

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRAFİK TASARIM ANASANAT DALI
GRAFİK TASARIM PROGRAMI**

**PLASTİK SANATLARDA YAZI VE HARF FORMUNUN
GÖRSEL NİTELİĞİNİN KULLANILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Yeter AĞGEZ**

**Danışmanı
DOÇ. DR. Selahattin GANİZ**

İstanbul – 2009

AÇIKLAMA: Sınavı yapılmak üzere jüriye sunulan bu Tez çalışması için Jüri tarafından "Kabulüne / Düzeltilmesine / Reddine" kararlarından birisi verilerek gerekçesi aşağıda ayrılan bölüme yazılacaktır.

İLGİ: Enstitü Yönetim Kurulu'nun 09.06.2009 gün ve 6/2 sayılı jüri görevlendirme kararı.

Grafik Tasarım Anasanat Dalı Grafik Tasarım Programı Yüksek Lisans öğrencisi 23.19.2008.009 No'lu Yeter AÇIĞEZ'in hazırladığı ve sunduğu "Plastik Sanatlarda Yazı ve Formunun Görsel Niteliğinin Kullanılması" konulu Yüksek Lisans Tez çalışmasının sözlü sınavı, Enstitü Yönetim Kurulunun ilgi kararı ile atanan jürimiz tarafından 22.06.2009 Pazartesi günü saat 11:00 de/da yapılmış olup, adayın sunumu ve bunu izleyen sınav bölümünde sorulan sorulara karşılık alınan cevaplar sonucunda ;

- Sunulan Tezin Kabulüne aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle/Oyçokluğuyla karar verilmiştir.

Doç.Dr.Selahattin GANIZ
(Danışman-Kültür Üniv.)

Yrd.Doç.Nuri SEZER
(HAL.Üni. Grafik Tasarım ASD)

Yrd.Doç.Savaş ÇEVİK
(HAL.Üni. Grafik Tasarım ASD)

Kontrol	Gelen Evrak Kaydı		Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım. ...22.06.2009...
	Tarih	Sayı	Yrd.Doç.Nuri SEZER (ASD Bşk.)
Mezmet OFLAZ Enstitü Sekreteri	22.06.09	446	

VERİLEN KARARIN GEREKÇESİ (Bu bölüm yeterli olmadığı takdirde arka sayfada devam edilebilir.) :

- AÇIKLAMA:** 1) Tez çalışması için " Red " kararı verilen öğrencinin Enstitü ile ilişkisi kesilir.
2) " Düzeltme " kararı verilenler için öngörülen süre ve düzeltilmesi istenen hususlar gerekçe için ayrılan bölüme yazılacak ve jüri tarafından öğrenciye tebliğ edilecektir.
3) " Kabul " kararı verilen Doktora/Sanatta Yeterlik çalışmaları için jüri üyelerinin kişisel rapor vermeleri gereklidir.
4) Bu tutarak ilgili EABD / EASD (Bölüm) Başkanlığınca onaylanarak anavni izleyen üç gün içinde Enstitü'ye iletilecektir.
5) EYK'nın 30. / 0.6. / 2009. gün ve ...7... / 2... sayılı kararı ile mezuniyeti onaylanmıştır.

ÖNSÖZ

Grafik tasarım eğitimi ile başlayan yazı ve harf formuna olan ilgim; tipografinin görsel iletişimdeki vazgeçilmez gücünü hayatın her aşamasında görmem, bu tezi yazmamda en önemli çıkış noktasını oluşturmaktadır. Yazı formunu incelerken; bu formun plastik etkilerini, belirli bir tarihi süreç içinde inceleyerek, sadece yazılı bir iletişim aracı olmaktan çıkarak plastik bir forma dönüşmesi ve bu formun yeni sanat akımlarına kattığı gelişmeleri irdelemek istedim. Bu bağlamda, en başta grafik sanatını sevmemde bana yol gösteren değerli hocam Yürdagün Göker'e, tezimi düşünce aşamasından çıkartarak ismini belirlememde bana destek olan değerli eğitimcim sayın Prof. Dr. Nuri Temizsoylu'ya, tez danışmanım ve yazı dersleri ile bana bu ilgiyi sunan çok kıymetli eğitimcim sayın Doç. Dr. Selahattin Ganiz'e, tezimi yazmaya başladığım ilk günden itibaren her zaman destek olan ve değerli bilgilerini benimle her zaman paylaşan değerli dostum Doç. Dr. Hasan Akbulut'a, manevi destekleri ile bana moral veren sevgili hocam Prof. Dr. Güler Ertan'a, dostlarım Aysun Pelvan ve Özgen Kurt'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul 2009

Yeter AĞGEZ

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No.</u>
İÇİNDEKİLER.....	I
ŞEKİLLER LİSTESİ	IV
ÖZET	VII
ABSTRACT	VIII
1. GİRİŞ.....	9
2. TARİH ÖNCESİ ve İLK ÇAĞLARDA YAZILI İLETİŞİM	11
2.1. Yazının Bulunuşu.....	13
2.1.1. Çivi Yazısı	13
2.1.2. Mısır Hiyeroglifleri.....	15
2.2. Yazının Geliştirdiği Malzeme: Kağıt ve Mühür.....	21
2.2.1. Kağıdın Bulunuşu.....	21
2.2.2. Uzak Doğu Baskı Sistemi: Mühürcülük.....	24
2.3. Sistematik Soyut Bir Form: Alfabe	26
2.3.1. İlk Alfabe: Fenike Yazı Sistemi	26
2.3.2. Yunan ve Roma Yazı Sistemi	29
2.3.3. Maya Hiyeroglifleri	31
3. DOĞU ve BATI SANATINDA YAZI FORMU	35
3.1. Çin Yazı Sanatı	35
3.2. Japon Yazı Sanatı.....	43
3.2.1. Hat Sanatı Ustası Honami Koetsu.....	46
3.2.2. Hat Sanatı Ustası Hakuin Ekaku.....	48
3.3. Arap Yazı Sanatı	53
3.4. Batı Yazı Sanatı	65
3.4.1. Ortaçağ Sanatında Yazıcılar	68
3.5. Çağdaş Matbaa.....	74
3.5.1. Tipografi	81
3.5.2. Tipografide Tasarım İlkeleri.....	86
3.5.3. Fontların Sınıflandırılması	88
4. XX. YÜZYILIN BAŞINDA YAZI FORMUNUN GELİŞİMİ	102
4.1. Endüstri Devrimi.....	102
4.2. Arts and Crafts	105
4.3. Art Nouveau.....	111

4.4. Kùbizm.....	132
4.5. Fùtürizm	137
4.6. Dadaizm.....	142
5. SONUÇ	150
6. KAYNAKLAR.....	151
7. ÖZGEÇMİŞ	154

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 2.1 : Mağara resmi, Lascaux.....	12
Şekil 2.2 : Mağara resmi, Les Trois Frères Mağarası.....	12
Şekil 2.3 : Çivi Yazısı.....	14
Şekil 2.4 : Gökbilimsel gözlemler ve yıldız falları, Uruk Kenti, Mezopotamya, İ.Ö. 1. binyılın sonu	14
Şekil 2.5 : Phaistos Diski	19
Şekil 2.6 : Prens Upemnefret, Eski Krallık, IV. Sülâle dönemi, İ.Ö. 2613-2494 Firavun Keops devri.....	19
Şekil 2.7 : Mısır Hiyeroglifi, detay	20
Şekil 2.8 : Ölüler Kitabı’ndan, Papirüs üzerine hiyeratik yazı.....	20
Şekil 2.9 : Japon kağıdı Washi’nin geleneksel üretimi	23
Şekil 2.10 : Parşömeni yapan ustalar	23
Şekil 2.11 : XVIII. Yüzyıldan kalma, ipek üzerine işlenmiş resim,.....	25
Şekil 2.12 : Fenike yazısı	27
Şekil 2.13 : Fenike alfabesinin gelişimi	28
Şekil 2.14 : Latin alfabesiyle yazılmış dikili taş	30
Şekil 2.15 : Dresden Kodeksi sayfa 54-55 - “Ay ve Güneş tutulması hesapları”.....	33
Şekil 2.16 : Dresden Kodeksi sayfa 59	34
Şekil 2.17 : Dresden Kodeksi sayfa 17-22	34
Şekil 3.1 : Çin Yazısı	41
Şekil 3.2 : Çince kalp (Sin) kelimesinin 36 farklı yazılışı.....	42
Şekil 3.3 : Şinkokin Vakaşu’dan Ay Şiirleri – detay	45
Şekil 3.4 : Sanjurokkasen’den (Otuz Altı Ölümsüz Ozan) şiirler – detay	47
Şekil 3.5 : Öfke, Kağıt üzerine mürekkep Öfke, Kağıt üzerine mürekkep	50
Şekil 3.6 : Bodhidharma, Kağıt üzerine mürekkep	50
Şekil 3.7 : Bilgelik, Kağıt üzerine mürekkep.....	51
Şekil 3.8 : Kanzeon’u hiç aklımdan çıkarma, Kağıt üzerine mürekkep	52
Şekil 3.9 : Bağdat hattı, 1952	63
Şekil 3.10 : “Allah”ın adı yazılı hat	64
Şekil 3.11 : Haşim’in Celî Divanî üslubunda bir istifi, 1957.....	64
Şekil 3.12 : Roma Kapitaler (İ.Ö. 1. yy)	66
Şekil 3.13 : Romen yazı örnekleri.....	67
Şekil 3.14 : Kitap yapımındaki aşamalar.....	72
Şekil 3.15: Ruskin Saatleri (detay)	72
Şekil 3.16 : Manastır yazıcısı	73
Şekil 3.17 : Manastır yazıcısı Manastır yazıcısı	73
Şekil 3.18 : Gutenberg’in bastığı İncil’den bir sayfa, Albrecht Dürer’in bir kitap illüstrasyonu	77
Şekil 3.19 : Albrecht Dürer’in “Underweysung der Messung” kitabındaki harf tasarımı	78
Şekil 3.20: Albrecht Dürer’in 1525’te basılan “Underweysung der Messung” adlı kitabından bir sayfa..	78

Şekil 3.21 : Geoffroy Tory'nin tasarladığı “Champfleury” adlı kitabından bir sayfa.	79
Şekil 3.22 : Grandjean harfinin bir “O” nun içindeki “E”nin çelik kalıbın resmi	80
Şekil 3.23 : Diderot ve d’Alembert’in Ansiklopedisi’nin levhasına ait kurşun döküm harfleri.....	80
Şekil 3.24 : Tarihsel süreçte yazı formları ve araç gereçlerini gösteren resim.....	84
Şekil 3.25 : Abbé Breuil tarafından yapılan tarih öncesi çizimlerin incelenmesi	85
Şekil 3.26 : Fransız Kralı 14. Louis için hazırlanan harf tasarımları.....	87
Şekil 3.27 : Hümanis yazı karakterleri	89
Şekil 3.28 : Garald yazı karakterleri	90
Şekil 3.29 : Transitional yazı karakterleri	91
Şekil 3.30 : Didone yazı karakterleri.....	92
Şekil 3.31 : Mechanistic yazı karakterleri	93
Şekil 3.32 : Lineal yazı karakterleri.....	94
Şekil 3.33 : Incised yazı karakterleri.....	95
Şekil 3.34 : Script yazı karakterleri.....	96
Şekil 3.35 : Manual yazı karakterleri	97
Şekil 3.36 : Black letter yazı karakterleri	99
Şekil 3.37 : Latin alfabesinin geometrik yapılanması	101
Şekil 3.38 : Negatif ve pozitif biçimler	101
Şekil 4.1 : William Morris, Golden harf karakteri tasarımından örnek.....	108
Şekil 4.2 : William Morris’in Kellsmott Basımevi için logotype	108
Şekil 4.3 : William Morris, Troy harf karakterinin düzenlemesi	109
Şekil 4.4 : William Morris, Bordür / E. Burne – Jones, İllüstrasyon	110
Şekil 4.5 : William Morris, “Les Jonquilles (Fulyalar), Kumaş deseni	110
Şekil 4.6 : Jules Chéret tarafından yapılmış olan Afişler	113
Şekil 4.7 : “Histoire des Quatre Fils Aymon” adlı kitaptan sayfa tasarımı.....	114
Şekil 4.8 : Eugéne Grasset tarafından tasarlanmış, sanatçının kendi sergisi için duyuru afişi.....	116
Şekil 4.9 : Chat Noir (Kara kedi) kabaresindeki gölge oyunu için afiş	116
Şekil 4.10 : Henry Toulouse-Lautrec. La Goulue, Moulin Rouge için afiş	117
Şekil 4.11 : Henry Toulouse-Lautrec. Jane Avril, afiş	118
Şekil 4.12 : Coco-Cola amblemi ve General Elektrik amblemi.....	120
Şekil 4.13 : “Arthur’un Ölümü” isimli kitaptan İllüstrasyon sayfası	122
Şekil 4.14 : Don Quixote (Don Kişot) tiyatro afişi,	123
Şekil 4.15 : Dudley Hardy, “A gaiety Girl (Neşeli Kız) Prince of Wales tiyatrosu için afiş	124
Şekil 4.16 : The Glasgow Institute of the Fine Arts” Güzel sanatlar enstitüsü için afiş	125
Şekil 4.17 : The Glasgow Institute of the Fine Arts” Güzel sanatlar enstitüsü için afiş	126
Şekil 4.18 : Georges Braque’ın “Still Life with Playing Cards” adlı yapıtı	135
Şekil 4.19 : Pablo Picasso’nun “Glass, Bottle and Newspaper on a Table” adlı yapıtı	136
Şekil 4.20 : Pablo Picasso’nun “Still Life with Cane Chair” adlı yapıtı.....	136
Şekil 4.21 : “Le mots en liberté futuristes” (Fütürist özgürlüğe doğru sözcükler)’den bir sayfa	139
Şekil 4.22 : “Typogramlar” BIF+ZF plus 18”den bir sayfa	139

Şekil 4.23 : Geleceğin kenti tasarımından bir perspektif.....	140
Şekil 4.24 : “Un Coup de dés” (Bir zar atışı) adlı şiir kitabından sayfa tasarımı	141
Şekil 4.25 : “Calligrammes” (Kaligramlar) adlı şiir kitabından İl pleut (yağmur)	141
Şekil 4.26 : “Cabaret Voltaire” dergisinin kapak tasarımı.....	145
Şekil 4.27 : Dada dergisi sayı:2 kapak tasarımı	145
Şekil 4.28 : Dada dergisi sayı:3 kapak tasarımı	146
Şekil 4.29 : “Nude Descending a Staircase (Merdivenden inen Çıplak) adlı yapıt	146
Şekil 4.30 : Raoul Hausmann’a ait “Tatlin at Home” (Tatlin evinde) adlı kolaj	147
Şekil 4.31 : Raoul Hausmann’a ait “Dada siegt” (Dada kazanıyor) adlı kolaj.....	147
Şekil 4.32 : Hannah Hoch’a ait “Da-Dandy” adlı kolaj	148
Şekil 4.33 : Georges Grosz / John Heartfield, “Dadamerica” adlı poster	148
Şekil 4.34 : Bismarck’ın seçim bildirisine ait bir afiş tasarımı	149

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Yeter AĞGEZ
Anabilim Dalı : Grafik Tasarım
Programı : Grafik Tasarım
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Selahattin GANİZ
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Eylül 2009

PLASTİK SANATLARDA YAZI VE HARF FORMUNUN GÖRSEL NİTELİĞİNİN KULLANILMASI

ÖZET

Binlerce yıldan beri yazı, insanoğlu için vazgeçilmez bir iletişim aracı olmuştur. Yazı formu tarihsel gelişimi içinde, salt iletişim aracı olmaktan çıkmış, plastik nitelikleri olan bir forma dönüşmüştür.

Bu çalışmada, yazı ve formunun tarihsel gelişimi, bu gelişimde yazılı anlatım aracı olmasının ötesine geçerek, sanatsal plastik bir forma dönüşümü ve bu gelişimden doğan grafik sanatlarda, yazı formunun eriştiği plastik nitelikleri, belli örnekler üzerinden incelenmiştir. Bu incelemede, tarih öncesinden başlayarak, doğu sanatlarının buluşları ile batı sanatına olan etkileri yanısıra, matbaa devrimi ve Avrupa Rönesans hareketleri ile başlayan hümanizm, endüstri devriminin sonucu olarak yirminci yüzyılın başında gelişen temel sanat akımlarındaki yazının plastik form olarak kullanımı ve plastik değerlerinden bahsedilmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte yazı formunun günümüze kadar ulaşan ilk çağdaş örneklerinin, biçim üzerinden plastik nitelikleri örneklerle sunulmuştur. Bu örneklerde, plastik form çözümlemenin temel değerlerinden olan pozitif–negatif etkileri ele alınmıştır.

Doğu yazı sanatının temsilcisi olan kaligrafinin var olduğu kültürlerde resmin kaligrafiye etkisinden ziyade, kaligrafinin resim sanatına olan etkileri incelenmiş, bununla birlikte endüstri devrimi ile gelişen hümanizm ve insan yaşamının değerleri, yazı ve harflerin plastik bir form olarak sanat yapıtlarında daha çok yer almasına zemin oluşturmuştur.

Sonuç olarak, yazının tarihsel gelişimi içinde yazılı anlatım aracından, sanatsal değeri olan bir plastik forma dönüşümü, grafik sanatlarda yazının eriştiği plastik form gücünün de bir kanıtıdır. Yazı ve formu, çeşitli aşamalardan geçerek grafik sanatlarda, anlam yaratmanın ve iletişim kurmanın etkin ve vazgeçilmez bir aracı olmuştur. Günümüz disiplinlerarası sanat ortamı ise, yazı ve formunun eriştiği bu gücü kullanarak yeni sanatsal anlatım olanakları vaat etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Plastik Sanatlarda yazı ve harf formu, Kaligrafi, Tipografi.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Yeter AGGEZ
Field : Graphic Design
Program : Graphic Design
Supervisor : Assoc.Prof.Dr.Selahattin GANIZ
Degree Awarded and Date : Master – September 2009

USE OF THE VISUAL ATTRIBUTES OF WRITING AND LETTER FORMS IN THE PLASTIC ARTS

ABSTRACT

For thousands of years, writing has been an indispensable means of communication. In its historical development writing form has gone beyond being just a means of communication and has transformed into a form with plastic qualities.

In this work, specific examples are used to examine the historical development of writing and its form, its transition in this development from being a written form of expression, its transformation into a plastic art form, and the plastic qualities the written form has attained in the graphic arts born of this development. In this examination, starting with pre-history, an attempt has been made to mention the findings of Eastern arts and their influence on Western art, Humanism, with its origins in the printing revolution and the European Renaissance movements, and the use of writing as a plastic form and plastic values in the fundamental artistic trends developing at the beginning of the twentieth century as a result of the industrial revolution. In addition, samples of the first modern examples of writing forms to reach our times are presented with the plastic qualities of their form. In these examples, the full-empty effects constituting the basic values of plastic form analysis are dealt with.

Rather than the influence of painting on calligraphy, which represents the eastern art of writing, in its existing culture, the influence of calligraphy on the art of painting is examined. However, the values of human life and Humanism developing along with the industrial revolution have played more of a role in forming the place of writing and letters as a plastic form in works of art.

In conclusion, the transformation of writing in a historical development from a form of written expression into a plastic form of artistic value is also evidence of the power the plastic form writing has attained in the graphic arts. After various stages of development, writing and its form have become an influential and indispensable means of creating meaning and establishing communication. Among the artistic disciplines of today, the artistic medium promises to create new possibilities for artistic expression using this power attained by writing and its form.

Keywords: Graphic design, Writing and Letter forms in The Plastic Arts, Calligraphy, Typography.

1. GİRİŞ

Grafik sanatına olan ilgimin lise yıllarına kadar dayandığı bir zamandan beri üniversiteye giderek bu mesleği daha iyi öğrenmek amacı, bu tezi oluşturma düşüncelerimin tohumlarını oluşturmuştur. Yazının sistemli yapısı, yaşadığım kentte, sokakta, cadde de yani görsel her unsurda rastladığım güçlü lekeleri ile yazı ve formunun salt iletişim malzemesi olmasından ziyade, günümüz sanat ortamlarında özellikle son dönemlerde sanatçıların yapıtlarında daha fazla yazı formunu kullanma isteği bu ilgimi daha da yoğunlaştırmıştır.

Görsel iletişim aracı olan yazının günümüze kadar olan tarihsel gelişimini incelemeye başlarken, birlikte yaşamaya bağımlı olan insanoğlu, bu bağları kuvvetlendirmek ve sürekli kılmak adına, konuşmaya başlamış ardından mağaralara resimlerinin görsel iletişim gücünü de kullanarak, bağlarını güçlendirmeye çabalamıştır. Bu zorlu çabanın ardından komün yaşamla gelişen insan toplulukları yazıyı keşfetmiş, başta çizilen resim ve işaretler zamanla soyut formlara dönüşerek görsel iletişimin ilk adımlarını oluşturmuştur. Böylece günlük yaşamda konuşulan sözlerin sembolleri olan yazı formu, resim gibi görsel iletişimin ikinci ögesi olmuştur.

Yazı formunun soyut yapısı insanlığı her dönemde etkilemiş; gerek tarihin kayıt edilmesinde gerek dinlerin yayılmasında resim kadar güçlü bir malzeme olarak kullanılması yepyeni bir sanatı, grafik sanatının doğuşunu sağlamıştır. Doğu sanatlarında resim ile yazının iç içe geçtiği, özellikle Arap sanatında soyut yazı formlarının -figür kullanmaksızın- nasıl plastik bir resim düzenine sokulduğu, heyecan verici yapıtların meydana getirildiği görülmüştür. İşte grafik tasarım, resim ile yazının birleşimini sağlayarak, aynı zamanda güçlü, etkin iletişim aracı olan plastik forma dönüşmektedir.

Grafik sanatının gelişimine katkı sağlayan yazı ustaları, kaligraflar, tezhipçiler ve sanatçılar, eserleri ile bu iletişim aracını bir sanat dalına dönüştürmüşler ve hatta iletişimin sanatını yapıtlarında izleyicinin seyrine sunmuşlardır.

Ortaçağda; dinsel nitelikli bir sanat anlayışı hüküm sürmüştü, böylece sanat yaşamla bütünleşmiş ve toplumun işlevine bağlı kalmıştır. Ancak karanlık Ortaçağ devriminin kapanıp yerine endüstri devriminin başlaması ile insanlık için yeni bir dönem başlamıştı. Teknolojinin insan yaşamına girmesiyle, toplumsal ve sosyal yaşam insanı değersizleştirmiş, ekonomik yetersizlikler toplumsal sorunları çoğaltmıştı. Makine çağı, el sanatlarını sosyal rolünden koparmış, insanın maddi yaşamıyla manevi gereksinimleri

arasında bir uçurum yaratmıştı. Bu dönemin sanatçıları bu uçurumlar arasında köprü oluşturmayı görev bilmiş ve insanın doğal çevresiyle yeniden bağını kurabilmek için, günümüzün sanat anlayışı olan işlevsel tasarım sanatlarını; mimari, ürün tasarımı, iç mekan tasarımı ve grafik tasarımını ortaya çıkartmışlardır. Tasarım sanatlarının bu katkıları ile sanatçılar, insanın kent yaşamının içinde de mutlu ve daha kaliteli yaşamasını hedeflemişlerdir.

Endüstri devriminden itibaren 20. yüzyılın başında gelişen hümanizm ve insanca yaşamın değerleri yükseldikçe, yeni sanat akımları bir bir ortaya çıkmış ve sanatçılar eserlerinde modern anlatım yolları deneyerek sınırları zorlayan ve hatta günümüz sanatını hala etkileyen temel akımları oluşturmuşlardır. Yeni bir çağda yeni bir iletişim çağı doğmuş ve Grafik sanatı da sanatçının izleyiciye iletmek istediğinin -plastik niteliklere sahip- aracı olmuştur.

2. TARİH ÖNCESİ VE İLK ÇAĞLARDA YAZILI İLETİŞİM

2.1. Yazının Bulunuşu

Yüz binlerce yıldır evrende yaşayan insanoğlu, kendini ifade edebilmek ve toplumsal yaşamın gereği olan iletişimi sağlamak için, binlerce yıldan beri; resimler, göstergeler ve tasvirler aracılığıyla mesajlarını iletmeye çalışmıştır. İlk çağlardan itibaren; mağara resimleri, işaretler ve semboller iletişimin ilk adımlarını oluşturmuştur.

İlk insanın değişik yer ve zamanda yaşamak için barındığı mekanlar olan mağaralarda çizip boyamış oldukları primitif resimler ile taş, kemik veya ağaç dalları üstüne oydukları ilkel işaretler ve sembollerden bazıları, ilk iletişim araçları olarak kabul edilerek, günümüze kadar gelmiştir. Yazılı tarih öncesinde yaşayan insandan günümüze gelen ilk buluntular İ.Ö. 20.000’li yıllara kadar gerilere gitmektedir. İspanya’da “Altamira”, Fransa’da “Dordogne” bölgelerindeki mağaraların duvarlarına resmedilen av sahneleri, ilkel resimler, kemik ya da taş üstüne çizilen işaretler o zamanların yaşamı için bize bazı ipuçları verebilmektedir.

İnsanoğlu resimler, göstergeler ve figürlerde tasvirler aracılığıyla mesaj iletmenin sayısız yolunu bulmuştur. Ama yazının kendisi ancak, kullanıcıların düşündükleri ve hissettikleri ya da ifade edebildikleri her şeyi somutlaştırıp açıkça belirleyebilecekleri düzenli bir gösterge ya da simgeler bütünü oluşturulduktan sonra ortaya çıkmıştır.

Böyle bir sistem kısa bir sürede oluşmamıştır. Yazının tarihi uzun, yavaş ve karmaşık bir süreçtir. İnsanlığın tarihine karışır, kimi sayfaları bugün hala eksik olan tutku dolu bir romandır. Herşeyin Mezopotamya’da, Dicle ve Fırat arasında başladığı düşünülmektedir. Basra körfezi’nden bugünün Bağdat’ına kadar uzanan bu Ortadoğu bölgesi, İ.Ö. VI. ve I. binyıllar arasında Sümer, kuzeyde de Akad ülkeleri arasında paylaşıldığı düşünülmektedir



Şekil 2.1. Mağara resmi, Lascaux



Şekil 2.2. Mağara resmi, Les Trois Frères Mağarası

2.1.1. Çivi yazısı

İnsanoğlu on binlerce yıldır resim yaparken, yazı ile ifade biçimini ancak altı bin yıldan beri kullanmaktadır. Bütün yazıların temel ögesi ve ilk ögesi sayılan piktogram, IV. Uruk döneminde bulunduğu düşünölmektedir. Piktogram, (bir düşünce, kavram ya da sözcüğü temsil eden resim özelliği taşıyan simgeler) çivi yazısının gelişimini sağlamıştır. Resimsel semboller olan piktogram, zamanla çivi yazısı denilen soyut simgelere dönüşmüştür. Mezopotamya’da gelişen medeniyetlerin kullandığı çivi yazılarının ilk örnekleri olan kil tabletlerin üzerinde, ziraat hesapları yer almaktadır.

Sümerler ve Akadlar coğrafi açıdan birbirlerine yakın olsalar da, Fransızca ve Çince kadar birbirlerinden ayrı diller konuştukları varsayılmaktadır. İleri düzeyde bir uygarlık geliştirmiş olan bu halklar, Babil gibi kentlerin çevresinde, küçük topluluklar halinde bir hükümdarlığın egemenliği altında yaşıyorlardı. Bulunan ilkyazılar, mal sayımı ve günlük yaşamla ilgili kayıtları tutmaya yarayan piktogramlardan oluşmaktaydı. Piktogramlar nesnelere ve düşünceleri ifade etmekteydi. İ.Ö. 3000’lerde Sümerlilerin kelime ve hecelerden oluşan yazıları 1000’den fazla işarete sahipti. Ve bu işaretler içinde sesi ifade eden sembollerde bulunmaktaydı. Daha sonra piktogram sayısı 600’e düşerek çivi yazısının yazılıp okunması kolaylaşmıştır.

Buluntular sayesinde, İ.Ö. 1350’lerde Sümerlilerin 30 sessiz harften oluşan bir alfabeyle kullandıkları görölmüştür. Sesli harfler okunur fakat yazılmazlardı. Sağdan sola doğru yazılan çivi yazısı, taş üstüne oyularak yazıldığı gibi, çoğunlukla ıslak kil tabletler üzerine stilüs denilen kemik ya da ağaçtan yapılan bir malzeme ile bastırılarak yazılmışlardır. Sümerler’de kil, yazıların yazılarak çoğaltılmasına en uygun malzeme idi. Silindirik rulolar üstüne oyularak yazılan kalıplarla da metinlerin kil üzerinde çoğaltılması mümkün olabilmekteydi.

Babililer ve Asurlular çivi yazısını Sümerlilerden alarak, bu yazıyı uluslararası bir ticaret dili haline getirmişlerdir. Çivi yazısının bulunuşu, o dönemin medeniyetlerinde bilgi patlamasına yol açmış, sözleşmeler, bilimsel ve edebi yapıtlar kil tabletler üzerine kayıt edilmiş, kütüphaneler kurulmuştur. Yazılı ilk kayıtlar, taş ya da kil tabletler üzerine kazılmıştır. Bu tür yazılar çoğunlukla tapınak ve mezar duvarlarında kullanılmıştır. Bu simgeler gelişerek, düşünceleri (ideogram) ve sesleri (fonogram) ifade edecek bir düzeye ulaşmıştır.

Çivi yazısı göstergeleri bütün Mezopotamya'ya yayılırken, uzak Çin'den yakın Mısır'a kadar birçok yerde farklı yazı sistemleri doğarak gelişmiştir.



Şekil 2.3. Çivi Yazısı



Şekil 2.4. Gökbilimsel gözlemler ve yıldız falları, Uruk Kenti, Mezopotamya, İ.Ö. 1. binyılın sonu. Kil tablet 17x11 cm. Musée du Louvre, Paris.

2.1.2. Mısır Hiyeroglifleri

Mezopotamya ile eş zamanlı olan Mısır uygarlığında var olup gelişen Hiyeroglif yazılarının başlangıcı, İ.Ö. 3000'lere uzandığı görülse de, yazının daha önce bulunduğu düşünülmektedir.

Champollion (Fransız bilim adamı) ve Mısır dili uzmanları, Nil vadisi ve deltasında bulunan birçok anıttaki “Hiyeroglif” yazının sırrını çözemelerdi, Eski, Mısır tarihinin önemli bir bölümü öğrenilemeyecek ya da karanlıkta kalacaktı.

Mısır yazısının karakterlerini belirten hiyeroglif sözcüğü, aslında “Tanrıların yazısı” (Yunanca “kutsal” anlamına gelen **hieros** ve “kazımak” anlamına gelen **gluphein** kökünden) demektir. Mısırlılar, komşuları olan Sümerlilerden farklı olarak, en başından beri her şeyi ifade edebilen resim-yazı sistemini (Hiyeroglif) bulmuşlardır. Görsel iletişimin ilk örneklerinden olan Mısır Hiyerogliflerinde, sade, geometrik ve soyut çivi yazısından farklı olarak, bu yazı büyüleyici bir güzelliğe ve şiirselliğe sahiptir. Hayranlık verici bir üslupla çizilmiş resimlerden oluşur. Resim ve yazı iç içe geçmiştir. İnsan başlarına, kuşlara, çeşit çeşit hayvana, bitkilere ve çiçeklere rastlanabilir.

Mezopotamyalılarda ilkel yazıtlar gitgide bir “bellek yardımcısına”, sonra da yazıya dönüşmüşken, hiyeroglif sistem ilk ortaya çıkışından beri gerçek bir yazı olmuştur. Çünkü öncelikle konuşma dilini neredeyse bütünüyle aktarabilmiş, Kıpti dilinin biçimleriyle günümüze kadar gelebilmiş olan bu dili yeniden bulmamızı sağlamış, ayrıca soyut ya da somut bir takım gerçekliklere gönderme yapabilmiş ve hem tarım, tıp ve eğitimle ilgili önerilerin hem de duaların ve efsanelerin, olası tüm biçimleriyle hukuk ve edebiyat ürünlerinin kaydedilmesini sağlamıştır.

Bu yazının özgünlüğü ve karmaşıklığı temelde üç ayrı göstergenin oluşmasından kaynaklanır:

- 1- Fikirleri ifade etmek üzere kullanılan birleşik göstergelerin yanı sıra, nesnelere ya da varlıkları temsil eden üsluplu çizimler, yani piktogramlar.
- 2- Aynı çizimleri ya da daha farklı olanları kullanan ve seslere gönderme yapan fonogramlar yani sesyazılardır. (Mısırlılar eski Sümerlerle hemen hemen aynı bulmaca yöntemlerini kullandıkları düşünülmektedir.)
- 3- Hangi eşya ya da varlık kategorisinin söz konusu edildiğinin anlaşılmasını sağlayan göstergeler.

Bir tür yazı olan bu grafik sistem, “Tanrıların yazısı” olarak adlandırılmıştır. Genel olarak Tanrıların ve Tanrı sayılan firavunların adları, metinlerde bu sözcüklerin kutsal niteliğinin belirlenmesi için çerçeve içinde yazılmıştır.

Hiyerogliflerde genellikle okumanın yönü, insan ve kuş kafalarının yönelimleriyle belirlenir. Yüzün ya da gaganın yönüne doğru giderek okumak gerektiği keşfedilmiştir. Aslında okuma her zaman bu kadar basit olmamış, örneğin bir anıtın veya tapınağın duvarlarındaki bir yazı önemli bir tanrı (örneğin, Osiris, Anubis) ya da firavun heykelinin yakınındaysa, yazıtlardaki yüzlerinde onlara dönük olduğu görülmüştür. Bu da okumanın yönünü değiştirdiği ve yorumu zorlaştırdığı düşünülmektedir. Hiyeroglifler aşağıdan yukarıya veya sırayla sağdan sola ve bir sonraki satırda da soldan sağa da okunabilirler. Bu özellik tarla sürülürken gidip gelen öküzün devinimini çağrıştırır.

Doğal figürlerden oluşan hiyeroglifler duvarlara, kemik, taş ve tahta üstüne işlenip renklendirilirdi. Hiyeroglifler günlük yaşamda papirüs kağıdı veya tabletler üzerine mürekkep ve boya ile bol süslemelerle yazılmışlardır. Bu resimsel etki Mısır resim sanatını da kökten etkilemiştir.

Hiyeroglif yazı sistemi, Hıristiyanlık döneminin ilk yüzyıllarında yerini Kopt diline bırakmıştır. İ.S. 2. ve 3. yüzyıllarda Hıristiyanlığın yaygınlaşmasıyla, Eski Mısır dini ile birlikte Hiyeroglif yazısı da eski önemini yitirmiş ve zamanla ortadan kalkmıştır. Mısırlı Hıristiyanların, Yunan alfabesinden uyarlanan bir yazı sistemini kullanmaya başlamaları, yerli Mısır yazısının terk edilmesini hızlandırmıştır.

Tarihçilerin tahminlerine göre, Mısırlıların sadece yüzde beşi okuma yazma biliyordu. Yazıcılar genellikle devlete ve tapınaklara bağlı olarak görev yapan önemli kişilerdi. Yazıcıların koruyucularıda, aynak (ibis) ya da köpek başlı bir adam kılığında bürünen ve yazının mucidi, dillerin yaratıcısı, Tanrıların yazıcısı olarak kabul edilen Öğrenme ve bilgelik Tanrısı Tot ile leopar derisi giyen Yazı ve Bilim Tanrıçası Seşat’tı.

Beş-altı yaşlarında okula başlayan çocuklar, özellikle gündelik kullanımdaki hiyeratik yazıyı öğrenmeye başlarlar; edebi metinleri bıkmadan usanmadan kopya ederler ve rahip ya da sanatçı olarak yetişecekler ise, hiyeroglif yazısını da öğrenirlerdi.

Bu dönemin yazıcıları güçlü bir sınıf oluşturuyordu. Özellikle de firavunlar, tanrı sıfatıyla yetinip okuma, yazma ve sayma işlerine karışmadıklarından, yazıcıların ustalıkları kimi zaman hükümdarlardan bile güçlü olmalarını sağlayabiliyordu. Mezopotamyalı meslektaşlarından farklı olarak, yazmak için destek kullanıyorlardı.

Hiyeroglifleri kazıdıkları taşlarda ayrıca daha ince, daha elle tutulur bir malzeme olan papirüs de kullanıyorlardı.

Nil delta ve vadisinin bataklıklarında bol bol yetişen bir bitki olan Papirüs, halat, örgü, sandalet ve yelken gibi gündelik nesnelere üretmek için kullanılırdı. Lifli sapları, üretimindeki yapısı ile yazı dünyasında devrim yaratacak bir aracı hazırlayıp, bir sonraki bölümde de bahsedilen “kağıdın” ortaya çıkmasına esin kaynağı olmuştur.

Eski Mısır’da papirüs bitkisinden elde edilen yüzey üzerine yazı yazılmaya başlanması, görsel iletişimin gelişimine büyük bir adım başlatmıştır. İnsanlar, tanrının bir hediyesi olarak gördükleri yazı aracılığıyla dünyanın dört bir yanında taş, kil ya da papirüs üzerine tarihlerini kaydetmişlerdir.

Başlangıçta papirüs üzerine hiyeroglif çizimler yapmak çok fazla sabır ve titizlik gerektiriyordu. Özenle işlenen göstergelerden oluşan bu yazıyı gündelik yaşantıda kullanmak pek kolay değildi. Dolayısıyla yazıcıların hızla bitirmesi gereken kimi çalışmalar da yavaş ilerliyordu. Bu nedenle, kaynaklara göre, hiyeroglif yazıyla aşağı yukarı aynı dönemde çıktığı düşünülen “işlek” –papirüs üzerinde kayan- bir yazı geliştirdiler. Yine kaynaklardan anlaşılacağı gibi, buna “hiyeratik” yazı (Yunanca “kutsal” anlamına gelen hieros kökünden) ya da “papaz yazısı” da denilirdi çünkü bu adlandırmayı kullanan Yunanlı tarihçi Herodotos’a göre ilk başlarda papazlar tarafından kullanılıyordu. Bu yazı hiyeroglif yazıyla aynı özellikleri sergilemiş (düşünceleri ve sesleri kaydeder, belirleyicileri vardır) ama çoğu zaman iç içe geçen bu gösterge türleri ile ilkel çizimlerden yavaş yavaş uzaklaşmıştır.

İ.Ö. 650 yılına doğru, hiyeroglifler ve “işlek hiyeratik” yazı hala kullanılmaktayken, daha hızlı, daha açık seçik, harflerin birbirine daha yakın durduğu bir işlek yazı türü daha ortaya çıkar. Hiyeratik yazı gibi sağdan sola okunan bu “demotik” yazı, ya da “halk yazısı” sonradan Mısır’da bugün hala kullanılan Mısır yazısına dönüşmüştür.

Champollion’un Mısır hiyerogliflerinin sırrını çözdüğü Rozetta taşı üzerinde, aynı metin hem hiyeroglif harflerle, hem demotik yazıyla hem de Yunan dilinde verilmiştir. Demotik harflerden yola çıkarak kaynaktaki hiyeroglifleri tanımak ve çözmek uzman olmayan biri için çok zor olduğu hemen fark edilmektedir. Oysa bugün bile bu yazının izleri duruyor. Nasıl ki Kıpti dili eski Mısırlıların konuştuğu dili bulmamızı sağladıysa, aynı biçimde, Kıpti yazısında demotik yazıdan kaynaklanan kimi özellikler günümüze

dek ulaşmıştır. İşte bu nedenle Champollion, hiyeroglif yazıyı anlamak için her şeyden önce Kıpti yazısının formlarını bilmek ve okumak gerektiğini söylemiştir.

Çivi yazısı son biçimini alırken, Mısır uygarlığı olağanüstü bir gelişim içindeyken ve hiyeroglif yazılar giderek çoğalırken, İ.Ö. II. yüzyıla doğru, Girit'te ve hiç kuşkusuz kara Yunanistan'ında, bilim adamlarını büyük sorunlarla karşı karşıya bırakan yazılar türemiştir.

Eski Knossos kentinin yıkıntıları arasında, özellikle de XIX. Yüzyıl ortalarından itibaren, değişik yazılarla dolu birçok buluntuya rastlanmıştır. Bu hiyeroglifler ya steait denilen yumuşak ve işlenmesi kolay bir taş üzerine ya da kile kazınmıştır. En ünlüleri "Phaistos diski" (şekil 2.5) diye bilinen bu tablet, yazı tarihinin en büyük bilmecelerinden biridir. 1906 yılında İtalyan arkeologlar Girit'te bir yüzünde 45 sarmal gösterge bulunan kilden bir teker bulmuşlardır ve bugüne kadar bu yazıyı çözebilen çıkmamıştır.



Şekil 2.5. Phaistos Diski,

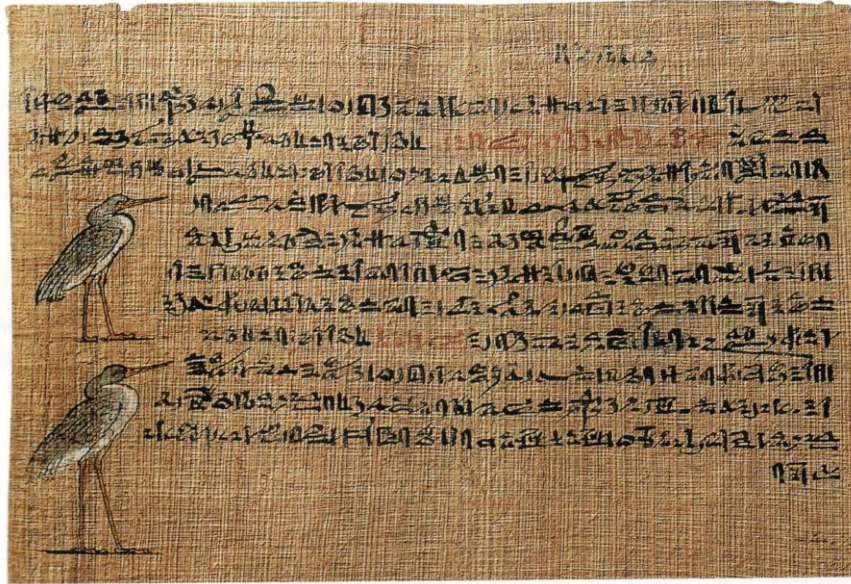


Şekil 2.6. Prens Uppennefret, Eski Krallık, IV. Sülâle dönemi, İ.Ö. 2613-2494

Firavun Keops devri, Kireçtaşı, 66 cm x 7.6 cm, Phoebe Hearst Museum of Anthropology, Bekeley



Şekil 2.7. Mısır Hieroglifi, detay



Şekil 2.8. Ölüler Kitabı'ndan, Teb Kenti, Yukarı Mısır, XX ya da XXI. Sülâle dönemi, İ.Ö. 1100 – 950
Papirüs üzerine hieratik yazı, 23.5 cm x 20.2 cm, Bibliotheque nationale de France, Paris

2.2. Yazının Geliştirdiği Malzeme: Kağıt ve Mühür

2.2.1. Kağıdın Bulunuşu

İnsanoğlu çağlar boyunca, hem kendi yaşamını kolaylaştırmak hem de üretimini ve edindiği bilgiyi korumak amacıyla yazıyı bulmuş, bu bilgileri gelecek nesillere aktarmak için de bulduğu yazıyı kullanabileceği teknik uygulamaları geliştirmiştir. Çünkü yazı, düşüncenin ve bilginin görünür biçimidir. Zaman içinde bilgiye dönüştürülmüş düşüncenin gücü anlaşılacak ve bilgi –dolayısıyla bilgi aracı olan yazılı ya da basılı kitaplar- o oranda önem kazanacaktır.

İlkyazı, bir görüşe göre tek bir kaynaktan bir yerde ve aynı zamanda, diğer bir görüşe göre de yaklaşık ama ayrı zamanlarda üstelik çeşitli yerleşik kültür bölgelerinde, farklı bir biçimde ortaya çıkmıştır. Bunlar arasında Mezopotamya kültür bölgesinde çamur tabletler, Mısır kültür bölgesinde papirüs ve uzak Doğu Asya ya da Çin kültür bölgesinde bambu ve benzeri tahta yüzeyler yazıyı kalıcılaştırmak ve geleceğe aktarmak için kullanılan ilk yazma yüzeylerdir.

Bilinen kayıtlara göre kâğıt M.S. 105’li yıllarda saray mensubu olan Eunuch T’sai Lun tarafından Çin’de bulunmuştur. Eunuch T’sai Lun’un geliştirdiği teknik oldukça basit bir düşünceye dayanıyordu; doğal lifler, kendir ve paçavra suda ıslatılıyor ve hamur haline gelinceye kadar dövülüyordu (Şekil 2.9). Bu hamurlu suya bir elek daldırılıp yukarı kaldırıldığında fazla olan su aşağıya süzülüyor, elek üzerinde kalan hamur tabakası düzeltilip kurutulur, kağıt tabaka haline getiriliyordu. Bu şekilde elde edilen kağıt tabakaları daha sonra ardı ardına yapıştırılarak rulo yapılıyor ve bir çita ya da fildişi çubuk üzerine sarılarak kullanılıyordu.

Zaman içinde yazıyı aktarma ve yazıyı biçimlendirme araç gereci, oldukça zorlu bir değişim sürecinden geçmiştir. Örneğin Çin kültür bölgesinde kemik ve kaplumbağa kabukları yerini tahta yüzeyler ve ipek kumaşlara bırakmıştır. M.S. I–II. yüzyıllarda yine Çinlilerin bulduğu bilinen kağıtda ipeğin yanı sıra yazı yüzeyi olarak kullanılmaya başlamıştır.

Avrupa kıtasında ise, - Yunan antik vazoları ya da Roma anıtlarının mermer yüzeyleri dışında - II. yüzyıldan itibaren parşömenin kullanılmasıyla – Mısırlı papirüs satıcılarının pahalı satışları ya da yeterli satışı yapmamalarından dolayı Anadolu’da yeralan yazıcılar, evcil hayvanların derilerinden ve iç organlarından geliştirdikleri parşömeni kullanarak, daha kalıcı ve ucuza mal edilebilen yeni bir yazı yüzeyi aracı elde

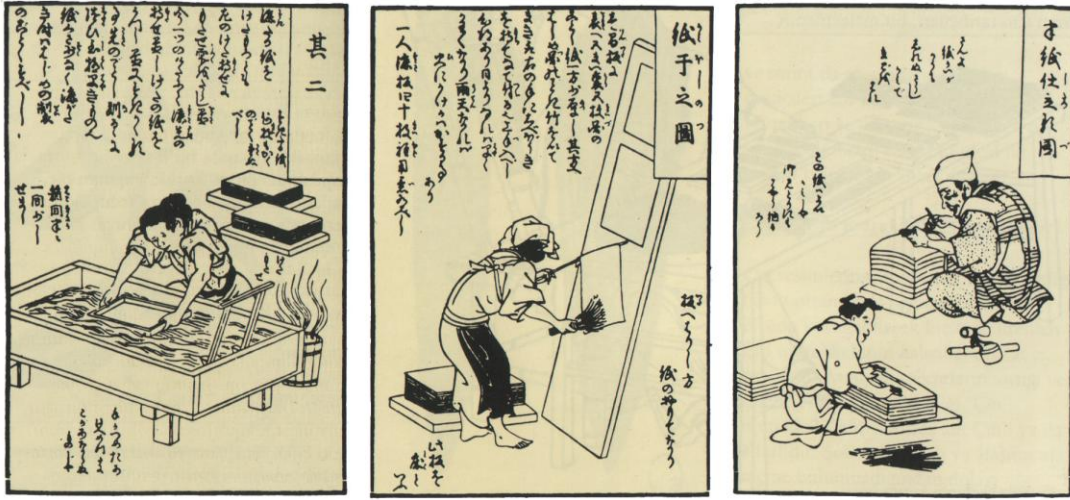
etmişlerdir. Çünkü papirüs çok pahalıya mal olan bir malzemeydi ve hatta çok çabuk yıpranıyordu. Sadece bir yüzü kullanılan papirüs, kolay ele gelmiyor ya da rulolara yazılmış metinlere başvurmak da kolay olmuyordu. İşte bu kullanım zorlukları ile parşömen keşfedilerek tezhip sanatı büyük bir başarı kazanmıştır.

Yazı için yeni bir gereç olan parşömenin yaygınlaşması okuma ve yazma sanatının bütünüyle değişimine yol açmıştır.

Bu buluşun kaynağı Anadolu'daki "Bergama"dır. "Parşömen" kelimesi Yunancada "Bergama derisi" anlamına gelen "pergamene" sözcüğünden türemiştir. M.Ö. II. yüzyılda, Mısır, rakibi Bergama'ya yazı için gerekli papirüsleri vermeyi reddedince, Anadolu'daki yazıcılar bir başka yazı gereci bulup, kullanmak zorunda kalmışlardır. Bunun üzerine parşömen keşfini de sahiplenmişlerdir. Öte yandan, hayvan derisinin en eski zamanlardan beri, özellikle Mısırlılar tarafından kullanıldığı sanılmaktadır. Parşömen papirüse göre daha kullanışlı bir gereç olmuştur. Her iki yüzeyi kullanılabilen parşömen, mürekkebi ya da boyayı emmesi ve özgün renklerinde daha iyi korumasından dolayı, yazı malzemesi olarak gelişim sürecini hızlandırmıştır. Parşömen genellikle koyun, keçi ya da dana derisinden üretilmiş ancak ceylan, antilop hatta deve kuşu bile parşömen için hammadde sağlayabilmiştir. Yine de iki yüzü de kullanılabilen koyun ve dana derisi yazı için çok daha uygun bir malzeme olmuştur.

Parşömen elde etmek için deriler bir kireç banyosuna daldırılır, sonra da üzerlerindeki her türlü tüy ve et temizlenirdi. Daha sonra, çitler üzerinde kurumaya bırakılmadan önce üzerlerine yağ izlerini emecek olan alçı tozu serpilirdi. Neden sonra, deri spatula ile yeniden temizlenirdi (Şekil 2.10).

Parşömenin bulunuşuyla iki önemli ilerleme kaydedilmiştir. Bu malzeme öncelikle, kaba kamış fırçasından çok daha değişik olanaklar sunan kaz tüyünün kullanılmasını sağlamıştır; öte yandan, parşömenler katlanıp dikilince üst üste konup ciltlenen yapraklar, yani bugünkü kitapların atası "kodeks"ler elde edilmiştir. Bu keşif, ressamlar ve kaligrafi sanatçılarının görsel anlatım olanaklarını zenginleştirmiş, kağıt, mürekkep ve fırça gibi üç önemli gerecin serbestçe kullanılmasıyla yazılı belge üretimi hızla artmış, tarihsel gelişimler, efsaneler ve edebi metinler kaydedilmeye başlanmıştır. Bu dönemde de yazı yazmak saygın bir yere sahipti.



Şekil 2.9. Japon kağıdı Washi'nin geleneksel üretimi



Şekil 2.10. Parşömeni yapan ustalar, öncelikli olarak deriyi temizleyip, düzleştirirlerdi.

Genellikle daha yoğun olan lifcikleri bıçakla temizlemeye dış yüzeyden başlarlardı. Derinin iç yüzeyi, bıçak ve süngertaşıyla üzerinden geçilirken “tarazlandığı” için bu işlem için pek uygun değildi.

2.2.2. Uzak Doğu Baskı Sistemi: Mühürcülük

İnsanlık tarihinde, kağıdın bulunuşundan sonraki diğer bir önemli buluşun sahibi, yine Çinliler'dir. Çin'in geleneksel sanatlarından biri olan mühür oymacılığı ile günümüz baskı tekniklerinin atası olan baskı sistemini keşfetmişlerdir. Han devrinin (İ.Ö. 206–İ.S. 220) aydın çevrelerinde mühür, bir güven simgesi olarak kabul ediliyordu. Mühürü oluşturan görsel imgeler yumuşak fildişi, taş gibi malzemeler üzerine oyuluyor, sonra mürekkeplenerek kağıda aktarılıyordu. Alçak rölyef olarak oyulan imgeler, baskı sonucunda kağıt üzerinde negatif olarak beliriyordu. İ.S. 165 yılında Konfüçyüs klasikleri, taşa oyulup fırça ile mürekkeplenerek kağıtlara basılmıştır. İ.S. 500'lü yıllardan sonra mühürlerdeki yazılar bu kez mürekkep alacak şekilde, yüksek rölyef olarak oyulmaya başlamıştır. Böylelikle yazıların kağıt üzerindeki izi pozitif olarak elde edilmiştir. Bu dönemlerde mühürlerde genellikle iki renk kullanılmıştır, siyah ve vermillion kırmızısı. Mühürlerdeki yazıların kağıt yüzeyinde negatiften pozitif doğru değişimi, kalıp kullanılarak yapılan baskı teknikleri açısından önemli bir aşamadır.

İ.S. 700'lü yıllarda yazılar, baskı amacıyla tahta kalıplar üzerine yüksek rölyef olarak oyulmaya başlanmıştır. Buda'nın "Diamond Sutra" adlı yapıtı, bu teknikle basılan ilk elyazmasıdır. (M.S. 868)

Tahta kalıp kullanılarak yapılan ilk baskı uygulamalarında yazı ve resimler kalıp üzerinde tek parça olarak oyuluyor, büyük bir emekle hazırlanan bu kalıp, değişik amaçla başka bir yerde kullanılamıyordu. M.S. 1034 yılında Pi Sheng, yazı karakterlerini bağımsız parçalara ayırmış ve her yeni baskı için ayrı ayrı dizilerek birçok kez kullanılabilir hale getirmiştir. Harf parçacıkları aynı yüksekliğe sahip oldukları için, sütunlar halinde bir araya getirildiklerinde mürekkeplenmeye hazır, düzgün bir yüzey oluşturuyorlardı. Ama bu önemli buluş, Doğu'da hiçbir zaman Batı'dakine benzer, -Çağdaş matbaa bölümünde de anlatacağımız gibi- köklü bir değişime yol açmamıştır. Bunun nedeni, Çin alfabesinin birbirinden farklı binlerce harf karakterine sahip olmasıydı. Bu yüzden, harflerin yer değiştirebilme özelliği, binlerce farklı yazı karakteri hazırlama zorunluluğunu ortadan kaldıramamıştı.



Şekil 2.11. XVIII. Yüzyıldan kalma, ipek üzerine işlenmiş resim, bu resmin en büyük özelliği, ressamın kimliğini belirten damgalardır. Bu mühür basma tekniği, Avrupa'da matbaa bulunmadan çok önceleri Çinliler tarafından kullanılıyordu.

2.3. Sistematik Soyut Bir Form: Alfabe

2.3.1. İlk Alfabe: Fenike Yazı Sistemi

Çivi yazısı olsun, hiyeroglifler ya da Çin yazısı olsun, hepsinin ortak özelliği sözleri ya da heceleri kaydetmeleridir. Dolayısıyla bu sistemlerde okuma yazma bilmek çok sayıda göstergeyi ve harfi tanımak demektir.

Bugünkü anlayış ile, alfabenin işleyişi ise bambaşka idi. İlkece; otuz kadar göstergeyle her şeyi yazmayı sağlıyordu. Elbette bu iş bu kadar basit değildi, örneğin ilk alfabenin 26 harfi bütün sesleri göstermemekteydi. Bu nedenle öğrenciler yazım kurallarını öğrenirken büyük sorunlarla karşı karşıya kalıyorlar ama yine de küçük bir Çinli'nin öğrenmesi gereken yaklaşık bin tane göstergenin, küçük bir Mısırlı'nın önündeki yüzlerce hiyeroglifin ve Mezopotamyalı bir öğrencinin önündeki altı yüz göstergeli çivi yazısının yanında 26 harf fazla bir şey değildi. Bu nedenle kimileri alfabenin ortaya çıkışının, bilginin demokratikleşmesinin başlangıcını belirlediğini düşünmektedirler.

Alfabenin bulunuşu yazılı iletişimde bir dönüm noktası oluşmuştur. Bilinen ilk Fonetik alfabe M.Ö. 1500 yıllarında –günümüzde Lübnan, Suriye ve İsrail'in bulunduğu bölgede- yaşamış olan Fenikeliler tarafından bulunmuştur (Şekil 2.12). Yirmi iki harften oluşan bu ilk alfabe sessiz harflerden oluşuyordu ve yazı yönü sağdan sola doğru idi. Büyük çoğunluğu tüccar ve denizci olan Fenikeliler, tüm Akdeniz çevresindeki halklarla ticaret yapıyor ve bu yolla alfabelerini dünyanın bu bölgesine tanıtmaya olanağı buluyorlardı.

Yunanlıların İ.Ö. II. binyılda sahip oldukları yazı sistemi, İ.Ö. 1100'e doğru, kültürleri Dor istilası sonucu yerle bir olunca yok olup gitmiştir. Bundan üç ya da dört yüzyıl sonra, Fenike yazısı Yunanistan'a yayılmıştır. Bu bölgede bulunan kil parçaları üzerinde bulunan bu göstergelerin nereden geldiği bilinmemektedir. Ama bu alfabe kimi çiviyazısı göstergelerinin art arda geçirdiği değişimlerin sonucunda ortaya çıkmış olabilir, hatta gerçeğe oldukça yakın bir olasılıktır bu, bir başka olasılığa göre de Eski Mısır'ın demotik yazısından türemiştir. Kesin olarak bilinen bir şey varsa, o da Fenike alfabetesinin yalnızca ünsüzlerden, yani konuşma dilinde ancak "çınladıklarında", bir başka deyişle ünlülerle birlikte kullanıldıklarında duyulan seslerden ya da ses birimlerden oluştuğudur. İbranice ve Arapça gibi Sami dillerinin özelliği çok az ünlü içermeleridir.

Harf Adı	Fonetik Değeri	Kuzey Sami	Erken Fenike	Geç Fenike	Kartaca Alfabeti
aleph	ʾ	𐤀	𐤁	𐤂	𐤃
beth	b	𐤄	𐤅	𐤆	𐤇
gimel	g	𐤈	𐤉	𐤊	𐤋
daleth	d	𐤌	𐤍	𐤎	𐤏
he	h	𐤐	𐤑	𐤒	𐤓
waw	w	𐤔	𐤕	𐤖	𐤗
zain	z	𐤘	𐤙	𐤚	𐤛
heth	h	𐤜	𐤝	𐤞	𐤟
teth	t	𐤠	𐤡	𐤢	𐤣
yod	y (i)	𐤤	𐤥	𐤦	𐤧
kaph	k	𐤨	𐤩	𐤪	𐤫
lamed	l	𐤬	𐤭	𐤮	𐤯
mem	m	𐤰	𐤱	𐤲	𐤳
nun	n	𐤴	𐤵	𐤶	𐤷
samek	s	𐤸	𐤹	𐤺	𐤻
'ain	ʿ	𐤼	𐤽	𐤾	𐤿
pe	p (ph)	𐥀	𐥁	𐥂	𐥃
şade	ş	𐥄	𐥅	𐥆	𐥇
goph	q	𐥈	𐥉	𐥊	𐥋
res	r	𐥌	𐥍	𐥎	𐥏
sin	sh-s	𐥐	𐥑	𐥒	𐥓
taw	t	𐥔	𐥕	𐥖	𐥗

Şekil 2.13. Fenike alfabesinin gelişimi

2.3.2. Yunan ve Roma Yazı Sistemi

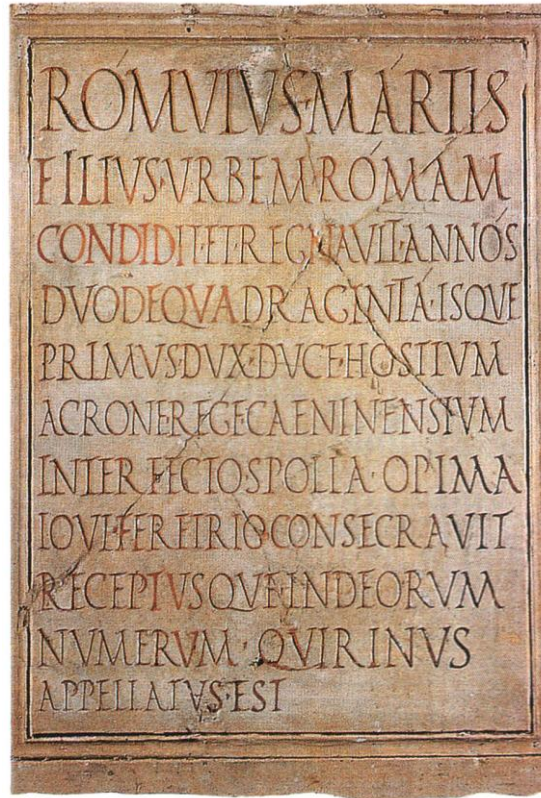
Yukarıda daha önce bahsettiğimiz gibi; Yunanlılar'ın İ.Ö. II. binyılda sahip oldukları yazı sistemi, İ.Ö. 1100'e doğru, kültürleri Dor istilası sonucu yerle bir olunca yok olup gitmiş, bundan üç ya da dört yüzyıl sonra, Fenike yazısı Yunanistan'a yayılmıştır.

Bilinen kaynaklar ışığında, M.Ö. 1000 - 800 yılları arasında, o sıralarda kendilerine ait bir yazıları bulunmayan Yunanlılar, büyük olasılıkla Fenikeliler'in ticari kolonilerinden birinde, Fenike yazısı ile kez karşılaştıkları sanılmaktadır. Böylece alfabelerini Fenikeliler aracılığıyla Kuzey Sami alfabesinden almışlardır. Yunanlılar, ticarete büyük kolaylık sağlayan Fenike yazısını benimseyip kendilerine alarak, bu alfabeye sesli harfler ekleyerek, yazıya geometrik bir uyum ve estetik bir kalite kazandırmışlardır. Fenike alfabesini, Yunan diline uyarlayabilmek için temel değişiklikler yapmışlardır. Harfleri aynı satır çizgisi üzerine yerleştirmişler, bazı yeni harfler eklemişler, bazılarını atmışlar, bazı harflerde de değişiklik yapmışlardır. Yunan alfabesi, başlangıçta, atası olan Sami alfabesi gibi sağdan sola doğru yazılıyordu. Zamanla bunun yerini, yazının yönünün her satırda değiştiği "boustrophedon" üslubu almış; İ.Ö. 500'den sonra ise, Yunanca yazı yönü bugün kullandığımız gibi, soldan sağa doğru çevrilmiştir. Klasik Yunan alfabesinde yedisi ünlü toplam yirmi dört harf bulunuyordu. Anıt yazıtlar için daha uygun olduğundan, başlangıçta yalnızca büyük harfler kullanılıyordu. Bu alfabeden, zamanla, el yazısına daha uygun olan yazı biçimleri doğmuştur. Fenike yazısının Yunan diline uyarlanması sonucu ortaya çıkan Yunan alfabesi giderek günümüz Batı dünyasında kullanılan tüm alfabelerin dolaylı ya da dolaysız temelini oluşturduğu düşünülmektedir.

Daha sonra Yunan alfabesi Etrüskler aracılığıyla Roma'ya ulaştığında ise, bundan sonra yirmi bir harften oluşan Roma alfabesi, batı toplumlarını oldukça etkileyerek, yazı dilinin oluşmasını sağlayan temel kaynak olmuştur. Batının tüm yazı türlerinin kökeni, (İmparator Augustus'un hükümdarlık döneminden İ.Ö. 31-İS 14, Büyük Gregorius'un papalık dönemine (İ.S. 590-604) uzanan süre içinde) Roma imparatorluğunda kullanılmış olan Roma yazı sistemidir. İleride tekrar bahsedeceğimiz Batı kaligrafisinin temeli, ilk kez İtalya'da İ.Ö. 7. ya da 6. yüzyıllara tarihlenen yazıtlarda görülen Roma (Latin) alfabesidir.

Latin alfabesiyle yazılmış bilinen en eski yazıt, Praeneste’de (bugün Palestrina) bulunan, İ.Ö. 7. yüzyıldan kalma bir broş üzerindeki MANIOS MED FHEFHAKED NUMASIOI (klasik Latince Manius me Fecit Numerio: “Manius beni Numerius için yarattı”) sözcükleridir. Aşağı yukarı aynı tarihlerden kalma bir başka belge de, Roma Forumu’nda bulunan küçük bir sütun üzerindeki dikey bir yazıt ile büyük olasılıkla İ.Ö. 6. yüzyıldan kalma, Quirinal yakınlarında bulunan bir vazo üzerindeki Duenos yazıtıdır.

Uzmanlar, bu yazıtların kesin tarihi konusunda görüş birliğine varamamışlarsa da, yazıtlar Latin alfabesinin günümüze ulaşan en eski örnekleri olarak kabul edilir. İ.Ö. 600 öncesinde, Yunan alfabesinden geliştirilmiş olan Latin alfabesinin tarihi, Etrüsk, Yunan ve Fenike alfabeleri yoluyla, yaklaşık İ.Ö. 1100’de Suriye ve Filistin’de kullanılan Kuzey Sami alfabesine kadar uzanır.



Şekil 2.14. Latin alfabesiyle yazılmış dikili taş. Roma kentinin efsanevi kurucularından Romulus’a adanmış bir yazıt. İ.Ö. 3. yüzyıl. Museo dele civilizatione, Roma.

2.3.3. Maya Hiyeroglifleri

Bugün Meksika'nın güneyi, Guatemala ve Belize'nin kuzeyini oluşturan topraklarda nerdeyse, kesintisiz bir alana yayılmış olan Mezo Amerika'nın Yerlileri Mayalar, İspanyol istilasından önce, Batı Yerküre'nin en büyük uygarlıklarından birini kurmuşlardır. Bu uygarlığın günümüze ulaşan en önemli ürünleri taş yapılar, piramit biçimli tapınaklar, altın ve bakır işleri ve çoğunlukla çözülebilmüş olan Maya Hiyeroglif yazısıdır. Zengin bir yontu ve kabartma geleneği de bulunan Mayalar'ın, yabancı incir ağacının iç kabuğundan ürettikleri kağıdı kullanarak hiyeroglifle yazdıkları kodekslerden bazıları günümüze ulaşmıştır.

En parlak dönemini İ.S. 250 - 900 arasında yaşayan Mayalar, kurdukları büyük kentler ve tören merkezlerindeki tapınak ve sarayların duvarları, çeşitli olayları aktaran, törensel ya da astronomik anlamlar taşıyan kabartma ve yazıtlarla bezelidir.

Maya toplumunun gerçek yapısı, tarihi ve hiyerogliflerin anlamı, İspanyol istilasından yüzyıllar sonra anlaşılmaya başlamıştır. Çoğunluğu çözülen Maya hiyerogliflerinde, genellikle hanedanların tarihi ve kentler arasındaki savaşlar anlatılır. 850 hiyeroglif içeren bu yazı sistemi, İ.S. 3. yüzyıldan 17. yüzyıl sonlarına kadar kullanılmıştır.

Sayılar, tarihler ve yöneticilerin adlarıyla doğum, ölüm ve fetih gibi olayları belirten simgeler dışında, Maya hiyeroglif yazısıyla oluşturulmuş birçok metin olduğu bilinmekteyse de, yirmi altısı bugün hala konuşulan otuz kadar Maya dilinden biri olan Yucatan'ın, 1540 dolaylarında istilasından sonra İspanyol rahipler tarafından bunların çoğunun yok edildiği düşünülmektedir.

Maya öğretisinde, aynı zamanda şiirde de; yazmak, gerçeği saklamaktır. Okumak ve yorumlamak, özellikle Şamanlara düşen bir görevdir. Olasılıkla glifli (Maya yazısındaki işaretlere verilen ad) eski metinleri okumayı sağlayan dil ya da dillerin türevlerinden biri olan Yucatan Mayaları'nın dilinde, yorum ve şaman aynı deyimle anılırdı:

Chilam; bunun kökü de "chi", yani "ağız"dır. Chilam'ların en ünlüsü, Chilam Balam, yorumcu ve kahin jaguar, koloni döneminde yazılmış en azından bir düzine kitabın gizli yazarıdır (bunun bir takma ad, başlık ya da gerçekten yaşamış biri olup olmadığı bilinmiyor) ve el yazmaları korunmuştur. Bu el yazmalar Latin harfleri ile yazılmış olup, glifli yapıtların çevirileridir, gece metinleridir. Mayalar'ın SUYUA dedikleri bilmeceli bir dildir. Suyua'nın kökü olan Suy ise "kapatılmış", "çitle çevrilmiş",

“sona erdirilmiş” anlamlarına gelir. Glif anlamı çözüldüncü, yeni bir anlamla karşılaşılabılır; bu da, poligrafiden kaynaklanan temel bir çokanlamlılıktır.

7. yüzyılda, Mayalar’ın kurduğu en büyük kentlerden biri olan Copan kentinin yazıcıları, bir sözcüğü bir daha asla aynı biçimde yazmamaya çalışırlardı. Bu poligrafi, Maya dilinin sesçil bir özelliğinden geldiğı düşünölmektedir; Maya dili tek hecelidir, birçok sesli vardır ve anlamları yorumlamayla birbirine bağlanabilir.

Maya yazısı genel olarak iki temel kurala uyar; metinler soldan sağa doğru ve yukarıdan aşağıya, ikili bir sütun üzerinde boğumlanır. Ama aynı zamanda birçok değışken düzenleme gözlenmiştir. Metinler yukarıdan aşağıya doğru okunur biçimde, basit sütunlar üzerine çizilir, daireler halinde de kazınabilir, hatta çözümlerini daha da güçleştiren bir dokuma biçiminde çaprazlaşabilir. Bazı metinlerin ise sağdan sola doğru yazıldığı da görölmüştür. Özellikle bu birbirinden karışık yazım şekillerine Paris Kodeksinin bazı sayfaları arasında rastlamak mümkündür.

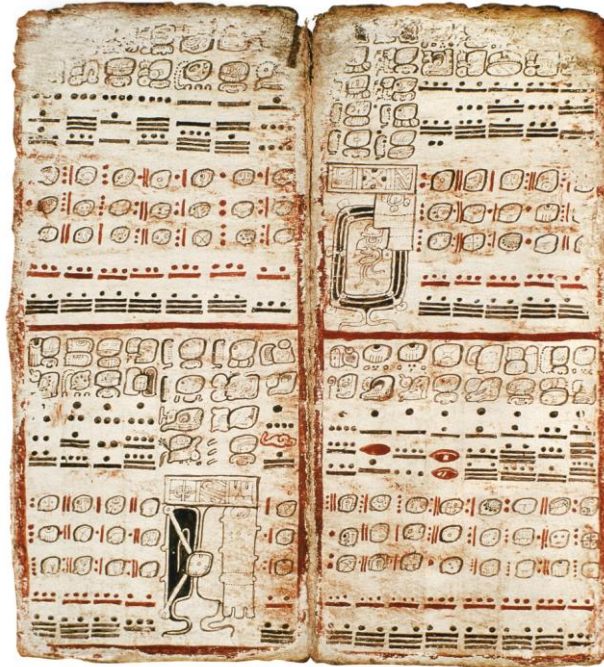
Maya yazısı, Çin alfabesinde de olduğu gibi, bir ses değeri olan nesne ve kavramların sembollerini, kelimelerin ve hecelerin göstergelerini içerir, bu da Mayaların harf yazısını kullanmadıklarının bir kanıtıdır. Mayalar anlatılarını yazmaktan çok resmetmek yolu ile aktarmışlardır. Gemileri, askerleri, silahları, topları, atları büyük bir ustalikle resmetmişler ve bu resimleri açıklayıcı göstergelerle zenginleştirmişlerdir. Bu göstergeler üst üste dizilip, aşağıdan yukarıya doğru okunur. Bazı yazı örneklerinde, göstergelerin sol alttan başlayıp sağa doğru devam ederek, oradan yukarıya, devamından sola, sonra da dik aşağıya doğru ve en son olarak da merkeze devam ettiğı görölmüştür (Şekil 2.15).

Maya yazıcıları elit bir tabakaya ait oldukları sanılmaktadır. Elde edilen bulgular ışığında, bu yazıcılara “Maya soyluları” daha da yukarıda olanlara ise, “Kutsal kitap/kağıdın efendisi” ünvanı taşıyorlardı. Muhtemelen törenlerin efendisi gibi bir işlevleri vardı. Birçok sanatçı aynı şekilde krallık ailesinden geliyordu. Esas olarak ilk çocuk olmayanlar arasından seçildikleri sanılıyor. Kadınlarda yazıcı olabiliyordu yani tahta doğrudan erişimi olmayanlar arasından seçildikleri düşünölmektedir.

Maya yazısı her ne kadar da elitlerin etkisinde krallığın zaferlerinden ve onların ölümsüzlüklerinden bahsetse de, yapılan inceleme sonucunda kendi prensibi içinde şaman faaliyetleriyle bağını kesmediğı görölmüştür. Krallara bağlı olarak, halkın ve sözlerin içinde köklenmişlerdir. Ayrıca müzisyenlere, yani üst tabakadan olmayanlara atfedilen tasvirlerle de rastlanmıştır. Bu da, kimi araştırmacıların tezlerini desteklemiştir.

Bu bağlamda okuma ve yazmanın düşünülenden çok daha yaygın olduğu ve yazı ile müzik arasında doğrudan bir bağ olduğu savını büyük ölçüde kanıtlamıştır. Maya yazılarını uzun yıllar incelemiş olan ünlü araştırmacı Michel Boccara'ya göre ise; *'Maya yazısı seçkinlerle gelişse bile, biçimi ve ilkesi bu elit çevreyi aşar, biçime ve halka doğru bir yöneliş var olup, şaman ve mitik çevresi korunmuştur'*.

Günümüze kadar gelen bilinen üç Maya kodeksi vardır. Bunlardan, 11. ya da 12. yüzyıldan kalma olduğu sanılan Dresden Kodeksi, 5.-9. yüzyıllara ait daha eski metinlerin kopyasıdır. Diğer ikisi ise, 15. yüzyıldan kalma Madrid Kodeksi ile ondan biraz daha eski olduğu sanılan Paris Kodeksi'dir. Kodekslerin hiçbiri tam olarak çözülememişse de, içerikleri bilinmektedir.



Şekil 2.15. Dresden Kodeksi sayfa 54-55 - "Ay ve Güneş tutulması hesapları"

12. yüzyıl - 20.8 x 9.1 cm (Sächsische Landesbibliothek, Dresden)



Şekil 2.16. Dresden Kodeksi sayfa 59

“Takımyıldızlar, ve Güneş ve Ay tutulmalarıyla ilgili astronomik ölçümler”

Sayfa 74 “Sel baskını – Dünyanın yok oluşu” 12. yüzyıl, 20.8 x 9.1 cm (Sachsische Landesbibliothek, Dresden)



Şekil 2.17. Dresden Kodeksi sayfa 17-22 - “Gebeliğin seyri ile ilgili kehanet, tahmin ve hesaplar”

12. yüzyıl, 20.8 x 9.1 cm (Sachsische Landesbibliothek, Dresden)

3. DOĞU VE BATI SANATINDA YAZI FORMU

3.1. Çin Yazı Sanatı

Günümüzden iki binyıl önce, doğu Asya’da yaşayan Çinliler, bilgilerini ve kültürlerini saklamak ve iletişimi sağlamak için bambaşka bir sistemde, farklı bir yazı bulmuşlardır. Çin yazısının diğer alfabelerden farklı bir niteliğı vardır. Bin beş yüz yıl önce belli bir düzene oturtulan ve M.Ö. 200 ve M.S. 200 yılları arasında sağlam, tutarlı bir sisteme dönüşen bu yazı Çinlilerin bugün de okuyup yazdıkları yazıdır.

Çin yazısından önce, düğümlenen sicimler kullanıldığı düşünülmektedir. Kimi araştırmacılarca, buluntular arasında yer alan “I-Chinge” de yer alan “Pa-Kua” göstergeleri de işte bu düğümlenen sicimlerden türemiş olduğu düşüncesi de yer almaktadır ve ana işaretler şunlardır:

☰ gökyüzü, ☳ rüzgâr, ☵ su,
☶ dağ, ☷ toprak, ☲ ateş,
☱ ıslaklık/göl ☰ gök gürültüsü,

Bu göstergenin yerini, Tshanke’nin (M.Ö. 2600) icad ettiği ya da ilk kullanan kişi olduğu resim yazısı (Kuwen) aldı. Bu yazının en eski örneğı, İmparator Yü’nün (M.Ö. 2278) çok hasar görmüş yazıtıdır.

Bugünkü Mısır’da ve çağdaş Mezopotamya’da (Irak) Arap yazısı -ileriki bölümlerde de tekrar bahsedeceğimiz gibi- yüzyıllar önce hiyeroglifin ve çiviyazısının yerini almıştır. Oysa Çin yazısı ilk yazılmaya başladığı andan itibaren aynı Çin yazısıdır. Elbette eskilerde Çin yazısı geleneksel olarak bir fırça ve mürekkeple (Çin mürekkebi) çizilirken, daha doğrusu güzel yazı ile süslenirken, günümüzde ise Çinliler dolmakalem hatta tükenmez kalem kullanmaktadırlar. Teknolojik gelişmeler olsa da, her zaman sadeleşmeye giden değişiklikler dışında, Çin yazısı kaynaklarına sadık kalmıştır. Kağıt bulunmadan önce, insanlar yazıları kaplumbağa kabuğuna ve sığır kemiğı üzerine oyarlar, bambu tabletlerine ve tahtanın üzerine kazırlardı. Bu eşyalar çok ağır, taşınması rahat değildi. Sonrasında Çinliler ipek kullanarak bir çeşit kağıt ürettiler, hatta keten ve

kenevir kullanarak bu bitkilerin liflerinden bir çeşit kağıt üretmişlerdir. Bu iki tür kağıdın maliyeti karşılaştırıldığında, ipek kağıdın maliyeti çok daha pahalıydı. “Kağıdın bulunuşu” adlı önceki bölümde bahsettiğimiz gibi, saray mensubu olan Eunuch T’sai Lun tarafından, önceki insanların tecrübelerini özetleyerek, M.S. 2. yy’ın başlarında kağıt üretiminde ağaç kabuğu, parçalanmış kumaşlar ve parçalanmış balık ağları kullanma metotlarını bulmuştur. Bu kağıdın maliyetinin az, kullanımının kolay, yumuşak, ince ve dayanıklı oluşu insanları cezbetmiştir. Eunuch T’sai Lun, kağıt üretim metodunu çok hızlı bir şekilde tüm ülkeye yaymış; sonrasında kağıt, Kore, Japonya ve Avrupa’ya kadar ulaşmıştır.

Uzak doğudaki bilimsel olmayan, bir başka görüşte; efsaneye göre yazının ortaya çıkışında üç imparatorun, özellikle de İmparator Huang-Che’nin payı vardır. M.Ö. 1600’lerde yaşayan bu imparator, gökcisimlerini ve doğadaki nesnelere, en çok da kuş ve hayvan izlerini inceleyerek yazıyı bulmuştur. 1898-1899 yıllarında Sarı ırmağın bir kolunun taşması sonucunda ortaya çıkan kaplumbağa kabukları ve geyiklerin kürek kemikleri, bu konuda çok daha aydınlatıcıdır. Çin yazısının bilinen en eski izleri bu parçalar üzerinde yer almaktadır.

Çin yazısı uzmanı Viviane Alleton şöyle der: “Papazlar sorularını kaplumbağa kabuklarının bir yüzüne yazıyor, kabuğun tersini doğuda yanan bir ateşe yaklaşıyorlardı, sorunun yanıtı da sıcaklığın oluşturduğu yüzey çatlaklıklardan çıkarılıyordu. Sorgulamanın harfleri yukarıdan aşağıya doğru sütunlar halinde kazınıyordu. Bu harfler, yapıları ve ilkeleri açısından bakıldığında bugün kullanılan Çin yazısı ile aynıdırlar.

Entelektüel ifadenin en yetkin örnekleri, üç binyıllık uzun bir süreç içinde Uzakdoğu’da gelişmiştir. Çin kültürel yaşamında önemli bir yere sahip olan resim ve kaligrafi sanatlarını, değişik üslup ve malzemeler doğrudan etkileyerek, gelişmelerini sağlamıştır. Kullanılan malzemelerin başlıcaları “Dört Hazine” olarak nitelendirilen fırça, mürekkep çubuğu, mürekkep taşı ve kağıttır. Fırça ilk kez M.Ö. 3000’lerde kap-kacak süslemelerinde kullanıldığı görülmüştür. Fırça yapımında keçi, geyik, at, kurt, tilki ve tavşan gibi hayvanların kıllarından yararlanılmıştır. Resim ve kaligrafide kullanılan mürekkeplerin yapımında ise hayvansal ve bitkisel yağlar ile keresteden elde edilen karbon kullanılıyordu. Karbon, bir kap içinde yakıldıktan sonra dumanının bıraktığı is tortusu bir çömlek içine konularak çeşitli hayvansal ve bitkisel yağlarla karıştırılıyordu. Bu karışım ateşte kaynatılarak dövülüyor, elde edilen madde kalıplar içine dökülerek

sertleşmeye bırakılıyordu. Bu şekilde elde edilen mürekkep çubukları, mürekkep taşı üzerinde suyla eritilerek kullanılıyordu. Özellikle Tang döneminde (M.S. 618-907) oldukça kaliteli mürekkepler yapılmıştır.

Gerek Çin’de gerek Japonya’da fırça geleneksel olarak, dikey bir konumda, sapın ortasından ya da üstünden tutuluyordu. Böylelikle sanatçının eli çalışma yüzeyine değmemiş oluyordu. Bu tutuş tekniği sayesinde fırça bilekten her yöne doğru 360 derece döndürülebiliyordu.

Çin kaligrafisi bir taraftan aşırı disiplin, diğer taraftan oldukça rahat ve akıcı bir üslubu gerektiriyordu. Kaligrafi sanatı dünyanın hiçbir yerinde, estetik bir dışavurum aracı olarak, Çin’deki kadar akıcı bir üsluba ulaşamamıştır. Kaligraftan beklenen, doğu mistizminde yer alan sonsuz sürekliliği ve kendi içsel uyumu içinde doğayı ve varoluşu kavrayışını yazıya aynı uyumla yansıtabilmesiydi. Üstelik bunu kağıt, fırça ve mürekkep gibi sınırlı bir malzemeyle binlerce kez yinelenmiş biçimler üzerinden yapabilmektedir. Bu bağlamda, kaligraf önce özgünlüğüne değer verdiğimiz Batılı sanatçının aksine, yorumunun ustalığı ile özgünleşir. Bu da özünde, elbette bir tür gösteri bir tür sahneleyiştir. Resimsel mekanın oluşturduğu bu sahnede izlediğimiz, yüklü bir enerjinin dışavurumu olarak, imgeye dönüşen fırça darbeleri ve mürekkepte sanki içselleşmiş duygu, ifade ve ritimdir.

Çin kaligrafi sanatında her karakter, bütün bir sözcüğü temsil edebiliyordu. Eski Çinlilerde –tıpkı Sümerler, Mısırlılar, Hitiler ve Giritlilerde olduğu gibi-, ilk göstergeler değişmez bir biçimde çizimler, piktogramlar ve piktogram bileşimlerinden oluşuyordu. Dikkatle incelendiğinde görüleceği gibi, kimi piktogramlar, bambaşka uygarlıklardan gelmelerine rağmen şaşırtıcı benzerlikler göstermektedirler.

Piktogramlar çok geçmeden üsluplu bir görünüm alırlar ama bugün bile Çin yazısının harflerinde ilk piktogramların oldukça belirgin izlerine rastlamak mümkündür. Özellikle de kimi gösterge bileşimlerinde hemen göze çarpan bu kaligramlar yazıya şiirsel bir boyut kazandırır.

Örneğin “kulak” göstergesine “ejderha” göstergesi eklenince, “sağır” anlamına gelen karma bir harf elde edilir.

Ama Çin yazısı ve dilinin diğer dikkat çeken bir özelliği de; Tek bir ses, yazılış biçimine göre birçok farklı anlama gelebilir. Örneğin “Şi” sesi, yerine göre “bilgi”, “varlık”, “güç”, “dünya”, “yemin”, “terk etmek”, “koymak”, “mesele”, “sevmek”, “görmek”, “göz kulak olmak”, “güvenmek”, “yürümek”, “denemek”, “açıklamak”, “ev”

vb gibi çok farklı anlamlar alabilir.

Bu da Çin'in dilsel bütünlüğü içinde, yazının konuşma dilinden çok daha önemli bir öge olduğunun göstergesidir. Her harf kusursuz bir kare içine yerleştirilmelidir. Genel anlamını (ya da anlamının özünü) veren bir anahtar ve telaffuz üzerine bilgiler içeren sesçil bir bölümden oluşur. Harfleri oluşturan kıvrımlar iyi işlenmeli ve kesin bir düzen içerisinde sıralanmalıdır. "Sokak" Çincesi soldan sağa okunuyor olsa da şiir dili ve bilim adamlarının kullandığı Çince tam tersine, yukarıdan aşağıya ve sağdan sola okunmaktadır. Resim ve kaligrafi, Çin'de iki temel görsel iletişim biçimi olarak tarih boyunca kullanılmıştır.

Günümüzde Çinli kaligraf sanatçılarından biri olan Shi Bo ile yapılan röportajdan alınan aşağıdaki bir bölümde de yazı yazmanın ne kadar önemli bir bakış olduğunu daha iyi dile getirmektedir;

"Bu kuralı anlamak (bugün gerçekten anlayabildim mi?) ve uygulamak için elli yılımı verecektim. Ustam Xia'ya göre, böcekler, otlar, dereler, çiçekler, vb. şekilleri, hareketleri, konumlarıyla görülürler, ancak istisnasız hepsi görünmez birşeyle hayat bulurlar: nefes. Bu nefes evrenimizi, hayatımızı, ruhsallığımızı yönetir. Bunların en iyi ifade şekilleri şiir, resim ve yazı sanatlarıdır. Her defasında üç saat süren derslerin ilk yarısı eski ustaların işlerini kopyalamaya, diğer yarısı ise teoriye ve serbest çalışmalara ayrılmıştı. Bu "ikinci yarılarında" nefesin anlamını kavramaya başlamış, dolu ve boş olanla, Yin ve Yang arasındaki görünmez uzay-zamanda bir yolculuğa başlamıştım."

"Bütün Çin Uygarlığının şu üç öğretiye dayandığını da anlamıştım: yerel olan Taoculuk, Konyüçyüschülük ve dışarıdan gelen Budizm. Sha Zhonghu eski resim ve yazıları göstererek, bütün Çin sanatlarının Yin'yle Yang'ıyla, ebedi ve geçici, görünen ve görünmeyen yanlarıyla Taocu öğretiyi tümüyle içerdiğini anlatıyordu. Resim ve yazı alanında daha somut ifade etmek gerekirse, her tablo ya da yazı, doluluk ve boşluktan oluşan bir uzay-zamanı içeriyor, bundan görünmez nefes doğuyor ve yaratılış başlıyordu."

"O günden sonra görünmez dünyanın gizemlerini keşfetmeye ve eski ustaların eserlerini inceleyerek bu evrenin nefesini duymaya, sanatımı mükemmelleştirmeye çalıştım. Wang Xizhi, Yan Zhenqing, Tang Yan, Dong Qichang gibi ustaların eserlerine bakarken kimi zaman bir gök gürültüsü, bir rüzgar, bir sağanak, kimi zaman da bir dere şırıltısı ya da kuşların şarkılarını duyuyordum. Görünmeze doğru yaptığım bu yolculuk bana yazı evrenini daha iyi tanıma ve kendi incelikli, zarif ve dengeli stilimi yaratma

olanağı sundu.”

Çin kaligrafisi, bilgileri, düşünceleri, dahası duyguları aktarma gücüne sahiptir. Harflere dair sonsuz şekil ve çeşitlemelerin kaynağı, yüksek bir plastik sanat olan kaligrafi, yalnızca bir işaret güzelleştirme uğraşı değil, yazının görünür ruhudur. Çin dünyasının bu insansı işaretler sanatı, okumayı zevkli ve göze hoş kılmakla kalmaz, çok farklı algılamalarla da izlenebilir. Kaligrafinin önemli özellikleri, fırçayla aktarılan Ki'den oluşan enerjinin, mürekkeple kâğıdın beyazı, dolu ve boş bölgeler, kâğıda dökülüp göze görünür hale gelenlerle sanatçının göstermeden ifade edebildikleri arasında kurduğu ilişkilidir. Yazı ustaları Çin harflerinin yaşayan varlıklar olduğu konusunda hem fikirdirler. Yine büyük yazı ustalarından olan Su Shi'ye göre *“Eser olabilecek bir çalışmanın kendi ruhu, nefesi, iskeleti, eti ve kanı olmalıdır. Bunlardan biri eksikse Yazı varolamaz.”*

Bu beş vazgeçilmez öge:

- **Ruh:** Her yazı eseri sanatçısının ruhsal durumunu ve akıl süreçlerini ifade etmelidir. Bu aşama yazı sanatının en önemli noktalarından biridir.
- **Nefes:** Sanatçı duygularını, düşüncelerini, enerjisini, tek kelimeyle ifade etmek gerekirse duyarlılığını fırçasıyla kâğıda aktarır. Bunu yaparken, bazen dolgun ve canlı, bazen de ince ve kuru çizgileri kullanır. Bu değişik çizgiler gereken yerde kullanıldıklarında eserde bir denge içinde buluşurlar.
- **İskelet:** Uyumlu bir şekilde birbiriyle buluşan çizgilerin sınırladığı yüzey ya da harfin kapladığı alandır.
- **Et:** Duyarlılık derecesi ve ruh haline göre yazı ustası, fırçasındaki mürekkebi kâğıda aktarmada çeşitli teknikler kullanır. Fırçanın kâğıda uyguladığı basınç, fırçanın hızı harfe “et” kazandırır.
- **Kan:** Burada kastedilen şey çoğu sudan oluşan mürekkeptir. Mürekkepteki su miktarına göre çizgiler soluk ya da koyu olabilirler. Bu nüanslar yazı sanatçısının ruh halini ifadede kullanılmakla kalmaz, sanatsal olgunluğunu da belli eder.

Yazı sanatında önemli olan dengedir. Yalnızca yapısal değil, eserin ruhundaki bir dengedir bu. Büyük usta Yu Shinan yazıdaki denge üzerine şunları söylüyor: *“Ruh dengeli değilse, yazı eseri de dengeli olamaz. Konsantrasyonunuz tam değilse, harfleriniz sakattırlar.”* Bundan ne anlamalıyız? Yazı kâğıda dökülmeden önce, sanatçının zihninde oluşur, düzeltilir, arındırılır. Burada esas çalışan ve ele yön veren iç gözümüzdür. Sonuçta yazı düzenlemesindeki denge, uzaysal ve sabit değil, zihin durumunun ürettiği

bireydir. Bundan olağanüstü bir ifade ve yaratma potansiyeli doğduğu ifade edilir.

Büyük ressam Shi Tao'nun "Resim Üzerine" adlı yapıtındaki sözlerinde *"Mürekkep okyanusunun ortasında zihninizi sağlamlaştırın. Yaşam fırçanızın ucundan çıkar. Resmin yüzeyinde tam bir değişim, kaostan bir ışık ortaya çıkar. Bu noktada fırça da, mürekkep de, resim de yok olur; geriye sadece kendiyle varolan Öz kalır."*

Kaligrafi, Yin hanedanlığı döneminde (M.S. 265-419) düzenli ve işlek yazıyla birlikte olağanüstü bir gelişim gösterir. Tanglar dönemindeyse (618-907), kısa uçlu küçük fırçaların yerini bitkisel motifleri canlı bir biçimde çizmek için kullanılan esnek kıllı koni biçimli fırçalar alır. Bu farklı buluşlar ve elde ettikleri başarılarla birlikte, serbest kaligrafik çizgi resim sanatında belli bir yer, anlatımsal bir işlev, hala korumakta olduğu bir rol edinmiştir. Okuryazarların ve Chan ressamlarının hareketi bunun önemini daha da artırmıştır. O dönemden bu yana yazı ve resim ayrılmaz bir bütün olmuştur.



Şekil 3.1. Çin Yazısı

Şekil 3.2. Çince kalp (Sin) kelimesinin 36 farklı yazılışı

3.2. Japon Yazı Sanatı

Çin sanat ve edebiyatının, Doğu Asya sanat ve edebiyatının doruğunun oluşturduğu bir dönemde, Japonya, Çin dili, dini ve şiirinden kalıcı bir biçimde etkilenmiştir. Japonlar'ın kendilerine özgü bir yazı sistemi olmadığı, yazı ile ilk kez Konfüçyüs klasiklerinde, Tarihler kitaplarında ve daha sonra da Budacılığın kutsal kitaplarında karşılaştıkları göz önüne alınırsa, Japon soyluları ve onların seçkin din adamlarının, Tang Hanedanı (M.S. 618-907) dönemi Çin kaligrafisini benimseyip kullanmış olması doğal sayılmalıdır.

Çin yazı sistemi, Japonya'ya ulaştığında, ardında iki binyıldan fazla bir zamanı kapsayan bir evrim süreci bulunuyordu. Olduğu gibi alınması hiç kolay değildi. Bunun en temel nedenlerinden bir de, Japonca ile Çincenin birbirinden çok farklı iki dil olmasıydı. Çin yazı sistemi, sözcüklerin fonetik (sesçil) bileşenlerine değil, sözcüklerin kendisine dayanıyordu. İdeogramlar ile fonetik öğeleri, son derece karmaşık ve incelikli bir logogramlar (bir sözcüğü temsil eden harf ya da resimsel simgeler) birleştiren piktograflardan gelişen Çin dilinin kendisi tek heceli sözcüklerden oluşuyordu ve ses vurgularıyla ayırt ediliyordu. Buna karşılık, Japonca, çok heceli ve bitişken sözcüklere dayanmaktaydı. Çincenin tersine, fiiller ve sıfatlar, soneklerle zaman değiştiriyordu. Bağıntılı eklerin büyük çoğunluğu ismin önüne değil, sonuna geliyordu. Fiil, nesneden sonra, cümlenin sonuna gelmekteydi. Japon dilinde, ses karşıtlığı içeren özellikler bulunmakla birlikte, Çincedeki gibi ses tonları yoktu. İşte bütün bu nedenlerden ötürü, Japonlar, kendi dillerine kolay kolay uymayacak, daha karmaşık ve daha gelişkin bir yazı sistemini benimsemiş bulunuyorlardı. Bütün bu engelleri aşmada büyük bir beceri gösteren Japonlar, dahice yollar bularak Çin kaligrafisini Japoncaya uyarlamışlar ve kendilerinin kılınıştırdılar.

Estetik incelik arayışı içindeki saray soylularının kültür alanında parlak ürünler verdiği, sanat ve edebiyatta yeni gelişmelere öncülük ettiği Heian döneminde Japoncadaki bütün seslerin gösterilebildiği, “Kana” adı verilen, ayrı bir yazı sistemi kullanılmaya başladı. Zamanla, kendi estetik önceliklerinin doğrultusunda evrilen “Kana”, iki ayrı hece dizelgesinden, “Hiragana” ve “Katagana”dan oluşuyordu. Kana'nın sözcük anlamı, “ödünç alınan adlar” idi ve Çin karakterlerinin fonetik kullanımına dayanıyordu.

Hiragana ve Katakana, temel öğelerini Çin yazı sistemindeki karakterlerden almışlardı, ama kullanıldıkları yerler ve üslupları farklıydı. Hiragana, Çin karakterlerinin elyazısı formu olan Soşo'dan; Katagana ise gündelik yazı formlarından oluşan Kaişo'dan geliştirilmişti. Japon kültür dünyasının seçkinleri, tıpkı daha önce Çin karakterlerinde olduğu gibi, Kana kaligrafisini de coşkuyla benimsediler.

Zarif ve işlek Hiragana, daha çok şiir yazımında ve yeni yeni gelişmekte olan düzyazı anlatılarda kullanılıyordu. Çince okumak için gerekli çok büyük sayıdaki karakterleri sökmekte çoğu zaman zorlanan kadınlar tarafından da yeğlenen ve benimsenen Çin karakterleri, ticari, dini ve resmi yazışmalarda ve bilimsel yazılarda yeğ tutuluyordu. Sonuç olarak, Çin hat sanatçıları hem yalnızca Çin karakterlerini (Kanji), hem tek başına Japonca hece dizelgesini (Kana), hemde ikisini bir arada kullanma olanağına sahiptiler. Bu iki tür yazının birlikte kullanılması, hem estetik bir incelik, hem de görsel çekicilik doğuruyordu. Çin karakterlerinin daha yüklü ve güçlü formlarının yanında, Hiragana'nın zarafeti, estetik ve uyumlu bir plastik etki yarattığı görüşü çok kuvvetlidir.

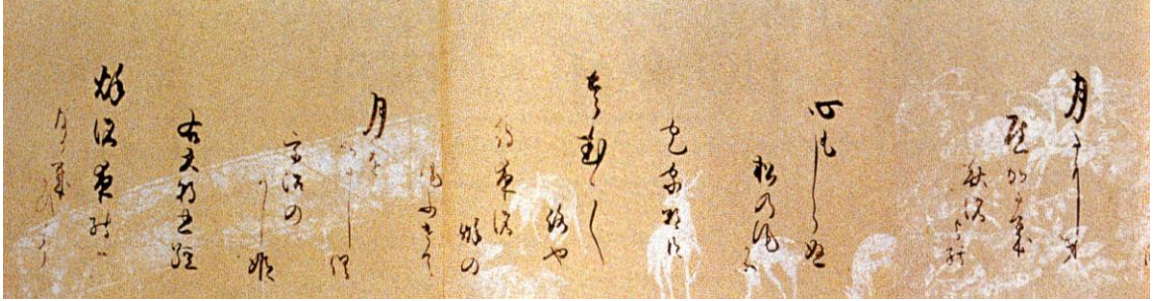
Japonya'da, hat sanatı öğretimi, saraylı delikanlı ve genç kızların eğitimi ve yetiştirilmesinde çok önemli bir yer tutmuş, fırça kullanımında ustalaşmak bir kültür ve seçkinlik belirtisi olarak görülmüştür. 8. yüzyılda bir Çin imparatoru, Hat sanatı, şiir ve resmin, Üç yetkinliği, başka bir deyişle üç yüce sanatı temsil ettiğini belirtmiş, Japon aydınları da bu görüşü gönülden benimsemişlerdir.

Hat sanatının Doğu Asya kültüründeki önemi, belki de öteki sanatlarla yakın bağıntılarından kaynaklanmaktadır. Hat sanatı, şiir ile sözcükleri paylaşır; resim ile de aletleri, malzemeyi ve formatı. Resim de, hat eseri de, kağıt ya da ipek üzerine mürekkep ve fırça ile uygulanır ve bazen aynı eserde hem kağıt, hem de ipek kullanılabilir.

Japon kaligrafisi, genellikle yukarıdan aşağıya ve sağdan sola yazılır. Japon hat sanatını tam anlamıyla değerlendirmenin, ancak Japon dilini çok iyi bilmekle mümkün olabileceği söylenir. Farklı karakterlerin formlarını ayırt edebilmek, anlamlarını çözebilmek Çin ve Japon hat sanatı şaheserlerine vakıf olmak gerektiği ileri sürülür. Bu görüş bir ölçüde doğru olmakla birlikte, hat sanatçısının en önemli hedefinin sözcüklerin okunabilirliği ve anlamı olmadığını da göz önünde tutmakta yarar vardır. Kana metinlerini ve elyazısını çözmek, Japon dilini iyi bilenler için bile o kadar kolay değildir; iyi eğitim görmüş, Japonlar bile bazı hat eserlerini okumakta güçlük çekerler. Bunun nedeni, Japon hat eserlerinin asıl sanatsal değerinin, sözcüklerin anlamından değil, görsel

çekiciliğinden geliyor olmasıdır. Dahası, son derece stilize ve özgün bir hat eseri, izleyici için çekicilikten öte bir anlam ve nitelikler taşıyabilir. Ünlü Japon sanatı tarihçesi Donald Keene, Japon hat sanatındaki olağanüstü güzelliğin, onun “iletişimsizliğinden” geldiğini söylemiştir.

Keene’in bu görüşünün en önemli çarpıcı örnekleri, 17. yüzyılın önde gelen kaligrafi ustalarından Honami Koetsu’nun (1558-1637) harikulade eserlerinde görülebilir. Koetsu, Kanie döneminin (1624-1644) geleneksel “üç büyük fırçası” unvanıyla onurlandırılmıştır.

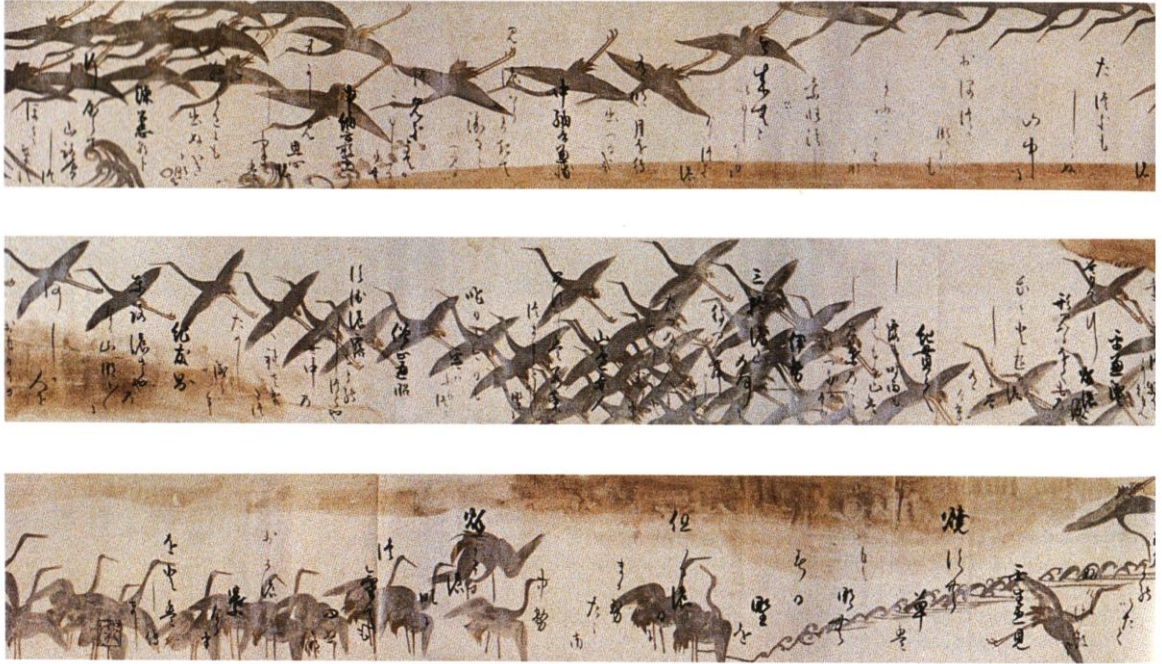


Şekil 3.3. Şinkokin Vakaşu’dan (Eski ve Yeni Japon Şiirlerinden Yeni Güldeste) Ay Şiirleri – detay
Bitki ve hayvan desensleriyle bezeli. – 17. yüzyıl başları, Rulo; kağıt üzerine mürekkep.
Daitokyu Kinen Bunko, Tokyo.

3.2.1. Hat Sanatı Ustası Honami Koetsu

Tarihi kayıtlara göre Koetsu, varlıklı bir ailenin çocuğuydu. Babası, imparatorluk sarayının kılıç uzmanıydı; saraya kılıç sağlıyordu, aynı zamanda kılıçların temizlenmesi ve parlatılmasından sorumluydu. Honami ailesinin Vakayinamesinde (Honami Gyojoki), Koetsu'nun da küçük yaşlardan başlayarak bu uğraşı öğrendiğini ve bu işte ustalaştığı belirtilmektedir. Böylesine bir eğitim, Koetsu'nun güzellik anlayışını geliştirmiş, teknik bilgisini beslemiştir. Japonya'da kılıç uzmanlığının, zanaatkarlığın en üst aşaması sayıldığı söylenir. Koetsu'nun ilgisi, zamanla Japon sanatının klasik güzellikleri üzerinde yoğunlaşmış, klasik sanatın yeniden doğuşuna öncülük etmiştir. Bu öncü tavrı ile, Momoyama döneminde (1573-1615), resim ve hat sanatında soyluluğun geleneksel estetiğinin yeniden canlandırılmasını destekleyen kültür seçkinlerine katılmıştır. Koetsu'nun hat üslûbunu biçimlendiren de, Japonya'nın eski sanatlarına, Heian dönemi estetiğinin klasik güzelliğine yönelik olmuş; sanatçı bu dönemin hat şaheserlerini toplamıştır. Bu klasik geleneğin Koetsu'nun benzersiz yorumuyla yeniden doğuşu, onun hat sanatına yaklaşımının temelini oluşturmuştur.

Koetsu'nun üslûbunun, Sung hanedanı dönemi kaligrafi ustası Jang Ciji'nin (1186-1266) eserlerinden de etkilendiği öngörülmektedir. Sanatçının birçok eserinde zarif fırça vuruşları ile güçlü fırça vuruşları arasında bilinçli bir karşıtlık göze çarpar. Mürekkebin tonlarında da, koyu ve kalın vuruşlardan incecik vuruşlara, sayfanın altına doğru kayan ince, akışkan karakterlerden kalem ucuyla konmuşcasına sona eren fırça vuruşlarına uzanan karşıtlıklar görülür; belli belirsiz karakterlerin hemen yanı başında güçlü karakterlere rastlanabilir. Aynı zamanda, karakterlerinin boyutları arasında da esere hoşluk veren farklılıklar vardır. Eserlerinde boşlukları olağanüstü bir ustalıkla kullanan Koetsu'nun her karakteri, bir ritim duygusu uyandıracak biçimde, özenle istiflenmiş ve yerleştirilmiştir. Bu özellik, Ernest Fenellosa tarafından şöyle yorumlanmıştır: “*Böylesine benzersiz bir boşluk, yerleştirme ve istifleme anlayışı, dünya sanatının başka hiçbir örneğinde görülmemiştir*”. Shakespeare'in tiyatro sanatında yaptığı yeniliği, Koetsu boşluk kullanma sanatında gerçekleştirmiştir. (Asya güzel sanatlarına tutkun olan Ernest Fenellosa (1853-1908), Japon sanatının yeniden değerlendirilmesine büyük katkılarda bulunmuş ve Victoria döneminde Japon sanat hazinelerinin korunması konusunda gösterilen ilk çabalarda çok önemli bir rol oynamıştır.)



Şekil 3.4. Sanjurokkasen'den (Otuz Altı Ölümsüz Ozan) şiirler – detay
Turna desenleriyle bezeli. Koetsu (hat), Sotatsu (turnalar) ve Soji'nin (kağıt) ortak çalışması.
Rulo; kağıt üzerine mürekkep, altın ve gümüş yaldız. Kyoto Ulusal Müzesi.

3.2.2. Hat Sanatı Ustası Hakuin Ekaku

Japon hat sanatının en saygın büyüleyici kişiliklerinden Hakuin Ekaku (1686-1769), yaşadığı dönemde büyük bir üne erişmekle kalmamış, kendinden sonraki hattatları ve hat sanatını da derin bir biçimde etkilediği belirtilmiştir. Japonya’da Zen Budacılığın canlandırılmasına azımsanmayacak katkılarda bulunmuş bir rahip olan Hakuin, hattatlığının yanı sıra, Zen geleneğine bağlı bir ressamdır. Bu geleneğe göre, bir resmin izleyicinin kafasında uyandırdıkları, tabloda gösterilenden daha önemlidir. Hakuin, kültür tarihçilerinin, görkemliliği ve üretkenliği yüzünden el üstünde tuttıkları Genroku döneminin (1688-1704) başlangıcından hemen önce dünyaya gelmiştir. O sıralar, 16. yüzyıl ve 17. yüzyılın ilk dönemi boyunca ülkeyi kasıp kavurmuş olan savaşlar sona ermiş, Japonya’da barışın egemen olduğu bir dönemdir. Japonya’nın bölünmüş olduğu yarı-bağımsız devletlerde ticaret ekonomisi hızla yayılıyor, kentlerin büyümesinin yanı sıra canlı bir kent kültürü geliyordu. Belki de tarihte ilk kez, Japon insanı, silah kuşanıp savaşa gitmenin ne demek olduğunu unutmuştu. Samurai’ların bağlı olduğu katı kuralların dışında tutulan kentliler, kazançlarıyla büyük bir kültür patlamasına yol açmış, boş zamanlarında değişik eğlence türleriyle ilgileniyorlardı. Bunraku kukla tiyatrosu ile Kabuki, Çikamutsu Monzaemon ve Takedo İzumo gibi oyun yazarlarının eserleriyle bir sahne sanatına dönüşüyordu. Matsuo Bašo, “haiku” şiirini kusursuzlaştırırken, Hişhikava Moronobu’nun ağaçbaskı desenleri (Ukiyo-e) bu dalın ilk eserlerini oluşturuyordu.

Toplumsal ve ekonomik hayatta büyük ağırlık kazanan tüccar sınıfının beğenilerinin sanata damgasını vurması, zevk ve eğlence alemlerinin bu sınıfın istekleri doğrultusunda yönlendirilmesiyle, öykü ve romanlarında kent hayatını betimleyen İhara Saikaku’nun da (1642-1693) eserlerinde dönemin bu serbest havasını yakalamıştı.

Hakuin, daha genç yaşlarda, hat sanatındaki yeteneğiyle kendini göstermişti. Derinden duyumsanan gizil anlamlar yüklü güçlü fırça vuruşlarıyla, ustalarını kendine hayran bırakmıştı. Hakuin, zamanın en seçkin hattatlarından biri oldu. Ama günümüze pek az eseri kalmıştır. Rivayete göre, bir gün hat ustası Daigu’nun bir başyapıtını gördüğü ve bu olağanüstü eser karşısında umutsuzluğa kapılarak, fırçaları ve defterleriyle birlikte tüm eserlerini yaktığı söylenir. Bazıları da, Hakuin’i büyüleyen hat eserinin, hat ustası Ungo’nun fırçasından çıktığını söylerler.

Bir Zen rahibi olan Hakuin, hat sanatını, Budalığa, yani aydınlanmaya ulaşmanın bir yolu olarak görüyordu. Tefekkür (meditasyon) yoluyla hakikatlere erişmek bile, insanın anlamlı ve güzel yazmasını sağlıyordu. Bu anlayış, eski basmakalıp hat eserlerini

örnek almaktan öte gitmeyen saray hat sanatına ters düşmekteydi. Kaldı ki, Zen hat sanatının içeriği de ters ve dik başlıydı ve unutulmamalıdır ki, hat sanatı yazılı sözcüklerdir ve sözcüklerin anlamları vardır.

Hakuin, altmış yaşına geldiğinde, ruhsal yolculuğunun, artık çalışmalarını görülmeye değer kılacak düzeye geldiğini düşünerek, hat sanatına geri döndü. Zen Budacılığına göre, altmış yaşın özel yansımaları vardı: Altmış yaş, insanoğlunun altmış yıllık çevrimin başlangıcına döndüğü yaştı. Bu dönemde, Hakuin, resim de yapmaya başlamıştı. Bu iki “fırça sanatı”, yani hat sanatı ile resim sanatı, Japonya’da her zaman akraba sanatlar olarak kabul edilmiştir. Hakuin ise, resimlerinde hat sanatı tekniklerinden kaynaklanan bir betimleme tarzı geliştirerek, bu iki sanat arasında akrabalığı daha da pekiştirmiştir. Bugün, bu sanata Zenga “Zen resmi” denmektedir.

Sanatçının en tipik eserlerinden olan “Öfke” (Şekil 3.4), 80 santimetre yüksekliğindeki bu eserdeki yazılar, belki de izleğin, yani “Öfke”nin içerdiği şiddete uygun olarak, sopa gibi ve serttir. Eserlerinde genellikle basit öğütlerde bulunan ve okunması hiç de zor olmayan karakterlerle yazan Hakuin, burada okunması güç bir yazı kullanmıştır.

Hakuin’in, Budacılığın Zen mezhebinin kurucusu Bodhidharma’yı betimleyen bir eserinde (Şekil 3.5), Zen hat sanatı ile Zen resminin birlikteliği açık seçik gözler önündedir. Söylenceye göre, gözlerini bir mağaranın duvarına dikerek dokuz yıl geçirmiş olan Bodhidharma’nın bakışları delicidir ama eserin izleyicide bıraktığı izlenim daha yumuşaktır ve Hakuin’in yaşlılık yıllarında yapıldığını düşündürür. “Ay” karakteri, son dizenin tümünü kaplamaktadır. Bodhidharma’nın cübbesi, omzu ve başı ise, “zihin” anlamına gelen karakterin dört fırça vuruşunu meydana getirmektedir.

Hakuin, çok sayıda öğrenci yetiştirmiştir. Bunların en yeteneklisi Suio Genro’dur (1716-1789). Bu geleneğin son büyük adı ise Nantenbo’dur (1839-1925). Hepsisi de, kendilerini önce Zen rahibi olarak ancak ondan sonra hattat ya da ressam olarak görmüşlerdir.



Şekil 3.5. Öfke, Kağıt üzerine mürekkep,
86 x 26.9 cm, Gitter-Yelen Collection,
New Orleans, ABD.



Şekil 3.6. Bodhidharma, Kağıt üzerine mürekkep,
81.9 x 26 cm, Gitter-Yelen Collection,
New Orleans, ABD.



Şekil 3.7. Bilgelik, Kağıt üzerine mürekkep,
117.3 x 55.2 cm, Gitter-Yelen Collection
New Orleans, ABD.

Japon Budacılığında sonsuz şefkat ve merhamet (geleceğin Budası) olarak bilinen Konzeon'un adının yazılı olduğu aşağıdaki kaligrafide (Şekil 3.7); adı oluşturan üç karakter, eşitsiz bir biçimde dağılmıştır. “Kan”, rulonun üst çeyreğini kaplamaktadır. Buna karşılık “ze” rulonun geri kalan bölümünün neredeyse tümüne yayılmaktadır, “on” a daracık bir yer bırakmaktadır. “Adın ortasında “ze”nin sözcük anlamı “dünya”dır. Dolayısıyla, Konzeon'un yeryüzündeki varlıkların yardımına koşmak için aşağıya doğru yöneldiğini düşündürür bizlere. Hakuin, “ze”nin düz çizgisinin hemen soluna iki öğüt eklemiştir. “Kanzeon’u hiç aklından çıkarma”, “Seni kurtaracak olan odur”.



Şekil 3.8. Kanzeon’u hiç aklından çıkarma, Kağıt üzerine mürekkep,
132.7 x 27.9 cm, Gitter-Yelen Collection, New Orleans, ABD

3.3. Arap Yazı Sanatı

Hangi aşamadan geçerek veya nasıl türediği tam olarak bilinmese de, araştırmacıların genel kanısı Arap yazısının Fenike alfabesinden türediğidir. Üstelik Fenike yazısından Arap yazısına geçiş aşamaları hala çok karanlıktır. Ancak çağımızın başında, Arabistan'ın kuzeyinde yaşayan Nabatlılar'ın Fenike yazısından uzaklaşmış, ancak henüz Arap yazısına dönüşmemiş bir yazı kullandıkları kesindir. Ayrıca Arap yazıtlarının M.S. 512-513 tarihli oldukları da kesindir. Öte yandan, İslam peygamberi Hz. Muhammed, 622 yılında Mekke'den Medine'ye sığınmıştır ve bu tarih Hicri takviminde başlangıcını oluşturmuştur. Müslümanlığın kutsal kitabı Kuran'ın ilk metinleri Hz. Muhammed'e bundan on yıl önce indirilmiş ve 650 yılına doğru Arap yazısına çevrilmiştir. Bir başka deyişle, bu yazı İslam dininden kısa bir süre önce bulunmuş, bundan sonra da İslam'ın hızla ve beklenmedik yayılışı sonucu (dilden daha çok yazı) bütün dünyaya yayılmıştır. İslam'ın fethettiği bölgelerde, Kuzey Afrika'da, Anadolu'da, Hindistan ve Doğu Çin'de de bu yazı benimsenmiştir.

Hıristiyanlar yazıdan ya da yazılardan söz açtıkları zaman kutsal kitaplara gönderme yaparlar. Kuran'da da yazının kendisi, tıpkı eski Mısırlıların Hiyeroglifi gibi, "Tanrı'nın yazısı"dır. Okunmasa bile, anlaşılmasa bile ona saygı duyulur. Bugün bile, Afrika'da ve Asya'da, başka dillerin konuşulduğu din okullarında, Kuran kendi özgün yazı dili (Arapça) ile öğretilmektedir.

Çeşitli nedenlerden, özellikle de dinsel nedenlerden dolayı Arap yazısı öylesine gelişim göstermiştir ki İran dilindeki metinlerin yazımı için bile kullanılmıştır. Günümüzde İran'da konuşulan dil Farsça, aslında bir Hint-Avrupa dilidir. Latince ve Fransızcayla aynı aileden olup bir Sami dili olan Arapçayla hiçbir ilişkisi yoktur.

Arap yazısı da İbranice gibi sağdan sola yazılır ve okunur, sesli harfleri kaydetmez. Noktalarla birleştikleri zaman sayıları yirmi dokuza çıkan on sekiz harften oluşur. İşlek yazıda harfler birbirine bağlanır.

Arapça'da çizgi ya da bir satır yazı anlamına gelen hat sözcüğü, bugün Arap harfleriyle yazılmış güzel el yazısı karşılığı olarak kullanılmaktadır. İslam Dininde tasvir yasağı KURAN'dan camiye kadar çok çeşitli yapıtların bezenmesinde, başka dekoratif öğelerin yanı sıra yazının da geniş ölçüde kullanılmasına yol açmıştır.

Bundan başka, İslam inançlarına göre yazının Kutsal bir niteliği vardır, çünkü ALLAH'ın buyruğu olan KUR'AN'ın içeriğini de yazı oluşturmaktadır. KURAN'ın çeşitli ayetlerinde de yazının bu kutsal niteliğine işaret edilmiştir.

Yazıya verilen bu değer, bütün İslam kültürlerinde hat sanatının çok üstünde durulmasına, hatta hatın bir tür "KUTSAL SANAT" sayılmasına yol açmıştır. Özellikle Osmanlı kültürü içinde hat sanatı çok ilerlemiş, işlevsel görevinin yanı sıra, estetik bir düzeye yükselmiş, adeta batı resim sanatındaki tabloların yerini tutar olmuştur. Gerçek bir tablo gibi çerçevelenerek duvara asılan güzel yazı örneklerinden ünlü hattatların yapıtlarına Osmanlı tarihinde çok büyük paralar ödendiği bilinmektedir. Güzel yazı, yalnız levhalarda değil, bundan başka el yazması kitaplarda, fermanlarda, diplomalarda, cami iç ve dış duvarlarında, çeşitli yapıların yazıtlarında, mezar taşlarında, pencere kapağı ya da kapı kanadı gibi mimarlık öğelerinin üstlerinde, halı bordürlerinde, kutu, vazo, tabak gibi gündelik eşyada da kullanılmıştır.

Hat sanatında yazı gelişigüzel yazılmaz, her yazı türünün kendine özgü özellikleri, inceden inceye saptanmış kuralları vardır. Tarih boyunca ünlü hat ustaları zaman zaman yazı kuralları oluşturmuşlar ve bunları saptamışlardır. Çeşitli yazı türleri birbirlerinden, harflerin büyük ya da küçük olması, biçimi, aralıkları, bazı harflerin birbirlerine bitştirilip bitştirilmemesi, bazı yazı işaretlerinin kullanılıp kullanılmaması gibi özellikleriyle ayrılır.

Doğal olarak yazı sanatının ilk gelişmesi Araplar eliyle olmuştur. Bilinen ilk büyük Türk hattatı ise Amasyalı Yakut el Musta'Sami'dir (13. Yüzyıl).

İslâm dininde resim yapmak yasak sayıldığı için İslâm ülkelerinde yazıları süslemek bir bakıma resmin yerini tutuyordu. Bu nedenle hat sanatı ile bugünkü nonfigüratif resim sanatı arasında büyük benzerlik vardır.

Arap yazısının kendine özgü dehası, sayısız biçimlere, plastik formlara, beklenmedik dönüşümlere açık olmasında yatar. Müslüman dini Tanrının ve Peygamberinin yüzünün resmedilmesini ya da canlandırılmasını yasakladığı için yazı, bütün geleneksel sanatlarda temel plastik biçim olmuştur. Bu plastik form, camilerin ve öteki bütün anıtların temel süsleme ögesine dönüşmüştür.

Arap yazı formu "Arabesk" sanatın temelini oluşturmuştur. Arap hattatlığı da bugüne dek, kûfi yazıdan (Irak'taki Kûfe kentinden) Hasan Mesudî'nin çağdaş "hatlarına" kadar sınırsız bir yaratıcılıkla, sonsuz çeşitlilikte üsluplar üretmiştir.

Arap yazısının değişik türleri vardır:

- Arapların kullandığı en eski harflerden olan Kûfi yazı, Fırat nehri üzerinde bulunan Kûfe kentinden esinlenerek kûfi adını almıştır. Bu tür; büyük, geniş ve kalın bir yazı formudur. Müslüman yazıları arasında en eskisidir ve özellikle

Kuran yazımında kullanılır. Yaşlı ve gözleri zayıf din adamlarının da kolaylıkla okuyabildikleri bir yazıdır.

- Karmatî (Kuzey Arabistan) yazı, Kûfî yazıdan daha ince harflerin kullanıldığı bir yazı türüdür.

- Neshî yazısının, Arap takvimine göre 4. yüzyılda Vezir İbni Mukle tarafından geliştirildiği söylenir (bu yazı, büyük olasılıkla, İbni Mukle tarafından kitaplarda kullanıldı; Neshî yazı türünün daha eski tarihli örnekleri de mevcuttur). Neshî yazı türü diğer yazılara göre çok daha ince ve daha güzel bir yazıdır, genel olarak kitaplarda kullanılır ve bu sayede Avrupa'daki Arapça baskıların neredeyse tümünde bu yazı türü kullanılmıştır.

- Ta'lik yazı, İranlılar tarafından kullanılan ve Yakut'a atfedilen bir yazı türüdür. Bu yazı çok işlek formlar içerir. Arapça da kullanılan aynı harf, Ta'lik yazısında daha işlevsel, akıcı bir forma dönüşmüştür.

- Dîvânî yazı, Önde gelen Türklerin ve bilhassa Dîvân'ın yazısıdır. Neshî türünün çok hareketli bir biçimidir.

- Sülüs veya Rayhânî yazı, adını Neshî yazıyı da Arabistan'da yaydığı sanılan Rihan'dan alır ve yazıtlarla kitap başlıklarında kullanılan, girift harflerle yazılan bir tür Arap Fraktur yazısıdır. Ayrıca Sultanların imzaları (tuğra) da bu yazı türü ile yazılmıştır. Bu imza beş parmağı açılmış bir el figürünü simgeler ve bu figür Halife tarafından temsil edilen Peygamberin sembolüdür. Ortaçağda Sultan-Halife'nin elini mürekkebe batırıp anlaşmaların altına imza olarak elini bastığı da görülmüştür. Aşağıda yer alan tuğra buna örnek sayılabilir

- Rık'a yazı Araplar ve Türklerin işlek yazı türüdür. Özel yazışmalarda ve faturalarda kullanılan bu yazı, Neshî yazı türünün değişikliğe uğramış biçimidir.

- Mağribî yazı türü, Kuzey Afrika'da Neshî yazının yerine kullanılan, Kufî ve Karmatî yazılarına benzerlik gösteren bir yazı tarzıdır.

Ayrıca Arap yazılarının daha birçok değişik şekilleri vardır; ama yukarıda bahsedilen yazılardan çok belirgin bir farkları yoktur.

Hat sanatında yazı gelişigüzel yazılmaz, her yazı türünün kendine özgü özellikleri, inceden inceye saptanmış kuralları vardır. Tarih boyunca ünlü hat ustaları zaman zaman yazı kuralları oluşturmuşlar ve bunları saptamışlardır. Çeşitli yazı türleri birbirlerinden, harflerin büyük ya da küçük olması, biçimi, aralıkları, bazı harflerin

birbirlerine bitişirilip bitişirilmemesi, bazı yazı işaretlerinin kullanılıp kullanılmaması gibi özellikleriyle ayrılır.

Yazı yazmaya duyulan ilgi bütün düşünce ve hareketlere rehber olarak, Kur'an metnine duyulan yeni bir ilgi ve onu doğru bir şekilde muhafaza ve okuma isteğiyle orantılı bir şekilde büyümüştür. Yazılı Arapça'da imla geliştikçe bazı yazı hatları ya da stilleri de geliştirmiştir. Miladi sekizinci yüzyılın ikinci yarısına doğru Irak'ta ortaya çıktığı sanılan ilk hatlardan biri, köşeli bir yapıya sahipti. Ona verilen Kufi adı, kaynağını yeni bir İslam şehri olan Kufe'ye bağlıyor ve Basra ve Kufe çevresinde rağbet kazandığını gösteriyordu. Bu stilin Arami ve Süryani köklerinden geliştiği düşünülmektedir. Daha yuvarlak ve el yazısı özelliklerine sahip diğer stiller de en erken çağlardan beri resmi ve şahsi yazışmalarda kullanılmaktaydı. Bu yuvarlak hatlar erken neo-sinaetik ve nebati yazısından gelişmişlerdi. Yuvarlak hatların çeşitleri İslam'ın ilk yüzyıllarında özellikle Mekke ve Medine çevresinde kullanılıyordu. Bununla birlikte o zamanlarda Kur'an yazmakta kullanılmadılar. Kufi hat, yüzyıllar boyunca kumaş, seramik, para, alet, mezar taşı ve mimari yapılarda olduğu kadar Kur'an'da da kullanılan seçkin bir hat oldu.

Kur'an'ın ilk nüshalarında, kufi hattının yatay çizgileri kısa, kalın ve sık bir yazı ortaya çıkarmak için çoğunlukla uzatılmışlardı. Bu tür genellikle "İptidai Kufi" olarak anılır. Miladi onuncu yüzyıl sonlarında İranlılar dikey çizgileri uzatmak suretiyle yeni bir stil geliştirmişlerdir. Bu form genelde "Doğu Kufisi" olarak bilinir, çünkü örnekleri çoğunlukla Doğu'da yazılan Kur'an nüshalarında kendini göstermektedir.

Küçük dikey çizgilerinin sola meylenmesi sebebiyle "Eğik Kufi" olarak da adlandırılır. Yazı çizgisinin altında harflerin detaylı bir şekilde süslenmesi de sıklıkla söz konusudur. Yani, zamanın diğer kufi formlarından çok daha narin bir hattır.

Tam ve doğru yazmak için bir sistem geliştirmenin temel problemleri çözüldükten sonra Müslümanlar yazılarını güzelleştirmeye yönelmişlerdir. Yatay yahut düşey olarak uzatılmış kufi hattının varyasyonlarına ek olarak Müslüman hattatlar temel köşeli formun yeni varyasyonlarını geliştirmişlerdir. Üç kufi hattının en çok bilinen varyasyonlarının hepsi, harflerin kendilerinin farklı ve yazıyla ilgisi olmayan motiflere dönüştürülmesi sonucunda ortaya çıkmışlardır. Yazının düşey çizgilerinin yaprak e çiçek şekillerine dönüştürülmesiyle oluşturulan bu stillerden biri "Çiçekli Kufi" olarak bilinir ve düşey çizgilerin dekoratif kıvrımlar oluşturduğu bir ikincisi "bezenmiş" ya da "kıvrımlı kufi" olarak adlandırılır. Harflerin stilize edilmiş hayvan ve insan figürleriyle

sona erdiği üçüncü bir stilin adı da “canlı kufi” olarak belirlenmiştir. Bu üsluplardan sonuncusu çoğunlukla stilize edilmiş figüratif sanat örneklerinin (mesela minyatürlerin) Müslüman dünyasının diğer bölgelerinden daha çok ortaya çıktığı İran’da kullanılmıştır.

Esas köşeli ve yuvarlak hatlardan değişik birçok üsluplar türemiştir. Bazı türevler her iki kategoriden de özellikler taşır. Her yeni hatta özel bir isim verilerek kullanımı için kesin kurallar tespit edilmiştir. Bununla birlikte birçok durumda varyasyonel stiller genel bir türün şahsi ya da bölgesel varyasyonlarından daha fazlasını ifade ederler. Miladi dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar yirmiden fazla el yazısı stili köşeli hatlara ek olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Onuncu yüzyılda meşhur hattat ve vezir İbn-i Mukle (V. H 329/M 940) Arap el yazısı hattının hızla gelişen çeşitlerine bir yenilik ve ıslahat getirmiştir. Bütün harfler için eşkenar dörtgen şeklindeki bir noktaya dayandırılan orantı kurallarını ortaya çıkarmıştır. Bu kurallara göre elif bu noktalardan uzunluk olarak yedi tanesine eşit olan dik bir çizgi olacaktır. Diğer harflere de dikey, yatay ve yuvarlak bölümleri için kesin ölçüler aynı şekilde verilmiştir. İbn-i Mukle bu şekilde zamanında bilinen bütün ana el yazısı stillerini standardize etmiştir.

XI. yüzyıldan itibaren Kufi hattı el yazmalarının süsleme şeritlerinde, mimari ve küçük objelerin dekorasyonunda kullanılmaya devam etmesine rağmen Nesih adı verilen yuvarlak ve el yazısını andıran bir hat göze çarpar şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Açıklığı, basitliği ve okunabilirliği ile ayırt edilen bu hattın onu Bağdat sarayında kullanan İbn-i Mukle tarafından geliştirildiği sanılmaktadır. Çok daha önceleri kullanılmış olması mümkün olmakla birlikte yuvarlak hatların bu türünün geliştirilmesi ve yaygınlaştırılmasında İbn-i Mukle şüphesiz önemli bir rol oynamıştır. Diğer bir vezir İbn-ül’ Bevvab (V. H 423/M 1032), meşhur Müslüman hattatlar üçlüsünün ikincisidir. Kendisinden önce gelen İbn-i Mukle tarafından konulan kuralları takip etmiş, fakat zamanının en iyi bilinen altı el yazısı hattının daha zarif versiyonlarını oluşturmuştur. İbn-ül’Bevvab, Kur’an nüshalarında yuvarlak hatların kullanılmaya başlanmasına öncü olmasıyla bilinir. Günümüze kadar ulaşan Nesih hattındaki en eski Kur’an nüshası İbn-ül’Bevvab’ın bizzat yazdıklarından biridir. Bu gün bu nüsha İrlanda’da Dublin Üniversitesi’nin Chester Beatty Kütüphanesi’nde bulunmaktadır. Okunabilirliği sebebiyle hattı zamanla Kur’an-ı Kerim yazısında Kufi hattının yerini aldı. Kufi gibi Nesih hattı da Müslüman dünyasının bütün yörelerine dağılmıştır.

Yuvarlak el yazısı hatları, üçüncü meşhur hattat, Yakut bin Abdullah el-Musta'sımı (1298) tarafından daha da ince şekilde işlendi ve düzenlendi. Bazen “sitte”yi yani devrinin revaçta olan “altı” hattını ortaya çıkaran kişi olarak anılmakla birlikte, bu hatlar muhtemelen çok daha önceden biliniyorlardı. Fakat, kamış kalemi kesmek ve ucunu yazıya hazırlamak için bulduğu yeni bir metodla bu yazıları daha da güzelleştirdi.

Yakut el-Musta'sımı'nin zamanına kadar yuvarlak Arap hatlarının temel gelenekleri kurulmuş, mükemmelleştirilmiş ve güzelleştirilmişken daha sonraki nesiller bu malzemeleri daha dekoratif ve pahalı Kur'an nüshaları hazırlamakta, ayrıca şiir ve nesir kitaplarında kullanmışlardır. Sonraki yüzyıllarda hazırlanan Kur'an nüshalarında bulunan yazı ve süslemelerdeki zarafet aşılabilir niteliktedir. Her yönetici, her hanedan, her zengin kişi zamanın en güzel Kur'an nüshasını yazmak veya yaptırmak için yarışmıştır. Hattatlar bir saray için çok değerliydi. Her eğitilmiş kişi sanatın en yüksek seviyedeki maharetine sahip olmaya çalışmıştır.

Hat sanatına duyulan ilgi Kur'an yazımından hatların metal, cam, fildişi, kumaş tahta, taş, alçı ve seramikten yapılmış eşyanın süslenmesinde kullanılmasına kadar sıçramıştır. Mümkün olan her malzeme ve nesne yazı sanatıyla oluşturulmuş şeritler, madalyonlar, motifler veya bütün tasarımlarla süslenmiştir.

Değişik, köşeli ve yuvarlak hatlardan her biri özel bir stili belirler ve her biri ayırt edici bir isme sahiptir. (Sülüs, Nesih, Muhakkak, Reyhani, Rika, Tevki vb.). Farklı bir hat meydana getiren stil özellikleri dikey çizgilerin başlarının nasıl yapıldığı, harflerin bitiş şekli, sıklığı, eğiklik derecesi, yatay ya da düşey uzatma, köşelerin yuvarlatılma derecesi ve bunlar gibi özelliklerdir.

Geliştirilen en önemli hatlardan biri Müslüman dünyasının bütün yörelerinde kullanılan Sülüs hattıdır. Sülüs, mimari ve küçük dekorasyonunda, aynı zamanda Kur'an nüshalarında ve diğer metinlerde dekoratif bir hattır. Abbasi döneminin ilk yıllarında yaygınlaşan, yani miladi sekizinci yüzyıl sonlarında kullanılmaya başlanan çok eski bir hattır. Altı ana hattan (sitte) biri olarak kabul edilir. Bu güne kadar değişik formlarda kullanımıyla sülüs harflerin herhangi bir boşluk veya forma uyacağı şekilde genişlemesine ya da sıkıştırılmasına izin veren bir esnekliğe sahiptir. Üst üste satırlar ve uzatılan düşey çizgiler hattın diğer özelliklerindedir.

Kufi, Nesih ve Sülüs hat çeşitleri Müslüman dünyasının bütün bölgelerinde kullanılmakla birlikte sadece mahalli hatlar da mevcuttur. Bunlardan biri Mağribi olarak bilinen hattır. Bu hat Mağribi İspanya ve Kuzeybatı Afrika'da Kur'an ve diğer metinlerin

kopyalanmasında ve küçük eşyanın süslenmesinde kullanılmıştır. Mağrip'te bile, Pan-İslami hatların hüküm sürdüğü kitabeler arasında üstünlük sağlayamamıştır. M.S 1000'li yıllar arasında ortaya çıktığı düşünülen Mağribi hatta Kufi'nin köşeli özellikleriyle, Neshin yuvarlak formları arasında bir geçiş olarak karakterize edilmektedir. Bazı harflerin sonda gelen şekillerinin satır altındaki abartılı yuvarlak uzanımları ayırt edici bir özelliğidir. Bununla birlikte İbn-i Mukle tarafından icat edilen orantılı (Mensub) sistem İslam'ın batı bölgelerinde hiçbir zaman geniş ölçüde kullanılmamıştır.

Bazı genel özelliklere uymakla birlikte Mağribi hattın tarihte dört alt stili mevcuttur. Bunlardan ilki adını önemli ölçüde kullanıldığı şehir olan Kayrevan'dan alan Kayrevani'dir. Mağribi hattın bu türü çok kısa dikey çizgilerle ayırt edilir. Endülüsi ya da Kurtubi adı verilen hat ise daha sıktır.

Yatay çizgilerin ve satır altı çizgilerinin bir hayli uzatılmasıyla dikkati çeker. Müslüman İspanya'nın en önemli stili haline gelmiş ve Müslümanların İber Yarımadası'ndan çıkarılmalarıyla birlikte oradan Kuzey Afrika'ya yayılmıştır. Mağribi hattının üçüncü türü olan Fasi daha büyük, daha kalın ve daha ince işlenmiştir. XVII. yüzyılın başlarında Endülüsi ile birleşmiştir. Bu karışım basitçe Mağribi olarak bilinir. Fas, Cezayir, Tunus ve daha az ölçüde de Libya'da önemli bir hat haline gelmiştir. Sudani ise Orta Afrika'nın Müslümanlar tarafından geliştirilen ve sevilen bir hattır. Bilinen Mağribi hattı özelliklerine sahiptir fakat satırlar daha kalın ve metin daha yoğundur. Günümüzde Sudani, Mağribi stillerinin içinde ayrı bir adı koruyan tek hattır.

Geniş bir etki alanı kazanan üç diğer bölgesel hat XIII. ve XIV. yüzyıllarda yaşayan İranlı yenilikçilere atfedilir. Bunlar Ta'lik, Nesta'lik ve Şikeste hatlarıdır. Son ikisi ana Ta'lik hattının çeşitleri olarak bilinirler. Bu yuvarlak el yazısı hatlarından Ta'lik ismi "alak: asma, asılma" kelimesinden gelir. Kur'an nüshalarında çok az kullanılan bu hat daha çok diğer edebi eserlerin istinsahında ve küçük nesnelerin süslenmesinde kullanılmıştır. Miladi dokuzuncu yüzyıl civarında ortaya çıktığı sanılan Ta'lik Tebrizli meşhur sanatçı ve hattat Mir Ali'nin zamanına kadar yaygın bir kullanım bulamamıştır (XIV. yüzyıl sonu, XV. yüzyıl başı).

Ta'lik'in daha sonra yeniden düzenlenmesi Nesta'lik hattını ortaya çıkarmıştır. Bu daha hafif ve daha zarif bir yazı şeklidir. Ayırt edici özellikleri arasında birçok harflerinin abartılı şekilde uzatılmış yatay eğrileri, küçük dairelerin içlerinin doldurulması, çok ince ve sivri harf bitimleri, yataydan çok dikey hareketlerde vurgu ve çizgi kalınlıklarındaki büyük farklılıklar sayılabilir. XVI. yüzyılda Nesta'lik İran edebi

eserlerinin istinsahında pratikte Nesh'in yerini almıştır. Nesta'lık ismi nesh ve ta'lik adlarının bir araya getirilmesi olarak düşünülmüştür.

XV. yüzyılda ortaya çıkışından beri hat İran'ın milli hattı olagelmıştır. Nesta'lık aslen albüm koleksiyonları için yapılan koligrafi sayfaları (murakka') veya dünyevi edebi eserler için kullanılmıştır. Dokuzyüz-binbeşyüz yılları civarından sonra İran ve Orta Asya'da kitabe ve abidelerde kullanılmasına rağmen hemen hemen hiçbir zaman Kur'ani hat olarak kullanılmamıştır. Üslup, Farsça'nın ve İran-İslam etkisinin kuvvetli olduğu doğu bölgelerinde hızla yayılmıştır. Farsça hatlarının bu bölgelerinin ötesinde ya çok az etkisi olmuş ya da hiç olmamıştır.

Şikeste (kırık şekil) hattı Herat'ta XI-XVII. yüzyılın ortalarında geliştirilmiştir. Ta'lik'in karmaşık ve okuması zor bir çeşididir. Aşırı derecede sıkışık olan bu hat çok yüksek olmayan ve eğimli dikeylere sahip harflerle yazılıyordu. Sesli harf işaretleri yoktu. Satırlar sayfa üzerine değişik açılarda yerleştiriliyorlardı. Şikeste öncelikle İran ve Pakistan'da şahsi, ticari ve resmi yazışmalarda kullanılmıştır.

Müslüman dünyasında geniş bir öneme ve kullanıma sahip olan bir başka hat da Divani hattıdır. IX-XV. yüzyıl sonlarında Osmanlı Sultanlığının katipleri tarafından yaygınlaştırılmıştır. Bu da Ta'lik'in bir çeşidi olarak bilinir, fakat bu eski İran hattıyla ilişkisi Nesta'lık ve Şikeste kadar açık değildir. Divani, bahsettiğimiz gibi; kısmen resmi dokümanlar, fermanlar ve Osmanlı Padişahlarından her biri için yapılan resmi imza mühürlerinde (tuğra) kullanılmıştır. Divani, Kuran'ın yazımında veya kitabelerde yaygın olarak kullanılmamıştır. Abartılı derecede akışkan hareketliliğiyle ve satır sonlarında harflerin düzey değiştirme ve uzamalarıyla ayırt edilebilecek yuvarlak bir hattır. Harflerin üst üste yazılmalarına ve kuralsız şekilde birleştirilmelerine doğru belirgin bir eğilim gösterir. Sesli harf işaretleri genellikle konulmaz.

Çağımızın Hat ustalarından Bağdatlı Hasan Mesudî hat sanatını şu şekilde anlatıyor; *“Bir metnin anlamı başkadır, kaligrafisi başka. Kimi zaman da bu ikisi birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Hattatlık yalnızca metnin yazılışı olarak ele alınamaz, belli bir dünya görüşünü dile getiren soyut bir düzenlemedir aynı zamanda.”*

“Siyah mürekkepli harflerin uzamsal biçimi ve bunların çevresindeki beyaz alan belli bir yöntem doğrultusunda titizlikle incelenecektir. Geleneksel hattat, sanatını kusursuz bir biçimde icra ettiğinden, yazılan sözcükleri gerçek anlamlarına ulaştıracak köprüyü kuran, duygu ve düşünce yüklü, güçlü bir istif yaratacaktır. Bir hattatın

çalışmasına bakıldığında göze çarpan ilk şey o plastik görünümüdür; anlam daha sonra gelir. Hatta çoğu zaman, aktarılan bilgi estetik etkilerin arasında seçilmez olur.”

“Algılama düzeylerinin zenginliği ve çeşitliliği hat sanatının boyutlarını belirler: düzenleme ya da genel biçim, daha sonra beyaz ve siyah alanların dengesi ve dengesizliği, ritim ve sonra da sözcüklerin ilk anlamlarının ve bunların altında yatan anlamın çözülmesi.”¹

Hasan Mesudî hattatın hazırlık aşamasını da yine şu sözlerle belirler; *“Hız ve verimliliğin her şeyden önce geldiği hareketli XX. Yüzyılın ortasında hattatlık hala büyük bir sabır gerektiren, hiçbir aşamasının üzerinden geçilmeyecek bir sanat olarak kalmıştır. Hattatlık yıllar süren bir çıraklık dönemi gerektirir ve bu sanatla ilgili büyük bir kültürün de edinilmesi zorunludur. Çırak büyük ustaların çalışmalarını örnek alarak alıştırmalar yapmalıdır. Onların zenginliğiyle estetik görüşü inceleyecektir.”*

“Meyve veren bir ağaç yavaş yavaş gelişir ve meyvelerini olgunluğa götürecektir ve her birine tadını, rengini ve kokusunu verecek olan öz suyunu topraktan alır. Hattat sanatını böyle olgunlaştırmalıdır. Uygulamalar, vücudunun liflerinde yavaş yavaş biriktirdiği bilgiyi uyandırır ve binlerce nüansı serbest bırakır.”

“Hattatın bilgisi ve ruh hali, kamyş kalemin ucuna doğru yönelir, orada yoğunlaşır ve birleşir, damardan fışkıran kan gibi mürekkepten çıkan nokta, çizgi, sözcük orada doğar. Kalemin ucunda yeniden doğmak üzere mürekkebin içinde eriyip gider.”²

Uzakdoğu kaligrafisinde olduğu gibi hat sanatında da nefes, çeşitli tekniklere sahiptir. Sanatçı yine bu teknikler ile ilgili olarak da şu sözlere yer vermektedir;

“Hattatın nefesini tutabilme gücü hareketinin niteliğine yansır. Belli bir nefes alma tekniği vardır. Normalde içgüdüsel olarak nefes alınır. Hattat, yetiştirmeye boyunca, nefesini tutmayı ve harf çizimindeki duraklardan yararlanarak tekrardan nefes almayı öğrenecektir. Çekmeyle ya da itmeyle yapılan bir hareket, nefes alınıyorsa farklı, veriliyorsa daha farklı özellikler gösterecektir. Hareket uzun sürünce, çizginin bozulmaması için hattat nefesini tutar ve bunun hareketini engellememesine izin vermez. Bir harfi ya da bir sözcüğü yazmadan önce, nefes alınabilecek yerleri önceden kestirmek ve aynı fırsatta kalemi de yeniden mürekkeplemek gerekmektedir. Bu durakların yeri bellidir, önceden ayarlanmıştır. Eğer kamışta mürekkep kalmışsa hattat yine nefesini

¹ JEAN, Georges; “Yazı İnsanlığın Belleği”, Yapı Kredi Yayınları – 1601, Genel Kültür Dizisi - 7, İstanbul, Şubat 2002, s. 169.

² JEAN, Georges; “Yazı İnsanlığın Belleği”, Yapı Kredi Yayınları – 1601, Genel Kültür Dizisi - 7, İstanbul, Şubat 2002, s. 169.

tutabilir. Sonuçta duraklar kaleme mürekkep, ciğerlere hava doldurmak içindir.”

“Hattatın yoğunlaştığı an, üzerinde baskı yaratan güçlükten kendisini kurtaracak olan hamlenin başlangıcıdır. Kendi derinliklerinde kendi yolunu arayacaktır. Bütün vücudu hattatlık eylemine katkıda bulunmalı ve zihni de buna uymalıdır. Yoğunlaşma görsel ve işitsel boşluk gerektirir.

Hattat kendisine huzurlu bir ortam yaratmalı, dış dünyanın baskılarından soyutlanmalıdır. Çevresindeki her şey sanki yok olmuşcasına bir boşluk yaratmalıdır. Kendisinin merkez olduğu küresel bir boşluktur bu; yoğunlaşması ne kadar artarsa o da bu merkeze kadar yaklaşır, o anda zengin bir dünya bulur karşısında ve kendi kendisinin ustası olur. Ağırlığını kaybeder, eli kanatlı bir ele dönüşür, ifadesi daha sahici olur, enerjisi en üst düzeydedir ve bunu harflere yükler.”

“Hat sanatında mürekkepli alanın dışındaki beyaz boşluk, hat yazısına güç katan, estetik formunu yansıtan yardımcı bir unsur olarak hattat tarafından dikkatle ele alınır. Hattatın istifinde sadece siyah ve beyaz yüzeyler vardır ve ister siyah ister beyaz olsun her alan kendi gücünü bulmalıdır. Bu bakımdan sanatçı için Hat sanatı, beyaz sayfanın beyaz yüzeyini plastik açıdan değiştirerek, bakışa ve düşünceye sunulan bir ifade biçimine dönüşür.”

Bu düşünceleri ile Hasan Mesudî, hattın anlatım gücünü de şöyle dile getirmiştir;

“Neşe, mutluluk, barış, kaygı ve toplumsal şiddet hattatlık sanatında özümsemiş ve dile getirilmiştir. Bu heyecanları duyabilme ve onları yeniden canlandırma gücü, temeli birçok kişinin okuyamadığı Arap alfabesine dayansa da hattatlık diline evrensellik kazandırır.”

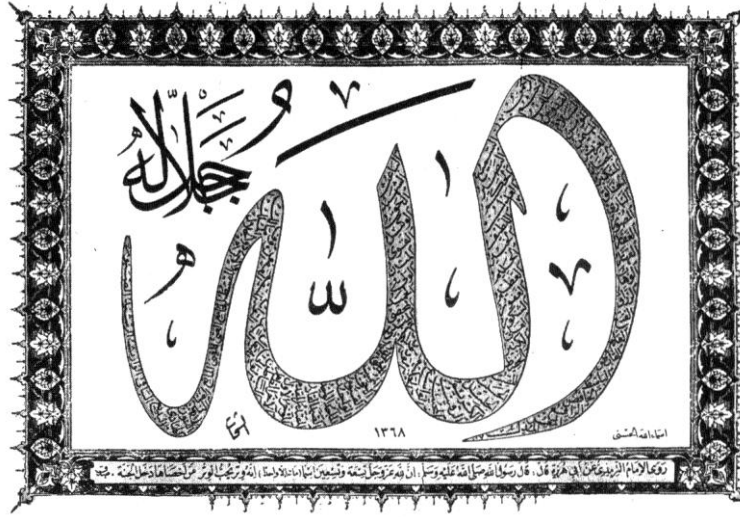
“Hattın kullanımıyla –resim-harf, sözcük-resim-anlam ve görselleşme evrenselleşir”

“Hattat sürekli sanatıyla uğraştığı için bu durum hareketlerine de yansır. Bir harfin hafifliğiyle uçarken bir ötekinin ağırlığını taşır.”³

³ JEAN, Georges; “Yazı İnsanlığın Belleği”, Yapı Kredi Yayınları – 1601, Genel Kültür Dizisi - 7, İstanbul, Şubat 2002, s. 170-173.



Şekil 3.9. Bağdat hattı, 1952



Şekil 3.10. Hattatı bilinmeyen bu çalışmada Allah'ın adı yazılıdır. Harfin kalınlığı içinde Allah'ın adları küçük harflerle tekrarlanmıştır.



Şekil 3.11. Haşim'in Celi Divanî üslubunda bir istifi, 1957

3.4. Batı Yazı Sanatı

Yunanistan'da, İonia alfabesinin benimsenmesinden önce nasıl birçok farklı alfabe kullanılıyorsa İtalya'da da halkların her biri kendi alfabesine sahipti. Bu alfabeler aslında akraba olmalarına rağmen, göstergelerinin şekillerinde fazla benzerliğe rastlanmıyordu. Roma, diğer İtalyan halklarını yenilgiye uğrattığında, bütün yazı türlerinin yerini Romen yazısı almıştır. Zenginleşen, sanata ve bilime çok değer veren Roma, böylece İtalya'nın ruhani merkezi haline gelmişti. Roman yazısı, daha sonra Batı Roma Hıristiyan kilisesinin yazısı olarak, İncil'le birlikte bütün Batı Avrupa'ya yayılmış, daha önceden kullanılan Run yazısı, "dinsizlerin yazısı" ve "nefret uyandırıcı büyü işaretleri" olarak ilan edilip kullanılması durdurularak gerilemesine sebep olmuştur.

Romen yazısının farklı türleri vardır:

- **Kapital yazı**; Büyük harf yazı, en fazla yazıtlarda rastlanır, fakat el yazılarında da kullanılmıştır.
- **Unsiyal yazı**; 3. yüzyıldan beri karşılaştığımız bu yazı, kapital yazı türünün daha yuvarlak formu bir tarzıdır.
- **İşlek yazı**; Siebenbürgen'deki maden ocaklarında, 2. ve 3. yüzyıldan kalma balmumu tabletlerin üzerinde rastlanmıştır. Bu yazı, 5. yüzyılda Kayser Kalem Odasında ve 4. yüzyıldan itibaren kitaplarda da kullanılmıştır.
- **Tiro işaretleri**; Tiro tarafından geliştirilmiş, hızlı yazı için kullanılan göstergeler ve kısaltmalara 9. yüzyıla kadar kullanımına rastlanmıştır.

Batı'nın tüm yazı türlerinin kökeni, İmparator Augustus'un hükümdarlık döneminden (M.Ö. 31-M.S. 14), Büyük Gregorius'un papalık dönemine (M.Ö. 590-604) uzanan süre içinde Roma imparatorluğunda kullanılmış olan Roma yazı sistemidir. Batı kaligrafisinin temeli, ilk kez İtalya'da M.Ö. 7. ya da 6. yüzyıllara tarihlenen yazıtlarda görülen Roma (ya da Latin) alfabesidir. Latin alfabesiyle yazılmış en eski yazıt, Praeneste'de (bugün Palestrina) bulunan, M.Ö. yaklaşık 7. yüzyıldan kalma bir broş üzerindeki MANIOS MED FHEFHAKED NUMASIOI (KLASİK Latince "Manius me Fecit Numerios için yarattı") sözcükleridir. Aşağı yukarı aynı tarihlerden kalma bir başka belge de, Roma Forumu'nda bulunan küçük bir sütun üzerindeki dikey bir yazıt ile büyük olasılıkla İ.Ö. 6. yüzyıldan kalma, Quirinal yakınlarında bulunan bir vazo üzerindeki Duenos yazıtıdır. Uzmanlar, bu yazıtların kesin tarihi konusunda görüş birliğine varamamışlarsa da, bu yazıtlar Latin alfabesinin günümüze ulaşan en eski örnekleri olarak kabul edilir.

M.Ö. 600 öncesinde, Etrüsk alfabesinden geliştirilmiş olan Latin alfabesinin tarihi, Etrüsk, Yunan ve Fenike alfabeleri yoluyla, yaklaşık olarak M.Ö. 1100'lerde Suriye ve Filistin'de kullanılan Kuzey Sami alfabesine kadar uzadığı düşünülmektedir.

Eski Roma döneminde ise, büyük harf ve el yazısı olmak üzere iki tür Latin yazısı vardır. Ayrıca büyük harf, el yazısı ve yarı işlek bir yazıyı birlikte kullanan karma yazı biçimleri de gelişmiştir. Yuvarlak büyük harflerin kullanıldığı Latin yazısı, bu karma yazılardan birinin gelişmesiyle M.S. 3. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Ortaçağda, el yazısı ile büyük harf ve yuvarlak büyük harf yazıların gelişmesiyle de, birçok Latin yazı biçimi doğmuştur. Kitapları kopya etmede kullanılan yuvarlak el yazısından bugün basımcılıkta kullanılan Latin harfleri doğmuş; 15. yüzyılda İtalya'da hukuki ve ticari metinlerde kullanılan köşeli el yazısından da bugünkü italik harfler ortaya çıkmıştır.



Şekil 3.12. Roma Kapitaler (İ.Ö. 1. yy)

ATQ·ILIVMII
PRAETEREAT
HÆDORVM

Kapitalis Kuadrata (I.S. 1- 3. yy)

ΕΛΥΤΟΣΕΤ
ΔΟΝΟΣΟΝΟΓΟ
ΟΝΟΤΤΑΝΤΙΔ

Eski Roma Kursiz yazisi (I.S. 1- 3. yy)

VMCANITMES
VMPHÆTHO
CORICLSATOU

Rustik Kapitaller (I.S. 1- 5. yy)

SÆLEM ETSE
ILLUMINMON
PATRISILLUSI

Roma Unsiyaller (I.S. 3- 9. yy)

Şekil 3.13. Romen yazı örnekleri

3.4.1. Ortaçağ Sanatında Yazıcılar

8. yüzyılda batı ve orta Avrupa'ya hakim olan Franklar, ünlü kralları Charlemagne döneminde topraklarını daha da genişleterek, Avrupa'nın en güçlü devletini kurmuşlardır. Charlemagne, bir cermen prensliğinden Roma anlamında bir imparatorluk yaratmıştır. Kendini Kutsal Roma-Cermen İmparatoru ilan etmiştir. Birleşik bir Avrupa'nın kurulması ve Batı kültürünün temellerinin atılması bakımından önem taşıyan bu döneme "Karolenj Rönesansı" adı verilmiştir.

Ortaçağ Hristiyan manastırlarında yazıcılar, Hristiyanlığın yayılması için özel bölümlerde yaşayarak, disipline edilmiş özel bölümlerde tüm zamanlarını yazı yazmaya adanmışlardır. Elyazmaları kusursuz bir örgütlenme ve tutarlı bir iş bölümü sayesinde ortaya çıkmıştır.

Günümüzde her birinin sanat eseri sayıldığı elyazmalarının çoğaltıldığı, tezhiplenip, ciltlendiği yazı odası, genellikle kütüphanelerin yanında bulunuyordu. Ama tarikatların düzenine göre, manastırda ısıtılan tek yer olduğu için "ısınma odası" diye adlandırılan ayrı bir bölmeden oluşabiliyor ya da bu salon, her yazıcıya özel küçük bölmelere ayrılmış olabiliyordu. En fakir manastırlarda bu oda avlu çevresindeki dehlizlerde yer alıyordu. Kimi çalışmalarını ayakta yapıyor olsalar da her yazıcının oturacağı bir yer bulunmaktaydı. Aynı anda iki kitap yazanlar, eğik çift planlı döner bir sıra kullanıyorlardı.

Kullanılacak yazıya göre farklı bir biçimde düzgünce yontulan bir kaz tüyü ile elyazmalarını çoğaltırlardı. Her bir keşiş günde ortalama dört sayfa yazabiliyor, bu bezdirici kopyalama çalışmalarına ancak ayın saatlerinde ara verebiliyorlardı. Aynı elyazmasındaki yazım yanlışlarına ve farklılık gösteren yazılara bakacak olursak, aynı yapıtı büyük olasılıkla birden çok yazıcının kaleme aldığını, aralarından birinin de kopyalanacak metni okuduğunu söyleyebiliriz. Ortaçağ'da karma cemaatler gitgide çoğaldığından gelen talebi karşılamak için rahibelerde bu çalışmalara katılıyordu.

Papaz çömezleri, çıraklar ve yeni başlayanlar ön düzenlemeleri yapıyor, yazıcıların harfleri dizeceği satırları çizmekle görevlendiriliyordu. Bu ön düzenlemelerin hala silinmeden durduğu birçok elyazmasına rastlanmaktadır. Elyazmalarının kopyalanması manastırlar için önemli bir gelir kaynağı oluşturduğundan çok fazla özen gerektirmeyen gündelik işler de acemilere yaptırılmaktaydı.

Kaligraflar, tezhipçiler, minyatörcüler ve ciltçilerden oluşan yazıcı keşişler birer sanatçı olup, gerçekleştirdikleri çalışmalar da birer başyapıt olarak ele alınırdı. Mezopotamya ve eski Mısır yazıcılarından farklı olan Ortaçağ Avrupa yazıcıları ne yaratıcıydılar ne de iktidarla bir ilişkileri vardır. Onlar var olan belgeleri kopyalayıp çoğaltırlar ama yeni bir şey ortaya çıkarmazlardı. Onların yaratıcılıkları tamamen başka bir alanda idi; özellikle Charlemagne döneminden başlayarak göz kamaştırıcı bir sanatı, kaligrafi sanatını (Batı kaligrafisi) geliştirmişlerdir. Harika tezhiplerle süslenen bu güzel “el yazısı” ilk kitaplarının paha biçilmez değerinde olduğu düşünülmektedir.

En iyi kaligraflar genellikle ileri gelen soylular ya da din adamlarının ısmarladığı özen gerektiren işleri üstlenirlerdi. Ama adları bilinmeyen bu sanatçıların yeteneğinin alçakgönüllülüğün altın kuralına her zaman için uymadığı doğrudur. Kimi keşişler sivrilme isteğine karşı koyamayıp kendi başyapıtları olarak değerlendirdikleri – haklı olarak- çalışmalara imza atmak istemişlerdir. Ama bir keşiş kendi becerisini açıkça öne çıkardığında işi bırakmak zorunda bırakılıyordu. Ancak sanatını tekrar Tanrının hizmetine sunmayı ve tarikatına bağlı kalmayı kabul ettiğinde işe yeniden başlamasına izin veriliyordu.

Kitabı süslemek, minyatörcü ya da tezhipçi uzmanların işiydi. Bu uzman sanatçılar, paragraf ya da bölüm başlarına altın harfler yerleştirmekle kalmıyor, çiçek ya da insan başları, minyatür sanatının canlı renkleriyle bu kitapların en güzellerini resimleyen manzaralar da çiziyorlardı.

Zamanla, Avrupa toplumlarının çeşitli yönlerde gelişmesiyle birlikte, yazıcıların arasından yazı sanatçıları da ortaya çıkmaya başlamış, özellikle resimli yazma eserler, yazı ustaları ile bezeme ve resim ustalarını aynı sayfalarda buluşturmuştur. Bezeme sanatı, Hıristiyanlığın ilk çağlarında, yazma eserlerin, eski çağların papirüs rulolarının yerini almakta olduğu sıralar boy atıp gelişmiştir. Ortaçağ Katolikliğinin el yazması kitaplarla yakın bağları olduğundan, birçok yazma eserin metinleri daha albenili kılınmak amacıyla süslenip bezenmiştir.

Öncelikle, sivri uçlu çelik bir kalemle motifin ana hatları çiziliyor, sonra da kaz tüyü ve mürekkep, pergel, cetvel ve gönye aracılığıyla ayrıntılar belirginleştiriliyordu. Renkli çevre çizgileri de tüyle yapılıyor, yalnızca doldurma işleminde ince fırça kullanılıyordu. Cemaatin üyeleri arasında, ısmarlanmış herhangi bir yapıtı incelikle yazıya aktarabilecek bir sanatçı yoksa bu iş için yeteneği ile ün kazanmış laik bir yazıcı da tutulabiliyordu. Çoğu zaman ince işlemelerle bezenen deri cildi ve kapamaçı

hazırlayacak olan ve “illigatorliborum” adı verilen ciltçi içinde aynı durum geçerli olabiliyordu.

Keşişler başlangıçta Roma döneminin bütün harflerini kullanıyorlardı. “Büyük unsiyal” da denilen “İşlek büyük” harf, daha küçük ve daha yuvarlak olan “yarı unsiyal” harf ya da anıt yazılarında kullanılan “kare büyük harf”. “Rustiqua” adı verilen ve adak anıtlarında kullanılan, kırsal kesime özgü büyük harflerin kullanıldığı da oluyordu. Matbaanın bulunuşuna kadar, yuvarlak Romen harfleri, tüy kalem yazısını anıtlarda kullanılan köşeli harflerden ayırmayı sağlamıştır.

Charlemange’ın iktidara gelişinden yakın bir zaman sonra, 768 yılında, yarı onsiyal harflerden esin alan yeni bir yazı türü ortaya çıkar: Karolenj harfleri. Biçimsel açıdan çok güzel ve çok okunaklı olan bu harfler, yüzyıllar içinde bütün Ortaçağ Batı Avrupa’sına yayılmıştır. Charlemange’ın iktidarı aynı zamanda çok önemli düzenlemelere öncülük etmiştir. Özgün metinlerin zaman içinde değişikliklere uğramasına engel olunamıyordu. Keşişlerin cahilliği ya da özensizliği bir kopyadan ötekine yapılan yanlışları o kadar çoğaltıyordu ki sonunda elyazması metinlerin anlamı bütünüyle değişiyordu. Bu durumu düzeltmek için Charlemange en iyi elyazmalarını kaynak olarak kullanıp yeni kopyalar hazırlatmaya karar vermişti. Karolenj döneminin elyazmaları üzerine “ex authetinco libro” açıklaması düşülmüş, böylece bunun kusursuz bir kopya olduğu güvencesi verilmiş olurdu.

XII. yüzyılın sonunda neredeyse bütünüyle kilisenin tekelinde bulunan eğitim sistemi sarsıntıya uğramış, keşişlerle birlikte çalışan laik yazıcılar yavaş yavaş atölye ve loncalar halinde örgütlenmişlerdir. Ticaretle uğraşan yeni burjuvazinin resmi belgelerini kaleme aldıkları gibi, kitapları de hazırlamışlardır. O zamana kadar, kitap ısmarlayanlar yalnızca soylular ve din adamlarıydılar. Yayımcılık dünyası soylular için hazırlanan pahalı yapıtlarla papazlar için hazırlanan dua kitapları ve ilahiyat için başvuru kaynaklarından oluşuyordu. Oysa bu alan yeni yapıtlarla zenginleştirilmiş; felsefe, mantık, matematik ya da astronomi konularında yeni inceleme kitapları ortaya çıkarmış, üstelik Dante gibi yazarlar ana dillerinde yazarak, Latince bilmesede belli bir eğitim düzeyindeki geniş bir kitleye ulaşabilmiştir. Bu dönemde burjuvazi ilk kez edebiyata ve yayımcılığa el atmıştır.

Bir süre sonra talepler o kadar artar ki zanaatkârlar bunlara karşılık veremez olurlar ve bu yeni taleplere karşılık vermek üzere yazı dükkânları çoğalarak, üretim çok değişik alanlara yöneltilmiştir. Artık mutfaktan eğitime, tıptan astronomiye kadar her

alandaki değişik kitaplara, hatta romanlara bile rastlanmaktaydı. Elyazması yayınların bu gelişimi, doğal olarak, kullanılan harflerdeki değişimleri de beraberinde getirmiştir. Yazıcılar “gotik” adı verilen Alman etkili harflere başvurmayı alışkanlık haline getirmişlerdir. Bunun maddi olduğu kadar kültürel nedenleri de vardır. Karolenj harfinden daha dar olan gotik harf sayfada daha fazla yer kazandırmayı sağlıyordu. Diğer yandan, aynı dönemde tüy kalemler yanlamasına yontulmaya başlanmıştı. Böylelikle yazıcılar tüy kalemleri düz değil, yandan tutmak zorunda kalmış, bu yazım şekli ile dar açılı “kırık” yazıya çok uygun yeni bir yazı formu gelişmiştir. Aynı dönemlerde mimaride de “gotik” dönem başlamış ve pencerelerin sivri kemerler oluşturan tonozlarıyla harflerin biçimleri arasındaki benzerlikleri görmek şaşırtıcıdır. Bu arada XIV. Ve XV. Yüzyıllarda İtalya’da Rönesans hareketinin ilk işaretleri ortaya çıkmış artık gotik biçimleri kullanmayan yeni bir yazı türü daha ortaya çıkmıştır. Daha yuvarlak ve biraz daha geniş harfleri olan bu yazıya “Hümanistik” adı verilmiştir. Bu harfler yayılıp her tarafta kullanılmaya başlanmışken, Avrupa kültürünü kökten etkileyecek yeni bir olay gerçekleşir; değişebilen harfleriyle baskı yöntemi geliştirilmiş ve tipografi bulunmuştur.

Almanya’da XIII. Yüzyıla doğru görülmeye başlayan bu başlangıç harfleri (Şekil 3.14), bir kitabın hazırlanışındaki belli başlı aşamaları göstermektedir. Bir parşömenin bir keşişe teslim edilişi, yazıcının hatları çizimi, buzağıdan elde edilen tirşe yapraklarını düzleştirilmesi ve bir portrenin yapılışı tasvirlenmiştir.

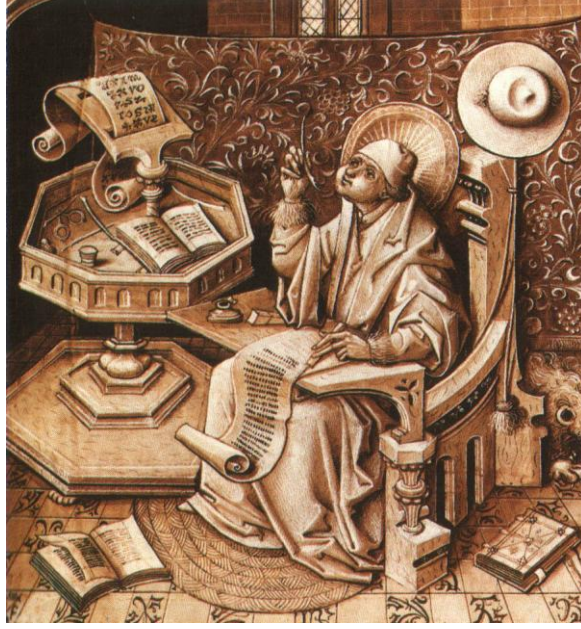
1300 yıllarında hazırlandığı düşünölen ve en eski elyazması örneği sayılan “Ruskin Saatleri” adını taşıyan bu eserde (Şekil 3.15), Hıristiyanların gündelik ibadetleri için kilise tarafından belirlenmiş saatler eşliğinde duaları içeriyor.



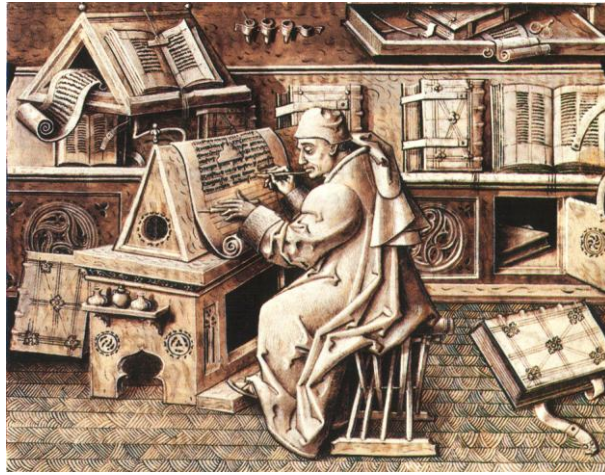
Şekil 3.14. Kitap yapımındaki aşamalar,



Şekil 3.15. Ruskin Saatleri (detay), Kuzeydoğu Fransa
1300'lü yıllar, J. Paul Getty Museum, Los Angeles



Şekil 3.16. Manastır yazıcısı



Şekil 3.17. Manastır yazıcısı

3.5. Çağdaş Matbaa

Batıda, Ortaçağ yazıcı keşişlerin zenginleştirdiği yazı biçimlerinin artırdığı talepler, sadece elle üretimin yetersiz kaldığı yerde yeni bir gelişmeyi destekleyerek, Çinlilerin yüzyıllardır kullandığı matbaa sisteminin Gutenberg'e esin kaynağı olmasıyla, günümüzde köklü bir devrim sayılan matbaanın oluşmasına kaynak olmuştur.

Başlangıcında matbaa, bugün olduğu gibi köklü bir devrim olarak değil el yazısının bir uzantısı olarak değerlendiriliyordu. Matbaacının ilk kaygısı yazıcıyla rekabet edebilmek ve kaligrafili yapıtlar kadar pahalı basımlar hazırlamaktı. Dolayısıyla, basılı sayfalar üzerinde bir tezhipçinin süslemesi için boş alanlar bırakılmakta, el yazması sayfanın görünümü elden geldiğince korunmaktaydı. Bu nedenle son derece karmaşık büyük harfler uyduruluyor, harfler ve göstergeler çoğaltılıyordu. Hatta birbirine bağlı harf grupları kullanılıyor, böylelikle tüy kalemin harfler arasında doğal olarak çizdiği bağlantılar korunmuş oluyordu. John Dreyfus'un şu yazdıklarına bakılırsa bu saptamalar çok doğrudur;

“Matbaada basılmış ilk kitabı hazırlamak söz konusu olduğunda, rekabet edilen el yazması kitapların belirleyici ortak niteliğine, yani üstün tasarım ve iş kalitesine ulaşmak gerekiyordu. Gutenberg'in 1450'de bastığı 'Latin İncili'nin göz kamaştırıcılığı, o dönemdeki yazıya ve el yazması İncil'lerin süslemelerine çok şey borçludur”.

Bu arada matbaanın son biçimini alması bir günde gerçekleşmemiştir. Yüzyıllar boyunca edinilen bilgilerle, çoğu zaman karanlıkta kalan bir yığın teknik buluşlara bağlıdır. Çinliler elle dizilen harfleri XI. Yüzyıldan beri kullanıyorlardı. Baskı makinesi de yüzyıllardan beri tanınıyordu ve Gutenberg'den de önce, yalnızca üzüm sıkmak için değil, kağıt parlatmak ve kumaşlar üzerine baskı yapmak için de kullanılıyordu. XV. yüzyıl başında, ahşap kalıplı harfler, aziz resimleri ve İncil'den sahnelerle birlikte basılmıştır. Ama bütün bu baskılar, kağıdın arka yüzünün tahtaya sürtülmesiyle elde edilmişti ve Gutenberg baskıyı mekanikleştiren ilk kişi olarak tarihe adını yazdırmıştır.

Yazıyı mekanik yöntemlerle çoğaltmak, en eski zamanlardan beri var olan bir düşünce olmasına rağmen, uzun süreler bunu keşfedip uygulamaya geçirmek mümkün olmamıştır. Babiller tuğlalara yazı basabilmek için yazı kalıpları geliştirmişlerdir. Asurlular da Mısırlılar gibi mühür yüzükler kullanmışlardır. Romalıların ise, isim simgeleri için harf kalıpları ve köleleri, hayvanları, ekmekleri, seramikleri işaretlemek için mühürleri vardı.

Bu düşünce ilk defa Çin’de uygulanmaya geçirildi; Julien’den sonra, 593 yılında, Kayser Wen-Ti zamanında tahta levha baskılar yapılmış ve bunlar 10. yüzyılda mükemmelliğe ulaşmıştır. Kin-li zamanında (1041-1049), bir soğuk demirci olan PI-SIN, hareketli matbaa harflerini icat etmiş, fakat devamını getirememiştir. 1662 yılında, misyonerlerin yine aynı tür bir denemesi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Çin’de ancak 1776 yılından itibaren hareketli matbaa harfleri kullanılmaya başlanmış ama bunlar matrislere dökülmüyor, tek tek kesilmiyordu.

14. yüzyılda Almanya’da, bu gelişmelerden bağımsız olarak, tahta levha baskısı icat edildi. Kaligraflar dışında, mektup ressamı adı verilen ve halkın genel okul ve ibadet kitapları ihtiyacını karşılayan, aziz tasvirleri, oyun kartları ve yasal yazışmalar dışında kalan ufak tefek yazışmaları düzenleyen bir grup ressam vardı. Resimlerin ve oyun kartlarının panayirlarda çok rağbet görmesi üzerine, mektup ressamlarının aklına bunları kalıplar kullanarak ve metni tahta levhalara kazıyarak hazırlama düşüncesi gelmiştir. Bilinen en eski gravür, 1423 yılından kalma, Aziz Christoph’un ilahi çocukla birlikte gösterildiği tasvirdir ve bu gravür iki satırlık bir imza taşımaktadır.

Mainz’ın ileri gelenlerinden Johann Gensfleisch Zum Gutenberg, Tahta levhaların baskısını kolaylaştırmak ve el kuvvetiyle sadece tek taraflı basılabilen sayfaları çift taraflı da basabilmek için, 1434-1443 yıllarında Strassburg’da vidalı presi icat etmiştir.

Gutenberg, 1444- 1445 yılları arasında Mainz’a geri döndüğünde, ilk başlarda tahtadan kesip matrislere döktüğü harfler yerine, hareketli matbaa harfleri geliştirmeyi düşünmüş, ama bu çok para gerektiren denemeyi gerçekleştirmesi için zengin bir Mainz’lı olan Johann Fust’un desteğini alması gerekmişti. 1450 yılında bu zengin Mainz’lının desteği ile büyük ve bol kazanç vaat eden büyük işe girişmiş ve 1452’de 42 satırlık İncil’i kendi döktüğü harflerle basmıştır.

Gutenberg geliştirdiği matbaa teknikleri yanında basımda kullanılan matbaa mürekkebinde de yenilikler yapmış, beziryağı ile lamba isini karıştırarak, çini mürekkebine oranla baskıda daha iyi sonuç veren bir mürekkep geliştirmeyi başarmıştır.

Matbaacılık sanatının ilk zamanlarında, sadece metinler basılabiliyor, genellikle oldukça süslü olan inisiyaller kaligraflar tarafından üzerine çiziliyordu. İşte bu kaligraflardan biri olan Peter Schoeffer Von Gernheim, bu zanaatın incelikleriyle böyle tanıştığı düşünülmektedir. Bu buluşun önemini hemen kavrayan Schoeffer Von Gernheim, ayrıca bu buluşun eksikliklerini de görebilmiş ve bunları düzeltmeyi

başarmıştır. Schoeffer Von Gernheim çelikten mühürler yapıp bunları bakırın içine oturttuk, dayanıklı matrisler geliştirip, bu sayede keskin harfler elde ettiği gibi, baskı rengini düzeltmeyi de başarmıştır. Böylece Fust bu bol kazançlı işi, Schoeffer Von Gernheim ile tek başına yapmaya ve Gutenberg'i devre dışı bırakmaya karar vermiş ve bir borç meselesini bahane ederek Gutenberg'in matbaasını ona bırakmaya zorlamıştır.

Matbaacılığın keşfi, yazı üzerinde önemli bir rol oynadı. Basılı ilk İnciller el yazısı olarak satılmış fakat gerçek sonradan ortaya çıkınca matbaacılar, muntazam matbaa harflerini basarak, el yazısının güzelliği ile rekabet etmeye çalışmışlardır.

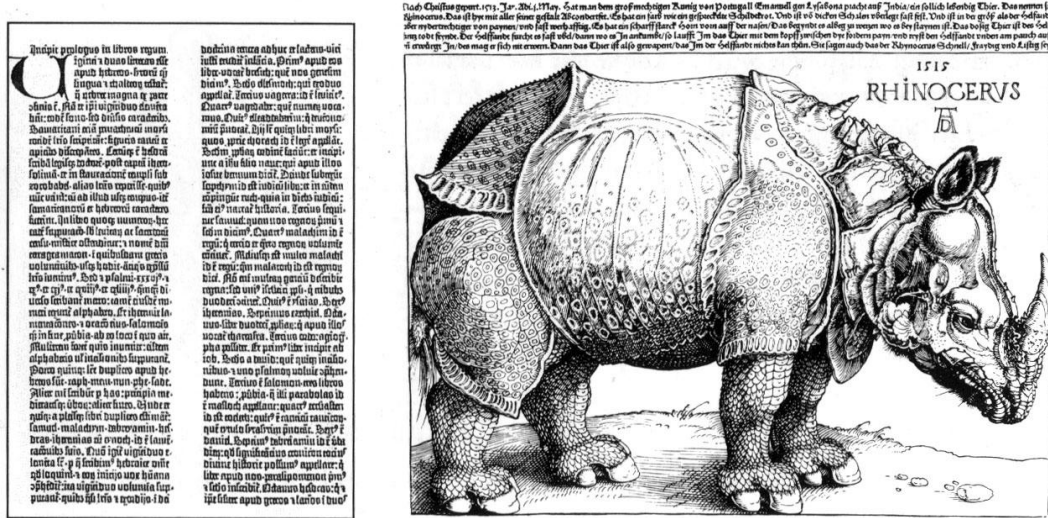
Matbaanın kaydettiği olağanüstü gelişme, dünyada ve Avrupa'da kitapların çoğalması, yavaş yavaş da olsa yazılı dillerin kullanılmasına ve incelenmesine yol açmıştır. Bir dilin "yazılı" yönünü tanımak, tıpkı eski yazıcılarda olduğu gibi belli bir güce sahip olmaktı; Sartre'ın Sözcükler'de dediği gibi, yazabilmek, "dünyayı fethetme" yollarından birine sahip olmak demektir.

Kendisi bunu hak etmiş olsa da tarih Çinli Gutenberg'in adını kaydetmemiştir. Çünkü kimi araştırmacılar bugün de 1390 yılında madeni dizgi harfleriyle basılmış ilk kitabın yaratıcısının Çinli olduğunu düşünmektedirler. Acaba bu buluş hangi yollardan geçerek, nerelerden dolaşarak Avrupa'ya gelmiştir? Bunun hala bilinmemesine rağmen, Mayenca'taki baskı makinesinin Gutenberg, Fust ve Schoeffer'in makinelerinin 1462'den itibaren Venedik'ten Anvers'e, Lyon'dan Nüruberg'e, Paris'ten Prag'a hızla yayılmış olduğu kesindir.

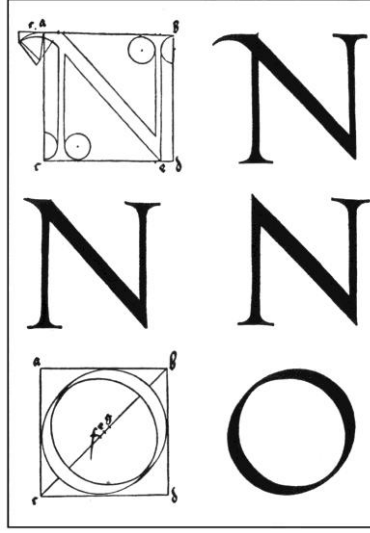
1783'e kadar Gutenberg'den beri hiç değişmemiş olan el baskısı makinesiyle günde 300 kağıttan fazlası basılamıyordu. Bu tarihte Didot, makinesine dizilen parçalar için demirden bir masa ve bakır bir yatak eklemiştir (Şekil 3.23). Bu tarz makinelerin ilki denilebilecek bu madeni baskı makinesi ona büyük formalarda basım yapma olanağını da sağlamıştı. Aynı anda makara halinde kağıt üretimi de gelişmiştir.

1807 yılında yeni bir baskı sistemiyle zenginleşen matbaa, 1812 yılında kusursuz bir hale gelir, karşı iki düzlem baskı yerine, silindir ve karşısında tek bir düzlemle işleyen bir sisteme dönüşmüştür. İlk kez İngiltere'de ortaya çıkan bu basımcılık türü, Alman F. Koenig tarafından düzenlenmiştir. XIX. Yüzyıl matbaacılığının önemli buluşları yavaş yavaş 1819'da geliştirilen merdanelerle yapılan mürekkepleme işleminin otomatikleştirilmesiyle temelleri atılmış oluyordu. Silindir iki parça ile baskı yapılan yeni bir baskı sistemi geliştirilmiş ve buna 'Rotatif' adı verilmişti. 1846 yılında Philadelphia'da oluşturulan ilk çağdaş baskı makinesi ile saatte doksan beş bin adet

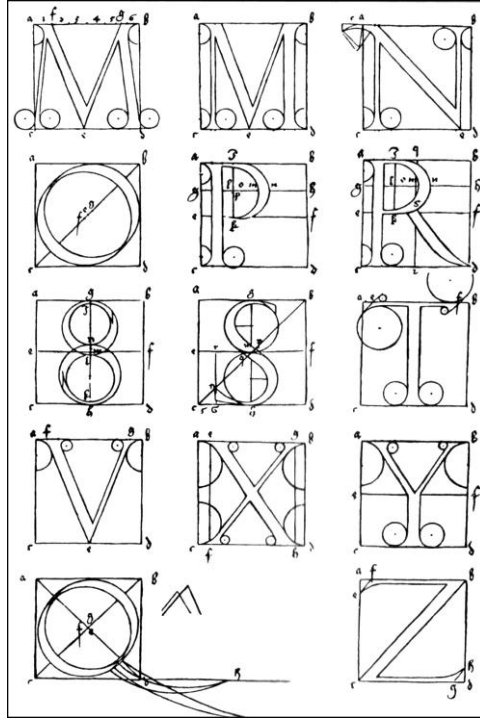
basılabilmekteydi. Elle çalıştırılan makinenin üç yüz baskı yaptığı dönemlerden bu yana epey yol kat edilmiştir. Bu gelişimler karşısında artık matbaa yazısı ve el yazısı, iki yazım türü olarak birbirinden belirgin bir şekilde ayrılmıştır. El yazısının işlek karakteri daha da belirginleşti ve 1799 yılında Sennefelder'in 'litografi'yi geliştirmesiyle, matbaacılığa yeni bir ivme kazandırılmıştır; rekabet ortamı, matbaacıları kitaplarına daha da fazla estetik ve zerafet katmaya zorlamıştır. Farklı grafik disiplinlerinin birleştirilmesiyle, yazılı yapılarda faydalanabilecek, gravür sanatı, yedirmeli veya yedirmesiz litografi, streatip gibi birçok yeni tür gelişmiştir. Tipografik baskı tekniği ile ağaç baskı resim sanatının işbirliği sayesinde Almanya'da resimli kitap basımı yaygınlaşmıştır. 1460 yılında ağaçbaskı resimlerle basılan ilk kitabın adı "Böhmen'li Çiftçi"dir. Almanya'da basılan resimli kitapların en güzel örnekleri, ağaç baskı sanatçısı ve grafik tasarımcısı Albrecht Dürer tarafından gerçekleştirilmiştir.



Şekil 3.18. Solda, Gutenberg'in bastığı İncil'den bir sayfa - 1450-55, sağda ise, Albrecht Dürer'in Ağaç baskı tekniğinde hazırlamış olduğu bir kitap illüstrasyonu – 1515



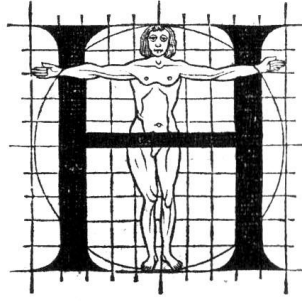
Şekil 3.19. Albrecht Dürer'in "Underweysung der Messung"
kitabındaki harf tasarım ve incelemelerinden hareketle yapılmış bir karşılaştırma.



Şekil 3.20. Albrecht Dürer'in 1525'te basılan
"Underweysung der Messung" adlı kitabından bir sayfa.

LE SECOND LIVRE, FEUIL.XIX.

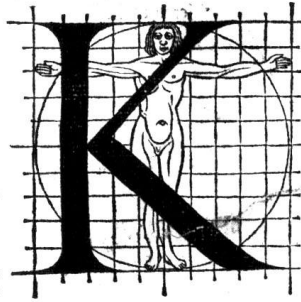
LAspiration a doncques son tra-
uerfant traict fus la ligne centri-
que & diametralle, iustement au des-
sus du penyl du corps humain, pour
nous monstret que nosdictes lettres
Attiques veulent estre si raisonnable-
ment faictes, quelles desirent sentir
en elles avec naturelle raison, toute
conuenable proportion, & lart d'ar-
chitecture, qui requiert que le corps
d'une maison ou d'ng P alaix soit plus
esleue depuis son fondement iusques
a sa couuerture, que nest la dicte cou-
uerture, qui represente le chef de tou-
re la maison. Si la couuerture d'une
maison est excessiuemet plus grande
que le corps, la chose est difforme, si non en Halles & Granches, desquelles la cou-
uerture commence pour la plus part bien pres de terre, pour euiter l'impetuosi-
te des grans ventz, & tremblemens de la terre. Doncques noz lettres ne volat
craindre le vent des enuieux maldifans, veullent estre erigees solidemet en qua-
drature, & brisees, comme iay dict, au dessus de leur ligne centrique & diame-
tralle. Excepte le dict A, qui a son traict traufferant iustement assiz soubz la di-
cte ligne diametralle.



Ordon-
nance du
traufferant
traict au
corps hu-
main.

Notable
singulier.

ON peut veoir a la figure cy pres
designes commat la briseure de
la lettre K, est assize sus le point de la li-
gne traufferant par le centre & penyl
du corps humain, ayat les piedz ioints
lequel centre come iay tousiours dict,
est sus le penyl. La briseure des aultres
lettres que ie laisse pour ceste heure a
faire, les renuoyant en leur renc abece-
daire, sera tousiours aussi assize sus la
dicte ligne centrique & diametralle.



Ordon-
nance
pour la
briseure
des let-
tres au
corps hu-
main.

IAy dict nagueres ou ie traictois de
l'aspiration, que noz lettres Atti-
ques veulent sentir l'architecture : & il

est vray, considere que A, represente vng pignon de maison, veu quil est figu-
re en pignon. L'aspiration H, represente le corps d'une maison, entendu que la
partie de dessous la ligne traufferante que iay dicte centrique & diametralle,
est pour soubz elle constituer Sales & Chambres basses. Et la partie de dessus
est pour faire pareillement Sales hautes, ou Chambres grandes, & Chambres
moyennes. Le K. a cause de sa briseure, nous signifie degrez a monter en
droicte ligne iusques a vng estage, & dicelluy pour moter aussi en droicte li-

Lettres
Attiques
veulent
sentir l'ar-
chitectu-
re.

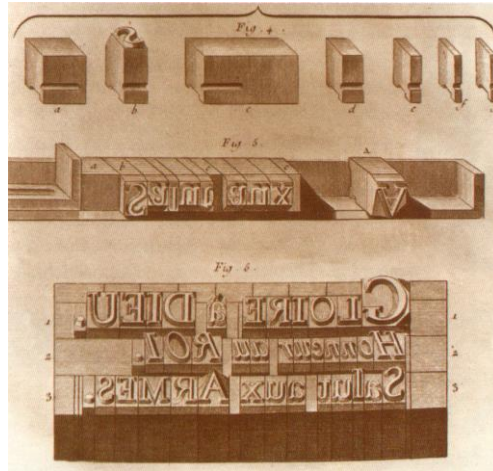
E.s.

Şekil 3.21. Geoffroy Tory'nin Gilles De Gourmont için 1529'da bastığı
"Champfleury" adlı kitabından bir sayfa.

Didot ailesi, iki yüzyıl boyunca birden fazla yenilik ve buluşlar yaparak kendilerini tarihe; çok ince bembeyaz kağıt üretimini geliştiren, tipografik ölçü birimi olarak puntoyu tanımlayan ve sonsuz kağıt üretebilmek için ilk makineyi mükemmelleştiren aile olarak tanıtmışlardır.



Şekil 3.22. Ulusal matbaada korunan bir Grandjean harfinin bir “O” nun içindeki “E”nin çelik kalıbı. Böylece oymacı her harfi kabartma halinde çelikten bir kalıpta yonttuktan sonra dökümcü bunu bakır bir ana kalıba döküyordu. Bunun sonucunda harf oyularak çoğaltılmış oluyordu. Bu ana kalıpla, yüzlerce harf dökme mümkün oluyordu.



Şekil 3.23. Diderot ve d’Alembert’in Ansiklopedisi’nin bu levhasında kurşun döküm harflerini görebiliriz. Büyük S harfi ve tipografik teknede satır değiştirir sözçükler arasına koyduğu az çok geniş boşluklar baskıya hazırlanmış yerleşimde de görüldüğü gibi sonradan doldurulmaktadır.

3.5.1. Tipografi

Tipografi (*typos*="form" ve *graphia*="yazmak" sözcüklerinden) “*yazıyı bir forma sokma sanatı ve tekniği*” diye bahsedilebilir. Font (yazı tipi), font büyüklüğü, satır uzunluğu, satır arası boşluk ve benzeri unsurların kombinasyonları ile yapılır. Yayımlanacak yazınsal içeriğin bir forma sokulması veya tasarımı olarak da tanımlanabilir. Tipografi tarih sahnesinde, değiştirilebilir, hareketli, hurufat tekniğinin Gutenberg’ten önce ağaçtan oyma harfler gibi farklı biçimlerde olduğu çeşitli araştırmacılarca çeşitli yayınlarda ifade edilmiş olsa bile, eninde sonunda Gutenberg’e atfedilen ‘değiştirilebilir hurufat tekniğinin kitap üretiminde ve daha sonra basım ve çoğaltımında kullanımı ile ortaya çıkan bir terimdir. Tipografi teriminin oluşması, sadece Gutenberg’in keşifleri ile sınırlanmaz; basımcılığın erken dönemlerinde bile (incunabula: 1500 yılından önceki erken dönem basımcılığın eserleri) kaligrafinin etkisi ve ortaya koyduğu değerler ‘erken dönem’ tipografisinin de değerlerinin doğuşunu desteklemiştir.

Örneğin Gutenberg’in bastığı ilk eserlerden biri olan “42 Satırlı İncil” (42 Line Bible) Skolastik dönemin üst düzey sanatsal yazısı Texture ile basılmıştır. Doğal olarak Texture yazı biçemi yazı araçları ile metalle kesilerek yeni bir kalıp oluşturulmuştur. Geleneksel yazma eserlerde kullanılan kamış ya da kaz tüyü kalemin harfi biçimlendirmesi sonucu oluşan bu formla yine Venedik Eski Biçem (Venetian Old Style) yazı tasarımlarının biçimlenişini de belirlemiştir (Şekil 3.24). Harfler tek tek kesilmiş ve dökülmüş olsa da, o dönemin “Jenson” gibi alfabe tasarımlarında yazma aracının etkileri belirgindir. Gerçekte böyle olsa da, tipografi Gutenberg’in uygulamaya başladığı yöntemin ürettiği ve ondan sonrakilerin geliştirdiği değerlerin tanımlanmasıdır.

Bu terimin neyi kapsadığını daha iyi anlamak için; tipografi ve basımcılık alanındaki araştırmacılardan olan Keith A. Aldag, “Modern Graphic Terminology” adlı çalışmasındaki tipografiyi nasıl tanımladığına bakmakta fayda olacaktır. Aldag, tipografiyi “okunurluk ve işlev çabasına görsel etkiler üretmeksizin, metni okurun anlayabilmesine en yüksek katkıyı sağlamak amacıyla basım ya da yeniden üretimde hurufatın –ve üstelik herhangi bir baskı unsurunun- boşluklamayı da içererek seçimi, dizimi ve düzenlemesi” olarak tanımlamıştır. O’na göre düzen veya yazı karakteri, kısaca basılı öğelerin görünüşü bu ölçütler yoluyla kararlaştırılır. Ancak, “okunurluk ve işlev çabasına görsel etkiler üretmeksizin” diyerek tipografinin teknik ve zanaat yönünün altını çizer.

Araştırmacı Ruari McLean “The Thames & Hudson Manual of Tipography”adlı kitabında, daha kısaltılmış bir tanım getirmiş ve “tipografi, basılı sözcük vasıtasıyla iletişim tasarımıının sanatı ya da zanaatıdır” diyerek çağdaş bir yaklaşım oluşturarak genelleştirmiştir. McLean kendi modernist yaklaşımıyla mümkünse sözcükler yerine görüntülerin –imge ve kavram takımlarının; trafik işaretleri, çevre grafiğinde kullanılan piktogramlar ve diğer çeşitli amaçlara yönelik göstergelerin- “daha doğrudan, kesin, cezbedici ve kolay anlaşılır” olduğunu belirtmektedir. O’na göre farklı dilleri konuşan insanlar, kendi dillerinin belirgin dizgeleri olan alfabeleri ve bu alfabelerin dilbilgisi, anlam bilgisi ve diğer yapılarını öğrenmelerine göre imge ve/ya da kavram takımlarını daha kolaylıkla yorumlayabilmektedir.

Keith A. Aldag’ın daha sınıflandırılmış, tamamen teknik bir sürece indirgediği ve “görsel etkiler üretmeksizin” diyerek özellikle belirttiği tanımına karşın, McLean “çekici”liğe atıfta bulunmakta ve zanaat kadar “iletişim tasarımıının sanatı” olarak tipografiyi tanımlamaktadır.

Tipografi terimi ilk kez, Gutenberg’in metal harflerini tanımlamakta kullanıldı. Bugün ise bütün baskı yazıları ve noktalama işaretlerinin sanatsal ve tasarıma dayalı özelliklerini ve üretim teknolojilerini konu alan bir uzmanlık alanı olarak kabul edilmektedir. Önceden tasarlanan, kalıbı hazırlanarak dökülen ve genel olarak yazılı iletişimin bütün alanlarında kullanılan harf, sayı, sembol, çizgi ve noktalama işaretleri, tipografik karakterler olarak anılırlar. Günümüzün tipografik karakterleri, el yazılarıyla başlayan uzun bir evrim sonucunda oluşmuşlardır. Harfin temel unsuru çizgisel vuruş ve darbelerdir, fırça, kamyı ve keski gibi yazı araçları, harf biçimlerini doğrudan etkilemiştir. Sonraları Eski Yunanlı ve Romalılar, harfleri temel geometrik konstrüksiyonlar üzerinde biçimlendirmeye başlamıştır.

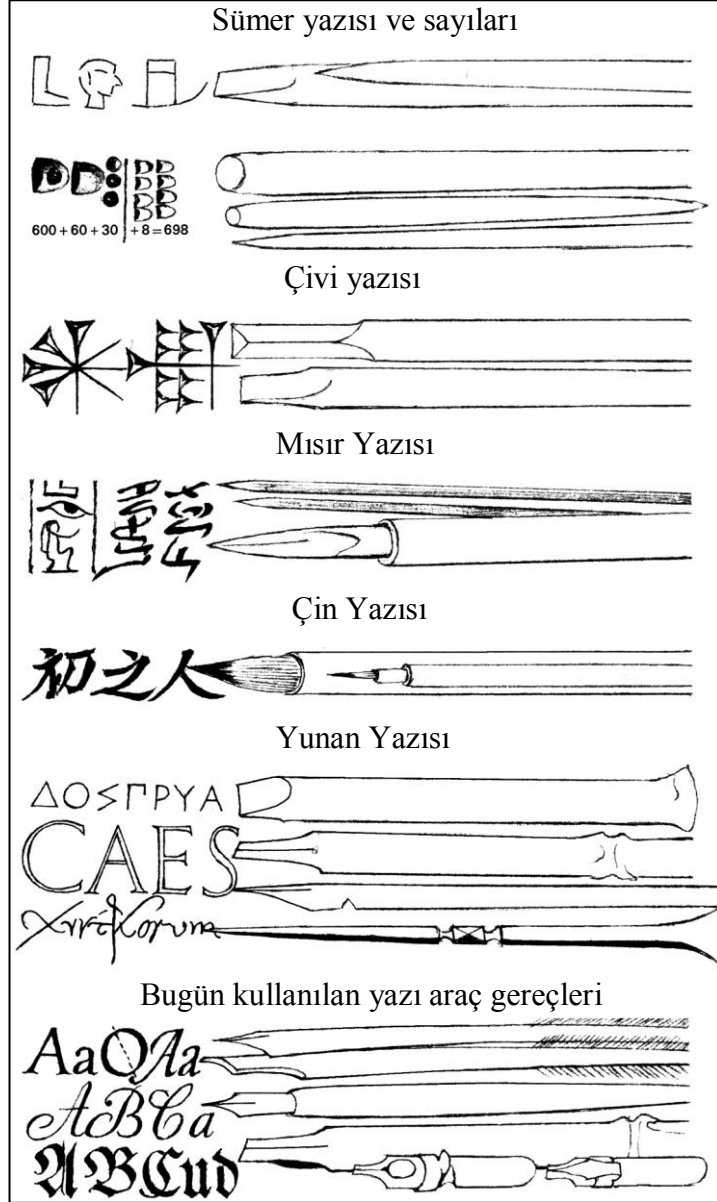
16.Yüzyıldan itibaren Avrupa’nın pek çok yerinde kendini daha çok göstermeye başlayan tipografi, bir meslek dalı olarak artık kabul görmekteydi. Matbaacılar sadece kitap basımı ile değil, aynı zamanda kitap tasarımı ve tipografik tasarım ile de ilgileniyorlardı. Tipografinin ilk atılımları, matbaanın keşif yeri olan Kuzey Avrupa’da değil, İtalya’da başlamıştır.16.yüzyılın başlarında rönesansın İtalya’da doruğa ulaşmasıyla beraber, kişisel eğitim ve bilgilendirme de yaygınlaşmıştır.

O yıllarda okumanın ve yazmanın sayılı olduğu bir dönemde, zengin soyluları tarafından moda olan kaligrafi dersini almak, el yazısını yaygınlaştırmış, bundan sonra gotik yazı önemini yitirerek yerini yeni cursiv –bugünkü deyim ile italik- yazı türüne

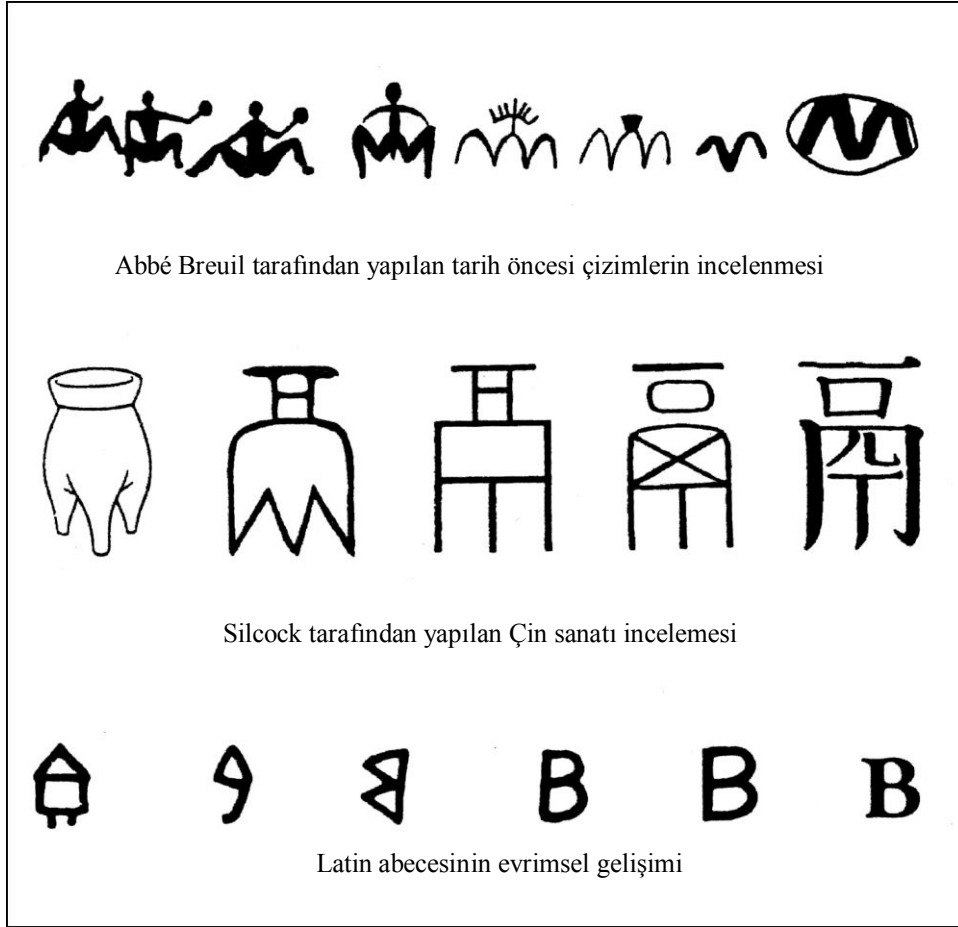
birakmiştir. İtalic ismi İtalya'dan doğup dünyaya yayıldığı için verilmiştir. Aynı yüzyılda İtalya tipografiye Bembo ve Aldus Mamitius gibi büyük kitap tasarımcılarını dünyaya tanıtmıştır. Cursiv yazının yanı sıra roman minisküller de yavaş yavaş kitap tasarımındaki yerlerini bu dönemde almaya başlarken, Fransa'da Claude Garamond ve Jean Jannon'da çalışmalarını sürdürmüşlerdir. 17. yüzyıla gelindiğinde ise, kitap tasarımının özgün tasarımları Fransa'da ortaya çıkmıştır. Fransız Kralı 14. Louis'in Fransız Akademisine özel olarak sipariş ettiği yazı karakterinin "romain du roi"nin bunda büyük etkisi olduğu düşünülmektedir. Bu kitabın kullanım kılavuzu olarak işlev gören "Champs Fleury" ise bu dönemden sonra basılacak olan kitaplara bir mizampaj rehberi olmuştur.

Teknolojik oluşum ve gelişmiş kullanım araçları Klasik süreç içinde yazı yüzlerinin gelişimini de karakterize etmiştir. Yeni yazı formları için ilham alınan bakır plaka oymaları, Barok ve Rokoko oyma teknolojilerinin doğuşu, daha kontrast, en ince ve en kalın çizgilerle oluşan alışagelmışin dışındaki alfabelerin yaygınlaşarak tasarlanıp kullanıma girmesine sebep olmuştur. Harfler daha güzel ve daha açık ifade edilmekteydi ve artık elle çizilmiyor, fakat cetvel, pergel ve gridlerle konstrükte ediliyorlardı. Çok ince, çok güzel çizgilerle tasarlanan yazılar daha önceki Roman yazısına göre daha zor okunmaktaydı. Onların klasik yüzleri seçkin, elit, değerli ve yüksek kaliteleri ile bugün bile hala etkilidirler.

Açık, keskin, aydınlık dokular ve basit formlar Antik ağırlıklı klasik dönemin alfabeleri üstüne temellendirilmişlerdi. Ancak bu çağda ve daha önceki zamanlarda tipografi asla sorgulanmamıştı. Yazılı metinler sağdan ve soldan bloklanarak ya da merkezden ortalanarak kullanılmışlardı. Tipografilerde kullanılacak olan yazı, var olan birçok farklı yüzün arasından, gereksinim için en uygun metin dokusunu bulmak için seçilirdi. Yüzyılın başlangıcından itibaren yeni fikirler pek çok Avrupa ülkesinde uygulamaya konmaya başlandı fakat asıl yenilik merkezleri İngiltere, İtalya, Fransa ve Almanya idi. Jhon Bell, Giambattista Bodoni, Didot ailesi ve Jestus Erich Walbaum gibi önde gelen yazı tasarımcı ve tipografları olarak -günümüze kadar gelen font isimleri ile- aslında bildiğimiz isimlerdir. Tasarlanan yeni fontlar, Rokoko akımına karşıtlık içinde çok az dekore edilmiş olarak karşımıza çıkmıştır. Süslemeli unsiyaller (başlık harfleri) metin yazılarından daha büyük yazılan kapitallerle yer değiştirmişlerdir.



Şekil 3.24. Tarihsel süreçte yazı formları ve araç gereçleri



Şekil 3.25. Abbé Breuil tarafından yapılan tarih öncesi çizimlerin incelenmesi

3.5.2. TİPOGRAFİDE TASARIM İLKELERİ

Grafik tasarımının amacı gerek iletişimi gerekse estetik kaliteyi en üst düzeye çıkarmaktır. Tasarımcı; çalışmasında, mesajının doğru ve etkili olabilmesi için tasarım ilkelerini bilmesi ve bu bilgileri nasıl işleyebileceğini öğrenmesi gerekmektedir.

Bir grafik tasarım ürününün hammaddeleri şunlardır:

- 1-Çizgi
- 2-Ton
- 3-Renk
- 4-Doku
- 5-Biçim
- 6-Ölçü
- 7-Yön

Yukarıda sözü edinilen elemanların bir tasarım içinde nasıl kullanılacağını belirleyen bazı kesin ilkeler bulunmaktadır. Bunlar, aslında bütün görsel sanat ve tasarım dallarında geçerli olan ortak ilkelerdir. Bu ilkelerin sayısı üslup ve anlatım biçimine bağlı olarak değişir. Başarılı bir tasarımcı olabilmenin önemli koşullarından biri de tasarım ilkelerini bilmek ve bunları gerektiği yerde kullanabilmektir. Bir yazar için gramer ne kadar önemli ise bir tasarımcı içinde tasarım ilkeleri o düzeyde önemlidir. Tasarımcılar bir grafik tasarım ürünü üzerinde hangi ilkenin daha etkili olacağı konusundaki değişik görüşlere sahip olabilirler.⁴

Tasarım ilkelerinin oluşmasında, özellikle 20.yüzyılda ortaya çıkan okul, akım ve üslupların büyük rolü olmuştur. Tasarım alanındaki her yeni yaklaşımın değişik bir akım ya da üslup olarak ele alınmasına karşın yararlandıkları ilkeler temelde aynıdır. Bir insanın nasıl gördüğünü ve görsel bilgiyi nasıl anlamlı bir bütüne dönüştürdüğüne ve araştıran Gestalt Psikoloji okulunun bu alanda elde ettiği sonuçlar, tasarım ilkelerini belirleyen başlıca faktörler arasındadır. Buna göre; bütün onu oluşturan parçalardan daha önemlidir.

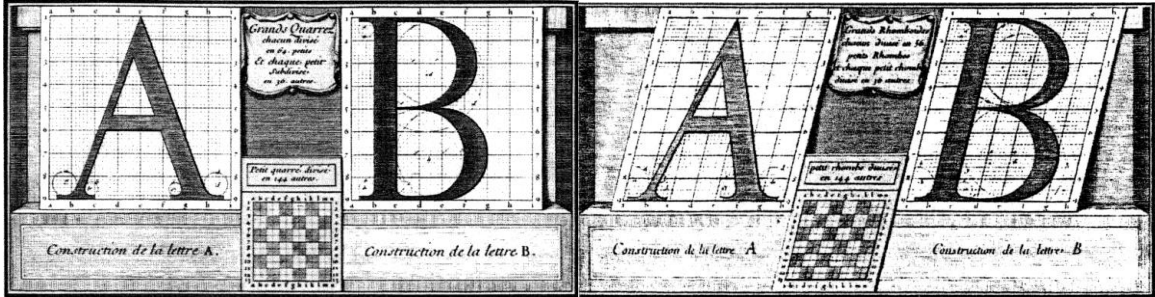
Tasarımcı kağıt üzerine bir şeyler çizmeye başladığı andan itibaren, algıya açık bir yapı oluşturmaktadır. Algı, temel olarak şekil (obje, nesne) ve zemin (fon) arasındaki ayırt edilmeyi sağlayan ilişkiye dayanmaktadır. Göz ve beyin, bir nesneyi algılamak için

çevresinden ayırmaya çaba gösterir. Bir kitap sayfasını okuduğumuz sırada, gözümüz harfi sözcük ve satırları kağıt üzerinde ayırt etmektedir.⁵

Tasarımın 5 temel ilkesi bulunmaktadır.

- 1- Denge
- 2- Orantı ve görsel hiyerarşi
- 3- Görsel devamlılık
- 4- Bütünlük
- 5- Vurgulama

Yukarıda sıraladığımız ilkelerin hepsi bir tasarımda eşit ölçüde yer almayabilir. Yapılan tasarımın amacına uygun olarak, bir ilke diğerinden daha önemli hale gelebilir. Hatta bazı tasarım ilkeleri birbirleriyle çelişebilir. Örneğin, bütünlük ile kontrastlık arasında daima bir zıtlık vardır. Tasarımcı bu ilkelerden yararlanırken hiçbir zaman formüle edilmeyecek olan kişisel özelliklerini, duygu ve sezgilerini de tasarımına katacaktır. Kişisel tavır ve sezgiden yoksun bir tasarım, yavan ve soğuktur. Yaratıcı bir tasarımcı, bir ya da bir kaçını çığnemeyi göze alabilmelidir.



Şekil 3.26. Fransız Kralı 14. Louis'nin istemi üzerine yaklaşık 1690'larda başlayıp On yılı aşkın bir süre çalışan matematikçi, tipografist ve sanatçılardan oluşan Komisyonun hazırladığı dik (roman) ve eğik (italik) harf tasarımları

⁴ BECER Emre; "İletişim ve Grafik Tasarım", Dost Kitapevi, Eylül, 1997, Ankara, s. 85.

⁵ İLAL, Ersan; "İletişim, Yıgımsal İletişim Araçları ve Toplum", T. Dergisi Yayınları, İstanbul 1989, s. 5.

3.5.3. FONTLARIN SINIFLANDIRILMASI

Tipografik karakterler, optik olarak hayali bir yatay çizgi (satır çizgisi) üzerine dizilirler. Küçük harflerin gövde yüksekliklerini belirleyen yatay çizgi ile satır çizgisi arasındaki uzaklık x yüksekliği olarak adlandırılır. Bu, küçük harflerin standart yüksekliğidir ve en net ölçülebildiği harf, küçük x harfidir. Harfleri oluşturan ana hatların alt ve üst bitim yerlerinde bulunan tırnak biçimindeki küçük uzantılar ise serif olarak adlandırılır. Tipografik karakterler et kalınlıklarına göre beş kategoriye ayrılabilir:

1. Tam beyaz (Extralight)
2. Beyaz (Light)
3. Yarım siyah (Medium)
4. Siyah (Bold)
5. Tam siyah (Extrabold)

Bir tipografik karakterin harfler, sayılar, noktalama işaretleri ve diğer sembollerden oluşan dizisine Font adı verilir. Aynı fontun bütün karakterleri yan yana dizildiğinde, optik olarak eşdeğer bir yoğunluk ve bütünsellik oluşturur. Bir fontun temel unsurları şöyle sıralanabilir: Büyük harfler, küçük harfler, sayılar, noktalama işaretleri, matematiksel semboller, aksanlar ve logogramlar, bunlar, iki harfin birleşerek oluşturduğu tipografik karakterlerdir. Tipografik karakterler sadece geometrik kriterlere göre tasarlanırsa, algılamaya dayalı optik sorunlar ortaya çıkar. Her tipografik karakter optik kriterler göz önüne alınarak tasarlanır. Örneğin, yuvarlak hatlar ve sivri uçlar büyük harf ya da satır çizgisinin dışına taşırılır. Yatay hatlar dikey hatlardan daha ince tutulur. Siyah yoğunlaşmayı azaltmak için, iki hattın dar bir açıyla birbirlerine eklendiği bölgeler belirli bir oranda inceltir. Tasarım bütünlüğü sağlamak amacıyla, harflerin benzer biçimsel özelliklere sahip olan parçalarında aynı formlar kullanılır.

Tipografik Karakterlerin Sınıflandırılması:

Fransız tasarımcı Maxmilien Vox (1894-1974) yazı karakterlerinin sınıflandırılması üzerine bir sistem geliştirerek eski karışıklığa bir çözüm getirmeyi düşünmüştü. British standardı olarak benimsenen bu tek sistem A Type I (Association Typographique Internationale) tarafından yeterli desteği görmüştür. Çoğu yazı yüzleri diğer gruplara ait yazıların karakteristiklerine de sahipti fakat Vox sisteminde, anlatım ve iletişimde ifadenin açık ve kolay anlaşılır olması amaçlanmıştır.⁶

⁶ Ganiz, Selahattin; "Yazı & Tasarımcıları", Kastaş Yayınları, İstanbul Ekim 1992, s.13.

Vox Yazı yüzlerinin sınıflama sistemi şöyledir;

1. Grup: Hümanis

Bunlar başlangıçta 15. yüzyılda görülen ve Hümanistik yazılar üstüne temellenen ilk roman yazıdır.⁷

Örnekler: Verona, Centuar, Kennerly



Şekil 3.27. Hümanis yazı karakterleri

⁷ Ganiz, Selahattin; “Yazı & Tasarımcıları”, Kastaş Yayınları, İstanbul Ekim 1992, s.13.

2. Grup: Garald

Adını Garamond ve Aldus kelimelerinin içindeki Gar ve Ald kelimelerinin birleşiminden alan bu tür yüzler Venedik’li basım-yayıncı Aldus Manutius için Francesco Griffo tarafından kesilip üretilen roman yazılardır. El yazılarının yuvarlak ve organik yapısına sahip olan bu karakterlerin serifleri dirsek biçiminde ve eğimlidir. Yuvarlak biçimlerdeki incelik ekseni diyagonaldir, ince ve kalın hatlar arasında çok az bir kontrast söz konusudur.⁸

Örnekler: Garamond, Bembo, Caslon, Vendoma ve Sabon



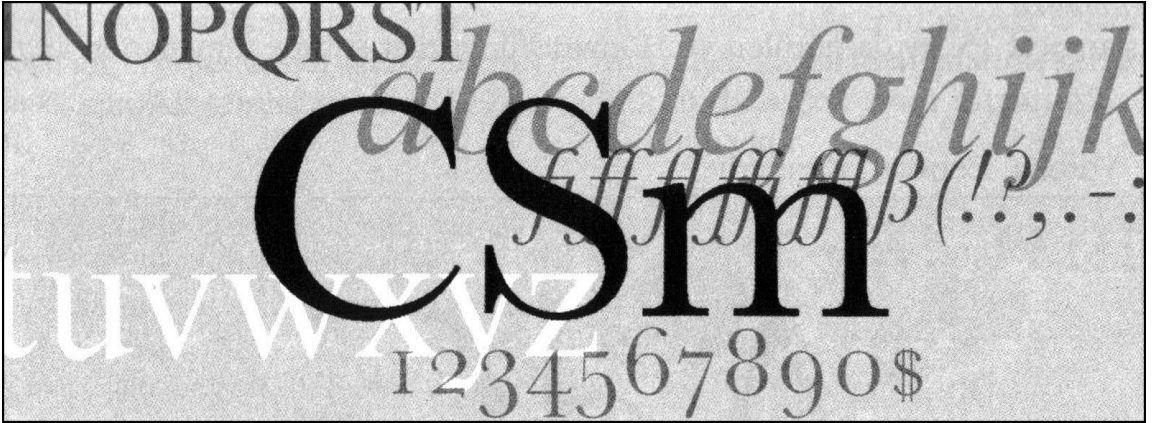
Şekil 3.28. Garald yazı karakterleri

⁸ Ganiz, Selahattin; “Yazı & Tasarımcıları”, Kastaş Yayınları, İstanbul Ekim 1992, s.13.

3. Grup: Transitional

Bu yazı türleri Old Face ve Modern'ler arasında geçiş gösterirler. Prototip, Fransız harf kesimcisi Grandjean'ın Romain du Roi'sidir. Fournier, Baskerville'nin geçişli dönem fontları, Times ve Caledonia tasarımları bu yazılara örnek gösterilebilir. Yazıları Bu gruba giren yüzlerin ince ve kalın hatları arasında geleneksel yazılara göre daha belirgin bir kontrast vardır. Serifler yataya daha yakın bir eğimdedir. Yuvarlak biçimlerdeki incelme ekseni dikeye yakındır. Harfler, Barok döneminin etkisiyle daha genişlemiştir.⁹

Örnekler: Monotype Fournier, Baskerville, Bell, Times, Photina, ve Caledonia.



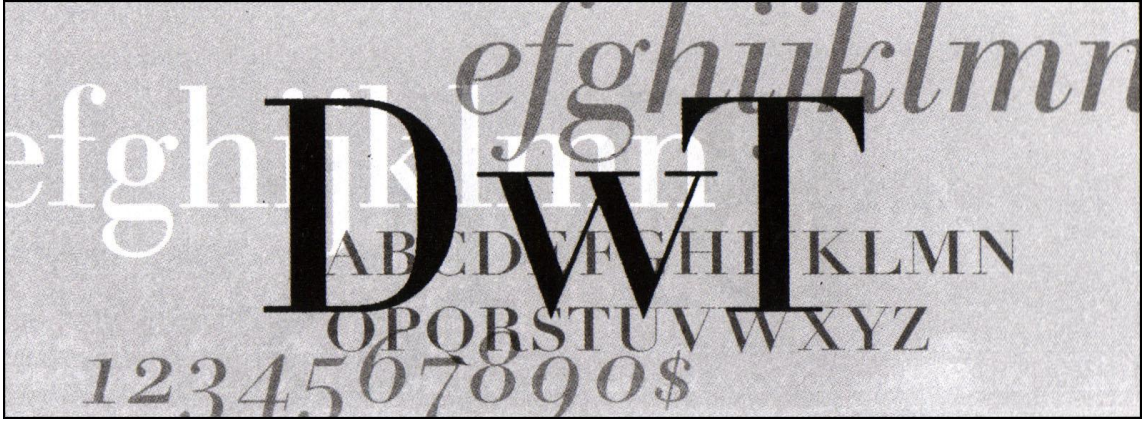
Şekil 3.29. Transitional yazı karakterleri

⁹ Ganiz, Selahattin; "Yazı & Tasarımcıları", Kastaş Yayınları, İstanbul Ekim 1992, s.13.

4. Grup: Didone

Adını Didot ve Bodoni kelimelerinin içindeki Did ve Oni sözcüklerinin birleşmesinden alır. Bu yazılar, Dido tarafından bulunmuş ve Bodoni tarafından mükemmelleştirildikten sonra “modern” terimi ile isimlendirilerek İngiltere’de sınıflandırılmışlardır. Onlar dikey vurgulu ve ince serifli gövdelerle karakterize edilmişlerdir. 18. yüzyılda kağıt yapım kalitesinin artması ile basılı metinlerde zarif çizgilere sahip bu tür yazı tasarımlarının güzelliği ortaya çıkmıştır. Didot’un yazıları Fransa’da hala kitap basımlarında çok yaygın olarak kullanılmaktadır. Modern yazılarda ince ve kalın hatlar arasındaki kontrast üst sınırdadır. İnce hatlar, çizgi haline dönüştürülmüştür. Yuvarlak biçimlerdeki incelme eksenini dikey konumdadır. İnce hatlarla aynı kalınlıkta ve yatay bir çizgi görünümündeki serifler, gövdeye dik bir açıyla bağlanırlar. Harflerin anatomisinde geometrik kurallar ağır basar.¹⁰

Örnekler: Didot, Bodoni, Felstaff.



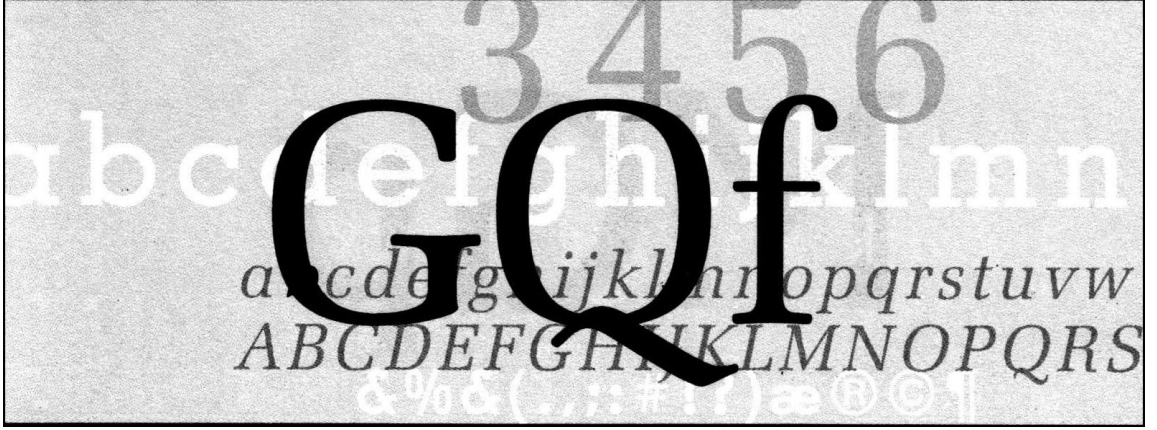
Şekil 3.30. Didone yazı karakterleri

¹⁰ Ganiz, Selahattin; “Yazı & Tasarımcıları”, Kastaş Yayınları, İstanbul Ekim 1992, s.13.

5. Grup: Mechanistic (Slab Serif)

Mechanistic kelimesi, endüstriyel devriminin coşkusu içinde tasarlanan bu yazılara adanmıştır ve en geniş alanda ideal kullanımları dekoratif olarak gerçekleşmiştir. İngiltere’de bu tür yazıların adı “Egyptian” olarak bilinir. Bu gruba giren yazıların ortak özelliği, seriflerinin kare ya da dikdörtgen biçiminde olmasıdır. Şerifler, harf gövdesine dik bir açıyla bağlanır. İnce ve kalın hatlar arasındaki kontrast azaltılmıştır. Bazı karakterlerde bütün hatlar aynı et kalınlığındadır. ¹¹

Örnekler: Memphis, Beton, Clarendon, Ionic, Rockwell ve Melior.



Şekil 3.31. Mechanistic yazı karakterleri

6. Grup: Lineal

Serifsiz yazılar bugün sans veya sans-serif olarak bilinirler ve İngiltere’de “Grot” (Grotesque), Almanya’da “Grotesk” ve ABD’de ise “Gotik” diye adlandırılırlar. Serifsiz yazıların kullanımını 4 ana grup içinde değerlendirmek mümkündür:

Grotesque: 19. yüzyıl orijinli serifsizler.

Örnekler: Monotype 215 ve 216, Headline Bold

Neo Grotesque: Modern serifsizler. Bunlar hem artistik nedenlerle hemde baskılardaki deformasyonları göz önünde bulundurularak büyük bir dikkat ve estetik kaygılarla çizilmişlerdir.

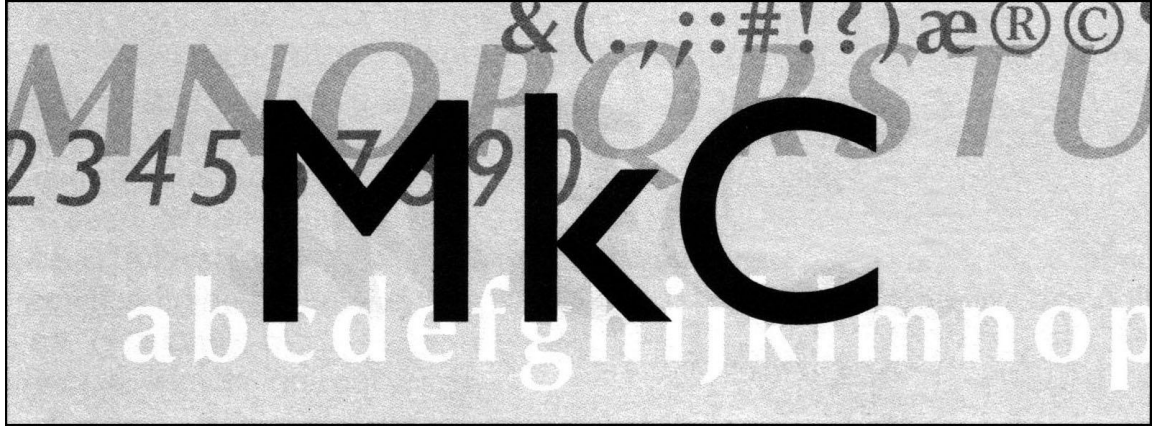
Örnekler: Univers, Helvetica.

Geometrik: Geometrik şekillerde konstrükte edilen kuramsal karakterlerdir. Genellikle gövdelerdeki vurgu ağırlıklarının pek az değişimi ve tek çizgi kullanımıyla tasarlanıp çizilmişlerdir.

Örnekler: Futura, Erbar, Eurostyle.

Hümanist: Roma kapitaller ve Hümanistler ya da Garald küçük harf yazıların oranları üstüne temellenen serifsizlerdir. Onların belki çok kontrast vurgulu olanları ya da farklı ağırlıkta vurgularla tasarlanan serifsizleri de vardır.

Örnekler: Gill Sans, Optima, Pascal.¹²



Şekil 3.32. Lineal yazı karakterleri

¹¹ Ganiz, Selahattin; “Yazı & Tasarımcıları”, Kastaş Yayınları, İstanbul Ekim 1992, s.13.

¹² Ganiz, Selahattin; “Yazı & Tasarımcıları”, Kastaş Yayınları, İstanbul Ekim 1992, s.13.

7. Grup: Incised (Galyphic)

Bu grup taş üzerine oyulmuş yazılara göre temellendirilmiştir. Bu nedenle en karakteristik incised yazılar kapitaller olmalıdır. Perpetua bir Incised-Garald olarak söylenebilir. Çünkü Perpetua'nın tasarımcısı Gill bir taş kesimci ve heykeltıraş idi. ¹³

Örnekler: Columna, Open Roman, Hadriano

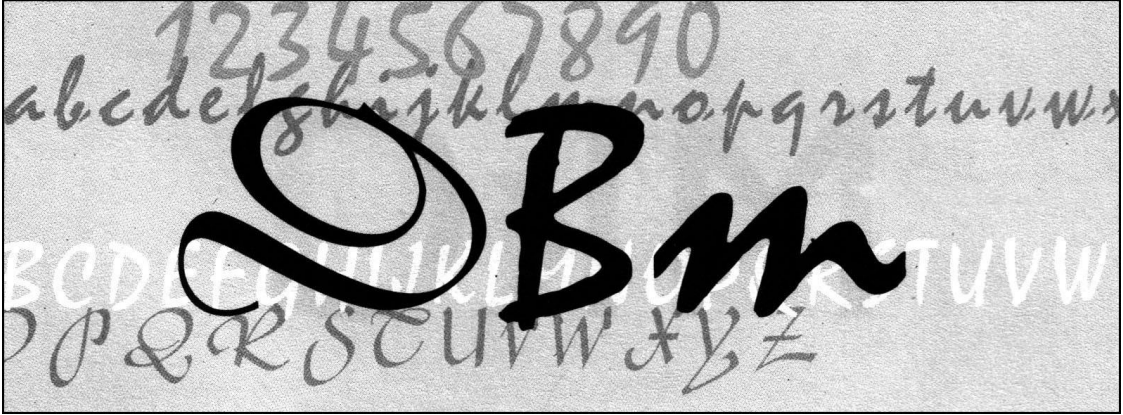


Şekil 3.33. Incised yazı karakterleri

8. Grup: Script

Bunlar, el yazılarını ya da çizilerek var olan yazıları nitelendirirler ve her iki gruptaki ayırımı fark etmek genel olarak kolay değildir. Bu grupta yer alan Script ile manual yazı yüzlerini de birbirinden ayırmak kolay olmayabilir. İtalik ve kursiv – normalden daha akıcı olan el yazısı benzeri harfleri ifade etmekte kullanılır- yazılar üstüne temellendirilmişlerdir. Cooper Plate el yazısı bakır levhalar üstüne uygulanan güzel bir oyma yazı yüzüdür. İngiliz basımında ve özellikle okullarında en çok uygulanan bir el yazısı çeşidi olarak karşımıza çıkmaktadır.¹⁴

Modern el yazısı örnekleri: Mistral, Rondo, Script, Trafon Script, Legend, Balzac, Bernhard Cursiv, Ashley Script.



Şekil 3.34. Script yazı karakterleri

¹³ Ganiz, Selahattin; “Yazı & Tasarımcıları”, Kastaş Yayınları, İstanbul Ekim 1992, s.13.

9. Grup: Manual (Graphic)

Bu grup yazı yüzlerine baktığımız zaman, orjinaş el çizimiyle dolma kalem, kurşun kalem, fırça ya da diğer herhangi bir malzemeyle oluşturulan yazıların üstüne temellendirildiğini görmek şaşırtıcı değildir. Fakat bu yazı grubu uzun metinleri yazmak ve okunaklı bir metin oluşturmaya elverişli yazılar olmayıp, metin kurgusuna uygun olmayan yazılardır.¹⁵

Örnekler: Klang, Banco, Jacno, Matura, Libra, Cartoon.



Şekil 3.35. Manual yazı karakterleri

¹⁴ Ganiz, Selahattin; "Yazı & Tasarımcıları", Kastaş Yayınları, İstanbul Ekim 1992, s.13.

10. Grup: Black Letter

Siyah yazı, Avrupa’da matbaa baskısı ile başlamış, esas itibariyle geniş ve kalın kalem ucu ile çizilen bu yazı Alp’lerin kuzeyinde başlatılmış ve devam ettirilmiştir. Almanya’da hala bu kullanıma rastlamak mümkündür. İtalya’da Hümanist okulları bu yazıyı küçük görmüş, bunun yerine “Gotik” terimini kullanmışlardır. Black Letter, sevimli ve güzel bir söz değildir, çünkü onun anlamında bir belirsizlik vardır. İngilizce konuşan basımcılar tarafından çok yaygın olarak kullanılan bir terimdir. Almanca adı Gebrochene Schriften (Broken Letters), anlam olarak harf karakterlerindeki vurgularda başlangıç ve sonların açılarak kırılmasını ifade etmektedir.

Black Letter yazı yüzleri 4 ana grupta sınıflandırılmıştır.

Gottish (English, Textura): Bu yazılar küçük harflerde kıvrımsız, sıkışık, köşeli ve açılıdırlar.

Örnekler: Hupp-Gottisch, Trump-Deutsch, Wilhelm Klingspor, Cloister Black, Goudy Text, Minister Black, Monotype Old English Text.

Rundgotisch (English, Rotunda): Bir Textura’nın Italianate versiyonudur. O ve Schwabacher arasındaki geçiştir. Harfler dönüşlüdür, dikdörtgenlerle sonlanmazlar.

Örnekler: Wallau, Weis-Rundgotisch.

Schwabacher: Bölgesel ve popüler bir yazı karakteri türüdür. Bu türe konulan adın nereden geldiği bilinmemektedir. Schwabacher kursiv bir yazı üstüne temellendirilmiştir. Fransız versiyonu Lettre Batearde olarak bilinir. Caxton ilk yazılarını bu karakterde tasarlamıştır.

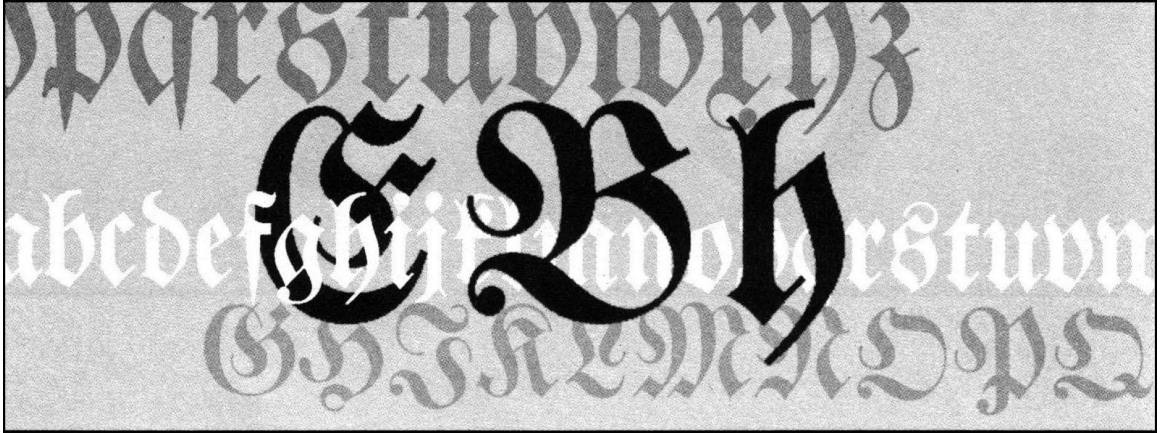
Örnekler: Renate, Emcke-Schwabacher.

¹⁵ Ganiz, Selahattin; “Yazı & Tasarımcıları”, Kastaş Yayınları, İstanbul Ekim 1992, s.13.

Fraktur: Günümüzde Almanya’da kullanılan en yaygın siyah yazı türü olmuştur. Black Letter yazılar Gotik yazılar üstündeki Rönesans etkisinin sonucunda ve Barok akımının etkisi ile ortaya çıkmıştır. Barok hareketinin yazılar üstündeki etkisini görmek için Albrecht Dürer’in kitap kapaklarından bazılarını görüp incelemeye gerek vardır. Karakterlerde küçük harflerin üst çıkışları çatal zirvelerle kesinleşir. Bu tür yazıyı incelerken, küçük a harfi tepede düğümlenmez ve küçük harf g de ise açık ve eğimli bir kuyruğa sahiptir.

Örnekler: Unger-Fraktur, Felte Gotisch, Gilgenart. ¹⁶

Fraktur seçenekleri: Cladius, Koch-Kurrent, Weiss-Fraktur, Heinrichsen-Kanzlei.



Şekil 3.36. Black letter yazı karakterleri

“Harfler temelde algılanabilen (pozitif) ve ilk bakışta algılanamayan (negatif) biçimlerin oluşumlarıdır; algılanabilen biçimler harf yapılarına, ilk algılamada görülemeyen biçimler ise harf yapıları tarafından kapatılmış ya da onları kuşatan – çevreleyen- boşlukları imler. Her iki öge birbirini biçimlendirdiği –oluşturduğu- için tek başlarına var olamazlar. Bu nedenle özellikle harf tasarımının oran düzenlemelerinde harfleri bağlantısız veya ayrı ayrı değerlendirmek aşırı derecede zordur, üstelik bu yaklaşım abece bütünlüğünün parçalanmasına da neden olabilir.”

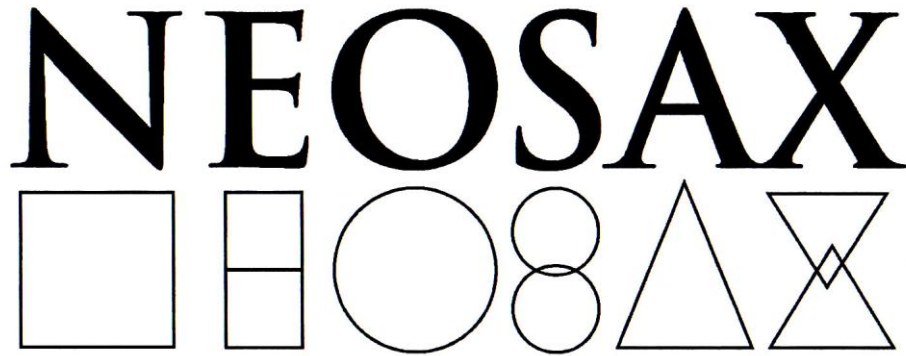
“Şu bir gerçektir ki; harf yapılarını çevreleyen negatif alan (boşluk) insanın görsel algılamasında ilk anda duyumsanamayabilir. Genel olarak harf tasarımının beyaz (örneğin kağıt vb. gibi) yüzey üzerinde siyah (ya da koyu) biçimlendirmelerle yapıldığı göz önünde bulundurulacak olunursa, bakan kişi öncelikle (aslında ışığın göze yansımadağı ve bu nedenle görme duyusunda ışın yansımalarının kesintiye uğradığı) pozitif biçimleri algılar. Fakat bu algılama görme duyumuz ve beynimiz aracılığıyla işlenerek anlamlandırılır.”

“Görme eylemi ancak ışık ortamında gerçekleşmekte ve koyu karanlıkta (yani ışık yayılmasının neredeyse olmadığı bir ortamda) görme organı veya duyusu biçimleri algılayamamakta –kısaca görememektedir. Aslında görme sürecinde pozitif olarak adlandırdığımız siyah (ışınları yansıtmadan soğuran) biçimleri görmemizi sağlayan onların etrafını saran beyaz (ışınların tamamıyla yansıtıldığı) alanlardır. Fiziksel olarak görme eylemi kısaca böyle gerçekleşmektedir¹⁷.

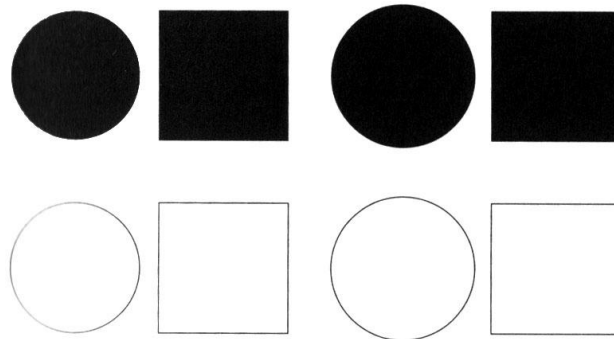
¹⁶ Ganiz, Selahattin; “Yazı & Tasarımcıları”, Kastaş Yayınları, İstanbul Ekim 1992, s.13.

¹⁷ SARIKAVAK, Namık Kemal; “Çağdaş Tipografinin Temelleri”, Seçkin Yayıncılık, Nisan 2004, s. 31.

Negatif boşlukları algılamanın zorluğuna karşın pozitif (siyah) biçimler daha iyi bir biçimde görsel olarak tartılabilirler (Şekil 3.38.). Diğer yanda çizgisel ölçümden daha çok görsel olarak yapılan bu değerlendirmede onlar ancak alansal değerleri açısından eşitlenebilirler. Aslında aşağıda sol tarafta bulunan biçimler (daire ve kare) çizgisel (metric) ölçümlerinde eşit -bu nedenle dairenin kareye göre algılanmasında bir parça daha küçük- olmalarına karşın, sağ taraftaki biçimlerin eşitliği alansal değerleriyle – daire, kareye göre bir dereceye kadar büyütülerek- sağlanmıştır. ¹⁸



Şekil 3.37. Latin alfabesinin geometrik yapılanması



Şekil 3.38. Negatif boşluklara göre pozitif biçimler çok daha kolay algılanabilmektedir.

¹⁸ SARIKAVAK, Namık Kemal; “Çağdaş Tipografinin Temelleri”, Seçkin Yayıncılık, Nisan 2004, s. 31.

4. XX. YÜZYILIN BAŞINDA YAZI FORMUNUN GELİŞİMİ

4.1. Endüstri Devrimi

19.yüzyıl sonu - 20.yüzyılın I.dünya savaşına kadar olan, ilk evresine verilen “endüstri devrimi” adı, İngiltere’de başlayarak ‘çağ dönümü’ olarak adlandırıldığı bir zaman diliminde, batı dünyası bu devriminin getirdiği büyük değişikliklere ve sarsıntılara sahne olmuştur. Bu devrimle birlikte milyonlarca insanın yaşamını, endüstriyel üretim şekillendirmeye başlamış, makineleşme ve fabrika sistemi sayesinde zenginleşen orta sınıf, aristokrasinin hakimiyetini yıkmıştır. Büyük bir hızla gelişen kapitalizm, toplumsal sınıflar arasındaki uçurumu körüklemiş, çalışan sınıfların daha fazla ezilmesine neden olarak, toplumsal bunalımı artırmıştır. Endüstri devriminin kent-soylu sınıfa, çalışan sınıfı sömürmek pahasına, sağladığı varlık ve refah ortamı, zenginleşen toplum kesiminin, adaletsizliğe ve doğuracağı sonuçlara umursamaz bir tavır takınarak, kendini bu yanıltıcı parlak yaşama kaptırmasına neden olmuştur.

Yeni bir dönem olan endüstri devriminin doğurduğu bu karmaşık ortam, sağduyu sahibi kişilerin, bu devrimin oluşturduğu uygarlığın insani değerleri hiçe sayarak, toplumları maddeci bir dünyaya doğru sürüklediği ve bireyin doğa ve estetik değerlerle olan iletişimini kopartmakta olduğunu’ düşünmelerine yol açmıştır. Endüstri devriminin el sanatlarının işlevini ortadan kaldırması sonucu sanat ile işlevin birbirinden kopması, hiç bir estetik kaygı düşünülmeden gerçekleştirilen seri-imalat ürünlerin yaşamın her alanını kaplayarak, sergiledikleri estetik değerden yoksun görünüm, sanatçıları, işlevi yeniden estetikle birleştirmenin yollarını aramaya itmiştir. Bu arayış içerisinde bazı sanatçılar tarihselci bir tutumla ortaçağ anlayışına dönerek, sanat ve el sanatları birliğini yeniden kurmayı denemiş, bazıları ise geleneğe karşı çıkıp, yeniliği savunarak estetikle işlevi birleştirmiştir. Bu hareketlerin tasarım sürecini başlatmaları, aynı zamanda teknolojinin basılacak malzeme üretimini çok ucuza mal etmesi, kitle iletişim çağını açmış ve çağdaş grafik tasarımın gelişme ortamını hazırlamıştır.¹⁹ Modern sanat hareketlerinin ilk tohumlarının atıldığı bu dönemden başlayarak grafik tasarım, görsel anlatım yoluyla kurulan kitlesel iletişimin başlıca unsuru olmuştur.

İngiltere’de başlayan ve 1760’tan 1840’a kadar uzanan dönem içine yayılan Endüstri Devrimi, Sosyal ve ekonomik yapıda köklü değişimlere yol açmış; enerji tarım, tarım toplumundan endüstri toplumuna geçişin itici gücü olmuştur.

1780’lerde James Watt’ın geliştirdiği buhar makineleri mekanik üretim sürecini başlatmış, bunun sonucunda topraklarda çalışan işgücü fabrikalara yönelmiştir. Şehirler hızla büyümeye, politik güç aristokratlardan kapitalistlere geçmeye başlamıştır. Teknolojinin kitlesel üretimde kullanılmasıyla ürünlerdeki birim maliyeti düşmüş, bir tarafta yaşam standartları yükselirken, diğer tarafta işçilerin sosyal sorunları artmaya başlamıştı. Sağlıksız çalışma koşulları, düşük ücretler ve işsizlik gündemden inmeyen sorunlar haline gelmiş, maddesel yaklaşım; doğal olan manevi ve estetik değerleri geri plana atmıştır.

Fransız devriminin eşitlik idealleri eğitimin yaygınlaşmasına, okur-yazarlığın artmasına yol açmıştı. Kitap ve diğer yayımların üretimi yükselmiş, bunun sonucunda grafik iletişim daha fazla önem kazanmaya başlamıştı. Bilgi akımının hızlanması, kitle iletişim çağının başlamasına neden olmuştur. Tasarım ve üretimin tek elden yürütülmesi süreci sona ermiş, uzmanlaşma olgusundan söz edilmeye başlanmıştı.

Litografik baskı tekniğinin sunduğu geniş olanaklarla yayıncılık, reklam ve afiş tasarımı hızla gelişmeye başladı. Bu gelişen yeni baskı sistemiyle, tipografik baskı yöntemi ile çalışan basım evlerini olumsuz yönde etkilemiştir.

Yazı karakterleri 19.yüzyılın ilk on yılı içinde genişleyip kalınlaştı. 1803’te Robert Thorne ilk kalın hatlı yazıyı (fatface) tasarladı. Daha önceki bölümde de yer aldığı gibi; 1815 te ise Vincent Figgins kare serifli (slab-serif) ‘egyptian’ yazıların ilk örneğini geliştirdi. Perspektif, kontur, ters çevirme, genişletme, daraltma gibi bir çok görsel efekt yazı karakterlerine uygulandı. 1816’da William Caslon IV ilk serifsiz (sans-serif) yazı karakterlerini tasarladı. Serifsiz yazılar 1830’lardan sonra daha da yaygınlaştı.

Endüstri devriminin simgesi olan buhar enerjisi, baskı teknolojisinde de devrim yarattı. Alman matbaacı Friedrich Koenig 1811’de buhar gücüyle çalışan bir baskı presi geliştirdi. Bu makine o zamana kadar kullanılan el preslerine göre oldukça hızlıydı. Kağıt yapımı 1798’de Nicholas-Louis Robert tarafından makineleştirildi. Makine ile üretilen

¹⁹ Bektaş, Dilek; “Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Ekim 1992, s.13.

kağıtlar üzerine buhar gücü ile yüksek hızda baskı yapılabilmesi, bilim ve eğitim alanında kitle iletişim çağının başlamasına ortam hazırlamıştır.

Fotoğrafın Bulunuşu;

Fotoğrafın bulunuşuna kadar geçen süre içinde bütün görsel imgeler baskı yüzeylerine elle çizilerek yada oyularak aktarılıyordu. 19. yüzyılda fotoğrafın bulunuşu ile görsel imgelerin reproduksiyon yoluyla kopyalanma süreci başlamış oldu.

Fotografik emülsiyonu (duyarkat) ilk bulan kişi Fransız Joseph Niciepe'dir (1822). Niepe, ürettiği bu ışığa duyarlı yüzeyi karanlık bir oda (camera obscura) içine yerleştirerek, 1826'da doğadan ilk fotoğrafı çekmiştir. Bu buluşun boyutları, sonraları Louis Jacques Daguerre, William Henry Fox Talbot, Frederick Archer gibi öncülerle daha da genişlemiştir. Niepe'in geliştirdiği ıslak emülsiyon çabuk bozuluyordu. Bugün fotoğraf ve sinema endüstrisinde kullanılan kuru emülsiyonun ilk örneği 1877 yılından başlayarak üretilmeye başlanmıştır. Fotoğrafın bulunuşu grafik imge üretiminde köklü değişimlere neden olmuştur.

4.2. Arts and Crafts

19. yy.ın son döneminde “Endüstri Devrimi”nin sosyal, ahlaksal ve sanatsal karmaşısına, sorunlarına karşı ortaya çıkan, Sanatlar ve El Sanatları (Sanatlar ve Zanaatlar) anlamına gelen “Arts and Crafts Hareketi”nin önderi William Morris’tir. Morris’e ve hareketin temel düşüncesine ilham kaynağı olan John Ruskin (yazar ve sanatçı, 1819 – 1900), “Seven Lamps of Architecture” (1849) adlı kitabında, sanatçının, sanatını Tanrıya adanması gerektiğini, bunun da ancak sanatını kendi elleriyle yaratmasıyla mümkün olabileceğini ve elleriyle biçimlendirdiği zaman yaptığı işten haz duyabileceğini söylemiştir. Ruskin, benimsediği Orta Çağ anlayışıyla, el sanatlarını teşvik etmiş, ticaret mantığının hakim olduğu ekonomiyi reddetmiş, sanat ve uygulamanın, toplum hizmetinde birleşmesini savunmuştur. William Morris de, hareketin öncülüğünü yaparken, Viktorya döneminin “ucuz ve kötü” seri üretim metallerinin niteliksizliğini vurgulayarak, Ruskin’in düşüncesinde olduğu gibi, tasarım ve el sanatlarına dönülmesi gerekliliğini savunmuştur.

Ruskin, kısaca, sanatın toplumdan koparma hareketinin Rönesans’la birlikte başladığını, teknolojik gelişim ve endüstrileşmeyle bu durumun pekiştiğini ve bu süreç içinde, sanatçının da toplumdan uzaklaştırıldığını söylemiştir. Bu sürecin sonucunda, sanat tarihinin tüm kazanımları eklektizme dönüşmüş, yaratım süreçlerinde düşünme ve estetik kaygısı olmayan mühendislerin yaptığı tasarımlar ortaya çıkmıştır. Sanat felsefesinin içinde vazgeçilmez dolayısıyla kaçınılmaz olarak sosyal adalete önem veren Ruskin, önce, sadece estetik olarak iyi tasarlanmış nesnelerin, kullanışlı ve değerli olacakları fikrini ortaya atmıştır. Ruskin’in düşüncelerini benimseyen Morris, estetik felsefesi ve sosyal bilincin senteziyle, tasarım tarihinin en önde gelen kişilerinden biri olmuştur.

William Morris, yakın arkadaşı olan Edward Burne-Jones’la sanat çalışmalarına başladıktan sonra Oxford mimarlık bürosunda çalışmış ve burada mimar Philip Webb’le yakın bir dostluk kurmuştur.

Doğaya bağlı kalmak şartıyla Rafeollo öncesi İtalya Orta Çağ resim geleneğini benimseyerek, resim sanatındaki Rafeollo geleneğine karşı çıkan Morris ve Jones, bu tutumlarıyla ve Dante Gabriel Rosetti’den etkilenerek “Pre-Rafaelit Kardeşliği”ne katılmışlardır. Morris, bundan sonra, Orta Çağın romantik resimlerini örnek almıştır. Başlıca ilham kaynakları Orta Çağ sanatları, bitki kuş ve hayvan motifleri olmuştur. Morris’in siyasi ideolojisi sosyalizmdir ve bütün uygulamalarında Ruskin’in

düşüncelerini gerçekleştirmeyi amaçlayarak insanın sömürülmesine karşı çıkmıştır. Morris'e göre, seri imalat sanat ürünleri ve dürüst olamayan el sanatları, ancak sanat ve el sanatlarının yeniden birleşmesiyle ortadan kalkabilirdi. Ancak bu şekilde, güzel ve kullanışlı nesnelere üretilir, işçiler yaptıkları işten keyif alabilir ve tamamen endüstri şehirlerine dönüşmüş olan "yaşam alanları" yeniden yaşanır hale gelebilirdi.

Uzun süre kitap tasarımları yapan Morris, Nicolas Jenson'un 1470 ve 1476 yılları arasında gerçekleştirdiği Venedik Romen harf karakterlerini incelemiş ve "Golden" (Şekil 4.1) adını verdiği ilk harf tasarımını gerçekleştirerek grafik tasarım ve baskıya geçmiştir.

Golden harf tasarımı, Jenson'un çalışmasının özünü aynen benimsemiştir, ancak onun bir kopyası olmamıştır.

Yazlık olarak satın aldığı Kelmscott'taki evini basımevine (Şekil 4.2) dönüştüren Morris, Golden harf karakterlerinin dökümlerini 1890 yılında burada yapmıştır.

Morris'in ikinci harf tasarımı, Gotik harfleri inceleyerek oluşturduğu "Troy" adlı harf karakteridir (Şekil 4.3). Bu karakter siyah ağırlıklıdır. Fakat son derece okunaklı olan bu karakterin harfleri, çoğu Gotik harften daha geniş tutulmuş, benzer karakterler farklılaştırılmış ve köşeli karakterler yuvarlatılmıştır.

Troy'un daha küçük bir çeşidi olan "Chaucer", Morris'in tasarladığı karakterlerin sonuncusudur. Bu karakterler Jenson ve Gotik tarzdaki harflere ilgiyi yeniden arttırmış ve özellikle Amerika ve Avrupa'da benzer tasarımların önünü açmıştır. Örneğin, bu ilginin bir sonucu olarak, Rudolf Koch (Almanya), harf tasarımı konusunda en güçlü isimlerden birisi olmuştur. Koch, Orta Çağ tasarımı ve el yazması kitapların harflerini inceleyip, Orta Çağ harf karakterlerinden yola çıkarak özgün yorumlar gerçekleştirmiştir. Ayrıca, aynı dönem içinde oldukça yenilikçi sayılabilecek "Neuland" gibi harf karakterleri yaratmıştır.

Amerika'da ise, kitap tasarımcısı Bruce Rogers (1870 – 1956) ve harf karakterleri tasarımcısı Frederic W. Goudy (1865 – 1947), kitap tasarımı ve tipografiye büyük bir canlılık kazandırmışlardır. Arts and Crafts Hareketi'nin son dönemi olan 1890'larda Kelmscott Basımevi'nde bulunmuş olan bu iki genç tasarımcıdan Goudy, hayatı boyunca tasarlayacağı 122 tane harf tasarımından ilkinin, 1895 yılında "Camelot"u gerçekleştirerek yapmıştır. Oldukça verimli bir tasarımcı olan Goudy, William Morris ve tasarımcılar arasında bir iletişim kurulmasını sağlamıştır. Goudy'nin öğrencisi olan

William Addison Dwiggins (1880 – 1956) 1938 yılından itibaren Amerika'nın en yaygın harf tasarımı olan "Caledonia"yı tasarlamıştır. Dwiggins, 1920 yılında mesleki yetkinliğini tanımlarken ilk defa "grafik tasarımcısı" ismini kullanmıştır.

Kelmscott Basımevi'nde, elde yapılmış kağıtlar üzerine, özenli bir şekilde tezgahlarda basılarak, elde yapılmış tahta kalıplarda, inisiyal ve sayfaları çevreleyen bordürler kullanılarak hazırlanmış olan kitaplar, kitap tasarımının bir sanat haline gelmesine yol açmışlardır. Kelmscott'tam basılan kitaplar arasında "The Works of Geoffrey Chaucer"ın önemi büyüktür. Çünkü bu kitabın tasarımı, hazırlanması ve basılması, tüm çalışmaların yoğun emeğine karşın dört yılda sonlandırılmıştır. 556 sayfalık bu kitabın 42 adedi kağıda, 14 adedi parşömene basılmıştır. Kitabın tamamlandığı Haziran 1896'dan üç ay sonra w. Morris hayatını kaybetmiştir.

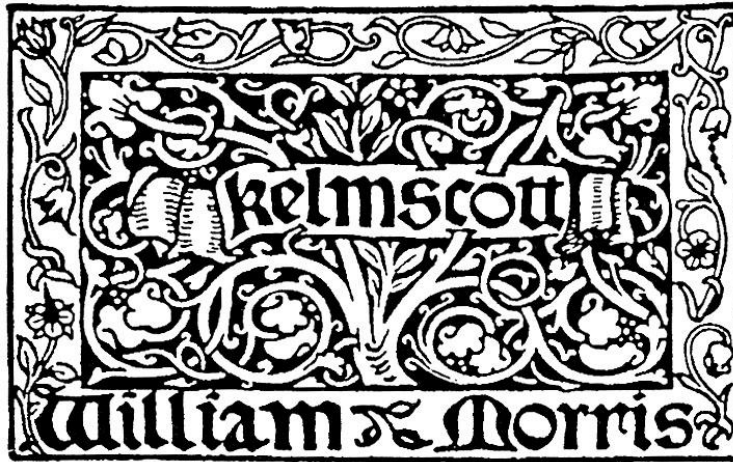
Morris, geçmişin el sanatlarına dönmeye çalışmış, fakat sonuçta geleceğin tasarımlarına ilham kaynağı olacak tasarımları gerçekleştirmiştir. Tasarımın, işçi sınıfına sanatı götüreceğini düşünen Morris'in kitaplarında her şeyden önce girift bir biçimde tasarladığı bordürler ve bütünlük içerisinde düzenlenmiş tipografik sayfaların okunaklılığı dikkati çeker. Ayrıca kitap tasarımlarında inisiyal ve süslemelerin, değiştirilebilir ve tekrarlanabilir olması, sonradan basılacak sayfaya uygulanarak, endüstriyel üretimin temel öğelerini oluşturmuştur.

Modern sanata –özellikle Bauhaus'a- malzemenin ve el sanatlarının değerlerini göstererek, bunları kullanmaya ağırlık verilmesini sağlayan Arts and Crafts Hareketi'nin belki de en büyük katkısı, gündelik kültürün tasarımını kendine meslek edinen sanatçı –tasarımcı tipini ortaya çıkarmasıdır.

Arts and Crafts Hareketi'ne yaygınlık kazandıran bir başka isim de Arthur Mackmurdi'dur. 1884 yılında yayınlamaya başladığı "Hobby Horse" adlı dergisinde sanat ve tasarımı bir Orta Çağ anlayışı içinde ele alıyordu. Macmurdo'nun yarattığı organik biçimler "Art Nouveau" akımının habercisiydi.

A Stowchyng the comyng of our lord in our bodyly
flessh, we may considre thre thynges of this com-
yng. That is to wete thoportunyte, the neces-
syte & the vtylyte ¶ The oportunyte of comyng
is taken by the reson of the man that first was
vanquysshed in the lawe of nature of the default
of the knowledge of god, by whiche he fyll in to euyll errorrs,
& therefore he was constrayned to crye to god ¶ Illumina oculos
meos, that is to saye, lord gyue lyght to myn eyen. After cam the
lawe of god whiche hath gyuen commandement in which he
hath ben overcome of Impuissance, as first he hath cryed ther
is non that fulfilleth, but that comandeth. For ther he is only

Şekil 4.1. William Morris, Golden harf karakteri tasarımından bir örnek, 1888-1890



Şekil 4.2. William Morris'in Kellsmott Basımevi için logotype, 1892

such as choose to seek it: it is neither This
 prison, nor palace, but a decent home. is the
 ALL WHICH I NEL Troy
 THER praise nor type
 blame, but say that
 so it is: some people
 praise this homeli-
 ness overmuch, as
 if the land were the
 very axle-tree of the
 world; so do not I, nor any unblind-
 ed by pride in themselves and all that
 belongs to them: others there are who
 scorn it and the tameness of it: not
 I any the more: though it would in-
 deed be hard if there were nothing
 else in the world, no wonders, no ter-
 rors, no unspeakable beauties. Yet
 when we think what a small part of
 the world's history, past, present, &
 to come, is this land we live in, and
 how much smaller still in the history
 of the arts, & yet how our forefathers
 clung to it, and with what care and

67

CHAPTER XXIV. UP THE THAMES
 THE SECOND DAY

Afloat again

THEY were not slow to take my hint, & indeed, as to the mere time of day, it was best for us to be off, as it was past seven o'clock, & the day promised to be very hot. So we got up and went down to our boat: Ellen thoughtful and abstracted; the old man very kind and courteous, as if to make up for his crabbedness of opinion. Clara was cheerful & natural, but a little subdued. I thought, and she at least was not sorry to be gone, and often looked shyly and timidly at Ellen and her strange wild beauty. So we got into the boat. Dick saying as he took his place, "Well, it is a fine day!" and the old man answering, "What you like that, do you?" once more, and presently Dick was sending the bows swiftly through the slow weed-checked stream. I turned round as we got into mid-stream, and waving my hand to our hosts, saw Ellen leaning on the old man's shoulder, and caressing his healthy apple-red cheek, and quite a keen pang smote me as I thought how I should never see the beautiful girl again. Presently I insisted on taking the sculls, and I rowed a good deal that day, which no doubt accounts for the fact that we got very late

to the place which Dick had aimed at. Clara was once a particularly affectionate to Dick, as I noticed from school the rowing thwart; but as for him, he was as frankly kind and merry as ever; and I was glad to see it, as a man of his temperament could not have taken her caresses cheerfully and without embarrassment if he had been at all entangled by the fairy of our last night's abode.

NEED say little about the lovely reaches of the river here. I duly noted that absence of cockney villas which the old man had lamented, and I saw with pleasure that my old enemies the "Gothic" cast-iron bridges had been replaced by handsome oak and stone ones. Also the banks of the forest that we passed through had lost their courtly game-keepers' trimness, and were as wild and beautiful as need be, though the trees were clearly well seen to. I thought it best, in order to get the most direct information, to play the innocent about Eton & Windsor; but Dick volunteered his knowledge to me as we lay in Datchet lock about the first. Quoth he, "Up yonder are some beautiful old buildings, which were built for a great college or teaching-place by one of the mediæval kings... Edward the Sixth, I think" (I smiled to myself at his rather natural blunder). "He meant poor people's sons to be taught there what knowledge was going in his days; but it was a matter of course that

230

231

Şekil 4.3. William Morris, Troy harf karakterinin düzenlemesi, 1890



Şekil 4.4. William Morris, Bordür / E. Burne – Jones, İllüstrasyon W. Morris'in Kellsmott Basımevini kurma amacı üzerine bir nottan sayfa tasarımı



Şekil 4.5. William Morris, "Les Jonquilles (Fulyalar), Kumaş deseni, 1891

4.3. Art Nouveau

Uluslararası alanda yirmi yıl (1890 - 1910) devam etmiş olan Art Nouveau hareketi dekoratif bir üslup olarak tasarımın her başlığında çiçek motifleri, organik biçimler, akıcı ve yuvarlak çizgilerle kendini tanımlamıştır. Akım, tam bir tasarım devrimini tarif etmektedir ve Avrupa'nın her ülkesinde farklı farklı isimlerle ortaya çıkmıştır. Çünkü her ülkede özgün bir karakter gösteriyordu ve özünde bir karşıtlığı, daha da önemlisi değiştirmeyi amaçlıyordu. Akım, temel unsurları ortak olmakla beraber, Fransa'da "Art Mouveau", Almanya'da "Jugendstil", Avusturya'da "Secessionstil" gibi farklı adlarla anılmıştır.

Japon sanatı bu dönemde çok etkilidir. Çünkü, bu dönemde Avrupa ve Uzak Doğu arasında ticaret artmış ve bu yolla Japon baskıları ve tahta kalıplarıyla birlikte her tür sanatsal nesnenin Avrupa'ya taşınması ile bu etkileşim başlamıştır. Bu durum, Kelkit süslemeleri, Rokoko stili, Arts and Crafts Hareketi, Pre-Rafealist resimleriyle birlikte Art Nouveau akımını etkileyen en önemli etkilerin başında gelmektedir.

Tasarımda, *historisizm*²⁰ (tarihselcilik) olarak adlandırılan geleneksel tavra karşı çıkararak, yeniliği savunan Art Nouveau, modern hareketin ilk evresini başlatmıştır. Dekorasyon, strüktür ve işlevin bir bütün olarak değerlendirildiği bu dönemde, biçimler doğadan kopya edilmeden, genellikle baştan tasarlandığı için, tasarım sürecine bir canlılık getirilmiş, geleneksel soyut sanata ortam hazırlanmıştır.

I. Dünya Savaşı'yla sona eren bu stili, diğer tüm sanat hareketlerinden ayıran özellik, eski ile yeninin arasında bir köprü oluşturmastır. Art Nouveau, yeninin saflığının ve ölmekte olan eskinin deneyimlerinin sentezini oluşturmuştur. Bu akımdan sonra gelen sanatçılar bu hareketin üslubundan önce onun malzemeleri, yöntemleri ve değerleri ele alış biçimini, uygulamada kendilerine örnek almışlardır.

Fransa'da Viktoria Dönemi grafiklerinden Art Nouveau'ya geçiş, aşamalı / kademeli bir şekilde gerçekleşmiştir. Bu geçişte Paris'te yaşayan iki grafik sanatçısı, Jules Chéret (1836 - 1933) ve Eugéne Grasset (1841 - 1917) önemli rol oynamıştır.

Fransa'da 1881'de çıkan basın yasası ile basın özgürlüğünün önünde engel kalmamış, bu süreçten sonra afişlerin, resmi ilanlar için ayrılan alanlar ve kiliseler dışında her yere asılabileceğine izin verilmesiyle, afiş yapımında ve kullanımında büyük bir

²⁰ Historisizm: Geçmişteki sanat eserlerini örnek alma.

ilerleme yaşanmıştır. Sonuçta sokaklar, toplumun her kesiminden insanın izleyebildiği bir sanat galerisi haline dönüşmüş, saygın ressamlar dahi afiş tasarımlarına büyük önem vermeye başlamışlardır.

“Modern afişin babası” olarak adlandırılan Jules Chéret bu yönde adım atan ilk sanatçı olmuştur. Sanatçı uzun yıllar, resimli litografik afişlerin, yalnızca duyuru niteliğine sahip tipografik harf baskı afişlerin yerini alması için uğraşmıştır.1866’da Paris’te açtığı basımevinde gerçekleştirdiği ilk afiş, Sarah Bernhardt’ın oynadığı “Le Biche au Bois” adlı oyun için hazırladığı monokromatik bir tasarımdır. Jules Chéret bu afişle, resimli afişin öncüsü olmuştur.

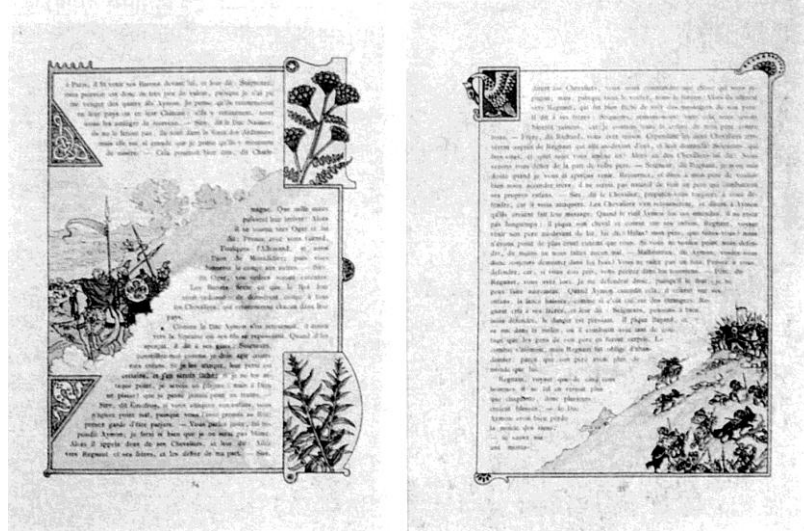
Chéret afişlerindeki figür ve görüntü kalabalığını zamanla azaltmış, kendi basımevinde geliştirdiği tekniklerle renkli basımın gelişimine katkıda bulunmuştur. Kullandığı canlı renklerle, ilgi çekici sanatsal ve modern afişi yaratmıştır. Chéret karakteristik olarak, siyah kontur içerisinde canlı kırmızı, ışıklı sarı ve yeşilin yanında, mavi akşam ve gece atmosferleriyle, süzülerek dans eden figürler ve arka planda mavi fonu kullanmıştır. Bu parlak renklerle grafik bir canlılık sağlanmış, ustaca gerçekleştirdiği üst üste basımlarla muazzam bir renk yelpazesi yaratmıştır. Sanatçı tasarımını doğrudan kendisi taş üzerine işlemiş, çalışmalarındaki gereksiz detayları ortadan kaldırmış ve büyük renkli alanlar kullanarak dikkati ana motif üzerine toplamayı amaçlamıştır. Sanatçının en çok bilinen, özgün kompozisyon yapısı, afişin ortasında yer alan figür ya da figürlerdir. Kalın karakterli yazıları da figürün dansını -hareketini vurgular- yansıtır bir şekilde kullanmıştır. Konu ne olursa olsun afişlerinde hep aynı güzel genç kadın tipine yer vermesi, halk tarafından hayranlıkla karşılanmış ve bu kadın tipi “Chérette” olarak adlandırılmıştır (Şekil 4.6). Yarattığı bu kadın figürüyle toplumda kadına yeni bir anlam kazandıran sanatçı, tarihte “kadın özgürlüğün” önde gelen isimlerinden birisi olarak da tanımlanmaktadır. “Chérette” kendine güvenen kadını simgelemekteydi, özgürce yaşar ve hayatının tadını çıkarırdı. Kısa elbiseler giyer, dans ederdi. Halk arasında sigara içmesi gibi tüm bu özellikleri, Fransız kadınları tarafından örnek alınmış ve dönemin Fransız kadınları tarafından taklit edilmiştir.



Şekil 4.6. Jules Chéret tarafından yapılmış olan Afişler. Yukarıda, “Redoute des Edutiants”, öğrenci balosu için afiş,(1894). Altta ise, La Loie Fuller, ünlü Amerikalı dansçının Paris’teki gösterisinin duyuran afiş, (1893)

Chéret, 1884 yılında, afişlerini, günümüz billboardlarını anımsatan, 1,5 m.ye varan büyüklüklerde yaparak, büyük boy afişi Paris’te ilk uygulayan sanatçı olmuştur. Sanatçı kent soylu kesimin 19. yüzyıl sonundaki sınırsız vurdumduymazlığını yansıtmayı yeğlemiş ve çağdaş meslektaşlarının aksine, “La belle époque”²¹ nun perde arkasına hiç değinmemiştir.

İsviçre kökenli bir sanatçı olan Eugène Grasset, illüstratör ve tasarımcı olarak Chéret’in popülerliğine rakip olan ilk sanatçıdır. Sanatçının Orta Çağ sanatını çok iyi incelemiş olması ve doğunun egzotik sanatına duyduğu hayranlık eserlerine yansımıştır. Özellikle illüstrasyonlarını ve tasarımını yaptığı “L’Histoire des quatre fils Aymon” (Resim 61) 1883’te yayınlandığında hem grafik tasarım hem de baskı açısından büyük bir başarı kazanmıştır. Bu kitabın tasarımı, illüstrasyon, şekil / biçim ve metnin bir bütünlük oluşturması bakımından önemlidir. Kompozisyonu bordürler sınırlamakta ve metin, gökyüzü veya başka bir biçim olarak çizilmiş bölümleri kaplamaktadır.



Şekil 4.7. “Histoire des Quatre Fils Aymon” adlı kitaptan sayfa tasarımı, 1883

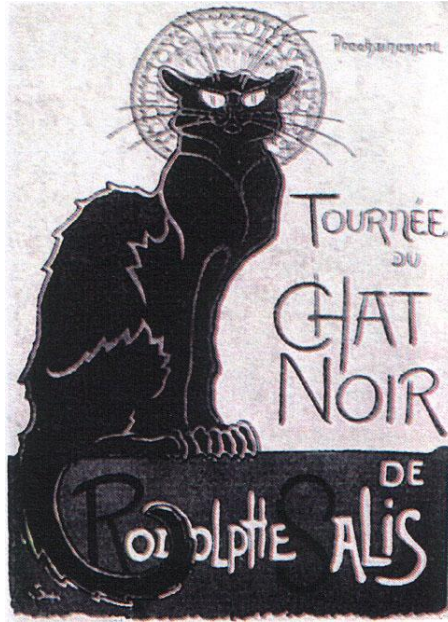
²¹ La belle époque: Güzel çağ. 19. yy sonundaki Paris’in parlak yaşamını tanımlayan bir deyim.

Grasset, 1886'dan itibaren afiş yapmaya başlamıştır. Bu afişlerinde, kalın konturlarla çizilmiş, valörsüz boyanmış, figürler ve desenler kullanmıştır (Resim 62). Boticelli'yi anımsatan bu figürlerin giysileri Orta Çağ Avrupa'sını çağrıştırırken, hacimsiz bulut kümeleri, Japon tahta baskılarını incelemiş olduğu izlenimini yansıtmaktadır. Bununla birlikte Grasset geleneksel bir sanatçıdır ve akıcı çizgileri, öznel renkleri ve çiçek motifleri Fransız Art Nouveau üslubunu yansıtır. Pre-Rafaelistlerden etkilenerek, historisist bir tutumu benimsemiş olan sanatçı Art Nouveau hareketiyle sanatı yenilemeyi amaçlamıştır.

1881 yılında açılan “La Chat Noir” (Kara Kedi) gece kulübü, sanatçı ve yazarların buluştuğu uğrak bir yer olmuştur. Grasset burada genç sanatçılardan Henri de Toulouse - Lautrec (1864 - 1901) ile Alexandre Steinlen (1859 - 1923) ile renkli baskının olanakları üzerine sohbetler ederlerdi. Steinlen'in Paris'e geldikten sonraki ilk işi, kedilere duyduğu büyük sevgiden kaynaklı olarak, “La Chat Noir” kabaresindeki gölge tiyatrosu için hazırladığı kedi resimleri olmuştur (Resim 63). 1880 ve 1890'ların en verimli illüstratörlerinden olan Steinlen'in sosyalist oluşu, politik yetkinliği ve kiliseye karşı tavrı onu sosyal gerçeklere yansıtmaya itmiştir. İllüstrasyonlarında daha çok işçi sınıfını ve sömürülen insan topluluklarını ele almıştır. Konularının sunumunda renkleri ustalıkla kullanmış ve üst üste baskılarla ara renk etkileri yaratmıştır. Ayrıca sanatçı Paris sokaklarındaki duvarları 305 x 228 cm gibi büyük boyutlarda afişlerle süslemiştir. Steinlen'in akıcı, röportaj nitelikli çizgisi ve valörsüz kullandığı renklerle hazırladığı “Guillot steril süt” adlı afişi, gündelik yaşamdan bir kesit veren 20. yüzyıl reklamcılık anlayışının ilk örneklerinden biridir.



Şekil 4.8. Eugène Grasset, sanatçının kendi sergisi için duyuru afişi, 1894



Şekil 4.9. Théophile-Alexandre Steinlen, Chat Noir (Kara kedi) kabaresindeki Gölge oyunu için afiş, Paris 1896.

Steinlen'in afiş ve baskılarıyla arkadaşı ve sürekli rakibi Henri de Toulouse Lautrec'in çalışmaları arasında zaman zaman bir benzerlik göze çarpar. Bu benzerliğin sebebi, her ikisinin de benzer kaynaklardan beslendiği düşüncesini akla getirmektedir. Ancak Lautrec, Chéret'in de dediği gibi, "La Goulue au Moulin Rouge" afişiyle afiş sanatında yeni bir çığır açmıştır (Resim 64). Bu afişte dinamik motiflerden oluşan yüzeysel planlar, siluet şeklinde çizilmiş izleyiciler, sarı, oval lambalar ve şeffaf veya yırtmaçlı iç çamaşırlarıyla dans eden kan-kan dansçısı, vücudunu çok kıvrak hareket ettirebilmesinden ötürü "kemiksiz" olarak tabir edilen dansçı Valentine'in profil görüntüsünün arkasından, afişin ortasına doğru hareket etmektedirler.



Şekil 4.10. Henry Toulouse-Lautrec. La Goulue, Moulin Rouge için afiş, 1891

Kont Toulouse'un oğlu olan Lautrec, genç yaşta kötürüm kaldıktan sonra kendisini tamamen resme vermiştir. Japon sanatı, Empresyonizm, Degas'ın tasarım ve kontur anlayışına büyük hayranlık duymuş, Paris'in gece hayatını izleyerek desenler yapmıştır. Bir gazeteci niteliğinde mesaj veren, illüstratif bir üslup geliştirerek "la beke epoque"un gece hayatını sergilemiştir. Diğer Art Nueveau sanatçılarının aksine, çevresini de resimlediği -Jane Avril ve la Goulue gibi kadınları çekici bir görünümle ifade etmeyerek Paris'in gece hayatının perde arkasını keskin bir gözlemler sergilemiştir (Resim 65). Karikatürize edilmiş yüz hatları, dramatik alansal planlar, karakteristik üslup özellikleridir.



şekil 4.11. Henry Toulouse-Lautrec. Jane Avril, afiş, 1893

Toulouse - Lautrec, sadece 32 adet afiş ve az sayıda müzik ve kitap kapağı tasarımından oluşan yapıtlarını, doğrudan litografik taş üzerine çalışmıştır. Lautrec tasarımlarını çoğunlukla hiçbir eskiz çalışması yapmadan aklında tutarak gerçekleştirmiş ve her zaman yanında taşıdığı bir diş fırçasını kullanarak, dikkatli bir yayma tekniğiyle tonal etkiler sağlamıştır. Toulouse - Lautrec'in afişleri, afiş tasarımının ölçütleri haline gelmiş, hiçbir sanatçının, yazı ile resmi bir bütün olarak kullanabilme konusunda, Lautrec kadar başarılı olamadığı görüşü yaygındır.

Bu dönemin ünlü isimlerinden biri de Çek sanatçı Alphonse Mucha'nın olduğu belirtilmiştir (1860 - 1939). Paris'e geldikten sonra, 1894'ün yılbaşı gecesini, bir rastlantı sonucu Sarah Bernhardt'ın oynadığı "Gismondo" afişini hazırlayınca yıldızı birden parlamıştır. Sarah Bernhardt, Mucha'nın çalışmasından memnun kalınca, onunla 6 yıllığına kontrat yapmış ve bunun ardından sanatçı sadece afişleri değil, sahne tasarımıyla, dekor ve kostümlerini de hazırlanması işini üstlenmiştir.

Fransa'da Art Nouveau'nun gelişmesinde Arts and Crafts hareketi kadar 18. yüzyıl Fransız Rokoko üslubunun da özel bir yeri vardır. Art Nouveau hareketi, Aralık 1895 yılında Samuel Bing tarafından, yeni eserler veren genç sanatçıların eserlerini sergilemek için "Art Nouveau" isimli bir galeri açmasına kadar, "Le style moderne" (Modern Stil) olarak adlandırılmıştır. Diğer sanat dalları arasında, daha kısa ömürlü ve zamana bağlı bir sanat dalı olan grafik tasarım, Art Nouveau'nun çiçek motiflerini hemen benimsemiştir.

Chéret, Grasset, Toulouse - Lautrec'ten sonra özellikle Mucha, 1895 ve 1900 yılları arasında Art Nouveau'ya en geniş kapsamlı ifadesini kazandırmıştır. Moravia halk sanatı ve Bizans mozaiklerinden izler taşıyan çalışmalarının başlıca konusu, büyü, gizem dolu tavrıyla, bitkilerin stilize edilmiş biçimlerin ortasında yer alan bir kadın figürü olmuştur. 1900'lerde Mucha'nın yapıtlarının büyük yaygınlık kazanması sonucu, L'Art Nouveau yerine "Mucha Stili" deyimini kullanılır olmuştur.

Bu dönemde tasarlanıp, günümüze kadar kullanılan Art Nouveau üslubunda hazırlanmış amblemlerden biri American General Electric", diğeri de "Coco-Cola"dır (Şekil 4.12). Her iki amblemde bütünlük, okunaklılık ve netlik olarak bir amblemde olması gereken tüm gerekliliklere cevap vererek, klasik yapısıyla zamanın yıpratıcılığına karşı koyabilmiş az sayıdaki örnekten biridir.



Coca-Cola

Şekil 4.12. Frank Robinson. Coco-Cola amblemi, 1887

AL. Rich. General Elektrik amblemi, 1890

İngiltere’de ise Art Nouveau hareketi mimarlık ve endüstri alanından daha çok, grafik ve illüstrasyon dallarında etkili olmuştur. Bu dönemde henüz, W. Morris’in kurduğu Arts and Crafts hareketi etkisini sürdürmekte ve el sanatları endüstriye üstün tutulmaktaydı. Sanatsal afişin gelişmesi, yine bu dönemde seçkin bir sanatçı kesiminin anlayışıyla mümkün olmuştur.

İngiliz Art Nouveau hareketinin en ünlü sanatçılarından biri de Aubrey Beardsley olduğu belirtilmiştir. Pre-Rafaelitlere ve Morris hareketinin düşüncelerine büyük hayranlık duyan Beardsley, 1892’de yirmi yaşındayken Malory’nin “Mort d’Arthur” kitabını resimlemiştir. Alışılmamış, abartılı bir uzunlukta tasarlanmış insan figürleri ve siyah biçimlerin yer aldığı bu illüstrasyonlarda Japon kalıp baskıları, W. Morris’in üslubu ile birleşerek yeni bir sentez oluşturmuştur (Şekil 4.13). Sonradan Art Nouveau’nun örnek yapıtları olarak kabul edilecek olan bu illüstrasyonlar 1893’te tüm Avrupa’da okunacak olan “The Studio” adlı derginin ilk sayısında yayınlanmış ve mevcut sanat ortamı büyük oranda etkilenmiştir. Beardsley’in 1894’te Oscar Wilde’in “Salome” adlı eserinin İngilizce basımına hazırladığı illüstrasyonlar, kadın figürünü apaçık bir erotik duyarlılıkla resimlemesi nedeniyle, Victoria Döneminin son dönemi toplumunda, şok etkisi yaratmıştır. Güçlü desenleri, şok etkisi yaratan egzotik, düşsel tarzıyla Aubrey Beardsley 26 yaşında ölmesine rağmen, tüm Avrupa ülkeleri ve Amerika’daki tasarım ve illüstrasyonların gelişmesinde etkili olmuştur.



Şekil 4.13. Aubrey Beardsley. Le Mort D'Arthur (Arthur'un Ölümü) isimli kitaptan
İllüstrasyon sayfası: "Sir Tristram'ın aşk iksiri içmesi", 1893-94

İngiltere’de grafik tasarım tarihinin ünlü iki ismi de “The Beggarstaffs” (Beggarstaff’lar) takma adını kullanan James Pryde (1866 - 1941) ve William Nicholson (1872 - 1949)’dur. 1890’lı yıllarda Beggarstaff’lar özgün tarzlarıyla, modern anlamdaki afiş tasarımlarının ilk örneklerini vermişlerdir. Sonradan kolaj adı verilecek bu yeni yöntemle o dönem için alışılmamış grafik montaj teknikleri uygulamışlardır. Kompozisyonlarda, büyük alanlara yer vermek, sanatsal anlamda ise, “Less is more” (az ve öz) görüşüne uygun olarak son derece ekonomik çizgilerle çözümlenmelere gitmek, onların çalışmalarını belirleyen başlıca özelliklerdir. Bir perdelik oyun olan “Don Kişot Lyceum”un afişinde pozitif ve negatif alanlar net olarak birbirinden ayrılmakta, az sayıda kullanılan çizgiler dikkati çekmektedir (Şekil 4.14).



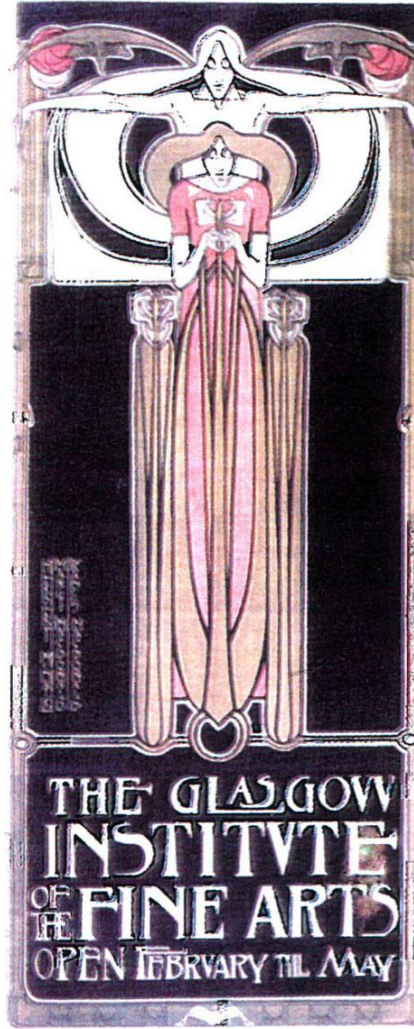
Şekil 4.14. The Beggarstaffs. Rowntree’s elect Cocoa reklam afişi, 1895
Don Quixote (Don Kişot) tiyatro afişi, 1896

Dönemin reklam ve afiş tasarımlarını tercih eden bir diğer ünlü sanatçısı da Dudley Hardy'dir. Dudley Hardy, Fransız afişinin resimsel grafik niteliklerini İngiltere'ye taşıyarak, İngiliz afiş tasarımının uluslararası alanda büyük bir atılım yapmasını sağlamıştır. Bu tutumun en büyük / en tipik örneği "A Gaiety Girl" afişidir (Şekil 4.15). Hardy'nin güçlü yapıtlarının hemen hepsinde, yazı ve figürler düz, derinliği olmayan bir fonun önünde yer almışlardır.



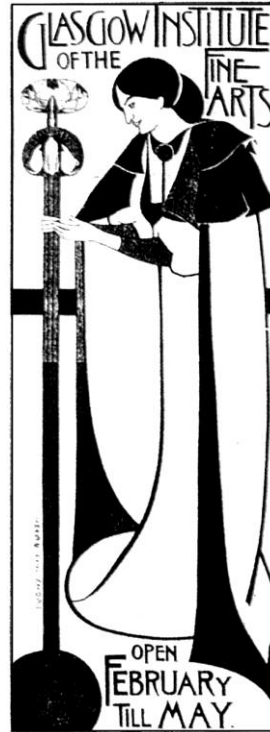
Şekil 4.15. Dudley Hardy, "A gaiety Girl (Neşeli Kız) Prince of Wales tiyatrosu için afiş, 1894

Beardsley'in ürünlerini sergilediği "The Studio" isimli dergi, bir grup genç İskoçyalı sanatçıyı çok etkilemiştir. Bu sanatçılar Charles Rennie Mackintosh (1868 - 1928), J. Herbert Mc Nair (1868 - 1955) ve iki kız kardeş Margaret Macdonald (1865 - 1933) ve Frances Macdonald (1874 - 1921)'dir. Glosgow Okulu olarak bilinen, aynı zamanda "the Four Macs" (Dört Mac'lar) olarak da adlandırılan bu dört sanatçı Avrupa kıtası ve özellikle Viyana'da büyük beğeni toplayan, ancak İngiltere'de, çoğunlukla yadsınan, lirik bir özgünlüğe sahip, benzersiz bir stil geliştirmişlerdir (Resim 70).



Şekil 4.16. Herbert Mc Nair / Margaret ve Frances Macdonald, "The Glasgow InSTITUTE of the Fine Arts" Güzel sanatlar enstitüsü için afiş, 1894

Glosgow Okulu, çiçekli ve yuvarlak çizgilerden oluşan Fransız üslubu yerine, daha sade ve zarif bir geometrik düzen geliştirmiştir. Mackintosh başlıca tasarım elemanı olarak uzun düşey çizgiler kullanmış ve bu uzun çizgileri kavisli çizgilerle dönüşler yaparak yatay çizgilerle birleştirmiştir. Dar dik açılar ve ince uzun dikdörtgenlere karşıt olarak ovaler, daireler ve yaylar kullanarak karakteristik kompozisyonlar oluşturmuştur. Macdonald kardeşlerin güçlü dinsel inançları nedeniyle, sembolizmi ve mistik fikirleri benimsemeleri, Mackintosh'un strüktürlerinde de kendini göstermiş (Resim 71), kadınca, masalsı bir fanteziyi çağrıştıran ve melankolik bir hüznle tarif edilebilecek farklı bir stil ortaya çıkmıştır. Son derece nitelikli ve sade bir incelik içindeki tasarımlarının yanında, Machintos'un asıl başarılarını mimari, iç mekan ve endüstri tasarımı konularındaki çalışmaları getirmiştir. Glosgow Okulu yapıtlarıyla, başta Viyana Stili olmak üzere tüm Avrupa'yı etkilemiş ve 20. yy.ın estetiğini oluşturma yolunda önemli bir köprü meydana getirmiştir.



Şekil 4.17. Charles R. Mackintosh,

“The Glasgow Instute of the Fine Arts” Güzel sanatlar enstitüsü için afiş, 1894-95

“Secessionstil” ya da “Wiener Secession” (Avrupa dillerinde ayrılma anlamına gelen ‘secession’ sözcüğünden gelmektedir) Avusturya’da, Viyana Yaratıcı Sanatçılar Birliği Künstlerhaus’ta yönetimi protesto eden genç üyeler tarafından kurulmuştur. Ayrılma nedeni, teknik olarak yabancı sanatçıların Künstlerhaus sergilerinde yer almalarına izin verilmemesi olarak bilinmesine rağmen, asıl ayrılma nedeni geleneksel tutumla Fransa, Almanya ve İngiltere’den gelen yeni düşünceler arasında meydana gelen çatışmadan kaynaklanır. Gustav Klimt başkaldırıcıyı yöneten ve Secession’a ilk başkan olan sanatçıdır. Mimar J.J. Olbrich (1867-1908), Josef Hoffmann (1870-1956) ve Koloman Moser (1868-1918) Secession’ın kurucu üyeleridir. Glasgow Okulu gibi, Secessionstil de Art Nouveau’nun Fransa ve Almanya’da gelişmekte olan çiçek motifli üslubuna karşı çıkmıştır. Batıdaki Art Nouveau hareketiyle tek bağlantı noktası İngiltere’dekinden de güçlü bir başkaldırı olmasıdır. Secession binasında “Die Zeit Ihre Kunst, Die Kunst Ihre Freiheit” (Çağın sanatı [yapılmalı], sanatın özgürlüğü [olmalıdır]) diye yazmaktadır ve bu söz zamanla Viyana’daki sanatsal devrimin parolası haline gelmiştir. Secession’ın diğer ülkelerdeki benzer hareketlerden ayrıldığı bir diğer nokta da ciddiyetidir. Secession sanatçıları tam anlamıyla devrimci bir yaşam biçimi geliştirmek konusunda kararlılık göstermiş ve günlük yaşamda karşılaşılan her nesneyi ideal anlayışa göre tasarlamayı ilke edinmişlerdir.

Viyana Secession sergilerinin afişlerinden, grubun sembolik resim anlayışının illustratif alegorik stilinden, Fransız kökenli çiçek motifli stile, oradan da olgun Viyana Secession stiline ulaşan hızlı gelişimini takip edebilmek mümkündür. Viyana Secession sanatçıları çiçekli Fransız stilini reddetmelerinin ardından iki boyutlu biçimlerle çalışarak daha büyük bir sadeliğe yönelmişlerdir. Geliştirdikleri tasarım dili kareler, dikdörtgenler ve dairelerin tekrarı ve bileşimlerinden meydana gelir; kullandıkları geometri mekanik ve katı değildir; daha ziyade organik bir nitelik taşır. Julius Klinger (1876-1950), Alfred Roller (1864-1935), Berthold Löffler (1874-1960) ve Koloman Moser grup içerisinde grafik tasarıma katkıda bulunan önemli sanatçılardır. Bu geçiş döneminde Viyana Secession’ın hazırladığı “Ver Sacrum” (Kutsal İlkbahar) yayını hayatına başlamıştır. 1898’den 1903’e kadar yayınlanan derginin yönetim kadrosu ve sanat sorumluluğu sanatçılardan oluşan bir rotasyon komitesiyle sürekli değişmiştir. Yayın, Ver Sacrum Moser ve meslektaşları için bir dergiden ziyade yeni grafik tasarımlarının denendiği bir tasarım laboratuvarı olma özelliği taşımıştır. 28x28.5 cm gibi değişik bir kare formata sahip olan dergide, metin, illüstrasyon canlı bir bütünlük içerisinde tasarlanırken, sayfa

düzenlemesindeki beyaz alan kullanımı derginin bir diğer ayırıcı niteliğidir. Renkli resimler, özgün gravür ve litografiler her sayıda ek olarak verilmiş ve tasarım estetiği büyük önem taşıdığı için reklam veren kuruluşların dergi ilanı tasarımlarını çıkacak olan sayıdaki tasarımcı kadroyla çözmeleri istenerek her sayıda görsel tasarım birliği sağlanmıştır. Ver Sacrum'da kullanılan çizgisel ve geometrik tasarımlar Secession stili geliştikçe önemli tasarım kaynakları haline gelmiştir.

1903 yılında W. Morris'in uygulamalarını devam ettirmeyi amaçlayan ve Secession stiline bir uzantısı olan "Wiener Werkstätte" (Viyana Çalışma Atölyeleri) kurulmuştur. Başlangıçta, atölyelerin Moser ve Hoffmann'ın tasarımlarını üretmesi planlanmıştır. Zamanla çok sayıda kişiyi bünyesinde toplayarak gelişmiştir. Amacı kötü tasarımlarla hazırlanmış olan seri imalat ürünlerine ve yozlaşmış tarihselciliğe bir alternatif geliştirmektir. İşleve önem vermek, malzemeye sadık kalmak ve dengeli oranlama ilkeleriyle çalışan "Wiener Werkstätte" mali zorluklar nedeniyle 1932 yılında kapanmıştır.

Art Nouveau Almanya'da ise "Jugendstil" olarak anılmıştır. Bu isim 1896 yılında Münih'te çıkmaya başlayan "Jugend" isimli bir dergiden uyarlanmış ve Jugendstil kısa zamanda tüm Almanya ölçeğine yayılmıştır. Jugendstil hareketi Fransa ve İngiltere'nin etkisi altında kalmakla beraber, daha geleneksel olan akademik sanatla olan bağını da koparmamıştır. Almanların Gotik harflere gösterdikleri ilgi nedeniyle (Almanya, Rönesans'ın Roman stilineki harflerini kabul etmeyen tek Avrupa ülkesidir), bu dönemde Gotik karakterler Art Nouveau motifleriyle beraber kullanılmıştır.

Jugend dergisi büyük bir okuyucu kitlesi yaratmış ve dönemin avant-garde sanatçılarının grafik ve illüstratif çalışmalarına genel bir bakış açısı getirmiştir. Derginin her sayfasında Art Nouveau süslemeleri yer almıştır. Metinler ve illüstrasyonlardan oluşan sayfa düzenlemelerine kimi zaman tam sayfa illüstrasyon kimi zaman da 'vinyet' türü illüstrasyonlar eklenmiştir. Her sayıda kapağı tasarlayan sanatçının derginin logotype'ını da (derginin ismi olan sözcüğün tasarımı) kapak tasarımına uygun olarak tasarlaması da başka bir örneği olmayan özgün bir uygulamadır.

Jugend dergisinin özgür tipografik yaklaşımının tersine Münih'te 1899 yılında "Die Insel" adlı bir yazın dergisi çıkmaya başlamıştır. Bu dergi tek tip tipografik bir layout'u (düzenlemeyi) tüm dergi kapsamında kuran ve koruyan ilk yayın örneğidir. Bu derginin tasarım danışmanı Jugendstil tasarımcılarından Peter Behrens'tir (1868-1940).

Almanya, Jugendstil'den ziyade, çağ başlangıcında ona karşı geliştirdiği yeniliklerle tasarıma katkıda bulunmuştur. 1907 yılında, mimar, endüstrici ve yazarların öncülüğünde kurulan “Der Deutsche Werkbund”, İngiliz ‘Arts and Crafts’ hareketiyle olgunlaşmış olan reformları uygulamayı amaçlamış ancak ‘crafts’ (el sanatları) yerine ‘endüstri’yi koymuştur. Endüstrideki seri imalata standardizasyon getiren bu yeni yaklaşım Almanya’da benimsenmiştir. ‘Werkbund’ sanat ve endüstriyi biraraya getirerek üretimde tasarımı teşvik etmiştir. Böylece, hem Alman üreticiler hem de kamuoyu yararına alman ürünlerinin tasarım ve niteliğinin yükselmesine katkıda bulunmuştur. Avrupa’nın en iyi harf karakterleri ve baskı teknolojileri bu dönemde oluşturulmuştur. Leipzig ve Berlin’deki yayın merkezlerinde kitap üretimi konusunda yüksek bir standart elde edilmiştir. “Insel-Verlag” (Ada Yayınevi) kitap tasarımı konusunda büyük bir girişimde ve katkıda bulunmuştur. 1905 yılında octavo ölçüsünde hazırlanan Alman klasiklerinin cep kitapları dizisi popüler kitap alanında yeni bir kavramın doğmasına yol açmış ve bu kitaplar 1930 yılında İngiltere’de üretilmeye başlanan Penguin Books klasiklerinin öncüsü olmuşlardır. Insel Verlag hala yayıncılık alanında faaliyet göstermektedir.

Bu dönemin önde gelen tipografistleri Stempel, Bauer ve Klingspor harf dökümhaneleri için harf tasarımları yapmışlardır. Walter Tiemann, F. W. Keukens Stempel için; Peter Behrens, Otto Eckmann ve Rudolf Koch Klingspor, E.R. Weiss Bauer için tasarım yapmış sanatçılardır. 1900’lerdeki Klingspro kataloglarına bakıldığında, Art Nouveau’nun süregelen etkisiyle birlikte, grafik tasarımında oldukça pragmatik ve ticari bir yaklaşım sergilendiği göze çarpar.

Almanya’nın grafik tasarımı konusundaki ticari yaklaşımı afiş sanatına da yansımıştır. Bu dönemde tüketim ürünleri için hazırlanan afişler, sanatı reklam teknikleriyle bağdaştıran reklam sanatçıları tarafından tasarlanmış; profesyonel afiş sanatçıları uluslararası alanda izlenerek taklit edilmiş ve bu sanatçıların afişleri çoğaltılmış, satın alınmış ve saklanmıştır. Afiş sanatçılarından Ludwig Hohlwein (1874-1949) reklamcılığın özünüyle bağdaşan, egzotik motifler ve sert banyoda yıkanıp set kağıda basılmış fotoğrafları andıran üslubuyla Beggarstaff kardeşleri anımsatmasının yanında, büyük planlarda dokusal motifler kullanarak bu anlatıma farklılık ve yenilik de getirmiştir. Hohlwein reklam psikolojisinin yöntemlerinde de yararlanarak içerik ve biçimde tüketicinin ulusal ve prestij değerlerine hitap edebilmiştir. Bu yaklaşımıyla afiş sanatını ekonomik-sanatsal bir temele oturtmuş ve modern anlamda ‘ürün afişini’

yaratmıştır. Lucian Bernhard da ilk sanat değeri yüksek ürün afişlerini tasarlayan sanatçılardan biri olarak dünyaca ün kazanmıştır. Bernhard afişlerinde çoğunlukla sadece ürün ve ürün ismini kullanarak, afiş alanının düzenlenmesine farklı bir yaklaşım getirmiştir. Julius Klinger, Julius Gipkens (1883-1963), Hans Rudi Erdt (1883-1918), daha çok politik afişleriyle ünlü Thomas Theodor Heine (1867-1948), Helmut Ehmecke ve Peter Behrens (1868-1940) dönemin önde gelen afiş sanatçılarıdır. T.T. Heine profesyonel karikatürcü ve illüstratörlerin yapıtlarının yayınlandığı “Simplicissimus” adlı haftalık politik hiciv dergisinin kurucularından biridir. Dergiyi Almanya’daki radikal sağ rejimle mücadele etmek için bir araç olarak kullanan Heine’nin derginin saldırgan ve hicveden tarzını sembolize eden “bulldog” afişi dünyaca tanınmıştır.

İskoçya’da olduğu gibi Almanya’da da Art Nouveau’dan tatmin olmayan yenilikçi tasarımcılar kişisel ve toplumsal ihtiyaçlara yanıt üretmek üzere arayışlarda bulunarak yeni dönemi belirleyici çalışmalara imza atmışlardır. Bu kapsamda, 19. yüzyılın çiçekli ve dekoratif duygusallığından 20 yüzyılın işlevsel geometrik biçimlerine geçişte Peter Bahrens ana rolü oynayan yenilikçi bir sanatçı olarak öne çıkmıştır. Behrens’in dünyanın ilk büyük endüstri tasarımcısı olması ve ‘kurumsal kimliğin babası’ adıyla anılmasına neden olan çalışmaları onun ününü belirleyen önemli unsurlardır. Endüstride bütünleştirici bir görsel kimlik ve kalite standardına ulaşmanın ancak tasarımla sağlanacağına anlaşıldığı dönemin AEG (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft) genel müdürünün 1907 yılında Behrens’i AEG’nin görsel kimliğini gerçekleştirmek üzere göreve çağırması Behrens’in kariyerinde bir dönüm noktasıdır. Behrens’in bu alanda yaptığı çalışmalar mimari, endüstri tasarımı ve grafik tasarım olarak üçe ayrılır ve ilk kurumsal kimlik tasarım programı olarak kabul edilir. AEG için hazırladığı elektrikli aletlerden soba, saat ve çaydanlık gibi endüstriyel tasarımları, süslemeden uzak sade bir yapı içerisinde tasarlamasının nedeni güzelliği işlevin yarattığına olan inancıdır. 19. yüzyıl anlayışına karşı çıkan bu felsefi tutuma “Die Neue Sachlichkeit” (Yeni Nesnellik) adı verilmiştir. Mimari alanda ise 1909 yılında tasarladığı cam perde duvarlı türbin fabrika kompleksi mimarlık tarihinin kilometre taşlarından biridir. Behrens klasik sanatları tüm görsel sanatlar ve tasarım için kaynak bulmak amacıyla işlemiştir. Behrens’e göre, modern hareket modern zamanların ruhunu ve koşullarını ifade edebilmek için yeni klasik bir sanata ihtiyaç duymaktaydı. Behrens’in grafik tasarım konusundaki kurumsal kimlik çalışmaları amblem, logotype, broşür, kataloglar, basın ilanları, afişler, ambalajlar, kırtasiye malzemeleri ve ‘Behrens kursiv

yazısı' gibi tipografik konuları da içerir. Behrens, AEG çalışmasında, ünlü bal peteği biçimini, hazırladığı amblemden, harf karakteri ve düzenlemesine kadar her türlü tasarımda kullanarak görsel kimlikte bir bütünlük sağlamıştır.

Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe ve Le Corbusier gibi ünlü mimarlar gençlik dönemlerinde Peter Behrens'in yanında çalışma imkanı bulmuşlardır. Peter Behrens grafik çalışmalarında karakteristik olarak tasarım alanını çizgilerle bölerek oluşturduğu geometrik biçimler arasında mimari bir oranlama kurmayı en üst tasarım ilkesi olarak kabul ederek, 20. yüzyılda bir rönesans sanatçısı kimliği yaratmış önemli bir isimdir.

4.4. KÜBİZM

20. yüzyılın sanat ve tasarım etkinliklerinin en belirgin özelliklerinden biri, yeni bir yapısal düzen arayışıydı. Bu arayışta, dünyanın her alanda geçirmekte olduğu değişim ve yeniliklerin yanında fotoğrafın bulunmasının da önemi büyüktür. Somut görüntünün fotoğraf kağıdın da büyük bir netlikle belirlenmesi, sanatçıları gördüğü somut gerçekliği tuvale aktarmaktan vazgeçerek yeni bir görsel dil arayışına yönelten önemli arayışlardan biri olmuştur.

Birbirlerinden farklı felsefe ve ilkelere sahip olan şair, yazar ve sanatçılar aralarında sıkı bir iletişim kurarak oluşturdukları bu sanat hareketlerini, grafik tasarım ve tipografi yolu ile ifade etmişlerdir. Böylece estetik, işlevsellik ve iletişimin yarattığı ihtiyaçlar ile teknik ilerleme 20. yüzyılın tipografik tasarımına biçim vermiştir.

‘Biçimsel sanat hareketleri’ adı altında toplayabileceğimiz bu yeni yaklaşımları Kübizm, konstrüktivizm ve de stil hareketinde bulmak mümkündür. Resim sanatının 400 yıllık Rönesans geleneğini yıkan kübizm doğadan bağımsız bir tasarım kavramı yaratarak yeni bir sanatsal gelenek ve görme biçimi başlatmıştır.

Kübizm, soyut bir sanat hareketi görünümünde olmasına rağmen, geçmişteki sanatın, gördüğü somut gerçekliği tuvale aktaran gerçekçi görünümünden daha fazla gerçekle ilgilenmiştir. Bu hareket, sanatçının gerçekliğe hem duyumsal hem de entellektüel yaklaşmasını sağlamıştır. Sanatçı artık –resimde yüzyıllardır mevcut olan gelenekte olduğu gibi- bir nesneyi sadece tek bir bakış açısından ele almadan, karşısında bulunan nesne hakkında ne biliyorsa bunun analizini yaparak konuyu aynı anda birçok bakış açısından gördüğü gibi çeşitli gerçekleri içersinde resmediyordu.

Bu devrimci sanat hareketinin dahi sanatçısı, 1907 yılında “Les Demoiselles d’Avingon” adlı tabloyu yaratan İspanyol ressam Pablo Picasso’ydu (1881-1973). Afrika heykellerinin geometrik stilizasyonlarından ve Post-Emperyonist ressam Paul Cézanne’dan (1839-1906) ipuçlarını toplayan Picasso, gözlemleri sonucunda ressamın doğayı silindir, küre ve koni gibi geometrik elemanlarına indirgeyerek görmesi ve çözümlemesi gerektiği düşüncesine varmıştır. Bu resim anlayışı mekanı ele alışa ve insan duygularını ifade etme biçimine yeni bir yaklaşım getirmiştir. Figürlerin geometrik planlara dönüştürülerek soyutlanmasıyla, insan figürünün klasik normları kırılmış, perspektifin getirdiği mekansal illüzyon iki boyutlu planlarla sınırları belirsiz bir

değişkenlik vermiştir. Bu anlatım biçiminde, figürler aynı anda birçok açıdan görüldüğü gibi çizilmiştir.

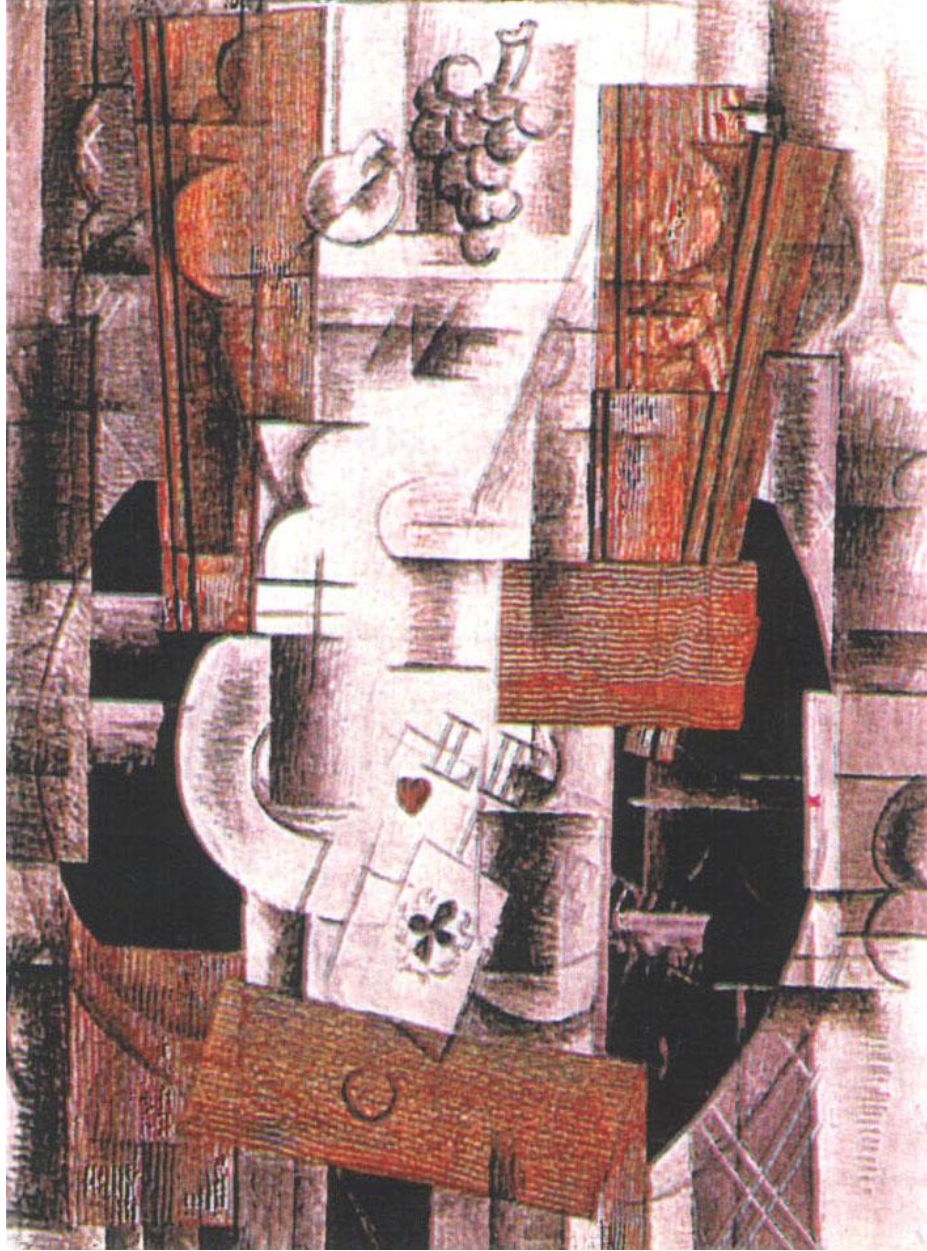
Picasso ve yakın çalışma arkadaşı ressam Georges Braque'ın (1881-1963) 1910-12 yılları arasında gerçekleştirdikleri yapıtlarına “Analitik Kübizm” adı verilmiştir. Bu dönemde sanatçılar, işleyecekleri konunun planlarını çeşitli açılardan ele alarak analiz edip, bu parçaları ritmik geometrik planlardan oluşan bir resim düzeni kurmak için yeniden bir araya getirmişlerdir. Strüktürel bir sanat yapıtı oluştururken somut biçimi değil, ayrı bir gerçeklik kazanan resmi esas almışlardır. Sanatçının zihnindeki düşüncenin bir ürünü olan bu resim, mekan betimlemek konusunda yeni ve soyut bir biçim dili yaratırken, kendine özgü ayrı bir gerçeklik kazanan resmi, izleyicinin hem düşünürken hem de duyarak çözmesi gerektiği için, resimle izleyici arasında kurulan iletişimde izleyicinin de belirli ölçülerde katılımı kaçınılmaz olmuştur.

Picasso ve Braque 1912’de çalışmalarında ahşap ve mermer gibi malzemeleri temsil eden, afiş parçaları veya yazı parçalarından oluşan kağıt kolaj elemanlar kullanmaya başlamışlardır. Örneğin, Picasso tuale sandalye hasırı deseni basılmış bir muşamba yapıştırarak sandalyeyi anlatabiliyordu. Sık sık gazetelerden kesilmiş harfler ve sözcükler görsel bir biçim olarak ve ortak bir anlam oluşturmak üzere bir araya getirilmekteydi. Kolaj spontane (anlık) düzenlemelerle, önceden tasarlamadan özgür çalışmalar yapmaya olanak verirken, resmin iki boyutlu gerçekliğini vurgulamakta, kolaj elemanının dokusu resimde yer alması düşünülen nesneyi temsil etmek üzere kullanılmaktaydı. Kolajla bir araya gelen resimsel öğeler yaratarak sanat eserine bağımsız ayrı ve bir varlık olma niteliği kazandırmaktaydı. 1913’te Kübizm “Sentetik Kübizm” adı verilen bir döneme girdi. Kübistler geçmişteki gözlemlerine dayanarak yaptıkları resimlerinde konunun betimlenmesi yerine ilk kez işaret karakteri taşıyan biçimler kullandılar. Artık nesnenin dış görünüşünden çok, onun özü ve temel karakteristikleri betimlenmekteydi.

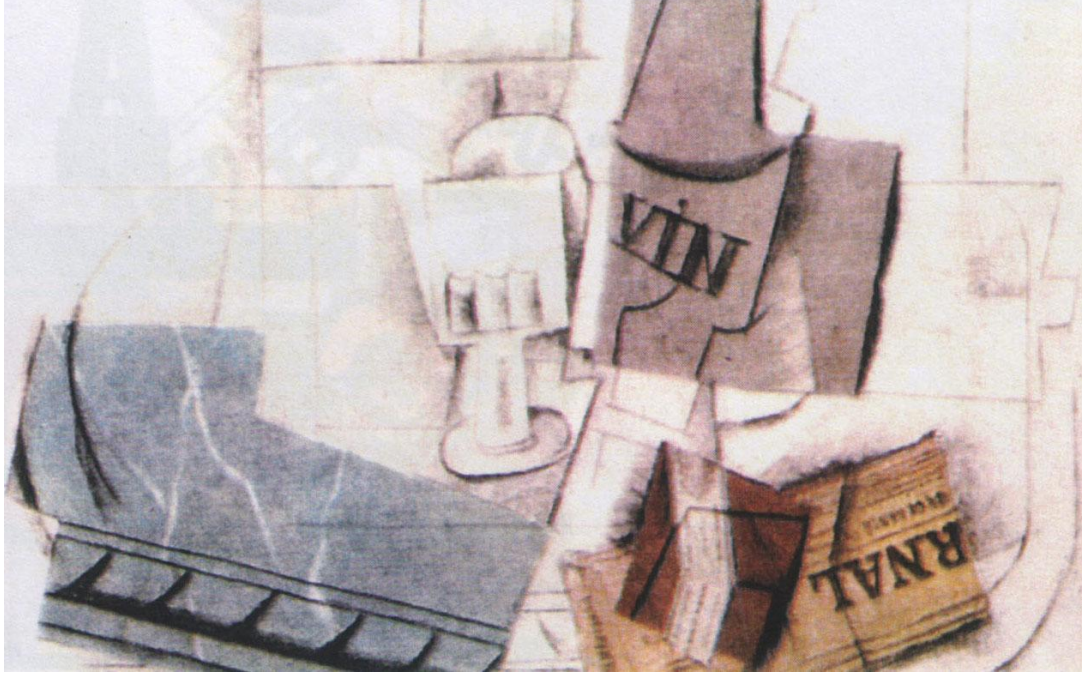
Sentetik Kübizm’in gelişmesinde başlıca rolü oynayan ressamlardan biri olan Juan Gris (1887-1927) bu dönemde gerçekleştirdiği resimlerinde doğadan seçtiği kompozisyonu, resim düzleminde tasarladığı, geometrik strüktürel dokuyla birleştirmiştir. Gris önce, altın kesim oranlarını kullanarak, katı bir mimari strüktür ve birimsel bir grid (kompozisyon) planlanmış, sonra işleyeceği konuyu bu tasarım şemasının içine yerleştirmiştir. Geometrik sanat ve tasarımın gelişmesinde çok etkili olan Gris’in,

resimleri, görsel algılamaya dayanan sanatla, geometrik planların biçimsel ilişkisine dayanan sanat arasında gidip geldiği düşünülmektedir.

Kübist harekete katılan ressamlardan Fernand Léger de (1881-1955) Kübizmin yeni biçimler kazanmasında katkıda bulunmuş bir sanatçıdır. Resimlerinde Cézanne‘ın ünlü silindir, küre ve koni biçimlerini çok daha ciddiye alarak figürünü bile renkli kalın boru biçimlerinden oluşturmuştur. Léger’yi belki de salt renk ve biçim ilişkisinden oluşan bir sanata yöneltecek iken Fransız işçi sınıfı arasında geçirdiği dört yıllık askerlik hizmeti, ve savaş sırasında geliştirdiği yoğun görüşleri, daha kabul edilebilir, tanınması kolay ve popülist bir stile yönelmiştir. İnsan figürlerini ve nesnelere piktografik (uluslararası anlaşılır nitelikte tasarlanmış basit grafik semboller) bir biçimde stilize edilmesi, 1920’lerin başında afiş tasarımcıları için başlıca esin kaynağı olmuştur. Léger’nin düz boyanmış renk planları, kentsel motifleri ve makine biçimlerinin keskin kenarlı çizimleri I.Dünya Savaşından sonraki modern tasarım anlayışını büyük oranda etkilerken genelde Kübizmin yeni bir görsel dil yaratma yolunda ortaya koyduğu yenilikler ve özellikle kolaj tekniğini bulması da, 20. yüzyıldaki çağdaş grafik tasarımın başlıca kaynaklarından biri olmuştur.



Şekil 4.18. Georges Braque,
“Still Life with Playing Cards” (İşkambil kağıtlı Ölüdoğa), 1912



Şekil 4.19. Pablo Picasso,
“Glass, Bottle and Newspaper on a Table” (Bir Masanın üzerindeki bardak, şişe ve gazete), 1914



Şekil 4.20. Pablo Picasso,
“Stil Life with Cane Chair” (hazeran Sandalyeli Ölüdoğa), 1911-12

4.5. FÜTÜRİZM

“Biz enerjiye, korkusuzluğa ve tehlikeye duyulan aşkın şarkısını söylemek istiyoruz. Cesaret, cüret ve başkaldırı şiirimizin esas alınan elemanları olacaktır. İddia ediyoruz ki, dünyanın görkemi yeni bir güzelliğe zenginleşti: hızın güzelliği... bir top güllesi üzerinde uçarcasına, gürleyerek giden bir otomobil, ”Samothrace Zaferi”nden daha güzeldir. Mücadeleden daha güzel bir şey yoktur. Saldırgan bir karakteri olmayan hiç bir çalışma sanat şaheseri olmaz,” “Fütürizm Manifestosu”nun bu sarsıcı sözleri 20 Şubat 1909’da Paris’te “La Figaro” gazetesinde yayınlandığında, İtalyan şair Fillippo Marinetti (1876-1944) Fütürizmi, bilim ve karşısında tüm sanatların düşünce ve tek biçimlerini gözden geçirmek üzere, devrimci bir hareket olarak kurmuştu. Manifesto savaş heyecanını, makine çağını, hızı, modern yaşamı ve devrimi yüceltmekte, burjuva toplumunun geleneklerine, duygusallığına, ahlak anlayışına karşı çıkararak Moralizm (ahlakçılık) ve Feminizmi yermekte, tüm yerleşik değerleri yıkmak için, müze, kütüphane gibi geleneksel kurumları yok etmek üzere çağrıda bulunmaktaydı.

Fütürizm her ne kadar bir yazın hareketi olarak başlamış olsa da, kısa zamanda görsel sanatçılar tarafından da uyarlanmıştır (Şekil 4.21). Marinetti ve yandaşları önce bomba etkisi yaratan ve coşku dolu bir şiir geliştirerek sentaks (söz dizimi) ve gramerin (dil bilgisi) kuralına göre kullanılmasına meydan okumuşlardır. 1913’te Giovanni Pappini’nin (1881-1956) Floransa’da “Lacerba” adlı dergiyi çıkarmaya başlamasıyla, tipografik tasarım sanat alanına yöneltilmiştir. Marinetti dergide çıkan bir yazısında klasik geleneğe karşı tipografik devrim yapma çağrısında bulunmaktaydı. Uyum, yeni geliştirilen stilin sayfa üzerindeki orandan ortaya savrulan, bomba gibi patlayan, atlamalar yapan anarşik tavrına ters düştüğü için, bir tasarım niteliği olarak reddediliyordu. Bir sayfada yer alan üç veya dört renk mürekkep ve farklı harfler karakteri (İtalik olan yazılar hız izlenimi yaratmak için, kalın siyah yazılar şiddetli ses ve gürültüler için) sözcüğün ifade gücünü iki katına çıkarabiliyordu (Şekil 4.22). Serbest, dinamik ve bir torpil gibi düzenlenen sözcükler, yıldızların hızını, bulutları, uçakları, trenleri, dalgaları, patlamaları ve atomları anlatmak için kullanılmaktaydı. Fütürizmle birlikte ‘serbest tipografi’ ve ‘özgürlüğüne kavuşan sözcükler’ adları altında basılı sayfada yeni ve resimsel nitelikli tipografik bir tasarım doğmuştur.

11 Şubat 1910'da Marinetti'ye katılan beş sanatçı Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carra (1885-1947), Giacomo Balla (1883-1966)" Fütürist Ressamların Manifestosu"nu yayımlayarak, amaçlarını ilan ettiler: "Geçmişin tüm kültürlerini yıkmak... her tür taklidi geçersiz kılmak... Özgürlük adına yapılan tüm girişimleri yüceltmek... Sanat eleştirisini gereksiz ve tehlikeli kabul etmek... Tüm sanat alanını, geçmişte kullanılmış olan süje ve konulardan arındırmak..." Fütürist ressamlar, Kübizmden büyük oranda etkilenmekte birlikte, çalışmalarına hareket, enerji ve sinematik sekansı (filmdeki görüntü karelerinin arka arkaya sıralanışı) katmışlar, ilk defa 'simultaneity' (eş zamanlı, aynı anda) sözcüğünü görsel sanatlar kapsamında kullanarak, aynı sanat yapıtında nesnenin çeşitli görünüşlerinin, aynı zamanda varoluşunu veya oluşmasını ifade etmişlerdir.

Mimar Antonio Sant'Elia (1888-1916) tarafından kaleme alınan "Fütürist Mimari Manifestosu"nda ise teknoloji ve bilime dayalı bir konstrüksiyon, ve sadece modern yaşamın taleplerine göre tasarım yapılmasının gerekliliğini savunulmuştur. Sant'Elia deklarasyonu anlamsız bularak, tasarımlarında yatay ve düşey çizgiler yerine, dinamik hareketli diyagonal ve eliptik çizgiler -duygu yükü ağır bastığı için- kullanmıştır. Antonio Sant'Elia I.Dünya Savaşında ölmüş, ancak düşünceleri ve geleceğe yönelik hayali çizimleri modern tasarımı ve öncelikle 'Art Deco'yu etkilemiştir (Şekil 4.23).

Fütürizm ürünü tipografik çalışmalardan en ünlü olanlarından biri de Fransız şairi Stéphane Mallarmé (1842-1898) yayınladığı "Un Coup de Des" (Bir zar atışı) adlı şiir kitabıdır. Malleremé bu kitapta sözcükleri dizmek yerine, onları umulmadık yerlere yerleştirerek, sayfa düzenlemesinde sansasyon yaratmayı ve okuyucuyu düşündürmeyi denemiştir (Şekil 4.24). Başka bir Fransız şair Guillaume Apollinaire ise (1880-1918) yayınladığı "Calligrammes" adlı şiir kitabında harfleri, görsel tasarım aracı, figür veya piktograf biçiminde kullanarak, şiirle resmi birleştirmenin olanaklarını denemiştir (Şekil 4.25). Devrimci bir sanat hareketi olarak başlayan fütürizm daha sonra, Marinetti ve fütürist ressamların Mussolini'yle kurdukları yakın ilişki sonucu zamanla politik bir karaktere bürünerek Faşizme yönelmiş ancak fütüristlerin şiddet yanlısı, devrimci teknikleri daha sonra Dadaistler, Konstrüktivistler ve De Stijl tarafından uyarlanarak geliştirilmiştir.



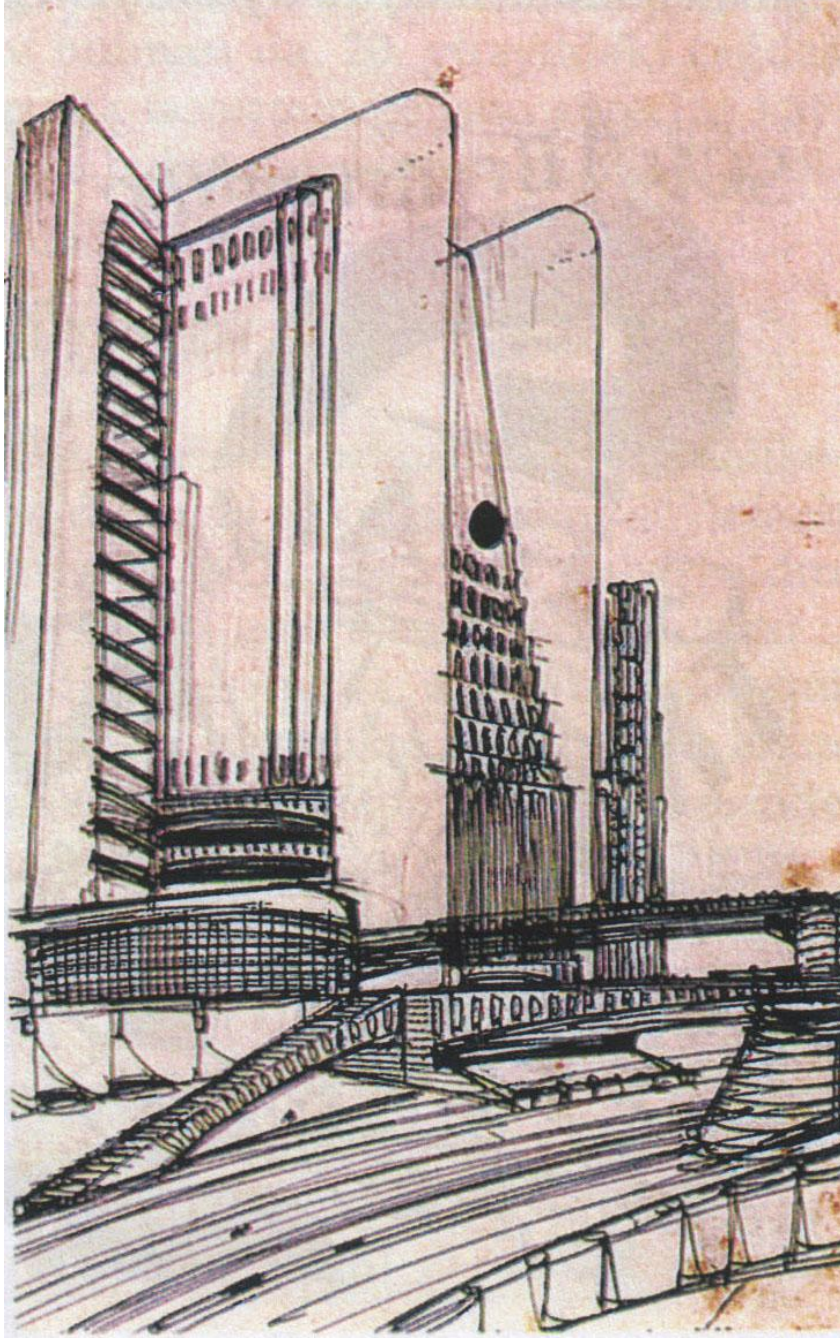
Şekil 4.21. Filippo Marinetti,

“Le mots en liberté futuristes” (Fütürist özgürlüğe doğru sözcükler)’den bir sayfa, 1911-12

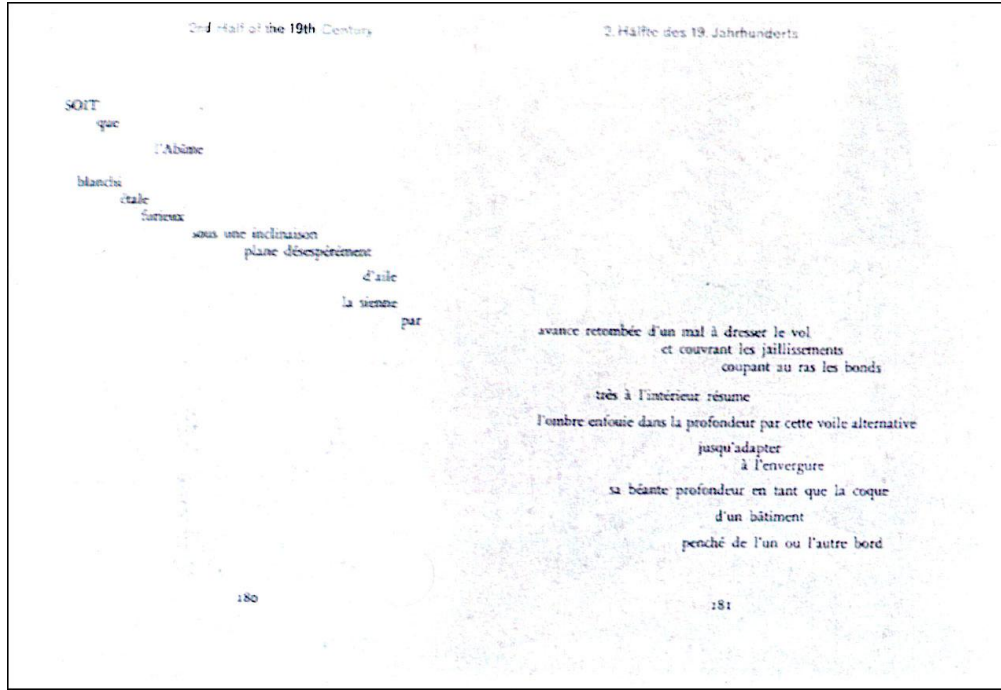


Şekil 4.22. Ardengo Soffici,

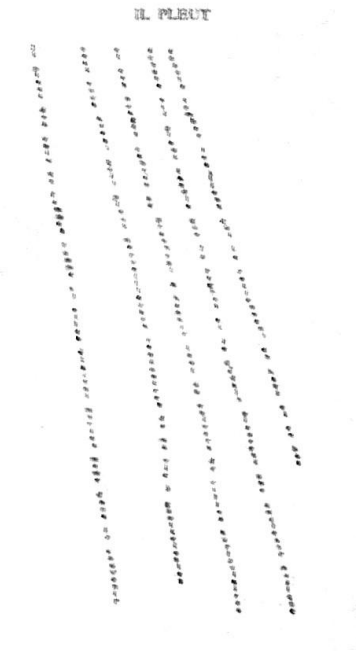
“Typogramlar” BIF+ZF plus 18’den bir sayfa, 1915



Şekil 4.23. Antonio Sant'elia,
Geleceğin kenti tasarımından bir perspektif, 1914



Şekil 4.24. Stéphane Mallarmé,
“Un Coup de dés” (Bir zar atışı) adlı şiir kitabından sayfa tasarımı , 1917



Şekil 4.25. Guillaume Apollinaire,
“Calligrammes” (Kaligramlar) adlı şiir kitabından İl pleut (yağmur), 1918

4.6. DADAİZM

Dada, şair Hugo Ball'ın, bağımsız genç şair, ressam ve müzikçileri biraraya getiren, Kabare Voltar'ı Zürih'te açmasından sonra kendiliğinden gelişen, yazın ağırlıklı bir hareket olduğu belirtilmiştir (Şekil 4.26). I.Dünya Savaşının katliamlarına ve budalalığa duyulan nefretten doğan bu hareket, şok etkisi yaratan taktiklerle alay ederek teknolojik ilerlemeye körü körüne bağlanmanın yüzeyselliğini, Avrupa toplumunun yozlaşmasını, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri, protesto etmeyi amaçlamaktaydı. Dadaizm'in herşeye karşı olan tavrı, Dadaist'lerin bizzat 'Dada' sözcüğünün anlamı üzerinde bile ortak kanıya varmalarına engeldi. 'Dada' sözcüğü bir bölüm Dadaist'e göre, bağıra çağıra yapılan konuşma anlamına gelen romence bir sözcük, başka bir Dada grubuna göre de Fransızca sözlüğün rastgele açılarak bulunan bir sayfasında bakmadan parmak basılarak seçilen bir sözcüktü, Dada: bir tahta at, çocuk oyuncu... Ancak sözlük anlamı ne olursa olsun anlamsız bir sözcük olarak kullanılan bu isim Dada'nın tavrına ve felsefesine tam anlamıyla uyduğu düşünülmektedir.

Dadaizm'in öncülerinden genç Macar şairi Triztan Tzara (1896-1963) 1917'de DADA dergisini karmaya başladı. Bu dergide Dadaizm'in öncüleri Ball, Hans Arp, Richard Hülsenbek, ve Tzara, ses şiiri anlamdışılık şiir biçimlerini denemeye başladılar. Kısa zaman sonra Fransa'nın önde gelen şairleri de bu dergide çalışmaya başladılar: Aragon, Eluard, Breton ve diğerleri gibi. (Şekil 4.27, Şekil 4.28).

"İnsanın anlamsızlık (Unsinn) üzerine kurduğu mantıksal zincir yerine, mantıksal bağı bulunmayan yerine anlamdışılık (Ohne-Sinn) konmalıdır. Dada sanata karşı, doğanın yanındadır. Dada'ya göre, doğada anlam yoktu, öyleyse sanatta da anlam olmamalıydı. Bu bağlamda şair Hugo Ball'ın photo-phonetik (işitsel-görsel) şiirinde sözcükler anlamsal içeriğinden arındırılarak göze ve kulağa hitap eden anlam dışı bir nitelik kazanmaktaydı. Ancak Dadaist'ler her ne kadar sanata karşı olduklarını, geleneği reddettiklerini ve sadece yozlaşmış bir toplumla alay edip aşağıladıklarını ifade etmiş olsalar da ortaya koydukları çalışmalarla fütürizmin görsel alfabetini zenginleştirmeyi başarmışlardı. Kural ve dogmalardan kurtulmak sanatçıyı kendi gerçeğine daha çok yaklaştırmıştır. Şans eseri olarak bilinçsizce yapılan etkinliği anlaşılınca Dadaist'ler kendiliğinden (spontane) olanı planlı davranışla birleştirmenin yollarını aramışlar; bu sentez sayesinde tipografiyi geleneksel kısıtlamalarından kurtarabilmişlerdir. Dada aynı zamanda, harf biçimlerini Kübizm kavramına uyan -fonetik semboller olarak değil- görsel biçimler olarak kullanmışlardır. Tzara ve Hausmann, harf biçimlerini bu şekilde

ele alarak, ayrıca harf, tipografik malzeme ve görsel işaretler de kolajlar yaparak gerilim ve kontrast alanları oluşturmayı amaçlayan tipografiler gerçekleştirmişlerdir.

Fransız ressam Marcel Duchamp (1887-1968) Dada'ya katıldıktan sonra bu hareketin en önemli görsel sanatçısı olmuştur. Önceleri Kübizm etkisinde çalışmalar yapmış olan Duchamp “Merdivenlerden İnen Çıplak” isimli resminde, statik görüntünün sınırlarını zorlayarak, resim karesinde hareketi ifade etme ve kaydetmeyi başarmıştır (Şekil 4.29). Duchamp'a göre, sanat ve hayat her ikisi de, tesadüf ve bilerek yapılan seçimden meydana gelen süreçlerdir. Böylece sanatsal çalışmalar da bireysel karar ve tesadüfi seçim sorunu olmaktadır. Bu mutlak özgürlük felsefesi Duchamp'a, tahta bir tabureye monte edilmiş bisiklet tekerleği gibi hareket ‘hazır’ parçalardan heykeller yaratma ve pisuar gibi ‘bulunmuş nesne’leri sanat eseri olarak sergileme olanağı vermiştir. Duchamp: ”Bir nesneyi, ait olduğu bütünden ayırıp, başka bir ortama yerleştirirsek birden bire farklı bir gözle görerek onun asıl görsel güzelliklerini fark ederiz” diyordu. Daha sonra, Duchamp'ın Mona Lisa'nın bir reproduksiyonuna bıyık yapması, kamuoyunda şok etkisi yaratmıştır. Duchamp bu davranışıyla Mona Lisa'yı yermeyi düşünmemiştir, asıl hedef geleneğin zorbalığa ve Rönesansın hümanist ruhunu kaybetmiş bir halka yapılmış zekice bir saldırıydı.

Dada'nın hemen hemen her şeyi inkar etmesi, yeni ve güçlü iletişim yöntemleri yaratmış; bunlar şiirde yeni biçimlerin kullanılması, görsel iletişimde ise kolaj ve fotomontaj gibi teknikler olmuştur. Bu tekniklerde, resimli dergilerden, eski mektuplardan, basın ilanı ve etiketlerden kesilen fotoğraflar yeni düzenlemeyle yapıştırılmış ve birbiriyle ilgisi olmayan bu resim ve işaret parçalarından, yeni anlamlar yaratan bağlantıların kurulduğu, genellikle kışkırtıcı nitelikte düzenlemeler oluşturulmuştur.

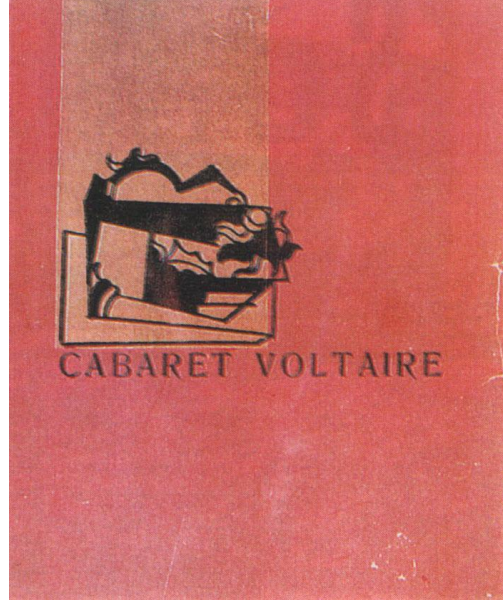
Hannah Hoch (1889-1978) ve Raoul Hausmann (1886-1977) henüz 1918'de fotomontaj konusunda üstün nitelikli çalışmalar yapan sanatçılardır (Şekil 4.30 – 31 - 32). Şair Hausmann'ın ‘photo-phonetik’ şiirinde (görsel-işitsel) her harf, hece ve sözcüğü resimsel olarak düzenleyerek ilginç bir deneme gerçekleştirmiştir.

Alman sanatçı Kurt Schwitters (1887-1948) ise, -bir kolajında kullandığı Kommerz (ticaret) sözcüğünün son hecesi olarak merkezini alarak- “Merz” adını verdiği Dada'nın politik olmayan bir dalını yaratmıştır. Her şeyi potansiyel sanat olarak gören Schwitters yaratıcı sanatın, bu bütünün içinden görüp seçerek, karşılaştırıp, kontrastlık ilişkileri kurularak meydana getirileceğini savunmuştur. Merz 1919'da başladı

resimlerinde gazete, dergi parçaları, süprüntüler ve bulunmuş malzemelerden kolaj düzenleri kurmuş, renge karşı renk, biçime karşı biçim ve dokuya karşı doku koyarak kompozisyonlar oluşturmuştur. Bu karmaşık tasarımlarında, Dada'nın anlamsız ve şans eseri elemanlarını güçlü tasarım yeteneğiyle birleştirmiştir.

1919'da kurulan Berlin Dada grubunun kurucularından olan John Heartfield (1891-1968) Alman militarizmine ve ordusuna bir protesto olarak Helmut Herzfelde ismini, bir İngiliz ismiyle değiştirmiştir. George Grosz (1893-1959) devrimci bir politik görüşe sahiptiler. Bu nedenle halkı bilinçlendirmek ve sosyal değişimi sağlamak üzere, sanatsal etkinliklerinin çoğunu görsel etkileşime yöneltmişlerdir (Şekil 4.33). John Heartfield, fotomontajın çarpıcı nitelikteki aykırı unsurları bir araya getirme özelliğini, güçlü bir propaganda silahı olarak kullanmıştır. Weimer Cumhuriyeti ve büyüyen Nazi Partisini, afiş, kitap kapağı, politik illüstrasyon ve karikatürlerinde hedef almıştır. Heartfield ile yakın işbirliği içerisinde olan ressam ve grafik sanatçısı George Grosz da çizdiği karikatür ve hicivleriyle yozlaşmış olan toplumu eleştirmiştir (Şekil 4.34).

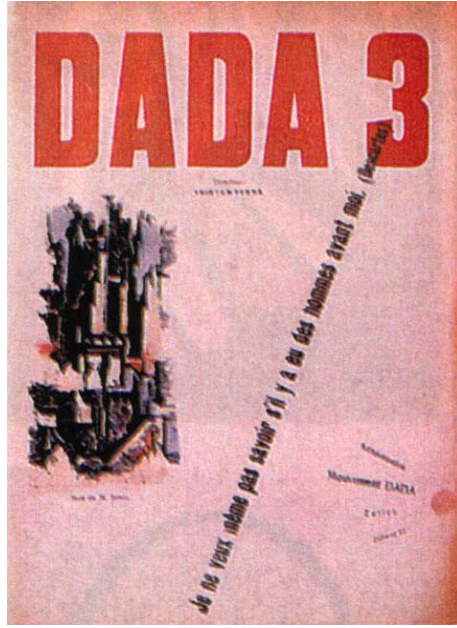
Alaycı ve aşağılayıcı tavrıyla toplumsal değerleri kökünden sarsan Dadaizm, 1912-1922 yılları arasında resim, edebiyat, tiyatro ve müziği içine alan sanat dallarına olduğu kadar grafik tasarımın da görsel diline devrimci yenilikler getirmiştir. 1922'de üyeler arasındaki sürtüşmelerin artması, yıkıcı etkinliklerin bir sınıra dayanması ve çok sayıda Dadaist'in Sürrealizm'e yönelmesi sonucu, varlığını sürdüreceği bir zemin kalmadığı için son bulmuştur. Ancak Dada, yeniliğe ve başkaldırıya esin kaynağı olan, bir özgürleştirme hareketi olarak geçerliliği kalmamış alışkanlıklara karşı savaşması, uzlaşmaz tutumu ve tutkusu ile bugün bile entelektüel ve sanatsal buluşlara örnek olmaktadır.



Şekil 4.26. “Cabaret Voltaire” dergisinin kapak tasarımı, Zürih, 1916



Şekil 4.27.. Raoul Hausmann,
Dada dergisi sayı:2 kapak tasarımı, Zürih, 1920



Şekil 4.28. Tristan Tzara,

Dada dergisi sayı:3 kapak tasarımı, -tahta baskı Marcel Janco'ya aittir-, Zürih, 1918



Şekil 4.29. Marcel Duchamp,

“Nude Descending a Staircase (Merdivenden inen Çıplak), 1912



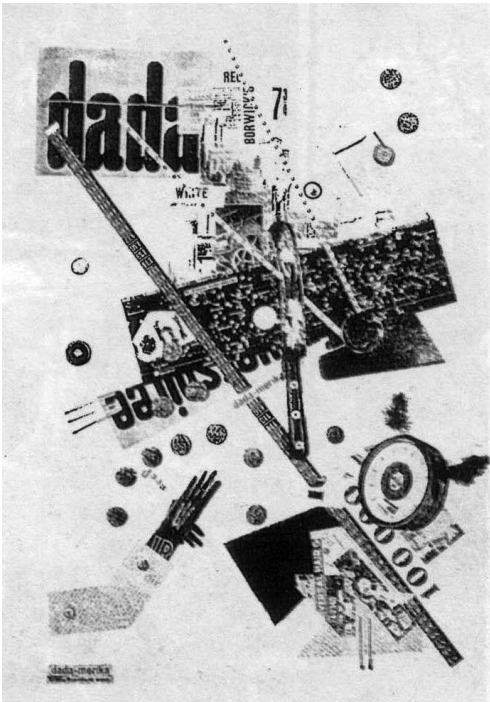
Şekil 4.30. Raoul Hausmann,
“Tatlin at Home” (Tatlin evinde), 1920



Şekil 4.31. Raoul Hausmann,
“Dada siegt” (Dada kazanıyor), 1920



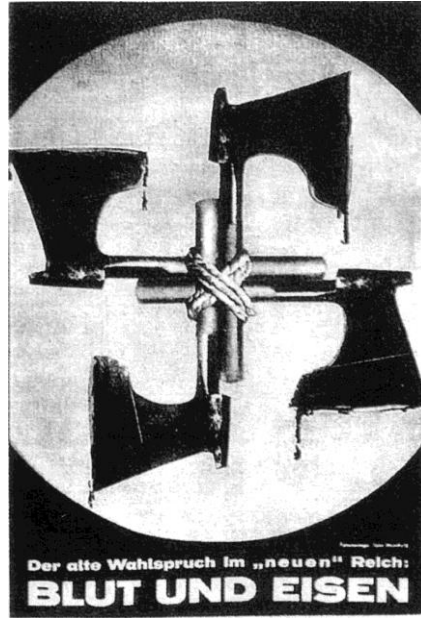
Şekil 4.32. Hannah Hoch,
Da-Dandy, 1919



Şekil 4.33. Georges Grosz / John Heartfield,
Dadamerica, 1920



Hitler selamının anlamı, 1932



Şekil 4.34. John Heartfield,
“Blut und Eisen” (Kan ve Demir) Bismarck’ın seçim bildirisinin İmparatorlukta
nasıl uygulanacağını uyarıcı bir afiş tasarımı, 1934

5. SONUÇ

Yazı formu tarihsel gelişimi içinde, iletişim aracı olmakla birlikte, XX. Yüzyılın başlarında gelişen sanat akımları ve tipografi ile plastik nitelikleri olan bir forma dönüşmüştür.

Bu çalışma ile yazı ve formunun tarihsel gelişimi yanında, yazılı anlatım aracı olmasının ötesine geçerek, sanatsal plastik bir forma dönüşümü ve bu gelişimden doğan grafik sanatlarda, yazı formunun eriştiği plastik nitelikleri, belli örnekler üzerinden incelenmiştir. Bu incelemede, tarih öncesinden başlayarak, doğu sanatlarının buluşları ile batı sanatına olan etkilerinin yanı sıra, matbaa devrimi ve Avrupa Rönesans hareketleri ile başlayan hümanizm, endüstri devriminin sonucu olarak yirminci yüzyılın başında gelişen temel sanat akımlarındaki yazının plastik form olarak kullanımı ve plastik değerlerinden bahsedilmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte yazı formunun günümüze kadar ulaşan ilk çağdaş örneklerinin, biçim üzerinden plastik nitelikleri örneklerle sunulmuştur. Bu örneklerde, plastik form çözümlemenin temel değerleri temel tasarım ilkeleri ile ele alınmıştır.

Doğu yazı sanatının temsilcisi olan kaligrafinin var olduğu kültürlerde resmin kaligrafiye etkisinden ziyade, kaligrafinin resim sanatına olan etkileri incelenmiştir. Bununla birlikte endüstri devrimi ile gelişen hümanizm ve insan yaşamının değerleri, yazı ve harflerin plastik bir form olarak sanat yapıtlarında daha çok yer almasına zemin oluşturmuştur. Grafik sanatının gelişimine katkı sağlayan yazı ustaları, kaligraflar, tezhipçiler ve sanatçılar, eserleri ile bu iletişim aracını bir sanat dalına dönüştürmüşler ve hatta iletişimin sanatını yapıtlarında izleyicinin seyrine sunmuşlardır.

Dada, şair Hugo Ball'ın, bağımsız Yazı formunun soyut yapısı insanlığı her dönemde etkilemiş; gerek tarihin kayıt edilmesinde gerek dinlerin yayılmasında resim kadar güçlü bir malzeme olarak kullanılması yepyeni bir sanatı, grafik sanatının doğuşunu sağlamıştır. Doğu sanatlarında resim ile yazının iç içe geçtiği, özellikle Arap sanatında soyut yazı formlarının -figür kullanmaksızın- nasıl plastik bir resim düzenine sokulduğu, heyecan verici yapıtların meydana getirildiği görülmüştür. İşte grafik tasarım, resim ile yazının birleşimini sağlayarak, aynı zamanda güçlü, etkin iletişim aracı olan plastik forma dönüşmüştür.

Sonuç olarak, yazının tarihsel gelişimi içinde yazılı anlatım aracından, sanatsal değeri olan bir plastik forma dönüşümü, grafik sanatlarda yazının eriştiği plastik form gücünün de bir kanıtıdır. Yazı ve formu, çeşitli aşamalardan geçerek grafik sanatlarda, anlam yaratmanın ve iletişim kurmanın etkin ve vazgeçilmez bir aracı olmuştur. Günümüz disiplinlerarası sanat ortamı ise, yazı ve formunun eriştiği bu gücü kullanarak yeni sanatsal anlatım olanakları vaat etmektedir.

KAYNAKLAR

1. BECER, Emre (1997), “İletişim ve Grafik Tasarım”, Dost Kitabevi, Ankara.
2. BEKTAŞ, Dilek (1992), "Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi" Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti., İstanbul.
3. FEIERABEND, Peter, FRIEDL, Friedrich, OTT, Nicolaus, STEIN, Bernard (1998), “*Typography –when who how*”, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Printed in France.
4. BROWN, Alex (1987), "in Print Text and Type" Watson - Guptil Publications, Brodway.
5. CARTER, Rob - DAY, BEN - MEGGS, Philip (1985), “*Typographic Design: Form and Communication*" Van Nostrand Reinhold Company Inc.
6. FRIEDL, Friedrich, PURVIS, Alston W. DE JONG, Cees W., “*Creative type*”, 2005 Thames & Hudson Ltd, London
7. GOUDY, Frederic W. (1963), "The Alphabet and Elements of Lettering" Dover Publications, Inc., New York,
8. HAUSSMANN, Heinrich (1977), “Über Die Schrift”, bei Heinrich Hubmann.
9. HARVEY. Michael (1980), "Lettering Design" Bonanza Books, New York.
10. JEAN, Georges (2002) “*Yazı İnsanlığın Belleği*”, Yapı Kredi Yayınları – 1601, Genel Kültür Dizisi-7, İstanbul.
11. SARIKAVAK, Namık Kemal (2004), “*Çağdaş Tipografinin Temelleri*”, Seçkin Yayıncılık, Nisan
12. GANİZ, Selahattin (1992) “*Yazı & Tasarımcıları*”, Kastaş Yayınları, İstanbul.
13. ATAKAN, Nancy (1998), “*Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
14. ART DERGİSİ (1937), Afiş (Modern Bir Nesir Vasıtası), Sayı: 3, Mart.
15. WEILL, Alain. ((2004), *Grafik Design: A History*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers. New York.
16. MCLEAN, Ruari. (1980), *Manual of Typography*, Thames & Hudson Ltd, London.
17. UÇAR, T. Fikret (2004), *Görsel İletişimde Tipografi ve sayfa düzeni*, Pusula Yayıncılık, İstanbul.
18. BRAHAM, Bert (1986), *The Graphic Arts Studio Manual*, Robert Atkinson Limited, London.
19. TEKER, Ulufur (2003), *Grafik Tasarım ve Reklam*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.
20. TEPECİK, Adnan (2002), *Grafik Sanatlar; Tarih Tasarım Teknoloji*, Detay Yayıncılık, Ankara.

ÖZGEÇMİŞ

Yeter AĞGEZ

1973 yılında İstanbul'da doğdu. 1987 ile 1990 yılları arasında Maçka Endüstri Meslek Lisesi, Endüstriyel Boya Dekorasyon Bölümü'nde lise eğitimini tamamladı. 1990 ile 1994 yılları arasında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Yayın Grafiği ve Özgün Baskı Resim dalında Grafik Tasarım lisans eğitimini tamamladı.

Mezuniyetinden sonra çeşitli tasarım büro ve ajanslarında grafik tasarımcı olarak görev aldı. 2003-2004 yılında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde "Bilgisayarlı Grafik Tasarım" ve "Grafik Sanat Tarihi" derslerinde ders saat ücretli Öğretim Görevlisi olarak görev aldı.

Halen Haliç üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü'nde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır.

Serbest tasarımcı olarak tasarım çalışmalarına devam etmektedir.