

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRAFİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE
TÜRK GRAFİK SANATI TARİHİNE
BİR BAKIŞ**

Fuat AKDENİZLİ

84390

Prof. GÖREN BULUT

İZMİR
1999

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE TÜRK GRAFİK SANATI TARİHİNE BİR BAKIŞ” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

25.11.1999

Fuat AKDENİZLİ

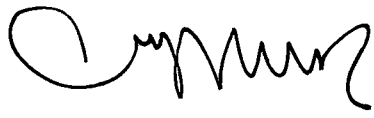
F. Akdenizli

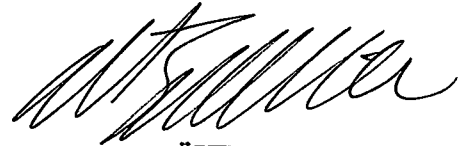
TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 19/08/1999 tarih ve 15. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliğinin 9... maddesine göre **Grafik Anasanat Dalı** yüksek lisans öğrencisi **Fuat Akdenizli'nin Başlangıcından Günümüze Türk Grafik Sanatı Tarihine Bir Bakış** konulu tezi incelenmiş ve aday 19/01/2000 tarihinde, saat 11:00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 45... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin Başarıla... olduğuna oy Büslüğü... ile karar verildi.


BAŞKAN
Prof. Gören Bulut


ÜYE
Prof. Cemal Olaklı


ÜYE
Doç. Dr. Ahmet Sipahioğlu

**YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON
TEZ VERİ FORMU**

Tez No:

Konu Kodu:

Univ. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tezin yazarının

Soyadı: AKDENİZLİ

Adı: FUAT

Tezin Türkçe adı: BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE TÜRK GRAFİK
SANATI TARİHİNE BİR BAKIŞTezin yabancı dildeki adı: A STUDY ON HISTORY OF TURKISH
GRAPHIC ARTS FROM ITS EARLY DAYS UPTO ITS PRESENT.**TEZİN YAPILDIĞI**Üniversite:
Dokuz Eylül ÜniversitesiEnstitüsü:
Sosyal BilimlerYılı:
1999**DİĞER KURULUŞLAR:**Tezin türü: ☐ Yüksek Lisans
☐ Doktora
☐ Tıpta Uzm.
☐ Sanatta Yeterlilik:Dili : Türkçe
Sayfa Sayısı : 117
Referans Sayısı: 70**TEZ DANIŞMANLARININ**

Unvanı: Prof.

Adı: GÖREN

Soyadı: BULUT

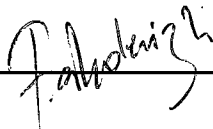
Unvanı:

Adı:

Soyadı:

Türkçe anahtar kelimeler:

İngilizce anahtar kelimeler:

1-
2-
3-
4-
5-1-
2-
3-
4-
5-Tarih: 25/11/1999
İmza:

ÖZET

Türk Grafik Sanatlar Tarihi günümüze kadar hep İbrahim Müteferrika ve onun kurmuş olduğu ilk Türk matbaası ile başlatılmıştır. Grafik sanatlar sadece baskı tekniği ve matbaacılık ile sınırlı bir kavram olmadığı için Türk Grafik Sanatları'nı Türk adını kullanan ilk toplulukların görsel soyutlama örnekleri ile başlatmak gerekliliği tezimizin konusudur. Türk adıyla anılan toplulukların büyük bölümünün üretmiş olduğu görsel soyutlamalar, yazı biçimleri, açıklayıcı resimler (illustasyonlar) tezimizin kapsamına dahildirler.



ABSTRACT

History of Turkish Graphic Arts have been considered to begin with Ibrahim Muteferrika and the first publishing house he had founded, so far. As Graphic Arts do not consist of publishing works and techniques merely, this paper studies the necessity to begin Turkish Graphic Arts with the visual abstraction examples of the people who called themselves as Turks for the first time. The visual abstractions, forms of writing, figurative pictures (illustrations) produced by great many of the people called Turks are included within the scope of this paper.



ÖNSÖZ

Türk grafik sanatı tarihi sanat tarihçilerimizin genellikle pek rağbet etmedikleri bir araştırma alanı. Bunda grafik sanatların tanımındaki belirsizlik kadar Türk sanat tarihinin farklı kültürlerle yoğrulan eklektik yapısındaki karmaşıklık da etkili.

Sayın Doğan Kuban'ın da belirttiği gibi gerek Ortaasya'da olsun, gerek erken İslam devletlerinde gerekse Osmanlı'da hangi üretimlerin Türk olduğu konusunda belirsizlikler hakimdir. Bütün bu zaman dilimleri grafik sanatları baskı teknikleri ile sınırlandırmadığımız zaman oldukça büyük bir arşiv olarak karşımıza çıkıyorlar. Geriye Türk grafik sanatçısının bu malzemeyi alıp çağdaş olanla sentezlemesi kalıyor. Ama işte bu noktada kaynakların sınırlılığı ile karşılaşyoruz. Tasarımcı elinin altında başvurabileceği bir yardımcı kitap ya da arşiv bulamıyor. Bu durum da ithal tasarımların peşinden gidilerek çağdaşlık yakalanmaya çalışıyor. Sonuçta çıkan ürünler ise ayakları yere basmayan, tasarım olarak bir geleneğe bağlanamayan sakat kültürel doğumlar oluyor.

Grafik sanatlar tarihimizdeki büyük araştırma boşlukları tezimizin yazılması sırasında da yolumuza bir engel olarak çıktı. Çoğu yerde hangi üretimlerin grafik hangilerinin konu dışı olduğuna kendi bilgilerimiz doğrultusunda bir karar vermek zorunda kaldık. Mutlaka konuya dahil edilmesi gereken bölümler ve konuyla ilgisi şüpheli bölümler olacaktır. Bunların tespiti açısından hiç olmazsa bir bakış oluşturabilmekti amacımız. Konuları bazı yerlerde uzun bazı yerlerde kısa tutmamız kaynaklarla ilgili bir durumun sonucudur.

Bütün bu çalışmaların yapılması gerekliliği fikrini bana veren danışmanım sayın Prof. Gören Bulut'a, tezimizin farklı açılımlar edinmesini sağlayan sayın Prof. Cuma Ocaklı ve sayın Doç. Dr. Ahmet Sipahioğlu'na, yardım ve bilgilerini esirgemeyen sayın Yrd. Doç. Mümtaz Sağlam ve öğretim üyesi sayın Ahmet Erinanç'a, bütün bölüm hocalarıma; sayın Deniz Susan'ın şahsında arşivini benden esirgemeyen Elips Tanıtım Hizmetleri ailesine, benden maddi ve manevi yardımlarını esirgemeyen aileme, tezimin dizgisi ve kurgusu sırasındaki yardımlarından dolayı Yaprak Norgaz'a ve yardımı dokunan bütün arkadaşlarıma teşekkür ederim.

İzmir 1999

İÇİNDEKİLER

Yemin	I
Tutanak	II
Tez veri formu	III
Özet	IV
Abstract.....	V
Önsöz.....	VI
İçindekiler.....	VII
Giriş.....	VIII
I. Bölüm	1
Ortaasya'daki ilk izler ve göçebelğe Geçiş.....	1
Göçebe Toplum Yapısı.....	2
Göçebe Toplumda Sanatsal Birikimler.....	3
Tamgadan Yazıya.....	5
Göktürk Devletleri.....	8
Göktürklerde Gündelik Yaşam ve Sanat.....	9
Göktürkler Yazısı ve Yazıtları.....	11
Orhun Yazıtlarının Deşifresi.....	14
Orhun Yazıtları.....	15
Uygurlar.....	19
Uygurlar'da Tipografi.....	20
Uygur Resim sanatı ve Minyatürün Başlangıçları.....	23
II. Bölüm	26
İslâmiyet, Müslümanlığın Yayılışı ve İlk Türk-islâm Devletleri.....	27
İlk Türk-islâm Devletlerinde Sanat Ortamı.....	30
Görsel Soyutlama Üretimi ve Tipografi.....	33
Resim ve Minyatür.....	37
Diğer Sanatlar.....	44
Osmanlı'ya Geçerken.....	45
III. Bölüm	46
Hat Sanatı ve Tipografik Üretimler.....	46
Minyatürün Sanatı ve İllustrasyon.....	61
Müteferrika Matbaası ve Matbaacılık.....	71
Taş Baskı Sanatı.....	78
Türk Karikatürünün Başlangıcı.....	81
IV. Bölüm	94
Genel Tarihsel Çizgi.....	94
Grafik Üretimler.....	95
Baskı Resim.....	103
Cumhuriyet Dönemi Türk Karikatürünün Başlangıcı.....	107
Sonuç.....	IX
Bibliyografya.....	XV

GİRİŞ

Grafik Sanatlar kavramı sadece baskı ile çoğaltılmış imge kavramını barındırmaz. Görsel soyutlamanın yapıldığı ve farklı tekniklerle ve farklı yüzeylere uygulandığı her durumda grafik sanatlardan sözedebiliriz.

Grafik sanatları diğer görsel sanatlardan ayıran en büyük özellik birincil kaygısının sanatsal ifadeden çok iletişim olmasıdır. Herkes tarafından aynı biçimde algılanacak ve aynı mesajı çağrıştıracak görsel üretimler gerek yazı biçiminde olsun, gerek açıklayıcı resim, gerekse sembol düzeyinde birbirleriyle hem form hem işlev bakımından benzerlik gösterirler. Günümüzden bin yıl önce de ay (hilal) islamiyetin, haç hristiyanlığın simgesiydi. Bu gün bu simgeler hâlâ anlamlarını koruyabilmekte hâlâ üretilmektedirler.

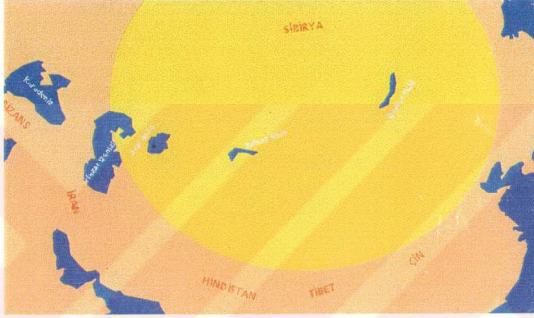
Buradan çıkarılacak sonuçla Göktürk alfabesini kullanmıyor ya da Oğuz beylerinin damgalarını tanıımıyorsak ve bunları çeşitli baskı teknikleri ile çoğaltmıyorsak bu üretimlerin grafik değerler taşımadıklarını öne süremeyiz. Yapıldıkları dönem içerisinde hepsinin kesinlikle grafik ve iletişimsel değerleri olmuştur. Bu yüzden tezimizin alanını mümkün olduğunca eski dönemlere götürmeye gayret ettik. Eski Türkler'in damgalarını, yazı ve resimlerini; ilk müslüman Türk devletlerinin yazı ve resimlerini; Osmanlı'nın hat sanatı, minyatür ve diğer kitap sanatlarını ve günümüz üretimlerini grafik sanatlar ile ilişkilendirip açıklamaya çalıştık.

I. BÖLÜM

Ortaasya'daki ilk izler ve Göçebeliğe Geçiş

Türk grafik sanatlar tarihine başlangıç olabileceğini varsaydığımız ilk örneklerle ulaşabilmek için Ortaasya bozkırlarının M.Ö. 4000'li yıllarına inmemiz gerekir.¹

Türklerin de dahil olduğu Ortaasya kültür alanı kuzeyde Sibirya, güneyde Himalayalar, batıda Hazar Denizi, İran, doğuda ise Çin ile sınırlanmaktadır.²



Şekil 1: Ortaasya sınırları

İlk yerleşik toplum verilerine M.Ö. 4000 yıllarında Doğu Avrupa'da **Tripolye**, Batı Türkmenistan'da **Anav**'da rastladığımız bu coğrafi bölgede M.Ö. 3000 tarihli **Afenesevo Kültürü**, yakınoğu kültür katmanlarıyla ilişkileri açısından önemlidir. Yarı göçebe yarı yerleşik olan bölge kavimleri M.Ö. 1700 - 1200 arasına tarihlenen **Andronovo Kültürü**'nün de oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. İlk kültür katları arasında, sözü edilmeye değer bir diğer kültür katı ise Andronovo ile eşzamanlılık gösteren, Yenisey'in Karasuk kolu üzerinde bulunan ve Kuzey Çin ile ilişkileri saptanan **Karasuk Kültürü**'dür. Diğer kültür katlarına göre metalurjisi daha gelişmiş olan bu kültür katından sonra Ortaasya'lı kavimler iklim ve buna bağlı ekonomik bozulmalar sonucu yeniden göçebe yaşama dönmüşlerdir.³

Doğal şartları biraz daha ılımlı olan Ortaasya vahalarındaki bazı yerleşimler göçebeliğe geçmek zorunda kalmadıkları için iki ayrı kültür birikimi oluşmaya başlamıştır. Göçebe kültürü ile yerleşikliği koruyabilmiş bölgelerin kültürlerinin sürekli ilişki içinde olmaları sanat tarihi açısından önemli bir olgudur.⁴

1- KUBAN Doğan, *Batiya Göçün Sanatsal Evreleri*, İstanbul, 1993, S.38

2- İPŞİROĞLU Mazhar Ş., *Bozkır Rüzgarı*, İstanbul, 1985, S.28

3- KUBAN, a.g.e, S.38 - 39

4- ÖDEKAN Ayla, *Türkiye Tarihi 1. Cilt*, İstanbul, 1993, S.369

Göçebe Toplum Yapısı

Göçebe yaşam yeni standartlar ve kültür birikimleri oluşmasına yol açar. Mevsimlere ve güç dengelerindeki dalgalanmalara bağlı olarak kavimler sürekli yer değiştirmek zorunda kalırlar.

Yer değiştirmek her zaman kolaylıkla olmaz. Çoğu zaman savaşmak zorunda kalınır. Savaşabilecek güçte olabilmek için, göçebelik aile ya da klan düzeyinde değil kabile boyutunda olmak zorunda kalmıştır.⁵

Göçebeliliğin getirdiği kültür birikimleri sürekli hareketliliğe uygunluk açısından düşünülmüş ve tasarlanmışlardır. Yaşama biçimine en uygun mekanlar çadırlardır. Çadırlar kolay kurulup kaldırılabilen gibi arabalar üzerine kurulup hiç toplanmadan da yer değiştirebilmektedirler. Kadınların arabaları kullandıkları, erkeklerin ise at üstünde savunma ve saldırı yaptıkları, avlandıkları bir iş bölümü vardır.⁶

Toprağa dayalı olmayan bir ekonomik sistemleri olduğu için hayvancılık gelişmek zorunda kalmıştır. Büyük sürüleri idare etmek göçebe kavimler için zor olmamıştır. Hayvancılığın varlığı, yün ve deriye dayalı ürünlerde de bir gelişmeye ön ayak olmuştur.



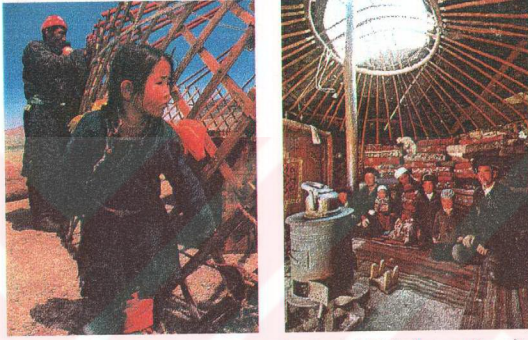
Resim 1, 2, 3, 4: Günümüz Ortaasya toplumlarında göçebe tekniği ile yün işleme

5- KUBAN, a.g.e, S. 40

6- KUBAN, a.g.e, S. 40-41

Göçebe Toplumda Sanatsal Birikimler

Yerleşik toplumlara uygulayabildiğimiz sanat sistematiklerini göçebe toplumları için kullanabilmek zordur. Göçebe toplumları herşeyden önce mimari yapılarını taşla, tuğla ile ya da ağaç malzeme ile değil hayvancılıktan elde ettikleri yün, deri ve bunlara bağlı yan ürünlerle kurmaktadırlar. Mimari bezeme yerine çadırlarının içlerini çeşitli dokuma ve kilimlerle bezemişlerdir. Göçebe insanının doğumundan ölümüne kadar gördüğü ve yaşadığı tek sabit mekan çadırlar olduğu için grafik sanatlara temel olabilecek ilk verileri bu çadırların içinden aramakta yarar vardır.



Resim 5, 6: Göçebe çadırının kuruluşu ve içi (Moğolistan - Uyğur)

Sürekli hareketlilik bu kavimlere başka kültürler ile tanışma imkanları sağlamıştır. Yerleşik yaşantısını kaybetmemiş kültürlerle alışveriş ortamı zamanla bu coğrafyada kültürel anlamda bir homojenleşmeye ulaşmıştır. Göçebe kavimlerin taşıyıcılık yaptığı bu kültür ortamından “**Hayvan Üslubu**” adını verdiğimiz bir üslup birliği oluşur.

Hayvan üslubu'nun orjini konusunda çeşitli fikirler vardır. Bu üsluba adını veren Rostovzeff, kaynağı önce Ortaasya, ileriki aşamalarda İran ve İyonya olarak görmekteyse de diğer bir araştırmacı Borovka Altaylar'ı öne çıkarır.⁷

Ağaç malzeme, dokuma, silah süslemesi ve deri işlemleri gibi yerlerde görülen simetrisinin hakim olduğu bu üslupta, Mısır sanatında olduğu gibi profilden çizimler, silüetler yaygındır. Kalabalık figür çalışmaları, bezemesel amaçlı olarak hemen her yerde kullanılmıştır. Üslup Ortaasya kültür alanında eş zamanlı ve bütünlüklü olmamakla birlikte, konusunun genelde ekspresif hayvan motifleri ve kavgaları olması adının belirlenmesinde etkili olmuştur.⁸

Hayvan Üslubu'nun M.Ö. 5 ve M.Ö. 3. yüzyıllarına ait; Çin kaynaklarında, Hiyong Nu adı ile anılan ve genellikle tarih sahnesinde Türk olarak anılan ilk topluluk olan Hunların, Pazirik kurganlarından elde edilen bulgular, grafik sanatlar için de kaynaklık edebilecek pek çok bilgiyi sunmaktadırlar. Rus arkeolog

7- KUBAN, a.g.e, S.54

8- KUBAN, a.g.e, S.53

Rudenko tarafından Sibirya'da gün ışığına çıkarılan bulgular, Leningrad Ermitage müzesinde koruma altına alınmışlardır.⁹



Resim 7: Pazirik kurganından çıkan belleme

Pazirik'teki bulgulardan Türk sanat tarihi için en önemli olanlarından birisi 10cm²'sinde 36.000 Gördes düğümü bulunan halıdır.¹⁰ 1,89'a 2m. boyutlarındaki halıda, ren geyiği, grifon, süvari ve palmetler bulunmaktadır. Asurlar'ın lotus motifleriyle, İranlı bir kavim olan Ahamenişler'in Persapolis'teki süvari kıyafetlerinin, Ren geyikleriyle grifonların bir aradalığı ancak bütün Ortaasya içinde hareket halinde olan Hunların kültür taşıyıcılığı ile olabilecek bir birleşimdir.¹¹



Resim 8: Pazirik Halısı

9- ASLANAPA Oktay, *Türk Sanatı*, İstanbul, 1997, S. 1

10- ASLANAPA, a.g.e, S. 3

11- ASLANAPA, a.g.e, S. 3

Pazirik halısında gördüğümüz Gördes düğümü diğer bir teknik olan Sine düğümüne göre daha geometrik , köşeli desenlerin dokunmasına izin veren bir tekniktir.¹² Tekniğin getirdiği olanak ve sınırlamalar içinde yapılan süslemeler ve motifler zorunlu olarak grafik soyutlama ve kompozisyonlar oluşturmaktadırlar. Bazı motiflerin, belki de bütün motiflerin diğer kültürlerden alındıkları düşünülse bile burada yeni bir duyarlılıkla kompoze edildikleri görülmektedir.



Resim 9: Pazirik buluntusu

Pazirik kurganlarının grafik sanatlar tarihimiz açısından bir diğer önemli kalıntısı, kurgana ölü ile beraber gömülen atların kulaklarında bulunan, törene katılan oymaklara ait işaretlerdir.¹³ Daha ileride Göktürkler, Uygurlar ve Oğuz boylarında göreceğimiz damgaların ilk örnekleri olan bu işaretler, amblem tarihimiz açısından da ilk adımı oluşturmaktadırlar.

Eski Türkler amblem kelimesi için bugün Türkiye Türkçe'sinde de hâlâ kullanılmakta olan damga kelimesinin ilk şekli olan "**Tamga**"yı kullanırlardı. Bu kelime Türkiye Türkçe'sinde 1. Bir şeyin üzerine bir nişan, bir im basmaya yarayan araç, 2. Bu araçla basılan nişan, im anlamındadır. Çeşitli abidelerde bu isim ve fiillerinin türetilerek kullanıldığı **tamgaçı**: Damgacı, mühürdar, damga vuran ve **tamgalamak**: Damga vurmak, mühürlemek gibi kelimelere rastlanmıştır.¹⁴

Tamga'dan Yazıya

Bir çok uygarlıkta görüldüğü gibi Türk yazı çeşitleri de önce resimle başlayarak zamanla evrimleşmişlerdir. Bu açıdan tamgalar yazıların öncülleri olarak ayrıca önemlidirler. Türk tamgaları muhtemelen piktograf ile piktogram arasında bir aşamada üretilmiş olmalıdırlar.¹⁵

12- ASLANAPA, a.g.e, S. 1

13- ASLANAPA, a.g.e, S. 1

14- GÜLENSOY Tuncer, *Orbun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları*, İstanbul, 1989, S. 11

15- GÜLENSOY, a.g.e, S. 14

Oluşum aşamasında gündelik hayat ile ilişkilerini göreceğimiz tamgalara geçmeden önce resimden yazıya geçişin evrensel aşamalarını görmekte fayda var.

I. Devre: **RESİM**,

II. Devre: **PIKTOGRAF** (Eski Mısırlılarınki gibi harf yerine resim kullanılan yazıda tek işaret)

III. Devre: **PIKTOGRAM** (Basitleştirilmiş resim)

IV. Devre: **IDEOGRAM** (Yazıda kelimenin harfleri gösterilmeden doğrudan doğruya fikri ifade eden işaret)

V. Devre: **FONOGRAM** (Bir harf veya hece veya sesi gösteren işaret)

VI. Devre: **HARF** (Dildeki bir sesi gösteren ve alfabeyi meydana getiren işaretlerden her biri)¹⁶

Yukarıda bahsetmiş olduğumuz göçebe kültürün maddi ortamı içerisinde yazıya resim çıkışı olabilecek pek çok materyal bulunmaktadır. Aşağıdaki örnekler ok, yay, ev, kemik ve atın nasıl grafik soyutlamalara dönüştüğünü açıklamaya çalışmaktadır.



Resim 10: At piktogramının oluşum aşamaları



Resim 11: Çadır piktogramı örnekleri

Resim 12 , 13, 14: ↓ Ok piktogramı D Ay (yay) piktogramı I Süngük (kemik) piktogramı

Göçebe Türklerin yazılarını sistematize edebilmeleri için Ortaasya'nın güç dengeleri açısından çalkantılı ortamında siyasal bir birlik oluşturmaları ve yarı yerleşik yaşama geçmeleri gerekmiştir. Bu ortamın sağlayıcısı da Göktürkler olmuştur.

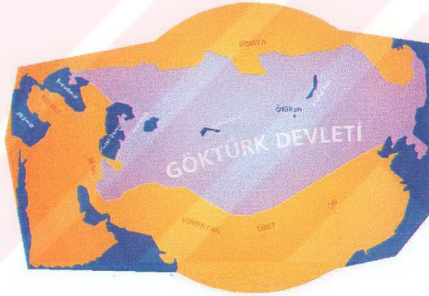


Göktürk Devletleri

“Göktürk adını verdiğimiz ve genel olarak *Türk* adı altında tanınan yani altıncı asırda Çinlilerin *Tu-küie* diye bahsettikleri ulus, tarihte ilk defa olarak *Kin-Şan* dağları havalisinde gözükmekte ise de bu adın eskiliğini Çin tarihlerinin bu kayıtları ile başlatmak doğru değildir. Evvelâ *Edkinsin* dikkat nazarını çeken, bilâhara *Franke* ve *De Groot* tarafından da zikrolunan *Hiung-nu*’lardan evvel varlığını bildiğimiz *Tik* ulus adının Türk adı ile birleştirilmesi bu ismin zannedildiğinden daha çok eski olduğunu ortaya koymaya kafidir.”¹

Göktürkler’den önce de çeşitli siyasi örgütlenmeler görülmüştür. Bunlar arasında Hyung-nu konfederasyonu, Batı Hunlar, Çin’de To-pa sülalesini kuran Tabgaç Türkleri ve Akhunlar (Eftalitler) ilk akla gelenlerdir.²

“Göktürkler tarihte ilk gözüktükleri vakit onları Juan-Juan denilen *Avarlara* tâbi olarak görmekteyiz. Bunlar *Kin-Şan* dağlarında demir işleri yapmakla meşgul olup yay ve ok yapmakta temayüz etmişlerdi. Daha sonra 546 senesinde *Avarlar* Çinlilerin *Tie-le* dedikleri bir Türk kavminin hücumuna maruz kaldıkları vakit Gök Türkler derhal bunların üzerine hücum etmişler ve *Tie-le*leri mağlup etmişlerdi. İşte bu sıralarda ilk defa olarak Göktürk hakanının ismini Çin tarihleri kaydetmiştir.”³



Şekil 2: Göktürk Devleti sınırları

Daha sonra Göktürk Abidelerinde adını Bumin olarak göreceğimiz bu hakanın önderliğinde Göktürkler İ.S. 522’de Avarlar’a karşı ayaklanarak devletlerini kurmuşlardır. Türk adını devlet adı olarak kullanmaya karar veren ilk kavim olan Göktürkler Ortaasya’nın diğer Türk kavimleri üzerinde siyasal bir birlik kurmayı başarak kültürel üretimin daha yoğun olabileceği bir zemin hazırlamışlardır. Türk kavimlerinin pek çoğu göçebelikten vazgeçmeden devlet sınırları içinde ve dışında yer değiştirerek kültürel alışverişi canlı tutarlarken bir grup kavim de yerleşik düzenin şartlarına uymaya çalışmıştır. İpek Yolu’na sahip

1- ORKUN H. Namık, *Eski Türk Yazıtları*, Ankara, 1987, S.5

2- KUBAN, a.g.e, S.54

3- ORKUN, a.g.e, S.5

olabilmek amacıyla Doğu Roma ve Sasaniler'le savaşmak zorunda kaldıklarından başka kültürleri de tanımak fırsatını bulmuşlardır.⁴

İ.S. 582'de devlet, doğu ve batı olarak ayrılmıştır. Doğu Göktürk Devleti bünyesinde barındırdığı Uygur, Karluk ve Basmil'lerce 742'de yıkılmış, Batı Göktürk Devleti ise İ.S. 657'de Çin egemenliğine girmiş, daha sonra İ.S. 776'da Karluklar tarafından yıkılmıştır.⁵

Göktürkler'de Gündelik Yaşam ve Sanat

Göktürk Devleti kurulmadan önce yerleşik yaşam ile ilişkileri olmuş olan pek çok Türk kavmi göçebeliliğin dışındaki kültürel oluşumları tanıyordu. Göçebe hayatın dayatmalarıyla şekillenmemiş sosyal ve kültürel birikimlerle olan bu tanışıklık yerleşik yaşama geçişi kolaylaştırmış olmalıdır.

Ortaasya'nın siyasal dalgalanmalarının yoğun olduğu böyle bir zaman diliminde yaklaşık 200 yıllık bir devlet dönemi oldukça uzun sayılabilecek bir dönemdir. Yine de bu dönem boyunca Göktürk devlet adamlarının bile yerleşikliği tam olarak benimseyemedikleri anlaşılmaktadır. "Garbî Göktürk hükümdarı İstemi han 568 senesinde Bizansa bir elçi göndermiş, buna mukabil olmak üzere de Bizans hükümdarı *Zemarbos*un idaresinde diğer bir elçi heyeti gönderilmişti. Bu elçi heyetinin verdiği izahata göre Göktürk hükümdarı altın işlemeli bir tahtta oturuyor ve çadırı rengârenk halılarla süslenmiş bulunuyordu."⁶ Alıntudan da anlaşılacağı gibi hükümdarın hâlâ çadırdaki yaşıyor olması göçebeliliğin etkisinin devamlılığına önemli bir işaretir.

"Göktürkler saçlarını uzatırlar, elbiselerinin eteklerini sola atarlar. Oturmak için daima sulak ve otlak yerleri tercih ederlerdi. Çünkü sürü beslemekle ve av ile esaslı bir surette meşgul olmakta idiler. Aynı zamanda ziraatle de iştigal ederlerdi. Herkesin bir arazisi vardı. Bu araziye evde kalanlar ve esirler sürerler, gençler de harplerde kahramanlıklar gösterirlerdi. Silahları yay, ok, zırh, mızrak ve kılıçtan ibaretti. Kemerleri kabartmalar ve oyuntularla süslenmiş, üzerlerine bir takım resimler yapılmıştı."⁷

Gündelik eşyalarda ve sanat üretimlerinde Hayvan Üslubu'nun özellikleri halen devam etmektedir. Grafik sanatlar için söylenebilecekler arasında **petroglifler** vardır. Petroglifler kaya üzerine al boya ile veya taşı madeni bir uçla kazıyarak çizilen resimlerden oluşan levhalardır.⁸

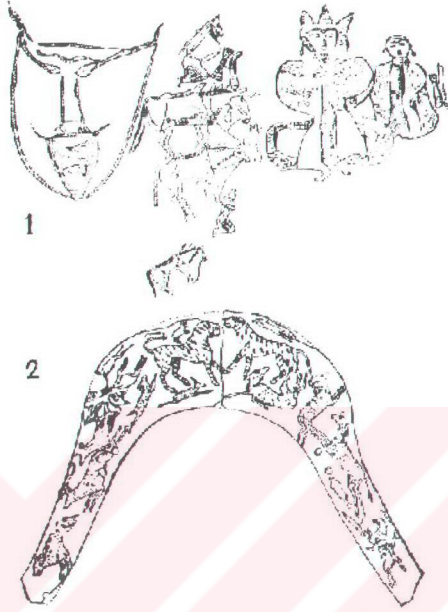
4- ÖDEKAN Ayla, *Türkiye Tarihi 1. Cilt*, İstanbul, 1993, S.372

5- KUBAN Doğan, *Batı'ya Göçün Sanatsal Etkileri*, İstanbul, 1993, S.5

6- ORKUN, a.g.e, S.16

7- ORKUN, a.g.e, S.15

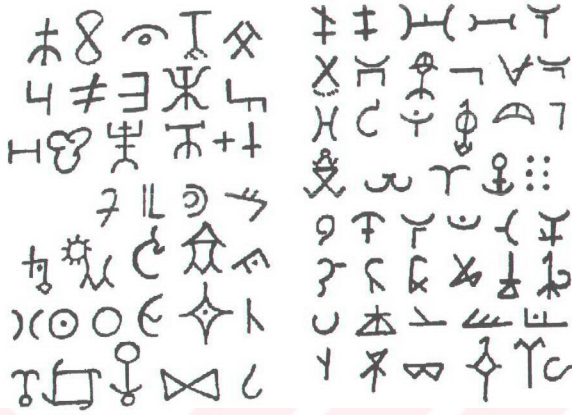
8- GÜLENSOY Tuncer, *Orhun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları*, S.15



Şekil 3: 1-Dini bir merasimi tasvir eden Kudırge kurganı eseri
2-Av sahnesini gösteren eyer taşı

“Tarihi belgelerden, her Türk boyunun bir **“ongun”**u olduğunu öğreniyoruz. Ongun, kurban veya **totem** (ata sayılan ongun) mahiyetindeki hayvanlar, her yerde aşağı yukarı aynı cinsten **at, geyik, dağ keçisi, boğa, kaplan, kurt, su kuşu, yırtıcı kuş** gibi motiflerdi. Bazen, belki göçebelerin dini inançlarından dolayı, zoomorfik motifler, efsanevi bir veçheye bürünerek, hayali, muhtelit azalı mahluklar ortaya çıkıyordu.

.....bazı motiflere verilen **heraldik** (ongun ile ilgili) veya **totemik** (ata sayılan ongun ile ilgili) manâların bir neticesi olarak, bunlar **boy** veya **şahıs damgası** olan birer **piktogram** (basitleştirilmiş resim) daha sonra da Fonogram (bir sese ifade eden piktogram) hatta Orhun yazıtlarında görüldüğü gibi, yazı şekline girebiliyorlardı.”⁹



Şekil 4: Çeşitli taş ve yazıtlardaki amblemler

Göktürk Yazısı ve Yazıtları

"Bilinen en eski Türk yazılı belgeleri, ikinci Köktürk hanedanı döneminden, VII. ve VIII. yüzyıllardan kalmaz. Bunların en eskisi, 688 - 692 yılları arasında yazıldığı sanılan, doğu Gobi yöresindeki Çoyren yazıtıdır. Bu tarihlerden 50 yıl kadar sonra, 732 ve 733 yıllarında, tanınmış Orhun anıtları dikilmiştir. Bu belgelerin öncesi de olması akla yakındır. Ama bilinmez. Çoyren, Orhon gibi yazıtlarda örnekleri görülen Köktürk yazısı, Türklerin kullandığı en eski yazı sayılır, bugün için." ¹⁰

"Çin tarihleri Göktürklerin yazılarının diğer kavimlerin yazılarına benzediğini kaydetmektedirler. Anlaşılan bu yazı bütün Türkler arasında taammüm etmiş bulunuyordu. Filhakika aynı yazı ile yazılmış başka kitabeler bunu teyit etmektedir.

.....

Bu Türk yazısının menşei Sami sayan âlimler var ise de son zamanlarda bunların ideogramlardan teşekkül ettiğini ispat etmektedirler. 1923tenberi çıkarılan *Byulleteny Sredneaziatskogo Gosudarstvennogo Universiteti*nin dokuzuncu cüzünde Polivanov Türk harflerinden / harfinin Türkçe ok ideogramından çıktığını gösterdiği gibi D harfinin de Türkçede ay ve I harfinin ise süngü yani süngü ideogramından çıktığını ispat etmektedir." ¹¹

Bölüm başlangıcında da sözünü ettiğimiz aşamaları takip ettiğimizde damgalardan Göktürk yazısına geçiş daha net anlaşılacaktır. Yarı yerleşik Göktürk toplumu koşullar gereği yazının/tipografinin estetiği ile ilgilenememiş, daha çok işlevsellik üzerinde durmuştur. Sürekli hareket halinde bir toplumun mesaj iletme

10- ŞİMSİR N. Bilal, *Türk Yazı Devrimi*, Ankara, 1992, S.1

11- ÖDEKAN Ayla, *Türkiye Tarihi 1. Cilt*, İstanbul, 1993, S.64

kaygısı, estetik kaygılarına ağır basmıştır. Bu yüzden Çin yazım sistemleri gibi kaligrafik ya da Roma yazım sistemleri gibi geometrik bir iskelet oluşturmamışlardır. "Runik yazı, kayaya, taş kazındığı için dik çizgilerden oluşur." ¹²

Yazılar form ve bütünlük olarak çivi yazısını andırmaktadır. Sanatsal amaçlı tipografik düzenlemelere pek rastlanmaz. İleride göreceğimiz Orhun yazıtlarında bile yazının estetiği değil yazı yazılan taşların mimari düzenlemesi ile görsel bir etki yaratılmaya çalışılmıştır.

Göktürk yazısı kitabeler sayesinde günümüze ulaşabilmektedir. "Kitabeler, ekseriya, Çin örneğine göre, yüksekte duran uzun yassı taşlar üzerine kazılmışlardır; bunlar, taştan kaplumbağaların veya benzer şeylerin üzerine oturmuşlardır ve bunların üst tarafında hareket halinde iki ejderha resmedilmiştir. Çokluk şilde benzeyen üst kısımda aidiyet gösteren Türklere has tipik bir damga (tamğa) bulunur. - Satırlar, ekseriya yukarıdan aşağıya doğrudur ve (Çince olduğu gibi) sağdan başlar; tek satırlar da yan tarafta bulunur. Bu kaidelerin istisnaları da az değildir; bazan satırlar, yazmalarda âdet olduğu üzere, yataydır. Bir başka sefer de soldan sağa doğru yazılırlar; Yenisey ve Talas'ta hiç bir itina gösterilmeden yazılmış kitabeler, doğru bir çizgi takip etmezler, satırlar birbirine girer."¹³

Öte yandan kaligrafi olarak daha köklü bir gelenekten gelen Çin yazısının kitabeler üzerine uygulanışı çeşitli teknik sorunlara rağmen daha başarılı gibidir. "Çince kitabelerde, yazı, aynen yazmalarda olduğu gibidir; çünkü, önce yazılacak taşın büyüklüğünde bir el yazısı hazırlanır, sonra bir taşla yapıştırılır ve her işaret madeni kalemle kağıt üzerinden yontulur. Kitabelerdeki işaretlerin şekli, yazmalardakine uymaz. Birincilerin çizgileri, her doğrultuda aynı ölçüde kalın veya çok incedir, Miran'da bulunmuş ve fırça ile kâğıt üzerine yazılmış askerî belgeler de aynı şekildedir. Fakat diğer yazmalar, kâğıt kalemle yazılmışlardır ve yukarıdan aşağıya kalın çizgilere, yanlamasına ince çizgilere sahiptirler."¹⁴

"Orhun yazıtlarında kullanılan eski Türk "runik" yazısı 38 harf veya işaretten oluşur. Bu harflerden dört tanesi ünlü işaretlerdir. Her ünlü işareti Türkçenin 8 temel ünlüsünden ikisini yazmakta kullanılır. Başka bir deyişle, eski Türk runik yazısında *a/e* için bir harf, *i/i* için bir harf, *o/u* için bir harf ve *ö/ü* için bir harf vardır.

Geri kalan 34 işaretin 20 tanesi *b, d, g, k, l, n, r, s, t, ve y* ünsüzlerinin çift harfleridir. Başka bir deyişle, eski Türk runik yazısında bu ünsüzlerin her biri için, biri art (kalın) öbürü de ön (ince) olmak üzere ikişer harf vardır. Art (kalın) ünsüz işaretleri art ünlülü kelimelerin, ön (ince) ünsüz işaretleri de ön ünlülü kelimelerin yazımında kullanılır."¹⁵

12- ŞİMŞİR, a.g.e., S.1

13- GABAIN, A.V. *Eski Türkçenin Grameri*, Ankara 1988, S.8

14- GABAIN, a.g.e., S. 8, 9

15- TEKİN Talât, *Orhun Yazıtları*, Ankara, 1988, S.XIV

RUNIK TURK ALFABESİ

ORHUN I-II	ORHUN III	YENİSEY	ORHUN I-II	ORHUN III	YENİSEY
𐰇 a, e		𐰇𐰇𐰇(=e)	𐰇 y		𐰇 (P)
𐰇 i, i		𐰇	𐰇 y		(E XXXVII)
𐰇 o, u	𐰇		𐰇 n		𐰇
𐰇 ö, ü	𐰇	𐰇	𐰇 n		
𐰇 k			𐰇 n		𐰇 𐰇
𐰇 k (i'dan önce ve sonra gelir.)		(𐰇 XXXVII)	𐰇 m		𐰇 𐰇
𐰇 k (o, u'dan önce ve sonra gelir.)		𐰇	𐰇 r		
𐰇 g		𐰇𐰇𐰇𐰇𐰇	𐰇 r		
𐰇 k	𐰇	𐰇 𐰇	𐰇 l		𐰇
𐰇 k (ö, ü'den önce ve sonra gelir.)		𐰇	𐰇 l		
𐰇 ğ		𐰇𐰇𐰇	𐰇 ç		𐰇
𐰇 t	𐰇𐰇	𐰇	𐰇 iç		
𐰇 h			𐰇 s		
𐰇 d		𐰇𐰇𐰇(𐰇𐰇)	𐰇 s		
𐰇 d			𐰇 ş	𐰇	𐰇𐰇𐰇𐰇𐰇𐰇
𐰇 p			𐰇 z	𐰇	𐰇 𐰇 𐰇 𐰇
𐰇 b		𐰇𐰇𐰇	𐰇 nd	𐰇	𐰇
𐰇 b	𐰇	𐰇	𐰇 nç		𐰇 𐰇 𐰇 𐰇
𐰇 y		𐰇𐰇	𐰇 ld		

Şekil 5: Göktürkler'ce kullanılan rünik Türk alfabesi

Orhun Yazıtlarının Deşifresi

“Türk yazıtlarının tarihi XVIII inci asrın ilk yarısına kadar çıkar.”¹⁶ Orhun Abideleri’ni bilim dünyasına kazandırılması şu şekilde olmuştur:

“ Alman asıllı bir İsveç subayı olan Johann von Strahlenberg, 8 temmuz 1709 Poltava meydan muharebesinde Ruslar’a esir düşünce, Sibirya’ya sürülmüş ve orada serbesçe dolaşmasına müsaade edilmişti. 13 sene Sibirya’da dolaşan von Strahlenberg, 1722’de İsveç’e dönmüştür. Döndükten sonra Stockholm’de 1730’da Das Nord-und Östliche Theil von Europa und Asia eserini yayınlamıştır. Bu kitapta yazar, Orhun Abideleri’nden bahsetmiş, hattâ kopya ettiği bazı kısımlarını yayınlamıştır. Kitap Avrupa’da büyük alâka ile okunmasına rağmen bu acayip işaretlerden tabiatıyla kimse mâna çıkaramamıştı. XVIII. asrın sonlarında Rus seyyahı Pallas da bu âbideleri görmüş ve seyahatnamesinde bahsetmiştir. 1822’de Spassky de Petersburg’da (şimdiki Leningrad) yayınladığı eserinde 22 Göktürk kitabesinin kopyasını vermiştir. Bu sıralarda Messerschmidt, 2 kitabe daha bulmuştur. 1825’te mâruf müsteşrik Fransız Abel Remusat, bu kitabelerin “Türkler’in eski memleketinde” olduğunu ileri sürmek suretiyle Türkler’e ait olduğunu ima etmiş, fakat Göktürk alfabesi çözülüp neler ifade ettiği anlaşılamamıştır. Heikel’in başkanlığında bir Fin ilmî misyonu XIX. asrın sonlarında bu kitabelerin kopyasını dikkatle almıştır. Bu kopyalar üzerinde her millete mensup âlimler çalışmışlar, fakat alfabeyi çözememişlerdir.

Nihayet Danimarka Kraliyet İlimler Akademisi reisi Kopenhag Üniversitesi profesörlerinden Vilhelm Ludvig Peter Thomsen (1842 - 1927), 1893’te alfabeyi çözmüştür. Önce “Tengri (Tanrı), Türk. Kül Tigin” adlarını okumuş, bundan sonrasını bu kelimelerle mukayese ederek bulmuştur.”¹⁷

RTMH

ÜK R Ü T

Şekil 6: İlk deşifre edilen kelime

“ Orhun yazıtları Türkiye’de ilk kez Necib Asım tarafından yayımlanmıştır: Orhun Abideleri, İstanbul 1340 (=1924).....

Orhun yazıtları Türkiye’de ikinci kez H. N. Orkun tarafından yayımlanmıştır: Eski Türk Yazıtları, I,IV, İstanbul 1936 - 1941.”¹⁸

Günümüze kadar konu ile ilgili pek çok eser yayımlanarak bilgilerimizin artması ve yenilenmesi sağlanmıştır.

16- ORKUN, a.g.e., S.18

17- ÖZTUNA Yılmaz, *Türkiye Tarihi* I.cilt, İstanbul, 1963, S. 166 - 167

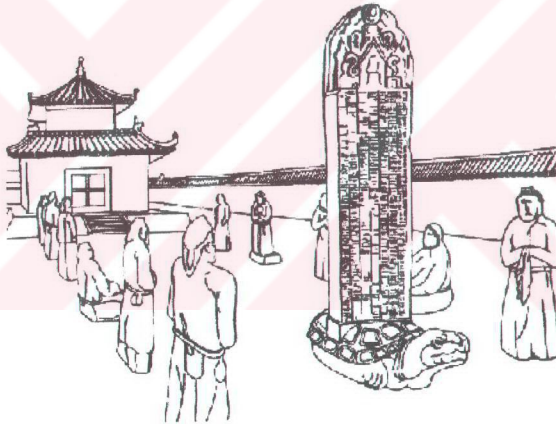
18- TEKİN Talât, *Orhun Yazıtları*, Ankara, 1988, S.VII

Orhun Yazıtları

"Kitabelerin bulunduğu yer, Baykal gölünün tam güney ucundan ölçülürse takriben 400 km. güneyde ve Moğolistan'ın başkenti Urga'nın takriben 160 km. batısındadır. Burası Cengiz'in başkenti Karakum harabelerinin karşısına düşmektedir. Yani Orhon nehrinin batı kıyısı yakınlarında Karakum, doğu kıyısı yakınlarında da Orhon Abideleri bulunmaktadır. Burası 48° arz ve 104° tul etmektedir. Abidelerin kuzeybatı bitişiğinde Ugney-Nur Gölü vardır. Bu bölgeye "Koşo-Çaydam" denmektedir."¹⁹

a) Kül Tigin anıtı

"Kül Tigin anıtı düşük nitelikli kireç taşı veya mermerden yapılmış dört yüzlü tek parça büyük bir taştır. Taşın yüksekliği 3.75 m'dir. Taşın doğu ve batı yüzleri dipte 1.32m, üstte ise 1.22m genişliğindedir. Anıtın kuzey ve güney yüzlerinin eni de 46 ile 44 cm'dir.



Şekil 7: Kül Tigin anıt mezarı ve yazılı taşı

Kül Tigin anıtının bütün yüzleri 2.75 m boyunda yazıtlarla kaplıdır. Batı yüzünde uzun bir Çince yazıt vardır. Anıtın öbür yüzleri baştan başa Türkçe yazıtlarla doludur. Anıtın doğu yüzünde 40 satır, güney ve kuzey yüzlerinde de 13'er satır vardır. Ayrıca, anıtın kuzey ve doğu, güney ve doğu yüzleri ile güney

19- ÖZTUNA, a.g.e, S.167

ve batı yüzleri arasındaki kenar kısımlarında da küçük yazıtlar bulunmaktadır. Türkçe küçük bir yazıt anıtın batı yüzüne kazınmıştır.

Anıtın kaplumbağa biçimindeki mermer kaidesi üzerinde de 8 satırlık, fakat ancak 7-8 kelimesi okunabilen küçük bir yazıt vardır.”²⁰ “Kül Tigin abidesi , 3 abidenin en sağlam ve temiz olanıdır, pek az tahrip görmüştür.”²¹

“Bu anıt,.....hükümdar Bilge Kağanın kardeşi olan Kül Tigin’in anısına dikilmiştir..... Anıtın dikiliş tarihi de 21 Ağustos 732 olmalıdır (Bazin 1974: 244).”²²

b) Bilge Kağan anıtı

“Bilge Kağan anıtı Kül Tigin anıtından birkaç cm daha yüksektir. Ancak, bu anıt, Kül Tigin anıtına göre çok daha kötü durumdadır. Anıtın doğu yüzünde 41 satırlık, çok daha dar olan kuzey ve güney yüzlerinde ise 15'er satırlık Türkçe yazıt bulunmaktadır. Bilge Kağan anıtının batı yüzünde de Kül Tigin anıtında olduğu gibi, Çince bir yazıt vardır. Ancak, bu yazıt büyük ölçüde tahribata uğradığından pek az bir kısmı okunabilmiştir.

Bilge Kağan anıtının kuzey yüzündeki yazıt, son 7 satırı dışında, Kül Tigin anıtının güney yüzündeki yazıt ile bir ve aynıdır.”²³

Bilge Kağan anıtı, Bilge Kağanın küçük oğlu Tenri Kağan (734 - 741) tarafından 20 Eylül 735 tarihinde dikilmiş olmalıdır.²⁴



Resim 15: Orhun kitabelerinden ayrıntı

c) Tonyukuk anıtı

“İlim âleminde Bilge Kağan Abidesi “II”, Kül Tigin Abidesi “I”, Bilge Tonyukuk Abidesi de “III” diye anılır.....

.....

Tonyukuk Abidesi, diğer ikisinden küçüktür. Üzerinde 62 satır kazılıdır.”²⁵

Ortaasya abideleri Türk grafik sanatı tarihimiz açısından çok önemli olan tipografik verileri iletmesi dışında çeşitli amblemlerin taşıyıcısı olarak da önemli bir belge niteliğine sahiptirler. Aşağıda çeşitli yazıtlardan derlenmiş amblemlerden bir grup verilmiştir.

20- TEKİN, a.g.e, Ankara, 1988, S.XII

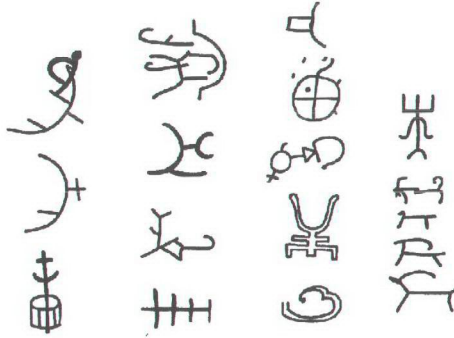
21- ÖZTUNA, a.g.e, I.cilt, S.167

22- TEKİN, a.g.e., S.XIII

23- TEKİN, a.g.e., S.XII

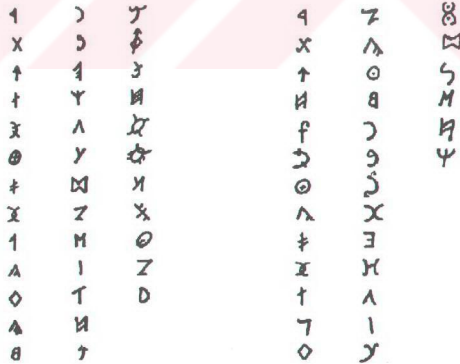
24- Tekin, a.g.e., S.XII

25- ÖZTUNA Yılmaz, a.g.e, I.cilt, S.168



Şekil 8: Kitabelerde bulunan amblemlerden örnekler

Runik Türk alfabesi, Uygur alfabesinden sonra bile çeşitli biçimlerde kullanılmaya devam etmiştir. "1960 yılında Karaçay yakınındaki Humar eski şehrinde çalışan taş ocağı işçileri garip yazılı taş levhalar buldular. Humar'da benzer türde epigrafik abideler 1962 yılında da bulunmuştur. Aynı yılda "Acta Orientalia" adlı Macarca dergide Türkolog A.M. Şerbak'ın bu buluntulara ayırdığı bir makalesini yayınladı. Yazıda bilim adamı Humar kitabelerinin Don ve Talas kitabeleriyle olan benzerliğini belirtiyordu. Arap, Fars ve diğer kaynaklardaki Humar tarihine ilişkin verileri analiz eden Şerbak, çeşitli Türk halklarında yazının yayılması ile ilgili bazı bilgiler veriyor ve Batı Türklerinin özel bir Runik alfabeleri olduğu düşüncesini ileri sürüyordu."²⁶



Şekil 9: Orhun yazısı ile benzerlikleri bulunan iki yazı örneği
Sol: Bologna metinleri - Sağ: Rudimenta

“ Macar kroniklerinden Runik yazısının XIII.-XIV. yüzyıllarda Sekeler arasında var olduğu anlaşılmaktadır. Genelde Macar Runik yazısının bütün abideleri (Slovenya bölgesinde bulunmuş bir kitabe hariç olmak üzere) Macar halkının büyük çoğunluğunu Sekelerin oluşturduğu günümüz Romanya’sında Transilvanya’da bulunmuştur.(Erdeli, Say. 91 - 92)

Anlatılanlardan da anlaşılacağı gibi Bulgarlar Runik yazıyı Kafkasya’dan Don ve Tuna havzalarına getirmişlerdir. Onların torunları Karaçay-Balkarlar (~ E-sile, Sekélt) bu yazıyı XV. yüzyıla dek kullanmışlardır.”²⁷

27- Bayçarov, a.g.e., S.35

Uygurlar

Uygur Devleti, 712'den 745'e kadar 33 yıl Uygur kralı olduktan sonra Göktürk Hanedanlığı'nı yıkıp Büyük Türk Hakanı olan Kutlu Bilge Kül Kağan tarafından 745 - 746 yılları arasında kuruldu.¹



Şekil 10: Uygur Devleti sınırları

Uygurlar, tam anlamıyla yerleşik ilk Türk devleti kabul edilirler. Yerleşikliğin temelleri her ne kadar Uygur Devleti'nden eski de olsa Uygurlar'la gelen asıl değişiklik bunun bir devlet politikası olmasıdır. Bunun en önemli belirti ise maniheizme devlet eliyle geçiş ve sonuçlarıdır.

“Uygurlar, M.S. 762 tarihinde, yani Böğü Kagan zamanında, maniheizmi resmi din olarak kabul etmişlerdi⁷. Mani mezhebi, Suriyede doğmuş, İranda inkişaf etmiş ve bütün Orta Asya ve Çinde de yayılmıştı. Uygurların Moçak⁸ dedikleri aslen İranlı olan Mani rahipleri Uygur başkentine gidiyorlar, ve Uygur Kaganı Böğü'ye resmen Mani dinini kabul ettiriyorlar⁹.....

.....İslam kaynakları, *Maniheizmin Uygurları gevşettiğini ve cesaretlerini kördettiğini* yazarlar¹⁰. Gerçekten ise, Maniheizm, tüccarlara ve şehirliilere mahsus bir dindi.”²

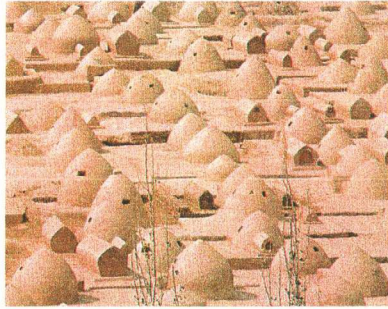
Yerleşik yaşamı bir hayat biçimi haline getiren Uygurlar Göktürkler'in maddi ve manevi bütün kültürel miraslarını devir almışlardır.³

Devraldıkları bu mirası Maniheizmin yeni olanakları içinde yorumlayan Uygurlar gerek maddi gerekse edebi kültür üretimlerinde çitayı biraz daha yukarı taşımışlardır.

1- Öztuna Yılmaz, *Türkiye Tarihi Cilt 1*, Ankara, 1996 S.180

2- ÖĞEL Bahattin, S.349 - 350

3- ÖĞEL, a.g.e S.348



Resim 16: Günümüz Uygur Devleti'nde yerleşik yaşam

Maden işçiliği bu dönemde oldukça ilerlemiş, güneyde temas edilen Çin ve Doğu Türkistan kültürleri ile yeni birikimler edinilmiştir.⁴



Resim 17: Günümüz Uygur Devleti'nde gündelik yaşam ve maden işçiliği

Uygurlar daha sonra Karahanlı Devleti'ni kuracak olan Karluk Türkleri tarafından yıkılacaklardır.

Uygurlar'da Tipografi

Uygurlar, tipografide Göktürkler'in takipçisi olsaydı Maniheizmin etkisiyle yeni bir arayışa girmişlerdi. " Göktürk alfabesi ile yazılan Uygur yazı dili, Göktürk devrindeki seviyesini pek aşamamıştı. Fakat sonradan temas edilen Güney kültürleri, Türk yazı dili ve alfabesini tamamen ayrı ve verimli bir gelişme yoluna sürüklemiş ve Türkçe, üç, dört alfabe ile yazılır ve okunur olmuştu. Artık Türk edebi dili, bir kaç taş yazıt üzerindeki edebi örnekler olmaktan kurtulmuş ve kütüphaneleri dolduran bir edebiyat ve kültür dili olmuştu."⁵

IX. yüzyılda başlayan, X. yüzyılda gelişen, XI ve XII. yüzyıllarda olgunlaşıp XIII. ve XIV. yüzyıllarda da gerilemeye başlayan Uygur sanatında Çin ekisi barizdir.⁶ Bu etkinin kendisini Uygur alfabesinin formlarında da göstermesi kaçınılmazdır. Göktürkler'de gördüğümüz çivi yazısını andıran geometrik form-

4- ÖĞEL Bahattin, a.g.e S.348

5- ÖĞEL Bahattin, S.348

6- Öztuna Yılmaz, a.g.e S.188

UYGUR ALFABESİ

UYGUR	SOGUT	MANI	UYGUR	SOGUT	MANI
a - 			h=g̃ 	=g̃ 	
-a- 		= - a 	h=g 	=g 	
-a 			k=g 	=g 	
ä - 		= - a 	l 		
ä̇ - = -a ä̇ - = -a	= - a - = - a	= - a = - a	m 		
l-,i-,i'-(e) 			-m 		
-l-,i-(e) 		= - i 	n 		
-l-,i 			-n 		
o-, u- 			n 		
-o-, -u-, v 		= - o 	p=b 	=b 	
-o-, -u-, v 			k 		
ö-, ü- 			-k 		
-ö-, -ü- 			-r- 		
-ö-, -ü= o 	= - o 	= - o 	-r 		
b 			s 		
-b 			-s 		
ç, c 			ş=s 		
d, o 			t 		
d - 	- 		-t 		
f =w 	=w 		v= -o- 	= -o- 	= -o- 
ğ 			w 		
ğ 			y 		
g 			z,j 		
-g 			j 	=z 	

Şekil 11

Yer doldurucular:



ların yerini; Çinliler'in fırça tekniğini ve kaligrafisini çağrıştıran yeni bir form dili almıştır. Sağdan sola doğru, satırları birbirine paralel yazılan Uyğur yazısı, son devirlerinde diklemesine ve soldan sağa doğru yazılmaya başlanmıştır.⁷

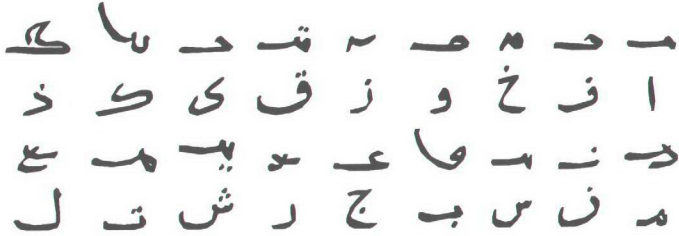
"Uygur yazısı, Sogud yazısının Türkçeye uydurulmuş bir biçimiydi. 18 harfliydi. İki-üç harfin birleştirilmesi, ya da alta üste noktalar konması ile 23 sesi karşılıyordu. Ama özellikle ünlüler bakımından çok yetersizdi. Topu topu üç ünlü vardı Uygur yazısında.Oysa Türk dili ünlüler bakımından zengin bir dildir. Bu yüzden Uygur yazısı Türkçenin tüm gereksinimlerini karşılayabilmekten uzaktı. Bir bakıma Köktürk yazısından daha yetersiz kalıyordu."⁸

Uygur yazısının gelişimi iki ana aşamada olmuştur:

"1- Uygur yazısının serbest *yaratma* devridir ki, bu devirde alfabe muhite hakim vaziyette ve, kültür hayatının ihtiyacını karşılayabilmek için, kendi içinden inkişaf etmek mecburiyetinde bulunuyor. Sogd alfabesindeki harflerinkiyeti yeniden tanzim ve türk dili hususiyetlerine göre bir takım yenilikler ilâve ediliyor. Aynı harflerin şekilleri serbestçe inkişaf ederek, bu yazı milli bir hususiyet almış oluyor. Uygur imlasının asıl şekillenmesi bu devre aittir. Büyük bir itina ile yazılmış olan bu devir metinlerinde, telâffuz itibarile birbirine yakın olan harflerin de karışarak yazıda iltibası mucip olacak hususiyetleri doğurmamasına dikkat edilmiştir.

2- Uygur yazısının kendini *muhafaza* etme devridir ki, bu devirde artık alfabeye hiç bir yaratma mahsulü ilâve edilmemektedir. Arab-islâm kültürü ile türk muhitine girmiş olan yenilikler de mevcut şekillere bu alfabe haricinden alınmış ilâvelerle karşılanmaya çalışılıyordu. Bu devirdeki uygur imlâsı arab imlâsı hususiyetlerinden ileri gelen imlâ tarzına uymakta ve harf şekillerinde vkua gelen bazı tebeddülât ta artık serbest inkişaf neticesi değil, daha ziyade muhite hakim olan arab harflerini *taklit* yolile vücade gelmiştir.

Her iki devrinin de kendi inkişaf merhaleleri ve ayrı ayrı hususiyetleri kendilerinde toplayan *mektepleri* mevcuttur."⁹



Şekil 12: Arap etkisine giren form

7- GĀBAIN A. von, *Eski Türkçe'nin Grameri*, Ankara, 1988, S.11

8- ŞİMŞİR BİLAL N., *Türk Yazı Devrimi*, Ankara, 1992, S.2

9- ARAT Rahmetî, *Uygur Alfabesi*, İstanbul, 1937, S.6-7

Türk Grafik Sanatlar Tarihi tipografik aşamaları açısından son derece önemli olan Uygur alfabesi budist metinlerin yazımında da kullanılmıştır. "Uygurlar IX. ve X. yüzyıllarda Çinliler'in baskı ile çoğaltma tekniğinden farklı bir baskı sanatı bulmuşlar, sert ağaçtan tek tek hareketli Uygur harfleri ile kitap basmayı ilk olarak gerçekleştirmişlerdir. Kazılar sonunda torbalar içinde böyle harfler ele geçirilmiştir."¹⁰ Pekin'in kuzeyindeki Kü-yungkuan'da Torbogen'deki kitabelerde Türkistan ve kuzey batı Çin'deki her türlü yazmada ve Turfan'daki baskı bloklarında Uygur harflerine rastlayabiliyoruz.¹¹

Uygur alfabesinin hemen hemen bütün Türk boylarında kullanıldığını biliyoruz. Yazı direkt olarak alınıp kullanılmamışsa bile etkisini bütün diğer kültürlerde göstermiştir. "Moğol ve Mançur yazısı, çok az değişikliklerle Uygur yazısından alınmıştır.

Mani ve Hristiyan yazıları, Budist yazılarından farklı bir yazı üslubuna sahiptirler; din dışı metinler ekseriya kursif olarak yazılmışlardır. Blok basmaların yazı üslubu, yazmalarınkinden daha keskindir.

Noktalama işaretleri; nokta, iki nokta ve nadiren de ikiden fazla noktalar. Bunlar, çoklukla, iki cümle arasına konur, çok kere de, tabii olarak, konulmaz. Çok zaman da, eşit iki cümle arasında bulunurlar. Mani metinleri, -söz konusu yazıda-siyah noktaların kırmızıya çevrilmelerinden anlaşılırlar."¹²

Uygur yazısı Türk boylarının islamiyeti kabul etmelerinden sonra bile uzun yıllar kullanımda kalmıştır. "Moğollar Uygurlar'a son vermekle beraber onların kuvvetli kültürlerine tâbi olarak Uygur yazısını almışlar,Timur'un tüzüğü ve Altın Ordu yarlıkları hep Uygur yazısı ile yazılmış, XV. yüzyılın sonuna kadar resmî ve devletler arası yazışmalarda, paralar üzerinde Uygur yazısı devam etmiştir."¹³

Uygur yazısının XVII. yüzyıla kadar Sarı Uygurlar tarafından kullanıldığı bilinmektedir."¹⁴

Uygur Resim Sanatı ve Minyatürün Başlangıçları

Eski Türk resmini Uygurlarla başlatmak yanlış olmaz.¹⁵ Yukarıda da sözünü etmiş olduğumuz Çin, Türkistan ve Mani etkileri Uygur resminin de ivme kazanmasına sebep olmuşlardır. "M. 4-5 yüzyıllarda Doğu Türkistan ve bütün Orta Asya'da gelişen eklektik bir resim tarzından sonra, 6-7. yüzyıllar arasında Türklerle yakın ilişkili bir resim üslubu ortaya çıkmıştı. Bundan sonra, M. 8. yüzyıldan itibaren Uygurlar'ın Doğu Türkistan'a nüfuz etmeleriyle, bizim için daha mühim olan Uygur üslubundaki duvar resimlerinin devri başlamıştır."¹⁶

Maniheizmin etkisi ile yapılan bir çok tapınağın duvarlarında bezemesel amaçlı Uygur resmi örnekleri günümüze kadar gelebilmişlerdir."Uygur duvar resimleri, eski Türk geleneklerinin izlerinin devam ettiği, Manihaizm'in ve daha yaygın bir şekilde yerleşen, Budizm'in ikonografisinin yansıdığı bir sentezin ürünüdür."¹⁷

10- ASLANAPA Oktay, *Türk Sanatı*, İstanbul, 1997, S.11

11- GABAIN A. von, a.g.e, S.11

12- GABAIN A. von, a.g.e, S.11

13- ASLANAPA Oktay, a.g.e S.11

14- Öztuna Yılmaz, a.g.e S.187

15- ASLANAPA Oktay, a.g.e S.15

16- ÇORUHLU Yaşar, *Türk Sanatının ABC'si*, İstanbul, 1993, S.48

17- ÇORUHLU, a.g.e S.48

Uygur sanatının üzerindeki Çin etkisi başka araştırmacılar tarafından da belirtilmiştir. Daha önceki Türk kavim ve devletlerinde görmüş olduğumuz ve özellikle Pazirik Halısı ile en iyi şekilde örnekendirilebilecek Türk Sanatı eklektizmi Uygur sanatında da yansımaları bulur."Uygur Mani rahiplerinin Çine yayılışı ve Çinde mabetler vs. yapıları, onların şehirli kültürüne nasıl intibak ettiklerini anlatmakta idi. M.S. 840 dan sonra Turfan bölgesi kültürü karışık bir karakter arz etmeye başladı. Bu suretle yeni bir üslûbun meydana çıktığı anlaşılır. A. von Le Coq'un "Mischkarakter" yani karışık karakter adı ile adlandırdığı bu üslûp¹⁸, Doğu Türkistanın 1. ve 2. devirlerinden de çok şeyler taşımakta idi. Bu yeni üslûbun en önemli özelliği, Çin san'atından çok şeyler taşıması idi. Yepyeni bir çiçek tezyinatı, kendisini eski devirlerden tamamen ayırmakta idi. Daha ziyade Turfan ovasında çok görülen bu üslûp, yavaş yavaş Kumtura, Kiriş ve Sorçuk'a da yayılmaya başladı. Bu yerler, Uygurların ilk yayılış bölgelerini göstermesi bakımından çok enteresandır."¹⁸

Önemli Uygur şehirlerinden olan Hoço'da pek çok arkeolojik kazı yapılmıştır. A. von Le Coq'un açıklamaları Uygur resmi ve etkilerini açıklaması açısından dikkate değer:"Öyle anlaşıyor ki önceleri şehirde pek çok duvar resmi varmış. Fakat bunlar sonradan çok büyük bir tahribata uğramış. Bazı bina ve eserler ise, mezar hırsızları ve hazine arayıcıları tarafından, araştırmacılar için istifade edilemeyecek derecede tahrip edilmiştir. Sulama kanallarının tıkanması sebebi ile sular mecrâlarını değiştirerek şehri basmış ve bir çok kısımlarını esaslı bir şekilde yok etmişti. Araştırmacıların "K" harfi ile işaret ettikleri zengin kütüphane de bu sellerin tahribatından kurtulamamıştı. Rutubet ve su, kâğıtları çürütmüş ve bu suretle duvarlara asılarak odaları süleyen resim levhaları da ortadan kaybolmuşlardı. Bu resimler, Japonların Kakemono'larının prototipleri mahiyetinde idiler."¹⁹

Uygur duvar resimleri doğal boyalarla, kimi zaman düzeltilmiş duvara kimi zaman yaş siva üzerine fresk olarak kimi zaman da tempera tekniği ile yapılmaktaydılar. Özellikle klasik dönemde kırmızı, mavi, yeşil ve bazende yıldız kullanılıyordu.²⁰ "Bu üslûp özellikle kaya resimlerine dayanan, grafik tarzının yani çizgi unsurunun hakim olduğu ifadeyi tercih ediyordu."²¹

Duvar resimleri farklı konularda olabilmekle birlikte en sık işlenen konu dini sahnelerdi. Din sahnelerinde Budha ve Budist ilahları ağırlıklı olarak resmedilirdi."Tapınakların koridorlarını, duvarlarını, çatılarını hatta rahiplerden başka kimsenin giremediği iç mekânın zeminini; dahi kaplayan resimlerin "belirli bir programa göre" yapıldıkları anlaşılmaktadır."²² Dini konuların dışında sosyal sınıfları gösteren din dışı konular ve süslemelere de rasklanmıştır. Vakıf yapanlar, müzisyenler, rahipler, prens ve prensesler, süvariler resmin konusu olabilmışlerdir. Bunların kompozisyonu sıralama halinde ve simetrik bir düzenledir."²³

18- ÖGEL Bahattin, a.g.e S.359 - 360

19- ÖGEL Bahattin, a.g.e S.353

20- ÇORUHLU, a.g.e S.49

21- ÇORUHLU, a.g.e S.48 - 49

22- ÇORUHLU, a.g.e S.49

23- ASLANAPA Oktay, a.g.e S.15 - 16

Uygur duvar resminin özellikle insan tasvirleri, daha sonraki Türk sanatına yol gösterecek kadar önemlidir. “Mani rahiplerinin din törenlerinde canlandırıldığı bu minyatürlerde uzun saçlı, dolgun yanaklı ufak ağızlı, ince uzun burunlu, çekik gözlü ve kaşlı yüz “Uygur tipi” olarak sanat tarihine geçmiş ve daha sonra islam sanatı içinde çini, seramik, maden, taş ve minyatürde yinelenerek figür sanatında Türk tipinin özelliklerini belirlemiştir.”²⁴ Daha önceleri hep aynı şablona göre üretilen insan yüzü resimleri altlarına sahiplerinin adları yazılarak birbirinden ayrılabilirlerken zaman içinde bunlara bireysel özellikler kazandırılarak realistlik etkileri artırılmıştır.²⁵



Resim 18: Uygur tipinin gelişimi
(a-Bir Uygur kıza, b-Bezdeklik'ten bir portre)

Duvar resminin din dışı konularından süsleme amaçlı kullanılan sembolik çiçek tasvirleri içinde en çok kullanılanı, Budha'nın şahsını da tasvir etmesi bakımından, lotus motifidir.

Gerek duvar resmi gerekse Uygur tipografisi bu kadar gelişmişken ve üstelik blok baskı ile kitap basılıyorken dini kitaplarda illüstrasyon amaçlı minyatürlerin kullanılması doğal bir uzantıdır. Mani'nin dinini yaymak için resmi kullandığını biliyoruz.²⁶ Dini kitaplara yapılan minyatürler daha sonra Türk ve İslam minyatürüne de kaynaklık edeceklerdir.²⁷

24- ÖDEKAN Ayla, *Türkiye Tarihi Cilt I*, İstanbul, 1995, S.479

25- ASLANAPA, a.g.e S.16

26- ÖDEKAN, a.g.e. S.479

27- ÇORUHLU, a.g.e S.50

II. BÖLÜM

Türk Grafik Sanatları Tarihi araştırmamızın I. bölümünde, Ortaasya'daki primitif örneklerin oluşumundan, Uygurlar ile gelen yerleşik yaşam kültür birikimlerine kadar ki geçen sürede oluşan konu ile ilgili ürünlerin ortaya konulması amaçlanmıştır. Ağırlıklı olarak; grafik soyutlama (Arma, sembol, tezyinat....), tipografi ve illüstrasyon (Duvar ve kitap resimleri) ana başlıkları üstünden anlatmaya çalıştığımız Türk Grafik Sanatları Tarihi, Uygurlar'dan Karahanlılar Devleti'ne geçilmesiyle kendi içinde bambaşka bir yön edinmeye, Müslümanlığın kabulü ile Çin etkisinden Arap-İran etkisine doğru bir kayma yaşamaya başladı. Dahil olmamaya başlanan bu yeni sanat ortamında Türkler'in edindikleri yeni açılımlar olmakla birlikte ulaştıkları Müslüman ülkelere de taşıdıkları kültür birikiminin İslam kültürünün gelişmesine etkileri büyük olmuştur. "Saraylar ve evlerin alçı süslemeleri eğri (yatık) kesim tekniği ile yaş sıvalar üzerine tahta kalıplarla süslemeler, Türk sanatının İslâm sanatına getirdiği ilk yeniliklerdendir."¹

Burada bizim grafik sanatlar açısından asıl üzerinde durmamız gereken konu İslamiyet'in konumuz üretimleri üzerine etkileridir. Unutulmalıdır ki; dönemin koşullarında din, anayasa gibi hatta ondan daha güçlü bir yaptırım gücüne sahip toplumsal yapıyı belirleyen en genel geçer sistemdir. Dolayısıyla sanatsal üretimler de dini yaymaya yönelik bir çaba biçiminde üretilmeye başlanmıştır. Araştırmamızın bu bölümünde üzerinde en çok durulması gereken konu da budur.

Müslüman ülkeler ve İslamiyet'in, Türkler ve Türk Sanatı üzerindeki etki -sinin, Osmanlı'nın son dönemine kadar gücünü korumuş olmasına rağmen İslamiyet öncesi Türk gelenekleri varlıklarını sürdürebilmişlerdir. Türklerin erken Müslümanlık döneminde kurmuş oldukları Karahanlı, Gazneli, Selçuklu devletleri Osmanlı Devleti'ne kadar olan dönemde sanatsal anlamda birbirlerinden küçük farklarla ayrılan ve genelde bölgesel sebeplere bağlı değişiklikler gösteren üretimler yapmışlardır. "Hindistan'dan Anadolu'ya kadar uzanan bir Türk egemenlik alanının varlığı, kuşkusuz kapsamlı yerel varyasyonlara karşın, özellikle kültür ve sanat alanında, ortak kavram ve biçimleri teşvik etmiştir. Nizam ül-Mülk bir yanda Gazne ve Belh'de, öte yandan Bağdad ve Şam'da medreseler yaptırdığı zaman bu

1- ASLANAPA Oktay, *Türk Sanatı*, Ankara, 1996 S.180

etkinliklerde benzerlik ve süreklilikler olacağı açıktır. Selçuk Sultanlığı, Yakınoğu Selçuk Atabeğleri ve Anadolu Selçuklu egemenlik bölgelerinde aynı kültürün değişik diyalektleri kullanılmıştır.”²

Tezimizin Uygurlar-Osmanlılar arası erken İslamiyet dönemini Karahanlılar, Gazneliler, Selçuklular gibi devletler üzerinden değil, grafik sanatlar ana başlıkları üzerinden anlatmak konunun anlaşılması açısından daha dolaysız bir yöntem olacaktır.

İslamiyet, Müslümanlığın Yayılışı ve İlk Türk İslam Devletleri

VII. yüzyılla birlikte Arap yarımadasında doğan yepyeni bir din dünyaya yayılmaya başladı. Peygamberi Muhammed olan bu din sadece bir inanç doktrini olarak değil, bir devlet sistemi olarak da etkili kılınmak istenmekteydi. Yarımada da üstünlüğü sağlayan Araplar diğer ülkelerde dinlerini yaymak için fetihlere giriştiler. Peygamberi ve yazısı Arap olan İslamiyet’in yayılmasıyla; ulaşılan bölgelerin de Araplaştırılması amaçlanmıştır.

Arapların doğuda karşılarına çıkan ilk büyük uygarlık İran Devleti olmuştur. İran’ın geçmişten getirdiği bütün kültür birikimlerine karşın Araplar İslamiyeti benimsetmeyi başarırlar. “İranlı kendi dinini bırakır. İran’ın eski Pehlevi yazısı da Arap yazısıyla değiştirilir. Emevilerden Abdülmelik, aldığı yerlere Arapçayı Devlet dili olarak benimsetir.”³

Aynı dönemlerin Türk dünyasında ise Uygurların hakimiyeti son bulmuş, yerlerini, Karahanlılar ve Gazneliler gibi tek başlarına Uygur mirasına hakim olmayan devletler almıştır. “999’da Samani İranlı krallığı, Gazneliler’le Karahanlılar arasında bölüşülmüş, İran ve Maverünnehir’de iki Türk imparatorluğu, İran krallığının yerini almıştır.”⁴

Daha sonra Selçuklu Devletini kuracak olan Oğuzlar ise (Karahanlı devleti sınırları içerisinde) henüz, bağımlı durumdadırlar. “Oğuzlar, Batı Göktürk devleti yıkıldıktan sonra kısa bir süre Türgişler elinde birleşir gibi olmuşlarsa da, gerçekte İslam dünyasına girene kadar dağınık ve bağımsız yaşamışlardır.”⁵

2- KUBAN Doğan, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri* S.348

3- ŞİMŞİR Bilal N., *Türk Yazı Devrimi*, Ankara, 1992, S.4

4- ÖZTUNA Yılmaz, *Türkiye Tarihi II. Cilt*, S.21

5- KUBAN, a.g.e S.107

OGUZ BOYLARI DAMGALARI

		BOYUN ADI	YAZICI-OGLU'na göre	REŞİD UD DİN'ne göre	KAŞGARLI'ya göre
ÜÇ-OK KAVİMLERİ (SOL KOL)	BOZ-OK KAVİMLERİ (SAĞ KOL)	GÜN-HAN			
		KAYI	İYİ	İ,İ	İM
		BAYAT	↑	𐰇	İK𐰇
		ALKA-EVLI	U		𐰇
		KARA-EVLU	T	H	𐰇 𐰇
	AY-HAN	YAZIR	X	Y	𐰇 𐰇
		DOGER	𐰇	X	İY
		DODURGA	𐰇	𐰇	VA
		YAPARLI	π	𐰇	
	YILDIZ-HAN	AVŞAR	X	+	1
		KIZIK	𐰇	X	
		BEGDILI	𐰇	𐰇	𐰇 𐰇
		KARKIN	VI	VI	
	GÖK-HAN	BAYINDUR	𐰇	𐰇	𐰇
		BIÇENE	𐰇	𐰇	𐰇
		ÇAVINDIR	𐰇	𐰇	𐰇
		ÇEBNİ	T	Y	𐰇
	DAĞ-HAN	SALUR	𐰇	𐰇	𐰇
		EYMUR	𐰇	𐰇	𐰇
		ALAYUNDLU	𐰇	𐰇	𐰇
		UREGİR	𐰇	𐰇	𐰇
	DENİZ-HAN	IGDIR	𐰇	𐰇	𐰇
		BUGDUZ	𐰇	𐰇	𐰇
		YIVA	𐰇	𐰇	𐰇
		KINIK	𐰇	↑	𐰇

Şekil 13: Oğuz boyları amblemleri

Türk devletleri ile Arap istilasının karşılaşması Emeviler zamanına rastlamaktadır. Karşılıklı çatışmalarla geçen ilk dönemlerden sonra Karahanlılar'ın bir Alevi ayaklanmasının bastırılması sırasında (920 yılında) Halife orduları ile ortaklığı söz konusu olur. Türkler'in Halife orduları ile ortaklığı bu olayla sınırlı değildir. "İslam dünyasında Türkler'in (Etrâk) ortaya çıkması Fergana, Taşkent ve Maverâünnehirden az sayıda gelen Türklerin, VIII. yüzyılın ikinci yarısında Abbasi halifelerinin hassa askerleri ve inzibat birlikleri arasında yer almalarıyla başlamış, IX. yüzyılda bunların sayıları süratle artarak, Mu'tasım zamanında Hassa ordusunun tamamı Türklerden meydana gelmiştir. 838'de Bağdat'ın kuzeyinde Dicle kıyısında Mu'tasım tarafından kurulan yeni merkez Samerra'ya Türk muhafız ordusunun ve Türklerin yerleştirilmesi ile Türk sanatının etkileri de görülmeye başlanmıştır."⁶

Türk devletleri içinde Müslümanlığı ilk benimseyen Karahanlılar olur. Fakat Karahanlılar İslamiyeti kabul etmekle Araplaşmazlar. "Gazneli ve Selçuklu bölgelerinden farklı olarak Karahanlı politik ve sosyal yapısında bir Türk bilinci olma özelliği vardır. Divanü Lugati't Türk ve Kutadgu Bilig gibi yapıtların bu bölgede üretilmesi bu gözlemi güçlendirir. Barthold, Karahanlı Hakanları'nın Selçuklular'dan daha kültürlü olduğunu ve bunu Doğu Türkistan'daki Uygur kültürüne borçlu olduklarını özellikle vurgular."⁷

Karahanlılar'ın İslamiyete geçisi Uygurlar'ın Maniheizm'e geçişi gibi tepeden inme bir düzenlemedir ve dolayısıyla halkın olumlu veya olumsuz bir tepkisi dile getirilememiştir. "Bilindiği gibi, eski türk hâkimiyet anlayışı hükümdarda Tanrı bağıışı bazı vasıfların varlığını kabul eden bir anlayıştı. Buna göre Türk hükümdarlarına idare etme hakkı Tanrı tarafından bir ilâhi lütuf olarak bağışlanmıştır. Bir başka söyleyişle hükümdar, Tanrı irade ettiği, kendisine kut (devlet, baht iyi talih) ve ülüğ (kısmet) verdiği için hükümdardır ve siyasi iktidar hakkına sahiptir. Yani onun, devleti idare etme hak ve selâhiyetinin kaynağı kendisine kut veren Tanrıdır, hâkimiyetinin menşei ilâhidir. Bu bakımdan da Türk kağanı âdeta göğün yeryüzündeki temsilcisi gibidir. Bu hakimiyet anlayışının Asya Hun İmparatorluğu zamanından beri, yüzyıllar boyunca Türk devlet idaresinin temel unsuru olarak kaldığı malûmdur."⁸

6- AŞLANAPA, a.g.e, S.25

7- KUBAN, a.g.e, S.118

8- GENÇ Reşat, *Karahanlı Devlet Teşkilatı*, Ankara, S.66

Dönemin diğer bir Türk Devleti Gazneliler ise Karahanlılar'dan güç olarak, belli bir süre için de olsa, biraz daha aşağıda kalıyorlardı. "Gazne egemenlik alanının özelliği, Müslümün olmayan Hint ve Ortaasya Dünyası ile İslamın Sınırları üzerinde bir köprü ödevi görmüş olmasıdır."⁹

Oğuz Türklerinin kurduğu Büyük Selçuklu Devleti ise diğer iki Türk devletine göre içerisinde daha büyük oranda göçebe nüfus barındıran bir yapıya sahiptir. Ağırlıklı olarak Gazneliler ile savaşan Selçuklular onları yenerek Karahanlılar'dan güçlü olacaklarını düşünmüşlerdir. 1040 yılı Dandanakan Savaşı ile Selçuklular Gazneliler'i mağlup ederek siyasi gücü ele geçirmişlerdir. 26 Ağustos 1071 yılında Bizans'ta yapılan Malazgirt Savaşı'ndan sonra Anadolu'nun kapıları Selçuklular'a açılmıştır. Anadolu içlerinde ilerleyen Selçuklular, Haçlı Seferlerinin engellenmesinde de en ön sıralarda yer almak zorunda kalmışlar ve bu durumdan dolayı İslam devletleri içinde itibarlarını artırmışlardır.

XII. ve XIII. yüzyıllarda Cengiz ile gelen Moğollar'ın istilası Anadolu'daki siyasi istikrarı bozmuş, geri çekilmeleriyle beraber Osmanlı hakimiyetine kadar sürecek olan siyasi bölünmüşlükler devri başlamıştır.

İlk Türk İslam Devletlerinde Sanat Ortamı

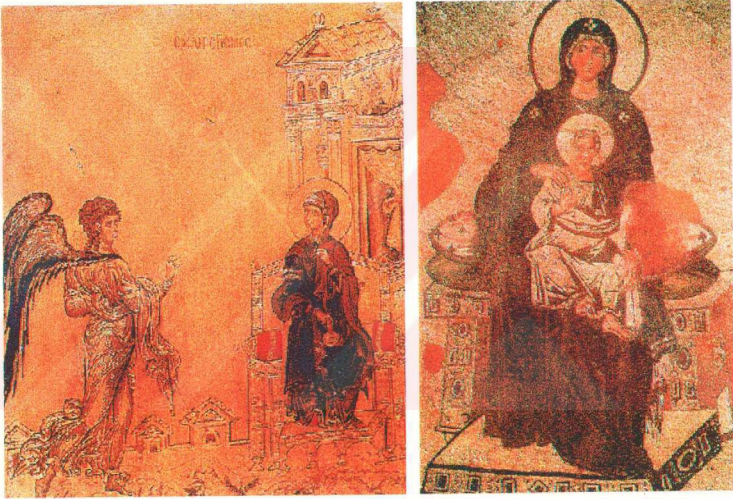
Türk Grafik Sanat Tarihinin belki de en karışık en içinden çıkılmaz halini aldığı dönem bu dönemdir. Siyasi gücün sürekli olarak el değiştirdiği, güçlü olanın kendi topraklarına fehtettiği ülkenin kültürünü de ithal ettiği bir karmaşa hakimdir sanat ortamına. "Yapısal farklarına karşın Ortaasya'dan Anadolu'ya bu Türk egemenlik bölgesi kesintisiz bir düşünce ve sanat ortamıdır. Başka bir deyişle bu üç egemenlik bölgesi, sınırları sürekli değişen, fakat Talas'tan Ahlat'a kadar, Harezm'linin Peşavar'da, Karahanlı prensinin İsfahan'da, Gazneli Emir'in Azerbeycan'da kolayca yaşayabileceği, zenaatkâr ve sanatçıları bir savaştan öteki savaşa ülke değiştiren, bilginleri, fakihleri, şeyhleri, Buhara'dan Bağdat'a, Horasan'dan Anadolu'ya, kolayca göçebilen bir sonsuz hareket ve etkileşim dünyasıdır."¹⁰

Üstelik bu dünya sadece Müslümanlarla Türkler arası kültür geçişliliği ile sınırlı değildir. Aynı oluşum Hristiyan dünyası ile ilişkilerde de geçerliliğini korumuştur.

9- KUBAN, a.g.e S.119

10- KUBAN, a.g.e S.121

“Yalnızca Bizans’a değil, genelde Hristiyanlara özgü anlamda kullanılan “Rumi” teriminin sanatlarda üstünlüğü niteler bir anlam kazanması, Müslümanların ilk yüzyılı kadarırken bir tarihe uzanır. Hayret ve hayranlığın takdire yol açtığı ve özellikle zenginlik söz konusu olduğunda, teknisyenleri kendi yanına çekmek için sistemli girişimlerde bulunulduğu bilinen bir gerçektir. Şam’daki camiye süsleyen mozaikçilerin ve hatta Medine’de Bizans’tan getirildiğini kesin olarak biliyoruz. Kesin olmamakla birlikte, çok mümkündür ki yapımları oldukça iyi belgelenmiş olan önemli camilerin yanı sıra, erken İslam anıtlarının büyük bir çoğunluğu, en azından Suriye ve Filistin’dekiler, ya Hristiyan ya da İslam-öncesi Hristiyanlık geleneği içinde eğitilmiş işçiler ve sanatçılar tarafından yapılmış ve süslenmiştir.”¹¹



Resim 19: Erken İslam döneminde Batıda (Bizans'ta) yapılan örnekler

Kültürel dolaşımın en önemli örneklerinden birisi de, 11. yy sonu ile 12. yy başlarına tarihlenen Gazne Sarayı buluntularıdır. Gazneliler coğrafi olarak Hristiyan Dünyasına en uzak Türk Devleti olmalarına ve Hint kültürüne bir köprü oluşturmalarına rağmen çinilerinde Runi ve Palmet motiflerini önemli bir yer tutacak şekilde kullanmışlardır.¹² Böyle bir sanat tarihi döneminde hangi üretimlerin Türk hangilerinin Türk olmayan olduklarını ayırdetmek zorlaşacaktır.

11- OLEG Grabar, *İslam Sanatının Oluşumu*, İstanbul, 1998, S.93

12- ÇORUHLU Yaşar, *Türk Sanatının ABC'si*, İstanbul, 1993, S.75

Özellikle Türk sanatının Ortaasya'dan beri devam edegelen eklektik yapısı düşünüldüğünde; Türkler'in kendilerine güzel gelen her motifi ve her kültürel ürettiği alıp yorumlayacaklarını unutmamak gerekir. "Büyük sanat yapısının başlıca patronları politik güç sahipleri olan Türkler ve onların emirleri, vezirleri ve valileri idi. Bu sanat patronluğunun üretimi ne yolda etkelediğini saptamak kolay değildir. Kesin olarak bildiğimiz tek şey sanatçının gezici oluşudur. Bu gezicilik sanatçının kendi hür iradesiyle dolaşmasından çok, patronların, onları egemenlik alanlarının her köşesinden toplamaları ya da hizmetlerini, nereden gelirse gelsin, satın almalarıdır. Bu nedenle de sanat ifadesinin yerel boyutu tekniklerdedir. Fakat üslup hiçbir bölgenin doğrudan malı olmamıştır."¹³



Resim 20: Aganistan Herat ve Anadolu'da yapılmış iki ayrı örnekte yazının dekoratif amaçlı kullanımı

Selçukluların Anadolu'ya girmesi Doğu ülkeleri ile Batı arasında Gazneliler'in Hindistan'daki konumlarını hatırlatan bir köprü görevini hazırlamıştır. "Anadolu ile sürekliliği açısından incelediğimiz Doğu-İslam dünyasının Türk egemenliği altında, 11.-13. yüzyıllardaki sanatı politik ortamın bütün karmaşasına karşın homojenliğini Selçuklu sülalesinin İran'daki yerleşmesine dayandıran üretim olgusudur. Biçim formülleri bir merkezden ya da bu merkez aracılığıyla yayılmıştır. Gerçi Selçuklu döneminde rastlayacağımız her biçim ve tekniğin daha önceki aşamalarını İran'da ve Ortaasya'da bulabiliriz. Fakat

bunların yeni sentezlerde buluşmalarında ve Batıya geçmelerinde araç Selçuklu politik egemenlik alanının hareketli yaygınlığıdır.”¹⁴

1081 yılında Selçuklu sultanının İznik’i aldıktan sonra ölmesi politik bir karmaşa yaratmışsa da Anadolu Selçuklular’ı XIII. yüzyıl başında merkezi Konya olan daha güçlü bir devlet kurarak Türk Grafik Sanatını bundan sonra üzerinden anlatacağımız Anadolu’nun, Türkleşmesine uygun bir ortam hazırlamışlardır. Daha sonra gelen Timur istilası ile sadece siyasi dalgalanmalara sebep olmuştur. Anadolunun Türkleşmesini engelleyememiştir. ¹⁵

Görsel Soyutlama Üretimi ve Tipografi

Her ne kadar İslamiyet öncesi Türk Sanatı Kronolojisi Karahanlılarla başlatılsa da Türklerin tamamen müslümanlaşması Karahanlılardan çok daha sonraları bile tamamlanamamıştır. Ortaasya’nın Şaman veya Maniheizt gelenekleri İslamiyetin kabulünün ilk yıllarında bile varlıklarını devam ettirmişlerdir. Bunun yanı sıra göçebe kültürünün önemli elemanlarından çadırlar hâlâ kullanımdadırlar. “Çadır sanatının asıl önemi Türkler’in yaşamında göçerlik ögesinin uzun süren etkisini simgelemesi ve kuşkusuz, göçer-yerleşik düzen ilişkilerinde mekan ve duvar bezemesine bağlı renk ve düzen duyarlılıklarında, geçici ve sürekli biçim dünyaları arasında bir ortak davranış ve belki de, sözlük yaratmış olmasıdır. İran ve Türk mimarilerinin yüzey düzenleri ve renk kullanımlarıyla çadırın kilim ve dokumaya dayalı bezemesini de açık süreklilikler içerir.” ¹⁶



Resim 21: Selçuklu halısı

14- KUBAN, a.g.e. S.124

15- KUBAN, *100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi*, İstanbul, 1994, S.105

16- KUBAN Doğan, *Batıya Göçün Sanatsal Etkileri*, İstanbul, 1993, S.105

Öte yandan yeni doğmuş sayılabilecek bir din olan İslamiyetin görsel imgelerle ilgili sorunları vardır. “İslamın beşiği olan Arabistan, insan yapısı, gözle görülür simgelerin olanaklarının hemen hiç farkında değildi; kendisi yaratıcı olmayıp başka yerlerden gelen çeşitli nitelikte nesneleri tüketmekteydi; başka kültürlerin, kendisine komşu olanlar dahil, süslü yapıtlar yaptığını, resimler boyadığını, heykeller biçimlediğini ve zaman zaman bu yaratılarına belli kutsallıklar attettiğini biliyordu. Ancak, bu formlara verilen anlamlar ya ilkel ya da sınırlıydı; “hoş” şeylere sahip olmanın ötesinde estetik dürtülerden kaynaklanmıyordu”¹⁶

Görsel imgeler konusundaki bu geç kalmışlık Arapları yeni arayışlara yöneltmiştir. “...insan suretleri ve canlı varlık tasvirleri de içeren, kendilerine özgü simgeler aramaya koyuldular ama; daha sonra bu arayıştan vazgeçildi, ya da, daha doğrusu camiler, sikkeler gibi resmi sanat örneklerinde, canlı varlıklardan yararlanılan eski temaların yerini yazı ya da kullanılan modellerin bilinçli olarak farklılaştırılması geleneği aldı.”¹⁷



Resim 22: Abbasi alifesi Mutasım zamanından bir sikke

Arap yazısının bu şekilde önem kazanması ileride Türk Grafik Sanatlarının tipografi örneklerini de derinden etkileyecektir. Türkler’in İslamiyete geçmeleri ile birlikte Arap yazısını da almaları kaçınılmaz olmuştur. “Arap yazısı, Kur’an yazısı olduğu, dinin bir parçası imiş gibi görüldüğü için alınmıştır. Ama alınırken bu yazının “Türk diline uygun olup olmadığı gözönünde tutulmamıştır”¹⁸

Arap yazısının alınması da Müslümanlığın yayılışında olduğu gibi birdenbire olmamıştır. “Doğu Türkçesinde Arap yazısı kullanılmaya başladığı zaman, bir yandan da Uyğur yazısı kullanılıyordu. Bu yüzden Arap yazısı, Uyğur yazı geleneğine uyduruldu, dolayısıyla Uyğur yazısının bir çevriyazısı olarak ortaya çıktı..... Yalnız Doğu Türkçesinde de Arapça ve Farsça sözcüklerin yazımı değişti-

16- GRABAR, a.g.e. S.99

17- GRABAR, a.g.e. S.100

18- ŞİMŞİR, a.g.e. S.5

ilmedi; bu yüzden de Karahanlı ve Çağatay yazılarında ikili bir yazı dizgesi ortaya çıktı. Arapça ve Farsça sözcükler için bu dillerin kendi dizgesi korunurken, Türkçe sözcükler için Uygur yazı dizgesi uygulandı.”¹⁹

Bu çeşit adaptasyon sancıları sırasında Türk ulusal bilincinin hâlâ canlı olmasının da etkisiyle Kaşgarlı Mahmut 1072’de Türkçenin Arapçaya karşı üstünlüğünü savunan Divan-ı Lugat’tı Türk’ü yazar. Fakat yine de bütün bunlar Arapların ve Arap kaligrafisinin Türkler ve Türk Grafik Sanatları üzerindeki etkisini engelleyemezler. “Türkler, Müslümanlığı benimsetmekle Araplaşmazlar. Kendi dillerini bırakmazlar. Türk dili, Türk halk kitlelerinin konuşma dili olarak canlılığını sürdürür, Arapçanın (ve Farsçanın) tehlikeli egemenliğine karşı direnir. Türk ulusal bilinci de henüz oldukça güçlüdür. Türklerin Müslümanlığa yeni geçtikleri bir dönemde , 1072’de, Kaşgarlı Mahmut Divanu Lugati’t-Türk’ü yazar, Türkçenin Arapçaya üstünlüğünü savunur. Din yoluyla Araplaştırma politikasının da ilk zamanlardaki hızı kalmamıştır. Arapçanın bütün müslüman ülkelerinesmi Devlet dili sayılması uzun ömürlü olmamıştır. Sonra Orta Doğu’da Müslümanlığın liderliğinde Araplardan Türklere geçmeğe başlamıştır. Divanu Lugati’t-Türk”ün yazılmasından çeyrek yüzyıl sonra Batıdan boşanan haçlı akınlarını, öncelikle Anadolu Selçuk Türkleri göğüslerler...”

Ne var ki Araplaşmaktan kendilerini koruyabilmekle birlikte Türkler, Arap ve Fars kültürlerinin güçlü etkisi altına da girerler. Arapça, din dili olarak camide, bilim dili olarak da medresede taht kurar.”²⁰

Arap yazısının istilası sadece Türkler üzerinde olmaz. Bu yazı Suriye, Arabistan ve Irak’ta Arami, Süryani ve diğer Sami yazılarının ve İran’da Pehlevi yazısının yerini almıştır.”²¹



Resim 23: Eren islam tipografisine Irak’tan bir örnek

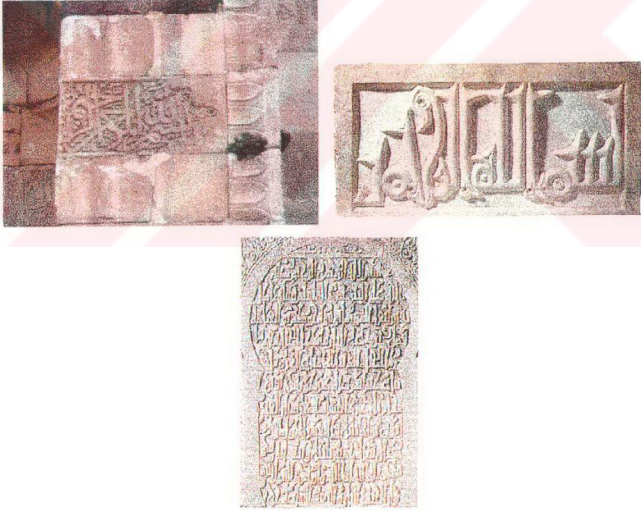
19- CANPOLAT Mustafa, *Arap Yazılı Türk Alfabesinin Gelişmesi*, Ankara, 1981, S.4

20- ŞİMŞİR, a.g.e. S.4

21- ASLIER Mustafa, *Grafik Sanatlar Tarihi*, Ankara, 1985, S.36

Arap yazısı sağdan sola doğru yazılır ve okunur. Ünsüz ağırlıklı bu yazı sisteminde sadece 3 adet (a, i, o, u) ünlü bulunmaktadır. Bu durum Türkçe için Uygur hatta Göktürk yazısından daha yetersiz dil olanakları demektir. Arap yazısında büyük harf, küçük harf ayrımı da bulunmaz. Buna karşılık Türkçe’de bulunmayan sesler içinde harfler olduğu görülür. Bütün bu olumsuz etkiler Türk kabileleri arasında şive farklılıkları yaratmıştır.²²

Arap yazısının Arap kimliğini geliştirmek ve yaymak amacıyla kullanımının dışında başka bir eksiği kapatmaya yönelik de bir etkisi vardı. Sadece iletişim değil süsleme için de görsel imge olarak yazıya başvurulmuştu. “İslamın ikonagrafik açıdan imleyici olanı kullanma konusunda kendini sınırlamış olmasından ötürü, enerjisinin bezeyici olanda yoğunlaştığı öne sürülebilir. Bu sanat geleneği büyüyüp geliştikçe “fazladan” olan ana konu haline gelmiş, her yeni motif, yazılar bile, bezemeleşmiştir.”²³ Tipografik bezeme Araplar’dan Türkleri aktarılmış ve Türkler’in elinde de gelişimine devam etmiştir.



Resim 24: Yazının bezemesel amaçlı kullanımına üç örnek

a- Selçuk İsbey camii, b- Mısır'da Memlûklulardan bir kalıntı c- İspanya'dan Emevîlerden örnek

22- ŞİMŞİR, a.g.e. S.6,7,8

23- GRABAR, a.g.e. S.177

İlk Türk İslam devletleri almış oldukları Arap kaligrafisini geliştirerek bir sanat düzeyine çıkarmak için ilk adımları atmışlardır. Osmanlı İmparatorluğu ile en olgun örneklerini verecek olan Hat Sanatının gelişmesine yukarıda sözünü etmiş olduğumuz sanat ortamı nedeni ile Gazneliler'in, Karahanlılar'ın ve Selçuklular'ın birbirlerinden net sınırlar ile ayrılmayan katkıları bulunmaktadır.

Erken İslam döneminin artistik yazı çeşitleri içinde anıtlar üzerine kazılarak yazılan "Makîlî" yazı harflerinin köşeli dik ve sert oluşlarıyla dikkati çeker. Bu yazı türü Nabatî yazı ile birlikte elle yazılan ve yuvarlaklık özelliği içeren "Kûfî" yazıya kaynaklık etmiştir.²⁴ Selçuklular zamanında çiçekli, örgülü, süslü örnekleri yapılmıştır.

Bu yazının kullanım alanının genişliği Karahanlı keramiklerinden de anlaşılmaktadır. "Karahanlı keramiklerinde süslemeler bir merkezden kaynaklanarak yayılır. Tabakların kenarlarında süsleme bordürlerinin yanında kûfî yazı şeritleri de dikkati çekmektedir."²⁵

Türk hat ve buna bağlı tipografi sanatı asıl gelişmesini, Anadolu'daki siyasi dengesizliklerin, hiç olmazsa aynı devletin sınırları içinde yaşamak anlamında, yatışıp Osmanlı Devleti'nin uzun süreli olacak olan siyasi istikrar döneminde yaşayacaktır.

Resim ve Minyatür

İslam kültürünün Arabistan yarımadasından dünyaya yayıldığını göz önünde bulundurursak Türk Grafik Sanatları'na yön değiştirecek olan bu bölgenin sanat anlayışını belirlememiz yerinde olur. "Salt sanatsal eylemleri içeren Arapça kökenli kelimelerin sayıca az oluşundan yola çıkarak Arabistan'da pek az sayıda heykel ve resim bulunduğunu, ya da işlevi olan nesneler dışında herhangi bir el işçiliğinin yok sayılabileceğini söyleyebiliriz."²⁶

Diğer taraftan Türklerin Ortaasya'dan taşıyıp getirdikleri köklü bir resim ve soyutlama gelenekleri vardı. "XI. y.y. başında, Gaznelilerin Leşker-i Bazar Sarayı fresklerinde aynı yüzyıl sonunda Selçukluların merkezi Rey'deki duvar resimlerinde, Rey ve Keşan minâî ve perdahlı keramikleri ile çinilerde Uygur resminin

24- TAŞKIRAN Hüseyin İltar, *Yazı ve Mimari*, İstanbul, 1997, S.84

25- ÇORUHLU, a.g.e, S.76

26- GRABAR, a.g.e, S.86

etkileri kendini gösterir. Bu zamanlarda gelişen ilk İslâm minyatürleri kaybolmuştur.(E. Grube'nin isabetle belirttiği gibi) Uygur resim ve minyatür üslûbu birçok değişiklikler geçirmekle beraber esasları bozulmadan XV. y.y. içerilerine kadar devam etmiştir. Türkler, Orta Asya'dan Uygur resim üslûbunu batıya getirerek Gazne, Rey, Keşan, Musul ve Anadolu'ya yerleştirmişlerdir.”²⁷ Uygurları anlatırken sözünü ettiğimiz Pencikent duvar resimleri ve blok baskı ile yapılan kutsal kitap illüstrasyonları İslamiyetin kabulü ile başka açılımlar edineceklerdir.

İslâmiyetin ve özellikle Kuran'ın Hristiyan sanat anlayışı ve incille benzerlik göstermeyen çok önemli noktaları vardır. “ Kuran, yazıldığı dönemde ya da daha ileri tarihlerde İslâm sanatlarında yaratıcılığa ilişkin önemli ipuçları vermemesi bir yana, bir kitap olarak da hiçbir zaman tasvir sanatı için bir kaynak olmamıştır. Başka bir deyişle, ve tanrıbilimsel anlamda bağlamı ne olursa olsun, Kuran görsel formlara çevrilmeye elverişli değildir, çünkü belli başlı anlatı-sekansları izlemeyi ve çünkü ayinsel ve diğer kullanım biçimleri Hristiyanlığın dört kitabının ve Eski Ahid'in kullanımlarının yol açtığı estetik çeşitlilikten yoksundur. Kuran o zamanlarda da, günümüzde olduğu gibi, camilerde dua edilirken yüksek sesle okunurdu; estetik çekiciliği Tanrı'nın esinlediği sözcüklerin müziğinde yatar. İslâmlıkta öteki dinlerdeki kurumlaşmış bir ayin düzeninin bulunmaması, İslâmı belli kalıpları olan törensel, ya da kutsanmış bir dekordan yoksun kılmıştır. kutsal kitapların imgeler için kullanılması ve Kutsal Kitap'ın resimlenme tarihinde açıkça görüldüğü gibi, sanatçının birçok metinsel zorluğun üstesinden gelebilecek bir beceri kazanması için, kültürün tümünün ya da bir bölümünün kutsal kitap metninin görsel anlatımına aktarılmasını talep etmesi gerekir.”²⁸

İslâmiyetin Türk resim ve grafik sanatlarını bütün bu negatif etkilere rağmen olumsuz etkileyemediği görülür. Uygur kitap resimleme geleneği İslâmiyette minyatüre dönüşecektir. Minyatürün İslâm dünyasına Türkler'le geldiği kabul edilir.²⁹ Ne var ki Uygurlar'ın son İslâmiyetin ilk yıllarına ait erken minyatür örnekleri hakkında elimizde 400 yıllık bir bilgi eksikliği vardır.³⁰

Yeri gelmişken minyatürün tanımını yapmakta da fayda var: “ Minyatür, el yazması kitapların metni açıklayıcı resimlerine verilen isimdir. Bu kelimenin İtalyanca “minyatura” kelimesinden geldiği ve Avrupa'da kitapların bölüm

27- AŞLANAPA, a.g.e, S.364

28- GRABAR, a.g.e, S.89-90

29- ÇORUHLU, a.g.e, S.79

30- ÖDEKAN Ayla, *Türkiye Tarihi 1. cilt*, İstanbul, 1995, S.480

başlarındaki harflerin “minium” denilen maden kırmızı ile boyanması ile alakalı olduğu iddia edilmiştir. Aslında bu terimin Türkler’le ilgisi yoktur. Çünkü Türkler minyatür yapan kişiye, “nakış yapan” manasına gelen “nakkaş”, minyatüre de “nakış” diyorlardı.

Minyatür; tezhip, hat gibi sanatlarla bir arada yer alır. Kitap yazılıp hazırlandıktan sonra tezhipleri ve resimleri yapılırdı. Minyatürde perspektif anlayışı önemsenmemiştir. İnsanların veya hayvanların büyük veya küçük, uzak ya da yakın gösterilmesi önem derecelerine ve konudaki yerlerine bağlıdır. Uzaklık bazen bir çeşit renk perspektifi ile belirtilir. Renkler ile ilgili en önemli özellik çizgisel ifadeyi kaybetmeyen saf renklerin kullanılmasıdır. Bu nedenle gölge-ışık etkisi ortaya çıkmamıştır. Bütün bu özellikler İslâmiyetten evvelki Uygur duvar resimlerinin çoğunun ve Uygur maniheist minyatürlerinin özellikleridir.”³¹

Minyatür ekol ve aşamaları ise şu şekilde gelişim göstermiştir:1258-1355 yılları arası bazen İlhanlı-Moğol üslûbunun bazen Tebriz okulunun öne çıktığı İlhanlı-Moğol dönemi; İran’da Şiraz ve Tebriz ekollerinin görüldüğü Şahname’nin minyatürlendiği 1303-1353 İncü, 1336-1432 Celayirli, 1314-1393 Muzafferiler dönemi; Portre sanatının geliştiği, Türk minyatür sanatının Şiraz, Herat ve Semerkant’ta en parlak devrini yaşadığı 1370-1506 Timurlu dönemi; “Türkmen Üslûbu”nun ortaya çıktığı 1380-1468 Karakoyunlu ve 1378-1508 Akkoyunlu dönemleri; Avrupa etkilerine açık natüralist bir üslubun tercih edildiği 1501-1732 Safevî dönemi ve 1500-1600 tarihli Buhara okulu.³²

Bu gün elimizde son derece az sayıda olmakla birlikte son derece önemli birkaç minyatür çalışma bulunmaktadır. 1206 yılında El Cezeri tarafından yazılan ve şu an Topkapı Saray Müzesi’nde bulunan Kitâb Fi Mârifet El-Hiyel El-Hendesiyâ (Otomata) adlı kitap 50 adet mekanik ve otomatik aletin işleyişini anlatır. Bu aletler arasında içki kabı, sürâhi, havuz, aç ölçer, çalar saat ve kapı sürgüleri bulunmaktadır. Bu kitabın değişik zamanlarda 14 Arapça kopyası çıkarılmıştır. X. yüzyılda 20 cilt olarak yazılmış olan Kitâb El-Aghânî (Şarkılar Kitabı)’nin sunuş sayfalarında hükümdar avlanırken içki içerken, yıkanırken ve saray kadınlarıyla eğlenirken resmedilmiştir. ³³

31- ÇÖRUHLU, a.g.e, S.78

32- ÇÖRUHLU, a.g.e, S.83

33- ÖDEKAN, a.g.e, S.480



Resim 25: El Cezeri tarafından yazılan Kitāb Fi Mārīfet El-Hiyel El-Hendesiya (Otomata) kitabından bir sayfa 1206

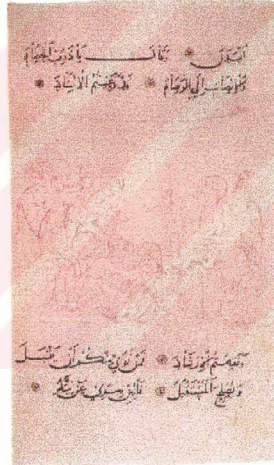
“Anadolu’da yapıldığı bilinen 12. ve 13. yüzyıl minyatürleri sayılıdır. Dioskorides’in “Materia Medica” yazması Artuklu Emiri Necmeddin Alpi için, Mihran İbn Mansur tarafından Süryanice’den (1152-1176) Arapça’ya çevrilmiştir. 12. yüzyılda Mayarfarikin’de (Silvan) yapıldığı sanılmaktadır. İ.S. 2. yüzyılda Kilikya’da Anazarba’da doğmuş bir hekim olan Dioskorides’in yazmasında hayvan ve bitki resimleri vardır.”³⁴



Resim 26: Dioskorides’in Materia Medica’sından bir sayfa

XIII. yüzyılın en önemli yapıtlarından olan, Selçuklu minyatür sanatını yansıttığı kabul edilen Varka ile Gülşah adlı kitap Irak'ta Atabeyler döneminden kalma bir Farsça nazım hikayesidir.³⁵ Azerbaycan'da Hoy'dan gelerek Kastamonu'ya yerleşen Muhammed oğlu Abdülmümin usta tarafından yapılan bu çalışmada "Konular hikayeci üslupta basit kompozisyonlarla anlatılmış ve metinlerin arasına şerit halinde yerleştirilmişlerdir. Doğa çoğu kez rumili bir zeminle betimlenmiştir. Yer yer tavşan, köpek ve kartal gibi hayvan figürleri resmedilmiştir. Minyatürler saray yaşamı ile göçebe çadır yaşantısını birarada canlandırmaktadır. Çadır ve doğa betimlemeleri, eğlence sahneleri, gömü geleneği, mimari öğeler, kültürel veriler olarak belge değeri taşımaktadırlar. Bu minyatürlerde Türk, Orta Asya, Hint, Çin ve erken islam etkileri sezilir. Ancak figürler tipik Uygur figürlerini anımsatmaktadır."³⁶

Anadolu dışında yapılan çalışmalarda Suriye ve Irak'takilerden El Hariri'nin Yahya İbn Mahmud El Vasi'ti tarafından resmedilen "Makamat"ı sözü edilmeye değer bir çalışmadır.



Resim 27: Hariri'nin Makamat kitabından bir sayfa

Minyatür sanatçılarını çoğunlukla tanımayız. "İslam tarihinde minyatörcü yani nakkaş, kitap sanatçıları içinde, kesinlikle yazar ve hattat'dan sonra, kitabı süsleyen 'müzehhip'den de önce gelir. Ve bu hiyerarşi içinde biz kitabın yazarını ve katibini (hattat)ını biliriz, fakat minyatürünü yapanı daha az biliriz. Çoğu kez de bilmeyiz."³⁷ Fakat elimizde çalışmalarıyla diğer sanatçılardan ayrılan ve adı olmasada takma adı bilinen bir Ortaasya ressamı vardır, Mehmet Siyah Kalem.

35- KUBAN, a.g.e, S.185

36- ÖDEKAN, a.g.e, S.481-482

37- KUBAN, a.g.e, S.185

Siyah Kalem'in çalışmaları minyatürün en parlak dönemlerinden birine Timurlu dönemine rastlasa bile minyatür olarak düşünülmüş çalışmalar değildir. Bu çalışmalara daha çok rulo resim adı verilir. "Öykü anlatılırken asılan rulolar, göç sırasında kolayca toplanarak diğer eşya ile birlikte taşınabilirlerdi. Ancak bunlar kâğıt ya da ipek gibi kolay yıpranan bir malzeme üzerine yapıldıkları için, bunlardan günümüze kadar gelen pek olmamış."³⁸ "Resimler dinleyicinin anlatılanları gözönünde canlandırmasına, öykünün çeşitli aşamalarını kolayca izleyebilmesine yardımcı oluyordu. Siyah kalem ruloları da bu amaçla yapılmış olmalı."³⁹



Resim 28: Mehmet Siyah Kalem'den bir örnek

Siyah kalem bu çalışmaları yaparken güneyde İran'da Herat okulunun başında daha sonra Safavi devrinde Tebriz'e götürülecek olan minyatür ustası Bihzâd bulunuyordu. Onun döneminde "Acâ'ib-ül Mahlûkat ve Garâ'ib-ül Mavcudât", "Mecmua-i Eş'âr", "Hamse-i Nizâmî", "Hamse-i Husrev Dahlevî", "Kelile ve Dimne", "Heşt Behişt", "Humây-ı Humâyûn", "Gülüstan", "Şahnâme" ve "Cami-ül Tevârih" adlı eserler üretilmiştir.⁴⁰



Resim 29: Humây-ı Humâyûn'dan bir sayfa

38- İPŞİROĞLU Mazhar, *Bozkır Rûzgârı*, İstanbul, 1985, S.29

39- İPŞİROĞLU, a.g.e, S.10

40- ÇORUHLU, a.g.e, S.81-82

Minyatürde çok başarılı örneklerin yapıldığı böyle bir ortamda Siyah kalem'in çalışmaları saray çevresinden uzak kalan bir yerel sanat okulunun son örnekleri kabul edilirler.⁴¹ Bu çalışmalarda Moğol üslubu ağır basar. "Geç Abbasi dönemi Bağdat okulu kitap ressamlığında çizgi bir soyutlama aracıydı, nesneleri hacimden sıyrarak düzeye üzerinde bir nakış motifine dönüştürüyordu. Moğol üslubundaysa çizgi, bloktan oymuşçasına büyük biçimleri ortaya çıkararak nesnelere hacim kazandırır... Hacmi belirtmede gölgeleme büyük ölçüde çizgiye yardımcı olur, yer yer inceli kalınlaşan çizginin yanısıra birbirine yakın aralarla - özellikle giysilerin bol ve yuvarlak kıvrımlarında- sertten yumuşağa, koyudan açığa geçerek hacim duygusunu artırır. Bu resimlerde renk de aynı doğrultuda kullanılır. Renk saydamdır, minyatürlerde olduğu gibi biçimleri örten bir tabaka oluşturmaz. Resim doğrudan doğruya kağıt üzerine fırçayla çizilir, sonradan çizgiyi ve gölgeyi örtmeyecek biçimde renklendirilir."⁴² Bu nedenle bu resimlere renkli grafik demenin yanlış olmayacağını söyler İpşiroğlu.



Resim 30: Mehmet Siyah Kalem ve başka bir sanatçıya ait Moğol Üslubu çalışma

Siyah kalem'in çalışmaları Yavuz Sultan Selim'in İran seferinden sonra saraya ganimet olarak getiriliyor. Fakat minyatüre alışkın olan saraylılarca nasıl kullanılacağı bilinmediğinden rulolar kesilerek "murakka" adı verilen albümlere yapıştırılıyor. Bu şekilde el ve yer değiştirdikleri için bugün bizler Siyah kalem'in çalışmalarında hangi hikayelerin anlatıldığını bilmiyoruz.⁴³



Resim 31: Mehmet Siyah Kalem'in kendine özgü sürrealist demon çizimleri

41- İPŞİROĞLU, a.g.e, S.33

42- İPŞİROĞLU, a.g.e, S.31-32

43- İPŞİROĞLU, a.g.e, S.10

Beylikler Devri minyatürlerini ne yazık ki bilemiyoruz. “ 14. yüzyılda İslam dünyasının Tebriz, Meraga, Şiraz, Bağdat, Kahire gibi çeşitli merkezlerinde Türklerin meydana getirdiği minyatürler ve yeni üslûplar bilinmektedir. 14. yüzyıl Beylikler devri minyatür sanatı konusunda ise bugüne kalan eser olmadığından bilgi sahibi değiliz.

Büyük olasılıkla bu yüzyıllarda komşu merkezlerde gelişmeye devam eden minyatür ve kitap sanatı alanında Anadolu'da da eserler verilmişti. Bunların Beyliklere bölünmüş Anadolu'da karışıklıklardan kaybolup gittiğini söyleyebiliriz.”⁴⁴

Türk minyatür sanatı Osmanlılar'ın siyasi hakimiyeti kurmalarıyla birlikte yeni bir devreye başlayacaktır.

Diğer Sanatlar

Şu ana kadar görmüş olduğumuz örneklerden anlaşıldığı üzere İslamiyetin görsel imge yasağı Türkler'in bu alandaki üretimlerini engelleyememiştir. “Türklerin Araplar gibi figürlü resme karşı çıkmadıkları belirtilmelidir. Bununla birlikte onların sanatında görülen figürler Bizanslı da değildir.”⁴⁵

Türkler minyatürün yanı sıra başka bazı bezeme alanlarında da canlı varlık tasvirine yer vermişlerdir. Bu konuda Selçuklu seramikleri dikkate değer.



Resim 32: Figürlü Selçuklu Seramikleri

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi Selçuklular insan biçimli melekler çizmekten geri kalmamışlardır.

44- ÖNEY Gönül, *Beylikler Devri Sanatı*, Ankara, 1989, S.55

45- KUBAN Doğan, *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*, İstanbul, 1995, S.63

Çini sanatında ise yazının dışındaki bitkisel motiflerin bezemeye dahil edildiğini görürüz. “İnsan ve hayvan figürlerinin kaynağı Orta ve İç Asya’dır. Öte yandan mozaik çini tekniğinde ise geometrik ve bitkisel motifler görülmektedir. Çinide bitkisel motiflerin kullanılışı 13. yüzyılın ikinci yarısından sonra gittikçe artmıştır.”⁴⁶

Osmanlı’ya geçerken

Türk Grafik Sanatlarının erken İslam dönemi boyunca pek çok farklı siyasi olusumun elinde yoğrulduğunu biliyoruz. Bu bölümü III. bölüme Osmanlılara bağlarken üzerinde durulması gereken iki dönem daha vardır. Bunlardan birincisi Anadolu üslûbunun oluştuğu dönemdir. “Anadolu’da karmaşık bir gelişme sürecinin bazı yerde yoğun, bazı yerde daha az yoğun, bazen direkt ithal özellikleri, bazen de tersine, tamamen yerli verilerle, fakat genel olarak çeşitli eğilimleri ve teknikleri birbirine karıştırarak oluştuğunu ve zaman içinde Anadolu-Türk sanatı’nı, diğer İslâm bölgelerinden ayıran bir kimliğe kavuşturduğunu görüyoruz.

.....

Bizim bugünkü bilgilerimize göre onüçüncü yüzyılın başından öteye kendidini diğer İslâm bölgelerinden, çevreden ayıran bir Anadolu-Türk sanatı vardır.”⁴⁷ Türk Grafik Sanatlar tarihimizin bundan sonraki bölümü Anadolu ağırlıklı olmak üzere bu topraklardan dünyaya yayılan Osmanlıların üzerinden anlatılacaktır.

Bir diğer dönem ise Beylikler dönemidir. “Bazı uslup çeşitlemelerine rağmen Anadolu Beyliklerinin, birbirinden kesin farklılıklar gösteren ayrı birer sanatı olduğunu söyleyemeyiz. Birinde denenen bir yenilik, komşu bir diğer beylikte de izlenebilmektedir.”⁴⁸ Bu yüzden beylik dönemini Osmanlı’nın hazırlayıcısı sayabiliriz.

46- ÇORUHLU, a.g.e, S.119

47- KUBAN, a.g.e, S.51

48- ÖNEY Gönül, a.g.e, S.2

III. BÖLÜM

Tezimizin 3. bölümü Türk Grafik Sanatlarının Cumhuriyetten önceki son aşaması olan Osmanlılar konusunu işlemektedir. Geçen bölümlerde de anlatıldığı üzere Türkler'in Ortaasya'dan başlayan göç dalgası Güney Asya ve Afrika'nın Akdeniz kıyılarına ulaştıktan sonra en batıda halen Selçuklu Devletinin mirasının Anadolu Beylikleri yüklenmiş bunların içinde Osman Bey'in yönettiği beylik zamanla güç kazanarak siyasi birleştiriciliği sağlamıştır.

Osmanlılar sürekli olarak Batı'ya akımlar yapmışlar ve topraklarını genişletmişlerdir. Batı'da ilerledikçe Müslümanlığın kabulünde yaşanan Çin etkisinden kopuş bu sefer Arap-İran etkisinden uzaklaşıp çeşitli dalgalanmalarla da olsa Batı etkisine girişi getirmiştir. Türk Grafik Sanatlar Tarihi açısından dikkat edilmesi gereken en önemli konu bu Doğu-Batı etkileşimlerinin sonuçlarıdır. Gazneliler'in Hindistan'da yaşadıkları bu köprü görevi şimdi Doğu-Batı arasında Osmanlılar'ın üzerinde olacaktır.

600 yıldan uzun süren bu dönemde Ortaasya ve erken İslam devletlerinde yaşadığımız sistematizasyon sorunu geçerliliğini korumaktadır. İleride göreceğimiz Avrupa-Asya arası kültürel taşıyıcılık yine oldukça büyük bir coğrafyaya mal edilebilecek bir sanat çeşitliliğine yol açacaktır.

Hat Sanatı ve Tipografik Üretimler

Türk hat sanatının Grafik Sanatlarımızın tipografi alanıyla doğrudan ilişkisi olduğu kesindir. Hat Sanatı ile Hattat'ın tanımını yaptığımızda tipografi ile tipografin benzerliği kendiliğinden ortaya çıkacaktır. "**Hat, lûgatta uzun ve doğru yol; mastar olarak yazı yazmak mânâlarına gelir.**"¹ Hattat: Hat yazan kişi. Güzel yazı yazan sanatçı.

Son Abbasi halifesi Musta'sım Billah'ın kölesi olduğu söylenen Amasyalı Yâkut-ı Musta'sım'ye kadar kalemin ağız düz kesilirdi. Yâkut eğri keserek tahrif-i kalem'i bulmuş ve aklâmı sitteye yeni bir biçim kazandırmıştır. İşte Yâkut'a sanat-ta yaptığı bu yenilikten dolayı hattat denilmiş, hat ve hattatlık Yâkut'la seçkin bir sanat ekolü hâline gelince kelime terimleşmiştir. Yâkut'tan önce güzel yazı yazan-

1- SERİN Muhiddin, *Hat San'atımız*, İstanbul, 1982, S.17

lara kâtib denildiği gibi hattat da deniliyordu, fakat Yâkut'tan sonra yalnız hattat kelimesi kullanılmış, kâtib ve küttâb denilmemiştir.”²

Hat Sanatı Osmanlı toplumunda oldukça ayrıcalıklı bir yere sahiptir. “Yazı bir bakıma Türk toplumunda inancın ifadesidir.

...

Güzel yazı yazmak çocukların Kurandan sonra öğrenecekleri en önemli bilgiydi. Öğrencileri sülüs, nesih, talik gibi yazı türlerini öğrenip güzel yazmaya başladıklarında hocaları onlara bir diploma verir ve bir kutlama töreni yapılırdı. Öğrencinin yazdığı bir satır ayeti kerimenin altına hocası takdimame dualarla bir kaç satır yazar, böylece diploması yazılıp, mühürlenirdi. Bu diploma altın yaldızla teship edilir ve çerçevelenerek saklanırdı.”³ Bu yazı ve ustalarına duyulan saygı ve ilginin en önemli örneği Sultan Beyazıd II'nin hocası Şeyh Hamdullah'ın yazı yazarken O'na hokkasını tutacak kadar hürmet etmesidir.⁴

Hat sanatçıların 2 ana gruba ayırmak mümkündür. “Bir kısmı yazıyı şöylece öğrenmiş ve harcîâlem olmuştur. Onların yazılar imzaları dahi olsa makbul değildir ve mühim bir kısmı hattat şecerelerinde ve hattatların biyografilerinden bâhis eserlerde bile yer almamıştır. ... Bir kısmının yazısı güzel değilse bile okunaklıdır. Bu vasıfları kazanamayanlar da az değildir. Mühim bir kısmı da bizim tabirimiz veçhile matbaa hattat yani el yazması makinesi gibi çalışmışlardır. Vazifeleri matbaalar gibi ve lâkin onlardan farklı olarak harf harf ve eser eser bunları birer birer çoğaltmaktır ve bunu yapmışlardır.

Lâkin bir kısmı böyle ilmi eserler yazmakla beraber yazıyı büyük bir kemâle vardırmışlardır. Bu meşhur hattatlar yalnız dini kitaplar kopye etmez aynı zamanda kendilerine müracaat nispetinde pek çok imzalı ilmi ve tarihi eserleri istisna ederler.”⁵

Usta hattatlarımıza geçmeden önce hat sanatının kendi içindeki gelişimi ve çeşitlerini belirlemekte yarar var. Hat sanatımızın yazı biçimleri kronolojik olarak şöyledir: Makûlî, Kûfî, Sülüs, Nesih, Muhakkak, Reyhani, Tevkîi (veya tâ'lik) ve Rıkaa. Bunların dışında kullanım yerine göre isim alan Divani, Celi Divani ve Siyakat gibi türler de vardır.

Makûlî: “Anıtlar üzerine aletlerle çizilip kazılarak yazılan ve “Makûlî” adı verilen

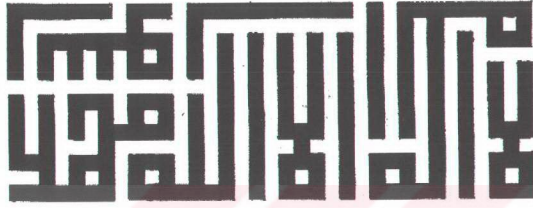
2- ÖZEN M. Esiner, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul, 1982, S.26

3- KUBAN Doğan, *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*, İstanbul, 1995, S.266-267

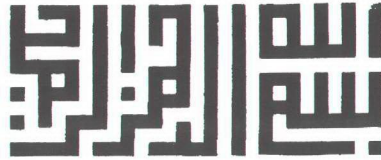
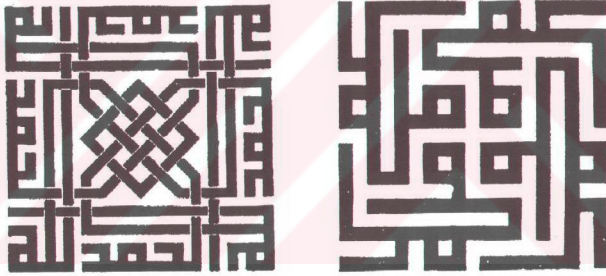
4- ASLANAPA Oktay, *Türk Sanatı*, İstanbul, 1997, S.387

5- UNVER A. Süheyl, *Türkî Yazı Çeşitleri*, İstanbul, 1953, S.10-11

yazıların harfleri köşeli, dik ve sert olup daha sonra elle yazılan ve yuvarlaklık özelliği içeren Kûfi yazının oluşumuna Nabatii yazı ile kaynaklık etmiştir.”⁶ “Ma’kûlî, sert ve hendesî bir yazıdır. Bundan dolayı gözlü ve başlı harfler hep muntazam kare resmederler. Her harf değilse de çoğu dört hareketle meydana gelir. Bu sebepten Ma’kûlî’ye hatt-ı satrancılı de denilmiştir.”... “Ma’kûlî hattının celi ve ince olmak üzere iki nevi vardır.”⁷



Resim 33: Ma'kûlî'ye satrancılı



Resim 34: Diğer Ma'kûlî örnekleri

Kûfi: “Kalın ve köşeli harflerle parşomen üzerine yazılan ve kesin bilgi olmamakla beraber Kûfe şehrinden çıktığı ileri sürülen Kûfi yazı, üçe ayrılabilir. İlk

6- TAŞKIRAN H. İltar, *Yazı ve Mimari*, S.84

7- YAZIR Mahmut, *Kalem Güzeli I.Cilt*, S.76

Kur'anlarda görülen Kûfi kalemle yazılan sade, iptidâî bir şekildir. Sûre başlıklarında tahta ve maden oymalarda görülen ikinci Kûfi'de harfler çıplak olmakla beraber süslemeli bir zemin üzerine yazılır. Üçüncü Kûfi en olgun fakat en çok süslenmiş yüklü bir yazı şeklidir, eski Türk mimarisinde çok kullanılmıştır. Kûfi yazının karşılığı hicretin ilk yıllarında onunla birlikte yaşayan Nesih ve son-raki Sülüstür. XVI. y.y.'dan sonra Kûfi yazı ölmüştür denebilir.”⁸



Resim 35: Kûfi örnekler

Sülüs: Abbasiler Devrinde yetişen en meşhur hattat vezir İvin Mukle ve kardeşi Ebû Abdil Lâhî'l-Hasan Kûfi yazıdan Sülüs yazıyı oluşturmuşlardır. Kûfi yazıya göre daha kolay yazılıp okunabilmektedir.⁹ “Sülüs yazı plastik zenginliği sebebi ile istiflere müsait, resim sanatına daha yakın ve fakat yer yer musikiye yaklaşan bir yazıdır. Bilhassa Celi Sülüslerin mimaride ve mezar taşlarında görülen örnekleri dikkat çekicidir.”¹⁰ “Harflerin altında dört parçası düz, dörte iki parçası devirlidir. Kesik yassı uçlu kalemle yazılma tekniğine uygun bir görüntü verir. Yazı eğiti-minde alıştırma yazısı olarak çok kullanılır. Büyük ve kalın yazıldığında Celi (İri veya Sülüs Celisi) denir.”¹¹

8- ASLANAPA, a.g.e, S.387

9- SERİN, a.g.e, S.43-44

10- BOYDAŞ Nihat, *Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından bir yaklaşım*, İstanbul, 1994, S.25

11- ASLIER Mustafa, *Grafik Sanatlar Tarihi*, İstanbul, 1985, S.36



Resim 36: Sülüs örnek

Nesih: “Nesih, bir şeyin diğer bir şeyi arkasından takip ederek onun yerine geçmesi, onu sağlamlaştırması anlamına gelir.”¹² “Sülüse benzer, kalınlığı Sülüsün üçte biri kadardır. Başka yazılara oranla daha kolay okunur. Kuran, tefsir, hadis yazmakta çok kullanılmıştır.”¹³



Resim 37: Sülüs Nesih örnek

12 TAŞKIRAN, a.g.e. S.86

13- ASLIER, a.g.e, S.36

Muhakkak: “Muhakkak, “tahakkuk etmiş, şüpheli bir yeri kalmamış” demektir. Muhakkak kaleminin meyli, sülüs kaleminin meyline göre dörtte bir kadardır.”¹⁴ “Sülüs ve nesih arası bir karakterdir. Kolay okunur. Şiir ve kaside yazmakta çok kullanılmıştır.”¹⁵



Resim 38: Muhakkak örnekler

Reyhâni: “Reyhani, fesleğeni andıran bir yazı anlamına gelir. Bu adın yazının güzelliğini belirtmek için konduğu sanılmaktadır. Reyhâni “muhakkak”a tabidir ve üçte bir küçültülmüşünü hatırlatan bir yazı türüdür.”¹⁶ “Kalınlığı nesih gibidir. Kuran ve dua yazmakta kullanılmış sonraları yazılmaz olmuştur.”¹⁷

Tevki: “Tevki kalemi, yarısı düz ve yarısı yuvarlak olarak tanımlanır. Kalınlığı Sülüs’e yakındır. Sülüs’ün adeta hızlı yazılan, itinasız, ihmâl edilmiş bir biçimidir. Sözcük anlamı: İz bırakma, remiz, imza olduğundan fermanlarda, rütbe için verilen resmi kağıtlarda, resmi mektuplarda, tuğralarda, vb. bu yazı çeşidi kullanılır.”¹⁸ “Yarısı düz, yarısı devirlidir.”¹⁹

14- TAŞKIRAN, a.g.e. S.86

15- ASLIER, a.g.e. S.36

16- TAŞKIRAN, a.g.e. S.86

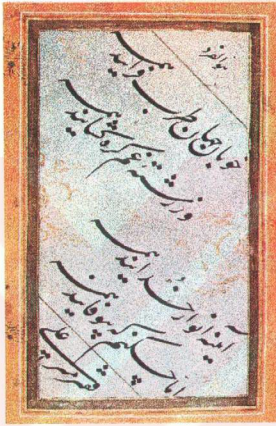
17- ASLIER, a.g.e. S.36

18- TAŞKIRAN, a.g.e. S.86

19- ASLIER, a.g.e. S.36

Rık'a: "Rık'a, deri ve kağıt parçalarına hızlı yazılan bir yazı çeşididir. Sitenografik özellik taşır."²⁰ "Tevkiden çıkmıştır. Harflerinin çoğu bitişiktir. Çabuk yazılabilir. Mektup vb. şeyleri yazmakta kullanılmıştır."²¹

Ta'lik: "Ta'lik, bir şeyi diğer bir şeye asmak ya da bir şeyin meydana gelişini diğer bir şeyin meydana gelişine bağlamak, yani ne silmek, hükümsüz kılmak ne de terk etmek demektir."²² "Bütün harfleri devirlidir. Kalınlığı süslü kadardır. İncelerine "ince talik" denir. Daha kalınlarına da "talik celisi" denir."²³



Resim 39: Ta'lik örnekler

Rık'a ile birlikte sadece Türkler'e özel iki yazı çeşidi daha bulunmaktadır. Bunlardan Divani, Osmanlı Devleti'nin resmi yazısıdır. "Pâdişah fermanları, menşurları, devletin resmî kararları bu hat çeşidi ile yazılmıştır.... Dîvânî yazıda dik hatların sola doğru yükselerek meydana getirdiği cerayan, harflerin iç içe, yer yer büyüklük ifâdesi ile kıvrılıp mübâlâlı bir şekilde uzaması ile doğan estetik, bu yazının en bâriz karakterlerindendir."²⁴ Türkler'e özel diğer bir yazı ise Siyâkat yazısıdır. "Osmanlı Devletinde, arazi ve emlak defterleri, Defter-i Hâkânî ve mâlî kayıtlarda kullanılmıştır. Kolaylıkla okunamıyan, mahrem bir yazıdır. Devlet sırları bu sâyede korunmuştur. Okunması, uzun mümârese ve alışkanlığa bağlıdır."²⁵

20- TAŞKIRAN, a.g.e. S.86

21- ASLIER, a.g.e. S.36

22- TAŞKIRAN, a.g.e. S.86

23- ASLIER, a.g.e. S.36-37

24- SERİN, a.g.e. S.72

25- SERİN, a.g.e. S.76



Resim 40: Divani örnekler

Yukarıda saymış olduğumuz yazı çeşitleri sadece en çok kullanılan ve bilinen tiplerdir. Bunların dışında kırkın üzerinde hat çeşidi bilinmektedir.

Hattın yazımı için zaman içinde pekçok alet geliştirilmiştir. Hat sanatçısının kullandığı malzeme ve aletler şunlardır:

Kalem: Hat için kullanılan kalemler beş çeşittir. Kamış kalem, Cava kalemi, Menevişli kalem, Kargı kalem ve Tahta kalem.²⁶

a) Kamış Kalem

Yazıda kullanılan en doğal malzemedir. Genellikle İran ve Irak'tan getirilmiştir. Doğal rengi sarı olan kamışlar, sıcaklığını koruyan gübre içine yatırılır bir takım yanmalardan sonra koyu kahverengini alıp sertleşir. Özellikleri arasında ne çok ince ne de çok kalın olması başta gelir. Rengi siyaha yakın yuvarlak ve düzgün, boğum araları bir karıştır. İyi bir kamış kalemin mermer taş veya cam üzerine atıldığı zaman tiz bir ses çıkarması gerekir.

b) Cava Kalemi

Cava Adası kamışından yapıldığı için bu ismi almıştır. Özellikleri arasında çok sert olması ve uzun süre yazmak ile bozulmamasından dolayı tercih sebebi olmuştur.

26- SERİN, a.g.e, S.90

Özellikle mushaf yazmakta tercih edilmiştir.

c) Menevişli Kalem

Hindistan'da yetişen içi dar, uzun boğumlu ve menevişli gayet sert bir kalemdir.

d) Kargı Kalem

Celi yazımında kullanılan kargıdan yapılmış kalemdir.

e) Tahta Kalem

Malzemesinin kabalığından dolayı iri yazıların yazımında kullanılmıştır.²⁷

Kalemtraş: Üç ana bölümden oluşur. Tığ, kesici kısımdır. Sap fildişi, kemik, abanoz, sedef, mercan, akik, ödağacı, hünnab, helesenk gibi maddelerden yapılmıştır. Parazvâne çelik, gümüş veya altından yapılan çoğu zaman üzerinde hat sanatçısının damgası bulunan sab ve tığı birbirine bağlayan kısımdır. İki çeşit kalemtraş vardır. Kâtibî kalemtraş, ucu dönük olarak yapılır. Tashih kalemtraş söğüt yaprağı biçiminde olup büyük yazıları düzeltmekte kullanılır.

Maktâ: Bir çeşit kalem muhafaza kabıdır. Fildişi, bağâ, kemik, sedef ve abanozdan yapılmıştır.

Kâğıt: Yazının üstüne yazıldığı malzeme olan kâğıt iki ana gruba ayrılır.

a) Doğu Kaynaklı Kağıtlar: Semerkant ve Hindistan'ın Devlet Âbât şehirlerinde imal edilirdi. Ağaç liflerinden yapılanlarına Hâşebî, ipekten yapılan kağıtlara ise Harîrî denilirdi. Kağıtlar yapıldıkları yerlere göre Harîrî-i Hindî ve Harîrî-i Semerkandî diye isimlendirilirdi. Kağıtlar Hatta başlamadan önce badem yaprağı, nohut, kına, soğan, ceviz ve yaş nar, menekşe yaprağı ve mücver çiçeği tohumu ve kurt kulağı gibi malzemelerden elde edilen boyalarla boyanır, hata yapıldığı zaman silinti yerlerinin belli olmaması ve iz bırakmaması için yumurta ya da nişasta gibi malzemelerle âharlama denilen bir işleme tutulurdu.

b) Batı Kaynaklı Kağıtlar: XV. yy.'da İtalya'nın yapılan ve daha sonra adı değişerek Ali Kurna adını alan şapka, hilal filigranlı kağıtlardır.

Mürekkepler: Dört çeşittir.

a) İs Mürekkebi

İçinde is, Arap zamkı ve saf su bulunur. İs ise bezir yağı, cıra, gazıyağı, zeytinyağı ve balmumunun yakılmasıyla elde edilir.

b) Lâ'î Mürekkep (Kırmızı Mürekkep)

İçindeki en önemli malzeme lâl rengini veren kırmız böceğidir. Kırmız böceği ile birlikte içine lotur, şap, çoğen ve su konulurdu. Bugüne kadar formülü kalmadığı

için yapımı hâlâ bilinmemektedir.

c) Sarı Mürekkep

İçerisinde sarı zıncık ve Arap zamkı bulunan bu mürekkep, siyah zemin üzerine celi kalıp yazıların yazılmasında kullanılır.

d) Zer Mürekkep

Altın varak, Arap zamkı ve jelatinle elde edilir. Bu mürekkeple yazılan yazılara zerendûd denir.

Bunların dışında oka, divit ve yazı altlığı gibi malzemelerde hattatın yardımcı malzemeleridir.²⁸

Türk sanatçıların Arap yazısını aldıktan sonra onu bir sanat düzeyine ulaştırdıkları bütün İslam dünyasında kabul edilmektedir. Sonuncu Abbasi halifesi Musta'sım'ın önce kölesi sonra hattatı olan Amasyalı Yakut o zamana kadar düz olan kalem ucunu eğri keserek Nesih, Sülüs ve Celi yazıya XIII. yy. ortalarında yeni şekiller vererek bir yazı üslûbunun başlangıcını yapmıştır. Yakut sadece kalemde değişiklik yapmamış aynı zamanda harflerin anatomilerine de inerek Sülüs yazının en uygun formunu alarak klasik sanata yükselmesini sağlamıştır. Amasyalı Yakut Aklâmı Sitte denilen ve Sülüs, Nesih, Muhakkak, Reyhani, Tevkii, Rık'a adlarıyla bilinen altı çeşit yazının da bütün esaslarını oluşturarak Türk yazı sanatının temellerini atmıştır.²⁹ "Aklâm-ı sitte'den yani altı çeşit yazıdan önceleri 12 sonra yeni eklemelerle 46, hâtât Tuhfe-i Hattatin'e göre 54 hat türü ortaya çıkmıştır."³⁰



Resim 41: Amasyalı Yakut'un çalışmaları

28- SERİN, a.g.e, S.94-108

29- ASLANAPA, a.g.e, S.387

30- ÜLKER Muammer, *Türk Hat Sanatı*, Ankara, 1987, S.7

Bu büyük hat ustasından sonra XV. yy.'a kadar Osmanlılar'da önemli bir değişme olmamıştır. XV. yy.'da başka bir Amasyalı hattat Şeyh Hamdullah 6 çeşit yazıyı tekrar ele alarak klasik Yunan ve Rönesans sanatının insan vücudunun matematik oranlarını tesbitine benzer bazı esaslarla yeniden düzenlenmesini sağlamıştır.³¹ Sultan II. Beyazıd'ın özel isteği üzerine sadece Türkler'e bir yazı bulmak için çalışmıştır. Şeyh Hamdullah'ta hemşerisi Yakut gibi kâmiş kalemin açılışından başlayarak kendine has üslubunu ortaya koymuştur. Kendisine Kible-tü'l Küttâb (Hattatların yöneldiği tarz sahibi) Hazret-i Şeyh Hamdullah Efendi denilmekteydi. En önemli çalışmalarından bir tanesi her tarafı aynı kalınlıkta olan harflerin kalınlıkları ile oynayarak yazıya getirdiği hareketliliktir.³²



Resim 42: Şeyh Hamdullah'ın çalışması

“Yakutda yeni doğmakta olan araştırma safhasındaki nesih, Şeyh Hamdullah ile klâsik bir olgunluğa kavuşmuştur. Yakut'da henüz bir ağırlık, cansızlık ve dağınıklıktan kurtulmamış olan Nesih yazıya bir olgunluk, canlılık ve hayatîyet gelmiştir. Yakutda tek kelimenin belirlediği yazılar, satırlar halinde, akıcı bir bütünlük kazanmıştır. Yakut'un şekil vermiş olduğu sülüs yazı, Şeyh Hamdullah'ın elinde tamamen Türkleşmiş ve estetik bir zenginlik kazanmıştır. Yakut'un harflerindeki haşinlik, yayvanlık ve kütlüğü yumuşatarak, yazının tam ve kesin kaidelerini koymuştur. Sülüs yazı, geriye doğru nesih, ileriye doğru cile yazıyı doğurmuştur denilebilir. Yakut'un kurmuş olduğu celi yazıyı da Hamdullah klâsikleştirmiştir.”³³ Eserleri arasında Sultan Beyazıd Camiinin mihrabı, kubbesi ve

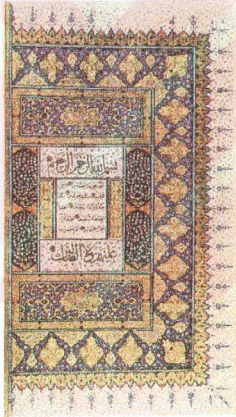
31- ÜLKER, a.g.e, S.7

32- ASLANAPA, a.g.e, S.387

33- ASLANAPA, a.g.e, S.387

orta kapısındaki yazılar, tarih kitabesi, at meydanı başında hazinedar başı Füzûz Ağa ve Davut Paşa Camiiler'inin kitabeleri Ebu Eyüb-i Ensârî civarında Feridun Bey Türbesinde ve Edirne Kapısında Emir Buhari Camii yakınında Mustafa Efendi kabrindeki tarihler, Edirne kapısındaki Kelime-i Tevhid sayılabilir. Ayrıca 901 tarihinde tamamlamış olduğu Mushaf-ı Şerif Ayasofya Kütüphanesindedir.³⁴

Şeyh Hamdullah ile aynı yy.'da yaşamış Kanuni Devrinin en önemli hattatı Ahmet Karahisari'dir. Kendisinin doğum tarihi bilinmemektedir. Ölüm tarihi konusunda ise Zilkâde 1556'da 90 yaşında öldüğü yolunda bilgiler vardır. "Doğuşunda intizamı seven bu mazbut küçük Ahmet'in sülûs ve nesihde ilk ustadı olarak Yahya Sufiyide söylerler. Fakat imzalarında Esedullahi Kirmanî'yi zikrettiğine göre asıl ustadı budur."³⁵ Karahisari'nin celi yazıyı geliştirme çabaları olmuştur. Fakat Yakut ve Şeyh Hamdullah'ın bulduğu değerler dışında sadece şekillerin nispetleri değişmiştir.³⁶



Resim 43: Ahmet Karahisari'nin çalışmaları

Karahisari özellikle reyhani ve muhakkak cinsleri üzerinde çalışarak kendine has bir tarz aklam-ı sitte oluşturmıştır. Kendisinin Türk yazı sanatına getirdiği yenilikler arasında müseşsel besmelelerin ilk örnekleri de yer alır.³⁷ Eserlerinin tamamen kendi isteği doğrultusunda olması için hattatlığın dışındaki alanlarda da çalışmalar yapmıştır. "Bunların cetvellerini kendisi çekiyor. Yazılar

34- ÜLKER, a.g.e, S.19

35- ÜNVER, A. Süheyl, *Hattat Ahmet Karahisari*. İstanbul, 1948, S.4

36- ASLANAPA, a.g.e, S.389

37- ASLANAPA, a.g.e, S.389

arasında tezhip sevmiyor. Boş kalan yerlere ileride tezhip yapanlar ve bozanlar olur da yazı boğulur endişesi ile ufak ve büyük noktalar koymuştur. Bu hesapça kendisi iyi tezhip yapmasını biliyor. Cetvellerinde hiçbir eğrilik ve kalınlık yoktur. Karahisari hafif süsleri sevmiyor değildir. Bilhassa yazı hududu dışında Halkârı beğeniyor”³⁸ Görüldüğü üzere Karahisari sadece bir tipograf gibi değil aynı zamanda bir grafik tasarımcı gibi de çalışmıştır.

XVII. yy.’da 1642’de doğan Hafız Osman hat sanatımıza yeni bir yükseliş getiren tipografımızdır. O’nun zamanında nesih yazı gelişip sadeleşerek daha kolay kavranan bütün bir satır haline gelmiştir. “Şeyh Hamdullah da araları sık olduğu halde kelimeler ayrı ayrı, Hafız Osman’da ise kelimeler arası seyrek olmakla beraber, satır bütün halinde kavranır. Olgunluk devri nesihleri o kadar kuvvetlidir ki, bunlara kıvılcımlı nesih denir.”³⁹ Hafız Osman ile birlikte Türk Hat Sanatı içinde ilk defa Hilye (Peygamberin yazı ile tarifi levhası) levha şekline dönüştürülmüştür.

Türk hattatları içinde 1171 (Hicri)’de Ünye’de doğan Mustafa Rakım Efendi’nin ayrı bir yeri vardır. Devlet adamlarının çocuklarına yazı öğretirken sarayın dikkatini çekmiş III. Sultan Selim’e tanıtılmıştır. Sultan’ın yapmış olduğu portresi ile beğeni kazanan hattat; müderrislik payesi, sikke-i humayun ressamlığı ve tuğra hattatlığı görevlerine getirilmiştir.⁴⁰ Ressamlık bilgisini hat sanatının kuralları üzerinde de deneyen Rakım Efendi “Uzak etkiye dayanan celi yazıyı bir resim gibi görmüş, damalı çizgilerle yazma usulünü bulmuştur.”⁴¹

“Onun celilerinde farklı biçimler ayrı duruş ve özelliklerle mütamadiyen değişen harfler görülür. Çok az hareket ve süs kullanarak celi yazının kendi sanat değerini yükseltmiş, şekilcilikten kurtararak klâsik devrin kalıplaşmış harflerine bağımsızlık kazandırmıştır. Her yazıda harfleri başka türlü düşünürdü. Rakım, istif bakımından da bir dahi olarak görülür. İstif belli bir yüzeye harfleri, kelimeleri, satırları ahenkle yerleştirme sanatıdır. Birbirleriyle en çok uyum şekilleri belirtip kaynaştırarak pürüzsüz bir ahenk akışı yaratmaktır.”⁴² Rakım Efendi padişah tuğralarını da yeniden elden geçirerek en mükemmel şekline ulaştırmıştır.⁴³ III. Sultan Selim’in IV. Sultan Mustafa’nın II. Sultan Mahmud’un ve Sultan

38- ÜNVER, a.g.e., S.9

39- ASLANAPA, a.g.e., S.390

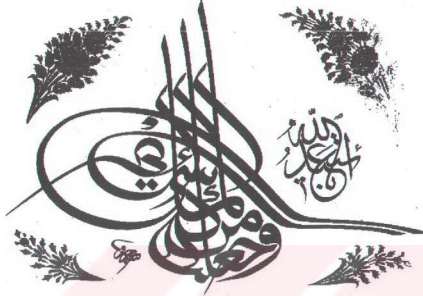
40- ÜLKER, a.g.e., S.29

41- ASLANAPA, a.g.e., S.390

42- ASLANAPA, a.g.e., S.390

43- ÜNVER, A. Süheyl, *Türk Yazı Çeşitleri*, İstanbul, 1953, S.9-10

Abdölmecid'in tuğraları onun tarafından düzenlenmiştir.⁴⁴ Bugün elimizde Rakıp tarafından yapıldığı bilinen 40'tan fazla tuğra, pek çok levha, meşhur bir hilye, çeşme kitabeleri, Nusratiye Camii, II. Sultan Mahmud'un annesi Nakşidil Türbesi, Haydarpaşa'da Ayrılıkçeşmesi Mezarlığında, Eyüp Sultan'da büyükleri ve Edirne Kapısında ağabeyinin mezar taşları bulunmaktadır.⁴⁵



Resim 44: Mustafa Rakım'ın bir tuğra çalışması

Rakım'dan sonra Hattat Mahmud Celeleddin ve eşi Esmâ İbret hatta bir durgunluk getirmiş, Kazasker Mustafa İzzet Efendi ise Rakım'ın celi yazısındaki gerginliği yumuşatmıştır. Türk hat Sanatında daha burada adını anamadığımız pek çok değerli tipograf bulunmakla birlikte Osmanlı dönemi içinde en kayda değer hattatlar yukarıda saydığımız kişilerdir.

Hat Sanatı Osmanlı dönemi boyunca sadece kitap yazımı ile sınırlı kalmamış pek çok alanda bezemesel amaçla kullanılmıştır. "Arap yazısı, sıkışık bir biçimde kompozisyon yapabilme özelliği sayesinde küçük bir yüzeyde fazla anlatım olanağı sağlar. Bu niteliğinden ötürü Arap yazısı mimaride, iç ve dış hacimlerde uzun kuşaklar halinde ya da bu kuşakların alt alta gelmesiyle anıtsal özellik almıştır."⁴⁶ Arap yazısının bu özelliğinden yararlanan Türk hattatları onu kitapların dışında levhalara, tuğralara, fermanlar ve beratlarla taşımıştır.

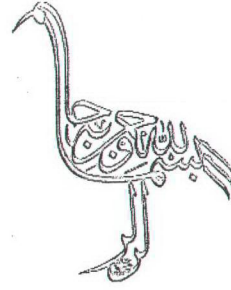
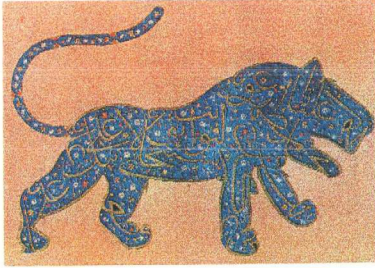
Bütün bunların yanı sıra sadece Türk sanatçıları tarafından yapılan yazı resimleri de vardır. "Yazıda harfi oluşturan çizgi ve şekillerle, harflerle beraber bir hayvan veya insan veya yapı resmi de oluşturuluyordu. Sanatçıların resim yaşağını, resmi yazı aracılığı ile kutsal sözle bütünleştirme yoluna giderek aşkılları düşünülebilir."⁴⁷

44- ÜNVER, A. Süheyl, *Hatta Mustafa Râkım Efendi, İstanbul, 1953*, S.1

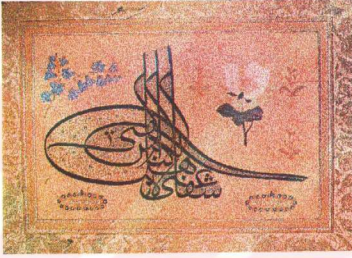
45- ÜNVER, a.g.e., S.1

46- TAŞKIRAN, a.g.e., S.87-88

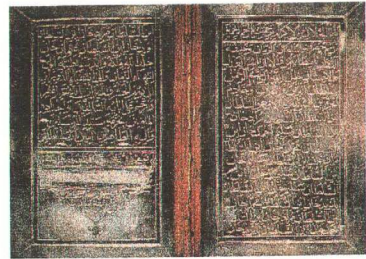
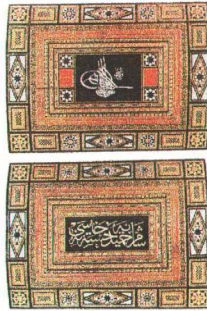
47- ASLIER, a.g.e, S.38



Resim 45: Resim yazıya örnekler



Resim 46: Tuğra ve Levha çalışması



Resim 47: Farklı malzemeler üzerinde hat

a) Yaprak üzerine, b) Sedef üzerine, c) Gümüş üzerine kakma

Minyatür Sanatı ve illüstrasyon

Uygurlar'da resim sanatından bahsederken Mani metinlerini açıklayıcı minyatürlerin bir çeşit illüstrasyon olduğuna değinmiştik. Ama öncelikle minyatürün sözlük anlamının belirlenmesinde fayda var. "Minyatür: El yazması kitapları süslemek için suluboya ile yapılan ve metindeki olayları yansıtan figüratif resimlere verilen ad."¹ Tanım illüstrasyonla benzerlikleri açıklıyor.

Beylikler döneminin Osmanlı'ya her alanda bir hazırlayıcı olduğundan söz etmiştik. Bu minyatür için de geçerlidir. Osmanlı'nın sanatsal atılımlarının Fatih'in İstanbul'u alması ile büyük bir ivme kazandığı bilinmektedir. "Molla Gürani, Molla Hüsrev, Molla Yegan gibi bilim adamlarından ders alan Fatih, kendi adını taşıyan camisinin külliyesini oluşturan medreselerde okunmak üzere; tıp, felsefe, belagat, coğrafya, gramer ile ilgili bir çok kitap vakfeder. Bunlardan seçilenler kendi hazinesi için kopye edilir, saray üslubunda tezhiplerle bezenir ve aynı üslupta süslü ciltlerle kaplanır.



Resim 48: Fatih Sultan Mehmet

1455-56 yılında Edirne'de hazırlanan Dilsuznâme (OBL.Quseley 133), yine Edirne'de yapıldıkları sanılan Külliyyât-ı Kâtibî (TSM.R.989), İskendernâme (VML.Cod.Or. XC), Amasya'da 1466 yılında hazırlanan cerrahlıkla ilgili Cerrâhiyetü'l-Hâniye (FMK.Ali Emiri 79, PBN. Turç.693) dönemin minyatürlü kitaplarıdır.² Bu çalışmalardan İskerdername 1416'da tamamlanmış manzum bir Türkçe yazmadır. Hacı Baba adı ile tanınan Sivashlı hattatın yazdığı Ahmedî'nin

1- ÖZEN M. Esiner, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul, 1985, S.47

2- TANINDI Zeren, *Türk Minyatür Sanatı*, Ankara, 1996, S.9-10

İskendernamesi Osmanlı Minyatür Sanatının kalitesini gösterir.”³ Dönemin diğer bir kitabı olan Cerrâhiyetü'l-Hâniye 1465'de Amasya'da Darüşşifa'nın baş tabibi, Sabuncuoğlu adıyla tanınan Şerefeddin'in operatörlük üzerine yazdığı Türkçe bir tıp kitabıdır.⁴ “Resimlerde kimi kadın ve erkek figürlerinin başlık biçimleri, doğa elemanları, mimarilerin süslemeleri, kırmızı renk Türk'e özgü öğelerdir.”⁵

Fatih dönemi için söylenebilecek en önemli şey Doğu ve Batı geleneğini yaklaştıran çalışmaların yapılmış olmasıdır.⁶ Bunun en somut örnekleri Osmanlı Sarayına davet edilen Batılı sanatçılardır. Napolili Ferdinand tarafından tahminen 1477-78 yılında İstanbul'a gönderilen Cons Tanzo da Ferrara İstanbul'da kaldığı süre içinde Fatih'in bronzdan madalyonlarını hazırlamıştır. 1481 tarihli bu madalyonlardan birisinde Fatih'in profilden büst portresi diğer yüzünde ise O'nu at üzerinde gösteren bir tasvir vardır. 1479-80 yıllarında ise Venedikli ressam ailesinden Gentile Bellini ve bir heykeltıraş İstanbul'a gelmiştir.⁷ Bellininin yaptığı Fatih portresiyle birlikte portre sanatında önemli gelişmelerin olduğu bir dönem başlamıştır. Buna örnek olarak Mustafa Âli'nin Menakıb-ı Hünerverân adlı 1587 tarihli kitabı gösterilebilir. Bu kitaptaki Fatih resmi portre sanatının önemli örneklerindendir.

“Bellini çağında bir ressamın o kadar zaman Fatih sarayında çalışması, Türk sanatkarları üzerinde hiçbir etki yapmadan geçemezdi. Washington D.C. Freer Galleri'de bulunan ve 21 yaşında Seyhzade Cem olduğu tahmin edilen minyatür, altındaki uydurma Behzad imzasına bakarak uzun zaman Bellini portresinin Behzad tarafından yapılan bir kopyası olarak görülmüştür.”⁸ Bu resimden iki kopya bulunmaktadır ve bunlardan birini Bellini diğerini Behzad adındaki bir Türk sanatçı yapmıştır.

Fatih döneminden sonra minyatür için en verimli dönem oğlu II. Beyazid'in dönemidir. Bu dönemde Derviş Muhammed b. Abdullah Nakkaş tarafından kopye edilen ve muhtemelen O'nun tarafından resimlenen manzum bir tarih kitabı Şahnâme-i Melik-i Ümmî Uzun Firdevsî diye tanınan Bursalı Şerefeddin'in yazdığı Süleymanname klasik Osmanlı minyatürüne başlangıç olabilecek eserlerdir.⁹ “Dönemin resimlerinde genelde ortak olan özellikler; mimari çizimlerde üçüncü

3- ASLANAPA Oktay, *Türk Sanatı*, İstanbul 1997, S.369

4- ASLANAPA, a.g.e, S.369

5- TANINDI, a.g.e, S.11

6- ASLIER Mustafa, *Grafik Sanatlar Tarihi*, İstanbul, 1985, S.29

7- TANINDI, a.g.e, S.11

8- ASLANAPA, a.g.e, S.369

9- ASLANAPA, a.g.e, S.372

boyuta ve gölgeli boyama ile hacim verme eğilimi, gözü derinlere çeken manzara anlayışı, kimi figür tiplerinde ve doğa elemanlarında Akkoyunlu Türkmen izlerinin varlığıdır.¹⁰

Türk Sanatının verimli bir dönemi de :XVI. yy.'ın ilk yarısıdır. Sultan I. Selim döneminde Osmanlılar'ın genişleme politikasına uygun olarak 1514'te alınan Tebriz Nakkaşhanesi'nin sanatçıları da İstanbul'a gönderilir. Burada saray ve esnaf nakkaşlarıyla birlikte çalışan Tebrizli sanatçıların ortak hazırladıkları ilk eser 1515 tarihli mantuk el-tayr'dır. Bu ortak çalışma ile birlikte 1520'li yıllardan sonra imparatorluk sanatının ortaya çıktığı görülür.¹¹



Resim 49: Mantuk el-tayr

Kanuni Sultan Süleyman dönemiyle birlikte saray atölyelerinde çeşitli sanat akımlarını yansıtan eserlerle birlikte konularda da çeşitliliğe gidildiği görülür. Konu seçiminde etkin olan Horasan kökenli Tebrizli sanatçılar sayesinde Ali Şîr Nevâî'nin eserleri, Firdesî'nin Şahnamesi, Nizami'nin Hamse'si, Camî ve Şahînin eserleri de bu dönemde resimlenmiştir. Sultan I. Selim döneminin tarihini anlatan Selimname de 1500'lü yıllarda resimlenen eserler arasındadır. Bu eser Şükri tarafından hazırlanan Yavuz Sultan Selim'in fetihlerini anlatan 24 minyatürlü ve mesnevi tarzında Türkçe bir yazmadır.¹²

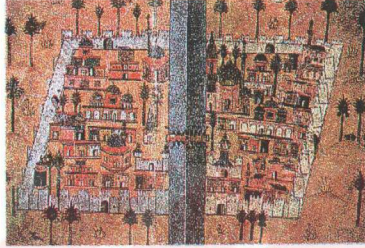
Dönemin en sözü edilmeye değer sanatçısı yeni bir tasvir türü geliştiren Nasuh b. Karagöz b. Abdullah el-Bosnavi'dir. II. Beyazıd zamanında saraya giren

10- TANINDI, a.g.e, S.15

11- TANINDI, a.g.e, S.18-19

12- ASLANAPA, a.g.e, S.372

Nasuh önce matematik ile ilgili bir eser yazar. Daha sonra Mısır'a giden sanatçı silahşörlük ve matrak oyunu konusundaki çalışmaları ile tanınmaya başlar. 1530 yılında at meydanında yapılan şeyhzadelerin sünnet törenindeki maket tasarımları ile sarayın gözüne girer. II. Beyazıd dönemi olaylarını anlatan Tarih-i Sultan Beyazıd kitabında fethedilen kale ve limanların resimlerini yapan sanatçı üne kavuşur. Bu çalışmasını 1534-1536 yılları arasındaki İran Seferini konu alan Beyân-ı Menâzi-i Sefer-i Irâkeyn veya Mecmu'ı Menazil adlı çalışması izler.



Resim 50: Mecmu'ı Menazil

Sultan Süleyman döneminde 1543 yılındaki Macaristan seferi ile Barboros Hayrettin Paşa'nın Güney Avrupa limanlarına yaptığı seferleri anlatan Tarih-i Feth-i Şikloş ve Estoni Belgrad bir diğer önemli kitabıdır.¹³ Bu son iki eser yarı harita özelliğinde minyatürlenmiş olmakla beraber en gerekli ve en önemli detaylar üzerinde durulmuştur.¹⁴ "Matrakçı bu kitaplarda kentleri, kaleleri, limanları gözleme dayanan bir gerçekçilikle resmetmiştir. Bu anlatım, o güne kadar minyatürlerde görülmeyen yeni ve özgün bir resim dil oluşturmuştur. Bu anlatım çeşidinin sonradan gelen minyatürcüleri etkilediği görülür.¹⁵ 1540'lı yıllardan sonra büyük tasarımların dönemi başlar. Sultan Süleyman'ın beğendiği şair olan Arif'i'ya Osmanlı padişahlarını anlatan Şahnamenin yazılması görevi verilir. Şair her biri resimli 5 ciltlik bir tasarı hazırlar. 1. cilt Enbiyanâme'dir ve Adem Peygamberden Nuh Peygambere kadar olan dönemi anlatır. 2. ve 3. cilt bulunamamıştır. 4. cilt Osmannâme, Osman Gazi'den I. Beyazıd'a kadarki dönemi içerir. Son kitap Süleymannâme ise Kanuni dönemini 1558'e kadarki süreyi anlatır. Bu çalışmalardaki minyatür sanatçısının Nakkaş Osman adlı bir sanatçı olabileceği

13- TANINDI, a.g.e, S.21-22-23-24

14- ASLANAPA, a.g.e, S.374

15- ASLIER, a.g.e, S.30

düşünülmüştür.¹⁶ Mesnevi tarzında Farsça yazılan bu eser için 69 adet minyatür yapılmıştır.¹⁷ "Süleymannâme'nin bir diğer ressamının da figür ressamlığında bir çığır açtığı söylenebilir. O'nun çizdiği insan figürlerinin yüzlerinde, kumaş kıvrımlarında, kimi mimari elemanlarda gölgelemeler ustalıklı yapılar, hareket eden, duran figürlerin boyut kazandığı görülür."¹⁸ Kanuni'nin son yıllarında minyatür üslubunda bir durulaşma görülür. Ölümünden sonra yazılan en önemli eser Nüzhet ül Akbar der Seferi Sıgetvar'dır. 20 minyatürlü bu çalışma Osmanlı minyatür üslubunda birliği sağlamıştır.¹⁹

Kanuni zamanında görülen portre minyatürçülüğü Nakkaş Nigârî'ye bağlıdır. Barbaros Hayreddin Paşa'nın, Kanuni Sultan Süleyman'ın, II. Selim'in, Fransa kralı I. Francis'in Kutsal Roma İmparatoru V. Charles'ın ve döneminin önemli siyaset adamlarının portrelerini yapan sanatçının Süleymannâme'de çalıştığı da sanılmaktadır.²⁰ "Nigârî'nin üslubu, aynı devirlerdeki minyatürlü yazmalardan farklı, orijinal ve sadece ona mahsus özellikler gösterir."²¹



Resim 51: Nigârî'nin Barbaros portresi

XVI. yüzyılın ikinci yarısında "Klasik Okul" veya tarihsel okul denilen verimli bir dönem başlar."²² Müzehip Karamemi ve ressam Şah Kulu'nun katkılarıyla bu dönemde kâtip musavvir ve müzehhiplerin tek sayfalar halinde olan çalışmalarını bir araya toplayan murakka yapımcılığı yaygınlaşır. Ressamlardan Şah

16- TANINDI, a.g.e, S.25-26-28

17- ASLANAPA, a.g.e, S.374

18- TANINDI, a.g.e, S.28

19- ASLANAPA, a.g.e, S.376

20- TANINDI, a.g.e, S.30

21- ASLANAPA, a.g.e, S.377

22- ASLIER, a.g.e, S.30

Kulu'nun saz yazma veya saz üslubu diye tanımlanan kendine has bir üslubu vardır.²³

XVI. yy.'ın ikinci yarısı ile birlikte Şah Kulu'nun yerini Nakkaş Osman ve Şahnameci Seyid Lokman adlı ustalar almaya başlar. 1558-69 yılları arasındaki durgunluğa kadar sarayda üretilen minyatürlerin diğer müslüman ülkelerin üretimlerinden büyük farklılıklar gösterdiği görülür. Türk sanatçıları doğaya gerçekçi bir anlayışla yaklaşmaktadırlar. Bir olayı harita tipi manzara içine yerleştirerek yazıyla anlatılamayanları ayrıntılı resimle vermek isteyen sanatçılar (ki bu tam anlamıyla illüstrasyona karşılık gelir) yabancı meslektaşlarından ayrılmaktadırlar. Gölgeleme yapmadan kullanılan renkler sahnede bulunan öğelerin kavranmasına yardımcı bir sadelik getirmektedir. Resim paralel ve diyoğaneler ile düzenlenmektedir. Kontürlerde tam bir kesinlik hakimdir.²⁴ Şahnameci Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman birlikteliğinden Şemâilnâme (Kıyâfet el-insaniye fî Şemâil el-Osmaniye) ve Tarih-i Sultan Süleyman çıkmıştır. "Lokman'ın üçüncü eseri olan 1581 tarihli Şahinşahname (İstanbul, Üniversite kitaplığı) de Sultan Murat III. zamanındaki hadiseleri tasvir eden minyatürler klâsik tarihi minyatür üslubunun devamını gösteriyor."²⁵ "Klasik dönem minyatür sanatının özellikleri şöyle özetlenebilir:

İran minyatüründe ağır basan süslemenin yerine, Türk minyatüründe gözleme dayanan bir gerçekçi tutum alır. Hükümdarın yaşamını anlatan resimlerde, Fatih'ten kaynaklanan gelenek doğrultusunda hükümdarın kişiliğini ve çevresini yansıtacak gerçeklere resimde yer verilir. Olaya sahne olan doğaya fazla önem verilmez. Ancak doğayı belirtecek kadar, tepeler ve bitkiler süssüz ve abartmasız olarak resmedilir. İran geleneğinde egemen olan süse kaçan kalıpcılık görülmez. Kentler, yapılar, hayal değil gerçeğe yakın ve sade olarak resmedilir."²⁶ Yukarıda sözü geçilen iki sanatçı daha sonra Şahnâme-i Selim Han Şahnâme-i Sultan Murad III Hünernâme adlı eserleri de oluşturmuşlardır. Zübdet el-Tevârih adlı islam tarihi kitabının 64.7 x 41.5 cm olan ebatları, dönemin ihtişamlı yapısına uygun olarak tasarlanmıştır.²⁷ 1582'de Sultan III. Murad'ın oğlu Mehmed'in sünnet düğünü şenliklerini anlatan Surnâme adlı kitap oluşturulur. Nakkaş Dsman tarafından gerçekleştirilen bu kitapta sanatçının daha serbest davranarak törene katılan her grup için ayrı bir kompozisyon düşündüğü ve bunları büyük bir

23- TANINDI, a.g.e, S.31

24- TANINDI, a.g.e, S.32

25- ASLANAPA, a.g.e, S.378

26- ASLIER, a.g.e, S.30-31

27- TANINDI, a.g.e, S.39

ustalıkla hallettiği görülür. Osmanlı ekonomisi, eğlencesi, tiyatrosu üzerine hazırlanmış eşsiz bir belgedir.²⁸

1595 yılında Sultan III. Murad İslam peygamberlerinin Şeyh'in Şahnâmesi gibi düşündüğü 1388 yılında Erzurumlu Darir tarafından Türkçe yazılan Siyer-i Nebî adlı kitabın yazılması için emir verir. Nakkaş Osman imzalı bu çalışmalarda Hz. Muhammed'in yüzü peçeli olarak tasvirlenmiştir. Nakkaş Osman'ın dışında dönemin bir diğer önemli sanatçısı da murakkalarda adına rastladığımız Veli Can'dır. Sanatçının Hünernâme, Zübdet el-Tevârih ve Seciatnâme'de çalışmaları bulunmaktadır.²⁹



Resim 49: Siyer'ı Nebi

İstanbul dışındaki eyaletlerde de minyatür sanatı konusunda çalışmalar görülmüştür. "1595-1615 yıllarında Bağdat'ta ikinci bir Türk minyatür atelyesi (Bağdat Valiliği korumasında) kurulmuştur. Bu merkezde daha çok Mevlevi dergahlarında yetişen sanatçılar çalışmışlardır. İran minyatür sanatının etkisinde kalmış olmalarına rağmen bu sanatçılar, yumuşak, tiplerin karakterlerine karikature yaklaşan bir anlatımla belirten yeni ve ayrı bir dil oluşturmuşlardır."³⁰ Bu dönemde yapılan çalışmalar arasında Fuzûlî'nin Hadîkat el-Suedâ'sı, Timur döneminin şairi Camî'nin Nefahat el-uns'u , Mevlana'nın Mesnevisi sayılabilir.³¹ İstanbul'dan farklı olan bu bölgenin üslubu şöyle özetlenebilir. "Zengin hayal

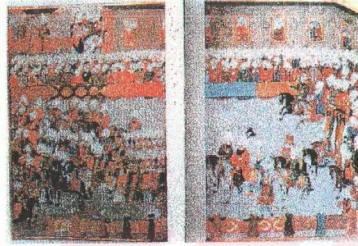
28- ASLANAPA, a.g.e, S.380

29- TANINDI, a.g.e, S.47

30- ASLIER, a.g.e, S.31

31- TANINDI, a.g.e, S.49

gücüne dayanan bu resimlerde bir halk üslubuyla karşılaşılır. Turuncu, sarı, yeşil renkler resimlerde ağırlıklı algılanır. Farklı renk tonlarında boyanan kenarları kıvrım kıvrım ve çiçekli tepeler, kıvrık ağaçlar, uzayın boşluğuna yansıyan kent görüntüsü, içini insan kalabalığının doldurduğu, ön kısmı taraçalı mekanlar resimlerin başlıca özellikleridir.”³²



Resim 50: Anadolu dışı örnekler

XVI.yy. sonlarında Nakkaş Osman'ın yerini Nakkaş Hasan'a bıraktığı görülür. “Turuncu, şarap kırmızısı, sarı, firuze, yeşil renklerde, özellikle iç mekan zemininde kullanılan kızıl kahverengi, toplu, kalın ve kısa boylu, tombul yanaklı ve siyah kalın kaşlı sakallı figürleri, basit doğa çizimleri Nakkaş Hasan'ın tasvirlerinin özelliğidir.”³³ XVII. yy. ile birlikte imparatorluk ekonomisindeki gerilemeye bağlı olarak minyatür üretiminde de bir duraklama görülür. Bu dönem boyunca Falnâme, Tac el-Tevârih, Şahnâme-i Nadirî, Divan-ı Nadirî, Tercüme-i Şakâ'ik-i Nu'mâniye adlı eserler üretilmiştir. Dönemin önemli sanatçısı olarak adı geçen ressam Nakşi son üç kitabın resimlenmesinde yer almıştır. “Nakşi'nin resimlerinde ayakta duran figürlerin vücutlarının garip bir şekilde inceldiği, kıvrıldığı ve uzadığı, başların ve beyaz renk sarkıkların vücuda oranla çok iri tutulduğu yandan ve arkadan tasvirlenenlerde vücutların çarpıklaştığı ve bu çarpıklaşan figürlerle resme mizah unsurunun katıldığı görülür. Bir mekan içinde ilerliyormuş duygusu uyandıran ve gözü derinlere çeken kapı ve pencere ve kemer açıklıkları, üç boyutlu, bir tür maket gibi çizilen ve beyaza boyanmış kale ve kent görünüşleri ressam Nakşi'nin üslubunu belirleyen öğelerdir.”³⁴

XIII. yy.'la birlikte yeniden bir hareketlenme görülür. Sultan III. Ahmet döneminin en önemli santaçısı olarak da karşımıza Levni çıkar. “Kendisinin

32- TANINDI, a.g.e, S.50

33- TANINDI, a.g.e, S.53

34- TANINDI, a.g.e, S.51

Edirne'den geldiği yazılıyor. Fakat doğum yeri bilinmiyor.³⁵ Kendisinin sarayda nasıl yükseldiğine dair elimizde şu bilgiler var; "Edirne'den İstanbul'a geliyor. Burada bir nakkaş ustasının yanına çırak olarak giriyor. Bir defa hocası ismini ve eserlerini bilmiyoruz. Nakkaşhane dediğine göre her halde sarayın sanat atölyesi olacak, orada izin "Diploma" alıyor ve sanatta üstad oluyor. Bir nevi teship yoluna sülûk ediyor. Bu kendisini tatmin etmiyor. Resim yapmaya heves ediyor. Lâkin bu vâdide bütün akranını geçerek zamanın isimlerini bile öğrenemediğimiz ressamların en başı oluyor."³⁶ Levni'nin en önemli eseri III. Ahmed'in oğlu Şeyhzade Süleyman'ın sünnet düğününü konu alan 137 minyatürlü Sûrname adlı eserdir. "Levni'nin doğa ayrıntılarına ve figürlere boyut kazandırması, boyamada tonlaşmalara yer vermesi, onun batı resmine yaklaşan adımlarıdır."³⁷ "Levni, Sultan Ahmed III.ü ve devrinin tiplerini bir fotoğraf gibi resmetmiş, bunlarda bir üslup özelliği veya sanat kuvveti gösterememiştir. Tek sayfeler halinde yaptığı minyatürlerde de bütün çehreler birbirine benziyor. Yalnız elbiseler daima değişmektedir."³⁸ Levni'nin Sûrname dışında Silsilenâme adlı tanınmış bir yapıtı daha vardır.



Resim 54: Levni'den bir figür çalışması

I. Mahmud dönemi nakkaşı Abdullah Buharî'den sonra minyatür sanatı kaybolmuş yerini Batı etkisindeki resme bırakmıştır.

Yukarıda bunca minyatür sanatçısını saydıktan sonra minyatürlü kitapların oluşması sırasında arka planda emeği geçen kişilerin ve üretim aşamalarının anlatılmasında da yarar var. Hattat, müzehhip, nakkaş ve mücellit'in dışında

35- ÜNVER A. Süheyl., *Fatib Sultan Mehmed ve Babası ile Oğlu*, İstanbul, 1953, S.8

36- ÜNVER, a.g.e., S.7

37- TANINDI, a.g.e., S.59-60

38- ASLANAPA, a.g.e., S.384

“ ...kâğıdı işleyen bir usta el sanatçısı da çalışmalara katılır. Bu ustalar yazı resim ve süsleme için kullanılacak kâğıtları boyayarak, dış yüzeylerini suluboya ve mürekkeple çalışılabilir duruma getirmek üzere işleyerek hazırlarlar. Ayrıca yazı veya resim alanının dışında kalan kâğıt kenar çevre alanını başka tür renkte bir kâğıttan olacak şekilde oyma, üstüste binen yerleri incelterek kalınlık farkı göstermeden yapıştırma ve parlatma işlemleri yaparlar.

Minyatürün kendisi kâğıt üzerine çeşitli suluboyalarla fırça ile işlenir. Suluboya renklerin, çeşitli altın ve gümüş yaldızların, arap zamkı, yumurta akı gibi doğal yapıştırıcı eriyikleriyle hazırlandıkları konusunda bilgiler var. Ancak her atelyenin ve sanatçının özel teknikleri geliştirdikleri, bu malzeme ve teknikleri sır olarak başkalarından gizledikleri bilinmektedir.”³⁹

39- ASLIER, a.g.e, S.26-27

Müteferrika Matbaası ve Matbaacılık

Günümüzde kullanılan anlamıyla grafik olan ilk örneklerin matbaa ile oluşmaya başlaması Avrupa'da Gutenberg matbaasının faaliyete geçmesi ile başlar. Antik dönem ve Rönesans bilgi birikimin hızla yayılmasını sağlayan matbaanın etkilerinin müslüman ülkelere ulaşması da fazla zaman almaz. Selim Nüzhet Gerçek'in d'Herbelot'un Doğu Kütüphanesi adlı eserinden alıntuladığı bir olay matbaanın müslüman ülkelerdeki ilk etkilerini anlatmasını açısından önemlidir. Arap harfleri ile basılan İbn-i Sina'nın Öklit üzerine kitabını pazarlamak amacıyla Doğu'ya gelen iki Batılı beklemelikleri tepkilerle karşılaşmışlardır. Doğu'luların ilk tepkisi olumsuz olmuştur ve bunun iki sebebi vardır. 1- Matbaa baskısı ile aldıkları bu kitaptan sonra Kur'an'ın da bu şekilde çoğaltılmasına yol açacaklarını ve herhangi bir yanlış dizgide kutsal kitabın zarar göreceği kaygısı, 2- El yazması ile uğraşan çok büyük bir esnaf sınıfının bu gelişmeden ekonomik anlamda zarar göreceği endişesi.¹

Her ne kadar müslüman ülkelerin matbaa baskısı kitaplara tepkisi olumsuz da olsa, bu şekilde ithal edilen kitapların piyasada dolaşmasının herhangi bir engelleme ile karşılaşmadığı görülür.²

İspanya'dan Türkiye'ye gelen Museviler'in 1450'de kullanılmaya başlayan matbaayı 1493'te Osmanlı topraklarına taşıdıkları bilinmektedir. Beyazıd'dan sonra İstanbul ve Selanik'te 19 Selim'den önce 33 kitap basılmış, bunların başında dönemin padişahlarına İbranice teşekkür edilmiştir.³ David ve Samuel Nahmias tarafından kurulan Musevi matbaasının ilk kitabı 13 aralık 1493 tarihli Rabbi Jacob ben Asher'in Arba'ah Turim adlı dini eseridir.⁴

İstanbul'daki ilk Ermeni matbaasına ise 1567 tarihinde rastlıyoruz. Sivaslı Apkar Tıbir 1562'de bazı dini konuları görüşmek üzere Venedik'e gitmiş, burada kaldığı süre içerisinde matbaacılığı öğrenmiştir. 1567'de İstanbul'a dönerek Edirnekapı'da Dominiken keşişleri ile Ermenilerin ortak kullandıkları Surp Nogoğos Kilisesi'nde (Bu günkü Kefeli Mescit) matbaasını kurdu. Venedik'ten getirdiği malzemelerle 1567'de Hotor adlı bir keşişle Pokir Keraganutyan gam ayyperan adlı alfabe kitabını yayınladı.⁵ Apkar daha sonra 1568'de bir dua kitabı,

1- GERÇEK S. Nüzhet, *Türk Matbaacılığı 1 Müteferrika Matbaası*, İstanbul, 1939, S.18-19

2- GERÇEK, a.g.e, S.23

3- GERÇEK, a.g.e, S.26-27

4- KUT Turgut, *Yazmadan Basmaya: Müteferrika, Mühendishane, Üsküdar*, İstanbul, 1995, S.5

5-KUT, a.g.e, S.5

1569'da da ayinlerle ilgili bir kitap yayınlamıştır.⁶

Kefalonyalı Nicodemus Metaxas isimli bir Rum rahip Londra'da bir süre basım işiyle uğraştıktan sonra 1627'de bir matbaa makinesiyle İstanbul'a gelip baskılar yapmaya başlar. İlk bastığı kitap Museviler aleyhine bir risale olan Krillos'un Tu makariotatu ke sofatotu imon... (Faziletlu İskenderiye Patriği Pargalı Georgios üzerine risalesi)dir. Basım tarihi 1627'dir.⁷

Türk matbaacılığının kurucusu olan İbrahim Müteferrika'nın hayatı da ilginçtir. Kendisi 1674'te fakir bir Macar ailenin çocuğu olarak Kolojvar'da doğmuş, 1692'de bir müfreze Osmanlı askeri tarafından fıdyei necat için esir edilmiş, kimse fidyeye ödemeyince de 1694'te İstanbul'da esir olarak satılmıştır.⁸ Müteferrika'nın İstanbul'da Müslümanlığı kabul ettikten sonra giderek önü açılmıştır. Zamanla Türkler ile Macarlar arasında tercümanlık yapmış, bu görevleri sırasında devletin üst kademeleriyle tanışma imkanı bulmuştur.

Aynı zamanda Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin oğlu Sait Efendi gençliğinde Paris'te bulunduğu sıralarda matbaanın imkanlarını görmüş ve çok etkilenmişti. Yurda döndüğü zaman bu teknolojik gelişmenin ayrıntılarını Müteferrika ile paylaştı. İkisi birlikte matbaacılığın faydalarını belirten el yazması bir kitap çıkartıp Sadrazam İbrahim Paşa'ya takdim ettiler.⁹ Matbaanın pozitif yönleri konusunda bilgi veren bu risaleye "Vesiletü't-tubâ'a" denilmektedir. Risalenin içeriği şöyledir:

"1) Bir çok mühim kitapların teksiri avam ve havas için faidelidir.

2) Müelliflerin eserlerinin tab'ı bu eserlerin ihyasına ve islâmlar arasında intişarına sebep olur.

3) Kitapların yazıları okunaklı, güzel ve doğru olacağı için muallim ve müteallimlere kolaylığı mucip olur. Basılan eserlerin mürekkebi sabittir. Yazma eserler gibi sudan müteessir olmaz.

4) Basma kârlı bir san'attir. Bir cilt kitap yazmak zahmeti ile binlerce kitap elde edilebilir. Bu suretle kitaplar ucuzlar, herkes istifade eder.

5) Kitapların başına mücmel ve sonlarına mufassal fihristler konularak aranılan şeyin kolayca bulunmasına imkân olur.

6- GERÇEK, a.g.e, S.28-29

7- KUT, a.g.e, S.5

8- GERÇEK, a.g.e, S.47-48

9- TÖDERİNİ Giambatista, *İbrahim Müteferrika Matbaası ve Türk Matbaacılığı*, İstanbul, 1997, S.21-22

- 6) Kitapların ucuzluğu taşradaki şehirlerle kasabalar halkının da kitaptan istifade etmelerine sebep olur.
- 7) Şehirlerde büyük kütüphaneler tesisine imkân bulunur; ilim tahsil edenler çoğalır.
- 8) Osmanlı Devleti cihat ile bütün islâmların şerefini artırdığı gibi kitap neşri suret ile de islâmlara hizmet etmesi münasip olur.
- 9) Avrupalılar, arabî, farsî ve türkçe kitapların kıymetini bilip bastırıyorlar. Yalnız bastıkları kitaplar hem yanlışlarla doludur; hem de yazıları “Maribî hattı ve taklilleri de ona müşabih olmakla hüsnü zinedden âri ve galat ve hata üzere carî” dir. Şu kadar ki yarın bir ehlini bulup şark eserlerin doğru ve güzel bir surette bastırarak islâm memleketlerine göndermeleri ve bu vesile ile islâmlardan para çekmeleri muhtemeldir her hususta islâmlar kâfirleri geçtiği gibi bu hususta da onlara takaddüm etmek lâzımdır.
- 10) Evvelce bu san’atin memleketimizde tatbiki vükelâ arasında müzakere edilmiş ise de bu iş, güç ve gaili bir şey olduğundan erbabı bulunamamıştı. Şimdi meydana gelmesine imkân bulundu. Bütün islâm âleminin muhtaç olduğu kitapların basılması devletin şan ve şerefine artıracaktır diyor.”¹⁰



Resim 55: Vesiletü't-tubâ'a

1726'da tefsir, hadis, fıkıh, kelim kitapları basmamak şartıyla kendisine matbaa kurma izni veriliyor. Eski İstanbul kadısı İshak Bey, Selanik'ten Pirizade Sahip, Galata'dan Yanyalı Esat ve Kasımpaşa Şeyhi Esat Efendiler kendisine memur olarak veriliyor. Sait Efendi ve Müteferrika aralarında bir şirket kurarak makineleri hazırlayıp harfleri dökerek Müteferrika'nın Sultan Selim semtindeki evinde iş başı yapıyorlar.¹¹

Müteferrika'nın basmayı düşündüğü ilk kitap Ebu Nasr İsmâ'il Bin Hammad el-Cevheri'nin Vankulu sözlüğüdür. Bu sözlüğü basmak için her şeyden önce bir Arapça hurufat dökümü yapılması gerekmiştir. "Sait Efendi ve Müteferrika İbrahim Efendi matbaasının harfleri 16 puntodan biraz daha kalınca ve 18 punto derecesinde görülür.(1) Bunların nerede döküldüğüne dair kat'i bir malûmat yok isede ne Firmen Dido'nun dediği gibi (2) Viyanada yapılmış ne de Meneskinin dediği gibi (3) Fransadan getirtilmiştir. Lorkun tasrih ettiği veçhile (4) İstanbuldu isaga edilmiş olması çok muhtemeldir.

Müteferrikanın Vankulu ruhsatını almak için verdiği istidadının gayet nefis olan nesih yazısı ile kitaplarının harfleri mukayese edilecek olursa o derece benzerlik görülür ki , insana gayet tabii olarak, bunu yazanın bir yerli hattat ve belki aynı hattat olduğu ve bunların İstanbulda döküldüğü kanaati gelir."¹²

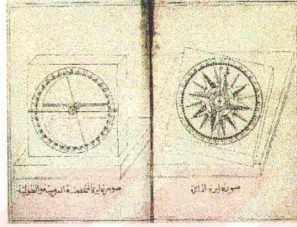
Müteferrika matbaasının ilk bastığı kitap olan Vankulu sözlüğü 31 Ocak 1729 günü piyasaya çıkar. 1. cildi 666 sayfa 2. cildi 756 sayfadır. 33x22.5 ebadındaki bu kitap dönemin öğrencileri tarafından çok pahalı bulunduğu için kadıya şikayet edilmiş ve ikinci baskının daha ucuza çıkartılması için talepte bulunulmuştur. Buradan da anlaşılmaktadır ki toplumun matbaaya karşı tepkisi uzun süreli olmayacak, matbaa baskısı kitaplar kısa sürede benimsenecektir. 1729'dan Müteferrika'nın hastalandığı tarih olan 1743 yılına kadar bu matbaada 17 eser basılmıştır. 1730 Patronu Halil İsyanı döneminde bile baskı faaliyetleri devam etmiştir. Bu 17 kitap sırasıyla şunlardır:

- 1) Vankulu Lügati, Gurre-i Recp 1141 (31 Ocak 1729)
- 2) Tuhfetü'l-Kibâr fî Esfâri'l-Bihâr, Gurre-i Zilkade 1141 (29 Mayıs 1729)
- 3) Târîh-i Seyyâh der Beyân-ı Zuhûr-i Ağvâniyân ve İnhidâm-ı Devlet-i Safeviyân, Gurre-i Safer 1142 (26 Ağustos 1729)

11- GERÇEK, a.g.e, S.58

12- GERÇEK, a.g.e, S.60

- 5) Târih-i Timûr-i Gürkân, Gurre-i Zilkade 1142 (18 Mayıs 1730)
- 6) Târih-i Mısri'l-Cedîd ve Târih-i Mısri'l-Kadîm, Gurre-i Zilhicce 1142 (17 Haziran 1730)
- 7) Gülşen-i Hulefâ, Gurre-i Safer 1143 (16 Ağustos 1730)
- 8) Grammaire Turque, (1730)
- 9) Usûlü'l-Hikem fî Nizâmî'l-Ümen, Evasıt-ı Şaban 1144 (27 Şubat 1732)
- 10) Fuyûzât-ı Mıknatısiyye, Gurre-i Ramazan 1144 (27 Şubat 1732)



Resim 59: Fuyûzât-ı Mıknatısiyye

- 11) Cihânnümâ, 10 Muharrem 1145 (3 Temmuz 1732)
- 12) Takvîmü't-Tevârîh, 1 Gurre-i Muharrem 1147 (14 Haziran 1733)
- 13) Târih-i Nâ'imâ, cilt I, Evasıt-ı Muharrem 1147 (13-22 Haziran 1734); cilt II, Evasıt-ı Cemaziyelevvel 1147 (9-18 Ekim 1734)
- 14) Târih-i Râşid, Gurre-i Zilkade 1153 (17 Şubat 1741)
- 15) Târih-i Çelebi-zâde Efendi, Gurre-i Zilhicce 1153 (17 Şubat 1741)
- 16) Ahvâl-i Gazavât der Diyâr-ı Bosna, Gurre-i Muharrem 1154 (19 Mayıs 1741)
- 17) Ferheng-i Şu'urî, Gurre-i Şaban 1155 (1 Ekim 1742)

Müteferrika'nın ölümünden sonra sonra matbaası bir kaç el değiştirmiş, bu arada bir kaç kitap basmış 1787'den sonra da süresiz olarak kapanmıştır.¹³

III. Selim'in 1792'de başladığı Nizam-ı Cedid hareketi doğrultusunda 1795'te Hasköy'de Mühendishâne-i Berrî-i Hümayun kuruldu. Zamanla bir matbaaya ihtiyaç olduğu anlaşıncı 25 şubat 1797'de Müteferrika matbaasının malları Raşid Efendiden satın alınıp Mühendishane'ye nakledildi. Burada çeşitli olaylardan sonra Fransızca Türkçe kitapların basıldığı görülür.¹⁴ Mühendishane matbaası yer darlığı yüzünden Üsküdar'a, Kabakçı Mustafa İsyanı'ndan sonra da Beyazıt'a taşındı. İşhacminin genişlemesi ile Sultanahmet'e alınan matbanın adı II.

¹³-KUT, a.g.e, S. 9

¹⁴-KUT, a.g.e, S. 9-10

Meşrutiyet'e kadar "Matbaa-i Âmire"olarak kalmış, daha sonra "Matbaa-i Milli" ve "Matbaa-i Devlet" isimleri verilmiş, Cumhuriyet döneminde ise "Devlet Matbaası" denilmiştir. 1939'da devlete ait matbaaların yönetimi Milli Eğitim Bakanlığı'na devredilince matbaanın adı "Milli Eğitim Basımevi" ne çevrilmiştir.¹⁵

¹⁵-KUT, a.g.e, S. 9-10-11

Taş Baskı Sanatı

Yurdumuzda taş baskı sanatı Romanya'ya konsolos olarak atanan Marsilyalı Henry Cayol (1805-1865) ve kuzeni Jacques Cayol tarafından İstanbul'da başlatılmıştır.¹

Cayoller öncelikle ordu ile ilişkiler kurmaya çalışmışlardır. Mehmet Hüsrev Paşa'nın Cayoller'i desteklemesi ve kurmak istedikleri matbaayı himayesine alması ile taş baskıcılığımız için ilk adım atılmış olur.² Cayoller'e Harbiye nezareti müştemilatında bir bina ayarlanır. Baskı tekniğini öğretmeleri için de 50 nefer ayrılır.³

Cayoller bu matbaada 5 yıl boyunca askerlikle ilgili kitaplar basarlar. Basılan ilk kitap Mehmet Hüsrev Paşa'nın "Nuhbetü't-Talim" adlı kitabıdır.⁴ 13 sayfalık 79 resimli bu kitapçığın ilk sayfasında "Tabur Tarihi" yazılıdır. Beyaz, pembe ve mavi kağıtlara basılan oldukça okunaklı bu kitabın hattatı bilinmemektedir.⁵



Resim 60: "Nuhbetü't-Talim'in kapağı ve Nefer Tilimi'nden bir sayfa

Beş sene boyunca basılan kitaplar arasında "Nefâr Talimi" (1832), 40 sayfalık 16 şekilli "Top Alayı Talimi" (1834), 32 sayfalık 12 şekilli "Talimii Asakiri Piyadegân Topcuyan" (1834), 65 sayfalık 2 cetveli "Müzekkerei Zabitan" (1835),

1- KUT Turgut, *Yazmadan Basmaya: Müteferrika, Mübendishane, Üsküdar*, İstanbul, 1995, S.11

2- GERÇEK S. Nüzhet, *Türk Taş Basmacılığı*, İstanbul, 1939, S.12

3- GERÇEK, a.g.e, S.12

4- KUT, a.g.e, S.12

5- GERÇEK, a.g.e, S.14-15-16

98 sayfa 50 şekilli “Top Bölüğü Talimi” (1836) bulunmaktadır.⁶

Hüsrev Paşa görevden alınca Cayoller’inde ordu ile ilişkileri biter. Cayoller 1836’da Beyoğlu Kulekapısı’na taşınarak II. Mahmud’dan alınan bir فرمانla özel matbaalarını kurarlar.⁷ Cayoller’den sonra askeri matbaanın çalışmalarına devam edip etmediği bilinmemektedir.⁸ Fakat belli bir süre sonra aynı matbaanın döküm harflerle baskı yaptığı elimizde kalan birkaç kitaptan anlaşılmaktadır.⁹

Cayoller ordu ile ilişkileri ve basmış oldukları kitaplardan dolayı epeyce tanınmışlardır. Matbaalarının 1852 yılında yanmasına kadar “Panocar” adlı Ermenice bir dergi ve pek çok yabancı yayın yapmıştır.¹⁰ Cayoller, 1855’te Beyoğlu’nda yeniden bir matbaa açtılar. Henry Cayol’un 1865’te ölümünden sonra matbaaları 1869’a kadar Antoine Zellich tarafından yönetilmiştir.¹¹

Taş baskının ve diğer düz baskı yapan matbaaların 1865’ten sonra arttıkları görülmüştür.¹² Cayoller, taş baskı tekniğinin Türk topraklarında benimsenmesinde başarılı olmuşlardır.¹³ “İmparatorluğun son devirleri ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında ve hatta 1950’lere kadar İstanbul’da çeşikli matbaalarda taş baskısı hikâye kitapları basılmıştır.”¹⁴ Hükümetin genelde Arapça yazılı matbaa baskısı halk kitaplarına muhalefeti devam etse de talep ve arz her zaman olmuştur. Bu kitapların yasaklamalardan dolayı üzerlerinde basıldıkları yer ve tarih bilinmez.¹⁵

Anadolu’ya gönderilen taş baskısı hikâye kitapları Türk Grafik Sanatlar Tarihi açısından farklı bir alan oluştururlar. Bunların içindeki resimli örnekler, illüstrasyon için inceleme konusu oluştururlar. “Hikâyenin kalıplaşmış ve can alıcı noktalarının bulunduğu sayfalar, olaylar ile ilgili minyatürler konularak anlatılan olay ile okuyucu arasında bir bağ kurulmasına, okuyucuyu olayların akışına katmaya çalışılmıştır. Hikâye kitapları taş baskı usulüyle çoğaltılmaya geçildiğinde, baskı olanaklarından faydalanarak resimler çizilmiştir. Bu resimler hikâyedeki önemli sahneleri vurgular. Minyatürleri çizen ressamın ustalığından yoksun olan bu resimlerde, yalın ve basit çizgilerle, ayrıntılara girilmeksizin olayların anlatımı

6- GERÇEK, a.g.e, S.16-17-18-19-20-21-22

7- KUT, a.g.e, S.12

8- GERÇEK, a.g.e, S.23

9- GERÇEK, a.g.e, S.23

10- KUT, a.g.e, S.12

11- KUT, a.g.e, S.12

12- KUT, a.g.e, S.12

13- DERMAN Gül, *Resimli Taş Baskısı Halk Hikâyeleri*, Ankara, 1989, S.3

14- DERMAN, a.g.e, S.9

15- DERMAN, a.g.e, S.9

tercih edilmiştir.”¹⁶

Bu kitapların metinleri genelde hiç değişmez. Resim alt yazılan bir kalıp halinde basılırken resimlerin tarzı ve çizen aynı hikayede bile çeşitlilik göstermektedir.¹⁷ “Çoğu kez acemi bir ressam elinden çıktığı belli olan resimlerde imz hemen hiç yoktur ve çoğunun hikâyeyi yazan hattat tarafından kaleme alındığı söylenir.”¹⁸

Taş baskı halk hikayeleri resimleri, üslup olarak 3 ana grupta toplanır. “Birinci grubu ilkel çizimlerle yapılmış, resim tekniğinden ve bilgisinden uzak örnekler oluşturur. İkinci grup resimlerde bazı resim problemlerinin varlığının hissedilmiş olduğu görülür. Bazıları acemice çizilmiş olsa bile kapsamlarında boyut araştırmaları ve bazı tasarımların gerçekleştirilmeye gidilmesi ile bu tür resimler birinci gruptan ayrılırlar. Diğer taraftan gelişmemiş teknikleri ve tam bilincine varılmamış anatomi, perspektif ve hacimlendirme sorunları ile, gelişmiş üçüncü gruptan ayrılmaktadırlar.

Üçüncü grubu ise batı tekniğine en yakın anlayışta yapılmış resimler oluşturur. Bu gruptaki resimlerde, ikinci grupta ele alınmaya başlanan sorunların biraz daha başarılı bir şekilde çözümü ve uygulaması görülür.”¹⁹

Elimizdeki kitaplar günümüz grafik sanatçılarına yol gösterebilecek kadar profesyonel çalışmalar olmamakla birlikte belli bir dönemin duyarlılığını yansıtmaları açısından önemlidirler.



Resim 61: Hikayelerden üç farklı örnek

16- DERMAN, a.g.e, S.8-9

17- DERMAN, a.g.e, S.9

18- DERMAN, a.g.e, S.9

19- DERMAN, a.g.e, S.71-72

Türk Karikatürünün Başlangıcı

Türk karikatürüne geçmeden önce karikatürün ya da grafik mizahın ne olduğunu tanımlayalım:

“Kelimenin aslı İtalyanca hücum etmek anlamında olan “caricare” den geliyor.

.....

Karikatür bugünkü durumuyla çizgiyle mizah sanatıdır ve bir güzel sanattır. Binaenaleyh her sanat eserinde bulunması gereken vasıflar onda da aranmalıdır.”¹

Karikatürün çizgiyi aşan bir anlamı da vardır: “Bir kimsenin karakteristik özelliklerinin ya da tutumlarının sosyal ve politik hiciv aracı olarak gülünç bir etki yaratan abartılı bir tarzda tasviridir. Ortaçağ heykellerinde bulunan grotesk figürler ve Leonardo da Vinci’nin fizyonomik çalışmaları bildiğimiz kadarıyla Caracci tarafından geliştirilen karikatürün öncülleri arasındadır. Karikatür kelimesi ilk olarak 17. y.y.’ın İtalyan metinlerinde görülür. 19. ve 20. y.y.’ın basınındaki kullanımdan ayrı olarak Doumieu, Goya, Grosz, Hogart gibi yorumcuları vardır.”²

Bizim burada anlatacağımız karikatür çizgiyle mizah yapmak sanatı olan “Dessin humoristique”tir.³ Karikatürün grafik sanatlardan sayılmasının birkaç sebebi vardır. Öncelikle karikatür, gittikçe artan bir eğilim olarak, resme göre daha detaysız ve soyutlama biçimde oluşturuluyor. Bazen birkaç çizginin bir insan yüzü oluşturduğuna tanık oluyoruz. İkinci ve yine aynı önemde bir diğer sebep olarak karikatürün geniş kitlelerin kullanımına sunulmak üzere çoğaltılacak biçimde hazırlanması sayılabilir. Resim ve heykelde görmüş olduğumuz orijinalin biriciklik duygusunun yarattığı değer, mekanik üretme çağının sanat yapıtı olan karikatürde etkisini kaybeder.

Tanzimat dönemi (1867 - 1878)

Osmanlı dönemi karikatürüne gelince bu henüz soyutlama ögesi zayıf, daha emekleme dönemindeki bir çaba olarak Tanzimat döneminde karşımıza çıkar. “Türk karikatürü, Tanzimat döneminde sıfır noktasından başlamıştır. O da roman gibi Batı’dan çağdaşlaşma savaşımıza katılmak için gelmiş, getirilmiştir.”⁴ Pazirik Halısı’nda görmüş olduğumuz eklektik duyarlılık Karagöz Hacivat

1- SELÇUK Turhan, *Grafik Mizah*, İstanbul, 1998, S.10

2- READ Herbert, *Dictionary of Art and Artists*, London, 1994, S.71

3- SELÇUK, a.g.e, S.11

4- ÇEVİKER Turgut, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü 1*, İstanbul, 1986, S.20

kültürünün karikatüre dahil olmasıyla bu ithal edilmişliğin yarattığı yabancılığı aşmamızı sağlayacaktır.

Turgut Çeviker Osmanlı'da çıkan ilk mizah dergisinin 12.11.1870 tarihli Diyojen olmayıp, 23.10.1870 tarihli Terakki gazetesinin mizah eki olduğunu söylemektedir.⁵

Tanzimat döneminde İstanbul, Terakki ve Diyojen gibi pekçok mizah dergisi yayınlanmıştır. Bunlardan bazıları: Asır'ın Eğlence Nüshası, Letaif-i Asar, Şari-vari, Çingiraklı Tatar, İbretnüma-yı Alem, Hayal, Latife, Kahkaha, Geveze, Kara Sinan, Çaylak, Meddah...⁶ Bu dergilerden İstanbul, karikatüre yer veren ilk Türkçe gazete oluşuyla, Terakki ilk Türkçe mizah gazetesi oluşuyla ve Diyojen her hangi bir gazete ilavesi olmadan yayımlanan ilk Türkçe mizah gazetesi oluşuyla diğerlerinden ayrılır.⁷



**Resim 62: Diyojen'in yayımladığı ilk karikatür
Manzume-i Efkâr'ın başyazarı Garabet Panosyan**

Yukarıda adı sayılan gazete ve dergilerde yayımlanmaya başlayan ilk Türk karikatürleri çizgide mizahtan çok yazıda mizaha önem veren tarzda üretilmişlerdir.⁸ Konularını belediye sorunları, Batılılaşma hareketi ile değişen toplumsal yaşam, ev ve ülke ekonomisi, basın dünyası, kadın ve kadın-erkek ilişkileri, savaş ve barış, politika, ilerleme, özgürlük, eşitlik, adalıt, eğitim, çocuk

5- ÇEVİKER, a.g.e, S.11

6- ÇEVİKER, a.g.e, S.117

7- ÇEVİKER, a.g.e, S.117 - 119 - 120

8- ÇEVİKER, a.g.e, S. 51

ve diğer eğlencelik konulardan alan bu dönem karikatürlerinde insan uzuvları abartılarak ve Batılılaşma ile gelen giysiler alaya alınarak mizahın oluşmasına çizgisel katkılar yapılmaya çalışılmıştır.⁹

Tanzimat karikatürünün çizgisi resimseldir. Karagöz ve Hacivat'ın karikatüre girişi, savaş ortamının doğurduğu yergi ve insan uzuvlarının abartılması bile karikatürü resimden uzaklaştırmaya yetememiştir.¹⁰



Resim 63 : Hayal dergisinde Nişan Berberyan'ın çizimi

Dönemin en önemli ve Türk mizah tarihinin ise ilk Türk karikatürcüsü Ali Fuat Bey'dir. " Ali Fuat Bey'in adına ilk kez Letaif-i Âsar'da rastlanıyorsa karikatür serüveni daha öncelere uzanır."¹¹

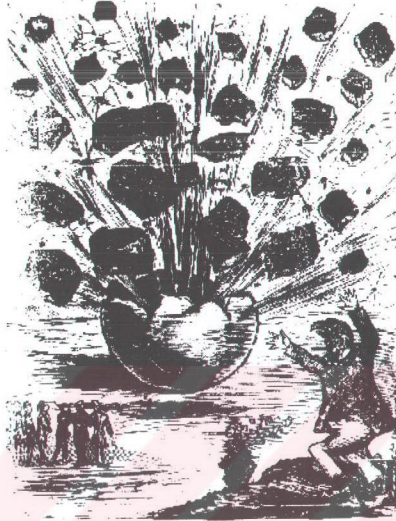
Bu dönemde pek çok dergide çalışmış olan Ali Fuat Bey özellikle Mehmet Tevfik'in çıkardığı Çaylak adlı dergide özgün örnekler verir. "Ali Fuat karikatürünün çizgisel konumu şu: Acemilikle ustalığın kucaklaştığı yerde duruyor. Ustalığı yakalamasına karşın, birden onun gerisine de düşebiliyor. Bunu anlamak güç. Belki - bazen- çarçabuk çizmek zorunda kalışı. Letaif-i Âsar'daki naiflik-ten kalkıp, giderek usta bir desene tırmanır. Resim çizgisinden, deforme edilmiş

9- ÇEVİKER, a.g.e, S. 39 - 51

10- ÇEVİKER, a.g.e, S. 47 - 49

11- ÇEVİKER, *Karikatür Üzerine Yazılar*, İstanbul, 1997, S.11

çizgiye ulaşır ve Çaylak tipinin olanaklarından yararlanarak yaklaşır.”¹²



Resim 64: Ali Fuat Bey'in Çaylak'taki çizimi

Dönemin azınlık mizah dergi ve gazeteleri de Türk karikatür sanatının gelişmesine en azından Türk çizerlere yer vermek anlamında, önemli katkılar sağlamışlardır. Dönemin ünlü yayıncılarından Teodor Kasap Hayal dergisini çıkararak bu alanda önemli gelişmelerin başlamasına önayak olmuştur.

Bu dönemde gerek Türk gerekse azınlık dergilerinde çizgi ürünler vermiş olan karikatüristler arasında şunlar sayılabilir: M. Benetsanos, K. Opcanadassis, Nişan G. Berberyan, Ali Fuat Bey, Santr, Tıngır, F.N.Z./P.N., Delemak Ekserciyan, Simon, S.C., Rıza.¹³

İstibdat dönemi (1878 - 1908)

Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş döneminde Abdülhamit başa geldiği zaman çok karışık durumda olan ülkeyi kontrol edebilmek adına bazı siyasileri sürdürmek, Meclis-i Mebusan'ı kapatmak gibi ülke içinde huzursuzluk yaratacak

¹²- ÇEVİKER, a.g.e, S.15

¹³- ÇEVİKER Turgut, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü I*, İstanbul, 1986, S.109

önlemler almıştır. Kendisine yapılan iki başarısız suikast paranoyasını kuvvetlendirince Abdülhamit'in İstibdat dönemi dediğimiz baskı dönemi başlamış olur.¹⁴

Bu dönemde Avrupa'ya kaçan aydın yazar ve çizirler Abdülhamit'e karşı örgütlü bir muhalefet olmaktan geri kalmazlar. Bu muhalefet hareketleri içinde en tanınmış olanı Jön Türkler adıyla bilinen gruptur. "İstibdat döneminde mizah dergileri yasaklandığı için karikatür, Jön Türkler'le birlikte sürgüne çıkmıştır. Siyasal tarihimizde Jön Türk hareketi ne kadar önemliyse, Türk karikatürü için de öyledir. Fotoğraf çekirtmeyi bile sevmeyen Abdülhamit, karikatürden nefret eder. Yurt dışında yayımlanan mizah dergilerini o ülkenin yetkili makamları aracılığıyla kapattırmayı bile denemiştir, Abdülhamit. Çünkü, okuma-yazma bile bilmeyen cahil halk, onun bütün marifetlerini bu yakıcı karikatürlerde görebiliyordu".¹⁵

İstibdat dönemi boyunca yurt dışında çıkmaya başlayan dergilerden Beberuhi, Davul ve Tokmak karikatüre yer veren üç örnektir. Baskı yönetiminin yarattığı bir korku olarak karikatürler genellikle imzasız ya da takma adlarla yayımlanmışlardır.¹⁶

"Karikatürler, çizgi değeri açısından ilginçtir. İstanbul'daki karikatür olayını yer yer aşmıştır. Yazısız karikatürlere ulaşacak denli ustadır, çizgici Jönler... Sade, yalın bir çizgiden, usta tarama ve betimlemelere değin uzanır karikatür çizgisi. Resme bağlılığı sürdürmesine karşın - groteske uzantılı - yerginin gücüyle karikatür yolunda karmaşık, sinirli ve hırçın bir çizgi dili oluşur."¹⁷

İstibdat döneminde siyasal karikatürlerin merkezinde Abdülhamit oturur. Kendisi burnunun iriliğinden dolayı karikatür için her zaman çizgisel bir fenomen olmuştur. Dönemin gerek karikatürü gerekse sadece yazınsal mizah dergilerinde (Hayal, Hamidiye, Beberuhi, Pinti, Davul gibi) Abdülhamit'in büyük devletler ve Almanya politikası, halifenin ümmetine karşı davranışları, 25. culus yılı, Yıldız Sarayı'ndaki mahrem yaşam, Wilhelm ile dostlukları, Reformlara direnişi, hastalığı, korkulu-kanlı rüyaları...işlenen konular arasındadır.¹⁸

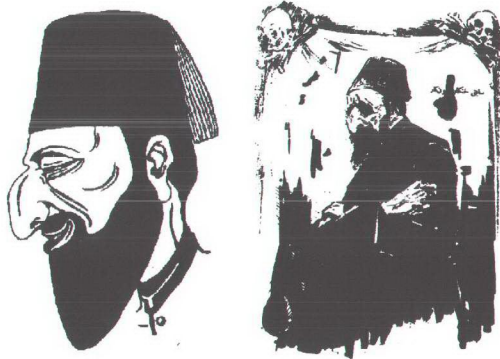
14- ÇEVİKER, a.g.e, S.269

15- ÇEVİKER, a.g.e, S.271

16- ÇEVİKER, a.g.e, S.273

17- ÇEVİKER, a.g.e, S.273

18- ÇEVİKER, a.g.e, S.281



Resim 65 - 66 : Abdülhamit'e dair iki çalışma

İstibdat döneminde kendisinden ancak Cumhuriyet döneminde haberdar olduğumuz bir karikatüristimiz var: Yusuf Franko Paşa. "Yusuf Bey'in en büyük başarısı, onun bir sanatçı olarak eriştiği noktadır. O, kendisinden 15-20 yıl sonra gelen büyük karikatürcü Max Beerbohm'a zekâ ve hüner bakımından eşit değerdedir. Doğuda kendisine önder olabilecek hiç bir karikatür geleneği olmasına, görgüsünün sadece sınırlı birkaç Fransız ve Yunan prototipine balı kalmasına rağmen Yusuf Bey, fevkalâde orijinal çizgileriyle, büyük bir istidat olarak ortaya çıkmıştır..."¹⁹

Yusuf Franko Paşa'nın hayatı hakkında bilgi sahibi değiliz.²⁰



Resim 67 - 68 : Yusuf Franko Paşa'dan iki örnek a) Kendi portresi b) Dışişleri Bakanlık memurları

19- SELÇUK , a.g.e, S.41-42

20- ÇEVİKER, a.g.e, S.299

Meşrutiyet Dönemi (1908 - 1918)

İstibdat döneminin sona ermesiyle başlayan bu dönemde Abdülhamit tahttan indirilmemişse de Meşrutiyet ikinci kez ilan edilmiş, Kanun-i Esasi yeniden yaşama sokulmuştur. Basının yeniden özgürlüğüne kavuşturulması ile birlikte ülke içindeki yayıncılık da bir anda hareketlenmiş, yüzlerce mizah gazete ve dergisinin yayın hakkı birkaç günde alınmıştır.²¹

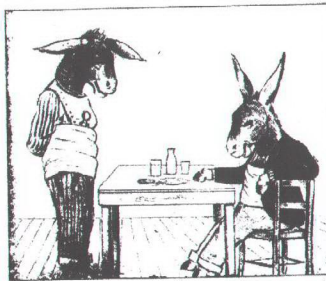
1908-1918 mizah yayınları 4 bölümde toplanabilir:

1- Geleneksel mizah dergi ve gazeteleri: Karagöz (1908), Nekregû (1908), Zuhurî (1908), Tasvir-i Hayal (1908), Hacıvat (1908), İbiş (1909), Geveze (1908), Nekregû ile Pişekâr (1909), Eşref (1909), Hayal-i Cedid (1910), Cadaloğ (1911), Baba Himmet (1911), Köylü (1913), Feylesof (1914), Nasrettin Hoca (tarihsiz), vb.²²

2- Batılı modern mizah dergi ve gazeteleri: Kalem (1908), Cem (1912), Boşboğaz ile Güllabi (1908), Dalkavuk (1908), Davul (1908), Lâklâk (1909), Kartal (1909), Kara Sinan (1911), Karikatür (1914), Hande (1916), Diken (1918), vb.²³

3- Eşek tipi mizah dergi ve gazeteleri: Eşek (1910), Kibar (1910), Alafranga (1910), El Malum (1910), Eşek/2 (1912), Yuha (tarihsiz).

Türkiye’de materyalist düşüncenin ilk temsilcisi olarak bilinen Baha Tevfik tarafından yayımlanan *Eşek*, seyirlik oyunların mizahi kahramanlarıyla dolup taşan, öte yandan modern bir çizgiyi getiren sürdüren mizah yayınları arasına ansızın girmiş ilginç yayınlar zincirinin ilk halkasıdır. *Eşek* ve öbürleri, yazı ve karikatürlerinde *eşekler dünyası* aracılığıyla insanları ele almaktadır. Temelde sert, kara bir yergiyi yazı ve çizgiye getirmişlerdir.²⁴



Resim 69 : Eşek dergisinden bir çizim

21- ÇEVİKER Turgut, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü 2*, İstanbul, 1988, S.17

22- ÇEVİKER, a.g.e, S.17

23- ÇEVİKER, a.g.e, S.20

24- ÇEVİKER, a.g.e, S.22

4- Tek sayfalık risaleler: El Üfürük (1908), Resimli Tonton Risalesi (1908), Mahkûm (1908), El Üfürük'e Zeylen Körük (tarihsiz), Çıngırak (tarihsiz).²⁵

Bu dergilerde yayınlanan karikatürlerin konuları arasında belediye sorunları, toplumsal yaşam, kadın, kadın-erkek ve aile, çocuk, eğitim, sanat dünyası, basın dünyası, hürriyet, adalet, eşitlik, kardeşlik ve bunların karşıtları, istibdat ya da baskı, hafiyelik, jurnal, sansür, gericilik, politika, 2. Abdülhamit, ekonomi, savaş, işçi-işveren, emek-sermaye, ünlü kişiler ve diğer eğlencelik konular vardır.²⁶

Meşrutiyet döneminde karikatür sadece dergi ve gazetelerle sınırlı kalmaz. Cemil Cem ve Sedat Simavi Karikatür Albümleri, Ali Fuat Bey karikatür yıllığı yayınlanmış, karikatürler kartpostallar ve el ilanlarında da kullanılır olmuştur.

2. Meşrutiyet döneminde karikatür çizgisi Tanzimat dönemine göre çok daha yetkinleşmiş Jön Türklerle başlayan batılı tarzda karikatüre ilgi Cemil Cem ve Avrupa'dan gelen diğer çizirlerce Karagöz estetiğinden yararlanan karikatürde bir devrim yaratmıştır.²⁷ "Her şeyden önce şunu belirtmekte yarar var: Meşrutiyet karikatürü, Karagöz estetiğinin getireceği böyle bir katkıya gereksinme duyacak durumda değildir. Çünkü gerçek karikatüre ulaşmak yolundaki devrim, *Kalem*'de gerçekleşmiştir. Cem, Sedat Nuri, İzzet Ziya, Rigopulos, İdis, İon gibi karikatür-cüler, Batılı anlamda bir karikatür olayı, başka unsurlara gereksinme duymayacak denli güçlü bir yapıtı oluşturdu. Ali Fuat Bey'in gazetesinde Karagöz estetiği olumlu anlamda kullanılmış bile olsa olay, onun çok ötelerinde konaklamıştı."²⁸



Resim 70 : Cemil Cem'in bir çalışması

25- ÇEVİKER, a.g.e, S.25

26- ÇEVİKER, a.g.e, S41, 44, 45, 47, 48, 49, 51, 52

27- ÇEVİKER, a.g.e, S53

28- ÇEVİKER, a.g.e, S54

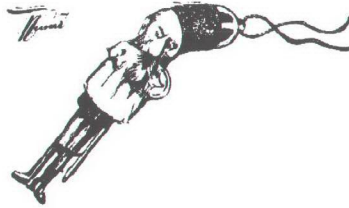
Meşrutiyet döneminde pekçok değerli karikatürist yetişmiştir. Bunlardan Cemil Cem (İstanbul, 1882 - İst. Nisan, 1950) "Avrupa karikatüründen beslenip, Fransız karikatüründen etkilendi. Karikatürde Gustav Doré; Jean-Jaques Grandville, Jean-Louis Forain ve Sem gibi karikatürcülerden etkilenecek özgün bir çizgi ve anlatıma ulaştı."²⁹

Dönemin diğer karikatürcülerinden Sedat Nuri (İleri) Gan'da (Belçika) yapılan "Uluslararası Yarışmalı Karikatür Sergisi"nde birincilik alarak Türk karikatürüne ilk uluslararası başarıyı getiren kişidir.³⁰

Türkiye'de ilk kez Eau- Forte (yedirme kazı resim) tarzında çalışmalar yapıp Cumhuriyet döneminin ilk pul ve kağıt paralarını resimleyen Ali Sami (Boyar), Emekten bahseden ilk karikatürü çizen Mehmet Fazlı, daha çok yayıncılığı ile dikkati çeken Sedat Simavi, Mehmet Baha bey ve Ramiz Gökçe dönemin önemli çizerlerindendir.³¹

Meşrutiyet döneminin diğer çizerleri arasında: Ali Dino, İzzet Ziya, Halit Naci Bey, Damat Fahir Bey, Münir (Osman), D. Mazlum, Fatma Zehra, A. Enver, A. Scarselli, d'Ostoya, A. Rigopulos ve daha pek çok isim sayılabilir.³²

II. Meşrutiyet devrinde sözü edilmeye değer diğer bir konu ise Portre karikatürünün gelişmesi olmuştur. "Portre karikatür, özce, bir insanın iç dünyasını yüz çizgileriyle ortaya koymaktır. Karikatürcülerin salt yüzle yetinmedikleri de olur. O zaman öznenin, tepeden turnağa bütün maddi varlığını malzeme olarak kullanabilir. Onun kişiliğini oluşturan yaşma uğraşının açık-gizli yanlarını sergiler."³³



Resim 71: Cemil Cem'in bir çalışması

29- ÇEVİKER, a.g.e, S. 102

30- ÇEVİKER, a.g.e, S.107

31- ÇEVİKER, a.g.e, S. 107, 113, 116, 122

32- ÇEVİKER, a.g.e, S.101

33- ÇEVİKER, a.g.e, S.74

Bu alanda Cemil Cem'in dışında başarılı örnekler ortaya koyan karikatür ustaları arasında : İzzet Ziya, A. Rigopulos, Damat Fahir Bey, gazeteci Hüseyin Cahit (Yalçın) ve Lütü Fikri sayılabilir.³⁴

Kurtuluş Savaşı'ndan Cumhuriyet'in ilanına (1908 - 1918)



Resim 72 : Münif Fehim'in 1923 yılında M. Kemal'e ait bir çalışması

Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarına doğru İmparatorluğun pekçok toprağı işgal edilmeye başlanmıştı. İşgallerin boyutlarının genişlemesi bu durumdan bir kurtuluş yolu aranması çalışmalarını da hızlandırıyordu. Daha sonra Kurtuluş Savaşı'na dönüşecek bu halk hareketinin oluşması aşamasında basın içinde de çeşitli kamplaşmalar oluşmuştu. İki ana kamptan birisi işgalcilerden ve padişahıtan yana olan çeşitli İstanbul gazeteleri diğeri ise M. Kemal'den ve Kuva-yı Milliye'cilerden yana olan İstanbul ve Anadolu gazeteleri idi. "I. Dünya Savaşı'nı sona erdiren Mondros Mütarekesi (1918) imzalandığında İstanbul'da mizah dergisi olarak *Karagöz* (1908 - 1935) yayımlanıyordu. Mütareke'nin (ateşkes) ilk günlerinde *Diken* (1918 - 1920) yayın yaşamına girer ve *Karagöz*'ü yalnızlıktan kurtarır.

..... Cem'den sonra yayımlanmış en önemli dergidir; hem de modern karikature

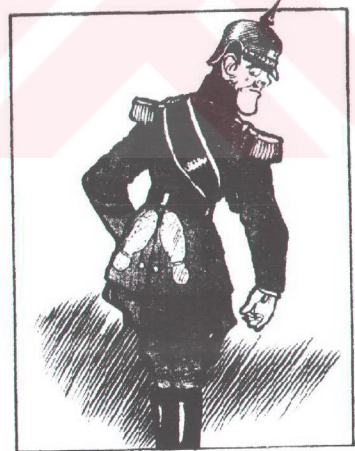
34- ÇEVİKER, a.g.e, S. 77

dönüşü simgeler.”³⁵

1918 - 1919 Mütareke dönemlerinde politik sakıncalar yüzünden imzasız çıkan karikatürler Karagöz ve Hacivat tiplerini aracılığıyla, halk dilini kullanarak *Karagöz ve Diken* gibi dergilerde yayınlanma olanağı bulmuşlardır.³⁶

1919 - 1922 ile birlikte Kurtuluş Savaşı başlamış oluyor. “Savaşın getirdiği hız ve tedirginlik çizeri, kuyumculuktan uzaklaştırmıştır. Savaş, Karagöz ‘ün tasvirci karikatürünü bir ölçüde deformasyona uğratmıştır. Bir başka deyişle, reel hayatı birebir yansıtan çizgi dünyası sarsılmış, yıkıma uğramıştır! Ayrıntılardan uzaklaşmak ve savaşın getirdiği öfke, olayların ve kişilerin iğrenç portresi tasvir çizgisini bozmuştur, onları karikatürel olana daha çok yaklaştırmıştır.”³⁷

Bu dönem boyunca basın dünyasındaki kamplaşma daha da şiddetlenmektedir. 1922’de Refik Halit’in çıkardığı *Aydede* ile padişah ve işgalcilerin çıkarları savunulurken Sedat Simavi ve Cevat Şakir’in çıkardığı *Gülyüz* dergisi kutbun diğer tarafını oluşturarak M. Kemal ve Kurtuluş Savaşı’nın önemini vurgular. Bu dergilerden *Gülyüz* hoşgörüyü donanmış mizahı itip, yerginin, alayın ve grotesk’in yatacı, parçalayıcı etkisiyle saldırgan ve teşhirci bir karikatür ortaya koyar. Bu yüzden karikatürlerde deformasyon uç noktaya ulaşır.³⁸



Resim 73 - 74 : İsmail Hakkı ve Sedat Simavi’nin bir çalışması

35- ÇEVİKER Turgut, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü* 3, İstanbul, 1991, S.16

36- ÇEVİKER, a.g.e, S.17

37- ÇEVİKER, a.g.e, S. 26

38- ÇEVİKER, a.g.e, S.28

Mütareke yıllarından Cumhuriyete gelene kadar pekçok mizah dergisi yayınlanmıştır. Bunlar arasında Karagöz, Âti/İleri, Diken, Deccal, Cadı, Ortaoyunu, Kaval, Alay, Anadolı'da Peyam-ı Sabah, Nefir, Anadolu'da Kalem, Gülyüz, Yeni Eğlence, Tatlı-Sert, Âyine/Ayna, Kahkaha 1/2, Aydede, Satvet-i Milliye, Akbaba, Zümürdüanka ve Kelebek sayılabilir.³⁹ Bu dergilerden Diken, içi ve dışı renkli basılan ilk Türk mizah dergisi olma özelliğini; Aydede'nin devamı olarak çıkan Akbaba ise Türk mizah yayıncılığının en uzun ömürlü mizah dergisi olma özelliğini koruduğu için diğerlerinden ayrılır.⁴⁰

Bu dergilerde daha önceki dönemlerde işlenen aynı konu başlıkları işlenmekle birlikte Türk mizahında ilk kez görülmeye başlanan ve savaş şartlarının bir sonucu olan Yeni zengin - Eski zengin konu ve tiplerine de değinilmiştir.⁴¹

Savaşın karikatür çizgisini resimsellikten uzaklaştırdığından bahsetmiştik. Çizgideki değişiklik bununla sınırlı kalmaz. "Karagöz - Hacivat tiplerinin Tanzimat karikatürüne olan katkısı, Meşrutiyet ve Kurtuluş Savaşı sırasında ortadan kalkmıştır. Ancak karikatürde yer alan bu iki tip, Tanzimat dönemindeki gibi karikatürel formları korunarak çizilmez. Üç boyutludur. Bu üç boyutluluk Hayal'de başlamasına karşın, çizerler bu form yapısından yararlanmışlardır. Bu dönemde göze ilişen bir başka çizgi eğilimi de geleneksel nakışlarla bezeli Divan şiiresi resimlemeleridir. Giderek bu betimlemeci tavır karikatürlere de yansır."⁴²

Bu dönemde Cevat Şakir, Sedat Simavi, Sedat Nuri ve Basri'nin karikatürlerinde bir çizgi tutarlılığı olmasına rağmen diğer karikatüristler beğendikleri herşeye öykünerek birbirinden çok farklı çizgi dünyalarını aynı anda kullanmışlardır.⁴³

Çizerlerin çalışmaları gazete ve dergilerin dışında karikatür albümlerinde (Sedat Simavi'nin Yeni Zenginler'i, toplu bir albüm olarak Harp Fakirleri, yine Sedat Simavi'nin Kadınlar Saltanatı) yıllıklarda, kartpostallarda ve özel eklerde yayımlanmıştır.⁴⁴

Dönemin önemli karikatüristleri şunlardır: Sedat Nuri (İleri), İzzet Ziya (Turnagil), Sedat (Süleyman) Simavi, Ramiz (Gökçe), Cevat Şakir (Kabaağaçlı), (Ahmet) Rıfki, Ahmet Münif (Fehim Özarman), Ratip Tahir (Burak) Cemal Nadir

39- ÇEVİKER, a.g.e, S.140

40- ÇEVİKER, a.g.e, S.19, 30

41- ÇEVİKER, a.g.e, S.42

42- ÇEVİKER, a.g.e, S.43

43- ÇEVİKER, a.g.e, S.49, 51

44- ÇEVİKER, a.g.e, S.60, 61, 63, 64, 65, 66

(Güler), Macarzade Hakkı, Mazhar Nâzım (Resmor), Zeki Cemal (Bakiçelebioğlu),
Nurullah Cemal (Berk), İhâp Hulusi (Görey)...⁴⁵



Resim 75 : Münif Fehim'in kadın erkek ilişkileri üzerine bir çalışması

45- ÇEVİKER, a.g.e, S.94

IV. BÖLÜM

Osmanlı İmparatorluğu'nun sona ermesinin, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasının ve Avrupa'da hızla değişen sanat akımlarının Türk Grafik Sanatı'nı etkilememesi düşünülemez.

Osmanlı'nın el üretimine dayalı sanatları tüm dünyada olduğu gibi teknolojiye yenik düşmüş Batı'da Arts and Crafts gibi tepki hareketleri oluşurken Osmanlı içinde bulunduğu siyasi dalgalanmalar yüzünden bunlardan uzak kalmıştır. Cumhuriyetle birlikte gelen yeni yapılanmalar sanat üretimini devlet okullarına bağlamış, bu okullarda Avrupa'da eğitim almış öğretmenler Batı etkili çalışmalar yaptırmışlardır.

20. yy. sanat üretimi alanındaki genişleme tek bir sanatta ya da zanaatle uğraşan sanatçı tipini silmiş grafik sanatlarda tek bir uğraş ve tek bir kişi üzerinden yapılabilecek sınıflandırmaları geçersiz bırakmıştır. İçinde bulunduğumuz dönemde bir grafik tasarımcı hem hattatın hem nakkaşın, hem de müzehhipin işini yapabilmekte, bunlara ek olarak yüzyılın getirdiği çeşitlemelere de cevap verebilmektedir. Bu sebepten, tezimizin son bölümünde grafik sanatlar ve tarihsel gelişmeler üzerinde temel bilgiler verip belli baş sanatçıları genel olarak anlatacağız.

Genel Tarihsel Çizgi

Osmanlı Devleti'nin 1. Dünya Savaşı'nı kaybedip yıkılması ile beraber Anadolu Türkleri bir kuruluş savaşına girerler. Daha sonra Atatürk soyadını alacak Mustafa Kemal önderliğinde yönetim şekli Cumhuriyet olan yeni bir Türk Devleti kurulur.

Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında ekonomideki çeşitli boşluklar yüzünden önceleri devletçi bir politika izlendiği görülür. Hemen hemen her alanda görülen devletçilik sanat üretiminin de devlet okullarında yapılması gerekliliğini getirir.

Sanatsal yönelimleri görmek için Osmanlı'nın Tanzimat dönemiyle Cumhuriyetin ilk yıllarını bir arada düşünmek gerekir. Bütün bu dönem boyunca Türk insanında bir batılılaşma çabasının egemen olduğu görülmektedir. Bir devlet politika olarak benimsenen bu durum toplumun ve sanatında pek çok kurumlarının yapı değişikliğini beraberinde getirmiştir. "Bilindiği üzere Güzel Sanatlar Akademisi 19. yüzyıl sonlarında, 1883'de öğretime açılmıştır. Amacı da, mimarlık-şehircilik-resim ve heykel gibi sanat mesleklerinde, metotlu-sistemli bir öğretimle Batı anlayışında bir yapıcılığın ve yaratıcılığın canlandırılmasıdır."¹

Cumhuriyetle birlikte 1936'da Akademi Milli Eğitim Bakanlığına bağlanır. Bu dönemde yurt dışında öğretim üyesi alımı ve yurt dışına öğrenci gönderilmesi ile batı sanatları ile ilişkilerin güçlendirilmesi istenmektedir. Güzel Sanatlar Akademisi, Tatbiki Güzel Sanatlar okulu ve Gazi Eğitim Enstitüsü gibi kurumların kurulması ile sanatçıların bilgiye dayalı gelişimleri sağlanmıştır.

1- KATOĞLU Murat, *Türkiye Tarihi 4.cilt*, İstanbul, 1995, S.452

Günümüzde pek çok üniversitenin Güzel Sanatlar Fakültelerinde çağdaş sanat eğitimi verilmektedir.

20. yy. ile birlikte pek çok ülkede olduğu gibi Türkiye'de de sanat bireysel bir yaratı haline gelmiş, sanata ilginin artmasıyla birlikte geleneksel sanatlarda gerileme başlamış, sanatçı örgütleri kurulmuştur.²

Grafik Üretimler

Tipografi

Tipografi alanında Cumhuriyet ile gelen en büyük değişiklik yazı devrimidir. 27 Mayıs 1928'de Latin rakamlarıyla başlayan değişim 1 Kasım 1928'de Latin harflerinin de alınması ile tamamlanmıştır.

Latin harflerinin kabulü Türk Tipografi tarihi ve algı psikolojisi açısından son derece radikal bir karardır. Göktürk yazısı hep sağdan sola doğru okunurken bu devrimle birlikte yaklaşık 2000 yıllık algı sistemimiz de soldan sağa doğru yönelmek zorunda kalmıştır. Tabi bu değişim bıçak kesti bir son ve başlangıç ile olmamıştır. "Türkiye Türkçesinin Latin harfleriyle yazılması, Avrupalıların Osmanlılarla ilişkilerinin artması sonucudur. Türklerle iş yapacak Avrupalı görevliye, Arap yazısını öğretmeden Türkçe öğretmenin kestirme yolu, Türkçe yazmak için çeviri yazı kullanmaktır. Avrupa'da çeviri yazı geleneği böyle başlar. Giderek daha düzenli biçime girer. Başta Türkçe olmak üzere, Osmanlı imparatorluğunda konuşulan dilleri öğretmek üzere ayrı okullar açılmasına kadar gidilir."³

Latin harflerinin alınması ile müslümanlığın kabulünden bu yana geliştirilmiş olan hat sanatı birikimleri de kullanılmaz hale gelmişlerdir. Bu durumu farkedip bir şeyler yapmaya çalışan en önemli kişi Emin Barın'dır. Kendisi geleneksel sanatlarımızı modern akımlar ve günümüzün şartlarına göre yorumlamaya çalışmış, başarılı sonuçlar da almıştır.



Resim 76: Emin Barın'ın geleneksel kaligrafiyi kullanarak yaptığı bir örnek

2- ÖDEKAN Ayla, *Türkiye Tarihi 4.cilt*, İstanbul, 1995, S.506

3- ŞİMŞİR Bilâl N., *Türk Yazı Devrimi*, İstanbul, 1995, S.14

Tipografideki bu kökensizlik durumu, diğer yüzyıllara göre çok daha hızlanmış olan baskı teknolojilerinin devreye girmesiyle Türk tipografisini iyice orjininden uzaklaştırmıştır. "Basımcılık açısından taş baskı yönteminin Aloys Senefelder tarafından 1796'da bulunuşu çok önemli bir aşama olmasına karşın, tipografi açısından ikinci asıl önemli süreç Linotype makinesinin 1886'da Ottmar Mergenthaler ve Monotype makinesinin 1893'te Tolbert Lanston tarafından geliştirilmesi sonucu başlamıştır. Üretilen dönel güçlü otomekanik makineler artık tek tek harfları dizme zorluğunun aşılmasını, klavye kullanılarak sıcak dizginin harf harf ya da satırlar halinde dökülmesini ve bu sistemler sayesinde harfların yeniden kullanılabilmesini sağlamıştır.

1450'lerden 1950'lere değin süren klasik basımcılığın 500 yıllık geleneği, fotoğraf teknolojisinin, mekanik ve elektronik teknolojiyle birleştirilmesi sonucu doğan fotodizgi sistemleriyle üçüncü köklü bir değişim ve dönüşüm süreci geçirmiştir.

Başlangıçta 1930'lu yıllarda fotomekanik yöntemlerle gelişen fotodizgi makineleri, daha sonra 1960'lı yıllarda geliştirilen; daktilo klavyesi ile harflerin fotografik olarak düzenlendiği foto-düzenleme sistemlerine dönüşmüş ve foto-düzenleme sistemlerinin 1970lerden bu yana geliştirilen bilgisayar temelli teknoloji ile birlikteliği sonucu fontların sayısal görüntüleme dönüştürülmesiyle dördüncü temel aşamaya girilmiştir çünkü artık fontlar fotodizgi ve foto-düzenleme sistemlerindeki görüntü şablonları -diskleri- yerine sayısal görüntüleme dönüştürülmüştür.⁴

Günümüz Türk grafik tasarımcıları artık font geliştirmek için çaba harcamak yerine ithal fontları, ki onların da aslında kendi içlerinde gelenekleri vardır, kullanarak Pazirik Halısı'nı anımsatan tasarımlar yapmaktadırlar.

Afiş Sanatı

Afiş sanatı yurdumuzda diğer ülkelerde olduğu gibi öncelikle resim çıkışlı sanatçıların katkılarıyla başladı. Yurt dışındaki ilk örneklerin de Lautrec ve Cheret olduğunu biliyoruz.

Afiş sanatının yurdumuzda gerçek anlamda başlaması ise İhâp Hulusi Görey'e dayandırılır.⁵ İhâp Hulusi 1896'da Mısır'da doğmuş, sonra Almanya'ya gitmiştir. Münih Haymann Studio'da Ludwig Hohlwig ile çalışma fırsatı bulan sanatçı gölgelerle resim yapma tekniğini bu dönemde geliştirmiştir. 1925'te yurda yurda dönen Görey 1927'de kendi atölyesini açmış, 1981'e kadar burada çalışmıştır. 45 yıl boyunca Milli Piyango için yaptığı çalışmalar, Latin alfabesi ile basılan ilk alfabenin kapağı ve yapmış olduğu yüzlerce etiket tasarımları ile Cumhuriyetin ilk yıllarında yıldızlanmış bir isimdir.⁶

Kendisi ile aynı dönemden bir başka afiş sanatçımız ise Kenan Temizan'dır. İstanbul'da hukuk eğitimi görerek Berlin'e yedek subaylık yapmaya giden sanatçı, bu şehirde Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirmiş ve çalışmaya başlamıştır. "Temizan, Reimann Schule'de afiş ve kumaş desenleri konusunda dersler vermiş;

4- SARIKAVAK N. Kemal, *Tipografinin Temelleri*, Ankara, 1997, S.1

5- ÖDEKAN, a.g.e., S.569

6- Grafik Sanatı Dergisi, Sayı:1, İstanbul

1943 yılına kadar (Ufa ve Tobis) gibi büyük alman film şirketlerinin afişlerini hazırlamıştır. 1943'ten ölümüne (1953) dek İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde moda resimleri bölümünde çalışan sanatçı, afiş konusunda görevlendirilmemişti. (Afiş atölyesinin hocası Zeki Faim İzer'di.)⁷ Temizan sinema afişlerinde figüratif düzenlemelere yer vermiştir.⁸



Resim 77: İbrahim Hulusi'den örnekler

7- ERTEL, Mengü, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* 3. cilt, S.823

8- ÖDEKAN, a.g.e., S.570

1930'lerden sonra Cevher Bozkurt, Namık Bayık, Mesut Manioğlu, Ayhan Alp ve Atilla Bayraktar gibi isimler gündeme gelir. Bu dönemde 60'lı yıllara kadar sürecek olan resimden kopuş, soyutlamaya yönelim başlar.⁹

"Çalışmalarını izleme olanağı bulabildiğimiz sanatçılardan Güzel Sanatlar Akademisi Afiş Bölümünün yetiştirdiği Cevher Bozkurt, Mesut Manioğlu, Namık Bayık, Selçuk Önal, Vedat Sargın, Ayhan Akalp ve hemen arkalarından Fikret Ükgün, Yüksel Güçsav, Rauf Alazan, Atilla Bayraktar vb., 1930 - 45 arası Fransız afişinde egemen olan bir estetiğin etkisinde idiler. Ünlü Cassandre'ın önderliğindeki bu akım Paul Colin, Jean Carlu, Savingac, Guy Geogert vb. sanatçıların çabaları ile dünya resim sanatının beğenisine paralel olarak gelişmişti ve genç Türk afişçilerinin de bu akımı izlemeleri kaçınılmazdı."¹⁰

Bu kuşağın afişe yaklaşımı şöyle özetlenebilir: Resimden farklı özgün anlatım biçimlendirmesini benimseme, çarpıcı olma çabasına rağmen farlı ve uyumlu renk kullanımı, ele alınan konunun birkaç simgesini birbirine kaynaştırarak içeriği espriden çok bu bütünleşmeyle sağlama...¹¹

1959 ve 60 sonrası afiş sanatında ürünler veren kuşağın büyük çoğunluğu gelişen ekonomi ve buna bağlı grafik talepleriyle birlikte kendi sanatsal kişiliklerini 1962 - 68 yılları arasında geliştirme imkanı buldular. "Bu koşullar içinde devreye giren Akademi Afiş Atölyesi kökenli Yurdaer Altuntaş, Ahmet Güleriyüz, Metin Edremit, Uğur Köseahmetoğlu, Turgay Betil, Sadi Pektaş, Sungu Çapan vb. ile farklı Akademi bölümleri çıkışlı Sait Maden, Mengü Ertel, Erkal Yavi vb., Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Grafik Bölümünden yetişen Aydın Erkmen, Sinan Bozkurt, Bülent Erkmen, Fahrettin Sepetçioğlu, Leyla Uçansu vb., afiş sanatına biraz daha farklı yaklaştılar. Konu - içerik çok önem kazanmış, içerikle özdeşleşme ön plana geçmişti. Hemen her afiş için özgün espri yakalama çabası ağır basıyordu. Bu kuşağın esinlediği estetik ise, Polonya merkezli diyebileceğimiz bir Orta Avrupa beğenisi ve deneyimleri idi."¹²



Resim 78: Mengü Ertel'den örnekler

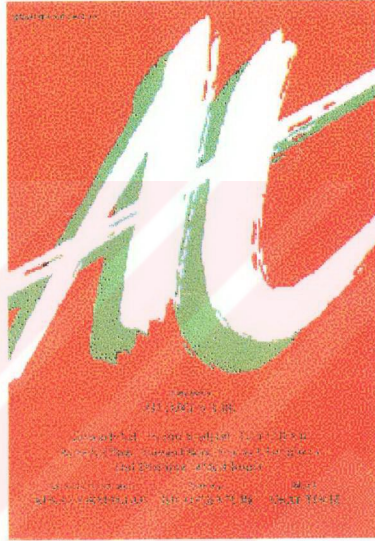
9- ÖDEKAN, a.g.e., S.570

10- ERTEL, a.g.e., S.823

11- ERTEL, a.g.e., S.823

12- ERTEL, a.g.e., S.823

Bu sanatçılar arasından Mengü Ertel 1931'de İstanbul doğmuş Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmüştür. Özellikle yaptığı tiyatro afişleri ile adını duyuran sanatçı çalışmaları ile Varşova ve Münih Şehir Müzeleri Wilanow Afiş Müzesi ve İstanbul Resim Heykel Müzesine kabul edilmiştir.¹³ Günümüzde burada adını ve eserlerini veremediğimiz pek çok grafik sanatçısı afiş üretimine devam etmekte, üniversitemizin grafik bölümlerinde konu ile ilgili çalışmalar yapılmaktadır.



Resim 79: Sadık Karamustafa'nın bir film afişi

Diğer Grafik Üretimler

Diğer yüzyıllardan farklı olarak günümüzde grafik tasarımcı kimliğini üstlenmiş bir kimsenin artık farklı grafik uygulama tekniklerini biliyor ve uygulayabiliyor olması gerekmektedir. Çünkü grafik sanatın uygulama yüzeyleri ve kullanım alanları her geçen gün artmakta buna bağlı olarak da sanatçının kendisini, özellikle de teknik anlamda, geliştirmesi daha çok önem kazanmaktadır.

Bizde de farklı alanlara el atmış pek çok grafik sanatçısı vardır. Bunlardan Mengü Ertel 1974'te Çekoslovakya'nın Bruno kentinde "Keşanlı Ali Destanı" adlı oyunun afişinin yanı sıra dekor ve giysilerini hazırlamıştır.



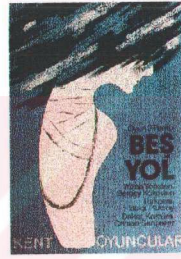
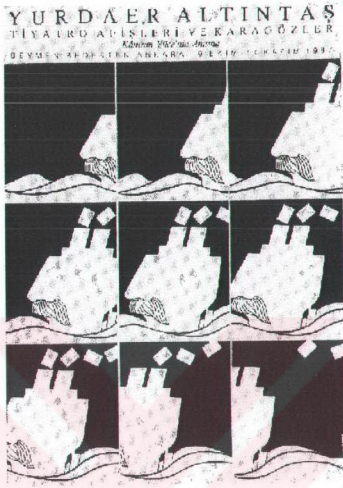
**Resim 80: Mengü Ertel'in grafik, dekor ve kostümlerini hazırladığı
Keşanlı Ali Destanı**

Bunun yanı sıra sanatçının gerçekleştirdiği en önemli projelerden birisi İslamabad'da inşa edilen Şah Faysal Camii için yaptığı süsleme tasarımlarıdır. Bu tasarımlarda makûlî yazının etkileri hemen göze çarpacaktır.



Resim 81: Mengü Ertel Şah Faysal camii çalışmaları

Diğer bir çok yönlü grafik sanatçımız ise Yurdaer Altıntaş'tır. Kendisinin çalışmaları afişten ambleme, ticari grafik tasarımlardan Hacivat Karagöz illüstrasyonlarına kadar geniş bir yelpaze sergiler.



Resim 82: Yurdaer Altıntaş'ın çalışmaları

Grafik tasarımın çalışma alanlarından birisini de kitap kapakları oluşturur. Kitap kapakları konusunda Ebüzziya Tevfik yazı devrimi öncesinin en önemli ismidir. Kûfi yazı ile yapmış olduğu kitap kapakları değerini hala korumaktadır.



Resim 83: Münif Fehim'in kitap kapakları

Yazı devriminden sonra bu alanda karşımıza Münif Fehim çıkar. Onu Sururi, Saim, Firuz ve Cemal Görkey izler. 1940'lı yılların en önemli ismi ise Faris Erkman olur. 1960'lı yıllardan sonra akademili sanatçıların piyasaya girmesiyle kitap kapaklarında da bir kalite yükselmesi olacaktır.¹⁴



Resim 84: Erkal Yavi'nin kitap kapakları

Günümüzde grafik tasarımcıların ürünler vermek zorunda oldukları alanlar hızla çoğalmaktadır. Bu genel bakış içerisinde üzerinde duramadığımız alanlar arasında çizgi film, çizgi roman, pul, ekslibris, para, süreli yayın, plak, kaset ve CD kapağı, ambalaj, billboard, basın ilanı ve henüz çok yeni olan web sayfası tasarımları gibi daha pek çok alandan ve bu alanda ürün vermiş sanatçıdan söz etmek mümkündür. Fakat biz burada genel bir bakış vermek adına grafik tasarımı ilgili incelememizi sınırlandırıyoruz.

Bu alt bölümde son olarak grafik sanatçılarının örgütlenme çalışmalarından söz etmek istiyoruz. Grafik sanatçıları 1969 ve 78 yıllarında örgütlenme çalışmalarını oturtmaya çalışmışlardır. Günümüzde Grafikerler Meslek Kuruluşu adı verilen kuruluşun amacı tüzüklerinde şöyle belirtilmektedir: *“Hakların birlik - te savunulması ilkesi gereği, meslek mensuplarının güçlerini birleştirerek, çağdaş koşullarda çalışmalarını, grafik mesleğinin belirlenmesini, sınırlandırmasını sağlamak, bu konularda gerekli yasa düzenlemesi ile ilgili girişimlerde bulunarak, grafik sanatların ülkemizde gelişmesine, özgünleşmesine, kitlelere tanıtılmasına çalışmak.”*¹⁵

Yeni Grafik 1990

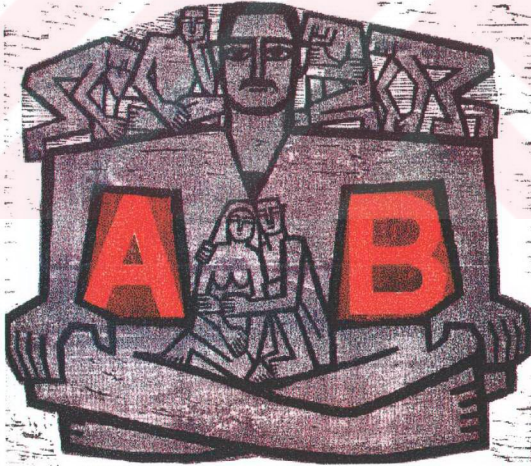


Resim 85: Mengü Ertel'in 99 yılına ait bir çalışması

Baskı Resim

Geçen bölümde Türkiye'deki baskı resim çalışmalarının litografi ile başladığından bahsetmiştik. Ordunun kullanımında olan taş baskı atölyelerinden ilk yararlanan ressam Hoca Ali Rıza'dır. 19. yüzyılın son yarısında karakalem resimlerini benzerlerini taş baskı ile yapmıştır.¹ Sevilen bir teknik olan taş baskının halk hikayeleri resimlemekte de kullanıldığını da daha önceki bölümümüzden biliyoruz.

Diğer baskı tekniklerinin kullanımı ise daha geç zamanlara rastlar. 1930'larda Gazi Eğitim Enstitüsü'nde linol ve ağaç baskı eğitimleri verilmeye başlanmıştır.² Aslında 1882'de Sanayi-i Nefise Mektebi Ali'sinde bir hakkaklık bölümü kurulmuş fakat ilginin az olması nedeniyle 1924'te kapatılan bu okuldan elimize az sayıda ağaç klişeler kalmıştır.³ Ama bu sefer ilk yıllardaki gibi olumsuzluklar olmaz. "Akademide bir metal gravür ve taş baskı atölyesi açılır ve çalışmaların başına Sabri Berkel getirilir. Gazi Eğitim Enstitüsü'ne küçük boy bir metal gravür presi alınmıştır. Ancak bu presin ilk yıllarda daha çok linolyuma oyulmuş kalıplardan yüksek baskı yapmak için kullanıldığını görüyoruz. 1948 yılına kadar Akademide Resim Bölümü öğrencilerinin, ek çalışma olarak yaptıkları küçük metal gravür baskıları var elimizde. Taş baskı yok denecek kadar az. 1948 Akademi yangınında baskı presleri zarar görmüş ve alölye 1960'lı yılların başına kadar kapalı kalmıştır."⁴



Resim 86: Mustafa Aslier'in bir ağaçbaskı çalışması

1- ASLIER Mustafa, *Grafik Sanatlar Tarihi II*, İstanbul, 1981 S.51

2- ÖDEKAN, Ayla, *Türkiye Tarihi 4.cilt*, İstanbul, 1995, S.568

3- ASLIER Mustafa, *Türk Özgün Baskıresim Sanatında Tabiat Oyma-basma'nın Yeri*, Ankara, 1987 S. 1

4- ASLIER Mustafa, *Türkiye ve Almanya'da Ağaçbaskı Sanatı*, Ankara, 1987 S.2

Aliye Berger 1951'de 140 yapıtla özel bir sergi açarak Türkiye'deki ilk özgün baskı resim sergisini gerçekleştirir.⁵

İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu 1962'de iyi donatılmış bir özgün baskı atölyesi açmıştır. M. Aslier tarafından oluşturulan bu atölyede B.R. Eyüpoğlu, Cihat Burak ve Aliye Berger ilk büyük boy metal gravürlerini basarlar.⁶



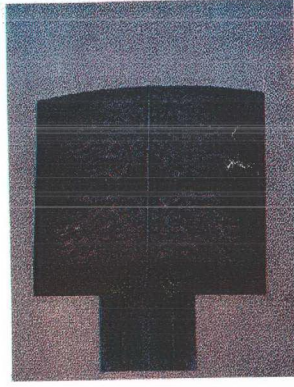
Resim 87: Hayati Misman'ın bir gravür çalışması

"1964 yılından itibaren Hidayet Telli, Neride Gökaydın gibi hocaların gayretleriyle, Muammer Bakır, Nevzat Akoral, Ziya Ünal'ın katkılarıyla grafik sanatları ana dal haline getirilmiş atöyle olanaksızlıklarına karşın hem grafik tasarımı hemde özgün baskı resim üzerinde daha ciddi çalışmalar başlamıştır. 1966 dan itibaren Veysel Erüstün hocamızın gayreti ve yardımıyla iyi bir gravür atölyesi kurulmuş. Hamza İnanc'ın bölüm başkanlığı zamanında bu atölyeler pres yönünden zenginleştirilmiştir. 1980 kadar bu atölyelerde Hayati Misman, Hasan Pekmezci, Behiye Eyikan, Hüseyin Bilgin, Zahit Büyükişleyen gibi sanatçılar yetişmiş. Bu sanatçılarda Güler Akalan, Uğurgün Pamir gibi genç kuşak sanatçılarının yetişmesini sağlamışlardır." ⁷

5 - ÖDEKAN, a.g.e., S.569

6- ASLIER Mustafa, a.g.e., S.52

7- İÇMELİ, Mürşide, *Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını*, Ankara, 1985 S.63



Resim 88: Mürşide İçmeli'nin bir gravür çalışması

1974 yılında olanakları iyileştirilen Gazi Eğitim Enstitüsü'nde 1979'da serigrafi atölyesi kurulur. 1982'de Mimar Sinan Üniversitesi G.S.F. Serigrafi tekniğine başlamıştır.⁸

1962'den sonra özgün baskı dalında görülen patlama bugün de hala sürekliliğini korumaktadır.

Günümüzde özgün baskı yapan belli başlı sanatçılar şunlardır: Mustafa Aslier, Mürşide İçmeli, Gören Bulut, Adem Genç, Erol Deneç, Mustafa Pilevneli, İsmail Türemen, Ergin İnan, Fevzi Karakoç, Kadri Özyayten, Filiz Özyayten, Sabiha Erengönül.



Resim 89: Gülar Akalın'ın bir gravür çalışması

Cumhuriyet Dönemi Türk Karikatürünün Başlangıcı

Tek Parti Dönemi

Türk karikatürü geçmiş dönemlerden getirmiş olduğu yüklü bir dergi ve karikatürist mirası ile başlar Cumhuriyet dönemine. Kurtuluş Savaş sonuna kadar sürmüş olan toplumsal karmaşanın azalmış, mizahçılar için istibdat ve Mütareke yıllarının sansürü geride kalmış olmasına rağmen bu dönemin mizahında büyük bir durağanlık görülür. “Cumhuriyetten sonra bu çeşitliliğin artması beklenirken, tam tersi olmuş; Türk karikatür ve kartonu son derece kısır, tek düze bir üslubun egemenliğinde bulunan, “resmi” bir sanat haline gelmiş ve çoğu kez bir propaganda düzeyine indirgenmiştir.”¹

Bunun sebepleri açıktır. Daha önceki bölümde de görmüş olduğumuz gibi Kurtuluş Savaşı ve M. Kemal'i destekleyen mizah yayın organları da savaştan galip çıkmışlardır. Savaş ortamının grafik mizaha vermiş olduğu işlevsellik ortadan kalkmış, bu durum karikatür üzerinde de etkili olmuştur. “ Bu durumun bence tek ve en önemli nedeni, ortada karşı çıkılacak ya da hicvedilecek bir durumun olmasından kaynaklanmaktadır. Ya da 30'lu yılların çizirleri durumu böyle değerlendirmişlerdir. Çünkü 1920 sonlarında ve 30'lu yıllarda karikatürle uğraşan çizirlerin hemen tümü (Sedat Simavi, Münif Fehim, Ratip Tahir, Sedat Nuri İleri ve Ramiz Gökçe) zaten Kurtuluş Savaşı'nda Mustafa Kemal kuvvetlerini desteklemişler ve modern Türkiye ülküsüne gönül vermişlerdir. Hal böyle olunca da “muhalif karikatür” gibi bir olgunun o dönemde ortaya çıkmamasına şaşmamak gerekir.”² İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan dönemde bu durağanlığa rağmen basın hayatını sürdürebilmiş mizah gazete ve dergileri vardır. Akbaba, Karikatür, Amcabey, Köroğlu ve Köylü dergileri hemen hatırlanabilir.³

Politika ve siyasetin mizah alanından bu şekilde çekilmesiyle karikatür-cünün de konularında bir daralma meydana gelmiştir. Cumhuriyet öncesi dönemin Cumhuriyet dönemi ile benzerlik gösteren mizahi konuları (aksayan belediye hizmetleri, kadın erkek ilişkileri vb.) tekrar işlenmeye başlanmıştır. “En popüler karton konusu ise salon komedileridir.”⁴

Dönemin çizirleri Aydede'nin mirasçısı olarak Akbaba dergisinde ürünler vermişlerdir. “Akbaba, mizah dergiciliği geleneğimiz içinde, bu olguyu Cumhuriyet

1- SİPAHIOĞLU, Ahmet, *Türk Grafik Mizabı*, İzmir, 1998, S.16

2- SİPAHIOĞLU, a.g.e, S.18

3- SİPAHIOĞLU, a.g.e, S.23

4- SİPAHIOĞLU, a.g.e, S.23

dönemine taşımak açısından bir köprü görevi görmüş ve çizirlerin yetiştiği bir okul olarak hizmet vermiştir. Her ne kadar, içerik açısından, bir “berber dergisi” olmaktan öteye gedemediyse de; çıktığı 50 yılı aşkın, uzun bir dönem boyunca okuyucusuyla organik ve güçlü bir ilişki kurmayı başarmış, adeta kendi okurunu kendisi yaratmıştır.”⁵



Resim 90: Akbaba dergisinin 1961 yılı yılbaşı kapağı

1922 yılında çıkan Akbaba, Aydede'nin yaptığı gibi iktidardan yana bir tutum izler fakat bu sefer iktidar padişah değil Mustafa Kemal'dir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılan harf devrimi bütün basın dünyası ve grafik mizah için şok etkisinde olur. “Harf Devrimi sonrası Akbaba dergisi yalnızca hurufatını değiştirmekle kalmamış; belki de tüm görsel duyarlılık ve “yaşamı biçimlendirme” anlayışını değiştirmek durumunda kalmıştır. Cumhuriyet sonrası Türk karikatür ve kartonu, Meşrutiyet karikatürü ve kartonuyla hemen hemen hiç ilgisi olmayan bir biçim anlayışdır; Batılı bir anlayıştır.”⁶

Dönemin iki önemli karikatürcüsü olarak karşımıza Ramiz Gökçe ve Cemal Nadir çıkar. “Ramiz Gökçe, tipik bir dergi karikatürcüsü -ya da daha doğru bir

5- SİPAHIOĞLU, a.g.e, S.24

6- SİPAHIOĞLU, a.g.e, S.27

tanımlamayla - karton çizeridir. Kendisiyle aynı dönemde eser veren, arkadaşı Cemal Nadir'in tipik bir gündelik gazete çizeri olmasına karşın; zamanın okuyucusu, Ramiz'in çizgilerini daha çok dergi bazında sevmiş ve aramıştır. Bunda en önemli etkenin Ramiz'in çizgi üslubunda ve ele aldığı konularda yattığı bellidir. Çünkü, Ramiz'in 1930'lu ve 40'lı yıllar Türkiye'sinde ele aldığı ve sürekli olarak işlediği başlıca konu kadın ve cinselliktir ve bunu da dana çok, o zamanki Amerikan-İngiliz karton geleneği içinde yansıtmış ve kartonlarda bir tür "hafif salon komedisi"ne ağırlık vermiştir."⁷ Ramiz'in kadın çizimleri, Türk karikatüründe kadının ilk kez bu kadar teşhirci kullanıldığı bir dönem olan 1918 - 23 yılları arasında gündeme gelmiş ve Ramiz olağan üstü çizgisiyle bunu önde götürmüştür.⁸



Resim 91: Ramiz Gökçe'nin otoportresi

Dönemin bir diğer ünlü ismi Cemal Nadir (Güler)'dir. "Bizde mizah çizirliği alanında kendisini kabul ettiren ilk imza Cemil Cem'dir. Cem, Kalem ve Cem dergilerinde politika ve ahlak endişesiyle yıklı bir çalışmayı, kuvvetli çizgileriyle sürdürmüş, Cemal Nadir devrine kadar uzanan bu ilk döneme damgasını vurmuştur. Zamanında Ahmet (Münif) Fehim kelebek dergisinde, Rıfki (Aydede) gibi mizah çizerleri yetişmesine rağmen, Cem'in ulaştığı düzeye varamadıklarından bu döneme Cem ekolü denmiştir. Türk karikatüründe ikinci dönem Cemal Nadir devridir. Cemal Nadir yeniliklerine ilaveten sürekli olarak bir çizginin altına düşmemiş, etken bir sanatçı olarak görünmüştür. Bu devreye de Cemal Nadir

7- SİPAHIOĞLU , a.g.e, S.47

8- ÇEVİKER, Turgut, *Karikatür Üzerine Yazılar*, İstanbul, 1997, S.60

ekolü denir.”⁹ Cemal Nadir denediği her çizgide uzmanlaşıp tip aramalarına girmiştir. Bu dönem karikatürcülerinin biçem bilinci eksikliği Nadir’de de kendisini gösteriyor.¹⁰ “Cemal Nadir, tasvirici ve yalın bir çizgi dünyası içinde debelenir. Çizgi girişimlerinden birinde - ilkel de olsa- Turhan Selçuk geometrisini anıtan bir karikatür oturtur, Akbaba’ya. 1947’de öldüğüne göre son 12 yıl içinde gerçek bir kişilik yaratabilmiş.”¹¹



Resim 92: Cemal Nadir’in iki ayrı tarzda çizimi

Çok Partili Dönem

1950 - 60 arasını kapsayan bu dönem grafik mizaha siyasetin girmesiyle bir canlanmayı da beraberinde getirmiştir. Çok partili döneme geçiş denemeleri, Demokrat Parti’nin ortaya çıkışı ve siyasetçilerin çoğalması yeni tiplerin oluşturulmasını da olanak vermiştir.

Bu dönemdeki önemli mizah dergileri: Klasik üslubunu koruyan Akbaba, Turhan ve İlhan Selçuk kardeşlerce çıkarılan 41 Buçuk (1952), Altan Erbulak’ın Tef (1954), yine Turhan ve İlhan Selçuk kardeşlerce çıkarılan Dolmuş (1956 -59) ve Karikatür (1958) dergileridir.¹²

Bu dönem Türk grafik mizah tarihi açısından oldukça verimli ve önemli bir dönemdir. Bu dönemle birlikte “Çizgide mizah” ekolünün öncüleri basın hayatına girmiş olur.¹³

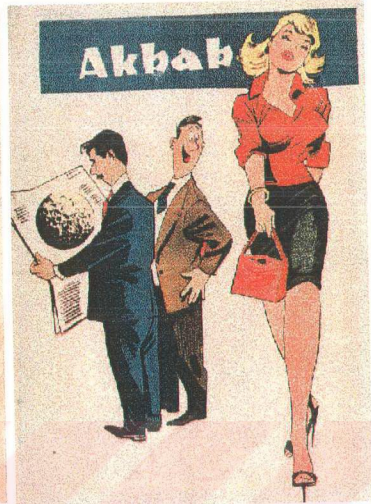
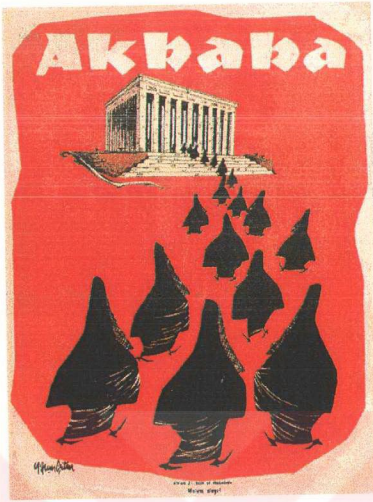
9- SELÇUK, Turhan, *Grafik Mizah*, İstanbul, 1998, S.50

10- ÇEVİKER, a.g.e, S.73

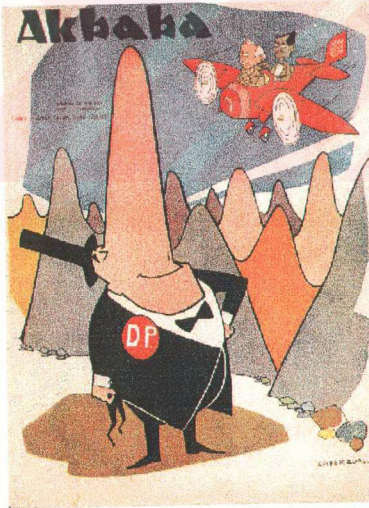
11- ÇEVİKER, a.g.e, S.75

12- SİPAHIOĞLU, a.g.e, S.68

13- SİPAHIOĞLU, a.g.e, S.109



Resim 93: Akbaba 1959 Kasım sayısı ön ve arka kapağı



Resim 94: Akbaba 1960 Şubat sayısı ön kapağı ve Necmi Rıza'nın resimlediği Karikatür Mecmuası 14. sayısı kapağı

Bütün bir karikatürcü kuşağını etkileyen bu ekol şöyle açıklanabilir:

“Karikatür ve kartonda alt yazıdan tümüyle vaz geçilerek, anlatım aracı olarak, söz yerine çizgiye önem verildi. Aslında yapılan iş modern sanatın her dalında geçerli bir kavram olan “Tutumluluk İlkesi” (Parcimony Principle) nin grafik mizaha uygulanmasından başka bir şey değildi. Bu ilkeye göre; her sanat biçimi, kendisine ait olmayan tüm öğelerden arınmalı ve sanat yapıtı, biçiminin oluşturulmasında kullanılan sanat aracının niteliklerine uygun olmalıydı. Böylelikle, özellikle görsel sanatlarda, her türlü illüzyon ve süslemeden vaz geçiliyor ve her sanat biçimi kendisine has özelliklerle ortaya çıkıyordu. Bu ilke, karikatür ve kartona uygulanınca, karikatür ve kartonun asıl malzemelerinin söz ya da gerçekçi çizim olmadığı; bu tür çizimleri diğer çizimlerden ayıran en önemli özelliğin çizginin gücü, kavramsal olanakları ve espri potansiyeli olduğu ortaya çıkıyordu. Grafik mizah, artık salt çizgiden oluşan bir yalnlığa indirgeniyordu. Bu, değindiğim özellikler, “Çizgide Mizah” anlayışının en karakteristik özellikleridir.

Bu ekolün dünyadaki başlıca temsilcileri; A.B.D.’de Saul Steinberg, Fransa’da Folon, Dubout, Bosch ve Tömi Ungerer, Almanya’da ise Rauch’dur.”¹⁴

Bu dönemde yetişen sanatçılar arasında Eflatun Nuri Erkoç, Ali Ulvi Ersoy, Turhan Selçuk, Nehar Tüblek, Semih Balcıoğlu, Selma Emiroğlu, Ferruh Doğan, Yalçın Çetin, Tonguç Yaşar ve Oğuz Aral sayılabilir.¹⁵ “Orta Kuşak” çizerleri diye adlandırdığımız bu sanatçılar ilk sergilerini 1955 yılında İstanbul “Maya Galeri”de açarlar.¹⁶

Bu dönemin özellikle üzerinde durulmaya değer iki karikatürcüsü Eflatun Nuri (Erkoç) ve Turhan Selçuk’tur. Bu iki karikatürcüden Eflatun Nuri “Çizgide Mizah” akımı da dahil olmak üzere hiçbir akımda uzun süre boy gösteren tipik bir sanatçı olmadığı için unutulmak üzeredir. Fakat Turhan Selçuk’ta durum farklıdır.

“Turhan Selçuk, kariyerinin bu erken döneminde, karton ve sanatın “evrensel bir mutlaklık” niteliği taşıması gibi bir fikir edinmiş olmalıdır. Grafik mizahta, bu, öyle bir evrenselliiktir ki; ulusal ve yerel bir kısıtlılık olan yazılı dilin ötesine geçerek, anlatım aracı olarak yalnızca çizgiyi kullanmaktadır. Mim tiyatro-sunun bir tür çizgili versiyonudur bu. Fakat Turhan Selçuk, daha da zor olan bir tavrı benimsemiş ve böylesine bir evrensel çizgiyi ulusal motiflerle sürdürmeyi

14- SİPAHİOĞLU, a.g.e, S.110

15- SİPAHİOĞLU, a.g.e, S.110

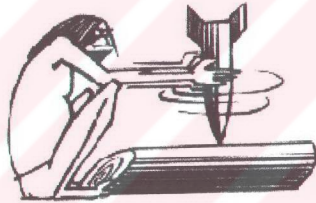
16- SİPAHİOĞLU, a.g.e, S.113

denemiştir.”¹⁷ Çizgide mizah’ı tanımlayan kendi sözleri dikkat çekicidir:

“ - *Karikatürlerinizi ekseriya “yazısız” yapmaktasınız, neden?*

- Mümkün olsa hepsini “yazısız” yapmak isterim. Fakat günlük gazetede çalışan bir karikatüristin içinde bulunduğu şartlar buna imkân bırakmıyor. Bence karikatürde yazı zaaf işaretidir. Karikatür kendi kendine yeter sanattır, yazıya ihtiyacı yoktur. Bir yağlı boya tabloda, bir müzik parçasında yazı bir kelimedir. Eserin ismi... Karikatürün de bir kelimeye nihayet bir cümleye tahammülü vardır. Fazlası haram olur.

Yukarıda karikatürü çizgiyle mizah yapma sanatı olarak tarif ettik; karikatürist de çizgiyle düşünen insandır. Bir fıkrayı veya nükteyi alarak üstüne resim çizen kimseye karikatürist sıfatını veremeyiz.”¹⁸



Resim 95: Turhan Selçuk'un yazısız bir karikatürü

Turhan Selçuk, diğer karikatürcülerimizden farklı olarak karikatürün her zaman kullandığı tekniklerin dışına çıkarak serigrafi ve taşbaskı gibi diğer grafik üretim tekniklerini de kullanmış bir sanatçıdır. Teknik donanımının yanı sıra “grafik mizah” kavramını Türkiye’de ortaya atan ilk kişi olması bakımından da düşünsel arka planı gözardı edilemez.¹⁹

Selçuk çizgi romancı olarak da çok önemlidir. “Abdülcanbaz” adlı karakterini romanlaştırırken Batı çizgi romanında görülmeyen anlatım olanakları denemiştir. “Onun anlatımı, öyle bir anlatımdır ki, okuyucuya, (izleyiciye) hiç bir zaman beyaz kağıt sayfası ve elli çizilmiş yalın çizgilerden oluşan, alabildiğine soyut bir anlatım tarzı karşısında bulunmakta olduğunu unutturmaz. Bu açıdan Turhan Selçuk’un çizgi-roman üslubuna, bir tür “çizgi-roman epik anlatımı” denilebilir.

17- SİPAHIOĞLU, a.g.e, S.118

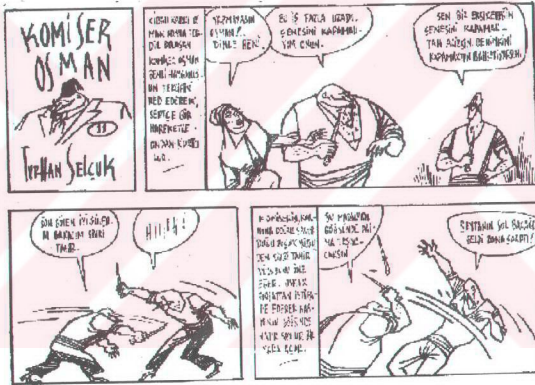
18- SELÇUK, a.g.e, S.166

19- SİPAHIOĞLU, a.g.e, S.118

..... “Abdülcanbaz” da, öykünün ileriye uzanan gidişi, tümüyle siyah ve beyazın son derece hesaplı çatışma ve çelişkili noktalarında konuşlandırılmış olmalarıyla sağlanır.

“Abdülcanbaz”ın ikinci önemli görsel anlatım öğesi, çizgi-roman sayfaları boyunca sıçraya sıçraya, adeta uçar gibi giden ve asla düz hale gelmeyen “scattato”, tek ve yalın çizgileridir. Bunlar öyle ölçülü, metodik bir birliktelik içindedirler ki; bir olayın aşamalı gelişimi, çizimin organik bütünlüğünün, onu asla bozmayan, doğal bir parçası haline gelmiştir. Ön plana çıkmaz. Bu ise, yine Batı tarzı çizgi-roman geleneğine yabancı bir şeydir.(Şekil 144).

“Abdülcanbaz”ın bir başka görsel anlatım özelliği ise, onda hemen hiç bir zaman perspektif kullanılmamış olmasıdır.”²⁰



Resim 96: Turhan Selçuk'un 1961 yılında yayınlanan bir çizgi-roman çalışması

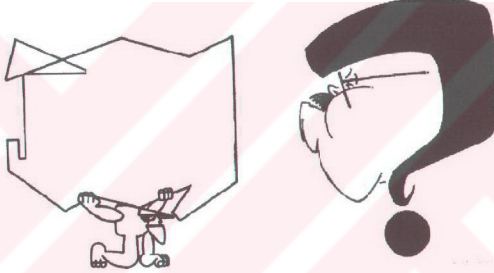
“Çizgide mizah” belli bazı uç noktalara ulaştıktan sonra kendi çöküşünü yaşamaya başlayacaktır. Zamanla karikatürdeki yazısızlık ve kompozisyonlardaki sembol ve kodlar öyle entelektüel bir noktaya ulaşır ki artık çizimler halk için bir bilmece şekline dönüştüğünden ilgi uyandırmaz olur. Arakadan gelen 1960 darbesi ile halk ve karikatürcülerin arası iyice açılır. Bu durum 1972’ye kadar kolay kolay düzelmez.²¹ Grafik mizahın bu zor dönemlerinde Akbaba, Zübük, Pardon ve Amcabey mizah dergileri olarak; Yalçın Çetin ve Semih Balcıoğlu ise önemli

20- SIPAHOĞLU , a.g.e, S.125 - 126

21- SIPAHOĞLU , a.g.e, S.225

karikatürcüler olarak karşımıza çıkarlar.

Çok yönlü bir santçi olan Yalçın Çetin "Çizgide mizah"ın gidişindeki olumsuzlukların farkındadır: "Basın karikatüründe öne alınan fayda oluyor... Yapıt faydaya sokuldukça..., güzeli bir kenara itiyor. Salt faydanın kurallarına eğiliyor... Değişmeyen bir güzellik bir süre sonra nice sıkıcı olur oysa. Sonra faydanın alanı da belli artık. Kişi kaç türlü faydalı olabilmek varsa olur ama güzelin alanı her gün bir kez daha bulunuyor. Kısacası adı edilen yapıta, sanat yapıtı denebilmesi için, salt güzele eğilmesidir ilkten... Güzel kendi yoluyla da faydalı olur. Karikatürümüzde bu oldu işte... Elimizdeki bir tutam güzel kavramı olduğu gibi hiç değişmeden duruyor. Hiç yenilenmiyor. Bu yüzden ilgi yaratmıyor artık. Okur da ilgisini yavaş yavaş kesiyor karikatürden."²²



Resim 97: Yalçın Çetin ve Semih Balcıoğlu'nun "Çizgide mizah" anlayışında çalışmaları

"Çizgide mizah"ın önemli karikatürcülerinden Semih Balcıoğlu, Turhan Selçuktan oldukça farklıdır. " Balcıoğlu'la aynı kuşak ve aynı ekol içinde yer alan Turhan Selçuk, nasıl ki "yabanıl" olanın, yarı-çıplaklığın, sert ve kesin çizgilerin ve görkemli bir sadeliğin sanatçısıysa; Balcıoğlu da tam tersine yumuşak, ince, kıvrak ve detaylı bir çizginin sanatçısıdır. Bu açıdan bakıldığında, Selçuk ve Balcıoğlu'nun "Çizgide mizah" akımı içinde birbirine zıt iki kutup oluşturdukları söylenebilir."²³ Balcıoğlu kendinden önceki kuşağın figür ve nesneleri öne çıkaran çizgi tekniklerinden vez geçerek onları bir boşluk duygusu içerisinde birekmiş, perspektifsiz, iki boyutlu, neredeyse Mısır hiyeroglifleri biçiminde çalışmalar yapmıştır.²⁴

22- ORAL, Tan, *Yaza Çize*, İstanbul, 1998, S.86

23- SİPAHIOĞLU, a.g.e, S.167

24- SİPAHIOĞLU, a.g.e, S.170

70 Sonrası Grafik Mizah

70'li yıllarla birlikte grafik mizah iki ayrı kola bölünmeye başladı. Bunlardan bir tanesi "Çizgide mizah"ın devamı diğeri ise halk tipi mizaha yönelik daha söze dayalı bir çizgi anlayışydı. "Yeni yayına başlayan *Gırgır* dergisi ve yeni kurulan Karikatürcüler Derneği bu iki yönelişin iki ilgi alanını oluşturdu. Her iki yönelişte de yine Batı tasarım anlayışının yansımaları görüldü."²⁵

Gırgır dergisi birkaç yıl içinde Türkiye'de hiç görülmemiş, dünyada ise çok az örneği bulunan abartılı tiraj rakamlarına ulaşan bir karikatür dergisi ve okulu olmuştur. *Gırgır* dergisinin başarısının sebepleri şöyle özetlenebilir:

- a) *Gırgır* 27 Ağustos 1972 yılında darbeden sonra yayın yaşamına girmekle kendisine hazır bir toplumsal alt yapı bulmuştur.
- b) Derginin başlıca ilgi alanı sokak ve halktır.
- c) Televizyonun toplumsal hayata dahil olmasıyla halk kendisini de televizyonda görmek istemiş, bu istek dergiye de yansımıştır.
- d) Derginin karton ve yazılarında bir üslup bütünlüğüne gidilmiştir.
- e) Dergi hiçbir zaman sanat dergisi kimliğini üstlenmemiştir.²⁶



Resim 98: Oğuz Aral'ın bir halk çocuğu tiplemesi *Avanak Avni*

Gırgır dergisi ilk kurulduğunda çizer kadrosu olarak Oğuz Aral, Tekin Aral, Mustafa Uykusuz vardı. Zamanla kadroya Ergin Ergönültaş ve Nuri Kurtcebe de katıldılar. Dergiye daha ilerki sayılarda katılan İrfan Sayar, Orhan Alev, Yavuz

25- ORAL , a.g.e, S.87, 88

26- SİPAHİOĞLU , a.g.e, S.180, 181, 182

Taran ve Hasan Kaçan sonraki yıllarda “Yeni çizgi” olarak anılacak ekolün dergilerini çıkaracak olan kadronun da çekirdeğini oluşturuyorlardı.²⁷

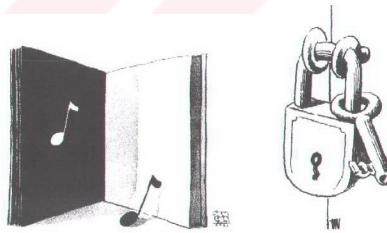
Bu gün dergilerde halen profesyonel olarak çizmekte olan pek çok çizerin de Gırgır okulundan geldiğini görüyoruz. Latif Demirci, Ergin Gündüz, Behiç Pek bunlardan bazıları.²⁸

Gırgır tirajının yüksek olmasının da etkisiyle 1976 haziranında Fırt adlı başka bir dergi daha çıkarır. Oğuz - Tekin Aral, Altan Erbulak, Nuri Kurtcebe, Ergin Ergönültaş, ve Hasan Kaçan karikatürcü; Müjdat Gezen, Uğur Dündar ve Halit Kıvanç da mizah yazarı olarak görev almışlardır.²⁹

“Aral’ın karton karakterleri, alabildiğince sevimlidir. Yazı, kartonun organik bir ögesidir (Şekil 294). Çoğu çizimde ise, ağırlık tümüyle yazıya geçmiştir (Şekil 295). Böyle bir tekniği benimsemekle Aral, bir bakıma modern, “Çizgide Mizah” ekolünün terk ettiği bir karton biçimine yeniden dönmüş olmaktadır.”³⁰

80’li yıllara geldiğimizde karikatürist olarak Behiç Ak’ın ilginç olduğunu söylüyor Tan Oral. “İlginç olan, değişen toplumun, gözden kaçan yorumunu, yine değişen yeni izleyicisine, gerçekten taze, diri ve son derece gösterişsiz bir tasarımlama seçerek sunabiliyor ve ilgi görüyor olmasıdır.”³¹

Günümüzde ,büyük ustaların hâlâ üretmeleri bir yana, Gırgır’dan boşalan yere Leman dergisi varis görünmekle birlikte, “Çizgide mizah” akımının da Selçuk Demirel gibi uluslararası düzeyde başarılı temsilcileri bulunmaktadır.



Resim 99: Selçuk Demirel ve Tan Oral’ın “Çizgide mizah” anlayışında çalışmaları

27- SİPAHIOĞLU , a.g.e, S.197

28- SİPAHIOĞLU , a.g.e, S.187

29- SİPAHIOĞLU , a.g.e, S.198

30- SİPAHIOĞLU , a.g.e, S.209

31- ORAL , a.g.e, 88

SONUÇ

Grafik sanatlar bugün gerek sanatsal anlamda gerekse teknik ve teknolojik anlamda hızla genişleyen bir yapı gösteriyor. Eski dönemlerde, yüzyıllar alan bazı teknik ve teorik değişimler şimdi birkaç yıl hatta ay içerisinde tamamlanabiliyor. Kullanımda olan bir grafik uygulama programının aynı yıl içerisinde çıkan bir üst versiyonu, beraberinde yeni teknik imkanları da tasarımcının hizmetine sunuyor. Bu durum günümüz sanat ortamında geriye ve ileriye yönelik tarihsel sınıflandırmaları zorlaştırıyor.

Tezimiz boyunca Türk sanat tarihi, görsel üretimleri arasından bir Türk grafik sanatlar tarihi kronolojik zinciri oluşturacak şekilde örnekler seçilmeye çalışıldı. Bunu yaparken dört temel öge üzerinden bütün dönemleri inceledik. Bunlar: a) Sembol, amblem, arma gibi grafik soyutlamalar, b) Tipografik üretimler, c) İllustrasyonlar, d) Baskı teknikleri ve diğerleri...

Grafik sanatların ilk ve belki de en önemli temel ögesi görsel soyutlamanın doruk noktasına ulaştığı semboller, amblemler ve armalardır. 4 ana bölüm boyunca genelde bölümlerin girişine koymayı uygun gördüğümüz bu çalışmaları kronolojik sıra ile takip edildiğinde Türk insanına özgü ortak paydalara ulaşılması konusunda faydalar olacağı kesindir.

Öncelikle bugünün kullanımıyla bazı kelime ve kavramların anlamına girelim.

Sembol: Bir aktivite, fikir ya da objeyi tanıtan tasarlanmış harf ya da simgedir. Semboller, soyut ya da resimsel olabilirler ve kültürel, sosyal, politik ve ticari bir bağlamda kullanılabilirler.¹

Piktogram/graf: Belirli bir aktivite ya da objenin basitleştirilerek çizilmiş resimsel simgesidir.²

Logotype: Birbirine benzetilerek çevreden ayırt edilebilecek bir forma dönüştürülmüş kelime ya da harflerdir. Sıklıkla bir ticari marka ya da kurumsal kimliğin oturtulmasında kullanılırlar.³

1- LIVINGSSTON Alan and Isabella, *Encyclopaedia of Graphic Design and Designers*, London, 1994, S.187

2- LIVINGSSTON , a.g.e, S.156

3- LIVINGSSTON , a.g.e, S.124

Trademark: Belirli bir şirket ya da satıcı tarafından sağlanan ürün ya da hizmeti kimlikleştirme ve/veya ayırt etme için kullanılan sembol ya da logotype biçimindeki kimlik bildirici arma, işaret.⁴

Şimdi bu tanımlar ışığında Türk grafik sanatlarında bu tanımlara uyabilecek örnekler kronolojik olarak bakalım.

Hatırlanacağı gibi tezimizin ilk bölümünde Pazirik kurganı buluntularındaki ölü ile beraber gömülen hayvanların kulaklarında bulunan oymak işaretlerine dikkati çekmiştik (Sayfa 5). Bunlar bugünkü bilgilerimize göre görsel soyutlama tarihimizin, bir kimlik bildirme mantığı ile tasarlanmış ilk örnekleridir ve (ticari bir amaç gütmeler de) logotype'ın anlamı ile benzerlik gösterirler.

Kronolojiyi takip ederken bulduğumuz bir sonraki görsel soyutlama örneği sayfa 6'da sözünü etmiş olduğumuz Ortaasya piktogramlarıdır. Her ne kadar at piktogramının soyutlamasında kişisel bir yakıştırma olarak bir fotoğraftan yararlanırsa da, bu piktogramlar kendi başlarına da ifade etmeye çalıştıkları şeyleri yeterince başarılı anlatabilmektedirler.

Göktürklerle değinilen “ongun” kavramının, piktogramdan fonograma, oradan da yazıya dönüştüğünden bahsetmiştik. Dönemin gerek piktogramlarına gerekse amblemlerine baktığımızda lekesel bir etkiden çok çizgisel ve geometrik bir yaklaşımın tercih edildiğini, pekçok yerde simetriden yararlanıldığını görüyoruz.

İslamiyetin kabulüne kadar geçen sürede gündelik eşyalar üzerinde kullanılan soyutlamalarda da grafik öğelere rastlanmaktadır. Halı, kilim, çadır desenlerinden örneklerin ve “Sine düğümü”nün de getirmiş olduğu teknik zorlamalarla, nasıl bir grafik doku oluşturduğuna değinmiştik (Sayfa 5). Bütün bunların yanı sıra Oğuz beylerinin bayrak ve flamalarında biraz piktogram biraz sembol olan şekillerdeki grafik dil de yukarıda sözünü etmiş olduğumuz biçim sebep ve sonuçlarından ayrı düşünülemez.

Uygur dönemi ile gelen kültürel değişimlerin grafik soyutlamalara ne şekilde yansıdığını bilemiyoruz. Fakat Maniheizm ve Çin'in etkisinin her alanda olduğu gibi burada da kendisini göstermiş olması muhtemeldir.

İslamiyetin kabulü ile birlikte gelen Arap kökenli form anlayışı, amblem tarzı görsel soyutlamaları da etkilemiştir. Bu noktadan sonra ambleme tipografinin

girmesi sözkonusu olacak ve özellikle Mustafa Rakım gibi hattatlarca oluşturulan padişah tuğralarında görsellik anlamında (yine günümüzdeki ticari grafik anlamında değil) logotype ve trademark tanımına daha bir yakınlaşma olacaktır. Bunun yanı sıra Osmanlı döneminde sarayın dışında kullanılan, taş işçilerinin işaretleri, hayvanlara vurulan damgalar gibi amblem sayabileceğimiz soyutlamalarda Ortaasya geleneklerinin devam ettiğini gözlemekteyiz.

Cumhuriyetle birlikte karşımıza çıkan amblem ve logo tasarımları ise artık grafik değeri tartışılmaz ve işlevsel olarak da profesyonel amaçlı üretimlerdir.

En başta vermiş olduğumuz tanımlarla göstermiş olduğumuz tarihsel örneklerin genelde örtüstürülememesi kanımızca günümüz grafik soyutlamalarının hep ticari ilişkileri hatırlatmasından kaynaklanmaktadır. Özünde, Coca-Cola'nın, Adidas'ın, Macintosh'un logo ve amblemleri hep görsel bir iletişimi sağlamak adına yapılmış üretimlerdir ve İngiliz, Alman grafik sanatlar tarihleri nasıl ki orjin olarak kraliyet armalarına, Ortaçağ han tabelalarına indirgenebiliyorsa Türk grafik sanatları da tuğraların, boy flamalarının soyutlamalarıyla başlatılabilir.

Tipografiye gelince de aynı tarihsel orjin sakatlığı ile karşılaşırız. Tarihlemede yanlışlığa düşmemek için önce tanımları oturtalım. Ülkemizde en sık yapılan hatalardan biri type ve typeface sözcüklerini birbirine karıştırmaktır. Bizim burada asıl konumuzu oluşturan **typeface** röprodüksiyon amacıyla hazırlanan alfabedir. **Type** ise harflerin baskı yapmak amacıyla metal şekline dönüştürülmüş halidir. Yazıyı değil kalıbı ifade eder.⁵

Tipografi sözcüğü her ne kadar dilimize 20. yüzyılda girmişse de Türkler'in yazı ile ilişkileri tezimiz boyunca da görmüş olduğumuz kadarıyla çok daha eskilere dayanır. Tipografi ve tipografinin olabilmesi için öncelikle harflere ihtiyaç vardır. Çünkü **Tipografi**, görsel iletişim sorunlarını çözmek için harflerden yararlanma işi; **tipograf** da bu harfleri bu amaç için düzenleyen kişidir.⁶ Aşağıda bu tanımlara uyabilecek tarihsel bulgularımızı sıralamaya çalışacağız.

Şu ana kadar yapmış olduğumuz araştırmalarda Türk grafik sanatı tarihi anlatılırken tipografiye ait bir alt başlığın bile açılmadığını, bütün kurgunun matbaacılık üzerine oturtulduğunu gördük. Tezimizin Ortaasya bölümünde Türk olduğundan emin olduğumuz önemli ilk büyük yazı sisteminin Göktürk alfabesi olduğundan bahsetmiştik (Sayfa 11-12). Bu yazı sistemini eleştirirken elimizde

5- LIVINGSSTON , a.g.e, S.195

6- LIVINGSSTON , a.g.e, S.196

ölçüt olarak kullanabileceğimiz hiçbir yazı sistemi yöntemi yoktur. Çünkü bu yazı türünün ilk ve tek örneğidir. Eleştiri sırasında ne Latin alfabesinin geometri, insan vücudu oranları, alt ve üst uzantılar (descender ve ascender) gibi ölçütlerini ne de Uzakdoğu kaligrafisinin kendi iç oran sistemlerini kullanabiliriz. “Batıdaki grafik tasarımcılar formları yüzyıllardır çok az değişen Roma alfabesini miras almışlardır. Başlangıçta, baskı teknikleri bulunmadan önce yazıların kopyalarını çıkaran kişilerin kalemlerinden çıkma harflerini taklit etmişler, Roma kayıtlarındaki harflerin varyasyonları olarak harf formlarını geliştirmişlerdir. Bu tarihsel prototipin farklı versiyonları 15. ve 20. yüzyıllar arasında gelişmiş, harflerin geometrisi, simetrisi ve oranları hemen hemen obsesif tartışmalara sebep olmuştur.”⁷ Burada ise öyle bir durum vardır ki bu yazı kendi içerisinde bile bir bütünlük (en azından oran anlamında) göstermez. Sayfa 11 ve 12’de belirttiğimiz gibi aynı harf aynı yazıtta farklı oran ve eğrilere bile sahip olabilmektedir. Belki de öncelikle yapılması gereken yüzlerce farklı yazıttaki aynı harfleri alıp bilgisayar ortamında bir matematik ve geometrik ortalamaya ulaşmaktır. Bu işlemin sonucunda elde edilen formlar Göktürk alfabesinin grafik değerleri hakkında kesin bilgiler verebilecektir. Yine de elimizde bulunan bulgulardan çıkardığımız sonuçla bu yazının hala piktogramla yakın ilişkileri olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim at piktogramı ile T harfi aynı şekilde ifade edilmişlerdir.

Göktürk yazısı ile kağıt ya da benzeri malzeme üzerine yapılmış tipografik bir düzenlemeye rastlamadık. Fakat bu yazının, etkisi monumentalliginden alan Göktürk Abideleri’nde kullanıldığını biliyoruz. Tezimizde de bahsetmiş olduğumuz gibi tipografik üretimlerin beklenen kalitede olmamasını halen devam etmekte olan göçebelige bağlıyoruz.

Bir sonraki aşama olan Uygur yazısında yerleşik hayatın getirdiği olanakların yanı sıra Çin kaligrafisinin etkileri de kendisini bariz olarak göstermiştir. Uygur yazısının daha çok Maniheizt metinlerin yazılmasında kullanıldığını biliyoruz. Fakat Göktürk yazısından farklı olarak bu yazının, kâğıda da yazılmış olmasının etkisiyle, oranlarının ve tipografik özelliklerinin standardizasyonu daha mümkün görünmektedir. Ancak böyle bir çalışma sonucunda Çin etkileri tam olarak tespit edilebilecektir.

7- HOLLIS, Richard, *Graphic Design A Concise History*, London, 1997, S:9

Gerçek anlamda tipografinin boy gösterebilmesi için İslamiyetin kabulünü beklemek gerekecektir. Ne ki bu sefer de karşımıza Arap harfleri çıkmaktadır. Arap kaligrafisinin olduğu gibi alınması sonucu Türk tipografisinin biteceği düşünülse de sayfa 57'de anlatmış olduğumuz Şeyh Hamdullah ve Ahmet Karahisari gibi hattatlar sayesinde Türklere özgü bir karakter oluşturulabilmiştir.

Hayvan biçimli yazılardan mimari yapıların üzerindeki bezemesel amaçlı düzenlemelere kadar pek çok yerde yazı kullanılarak görsel problemler aşılmaya çalışılmış bu da hattatı tipografa işlev ve tanım olarak yaklaştırmıştır.

Cumhuriyetle birlikte Latin harflerinin kabul edilmesiyle tipografi de yepyeni bir yön edinmeye, profesyonel amaçlı yapılmaya başlanmıştır.

Son olarak işlemek istediğimiz alan illüstrasyondur. Yine tanımla başlayalım: **İllüstrasyon:** 1- Örneklerle açıklama, resimleme, 2- resim; bir kitapta yazılı olan veya bir konuşmacı tarafından söylenen şeyler ile birlikte sunulan resim.⁸

Bu tanıma uyacak tarihsel örnekleri bulabilmek amacıyla minyatürün erken örnekleri olan Uygur resimlerine kadar inmemiz gerekti. Resim çizmek anlamında ilk Türk resim örneklerinin Uygurlar'la başladığından bahsetmiştik (Sayfa 23). Maniheizt dua metinlerinin süslenmesinde kitap illüstrasyonlarına örnek olabilecek çalışmaların varlığından söz edildiği halde biz araştırmalarımız sonucu böyle bir örneğe rastlayamadık. Uygurlar'da kitap resimlerinin dışında gelişen duvar resiminin de çizginin ağır bastığı grafik bir tarz olduğundan aynı sayfalarda bahsetmiştik.

İslamiyetin kabulü ve görsel imge üretimine gelen yasak bile illüstrasyon tarihimizin kendi içindeki gelişimini engelleyememiştir. Uygur kitap ve duvar resimleri İslamiyetle birlikte minyatüre dönüşeceklerdir. Burada minyatürün tanımını da yeniden hatırlayalım: **Minyatür**, el yazması kitapların metin açıklayıcı resimlerine verilen isimdir.⁹ Burada üzerinde durulması gereken kelimeler *metin açıklayıcı resim*'dir. Tanımın illüstrasyon ile benzerliği bir karşılaştırma ile hemen kendini gösterecektir. Bu açıdan bakıldığında Mehmet Siyah Kalem'in rulo resimleri olsun, erken İslam ve Osmanlı devletinin minyatür üretimleri olsun hep birer illüstrasyon örneği olarak değerlendirilebilirler.

8- Longman-Metro Büyük İngilizce Türkçe Türkçe Sözlük, İstanbul, 1993, S.737

9- ÇORUHLU, Yaşar, *Türk Sanatının ABC'si*, İstanbul, 1993, S.78

Cumhuriyet döneminin her alandaki grafik üretimleri oldukça bilinçli bir çabanın profesyonel üretimleri olduğu için burada en yüzeysel olarak anlatılan çalışmalar olmuşlardır. Çünkü bütün tez boyunca Türk grafik sanatlar tarihinin miladının birçok kaynaktan verilenin tersine çok daha eskilerde aranması gerekliliği üzerinde durulmuştur. Günümüzde en son çıkan kaynak kitaplar da bile orijini İbrahim Müteferrika matbaası olarak saptama eğilimi mevcuttur (en son çarpıcı bir örnek olarak Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Grafik başlığı, Türkiye’de Grafik Tasarımın Gelişimi alt başlığı).

Bu çalışmamızda Göktürkler’i, Uygurlar’ı Selçuklular’ı ve diğerlerini Türk grafik sanatı tarihine dahil ederken sayın Prof. Dr. Doğan Kuban’ın Ortaasya sanatı üzerine söylediği şu sözleri kendimize dayanak aldık:

“ Türk Sanatı’nı, kimliği bütün tarih boyunca kolayca ayırdedilebilecek homojen bir kültürün ya da kültür halkalarının ürünü olarak görmek, büyük yöntem hatalarına düşmek demektir.

Oysa Türk sıfatı, zaman ve mekân boyutları açısından insanlık tarihinin başka örneği olmayan bir olgusuna işaret ediyor. Ulusal tarihini, bugün sahip olduğu sınırlardan çok uzaktaki olgularla bütünleştirmeye çalışan bir bayka ulus herhalde yoktur.

.....

Böylece İslâm öncesinden çıkarabileceğimiz genel yargı, ulusal nitelikte olmayan yaygın bir kültür ortamının ortağı olduğumuz ve bu ortamın ürettiği herşeye, başka diller konuşanlar kadar sahip çıkabileceğimizdir.”

BİBLİYOGRAFYA

- AKDENİZLİ, Fuat, ***Türk Grafik Sanatının Ortaasya'daki Primitif Başlangıçlar***,
Arkitekt Dergisi, Sayı:457, İstanbul, 1998
- ARAT, Rahmeti, ***Uygur Alfabeti***,
Bozkurt Yayınları, İstanbul, 1937
- ARMAĞAN, Prof. İbrahim, ***Bilimsel Yöntem (Yöntembilim - 1)***
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
İzmir, 1983
- ARMAĞAN Prof. İbrahim, ***Bilimsel Araştırma Yöntemleri (Yöntembilim - 2)***
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
İzmir, 1983
- ASLANAPA Oktay, ***Türk Sanatı***,
Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, 4. Basım
- ASLIER Mustafa, ***Grafik Sanatlar Taribi I***,
Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu Yayınları - 5
İstanbul, 1981
- ASLIER Mustafa, ***Grafik Sanatlar Taribi II***,
Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu Yayınları - 5
İstanbul, 1981
- ASLIER Mustafa, ***Son Yüzyılda Türkiye'de Özgün Baskı Resim Sanatı***,
Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu
Yayınları - 5
İstanbul, 1981
- ATAÖV, Prof. Dr. Türkaya, ***Bilimsel Araştırma El Kitabı***,
Savaş Yayınları, 2. Yazım, 2. Basım
Ankara, 1989
- AZAK, Gürbüz, ***3000 Türk Motifi***,
Azak Yayınları, İstanbul, 1993
- BAYÇAROV, S. Ya, ***Avrupa'nın Eski Türk Rünik Abideleri***,
T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Araştırma - İnceleme Dizisi
Bilim Dizisi - 9, Ankara, 1996

- BARZUN, Jacques, GRAF, Henry F., **Modern Araştırmacı**,
TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları - 33, 2. Basım
Ankara, 1997
- BOYDAŞ, Prof. Dr. Nihat, **Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım**,
Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Araştırma İnceleme Dizisi
İstanbul, 1994
- CANPOLAT, Doç. Dr. Mustafa, **Arap Yazılı Türk Alfabesinin Gelişmesi**,
Harf Devriminin 50. Yılı Sempozyumu'ndan ayrışım
Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1981
- ÇAYIRDAĞ, Mehmet, **Kayseri'de Selçuklu ve Beylikler Devri Binalarında Bulunan Taşçı İşaretleri**,
Türk Etnografya Dergisi
Sayı XVII, Ankara, 1982
- ÇEVİKER, Turgut, **Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü - 1**,
Adam Yayınları, İstanbul, 1986
- ÇEVİKER, Turgut, **Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü - 2**,
Adam Yayınları, İstanbul, 1988
- ÇEVİKER, Turgut, **Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü - 3**,
Adam Yayınları, İstanbul, 1991
- ÇEVİKER, Turgut, **Karikatür Üzerine Yazılar**
İris Yayınları Mizah Kültürü Serisi, İstanbul, 1997
- ÇORUHLU, Yaşar, **Türk Sanatı'nın ABC'si**,
Simavi Yayınları, ABC Dizisi - 13
İstanbul, 1993
- DERMAN, Dr. Gül, **Resimli Taş Baskısı Halk Hikayeleri**,
Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu
Atatürk Kültür Merkezi Yayınları Sayı:24
Türk Halk Hikayeleri Dizisi S:1
Ankara, 1989
- GABAIN, A. Von, **Eski Türkçenin Grameri**,
Çev: Mehmet Akalın
Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu
Türk Dil Kurumu Yayınları - 532
Ankara, 1988

- GENÇ, Doç. Dr. Adem, SİPAHİOĞLU, Yrd. Doç. Ahmet, **Görsel Algılama**
Sergi Yayınları, Belge - Bilgi: 4
İzmir, 1990
- GENÇ, Doç. Dr. Reşat, **Karabanlı Devlet Teşkilatı (XI. Yüzyıl)**
Kültür Bakanlığı Yayınları - 373
Araştırma - İnceleme Eserleri Serisi - 9
- GERÇEK, Selim Nüzhet, **Türk Matbaacılığı I - Müteferrika Matbaası**
İstanbul Devlet Basımevi, İstanbul, 1939
- GERÇEK, Selim Nüzhet, **Türk Taş Basmacılığı**
İstanbul Devlet Basımevi, İstanbul, 1939
- GRABAR, Oleg, **İslam Sanatının Oluşumu**,
Çev: Nuran Yavuz
Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998
- GÜLENSOY, Prof. Tuncer, **Orbun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları**
(**Damgalar, İmler, Enler**)
Ötüken Yayınları, İstanbul, 1989
- HOLLIS, Richard, **Graphic Design (A Concise History)**
Thames and Hudson Inc., London, 1997
- İPŞİROĞLU, Ş. Mazhar, **"Bozkır Rüzgarı" Siyah Kalem**
Ada Yayınları, İstanbul, 1985
- KATOĞLU, Murat, **Türkiye Tarihi 4.cilt**,
Cem Yayınevi, 4. Basım
İstanbul, 1995
- KUBAN, Prof. Doğan, **Batıya Göçün Sanatsal Evreleri**
(**Anadolu'dan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları**)
Cem Yayınevi Kültür Dizisi, İstanbul, 1993
- KUBAN, Prof. Doğan, **Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler**
Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2. Baskı
İstanbul, 1995
- KUBAN, Prof. Doğan, **100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi**
100 Soruda Dizisi: 22, Gerçek Yayınevi, 6. Baskı
İstanbul, 1994

KUT, Turgut, **Yazmadan Basmaya: Müteferrika, Mühendishane, Üsküdar**
Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995

LIVINGSTON, Alan and Isabella, **Encyclopaedia of Graphic Design + Designers**
Thames and Hudson Inc., London, 1994

MEDEVAR, P. B., **Genç Bilimadımına Öğütler**
Çev: Nermin Arık
TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları - 5, 9. Basım
Ankara, 1996

MESERA, Gülbün, **Türk Sanatında İnce Kağıt Oymacılığı**
Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın No: 215
Sanat Dizisi: 35, 2. Baskı, Ankara, 1998

MÜLAYİM, Selçuk, **Sanat Tarihi Metodu**
Anadolu Sanat Yayınları: 1, Arkeoloji ve Sanat Tarehe Dizisi: 1
İstanbul, 1983

ORAL, Tan, **Yaza Çize**
İris Yayınları Mizah Kültürü Serisi 9, İstanbul, 1998

ORKUN, H. Namık., **Eski Türk Yazıtları**
Türk Dil Kurumu Yayınları : 529
Ankara, 1987

ÖDEKAN, Ayla, **Türkiye Tarihi 1. Cilt** (Sanat Tarihi Bölümü)
Cem Yayınevi, 4. Basım
İstanbul, 1995

ÖDEKAN, Ayla, **Türkiye Tarihi 4. Cilt** (Sanat Tarihi Bölümü)
Cem Yayınevi, 4. Basım
İstanbul, 1995

ÖGEL, Prof. Dr. Bahaeddin, **İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi
(Ortaasya Kaynak ve Buluntularına Göre)**
Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu
Türk Tarih Kurumu Yayınları VII. Dizi - Sa.42, 4. Basım
Ankara, 1991

ÖNEY, Gönül, **Beylikler Devri Sanatı XIV. - XV. Yüzyıl (1300 - 1453)**
Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu
Türk Tarih Kurumu Yayınları XXIV. Dizi - Sa.9
Ankara, 1989

- ÖZEN, M. Esiner., **Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü**
İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi Döner Sermaye İşletmesi
Prof. Dr. Nazım Terzioğlu Basım Atölyesi
İstanbul, 1985
- ÖZTUNA, T. Yılmaz, **Türkiye Tarihi 1. Cilt**
Hayat Kitapları 37, Tarih Serisi 1
Ankara, 1963
- ÖZTUNA, T. Yılmaz, **Türkiye Tarihi 2. Cilt**
Hayat Kitapları 37, Tarih Serisi 1
Ankara, 1964
- READ, Herbert, **Dictionary of Art and Artist**
Thames and Hudson Inc., London, 1994
- SARIKAVAK, N. Kemal., **Tipografinin Temelleri**
Doruk Yayıncılık, Ankara, 1997
- SELÇUK, Turhan, **Grafik Mizah**
İris Yayınları Mizah Kültürü Serisi 8, İstanbul, 1998
- SERİN, Muhiddin, **Hat San'atımız**
Kubbealtı Neşriyatı No:98, İstanbul, 1982
- SİPAHİOĞLU, Doç. Dr. Ahmet, **Türk Grafik Mizahı 1923 - 1980**
Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1999
- ŞİMŞİR, N. Bilal, **Türk Yazı Devrimi**
Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu
Türk Tarih Kurumu Yayınları XVI. Dizi - Sa.60
Ankara, 1992
- TANINDI, Prof. Dr. Zeren, **Türk Minyatür Sanatı**
Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
Genel Yayın No: 353, Sanat Dizisi: 52
Ankara, 1996
- TAŞKIRAN, H. İlter, **Yazı ve Mimari**
Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997
- TEKİN, Prof. Dr. Talât, **Orhun Yazıtları**
Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu
Türk Tarih Kurumu Yayınları: 540
Ankara, 1988

TOSH, Jhon, **Taribin Peşinde (Modern Tarib Çahşmasında Hedefler, Yöntemler ve Yeni Doğrultular)**

Tarih Vakfı Yurt Yayınları: 43, Kuram 2
İstanbul, 1997

TODERİNİ, Giambatista, **İbrahim Müteferrika Matbaası ve Türk Matbaacılığı**

Çev: Rikkat Kunt
Yayına Hazırlayan: Şevket Rado
Türk Matbaacılığının 260. yılı için hazırlanmış özel basım
İstanbul, 1996

ÜLKER, Muammer, **Başlangıcından Günümüze Türk Hat Sanatı**

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
Genel Yayın No: 277, Sanat Dizisi: 40
Ankara, 1987

ÜNVER, Prof. Dr. Süheyl, **Türk Yazı Çeşitleri**

Yeni Laboratuvar Yayınları, No: 9,
İstanbul, 1953

ÜNVER, Prof. Dr. Süheyl, **Fatib Sultan Mehmet ve Babası ile Oğlu**

İstanbul Üniversitesi Yayınları 543
İstanbul, 1953

ÜNVER, Prof. Dr. Süheyl, **Hattat Karabisari**

Tege Laboratuvarı özel basımı,
İstanbul, 1948

ÜNVER, Prof. Dr. Süheyl, **Hattat Mustafa Râkım Efendi**

50 Sa'nat Sever Serisi 3,
İstanbul, 1953

YAZIR, M. Bedrettin, **Kalem Güzeli**, Ankara, 1972

Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını, Tebliğler,

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 1 - 2
Ankara, 1985

Türkiye'de ve Almkanya'da Ağaçbaskı Sanatı, Tebliğler,

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 6
Ankara, 1987

Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları

Grafik Sanatı Dergisi, sayı 1, İstanbul, 1985

Grafik Sanatı Dergisi, sayı 3, İstanbul, 1985