.2020].

TODAY İN 1920S; Turkey: 5 August 1925 (Fashionable Nudity), (t.y.). <https://goldvoice.club/steem/@yasemin-gencer/today-in-1920s-turkey-5-august-1925-fashionable-nudity/> [14.12.2020].

TOPRAK, Zafer (2014). “Jekond ile Si-Ya-U Neyi Anlatır?”, *Nazım Hikmet Kültür ve Sanat Araştırma Merkezi*, <https://www.naziminhikayesi.com/3-putlari-yikiyoruz/3-4-uretken-sair> [10.12.2020].

TUNCER, Merve (26 Ocak 2017). “Donmuş Bir Tarihi Miras: Pazırık Halısı”, *Arsız Sanat*, <https://arsizsanat.com/donmus-bir-tarihi-miras-pazirik-halisi/> [07.12.2020].

TURKAY, Bahar (7 Nisan 2017). “Meraklısına Tasarım Tarihimiz”, *Diken*, <http://www.diken.com.tr/meraklisina-tasarim-tarihimiz/> [10.12.2020].

TÜRK EDEBİYATI İSİMLER SÖZLÜĞÜ (t.y.). “Halikarnas Balıkçısı (Musa Cevat Şakir Kabaağaçlı), <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/halikarnas-balikcisi-musa-cevat> [14.11.2020].

Universitäts-und Landesbibliothek Bonn, (2014). “İstānbūl: Maṭba'a-i- Āmira, 1908” <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/ulbbnioa/periodical/titleinfo/3308907> [05.05.2020].

Universitäts-und Landesbibliothek Bonn, (2014). “İstanbul: Milliyet Matbaası, 1932-1935”, <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-onn.de/ulbbnioa/periodical/titleinfo/3425676> [05.05.2020].

Universitäts-und Landesbibliothek Bonn, (2014). “Diyožen”, <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/ulbbnioa/periodical/titleinfo/3425676> [05.05.2020].

Universitäts-und Landesbibliothek Bonn, (2014). “Šehbāl: Revue İllustrée Ottomane”, <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/ulbbnioa/periodical/titleinfo/3137034> [05.05.2020].

WILLIAMS OWEN, Mayrand (t.y.). “Turkey Goes to School”, *Turkish Cultural Foundation*, <http://www.turkishculture.org/literature/language/turkey-goes-to-821.htm> [27.05.2020].

VİKİPEDİ (2009). “Mazhar Apa”, https://tr.wikipedia.org/wiki/Mazhar_Apa# [13.12.2020].

YAMAN, Hanife (17 Mayıs 2019). “Simavi Sedat”, <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/simavi-sedat> [14.11.2020].



ÖZGEÇMİŞ

Ad, SOYAD: Özlem UYAN

Eğitimi:

Yüksek Lisans: 2013, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Tasarım Ana Sanat Dalı

Lisans: 2010, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü

Lise: 2006, H.A.T. Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, Resim Bölümü

Yabancı Dil: İngilizce

İş Tecrübesi:

2016- (devam ediyor) Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, Öğretim Görevlisi

Etkinlik Organizasyonlarındaki Görevler:

Uyan, Ö., (2019), “TYPE UNITE 2018 International Student Typographic Poster Exhibition” (Turkey, Poland, China, South Korea, USA, UAE, Indonesia, Ecuador, Denmark, Mexico), Sanatsal Faaliyet Organizasyonu, Çanakkale/Türkiye.

Uyan, Ö., (2018), “2nd International Conference on Awareness” International Invitational Poster Exhibition, Düzenleme Kurulu Üyesi, Çanakkale/Türkiye.

Uyan, Ö., (2018), “Posters of Troy” International Invitational Poster Exhibition, Düzenleme Kurulu Üyesi, Çanakkale/Türkiye.

Uyan, Ö., (2017), “TYPE UNITE 2017 International Student Typographic Poster Exhibition (Turkey, South Korea, Indonesia, Poland, USA, China, Ecuador, UAE), Sanatsal Faaliyet Organizasyonu, Çanakkale/Türkiye.

Çalıştaylar:

Uyan, Ö. (2018). “Çanakkale’de Cumhuriyet Kart Tasarımı Çalıştayı”, 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı 95. Yıl Kutlamaları, Çanakkale.

Uyan, Ö. (2017). “İllüstrasyon Çalıştayı”, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi 25. Kuruluş Yıldönümü Öğrenci Şenlikleri, ÇOMÜ.

Uyan, Ö. (2017). “Çanakkale’de Cumhuriyet Kart Tasarımı Çalıştayı”, 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı 94. Yıl Kutlamaları, Çanakkale.

Jüri Üyelikleri:

Uyan, Ö., (2019), 56. Uluslararası Troia Festivali Afiş Yarışması, Çanakkale/Türkiye.

Uyan, Ö., (2017), 54. Uluslararası Troia Festivali Afiş Yarışması, Çanakkale/Türkiye.

Sergiler:

Uyan, Ö., (2020), “Yangtze River Future” 2020 International Public Welfare Poster Design Invitational Exhibition, Çin.

Uyan, Ö., (2020), “Let Them Become Fashion” International Design Contest 2020, Karma Sergi, Endonezya.

Uyan, Ö., (2020), “Graphics in Kharkov International Exhibition”, Kharkov/Ukrayna.

Uyan, Ö., (2020), “Cultural Heritage- From Thrace to Troy” 1st International Online Poster Exhibition.

Uyan, Ö., (2019), “Let Me Be Your Voice- Children With Specials Needs!” Worldwide Graphic Designers International Invitational Poster Exhibition, Ahwaz-İran.

Uyan, Ö., (2019), “Year of Tolerance” Dubai Design Week: Emirates 1st International Poster Festival (EIPF), Dubai/UAE.

Uyan, Ö., (2019), World Environment Day 2019” Original Design Public Welfare International Invitational Poster Exhibition, Shijiazhuang-Çin.

Uyan, Ö., (2019), “TYPE UNITE 2019 International Student Typographic Poster Exhibition” (Turkey, Poland, China, South Korea, USA, UAE, Indonesia, Ecuador, Denmark, Mexico), Endonezya.

Uyan, Ö., (2019), “Family Evolution – The Cornerstone of Society in a New Era” Worldwide Graphic Designers International Invitational Poster Exhibition, Jakarta/Endonezya.

Uyan, Ö., (2019), “Hem Kadın! Hem Başarılı!” 8 Mart Dünya Kadınlar Günü Karma Sergi, Çanakkale/Türkiye.

Uyan, Ö., (2018), “TYPE UNITE 2018 Student Typographic Poster Exhibition (Turkey, China, USA, Poland, Ecuador, Endonezya, UAE, Denmark, Hungary, South Korea), Ekvador.

Uyan, Ö., (2018), “2nd International Conference on Awareness” International Poster Exhibition, Çanakkale/Türkiye.

Uyan, Ö., (2018), “Winter Olympics Pyeongchang” International Invitational Poster Exhibition, Pyeongchang/Güney Kore.

Uyan, Ö., (2018), “TROYART” II. Uluslararası Truva Atı Kısa Film Festivali Karma Sergisi, Çanakkale/Türkiye.

Uyan, Ö., (2018), “Posters of Troy” International Invitational Poster Exhibition, Çanakkale/Türkiye.

Uyan, Ö., (2018), II. Uluslararası Mimarlık ve Tasarım Kongresi Açılış Sergisi, Çanakkale/Türkiye.

Uyan, Ö., (2018), “Beyond Peace” 2018 DMZ Art&Design International Invitational Poster Exhibition” Seul/Güney Kore.

Uyan, Ö., (2018), “Cultural Heritage: Understand The Past and Create a Beter Future” Worldwide Graphic Designers International Invitational Poster Exhibition Project 2018, Jakarta/Endonezya.

Uyan, Ö., (2018), “Life Tree” International Invitational Poster Exhibition, Tebriz/İran.

Uyan, Ö., (2017), “Design in Digital World: Challenges and Opportunities” Dubai Design Week 2017, Dubai/ United Arab Emirates.

Uyan, Ö., (2017), “Reprodüktif Tıp: İnfertilite” konulu PRATENT ve ÇOMÜ KÖK 2.Ulusal Tıp Kongresi Açılış Sergisi, Çanakkale/Türkiye.

Uyan, Ö., (2017), “For the Next Generation” Worldwide Graphic Designers International Invitational Poster Exhibition, Jakarta/Endonezya.

Uyan, Ö., (2017), “18 Mart Deniz Zaferi” ÇOMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Karma Sergisi, Çanakkale/Türkiye.

Uyan, Ö., (2016), “Sing Me a Poster” Worldwide Graphic Designers International Invitational Poster Exhibition, Jakarta/Endonezya.

Uyan, Ö., (2016), “15. Ekim Geçidi” Disiplinler Arası Karma Sergi, Çanakkale/Türkiye.

Uyan, Ö., (2016), “18 Mart Deniz Zaferi” ÇOMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Karma Sergisi, Çanakkale/Türkiye.

Uyan, Ö., (2015), “Dijital Gözetime Karşı Farkındalık” Afiş ve Video Üretimler Sergisi, Ankara/Türkiye.

Uyan, Ö., (2014), 13. Ekim Geçidi” Disiplinler Arası Karma Sergi, Çanakkale/Türkiye.

Uyan, Ö., (2014), 12. Ekim Geçidi” Disiplinler Arası Karma Sergi, Çanakkale/Türkiye.

Uyan, Ö., (2013), Farmakon II. Ulusal Eczacılık Kongresi Afiş Sergisi, Erzurum/Türkiye.

Uyan, Ö., (2013), “Eğitimde Yenilikçilik” Uluslararası Afiş Sergisi, Erzurum/Türkiye.

Uyan, Ö., (2012), Kepez Belediyesi Halk Eğitim Merkezi (BAHEM) Açılış Sergisi, Çanakkale/Türkiye.

Uyan, Ö., (2012), Haliç Üniversitesi SBE, Grafik ASD, Lisansüstü Öğrencileri Sosyal İçerikli Afiş Sergisi, İstanbul/Türkiye.

Uyan, Ö., (2010), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Mezuniyet Sergisi, Ankara/Türkiye.