

T O P L U M S A L

Tarih

212
AĞUSTOS
2011

Murat Paker ile
toplumsal yüzleşme üzerine
**Diyarbakır
Cezaevi Gerçeği ile
Yüzleşme Adalet
Komisyonu**
Cansu Kılınçarslan

Erken Cumhuriyet döneminde devletin Dersim'le imtihanı

Nurşen Gürboğa, devletin 1930'larda Dersim üzerine yoğunlaşan "temdin" ve "temsil" politikalarının nasıl "imhâ" politikalarına dönüştüğünü ele alıyor. **sayfa 20**

1924'te İstanbul Barosu'nda
gerçekleşen tasfiye üzerine
yaşanan tartışmalar

**Avukatlığın
Türkleştirilmesi**

Murat Koraltürk

Sosyologların ve psikiyatrist
hekimlerin farklı yorumları

**Erken Cumhuriyet
genç kız-kadın
intiharları**

Zafer Toprak

Eskiçağ Anadolu'su'nda
Aşık kemiği ve
alfabe kehanetleri
aracılığıyla fal

Mustafa H. Sayar

TOPLUMSAL TARİH | AYLIK TARİH DERGİSİ | TARİH VAKFI TARAFINDAN YAYIMLANIR | Fiyatı: 6,00 TL (KDV Dahil) | ISSN: 1300-7025



ISSN 1300-7025-9-1

9 7713 00 7025 98

ÖMER DURMAZ İLE İSTANBUL'UN 100 GRAFİK TASARIMCISI VE İLLÜSTRATÖRÜ ADLI KİTABI ÜZERİNE

Ömer Durmaz'ın İstanbul'un 100 Grafik Tasarımcısı ve İllüstratörü adlı kitabının önsözünde de ifade ettiği gibi grafik tasarım, "kent kültürünün" bilgisini taşıyan, mesajını ileten, içeriğini yorumlayan disiplinin adıdır ve grafik tasarım ürünü bir mesajı iletme işlevini yerine getirir. Ömer Durmaz ile gerçekleştirdiğimiz söyleşide kitaptan yola çıkarak; Türkiye'de grafik tasarım tarihini, grafik tasarımının toplumsal kodların anlaşılmasına katkısını ve "İstanbul"u merkeze alarak önemli grafik tasarımcıları konuşuyoruz.

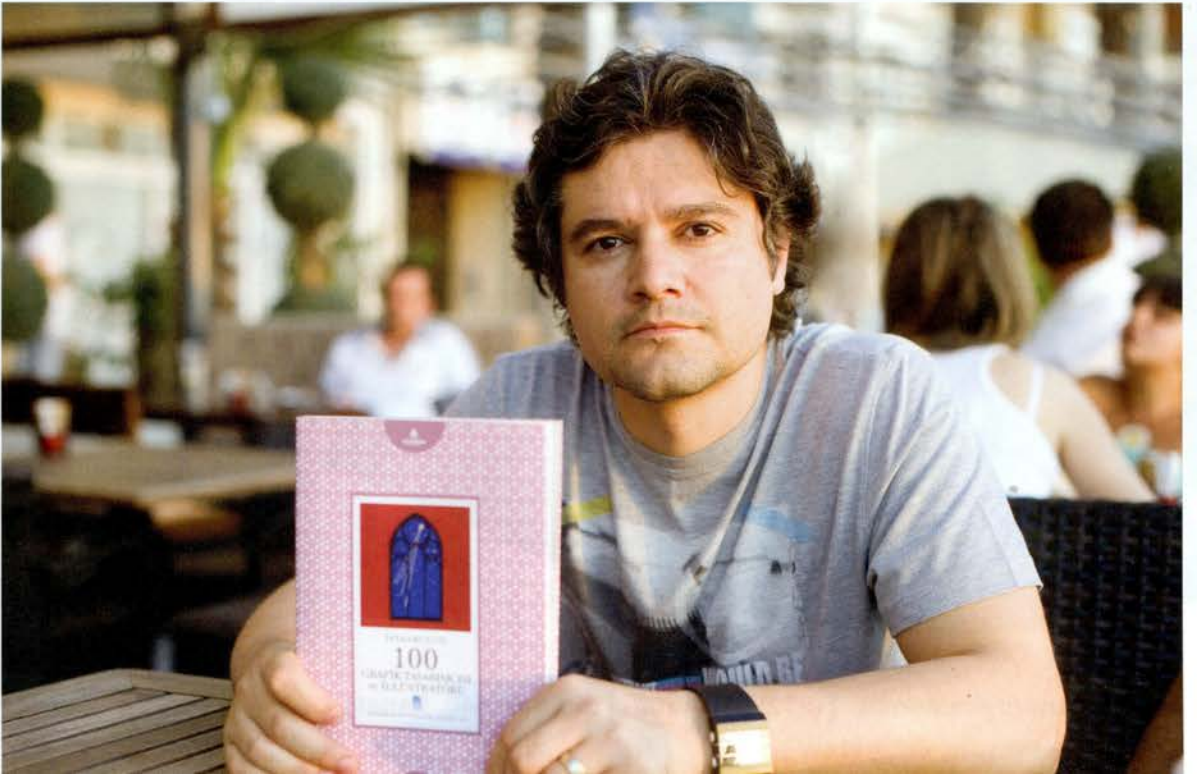
SÖYLEŞİ: AYDAN ÇELİK

Bundan birkaç ay önce Turgut Çeviker'le son kitabı "Karikatürkiye" üstüne bir söyleşi yapmıştık. "Karikatürkiye", Cumhuriyet tarihini karikatürler üstünden anlatan bir kitaptı. Senin araştırman bu bağlamda yapılmadı ama yine de sormak istiyorum. Türkiye tarihi grafik tasarım üzerinden anlatılabilir mi?

Öncelikle belirtmeliyim ki ben bir "tasarım tarihçisi" değilim. Tasarım tarihiyle ilgilenen bir görsel iletişim tasarımcısıyım. Grafik tasarım alanında öğretim görevlisi de olmam, bu ilgimi akademik bir zemine taşıyor diyebilirim. Dolayısıyla aktaracaklarımın bu gözle değerlendirilmesi doğru olur.

Kısa tarihçesine rağmen pek çok değişimi barındıran Türkiye'deki grafik ta-

sarımın gelişimi ile ilgili bilgi vermek, hazırladığım yayının fiziksel olanakları ve editoryal çerçevesi içerisinde ancak genel bir bakış açısını yansıtabilir. Ancak araştırmam söz konusu yayınlı sınırlı olmadığı ve halen sürdüğü için rahatlıkla söyleyebilirim ki; Türkiye tarihi grafik tasarım ürünleri üzerinden okunabilir. Üstelik tasarım nesnesinin "belge" ve "tanıklık" durumu üzerinden kurulan ilişkilendirmelerle tarihçiler bu okumayı sürekli



Ömer Durmaz.

Fotoğraf: Uygur Özel

yapıyorlar. Derginiz de bir tasarım nesnesi olarak bu belgelerden biri.

Türkiye’de grafik tasarım tarihi üzerine çalışan sayılı akademisyenlerden biri olan tasarımcı Sadık Karata Mustafa bu durumu şu şekilde özetliyor: "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 dönemde ortaya çıkar. Üçüncü hayat ise tasarım tarihçilerini ilgilendirir. (...) Grafik tasarım; kültürü yorumlar, anlam üretir ve okuyucuya/izleyiciye iletir. Grafik tasarımın tarihini incelerken, plastik bileşenlerinin yanı sıra, verdiği mesajın toplumsal kodlarını iyi anlamak ve deşifre etmek gerekir. Logolar, afişler, kitaplar, dergiler ve öteki basılı araçlar, ilettikleri anlamlar açısından okunduğunda, toplumlar hakkında bilgi verirler."¹

Bir başka coğrafyadan tasarımcı Andrew Howard’ın yorumu ise şöyle: "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."²

Grafik tasarım ve tipografi, en belirgin toplumsal biçimlendiricilerden biri olarak her dönemin toplum dokusu içine gömülmüştür. Grafik tasarım boşlukta üretilmez. İçini dolduran; tarih, bilim, ekonomi, edebiyat, psikoloji, sosyoloji, felsefe ve sanat gibi diğer alanlardır. Grafik tasarımı

şekillendirenin toplumsal dinamikler olduğunu, dolayısıyla bu biçimlendirmenin geriye dönük okumalarının da yapılabileceğini söyleyebiliriz.

"Tasarım Tarihi"nden söz edebilir misin? Grafik tasarımın tarihi nasıl yazılmalı?

Belki de tasarım tarihinden önce onu var eden görsel tarihten ve görsel kültürden söz etmek gerekiyor. Türkiye’de görsellik, üzerine az yazılan alanlardan biri; yazıldığında da genellikle sanat tarihi içerisinde değerlendiriliyor. Türkiye’yi karakterize eden görsel üretimin azlığı ve bunların da pek azının arşivlenmiş ya da erişilebiliyor olması, elde edilenlerin de çoğunun incelenmemiş olması, grafik tasarım tarihi araştırmalarını derinden etkiliyor. Eksikliği gidermeye yönelik girişimler, altyapı sorunları nedeniyle eksik ve yenik bir yerden yola koyuluyorlar. Türkiye’deki grafik tasarım disiplini – görece – genç bir işkolu olmasına karşın, "gelişimini" belgeleyecek nitelikte ve nicelikte bir tarihsel geçmişten de söz edilebilir.

"Grafik Tasarım Tarihi"ni sadece bir meslek grubunun var oluş öyküsü olarak düşünmemeli; ne yazık ki genelde yapılan bu! İşaret ettiğim bu sorunu, hem hakbilirlik yapmak, hem de evrensel doğrular üzerinden konuşmak için Batılı uzmanların sözleriyle aktarmayı doğru buluyorum: "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 nesnelere bir zamanlar nasıl görüldüğünü anlatmak yerine, söz konusu nesnelere fikir bağlamı içinde ele alır."³

Dünyada "grafik tasarım tarihi" denildiğinde akla gelen ilk kitap Philip B. Meggs’in 1983–1998 arasında üç bölümde yayımladığı *A History of Graphic Design* adlı yayınıdır. Meggs’in kitabı, 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 tarihi konusuna daha fazla ağırlık vermiştir. Sonuç olarak grafik tasarım tarihi yazımı dünyada 30–40 yıldan beri süregelen bir alan. Türkiye’de ise henüz kat etmesi gereken uzun bir yol var.

Meşhurdan çok meçhulün peşinde olduğunu yazmışsın. Bu anlamda, meslekten olanların bile bilmediği bir sürü isme ulaşmışsın. Cevat Şakir gibi, başka alanlardaki 'başarı'larını bildiğimiz, ama bu alandaki çalışmalarından bihaber olduğumuz isimler dikkat çekici.

Türkiye Tasarım Tarihi Topluluğu, 2009 yılında "Tasarım Tarihinin Ötekileri" adlı bir konferans düzenledi. Konferans temasının sorularından biri, senin sorunla benzerlik taşıyor: "Tasarım tarihinin saklı özneleri: Tasarım alanına katkılarına sessiz kalınan özneler kimlerdir? Bunların katkıları göz önüne alındığında tasarım disiplinlerinin paradigmaları değişebilir mi?" Grafik tasarımcılar olarak bu sorunun yanıtını verebilirsek "bihaber" olma durumumuzun nedenlerini de anlayabiliriz.

8. İstanbul Film Festivali için afiş, Sadık Karamustafa, 1989.



mine yakın bir zemine oturuyor. Bağlantılar, geçişler, anonim gelişmeler yazılmamış ve anlatılmıyor... Geçmişte Sait Maden, Mengü Ertel gibi birkaç değerli tasarımcının yazıları olmasa, Sadık Karamustafa, İlhan Bilge, Dilek Bektaş, Sinan Niyazioğlu gibi kişiler bir çaba içerisinde olmasa, neredeyse üzerine konuşacak hiçbir şeyimiz olmayacak. Bize anlatılan tarihte, genel olarak birkaç kişinin adına saptanılıp kalındığını görüyoruz. Akademik yayınlar, neredeyse bir-iki kaynağın sürekli alıntılanarak bugüne değin takla ata ata gelmesinden ibaret. Yeni

nizde, genelde karanlıkta kalan yıllar da bu yıllar. Harf Devrimi öncesi ve Harf Devrimi döneminde bu işle uğraşanlar pek bilinmiyor. Bilinenler incelendiğinde, bu işle uğraşanların entelektüel ve vizyonu geniş kimseler oldukları görülüyor. Genelde de ekonomik nedenlerle ve basın-yayın dünyasının talebi üzerine bu alana yöneliyorlar; kısa bir süre profesyonel olarak çalıştıktan sonra diğer uğraşlarına ya da tutkularına ağırlık veriyorlar. Bu şekilde alanla kısa süreli temas edenlerin sayısı az değil; hepsinin toplamı, o yıllarda belli

Sadık Karamustafa: "(...) Grafik tasarım; kültürü yorumlar, anlam üretir ve okuyucuya/izleyiciye iletir. Grafik tasarımın tarihini incelerken, plastik bileşenlerinin yanı sıra, verdiği mesajın toplumsal kodlarını iyi anlamak ve deşifre etmek gerekir. Logolar, afişler, kitaplar, dergiler ve öteki basılı araçlar, ilettikleri anlamlar açısından okunduğunda, toplumlar hakkında bilgi verirler."

Cumhuriyet Devrinde İstanbul adlı kitap için kapak, Kenan Temizan, 1949.

Ömer Durmaz Arşivi.



Tarih bir bağlantılar dizisi olarak görülür; bizi bizden önce olup bitenlere bağlayan, geçmişle bugün arasındaki ilişkiler dizisi. Bu bağlantılar olmazsa tarih unutulup kaybolabilir. Geçmişin kayıplarına bağlı olarak bir gün biz de yitip gidebiliriz. Alanla ilgili yayınlar, belgeseller, belgeler, tarihle aramızdaki güçlü bağı ayakta tutuyor; meslektaşlar arasındaki iletişimi güçlendiriyor; mesleğin toplumda daha saygın bir yer edinmesini sağlıyor.

Türkiye'nin grafik tasarım tarihine dair bildiklerimiz "resmi tarih" söyle-

araştırmalar yok, arşiv yok, koleksiyon yok, müze yok, özgün metin yok, belge yok, yorum yok, fikir alışverişi yok, tarafsız anlatım yok. Tüm bu yok'ların aksine, "ölülerle uğraşmayı bırakalım" diyen genç bir kesim var. Bu hazine tablo ve üzüntü verici tutum yüzünden, geçmişteki kişileri ya hiç tanımıyoruz ya da öne çıkan yönleriyle yüzeysel tanıyoruz. Yeni söylemler ve bulgular da muhafazakâr bir tepkiyle karşılanıyor.

Grafik tasarım disiplininin üretenleri, alanlarını tanımlamaya, sınırlarını çizmeye ve sorumluluklarını belirlemeye başladıklarında, grafik tasarım da bugünkü anlamıyla var olmaya başlamış. Dolayısıyla, Mütferrika'nın öncesinde ve sonrasında üretilenler olsa da kırılmanın, Harf Devrimi'nin de önemli etkileriyle İhâp Hulusi ile başladığını, 1950-1960'lı yıllarda bugünkü bakış açısının temelinin atıldığını, dönüm noktasının ise 1970-1980 yıllarına denk geldiğini söyleyebiliriz.

1930'dan önceki dönemler ise bu alanın pre-historisidir. Disiplini, gelişim süreci içerisinde incelediği-

belirsiz, biraz da anonim bir görsel varlık yaratmış. Ancak bu kişilerin bugüne kalan ve öne çıkan yönleri nedeniyle de basın-yayın hayatları, disiplinin oluşumundaki anonim katkıları unutulmuş.

Örneğin Cevat Şakir Kabaağaçlı, edebiyatçı yönüyle bilinir. Çok yönlü kişiliği vurgulanırken ailesinden aldığı resim yeteneğiyle de anılır, ama biyografisi aktarılırken onu "Halikarnas Balıkcısı" yapan basın-yayın hayatı atlanır. Kabaağaçlı 1920'lerin en önemli "kapak ressamı"dır. Kitaplar resimlemiş, sayfa düzenleri için grafik illüstrasyonlar yapmıştır. Prof. Cüneyd Okay, 2001 yılında yayımladığı *Mavi Sürgün'e Doğru* adlı kitabında Kabaağaçlı'nın gölgede kalan bu yıllarını detaylarıyla anlatır. Okay'ın araştırmasına ek olarak Kabaağaçlı'nın torunlarının ve kızının evinden daha önce hiç görülmemiş illüstrasyonlarına da ulaştım.

Cevat Şakir, karikatürleriyle karikatür tarihi içerisinde de yer alırken grafik tasarım alanında anlatılmaz; ancak bilen bilir. Tasarım tarihi açısından Cevat Şakir gibi daha niceleri

atlanmıştır. Bir diğer örnek de Cemal Nadir Güler'dir. Karikatürist yönüyle öne çıkması doğaldır; ancak onun da resimlemelerinin ve reklam işlerinin varlığı atlanmıştır. Hatta o dönem, İhâp Hulusi dahi bu üretimleri yok sayamamış Cemal Nadir gibi karikatüristlerin yaptıkları reklam işlerine atıfta bulunan bir yazı yayımlamıştır.

Bu belgeler toplanmadığı ve üzerine yazılmadığı için bilinmiyor olmaları, bu kişilerin o dönemde bu işleri yapmadıkları ve toplumun belleğinde yer edinmedikleri anlamına gelmiyor! Dolayısıyla tasarım tarihi araştırmalarının bu sorumlulukla yapılması gerekiyor. O zamanın görsel kültürünün anlaşılması için üretimleri bulup, üretenlerini araştırıp yazmak önemli. Yoksa zincir tamamlanmıyor ve bir şeyler hep eksik kalıyor. Kitapta yer almayan İzzet Ziya Turnağil, Nazmi Ziya Güran, Refet Başokçu, Sunusi gibi birçok kişi, bu yönleriyle araştırılmayı bekliyorlar.

Bu insanların çoğu sadece bir alana takılıp kalmamışlar. Bugün böyle insanların son nesli yaşıyor. Sait Maden gibi hem çevirmen, hem şair, hem de tasarımcı olan bir kişi bulmak zor artık. Bu insanlar Türkiye üstüne bir cümle kurarlarken, bunu farklı alanlardan getirdikleri birikimlerinin sentezi olarak kuruyorlar.

Kitaptaki seçkiyi oluştururken 300'e yakın kişinin adına ulaşıldı; çoğunun da bilgisine ya da işlerine. Listedekilerin yaşamları incelediğinde, özellikle 1900'lerin başında bu işe soyunanların birçok ortak yönü olduğu görüldü: Genellikle, çok yönlü, aydın kimseler; kendilerini her yönden ifade etmeye çalışan, bunun yollarını arayan, ilhamı çalışmakta ve üretmekte bulan kişiler. Birkaç yabancı dil biliyorlar, yurtdışını görüyorlar, fırtınalı yaşıyorlar; hatta Osmanlı döneminde yaşayanların bazıları bugünkü Türkiye'nin dışında bir yerde doğup daha sonra bu topraklara geliyorlar; sürekli bir kültürel alışveriş indeler. Yaşadıkları dönemin de-

vinim içinde olması ve dinamikleri, üretimlerini de belirliyor.

1950 ve 1960'larda ise bu kültürel dinamikler, yerini daha merkezi etkilere bırakıyor. Bir yandan modernleşirken, diğer yandan geçmişe dair kayıplar yaşanıyor. Örneğin sanatsal etkilenmeler açısından baktığımızda, başlarda kendini gösteren Fransız ve Alman etkileri, 20. yüzyıl ortalarında yerini Anglo-Amerikan bir hâkimiyete bırakıyor; günümüze gelinceye kadar önce Orta Avrupa'da Polonya ve İsviçre'den, daha sonra İngiltere ve Amerika'dan etkileniyor. Resmin bütününe baktığımızda, yerelleşmeden küreselleşmeye çalışan bir görsel kültür yaklaşımı ve bu durumdan sarsıcı düzeyde etkilenen grafik tasarım üretimleri görüyoruz. Bu genel havanın dışında kalan Sait Maden gibi kimseler birikimlerinden kaynaklanan donanımlarıyla özgün ve evrensel üretimlerin yollarını aramışlar.

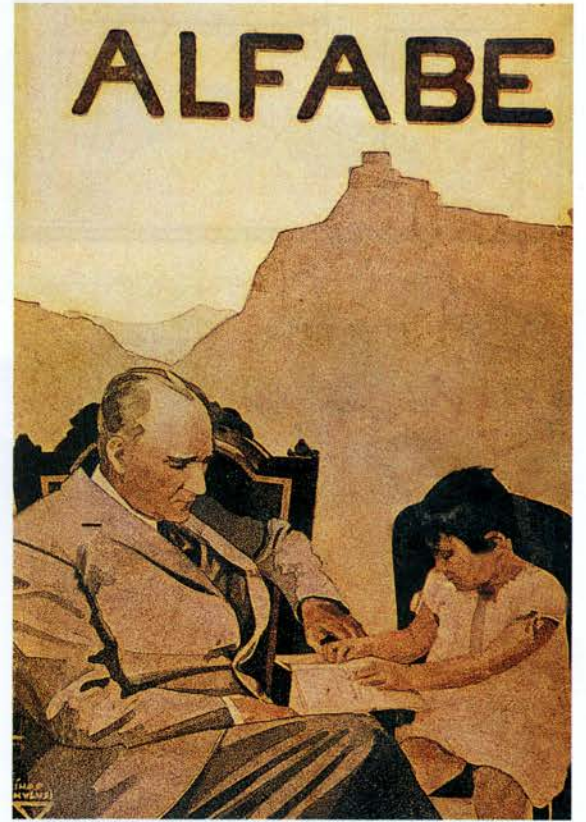
Kitaptaki en 'yaşlı' kişi Ebüzziya Tevfik. 1848'de doğmuş, 1913'te ölmüş. Deyim yerindeyse tam bir 'Tanzimat aydını'. Bürokrasiyi de biliyor, Art Nouveau'yu da, tasarımı da biliyor, matbaacılığı da... Hatta kendi adıyla anılan bir hürufatı bile var.

Ebüzziya Tevfik'in şaşırtıcı bir kariyeri var. Hakkındaki birçok yayına rağmen tasarımcı yönü halen araştırmaya açık, sürprizlere gebe; Örneğin Ömer Faruk Şerifoğlu'nun arşivinde, logolarının eskizlerine kadar var. Tevfik'ten bir sonraki kuşak olan Celâl Esad Arseven'de de aynı çizginin sürdüğünü görüyoruz. Ailesinin tüm engellemelerine karşın; sanat tarihçiliğinden, tarihsel görselleştirmelerden, sinema afişlerine, sinema filmlerine, yazarlığa uzanan geniş bir üretim alanı olmuş.

Kişisel olarak ilgimi çeken bir diğer kişi Ratip Tahir Burak oldu. Gazetecilikten resimlemeciliğe, kitap kapaklarından reklamlara, çizgi romancılıktan yazarlığa, hatta milletvekilliğine uzanan içinde hapis yattığı aylar da olan çalkantılı bir yaşamı olmuş.

Aslında o dönem aydınlarının çoğunda ortak bir arayışı görmek mümkün; idealist, devrimci, yenilikçi kişiler, kabuklarına sığmıyorlar. Şehir şehir, ülke ülke gezmeleri, hatta birkaç kez evlenmeleri, bir ömre birden çok hayat sığdırmaları, bu arayışlarının nedeni olsa gerek.

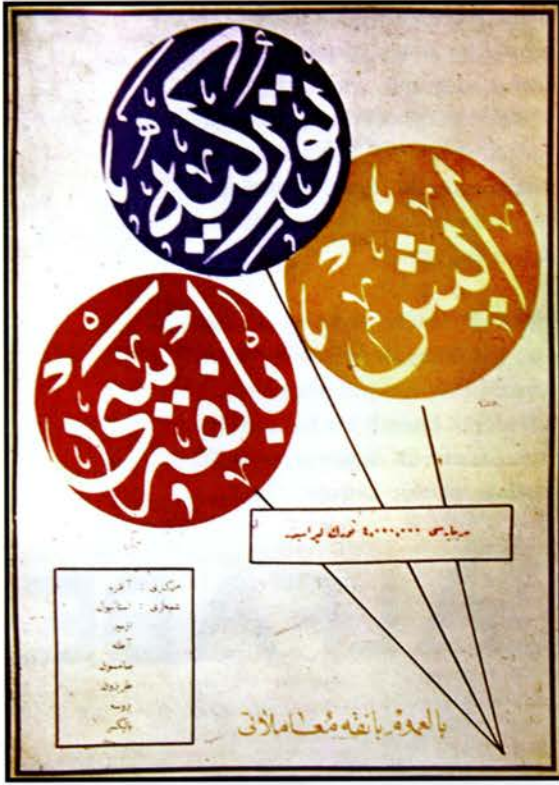
Ebüzziya Tevfik, 1913'te öldüğü için, bir Osmanlı olarak hayatını tamamlıyor. Kitapta ondan sonra gelenlerin önemli bir bölümü ise Osmanlı olarak doğuyor, ama TC yurttaşları olarak ölüyor. Özellik-



le 1928'deki Harf İnkılabı'ndan sonraki durumlarını merak ediyorum.

Geçiş dönemi sancılı olmuş. Bir örnek göstermek istiyorum: İş Bankası'nın önce eski Türkçeye yapılan, sonra da yeni alfabe ile tekrarlanan ilanını... Bana kalırsa ikisi arasındaki belirgin fark, bu sancılı dönemin göstergesi. Bununla beraber Harf Devrimi'nin heyecanlı karşılanan bir kırılma noktası olduğunu, bu işle uğraşanların işlerini kolaylaştırdığını ve talebi artırdığını; mesleğin temelini atılmasını körüklediğini söyleyebiliriz.

İhâp Hulusi Görey'in yıllarca ilkököl birinci sınıflarında okutulan ALFABE'nin kapağını 1932 yılında tasarladı.



İş Bankası'nın önce eski Türkçeyle yapılan, sonra da yeni alfabe ile tekrarlanan ilanı.

Harf Devrimi öncesi, Hamid Aytaç gibi hattatlar ön planda. Bu dönemde yazısını bir hattatın, resmini bir ressamın yaptığı işler görülüyor; iki imzalı kitap kapakları var. Emin Barın, Sait Maden gibi, çocukluğunda hat eğitimi alan ve yeni yazıyla yüksek öğrenim görenler, çalışmalarına yazıyı da taşımışlar. Bu geçiş dönemi, grafik tasarım alanının en önemli yapıtaşları olan tipografiye farklı yaklaşımlarına neden olmuş. Geç-

miş değerlerle günümüz değerlerini sentezlemeye çalışmışlar. Türkiye'de tipografinin modern anlamda Sait Maden ile başladığı belirtilir. Barın da geleneksel yazı sanatını tipografik istiflere taşımıştır. İkisi üzerinden örneklersek; çocukluk yıllarındaki hat eğitiminin görgüsünü, yeni yazıya estetik değerlerle taşıyabildikleri ve Cumhuriyet idealleriyle birleştirip modern dünyayla ilişkilendirdikleri görülüyor.

İlk dönemin tasarımcılarının 'müşterisi' her anlamda devlet galiba... Hem siyasi hem de iktisadi konularda devlete iş yapıyorlar. Çeviker'in Karikatürkiye kitabında Tek Parti Dönemi karikatürleri, karikatür gibi hicivden ve satirden beslenen bir sanatı kadük hâle getiriyordu. Grafik tasarımda bu daha tolere edilebilir bir şey galiba. Çünkü ortada müşterinin 'siparişi' var.

Cumhuriyet döneminin ilk on yıllarında yatırımcı devlet olduğu için reklam-tanıtım talebi de yine devletten gelmiş. Cumhuriyet öncesi dönemde gelişmeler olsa da bu dinamikler, alana ilişkin toplumsal bir bilinç yaratmaya yeterli olmamış. Bu nedenle Cumhuriyet'in ilk yıllarında ilgili alanların gelişimine yönelik programlar Cumhuriyet ideallerine yöneliktir. Bu idealleri yaygınlaştırırken de görsel propagandanın ve iletişim araçlarının önemi anlaşılma-ya başlamıştır. O dönem için bu araçlara toplumsal yapılanma içerisinde biçilen rol, öncelikli olarak Cumhuriyet ideallerini yaygınlaştırmaya yönelik olmalarıdır.

İşin içinde 'sipariş' de olsa siyasi hareketlenmeler, savaş yılları grafik üretim olanaklarını da etkilemiştir. Matbuat yasakları, teknik imkânsızlıklar, yetişmiş insan eksikliği devrin diğer engelleri arasında sayılabilir. Daha sonraları yurtdışına ilgili alanların eğitimi için Sait Yada, Ferit Apa, Emin Barın gibi gençler gönderilmiş; böylece Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki yetişmiş insan açığı kısmen kapatılmaya çalışılmıştır. Öncesinde; Kenan Temizan, İhâp Hulusi

Görey, Mitat Özar, Rifat Cevdet Akçiz gibi kişilerin kendi imkânlarıyla yurtdışında öğrenim gördüklerini ve birikimlerini bu alanda değerlendir- diklerini görüyoruz. İhâp Hulusi'nin başarısı, diğerlerinin arasından sıyrılarak bu kadüklüğün önüne geçen işler üretebilmiş olmasıdır.

Peki, Arap alfabesinden Latin alfabesine geçiş tasarımcılar için ne tür sorunlar ve olanaklar yaratıyor?

Başlangıçta görsel ile yazıyı bir araya aynı kişi getirmiyor. Önceleri yazıyı eski Türkçede hattatlar yazıyor, daha sonra klişeciler, matbaacılar. Yeni dönemde basın-yayın ressam- ları da yazıyı ele alıyorlar. O dönemde bir zenginlik başlıyor; ancak Batı'dan çok uzakta. Harf Devrimi öncesi henüz düzeyli bir görsellikten söz edemesek de yılların birikimiyle hattatların dikkat çekici çalışmalar yaptığı gözlemlenebiliyor. Cumhuriyet döneminin otoportresinin çizim sürecinde ise ulusalcı bir coşkudan ve tasarıma yansıyan heyecanından söz edebiliriz.

Latin alfabesine geçiş, basın sektörünün gelişimi için de yarar sağlıyor. Arap hurufatının Latin hurufatına oranla sayıca çok fazla olması, üretim yapmak için çok daha büyük hurufat kasaları ve çok daha yetkin dizgi ustaları gerektiriyor. Bir kitabın ya da gazetenin teknik hazırlığı çok daha uzun sürüyor. Bir dönem Rumcanın, Ermenicenin de tasarımlara eklendiği, dört dilli, bazen yedi dile varan etiket, takvim gibi işler de görüyoruz. Elbette aranın açılmasının en büyük nedeni "hurufat farkı" değil; ama günün teknolojisinde bu durum ciddi bir güçlük yaratmıştır.

Harf Devrimi'nin getirdiği tek sesliliğin, dönemin çok sesliliğinin artıları ve eksileri arasında bir yere oturduğunu söyleyebiliriz. Harf Devrimi'nin şüphesiz en büyük etkisi, talebi artırarak iş sahasını büyütmesi ve bu büyümeye bağlı olarak geliştirmesidir. Zanaat ve sanatkârlıktan, sanata ve tasarıma uzanan bir serüveni başlatmıştır.

1946'da çok partili sisteme geri dönüldüğünde grafik tasarımda ne tür bir değişim yaşanıyor? Senin kitabında tasarımcılar üstünden bunun yan okumalarını yapmak mümkün. Ama daha derli toplu bir değerlendirmeye ihtiyaç var sanki. Elliilerden başlayarak bugüne kısa bir değerlendirme yapabilir misin?

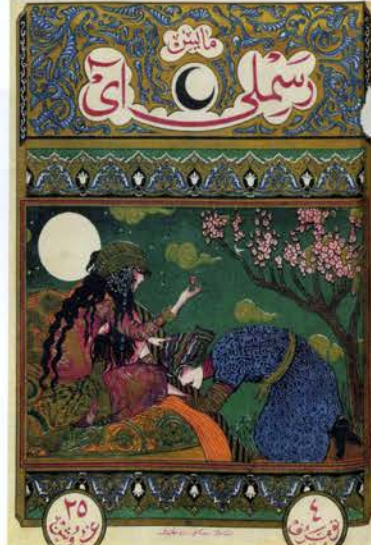
Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte her alanda yenilikçilik ve Batılılaşma çalışmaları artıyor. Gelişmelerin etkisiyle 1940'lardan itibaren uluslararası ve ulusal arenada arka arkaya açılan sergiler ve fuarlar, mesleki faaliyetin önemli bir bölümünü oluşturuyor. Cumhuriyet'in kuruluşundan 1950'lere kadar kişilikli, ulusal bir çerçeveden söz edebiliriz. 1950'de Demokrat Parti iktidara geldikten sonra Cumhu-

olarak ortaya çıkan yeni ürünlerle ambalaj tasarımları, standlar, broşürler vb. yapılması gerekiyor. Ancak 1960'ların siyasi çalkantıları kültürel gelişmelere darbe vuruyor. 1970'lerde dışa açılımın artması, grafik tasarımcıların da dünyadaki meslektaşlarının yanında, uluslararası yayınlarda ve sergilerde yer almasına zemin hazırlıyor. 1980'lerde serbest piyasa ekonomisine girişle başlayan gelişim, reklam ajanslarının önünü açarak çokuluslu ortaklıklara gitmelerine etki ediyor. Reklam ajanslarının ekonomik varlıkları ve sektörel hâkimiyetleri, grafik tasarımcıların konumunu değiştiriyor. Artık bir tasarımcı için farklı kariyer planlarından söz etmek mümkün hale geliyor. Dış dünyaya açılım 1980'lerde hız kazanıyor ve grafik tasarım, postmodernizmin küresel dilini benimsiyor.

topu Agop'a atması" gibi bir durum olamıyor.

Fuat'ın araştırması mesleğimiz açısından önemli ve özgün bir girişim. Araştırma, ulusal bir üslubun gerekliliği ya da böyle bir üslubun kurgulanabilirliği yönündeki çaba ve isteklerin, böyle bir üslubu oluşturmak için yeterli olmadığı kanısıyla sonuçlanmış ve bunun nedenlerini incelemiştir.

Ramiz Gökçe bir karikatürist olarak "devletçi" bir anlayış sergilemiş olabilir; ancak birkaç kapak çalışması dışında resimleme (illüstrasyon) çalışmalarında bunu pek göremedim. Ramiz, İhap Hulusi'nin kapağını yaptığı *Alfabe*'nin sayfalarını hazırlamıştır. Ondan önce kapağını da yaptığı eski Türkçe bir *Alfabe* kitabı daha vardır. İkisi arasında ideolojik



Vurun Kahpeye, Celal Esad Arseven, 1949.

Ulusal Ekonomi ve Arttırma Kurumu afişi, Kenan Temizan, 1940'lar.

Resimli Ay dergisi, Cevat Sakir Kabağaçlı, 1925.

riyet projesinin öngördüğü ulusal biçem hızla zarar görmeye başlıyor. Marshall Yardımı, Cumhuriyet'in o zamana kadar oluşturduğu ulusalcı tavrı kırıyor ve yerine dışa bağımlı sistemi inşa ediyor. Tasarım dünyası Amerikan etkisiyle tanışıyor. Diğer yandan 1950'lerdeki modernleşme süreciyle beraber başlayan ekonomik hareketlilik ve üretimdeki artış; günlük hayata da reklam-tanıtım mecralarındaki çeşitlilik olarak yansıyor. Devlet, gelişmelerin gösterilmesi için tasarımcılara görsel propaganda afişleri yaptırıyor. 1960'lı yıllardaki, kentleşmenin ve değişen tüketim alışkanlıklarının sonucu

Geçenlerde senin de görev yaptığın Dokuz Eylül Üniversitesi'nde hazırlanan bir sanatta yeterlilik tezinini okudum. Tezin sahibi Fuat Akdenizli, 1960 sonrası ulusal üslup meselesini ele alıyor. Orada ulus tasarımı denen şey ile grafik tasarım arasındaki korelasyondan uzun bir bahis var. Sen bu kitabı hazırlarken bu konuya dair özel bir örneğe rastladın mı? Mesela Tek Parti Dönemi'nin en 'devletçi' çizimlerinden biri olan Ramiz (Gökçe) aynı dönemde bir de *Alfabe* hazırlıyor. Tabii orada Hrant Dink'in söylediği gibi "Ali'nin

söylem farkı üzerine henüz fazla düşünmüş değilim; ancak görsel farklılık dikkat çekici. Yeni *Alfabe* kitabı modern Türkiye'nin bir resmi gibi.

Osmanlı Bankası Müzesi'nde "Ulus Tasarlamak" diye bir sergi açılmıştı. Hem o sergi hem de Fuat'ın ulusal üslup üzerine hazırladığı tezi üzerinden konuya bakacak olursak Türkiye'de egemen devletçi söylemin, görsel iletişim tasarımı üzerinden homojen bir toplum bilinci oluşturmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Bu benzer süreçlerden geçen pek çok ülke için söylenebilir. Bu tür devrim dönemlerinin görsel kimliğinde ana öge,

bayrak ve kurtarıcı lider figürüdür; modern kent görüntüsüdür; fabrikalardır; iletişim kanallarıdır; köprüler ve yollardır; tabii güçlü erkekler, modern genç kızlar, mutlu aile tablosudur...

Ulusal biçem anlamında Türkiye'de 1960'larda, Mengü Ertel, Sait Maden

Türkiye grafik tasarım tarihini yazmak olmayan 'temalı' bir kitap. Dolayısıyla bu gözle değerlendirilmesi gerekir. Öte yandan araştırmamın geneli üzerinden konuşacak olursak isimsizler, isimlilerin çok çok üstünde. Özellikle resimsel olmayan bazı grafik işler dışında, neredeyse hiçbirinde imza ya da sahiplenme

lar var. Bu işler imzalı, üstelik yaparı belli de olsa çoğu bugüne kalamamıştır.

Son olarak kitabın etrafında kopan tartışmalara ilişkin sormak istiyorum. 'Tarihe geçmiş' bir hadise olduğu için bunu atlayamayız. Bir grup tasarımcı kitaba dair bir açık metin kaleme aldı. Adından başlamak üzere kitap üstüne bir dizi sert eleştiride bulundular. Bu konuda ne söyleyeceksin?

Araştırmalarımda üç temel kaynak üzerinden ilerlediğimi fark ettim ve başharflerinden hareketle **3B** diye formüleştirdim. Belgelerle oluşturulan arşivler ve koleksiyonlar; Bilgi ve yorumlarla oluşturulan yayınlar; Birlikçilerin görüşleri ve tanıklıkları. Temel düzeyde bir araştırma için en azından bu üçünün olması gerekiyor. 10 kişinin ortak imza ile kaleme aldığı metin, üç temel kaynağa da girmiyor; itirazın amacı ya da önerisi net değil. Yine de bundan sonraki araştırmalar için faydalanılacak bir tepki olmalı. Zaten bunlar konuşulsun ve yeni belgelere, bilgilere ulaşmada ilerleme gösterilsin diye uğraşılıyor; nitekim kitap bunu sağladı da, şu an başladığım yerin çok ilerisindeyim. Levent Cantek gibi değerli araştırmacıların kitapla ilgili yapıcı eleştiri yazıları da bu çabanın takdir edildiğine dair bir başka örnek.

Birkaç tasarımcının başını çektiğini tahmin ettiğim bildiri metni maksadını aşmış bir eleştiri de olsa normal karşılıyorum ve anlamaya çalışıyorum. Sonuçta halen Türkiye'deki grafik tasarımın gelişimini anlatan bir kitaba sahip değiliz. Bunun için beraber çalışmak zorundayız. Bu anlamda araştırmamın ve üzerine yazılanların sonraki yayınlar için bir zemin oluşturacağını düşünüyorum.

ALINTILAR:

- 1) KARAMUSTAFA, Sadık; "Grafik Tasarım Tarihi: Nasıl Okumalı?", çok yazarlı kitap, 101 Dergi: Düünden Bugüne Türkiye'nin Dergileri, İstanbul, 2001, s. 14.
- 2) A.g.e., s. 16.
- 3) A.g.e., s. 16.



Kızılay dergisi kapak, Ratip Tahir Burak, 1942.

Latin harfleriyle Allah, Emin Barın.

ve Yurdaer Altıntaş gibi tasarımcılar bazı çalışmalarında, geleneksel kültür ve sanat referanslarından beslenip bu öğeleri çağdaş görsel dile uyarlayarak, stilize etmişlerdir; ancak bu tasarımcılar ulusal biçem değil, evrensel tasarım değerleri üzerinden iş üretmişlerdir.

Bu tür, yani 'isimler' üstüne kurulu kitapların şöyle bir handikapı oluyor: İster istemez bazı 'anonim' işleri atlamak zorunda kalıyorsunuz. Örneğin Türkiye'de politikanın en kitlesel yapıldığı atmışlı ve yetmişli yıllarda üretilen o kadar çok grafik çalışma var ki, kim yapmış, kim etmiş bilmiyoruz!

Tarihsel süreç açısından baktığımızda kitabın böyle bir eksikliği olduğu doğru; ancak bu yayın, kurgusu isimler üzerinden oluşturulan, iddiası



belirtisi yok. Bu durum anonim bir görselliğin oluşmasındaki önemli etkenlerden birini oluşturuyor. Buna bağlı olarak da sayfa düzenlemeleri, yazı karakteri seçimleri benzeşiyor.

Kapak ressamlarının imza kullanmamasının nedenleri arasında, zaman zaman kimliklerini gizli tutma isteği de yatıyor. Bu bazen çalıştığı basın kuruluşunun rakibine iş yaptığı için, bazen de siyasi nedenlerle adının bilinmesini istememesinden kaynaklanabiliyor. Örneğin 27 Mayıs ile ilgili birçok resimli kapak var; ancak imza göremiyorsunuz. Normalde resimli kapakların çoğunda imza olur. Ender olarak şöyle bir tercih de olabiliyor. Ünlü bir çizer farklı bir tarz deniyor, ancak bilinen tarzının dışına çıktığı için mesleki bir riske girmek de istemiyor; ya imzasını kullanmıyor ya da değiştiriyor. Tabii Cevat Şakir gibi takma adla kapak yapanlar da var.

Yine de bu imzasız işler, eğilimlerin örtüştüğü zamanlarda dönemsel bir vesika oluşturabilmişler, bu gizli dönem profillerini temsil eden örnekleri de topluyorum. En azından dergi—kitap gibi saklanan yayınlar bugüne kalabilmişler. Bir de sokaklara asılan ve kolayca yitip giden, ancak fotoğraflardan görebildiğimiz açık hava tasarımları, afişler, tabela-