

Yazılar:

GRAFİK TASARIMCILAR MESLEK KURULUŞU

Harf Devrimini grafik tasarım tarihi ekseninden okumak

Ömer Durmaz ve
Emin Nedret İşi
Türkçe Tipografi Topluluğu

Grafik tasarım ürünlerinin kitle iletişimdeki doğrudan ve dolaylı etkileri tarihsel süreçte rahatlıkla görülebilir. Her grafik ürün, zaman içerisinde birer tarihi vesikaya dönüşmekte, dönemine ışık tutmakta ve tarihçiler için birer belgeye evrilmektedir. Söz konusu ilgileşimin belki de en önemlisi, grafik ürün olarak yazı tasarımı ve Harf Devrimi ilişkisidir. Bu yazıda, Harf Devrimi'nin doğru anlaşılmasında ya da kapsamlı şekilde incelenebilmesinde, grafik üretim kriterlerinin de göz önünde bulundurulmasının etkili olabileceği öne sürülmekte ve bu baği kuran grafik tasarım tarihi çalışmalarının önemi vurgulanmaktadır.

Tarihyazımı, yeni kurallar ve bilgiler ışığında yol alırken, bazı türleri ana akım tarihyazımının dışına itilmiştir. Örneğin, ciddi bir geçmişe, geniş bir okuyucu kitlesine sahip olmasına rağmen gündelik tarih çalışmaları, tarihçiler tarafından yeni yeni kabul görmeye başlamıştır. Ötelenen tarih alanlarından biri de görsel kültür tarihi araştırmalarından temellenen *grafik tasarım tarihi* çalışmalarıdır. Afiş, ilan, reklam, ambalaj, değerli evrak, pul gibi grafik tasarım ürünlerinin *belge* ve *tanıklık* özelliklerinden hemen her araştırmada yararlanan tarihçiler, konu tasarımın kendi tarihini

geçmektedir. Tasarımcıların kendi tarihlerine düştikleri notlar ancak ileride uzmanlığı *tasarım tarihi* olacak araştırmacılar için bir altyapı oluşturabilir. Daha geniş bir araştırma perspektifi ve farklı eleştirel yöntemlerin geliştirilebilmesi için multidisipliner, interdisipliner değerlendirmelere ihtiyaç bulunmaktadır.

Tasarımcılar kendi tarihlerini yazmaya başladıklarında, tarihyazımının genel sorusuna yanıt aradıklarını, bir başlangıç noktası belirlediklerini görüyoruz. Türkiye'de kabul gören kırılma noktası, genç Cumhuriyet'in 1928 yılında gerçekleştirdiği abece² değişikliği olmuştur. Harf Devrimi'ni milat olarak gören bu çalışmaların ortak yaklaşımı ağırlıklı olarak devrim propagandası, devrim karşıtlarının eleştirisi ya da devrimin nasıl/neden gerçekleştiği üzerinedir. Bu yazıda ise meseleye tipografi³, grafik tasarım ve tasarım tarihi açısından daha fazla yaklaşılabilecek; estetik, teknik, disiplinler üretim yönleri öne çıkartılacaktır. Devrimi matbaa teknolojilerine dönüştürenlere, ana akım medyanın mizanpajına taşıyanlara, abece değişikliğinin görsel yüzünü şekillendirenlere değinilecek ve bu üretimleri yapan mesleki kümelenmeler, yaratıcı endüstriler, yaratıcı ekonomiler irdelenecektir. Bu bakış açısıyla abece değişikliği araştırmalarına yeni detaylar katarak yeni yaklaşımlar getireceği düşünülmektedir.

Grafik Tasarım Tarihi

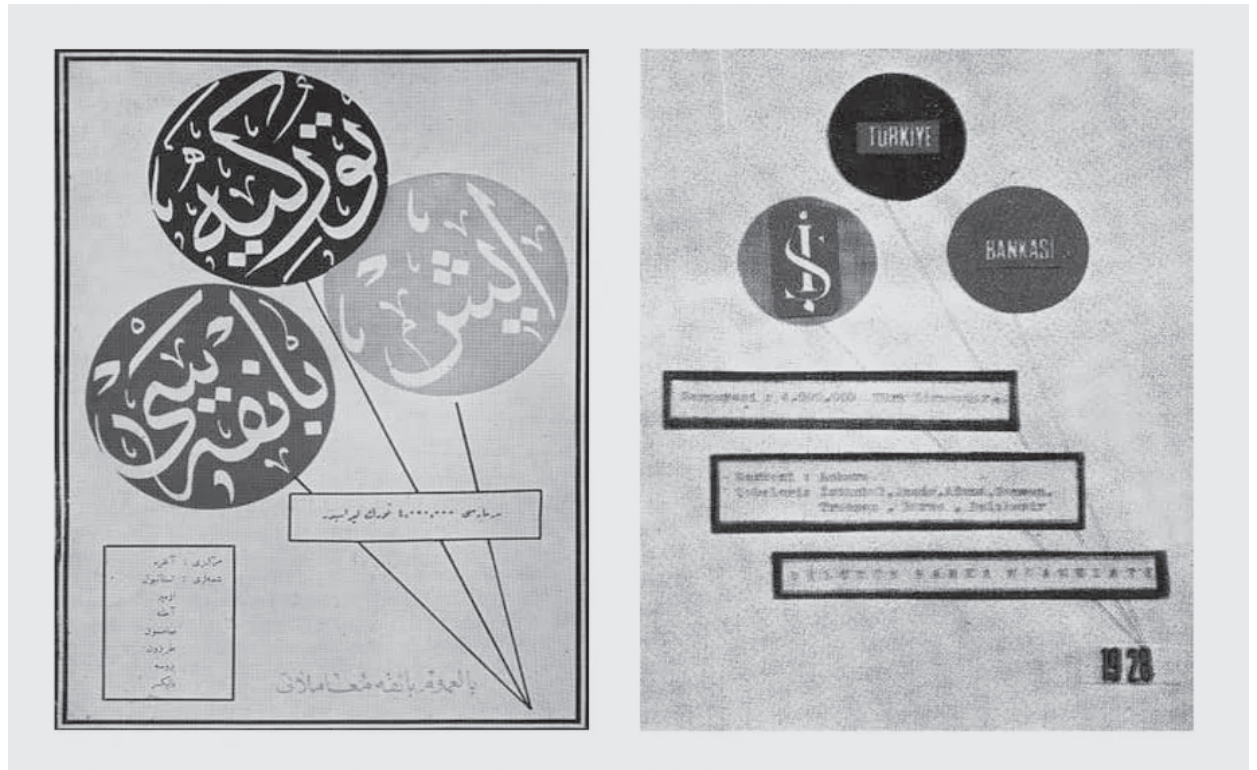
Grafik tasarımcılar, iletişimi sağlayabilmek için kültürel değerleri inceleyerek toplumun uzlaşılardan, ortaklıklarından anlamlar üretirler. Bulgularını tasarımla etkili bir imge,

biçim haline getirirler ve hedef kitleye iletişim kanalları üzerinden grafik ürünlerle iletirler. Grafik tasarım tarihini incelerken, grafik ürünleri oluşturan öğelerin estetik özellikleriyle birlikte, mesajın toplumsal iletişim kodlarını bağlamları doğrultusunda anlayıp zamanının ruhuna göre çözümlemek gerekir.

Afiş, ambalaj gibi kullanım ömürleri kısa olan grafik tasarım ürünleri, ilk amaçlarının dışında da işlev görürler. Türkiye'de grafik tasarım tarihi üzerine çalışan sayılı akademisyenlerden tasarımcı Sadık Karamustafa (2011, s. 14), bir grafik ürünün ömrünü üçe ayırır:

“Grafik tasarım ürününün üç hayatı vardır: Birinci hayat döneminde, birine ait bir mesajı başkalarına iletmek için tasarlanır ve yayımlanır. İkinci hayatında bir tasarımcı tarafından yaratılmış bir tasarım ürünü olarak dergilerde, tasarım yıllıklarında yer alır, sergilerde boy gösterir, hakkında yazılar yazılır. Birinci hayatta gölgede durması kaçınılmaz olan tasarımcının ismi bu önemde ortaya çıkar. Üçüncü hayat ise tasarım tarihçilerini ilgilendirir.”

Grafik tasarım ve tipografi, en belirgin toplumsal biçimlendiricilerden biri olarak her dönemin toplum dokusu içine gömülmüştür. Grafik tasarım tarihçisi Philip B. Meggs'e göre de “grafik tasarım ürünlerinin kısa ömürlü doğası bir toplumun sosyal, ekonomik ve kültürel alanlarındaki yaşamıyla birleştirildiğinde bir biçimsel çeşitlilik oluşturmaktadır.” (Akt: Triggs, 2009, s. 327). Dolayısıyla grafik tasarımı şekillendirenin toplumsal dinamikler olduğu, bu biçimlendirmenin geriye



dönük okumalarının yapılabileceği söylenebilir. Bu yönüyle grafik tasarım tarihini sadece bir mesleki disiplinin varoluş öyküsü ya da grafik ürünlerin ortaya çıkış hikâyesi olarak düşünmemek gerekir. “Logolar, afişler, kitaplar, dergiler ve öteki basılı araçlar, ilettikleri anlamlar açısından okunduğunda, toplumlar hakkında bilgi verirler.” (Karamustafa, 2001, s. 17).

“*Grafik tasarımın, gösterilenden başka bir muhtevası daha vardır: Bir toplumsal üretim biçimi olarak toplumsal muhteva. Bunun önemi, işlevin biçimi, amacın muhtevayı etkilemesinde yatar. Grafik tasarım disiplininin karakterini, tasarımcının niyetlerinden çok, yapılan işin, içinde yer aldığı üretim süreci ve toplumsal muhteva belirler. Grafik tasarımı, salt bireysel bir yaratıcılık etkinliği değil de, toplumsal üretimin bir biçimi olarak görürsek insanoğlunun öteki sosyal aktivitelerini yöneten ekonomik ve ideolojik güçlerle bağlı olduğunu daha iyi kavrayabiliriz.*” (Akt: Karamustafa, 2001, s. 17).

Bu noktada, grafik tasarım tarihi araştırmacılarının şu temel soruya yanıt aradıkları görülür:

“*Tasarım tarihi nasıl yazılmalı? Bu soruya verilecek yanıt, geçmişin nasıl görüneceğini ve anlaşılacağını belirler. Tarihin nasıl yazılacağı sorusu, aynı zamanda geçmişin nasıl kullanılacağını anlamamıza yarar. Tasarım tarihi genellikle yazılmıyor, gösteriliyor! Kitapçı rafları, düşündürmek yerine sadece bakmaya yarayan bir sürü yayınla dolu: Logo, afiş, kibrit kutusu, etiket, sigara paketi koleksiyonları vs.. (...) Tasarım tarihi, tasarım mesleğine servis vermez, fikirlerin tarihi ile uğraşır. Böyle bir tasarım tarihi bir nesneyi kimin, ne zaman, kimin için yaptığını söylemekle yetinmez, o nesneyi belli bir tarihsel döneme konumlandırır ve alıcı üzerindeki etkilerini keşfetmeye çalışır. (...) İyi bir tasarım tarihi sadece tasarımın tarihi değil, fikirlerin ve dolayısıyla kültürün tarihidir. Tasarım tarihçisi, tasarımcının ürününü salt beyaz sayfa üzerindeki renk ve biçim gibi görmez, belli bir tarih ve yerin toplumsal, ekonomik ve siyasal ikliminin göstergesi olarak değerlendirir. İyi tasarım tarihi nesnelerin bir zamanlar nasıl görüldüğünü anlatmak yerine, söz konusu nesneleri fikir bağlamı içinde ele alır.*” (Akt: Karamustafa, 2001, s. 16).

Diğer yandan parametrelerinin genişliği, disiplinlerarası ilgilileşim gerektirmesi, bu alanda yapılacak

çalışmaların zorlukları arasında sayılabilir. Grafik tasarımı oluşturan öğelerin ya da ilişkide bulunduğu disiplinlerin kendi tarihlerinin de olması, tasarım tarihi araştırmacılarının öğrenip analiz etmesi gerekenlerin çokluğunu işaret etmektedir.

“*Grafik tasarım tarihi, tartışmalarda çoğunlukla bir dipnota indirgenmiştir. Mimari, süsleme sanatları ya da endüstriyel tasarım gibi daha yerleşik alanların tarihsel çalışmaları dışında incelenmiştir. Bunun nedenlerinden biri; grafik tasarımın, sanat, yayıncılık, tipografi, fotoğrafçılık ve reklamcılık tarihleriyle birlikte düşünüldüğünde farklı başlangıçlarının olmasıdır.*” (Triggs, 2009, s. 326).

Grafik tasarım tarihini bir kitap haline getiren eğitimci Philip B. Meggs, “A History of Graphic Design” adlı çalışmasını 1983–1998 arasında üç bölümde yayımlamıştır. Meggs’in eseri, diğer yazarlar ve tarihçiler için bir mihenk taşı olmuştur. Sunduklarıyla övülen, dışarıda bıraktıklarıyla da eleştirilen aydınlatıcı bir dönüm noktasıdır. Eğer Meggs’in tematik, kronolojik yaklaşımı olmasaydı, alternatif yöntemler keşfedilemezdi. Meggs’in araştırmasının ilk bölümü yayımlandığından beri akademik çevreler tasarım tarihine daha fazla yönelmişlerdir (Heller, 2011).

Görüldüğü gibi grafik tasarım tarihyazımı Philip B. Meggs’ten sonra süregelen 30–40 yıllık spesifik/özel bir araştırma alanıdır. Türkiye’den tasarımcı ve akademisyenlerin de bu alandaki tartışmalara özgün araştırmalar, yeni bulgular, derin okumalarla daha fazla katılabilmesi için yeterli düzeyde araştırma yapmaları, eleştirel bakış açılarını tarih disiplini içerisinde metodolojileştirmeleri, kronolojik süreci dönemselleştirmek için öneriler sunup tartışmaya açmaları ve belki de her şeyden önce arşiv koleksiyon oluşturmaları gerekmektedir.

Türkiye’de Grafik Tasarım Tarihi

Türkiye’de görsellik, üzerine az yazılan alanlardan biri, yazıldığına da genellikle sanat tarihi içerisinde değerlendiriliyor. Türkiye’yi karakterize eden görsel üretimin azlığı ve bunların pek azının arşivlenmiş ya da erişilebiliyor olması, elde edilenlerin çoğunun incelenmemiş olması, *görsel tarih* ve *görsel kültürü* inceleyen grafik tasarım tarihi araştırmalarını derinden etkiliyor (Tanyeli, 2010). Eksikliği gidermeye yönelik

girişimler, arşiv-koleksiyon yönetimi eksikliği, akademik araştırma merkezlerinin noksanlığı, kütüphanelerin görsel tarih okumaları için hazırlıklı olmamaları gibi altyapı sorunları nedeniyle geriden başlamak zorunda kalıyor.

Grafik tasarımın tanımlanıp kitleler tarafından bilinmesinden önceki dönem, ön-tarih olarak kabul edilmektedir. Önde gelen grafik tasarımcılar alanlarını tanımlamaya, sınırlarını çizmeye ve sorumluluklarını belirlemeye başladıklarında *grafik tasarım* tarih sahnesine çıkmıştır. Bu gelişme, tasarımcı ve akademisyen Kenan Temizan’ın 1940’lı yıllardaki yazılarıyla en erken geçtiğimiz yüzyılın ortalarına tarihlenebilir. Dolayısıyla grafik tasarım Türkiye’de – görece – genç bir mesleki disiplin olmasına rağmen, gelişimini belgeleyecek nitelikte ve nicelikte geçmişe ve birikime sahiptir. Öte yandan, grafik tasarım tarihimize dair bildiklerimiz Türkiye’nin *resmî tarih* söylemine yakın. Dönemsel bağlantıların, kronolojik geçişlerin belge asılları, tanıklıklar, sözlü tarih görüşmeleri üzerinden yeterince incelendiği tarafsız yayınlara, müzelere, koleksiyonlara henüz sahip değiliz. Son yıllarda tasarım tarihine gösterilen akademik ilginin artması, üniversitelerde araştırma merkezlerinin açılması, derneklerin kurulması kapsamlı araştırmaların paylaşılacağı günlerin yakın olduğunu gösteren sevindirici gelişmeler.

Grafik Tasarım Tarihi ve Harf Devrimi İlişkisi

1928 yılında Türkiye modern dünya koşulları içinde cesur bir denemeye girdi. Yine de abece değiştirmek tarihte ilk kez görülen bir olay değildi. Bu değişikliğe cesaretle karar verilip hızlı uygulandığı doğrudur. Diğer yandan bu değişimin geçmişi 1928’den çok öncelere dayanmaktadır (Ortaylı, 2013). Latin abecesiyle yazılan Türkçenin ilk örnekleri, İbrahim Müteferrika’nın Harf Devrimi’nden iki yüz yıl kadar önce yabancılara Türkçe öğretmek amacıyla yayımladığı dilbilgisi kitabında görülebilir. Dolayısıyla yazı sistemi değişikliğiyle ilgili değerlendirmeleri, değişimin tabana yayılma hareketi olan 1928 yılına temellendirmek eksik bir yaklaşım olur. Bu köklü değişim fikri, 19. yüzyılın ortalarında belirmiş ve giderek ilgi görmüştür (Boyacıoğlu, 2001).

Türkçenin Arap harfleriyle yazılması, 1860’tan sonra aydınları sürekli olarak uğraştırmış; tartışmalara Antep’li Münif Efendi (daha sonra Paşa), Namık Kemal,

Ali Suavi, Şemsettin Sami gibi devrin önde gelen isimleri katılmış; basımda kullanılmak üzere önce 1869 yılında İbrahim Şinâsi, 1884 yılında da Ebüzziya Tevfik, uygulamada birtakım düzeltmelere gitmişlerdir.

“*Bu tartışmalarda Latin harfleri de gündeme gelmiştir. 20’nci yüzyılın başlarından 1928’e değin, Latin harflerinin kabulü yolunda yapılan önerilerde, özellikle Dr. Abdullah Cevdet, Hüseyin Cahit Yalçın, Celâl Nuri İleri, Hakkı Kılıçoğlu’nun adları önde gelir. Atatürk’ün, 1907 sıralarında (...) ileriye ilişkin düşünceleri arasında, Latin harflerini de saydığı belirtilir. (...) Şubat 1923’te toplanan İzmir İktisat Kongresi’nde İzmirli Nazmi ve arkadaşlarının Latin harflerini önermeleri Kongre Başkanı Kâzım Karabekir Paşa’nın tepkisiyle karşılanmıştır. 1924 yılında Millî Eğitim bütçesi TBMM’de görüşülürken, genç milletvekillerinden Şükrü Saraçoğlu’nun Arap harflerini eleştirmesi yeni bir tartışma ve yazışma yolu açmıştır.*” (Özerdim, 1978, s. 3).

1926 yılında Akşam gazetesi “Latin Harflerini kabul etmeli mi, etmemeli mi?” başlıklı bir soruşturma dosyası açmış, sorulara yanıt veren on altı kişiden sadece üçü olumlu yanıt vermiştir (Özerdim, 1978).

Gazi’nin başkanlığında ilk uygulama dersleri ve harf seferberliği toplantıları Dolmabahçe Sarayı’nda yapılmıştır. Bu toplantıların üçüncüsü olan 26 Ağustos 1928 tarihinde İsmet İnönü’nün konuşma ve üç maddelik önergesinden sonra “Servet-i Fünun” dergisi ve matbaası sahibi Ahmet İhsan Tokgöz (1868–1942) söz almış ve “Efendiler! Bugün Türk matbaalarımızda ikişer buçuk metreyi dolduran her harf kasasının içinde 520’den 618 çeşide kadar harf var, desem buna hayret etmeyiniz.” demiştir. Arap harfatinin Latin harfatinä oranla sayıca fazla olması, üretim yapmak için çok daha büyük harufat kasaları ve daha yetkin dizgi ustaları gerektirmesi, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasının önünde bir engel olarak görüldüğü anlaşılmaktadır.

Latin harflerinin kabulü, Tokgöz gibi devrin önemli isimlerinden taraftarlar kazanmış olmasına rağmen, uygulamadaki cesaretsizlik nedeniyle sümenaltı edilmiştir. En nihayetinde 1928 yılının kasım ayında 1353 numaralı kanun ile başlayan değişim, ilandan manşete, sayfa düzeninden, görsele her yerde kendini göstermiştir.

Hayatın her alanına giren grafik tasarım ürünleri belge özelliği taşırlar. Grafik tasarım bu yönüyle görsel kültürümüzü oluşturan disiplinler içinde yer alır. Grafik ürünler tarihsel süreç içerisinde incelendiğinde, toplum yaşantımıza dair söyledikleri, bağlantıların oluşmasındaki etkileri rahatlıkla görülebilir. Bu ilişkiler dizininin belki de en önemlisi, yazının görsel kültürümüz içindeki yeri ve grafik tasarım tarihi açısından Harf Devrimi'dir.

Elbette aranın açılmasındaki en büyük ya da tek neden hurufat sayılarındaki fark değildi. Yine de dönemin teknolojisi düşünüldüğünde bu durum ciddi bir sorundu. Bir kitabın ya da gazetenin Arap harfleriyle hazırlanmasında geçen süre, sürdürülebilir bir ekonominin parçası olarak görülüyordu. Rumcanın, Ermenicenin de tasarımlara eklendiği; genelde dört dilli, bazen yedi dile varan etiket, takvim gibi işlerin basıldığı çok sesli, çok katmanlı Osmanlı coğrafyasındaki abece arayışları, Sanayi Devrimi'nden sonra kitle iletişim araçlarına olan talep, abece değişikliği talebini körükleyen etkenler olarak bilinmektedir. Abece değişikliği de kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasını körüklemiş ve döngü tamamlanmıştır.

Harf Devrimi ile birlikte Linotype ve Intertype dizgi makineleri, rotatif gibi baskı makineleri ithal edilmiş ve basın-yayın teknolojilerinde, basım sanayi malzemelerinin tedarikinde önemli gelişmeler görülmüştür. Yeni teknolojilerin ithal edilmesi, ithalat yapılan ülkelerin biçim anlayışlarını ve yazı kültürlerini de beraberinde getirmiş, iletişimin Batılı anlamda kitleselleşmesi, estetiğin bu ülkelere göre şekillenmesi yönünde etkileri olmuştur. Harf Devrimi'nin Dil Devrimi'ni getirmesi, devrimlerin Türkiye'nin modernleşme sürecindeki yeri, köklü değişimlerin hızını artırmış, etkisini güçlendirmiştir.

Latin abecesine geçişte gazeteler başı çekmiş ve devrimin yerleşmesinde önemli roller almışlardır. Bu nedenle devlet yayıncılara, gazetelere olabildiğince destek olmuş, onların abece ve okuma kitabı basmalarını teşvik etmiştir. Harf devrimi sırasında kanunun kabul tarihinden (1 Teşrinisani [Kasım] 1928) 1929 yılının ocak ayına kadar geçen ara dönemde Arap ve Latin harfli gazeteler, yayınlar ortaya çıkmıştır. Bu dönemin basılı kaynakları çift abecenin getirdiği karmaşa, yeni bir sisteme alışmanın acemilikleriyle doludur. Arap abecesiyle yazılan Türkçeden Latin abecesiyle yazılan Türkçeye geçişin sancıları, dönüşümün görselliğinde izlenebilmektedir. Harf Devrimi'nin getirdiği tek sesliliğin, dönemin çok sesliliğinin artıları ve eksileri arasında bir yere oturduğu söylenebilir.

İş Bankası'nın önce Arap harfleriyle üretilen, sonra da *yeni harflerle* tekrarlanan ilanı; değişen "Alfabe" kitaplarının başlıkları, bu geçişin sıkıntılarını işaret etmektedir. Geçiş döneminin sıkıntılarına rağmen, Harf Devrimi'nin heyecanla karşılanan bir kırılma noktası olduğu, teknik sıkıntıları kolaylaştırdığı, talebi artırdığı söylenebilir.

Tüm bunların ışığında, grafik tasarım tarihimizin kırılma noktasının *Harf Devrimi* olduğunu söyleyebiliriz. "Biz kimiz ve nasıl görülmeliyiz?" gibi kimlik sorgulamalarının yoğunlaştığı Harf Devrimi döneminde, bu sorulara verilen yanıtlarda tasarım ve tipografinin rolünü ve konumunu derinlemesine irdelemek önemli.

Özellikle Harf Devrimi öncesinde bu işle uğraşanlar, devrime etkileri, Harf Devrimi ile başlayan teknolojik değişimin devrimin görsel yüzüne etkisi pek bilinmiyor. Latin abecesine geçişi, Osmanlı döneminde gelişen tipografi anlayışı ve el yazmasından basılı kültüre geçişle birlikte incelemek gerekiyor.

Başlangıçta görsel ile yazıyı bir araya aynı kişi getirmiyor. Önceleri yazıyı Eski Türkçede hattatlar, müstensihler, kâtipler yazıyor; daha sonra on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru klişecilerin, çinkografların, matbaacıların elinden geçiyor. Harf Devrimi öncesi İstanbul'da geleneksel hat sanatıyla uğraşan ve Bâb-ı Âli'deki basın sektörü ile dolaylı veya dolaysız ilişkili pek çok hattat biliniyor. Harf Devrimi'ne doğru ise Hattat Arif Hikmet, Hattat Halit, Hattat Hamit Aytaç, Hattat Halim Özyazıcı gibi son hattatlar ön planda. Bu dönemde yazısını bir hattatın, resmini bir basın-yayın ressamının yaptığı iki imzalı işler görülmüyor.

İlerleyen dönemlerde yazıyı hattatlar değil, basın-yayın ressamı ele alıyor. Bâb-ı Âli ile ilişkide sayıca az olan hattatlar yavaş yavaş bu alandan ellerini çekiyorlar. Bazıları Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretime devam ediyor, bazıları ise Arap ve Latin abecesi ile kaligrafi dükkânları açarak Bâb-ı Âli'de yer tutmaya devam ediyorlar. Bu dönemde bir görsel çeşitlilik başlıyor ancak Batı'dan çok uzakta... Harf Devrimi öncesi henüz düzeyli bir görsellikten söz edemesek de yılların birikimiyle hattatların dikkat çekici çalışmalar yaptığı biliniyor.

Erken Cumhuriyet döneminde Ali Suavi Sonar ve İhâp Hulusi Görey'in Alman etkisiyle yaptıkları çalışmaları, kendi dönemlerinin öne çıkan tipografik çalışmaları olarak değerlendiriliyor. Ancak yazının özgün bir dille tasarımda kullanıldığı çalışmalar için yüzyılın ortasını beklemek gerekiyor.

Cumhuriyet döneminin oto-portresinin çizim sürecinde ise ulusalcı bir coşkudan ve tasarıma yansıyan heyecanından söz edebiliriz. Emin Barın, Sait Maden gibi çocukluğunda hat eğitimi alıp yeni yazıyla yüksek öğrenim görenlerin, 1950'li yıllardan itibaren özgün eserler verdikleri görülmüyor. Bu dönemde tasarımcılar grafik tasarımın yapıtaşlarından tipografiye farklı yaklaşımlar getirmiş, geçmiş değerlerle günümüz değerlerini sentezlemeye çalışmışlardır. Türkiye'de tipografinin modern anlamda Sait Maden ile başladığı söylenir. Barın da geleneksel yazı sanatıyla tipografik istifler üretmiştir. Her ikisi de çocukluk yıllarında aldıkları hat görgüsünü *yeni yazıya* taşımış ve Cumhuriyet idealleriyle birleştirip modern dünyayla ilişkilendirmiştir. Tipografiyi tasarımın başat ögesi olarak kullanmış, kullandıkları yazıtiplerini de kendileri tasarlamışlardır.

Harf Devrimi'nin şüphesiz en büyük etkisi, talebi artırarak iş sahasını büyütmesi ve bu büyümeye bağlı olarak iletişim kanallarını geliştirmesidir. Latin alfabesine geçiş, basın-yayın sektörünü bir *yaratıcı ekonomiye* dönüştürmüştür. Sanayileşmeyle beraber mesleki uzmanlıklar öne çıkmış ve *grafik tasarıma* dair mesleki tanımlar



oluşmaya başlamıştır. Zanaat ve sanatkârlıktan, sanata ve tasarıma uzanan bir serüvenin kapısını aralamıştır. Mesleki kümelenmeleri yaratıcı endüstrilere dönüştürerek görsel kültür tarihimizi oluşturan grafik tasarımcıların beşiği haline gelmiştir.

Harf Devrimi ve “Bâb-ı Âli’nin Ressamları”

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nun yönetim merkezi Bâb-ı Âli, aynı zamanda Türk basınının da merkezi ve kalbi olmuştur. Bugünkü Çağaloğlu bölgesi, Osmanlı’dan 1980’lere kadar yaratıcı endüstrinin ana akslarındandır. Bu bölgedeki mesleki kümelenmeler; ana akım medya hareketlenmelerini, yaratıcı ekonomileri ya var etmiş ya da gelişmelerine önyak olmuştur. Bugün Ankara Caddesi olarak bilinen Çağaloğlu Yokuşu, basın-yayın endüstrimizdeki tarihî dönüşümlerin, değişimlerin sahnesidir. Bu sahnede rol alan yaratıcı endüstrilerden biri de basın-yayın ressamlarıdır: Kendi ifadeleriyle “Bâb-ı Âli Ressamları”.

Bâb-ı Âli için çalışan, *ressam* olarak anılan sanatkârlar; gazetelerin, dergilerin, yayınevlerinin ve matbaaların gündelik görsel ihtiyaçlarına hızlı çözümler ürettiler. Basın-yayın dünyamızın güzel yazı, çizim ve resimleme işleri bu deneyimli zanaatkârların elindeydi. Günümüz grafik tasarımcılarının *öncüleri* diyebileceğimiz Bâb-ı Âli ressamları, uzun yıllar görsel belleğimizi şekillendirip *zanaattan tasarıma* geçişin aktörleri oldular. Bâb-ı Âli ressamları, gazeteler plazalara taşınıp basın-yayın dünyası Çağaloğlu’nu terk edene kadar önemini korudu. Baskı teknolojilerinin gelişip bilgisayarlı üretimin başlaması; illüstrasyon, grafik tasarım, karikatür, çizgi roman, tipografi gibi disiplinlerin ayrımının derinleşmesiyle yavaş yavaş silinip Bâb-ı Âli’nin hatıralarında yaşamaya başladılar.

Eskiden yayınların hazırlandıkları yer, aynı zamanda basıldıkları yerd. Bâb-ı Âli’deki yayınevleri, gazeteler ve matbaalar, kurum içinde görevli ya da kendilerine dışarıdan iş üreten çizerlerle çalışırlardı. Çizgiyle yapılabilecek her iş onlardan istenirdi. Karikatürden kapak resmine, güzel yazıdan afişe kadar geniş bir alanda zikzak çizenleri de vardı, bir-iki alanda öne çıkıp ünlenenleri de... Bu kişiler, o dönem için *ressam* olarak ifade edilen, aslında görev tanımı tam da belirlenmemiş sanatkârlardı. Daha çok yaptıkları iş üzerinden adlandırılırlardı: Matbaa ressamı, kartpostal ressamı, kartvizit ressamı,

afiş ressamı, kapak ressamı gibi... Tabii bir de ressamların yaptığı işi sonlandırıp baskıya hazırlayan ya da ressamların yapması gereken işleri de yapmak durumunda kalan çinkograflar ve klişe ressamları vardı.

Basın-yayın dünyasının kalbi Bâb-ı Âli’nin görselliğini inşa eden bu ressamlar, iç içe girmiş kurum ve yapıların arasında, kısa sürede kendilerine farklı bir yer edinip önemli bir meslek grubunu oluşturdular. Sanatkâr kişilikleri ve üretimlerindeki zenginlik; öne çıkmalarını, belleklerde iz bırakmalarını sağladı. Bâb-ı Âli, çok okunmak, çok satmak gibi türlü nedenlerle bu kişilerin maharetlerine başvuruyordu. Hızlı üretmek ve tüm yayının görselliğini inşa etmek mecburiyetinde olduklarından ağır bir işçilikleri vardı. Üstelik hemen hepsi gazete ve dergilerin yanı sıra yayınevlerine, reklam sektörüne çalışmakta; başlık yazısı, ilan, afiş, kapak, ambalaj, logo gibi grafik eserler üretmekteydiler (Cantek, 2011).

Basın-yayın ressamları, grafik tasarım tarihimizdeki önemli ilklerin de aktörleri olmuşlardır. Bilinen ilk grafik tasarım sergisini 1932 yılında “Muhit” dergisi gibi yayınların ressamı Ömer Nuri açmıştır. İlk grafik tasarım sözlüğü çalışmasını Willi Blümel ve Sait Yada hazırlamıştır. İlk yazı tasarımları, kitap gibi yayınların grafik ürün kimliği kazanması, yurtdışı grafik yayınlarında yer alan ilk eserler, ilk kurum kimliği çalışmaları, ilk mesleki yayınlar, ilk mesleki örgütlenmeler Bâb-ı Âli ressamlarının çalışmalarıyla mümkün olmuş ve grafik tasarım disiplininin sektörel alanlarda bugüne gelişinin yolunu açmıştır. Baskı teknolojilerinin önemli gelişmeleri de yine Bâb-ı Âli ressamlarının eliyle, emekleriyle gerçekleşmiştir.

Bâb-ı Âli ressamları, basın-yayın hayatımızın en başından 1970’lere kadar ağırlığını korumuş, 1990’lara gelinceye dek de etkisini sürdürmüştür. Türkiye’nin tarihinde bu kadar uzun süre sahne alan bir dönemin üretim yoğunluğu azımsanamaz; görsel hafızaya, ana akım görsel dile etkisi yadsınamaz. Dolayısıyla Bâb-ı Âli’nin zanaatkârlarının üretimleri bu pek de bilinmeyen dönemlere farklı açılardan yaklaşmamızı sağlıyor.

Harf Devrimi tartışmalarının merkezi, her zaman basın-yayının merkezi Bâb-ı Âli olmuştur. Devrim kararlarının alınışı, netlik kazanması ve halka duyurulması türlü yerlerde olsa da; uygulandığı, basın yoluyla kamuya duyurulduğu, görsel olarak hayata geçirilişi ağırlıklı olarak İstanbul basınında, yani Bâb-ı Âli’de, basın-yayın ressamlarının

üretimleriyle olmuştur. Örneğin; hurufat dökümcüleri, harf kesicileri erken dönem Bâb-ı Âli ressamları arasında ayrı bir öneme sahiptir: Bâb-ı Âli ressamları arasında yazıyla oluşturulan görselliği incelerken, önce hurufat üreticilerini, basım için kurşun harfleri dökenerleri değerlendirmek gerekir. Bâb-ı Âli’ye hizmet veren ya da Bâb-ı Âli’de hizmet vermiş hurufat dökümcülerinden Krikor Rafaelyan, Ohannes Mühendisyan, Arşak Zeronyan, Haçik Kevorkyan, Agop Dzerunyan, Mihran Dökmeciyan, Hovsep Kavafyan, Canik Aramyan ile Ahmet Nazmi Bey, Mehmet Bey, Ali Rıza Algan’ın isimleri kendi dönemlerinin önde gelenleri arasındadır. Bu toprakların görselliğini inşa etmede kullanılan yazılı-basılı kültür, bu dökümcülerin kestikleri ve bastıkları harflerle vücut bulmuştur. Dolayısıyla Harf Devrimi’ne bu gözle de bakmak gerekir.

Ne var ki Bâb-ı Âli ressamları bugüne kadar fazla önemsenmemiş, ötekileştirilmiş, üstünkörü bakılmıştır. Haliyle Harf Devrimi öncesinde ve sonrasında yazı ile oluşturulan görselliğe etkileri, tipografinin gelişiminde üstlendikleri roller, bu alanlara yönelik üretimleri, artıları ve eksileriyle yeterince değerlendirilmemiş, derinlemesine araştırılmamıştır. Harf Devrimi araştırmalarına grafik tasarım tarihi çalışmalarının bulgularıyla yaklaşmak, meselenin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. ●

1 “Bilinçli Farkındalık Merkezi” olarak da bilinen üçüncü göz, beş duyu ötesi algıların, zaman ve mekânı aşan düşüncenin merkezi olarak kabul edilir. İki gözümüz dünyadaki maddi nesneleri görürken, üçüncü gözümüz fiziksel olanın ötesindekileri de görür. Bu görüş sezgisel yetileri içerir, üzerimizde güçlü etkisi olan şeyleri tanıma ve sanatın yaratıcılık ile algı yanını kapsar.

2 Alfabe ya da abece her biri dildeki bir sese karşılık gelen harfler dizisidir. Abece sözcüğü, Türkçedeki ilk üç harfin okunuşundan oluşur. Benzer biçimde Fransızca kökenli Alfabet kelimesinden dilimize geçen alfabe sözcüğü, eski Yunancadaki ilk iki harf olan Alfa ile Beta’nın okunuşundan gelir.

3 Yazı ile oluşturulan görselliklerin bir tasarım unsuru olarak kullanılmasını içeren tipografi, yazılı ve görsel kültürümüzün, sosyal yaşantımızın önemli bir parçasıdır. Tipografi, grafik tasarımın temel yapıtaşlarından, en sık kullandığı ifade biçimlerindendir.

4 Burada yaratıcılık, yeni fikirlerin geliştirilmesi ve bu fikirlerin, özgün sanatsal ve kültürel ürünler, fonksiyonel tasarımlar, bilimsel buluşlar ve teknolojik yenilikler geliştirmek üzere kullanılması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla yaratıcılığa ekonomik açıdan bakıldığında; girişimciliği teşvik eden, yenilik geliştirme kapasitesini güçlendiren, verimliliği arttıran ve ekonomik büyümeyi hızlandıran bir faktör olarak görmek mümkündür. Yaratıcı ekonomi yeni işlerin, mesleklerin ortaya çıkmasını ve bu şekilde yeni gelir oluşumunu ve gelirlerin artmasını sağlarken; sosyal açıdan dışlanmayı azaltabilme, kültürel farklılıkları ve insani kalkınmayı güçlendirebilme kapasitesine sahiptir.

Cantek, L. (2011). Basın Ressamlarının Kitabı. Birgün Kitap (103).
Boyacıoğlu, R. (2001). *Harf Devrimi ve Sağladığı Kolaylıklar. Atatürk Araştırma Merkezi*, 17(50).
Heller, S. (Writer) & Griffin, J. (Director). (2011). *Designing Graphic Design History*. Personal Perspectives in the Age of Attention Deficit Disorder. [Motion Picture]. SVA MFA.
Karamustafa, S. (2001). Grafik Tasarım Tarihi: Nasıl Okumalı?, In M. Haydaroğlu (Ed.), 101 Dergi “*Dünden Bugüne Türkiye’nin Dergileri*” (Vol. 4, pp. 14–21). Yapı Kredi Yayınları.
Ortaylı, İ. (2013). *Gelenekten Geleceğe*. Timaş Yayınları.
Özertim, S. N. (1978). *Yazı Devriminin 50. Yılı Sergisi*. Türk Tarih Kurumu.
Tanyeli, U. (2010). *İstanbul’u Resmetmek: Türkiye’nin Görsellik Tarihine Giriş*. Metis.
Triggs, T. (2009). Designing Graphic Design History. In H. Clark & D. Brody (Eds.), *Journal of Design History*, 22(4), 325–340.

YAZILAR

Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu
Derneği adına sahibi

Ferhat Meşhur
Tasarım

Bülent Erkmən
Sorumlu Yayın Yönetmeni ve

Tasarım Devamlılığı
Osman Tülü

Grafik Uygulama: Tipograf
Baskı: A4 Ofset

Ayda bir yayımlanır, para ile satılmaz.
Tüm hakları saklıdır.

**Grafik Tasarımcılar
Meslek Kuruluşu Derneği**
Ortaklar Caddesi Bahçeler Sokağı 17/4
Mecidiyeköy 34394 İstanbul
Tel: (0212) 267 27 58
Faks: (0212) 267 27 59
info@gmk.org.tr www.gmk.org.tr