

TAŞBASKIDA HALK SANATI
VE AKADEMİK SANAT

Sanatta Yeterlik Tezi

SAİME HAKAN

Eskişehir

Aralık 1993

T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Öğr.Gör.Saime Hakan

TAŞBASKIDA HALK SANATI VE AKADEMİK SANAT.
Sanatta Yeterlik Tezi

Danışman
Doç. Atilla ATAR

Eskişehir
Aralık 1993

- 1985 Viking Özgün Baskıresim Yarışması Sergisi
1986 Esbank desteğinde yapılan 3. Yunus Emre Resim Yarışması Sergisi
1988 İstanbul Gülhane Sanat ve Elsanatları Festivalinde Baskıresim Yarışması Sergisi
1989 Ankara Valiliği Resim Yarışması Sergisi
1989 Devlet Özgün Baskıresim Yarışması Sergisi
1990 Marmara Üniversitesi G.S.F. Özgün Baskıresim Bienali Sergisi
1990 DYO Resim Yarışması Sergisi
1990 Devlet Özgün Baskıresim Yarışması Sergisi
1991 Devlet Özgün Baskıresim Yarışması Sergisi
1992 DYO Resim Yarışması Sergisi

ALDIĞI ÖDÜLLER

- 1985 Gazi Üniversitesi Gençlik Yarışmasında üçüncülük ödülü aldı.
1988 İstanbul Gülhane Sanat Festivalinde teşekkür belgesi aldı.
1990 Marmara Üniversitesi G.S.F. Baskıresim Bienal'inde başarı ödülü aldı.

ÖZET

Osmanlı İmparatorluğunun II. Mahmut döneminde taşbaskı atölyeleri kurulur. II. Mahmut'un başkumandanı Koca Hüsrev Paşa himayesinde olan atölyeler, Henri Cayol'un başkanlığında bir çok eser basar. Yavaş yavaş ülkenin dört bir yanına yayılan atölyeler ve baskı sanatçıları, askeri eserlerden sonra sivil eserler basmaya başlar. Basılan eserlerin en önemlileri, dilden dile dolaşarak o güne gelen ve baskı atölyelerinde yazılı metinlere dönüştürülen halk hikayeleri, halk resimleri, kahve resimleri, haritalar ve yazılardır. Dönemin dini baskıları sonucu yasaklanarak yazı-resim olarak doğan çalışmalar taşbaskı olarak çoğaltılır ve dini yerlere asılır.

Cumhuriyetin ilanıyla, ülkede değişim rüzgarı eser. Teknolojik ve ekonomik değişimler ülkeyi kalkındırmak üzere programlanır. Eğitim düzeyinin yükselmesi için bir çok okullar açılır. Açılan okulların içinde sanata yönelik olanları da vardır.

Usta-çırak ilişkisi içindeki eğitim yerini öğretmen-öğrenciye bırakır. Çeşitli teknikler bu kurumlara girer. Teknik olanakları zorlayan sanatçılar başarılı örnek verir.

Güzel Sanatlar Akademisi kurulmadan önce Hoca Ali Rıza kendi yaptığı peyzajlarını taşbaskı tekniğiyle basıp, öğrencilerine dağıtır. Arkasından bir çok sanatçı bu tekniği kullanarak baskı yapar.

1950'lerde Güzel Sanatlar Akademisinde kurulan atölyede bir çok öğrenci yetiştirilir. Devlet politikası nedeniyle yurt dışına da belli sayıda kişi gönderilir. Yurt dışında yetişen kişiler taşbaskı alanında yetkinleşirler. Bu sanatçılar taşbaskı tekniğini yok olmaktan kurtararak eğitim kurumlarında devam etmesine neden olurlar.

SUMMARY

Lithography workshops are established at the period of the second Mahmut of the Ottoman Empire. These workshops patronized by Koca Hüsrev Paşa, the supreme commander of the second Mahmut, print a lot of artworks by the chief Henri Cayol. While the number of the workshops and the lithography artists are increasing gradually around the country, they give up printing military artworks and begin printing civilian artworks. The most important printed artworks are folk stories that are transformed from the speech to the written text by the printing workshops, folk and kahve paintings, maps and text paintings. Although the protection of the religious pressures, lithographic artworks are reproduced as a text-paintings and hanged to the religious places.

After the declaration of the republic, changing winds blows over the country. Technological and economical changings are programmed for the improvement of the country. To increase of educational level, a lot of schools are set up. Among these, there are some art oriented schools.

Craftsman-apprentice relations transform to teacher-student relations in the education. Different techniques enters these institutions.

The artists who are forcing technical possibilities give successful examples. Before the Fine Arts Academy was established, Hoca Ali Rıza distributed his own lithographic artworks to the students. After that, a lot of the artists printed their artworks using this technique.

Around 1950's, the great number of the students are educated at the workshops established at the Fine Arts Academy. A few of the students are sent to abroad because of the government policy. These students become perfect lithographers. These artists save the disappearing lithographic technique and continue to educate students in the art schools.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET	v
SUMMARY	vi
RESİMLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1
SORUN	1
ÇALIŞMANIN AMACI	2
ÇALIŞMANIN ÖNEMİ	3
ÇALIŞMANIN SINIRLARI	3
ÇALIŞMA YÖNTEMİ	3

BİRİNCİ BÖLÜM

TAŞBASKININ GELİŞİMİ VE HALK RESİMLERİ

1. TAŞBASKI VE TÜRKİYE'DEKİ GELİŞİMİ	4
2. İŞLEVSEL AMAÇLI TAŞBASKILAR	8
2.1. Askeri Matbaalarda Basılan Eserler	9
2.2. Özel Matbaalarda Basılan Halk Eserleri	16
2.2.1. Resimli Halk Hikayeleri	20
2.2.1.1. Resimli Halk Hikayelerinde Ana Temalar	34
2.2.1.2. Halk Hikayelerinde Resmin Gruplandırılması	38
2.2.1.2.1. İlkel Grup Resimleri	39
2.2.1.2.2. Halk Hikayelerini Yansıtan Resimler	42
2.2.1.2.3. Batı Etkisiyle Oluşan Resimler	46

2.2.1.3. Resimli Halk Hikayelerinin İran ve Minyatür Betimiyle İlişkisi	51
--	----

	Sayfa
2.2.2. Kahve Resimleri	54
2.2.3. Yazı-Resimler	60

İKİNCİ BÖLÜM

TAŞBASKIDA AKADEMİK SANAT

1. TAŞBASKININ EĞİTİM KURUMUNA GİRİŞİ	65
2. SANATSAL BASKI ÜRETEN SANATÇILAR	70
3. HALK YARATIMLARI VE AKADEMİK SANATIN KARŞILAŞTIRILMASI	99
SONUÇ VE ÖNERİLER	103
KAYNAKÇA	106

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim 1: 1981 Yılında Basılan Koca Hüsrev Paşa'nın Eseri "Nuhbetüttalim"	10
Resim 2: 1832 Yılında Basılan Kitap: "Nefer Talimi"	11
Resim 3: 1834 Yılında Basılan Kitaplardan Biri: "Top Alayı Talimi"	12
Resim 4: 1834 Yılında Basılan Kitaplardan Bir Diğeri: "Talimü Asakiri Piyadegan Maa Topcuyan"	13
Resim 5: 1835 Yılında Basılan Kitap: "Müzekkerei Zabitan" ...	14
Resim 6: 1836 Yılında Basılan Kitap: "Top Bölüğü Talimi"	15
Resim 7: Demir Pehlivan'ın Aslanla Güreşmesi	18
Resim 8: Çanakkale Boğazı	18
Resim 9: Ah Minel Aşk	19
Resim 10: Süveyş Kanalı	19
Resim 11: Cananesinin Aşkıyla Kerem'in Yanması	27
Resim 12: Ferhat Dağda Hayvanlar İle Ağaç Gölgesinde Saz Çalması	27
Resim 13: Aşık Garip	28
Resim 14: Karagöz Göstermeliklerindeki Figür Benzerleri	30
Resim 15: Karagöz Göstermeliklerindeki Figür Benzerleri	30
Resim 16: Figürsüz Resimler	31
Resim 17: Figürsüz Resimler	31
Resim 18: Belirsiz Figürler	32
Resim 19: Belirsiz Figürler	32
Resim 20: Açıklamalı Figürler	33
Resim 21: Tılsım	34
Resim 22: Leyla Pilav Pişirip Fukaraya Verirken Mecnun Kanun Başında Sail Görüp Kepçe İle Çömleği Kırar	40
Resim 23: Hüsrev Şehzade'nin Simurg İle Muharebesi	40

	<u>Sayfa</u>
Resim 24: Ferhat Meydanda Muharebe Ederken Hürmüz Şah Dürbün İle Seyreder	41
Resim 25: Leyla Mahfeye İnip Gelin Gider	41
Resim 26: Mektebin Resmi	42
Resim 27: Simetrik Kompozisyon	43
Resim 28: Aşık Garip	43
Resim 29: Leyla'nın Mecnun İle Sahra'da Mülakatı	44
Resim 30: Aşık Garib'in Dağlarda Gezmesi	44
Resim 31: Mekan Etkisi Zengin Olan Bir Resim	45
Resim 32: Sofi'nin Düğün Resmi	45
Resim 33: Hoca Yahudi İle Mahkemeye Gider	46
Resim 34: Hoca Yahudi İle Mahkemeye Gider	47
Resim 35: Hoca Eşeğin Sirtından Semeri Alıp Kendi Sirtına Vurur	47
Resim 36: Leyla'nın Mecnun İle Sahra'da Mülakatı	48
Resim 37: Leyla'ya Nikah İçin Mecnun'nun Pederi Adamlar Gönderir	48
Resim 38: Mecnun'u Pederi Kâbe'ye Götürür	48
Resim 39: Cenk Resmi	49
Resim 40: Hoca Mezaristanda Katırları Ürkütür	50
Resim 41: Hoca Mezaristanda Katırları Ürkütür	50
Resim 42: Hoca Mezaristanda Katırları Ürkütür	50
Resim 43: Köroğlu Dağlarda Kâh Hayvan Kâh İnsan Tutmaya Çıkar	55
Resim 44: Hz.Ali ve Devesi	55
Resim 45: Aşık Garip	56
Resim 46: Nuh Tufanı	56
Resim 47: Rumeli Hisarı	57
Resim 48: Nasreddin Hoca'nın Timurlenk Padişahına Ziyareti	58
Resim 49: Hacivat-Karagöz	59

	<u>Sayfa</u>
Resim 50: Tuzsuz Deli Bekir	59
Resim 51: Afyon tiryakilerinden	60
Resim 52: Afyon tiryakilerinden	60
Resim 53: Muhammediyeden; Resul'ü Ekrem'in Mağaradan Çıkıp Kâbe'ye Gelmesi	62
Resim 54: Süleymaniye Camii	63
Resim 55: Ayasofya Camii	64
Resim 56: Boğaziçi'nden Bir Sokak	66
Resim 57: Deniz ve Kayalar	68
Resim 58: Kır Kahvesi	69
Resim 59: Koyunlar	71
Resim 60: Kavaklar	73
Resim 61: Soyutlananlar	74
Resim 62: Dönüşümler	76
Resim 63: Kompozisyon	78
Resim 64: Nargile İçenler	80
Resim 65: Soyutlanan Figür	81
Resim 66: Atlı Figür	84
Resim 67: Atlı Figür	86
Resim 68: Sivas Hatırası	88
Resim 69: Askerlik Dizisi 1	89
Resim 70: Askerlik Dizisi 2	90
Resim 71: Koğuş	91
Resim 72: Topkapı'dan	94
Resim 73: Satıcılar	95
Resim 74: Uzanmış	96

GİRİŞ

SORUN

1831 yılında Henri Cayol tarafından, Türkiye'ye getirilen taşbaskı tekniği, çoğaltılabilme özelliği nedeniyle tutulur. 1931-40 yılları arasında askeriyenin yardımıyla gelişen taşbaskı, alaylı yetişen halk sanatçıları tarafından ülkenin dört bir yanına götürülür.

Askeri eserlerin basımını izleyen yıllarda halk resimlerinin basımı işlemi de hızlanır. Halk resimleri insanın yaşam karşısındaki tepkisini, sevgisini, saygısını, özverisini ve hayranlığını irdeler. Halkın dilden dile anlatarak yaşattığı masalları, yazılı metin şekline dönüştürmek bu teknik sayesinde olmuştur.

Gelenek, görenek, din ve batılılaşma resimli halk hikayeleri üzerinde olumlu ve olumsuz etkiler yapar. Bu olumsuz etkilerin en fazla olduğu zaman, batılılaşma dönemidir. Halk resmi, batı tarzı yapılan resmin etkisi altına girer. Kendi naif unsurlarını yitirir. Profesyonelce çizimler üretilmeye başlanır. Ayrıca batılılaşma sosyal yaşantıya değişiklikler ve yenilikler sunar.

Din etkeni ise resmi yok olma noktasına getirir. Din betim yasağı koyar. Bu durum karşısında güzel yazı yazarlar duruma hakim olur ve yazım sanatını geliştirirler. Burada çok önemli bir nokta ortaya çıkıyor; güzel yazı yazar sanatçı, yazıyı yazarken iskelet olarak resmi kullanıyor. İskeleti oluşturan insan ve hayvan figürleri betim yasağını deliyor. Yazı-resim adı verilen bu eserler, halkın görebileceği her yere asılıyor. Betimi yasaklayan devlet, bu resimleri astırarak, kendi düşüncesini çürütüyor.

Batılılaşma ve Cumhuriyet'in ilanıyla yeniden şekillenme başlar. Eğitim devlet politikası olur. Okullar açılarak eğitimci ve öğrenci yetiştirilir. Teknik olanakların sınırlı olmasına karşın, istek sınırsızdır. Halk resimlerinin üretildiği atölyeler tek tek kapanır. Ekmek kapıları, eğitilmiş kimseler tarafından kilitlenir.

Teknolojinin gelişmesine paralel olarak, halk yaratımları tükenir. Makinalar eserleri çoğaltma işini üstlenir. Böylece taş, ofsete yenilir.

Eğitim kurumlarında saygın yerini alan taşbaskı, öğrencinin ve sanatçının teknik çalışmalarına yardımcı olur.

Usta-çırak ilişkisi yerini, öğrenci-öğretmene bırakır. Hoca Ali Rıza'larla, Sami Yetik'lerle taşbaskı, eğitim amaçlı kullanılır. Güzel Sanatlar Akademilerinin açılmasıyla baskının sanatsal boyutu ortaya çıkar. Pentürün egemen olduğu bir dünyada kendini kabul ettirmesi hiç de kolay değildir. Üstelik çoğalabilmesi ve birden fazla olması ayrı bir dezavantajdır. Bu zorlu sınav karşısında direnen bir çok taşbaskı sanatçısı, taşbaskı tekniğini hak ettiği yere getirir.

Tüm bu gelişmenin getirdiği tek olumsuz sonuç, halk yaratımlarının oluştuğu matbaaların birer birer kapanmasıdır.

Bu tezin sorunu, halk resimlerini oluşturan taşbaskı tekniğinin, çağına kazandırdıkları ve bugünün tekniğiyle karşılaştırıldığında ortaya çıkan sonuçlarıdır.

ÇALIŞMANIN AMACI

Bu çalışmanın amacı, halk resimleriyle başlayan taşbaskının Türkiye'deki gelişimi ve bugünkü konumudur.

ÇALIŞMANIN ÖNEMİ

Türkiye’de taşbaskı halk resimlerinin oluşumu, gelişimi ve bugünkü yansımaları üzerine kaynak sınırlıdır. Bu nedenle konunun irdelenmesi bu alanda çalışmalara yeni bilgiler kazandıracaktır.

ÇALIŞMANIN SINIRLARI

Taşbaskı halk resimlerini ve akademik resimleri inceleyen bu çalışma,

- 1 Türkiye’de yapılan çalışmalarla sınırlıdır.
- 1 1831-1993 yılları arası çalışmalarla sınırlıdır.
- 1 Halk resimleri, kahve resimleri, reklam amaçlı resimler, dini resimler ve akademik resimlerle sınırlıdır.

ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Bu çalışma aşağıda belirtildiği şekilde yapıldı.

- 1 Yüksek Öğretim Kurumunda güzel sanatlar alanında yapılmış tezler incelendi.
- 1 Milli Kütüphanede, halk resimleri, kitapları ve bu alanda çıkarılmış bütün kitaplar irdelendi.
- 1 Milli Kütüphanede Sanat Çevresi, Milliyet Sanat, Hayat Mecmuası v.b. süreli yayınlar araştırıldı, konuyla ilgili yazılar çıkarıldı. Aynı zamanda, bu alanda uğraş veren dört sanatçı hakkında bilgiler de bu süreli yayınlardan çıkarıldı.
- 1 İstanbul Marmara ve Mimar Sinan Üniversitelerinde çalışan sanatçılarla görüşüldü. Çalışmalarından fotoğraflar ve slaytlar alındı.
- 1 İstanbul Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi’nin kütüphanesi tarandı. Toplanan veriler değerlendirildi ve karşılaştırma yapıldı. 1831-1993 tarihleri arasında üretilen çalışmaların genel özellikleri yazıldı.

BİRİNCİ BÖLÜM

TAŞBASKININ GELİŞİMİ VE HALK RESİMLERİ

1. TAŞBASKI VE TÜRKİYE'DEKİ GELİŞİMİ

Taşbaskı (litografi) 1796 yılında Alois Senefelder tarafından bulunur. Prag'da (1771) doğan ve ailesinin ısrarı üzerine üniversite öğrenimine başlayan Senefelder, aktör olan babasının ölümü üzerine öğrenimini bırakarak, yazdığı piyesi oynamak için sahneye atılır. İsteddiği başarıyı bulamayan Senefelder, sahneden ayrılır. Budan sonra kendini tümüyle edebiyata verir. Parasızlık ve şöhretsizlik nedeniyle ilk eserlerini bastırmak için gece gündüz matbaalarla uğraşmaya ve birçok sıkıntılara katlanmaya mecbur olur. Edindiği deneyimler, onu daha ucuz baskı yöntemleri araştırmaya yönlendirir. Balmumu kalıplara yazı satırlarını dökerek şimdiki stereotip'in (yer değiştirebilen harflerle dizilen yazıları sabit kalıplar şekline sokma yöntemi) ilkel bir şeklini bulur. Uygulamada, elde ettiği yazı yeterli derecede dayanıklı, güçlü olmadığından iş yine aksar. Fakat amacına ulaşma isteğinde olan ve cesareti kırılmayan Senefelder bakır levhalara, kimyevi yöntemlerle sayfaları kazıyarak yazmayı düşünür. Bunun için ters yazı yazmaya uğraşır, azmi sonucunda başarılı olur. Yalnız bu yöntem ile elde edilen baskılar yeterli derecede ucuz olmadığından ve bakır levhaları silmek ve tekrar cilalamak zor geldiğinden bundan da vazgeçmek zorunda kalır. İşte bu sıralarda Senefelder'in aklına kireçli taşlardan yararlanma gelir. Cilaladığı bir taş vernik sürerek sivri bir kalemle yazılar yazar. Bunların üstüne döktüğü nitrik asit ile yazılı yerleri hafifçe oyarak sayfaları oluşturur. Bu ilk

denemeler başarılı olmadığından yeni yöntemlere araştırmaya devam eden Senefelder bir gün, kağıt ve kalem bulamayınca, yağlı kalemle çizim yapar. Bire on oranında hazırladığı kezzaplı suyu, taşın üzerine döker. Mürekkebin az olduğu yerlerdeki hafif hasarların dışında olumlu sonuç alır. Bunun üzerine notalarını basar. Çevresinden gelen istekler doğrultusunda güzel yazı yazan sanatçılarla çalışmaya başlar. Bu aşamada aktarma tekniğini de bulur. Kolaladığı kağıtlara çizim yapan hattatların işlerini taşa aktararak, doğrudan çizim yerine, transferi uygular ve bu alana da yeni bir yol açar.

Senefelder 1802 yılında Viyana'ya gider ve usta yetiştirmek üzere okul açar. Bavyera Hükümeti 1809 yılında büyük bir atölye kurarak Senefelder'i iş başına getirir.

Taşbasmacılığı 1814'de Kont dö Lasteyri isminde, Münih'deki kuruluşta bu sanatı yakından izlemiş olan bir Fransız tarafından bir kat daha yetkinleştirilir.

Senefelder 1818'de Paris'e gelir ve iki yıl kalır. Taşbasmacılık Avrupa'nın belli başlı şehirlerinde uygulanmaya başlanmıştır.

Senefelder 26 Şubat 1834 yılında altmışüç yaşında ölür (Gerçek, 1939, s. 8-10).

Taşbaskının ilk uygulandığından sonra yayılması Avrupa ülkelerinde olur. Türkiye'ye gelişi ise 1831 yıllarına rastlar.

Taşbaskıcılığı Osmanlı İmparatorluğu'na ilk defa getiren, İstanbul'un emektar taşbasmacılarından Henri Cayol matbaasının eski müdürü Antoine Zellich'tir. Bunun yanında taş basmacılığı sanatını mükemmel

şekilde yerleştiren Henri Cayol'dür (Zellich, 1973).

Henri Cayol 1805'te Aubagne'da (Marsilya çevresinde, Bouches-du-Rhône) doğar. Doğu dillerine ve arkeolojiye olan sevgisi onun, Doğu'ya doğru yola çıkmasına neden olur. Resme ve el yazmasına olan ilgisi nedeniyle, o sırada yeni bir sanat olan ve Fransa'da yaygın bulunan taşbasmacılığı öğrenmeye yönelir.

Henri Cayol kendisi gibi taşbasmacılığı bilen kuzeni Jacques Caillol'un Romanya'nın Berlad şehrine konsolos olarak gitmesini fırsat bilerek, onunla birlikte Marsilya limanından hareket ederek 1831 yılında İstanbul'a gelir.

Henri Cayol, uygun bir zamanda Türkiye'ye gelmiştir. Çünkü, ülke yaklaşık 23 yıldan bu yana aydın olduğu kadar akıllı olan II. Sultan Mahmut'un yönetimindedir. Islahat yapılmış, ülke refah dönemine girmiştir.

Türkiye'den ayrılmayan Cayol, hemen Türkçe öğrenir. Ülkenin önde gelenleriyle konuşarak, taşbasmacılığın İstanbul'a gelmesine neden olur. Çoğaltılma yoluyla yazının basılması bu kişilerde memnunluk yaratmıştır, çünkü pahalı olan tipografi yöntemi de ortadan kalkmış olacaktır. Yeni tekniğin yararını göz önünde tutan imparatorluk hükümeti, harbiye nezaretinin ihtiyaçlarını karşılamak üzere bir taşbasmacı atölyesi kurmak için Henri Cayol'e yetki verir.

Litografi taşı ve malzemelerini Avrupa'ya ısmarlayan Cayol, gelen malzemeleri Seraskerlik binasına yerleştirir. Yanına elli öğrenci alarak onları eğitmeye başlar.

Seraskerlikte baskı işleri çoğalmış, Henri Cayol'da bütün zamanını atölyeye ve Osmanlıca öğrenmeye vermiştir. Bu kurumda basılan eser 1831 yılındaki "Nuhbetüttalim"dir. Seçkin eğitim anlamına gelen "Nuhbetüttalim", Cayol matbaasını himayesi altına alan, Asakiri Mansure Seraskeri Koca Hüseyin Paşa'ya aittir.

Cayol, imparatorluk hükümetine beş yıl hizmet vermiş ve ondan sonra eyaletleri dolaşmaya başlamış. Sultan Mahmut, Henri Cayol'un çalışmaları ve çalışkanlığı nedeniyle bir fermanla Türk el yazmalarını basma ayrıcalığını ona verir, fakat 1852 yılında çıkan bir yangında ferman kül olur.

Seraskerliğin taşbasma atölyesinden ayrılan Cayol, 1836 yılında Beyoğlu'na yerleşerek kendi atölyesini kurar. Bu matbaanın yönetimini daha sonra Dalmaçya'dan İstanbul'a gelen Antoine Zellich'e verir. Zellich 1840 yılında Brelle şehrinden İstanbul'a gelir. 1842'ye kadar bu işte çalışır ve tekrar Malta'ya döner (Zellich, 1973). Malta'dan sonra İstanbul'a matbaada çalışmak üzere tekrar gelir.

Cayol matbaası 1852 yılına kadar gelişimini sürdürür. 1852 yılında çıkan bir yangınla herşey yanar. Umutsuzluğa kapılmayan Cayol, Antoine Zellich'inde yardımıyla Beyoğlu'nda Fransız elçilik binasının alt köşesinde bir taşbasma matbaası kurar.

Malzeme azlığı nedeniyle gelişmeyen matbaası için, sikke koleksiyonunu satar. Aynı zamanda, Beyoğlu'nda bir iki matbaa daha açılır. Malzemelerini tamamlaması ve edindiği şöhretiyle birlikte eski durumuna gelir. Cayol basımevi böylece mükemmel bir litografik ve tipografik malzemeye sahip olur ve çalışmasını hızlandırır.

1865 yılında kolera salgını sırasında Henri Cayol ölür. Cayol, kalburüstü bir oryantalist ve bilgin bir arkeologdur.

Henri Cayol'dan sonra basımevi 1869'a kadar Zellich tarafından yönetilir. Bu tarihten sonra Antoine Zellich kendi matbaasını kurar.

Ülkedeki ticari ve sanayi durgunluk zamanla fazlalaşır. Bu durgunluk II. Abdülhamit devrine kadar sürer. Eğitim sorunlarına yeniden önem verilince, grafik sanatlar da yeniden hız ve işlerlik kazanır. Ülkenin belli başlı eyaletlerinde basımevleri kurulur (Zellich, 1973, s. 27). Ürün tanıtım reklamları bu zamanda gelişir ve ürünlerin yazıları taşbaskı olarak basılır. 1890 yılında ölen Antoine Zellich yerini oğlu Greguar Zellich'e bırakır. Greguar Zellich Fransa'da litografyanın yüzüncü yıldönümü nedeniyle hazırlanan bir sergiye katılma nedeniyle bir broşör basar ve orada litografyanın keşfi, Fransa'da ve Türkiye'deki başlangıcı hakkında bilgi verir (Gerçek, 1930, s. 13).

2. İŞLEVSEL AMAÇLI TAŞBASKILAR

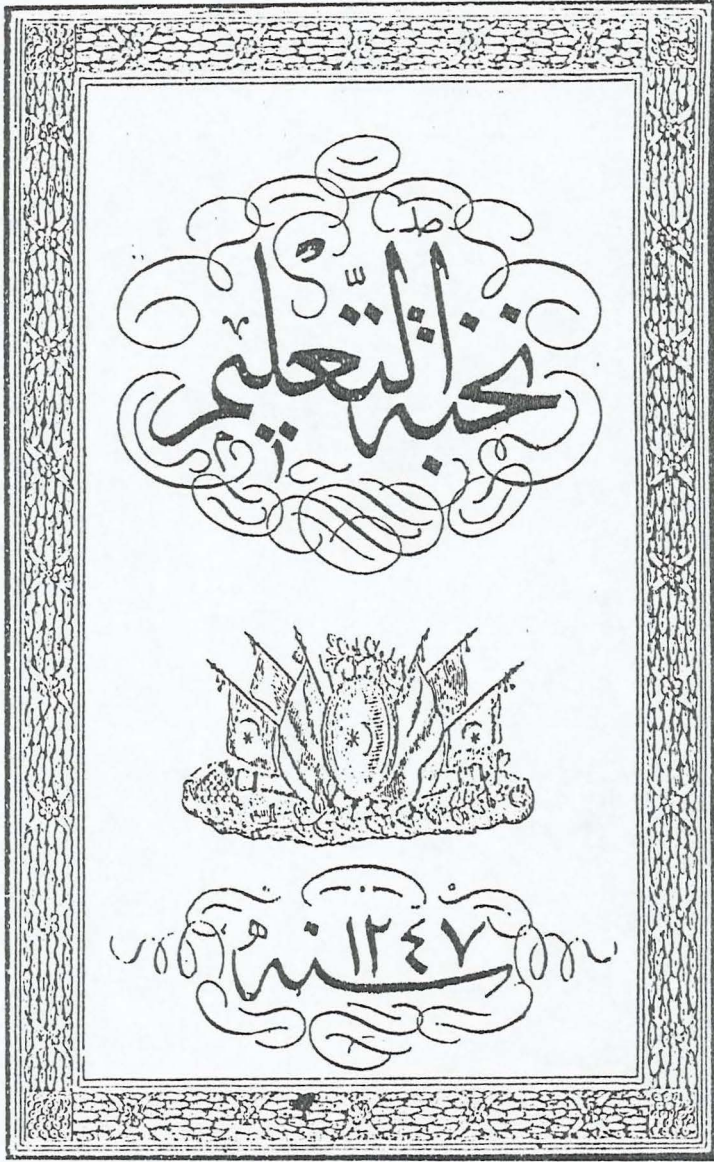
Sanatsal amacın güdülmediği bir zamanda kullanılan bu teknik, işlevselliğe hizmet eder. Yeni yeni kurulan matbaalarda önceleri askeri, daha sonraları hem reklam amaçlı hem bilimsel amaçlı halk ürünleri basılır. Baskı asıl işlerliğini halk hikayeleri ve halk resimlerinin basılmasıyla oluşturur. Çokluk ilkesini hedef alan taşbaskı tekniği birçok yere eser ulaştırma çabasına yardımcı olur. Bu yolla saraylısından, halk tabakasına kadar bir çok insana hizmet eder. Betimin yasaklandığı devirlerde bu yasağı yıkacak resimler taşbaskı tekniğiyle çoğaltılıyor, kitap haline getiriliyor ve halka sunuluyor.

Sarayın hiyerarşisinde bulunan sanatçılar, soylulara yönelik çalışmalar üretirken, halk tabakalarına, halkın içinden çıkmış, usta çırak ilişkisiyle yetişmiş sanatçılar ürünler veriyor. Sanatsal kaygusu olmayan bu sanatçılar, halkın sürekli yaşadığı kahvelere, okullara, işyerlerine, ibadet ettikleri cami ve tekkelere resimle ulaşıyor, onları resimle kaynaştırmaya çabılıyor. Bunlardan sonra taşbaskı tekniği eğitim kurumlarına, oradan da sanatsal ürünler yaratmaya doğru hızlı bir yol alır.

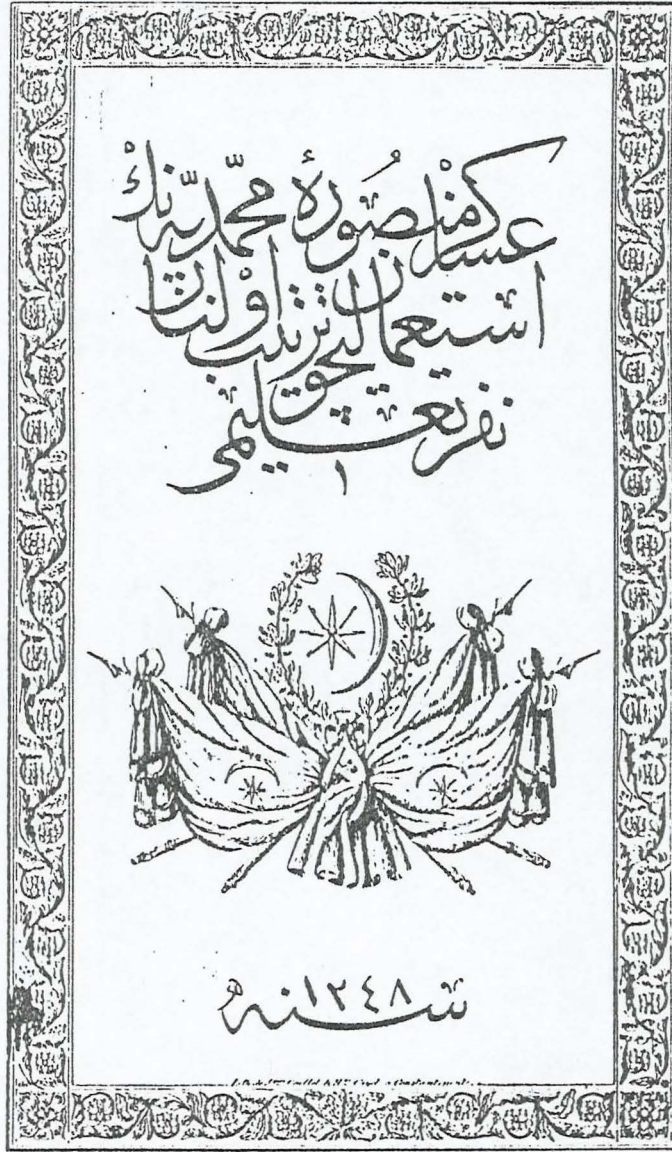
2.1. Askeri Matbaalarda Basılan Eserler

Türkiye’de taşbaskı işlevsel olarak askeri matbaalarda başlamıştır. Bu matbaalarda birçok eser basılır. Bunlardan ilki, Henri Cayol yönetiminde çalışan matbaada basılan, Koca Hüsrev Paşa’nın “Nuhbetüttalim”dir. 1831 yılında basılan eser okunaklı bir nesihle yazılmıştır. Eser, beyaz, pembe, mavi gibi üç renk kağıda basılmıştır (Resim 1).

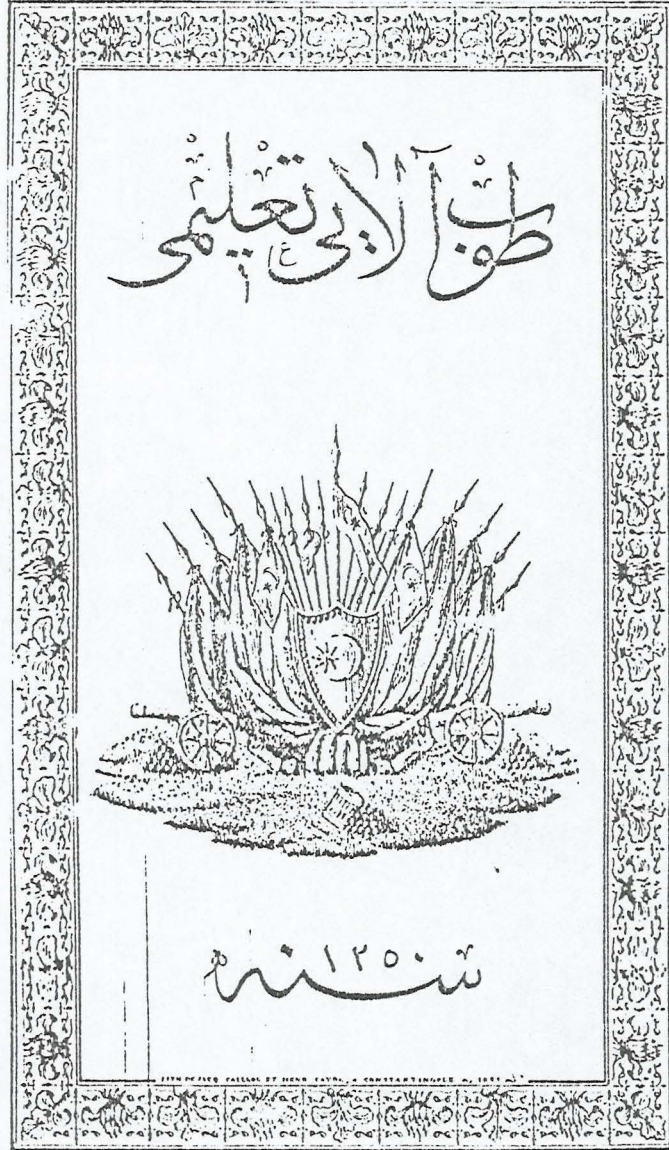
Taşbaskı kitaplardan ikincisi, 1832 tarihli Asakiri Mansurei Muhammediye’nin kullanılması için düzenlenen “Nefer Talimi” adlı bir broşürdür. Kabının kenarını süsleyen güzel bir çerçevenin alt kısmının ortasında matbaanın ismi yazılmıştır (Resim 2).



Resim 1: 1831 Yılında Basılan Koca Hüsrev Paşa'nın Eseri
"Nuhbetü'ttalim"



Resim 2: 1832 Yılında Basılan Kitap: "Nefer Talimi"



Resim 3: 1834 Yılında Basılan Kitaplardan Biri: "Top Alayı Talimi"

1833 yılında basılmış kitaba rastlanmamaktadır. 1834 yılında iki kitabın basıldığı görülür. Bunlardan ilki "Top Alayı Talimi"dir. Eserin ilk sayfalarını süsleyen güzel bir çerçevenin alt ortasında matbaanın ismi ve kitabın basım yılı yazılıdır (Resim 3)



Resim 4: 1834 Yılında Basılan Kitaplardan Bir Diğeri: “Talimü Asakiri Piyadegan Maa Topcuyan”

Bu yılın tarihini taşıyan ikinci eser “Talimü Asakiri Piyadegan Maa Topcuyan”dır. Esere otuz iki sayfalık açıklamadan sonra oniki de şekil eklenmiştir. Bundan önceki eserin başındaki çerçevesi burada da kullanılmış ve matbaanın ismi aynen yazılmıştır (Resim 4).



Resim 6: 1836 Yılında Basılan Kitap: "Top Bölüğü Talimi"

1836 yılında "Top Bölüğü Talimi" adlı bir eser basılmıştır. Kitapçığın asıl metni doksan sekiz sayfa tutmakta, sonunda da elli şekil bulunmaktadır. 1834 yılında basılan kitapçığın ilk sayfası için kullanılan çerçeve bunun için de kullanılmıştır. Yalnız matbaa isminin yanındaki tarih değişmiş ve bu yılın (1939) tarihi konulmuştur (Resim 6)

Nefer Talimi 1838 yılında ikinci defa basılmıştır. Şeklen ilkinin aynıdır. Yalnız çerçevesinin kenarında Cayol Matbaasının ismi yazılı olmadığından Cayol'un Askeri Matbaadan ayrıldığını kesinlikle belirler.

1838 yılında "Gramer Fransez yani Sarfı Fransevi" adlı Türkçe ve Fransızca bir eser basılmıştır. Mösyö Yorgaki Berazinin bu eseri Cayol tarafından çok özen ile basılmıştır. Fransızca söyleşiler Türkçe harflerle gösterilmiş. Bu dili öğrenmek isteyenler ise zamanın bütün kolaylıklarından yararlandırılmıştır. Gramer tam yük doksan beş sayfadır. Başlığının altındaki süsler arasında Cayol Matbaasının ismi yazılıdır (Gerçek, 1939).

2.2. Özel Matbaalarda Basılan Halk Eserleri

Halk kültürünün ürünü olan hikayeler, resimler, duvar resimleri, gölge oyunları, karikatürler kalıcılıklarını sürdürmek için basılı olmak durumundadırlar. Bunlar dilden dile anlatılırken kalıcılık payını da beraberinde azaltır. Doğruluk derecesi ilk anlatıldıkları zamanın ve kişilerin katkı paylarıyla değişir. Eserlerin değişmesini engelleyecek tek yol ise, basılı olmalarıdır.

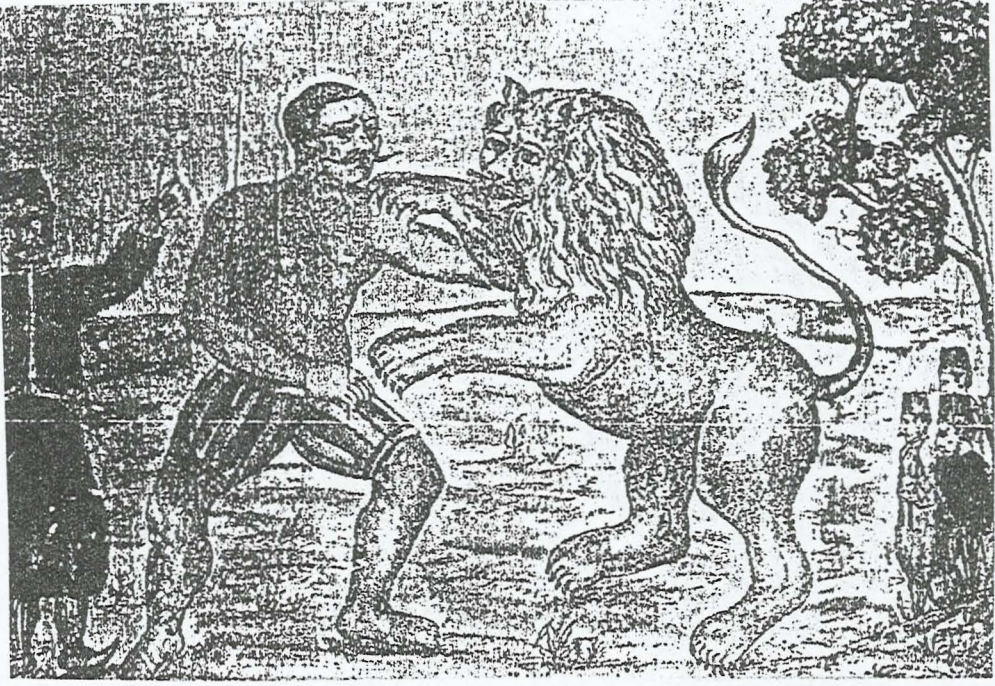
1831 yılının ülkeye getirdiği yenilik olarak görülen taşbaskı tekniği, ufukları genişletmiştir. Bu ufukları genişleten görsel zevki doğuran tekniğin yanında tekniği kullananların da katkıları çoktur. Yüzyıllar boyu sanatın girmediği yerlere doğal sanatı içtenlikle ulaştıran sayısız isim vardır. İşte bu isimlerden biri olan Mehmet Hulusi, II. Abdülhamit zamanında yaşamış ve çok güzel eserler vermiştir.

Genç yaşta İstanbul'a gelen Mehmet Hulusi, Erkek Öğretmen Okulunu ve Siyasal Bilgileri bitirir. Okuldan sonra tarikata üye olan Hulusi, bu dönem çalışmalarının çoğunu tarikata ve Bektaşiliğe uygun yapar. Beyazıt, Kazancılarda taşbaskı matbaasını kurar ve duvarlara, kitaplara konulacak resimleri yapmaya başlar.

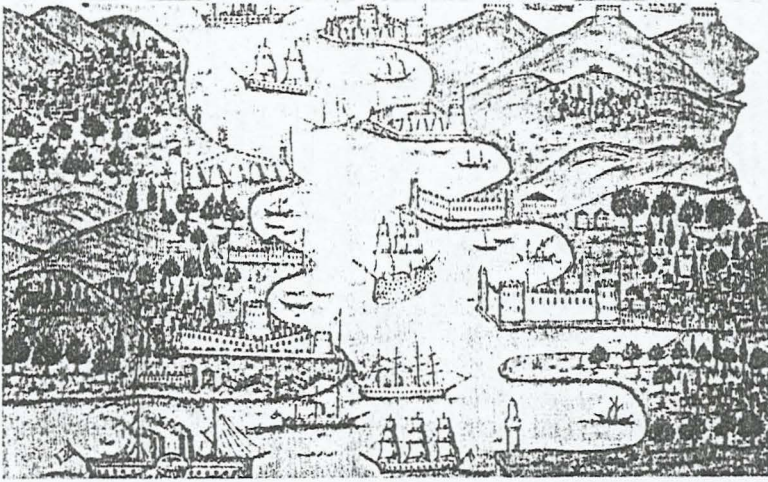
Mehmet Hulusi'nin insanların inancı doğrultusunda ulusal ve dinsel konulu baskıları çoktur.

Efsanevi Pehlivan tabloları, peygamberlerle ya da tarikatlarıyla ilgili sahneler ve aşk hikayesi resimlerinde, ilk bakışta batı resmi etkisinde, fakat çocuksu bir saflık ve acemice bir basitlikle ortaya konmuş betimler izlenimi veriyor. Bu bir ölçüde gerçektir de. Ancak, bu resimlerin bütün nitelikleri yalnız bunlardan oluşmaz. Bunlarda tıpkı manzara betimlerinde olduğu gibi, hem derinlik, gölge ışık belirtme çabası, hem de iki boyuta, yüzeye bağlılık el eledir. Toprak zemin, otlar, ağaçlar gibi doğa unsurları da şematik, gerçeküstü orantılı biçimlerde, natüralizm özentisi ile minyatürün soyut anlayışı arasında kalmış gibidir. Yani bu resimlerde de geleneklerden süzülüp gelen kökler belli olmaktadır (Arık, 1976).

Mehmet Hulusi'nin çalışmalarına bakıldığında, Demir Pehlivan'ın Aslanla Güreşmesi (Resim 7), Çanakkale Boğazı (Resim 8), Ah Minel Aşk (Resim 9), Suveyş Kanalı (Resim 10) görülür. Sanatçı bu çalışmalarını yaparken hayal gücünü ve gerçek görüntüyü birleştirerek oluşturmuştur.



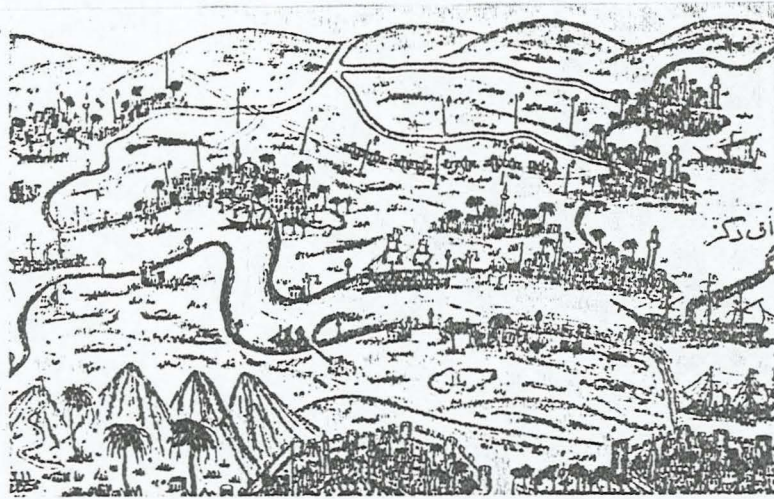
Resim 7: Demir Pehlivan'ın Aslanla Güreşmesi



Resim 8: Çanakkale Boğazı



Resim 9: Ah Minel Aşk



Resim 10: Süveyş Kanalı

2.1.1. Resimli Halk Hikayeleri

Türk boyları 6-10. asırlar arasında Uzak Doğu, Çin, Tibet ve Hint kültürlerinin etkisi altında kalmış ve Budizmle ilgili hayvan hikayelerinin bazılarını da Türkçeye çevirmişlerdir. Kökenleri Hint hikayeciliğine dayanan bir kısım hikayeler ise, onlarla doğrudan doğruya komşu olunmadığı için Türk edebiyatına Arapça ve Farsçadan geçmiştir.

Bu masallara, Selçukluların Anadolu'yu fethinden sonra Anadolu ile ilgili bazı motiflerin de katıldığı bilinmektedir. İslamiyetin kabulü sonucu Arap ve Farslarla yakın ilişki başlayınca, Türkçe'ye bu dillerden eserler çevrilir. Bunlar arasında masallar da kabarık yer tutar. Pek çok eser, ya aslından ya da Arapça'dan Türkçe'ye çevrilmiştir. Bu çalışmalar 19. yüzyıla kadar yoğun bir şekilde sürer. İran ile ilişki sonucu, Fuat Köprülü'nün de belirttiği gibi 15., 16. yüzyıllarda aşk hikayeleri ortaya çıkmıştır.

Uzun yıllar bir bilim dalı olarak ele alınmayan halk hikayeciliği ve halk hikayelerinin derlenmesi işi batılı araştırmacılarla başlatılmıştır. İkinci Meşrutiyet devrinde ise, özellikle Ziya Gökalp'in çalışmaları ile Türk halk kültürünün belirginliğini anlatan yazılar ön plana geçer. Türk romanının ilk örneklerinin verildiği 1870-1880 yılları arasında halk hikayelerinin romancılarımızı da etkilediği ve konu oluşturduğu görülür.

1928'lere kadar Türk halk edebiyatı sadece yabancı yazarları ilgilendirmiş ve onların gözlemleri ile değerlendirilmiştir (Derman, 1988, s. 5-6).

Halk hikayelerinin kökeninde masal ve destanlar yatmaktadır. Halk hikayeleri giderek destanın yerini almış ve onların bir çok karakteristik

öğelerini sürdürmüştür. Sosyal şartların gün geçtikçe değişmesi, destanın ana karakterini de zayıflatır.

Resimli halk hikayelerinin doğuşuna kısaca değindikten sonra, halk hikayelerini oluşturan etmenler üzerinde duralım: Resimli halk hikayelerinin dili "kaba dil" yani görgüsüz, eğitimsiz adamın, halkın aşağı tabakanın dilidir. Bilindiği gibi, hiç bir yerde halk dili ile edebiyat dili arasındaki fark klasik edebiyatları yalnız aydınların malı olan Türklerdeki kadar büyük değildi. Halk dili, herşeyden önce halk ürünlerinde bulunmaktadır. Halk kitaplarında hikaye edenin edası, basit ve yalın, edebiyat kültürü almışların duygusu için çoğunlukla ilkeldir. Hikaye edilen şey tamamen iddiasız, sade ve az sözcükle anlatılır. Dil, gösterişsiz ve gramer yapısı nedeniyle basit, hafif ve yapmacık, ilkel fakat plastik bir halde hikaye akar gider.

Halk hikayelerinde kahramanlar topluluğunun yalnız bir sınıfına üyedirler. Kahramanların alındığı yer, sıradan adamların ve işçilerin bulunduğu aşağı halk tabakaları değil, derli toplu bir çevre ve en üst tabakalardır. Bir padişahın, bir vezirin veya bir beyin oğlu, halk kitabının kahramanı, çok zengin adamlar, büyük tüccarlar veya diğer yüksek insanlar gibi saygı görmekte ve olay insanları böyle idealleştirilmektedir.

Hikayelerde kahramanın yeri, yurdu daima bildirilir. Kahramanlar genellikle doğuda bulunan bir memlekettendir. Tabii burada da yeni baştan macera-fantastik bir özelliklerle karşılaşılıyor. Binbir harikayla süslenmiş, hayal diyarı Hindistan veya binbir gecedan alınma fantastik tasarımlarla sarılmış doğu ülkeleri, bizim üzerimize nasıl etki ederse, Türkler, özellikle Anadolu köyleri üzerinde de Doğu şehir ve diyarları gibi aynı etkiyi bırakır.

Halk kitaplarında olayın tek sahibi kahramandır, bütün halk kitabının merkezinde o durur. Herşey, kahramanın ve kahramanın üye olduğu yazgının -alinyazısı- etrafında döner ve bu yüzden olaya tek başına kahraman hükmeder.

Halk kitabının kahramanı, insanüstü bir büyüklükle olay içinde sivrilir. Olaylar kahramanlar tarafından dağıtılır veya sırf kahraman için konu olurlar. Hikayenin merkezinde hikaye kahramanı bulunmakta ve diğer figürler ona yardım veya kötülük yapar. Erkek kahraman, daima biricik oğul ve kız kahraman her zaman tek kız evlattır.

Kız kahraman da aynı gençlik çağındadır, ayrılmaz şekilde kendisine bağlı cazibe ve güzelliği, çok zaman, taşkın tümceler ve renkli betimlerle anlatılır.

Bütün kahramanların hepsi tek ve aynı kalıba göre yapılmıştır. Kişisel özelliklerin asla bulunmayışı, salt bir ölçü meydana getirir. Kahramanı ancak kahraman yapan itici kuvvete: aşka geçilmediği takdirde betimi eksik kalacaktır. Erotik arzu, her yerde ve bütün olaylarda vardır, fakat kız istemenin, aşk kulluğu, köleliği ile ilgisi yoktur. Sevgili hasreti, bu erotik arzu hatırı için akıp giden olaylar ve kahramanlıklar nedeniyle işin içine girer ve bir iç olay olmakla aşk, tamamen arka plana çekilir.

Aşka çok ideal bir gözle bakılır ve sevgi, oldukça hassas betimlenir. Kahraman, hislerinde taşkındır. Bütün bunları bir ülkü uğruna yapar. Dünyanın ve huyunun maddi yaşamla alış verişi yoktur, bir çok noktadan şımartılmış ve yüz verilmiş gözükse de, bu, eşyayı daima abartan ve bir çocuk ruhu taşıyan doğu psikolojisine uygun düşer. Her kahraman ağlar, göz yaşı akıtır, hatta türkülerinde "kanlı göz yaşları döktüğünü" söyler. Halk kitaplarındaki kahramanların, özellikle

sevgiliyi gördükleri zaman, bayılmaları da seyrek değildir.

Kahramanların etrafındaki figürler kahramana karşı düşmanca veya dostça hareket etmelerine göre iki gruba ayrılır.

Kahramana düşmanlık edenler, doğa üstü kökenli oldukları gibi insnalar dünyasından da çıkabilir. Hain üvey ana, üvey baba, zalim ana, rakip, insanlar dünyasına üye olanlardır. Halk kitapları konu nedeniyle, kız isteme hikayeleri oldukları için, düşman sıfatıyla sahneye, üvey ana, üvey baba veya öz ana, öz baba çıkar ve sevgilisine ulaşmak yolundan kahramanı alıkoymak ve kızla birleşmesine engel olmak amacıyla, esas olaya müdahale ederler. Ana baba ile erkek veya kız kahraman arasındaki anlaşmazlık, delikanlının İslam, kızın Hıristiyan dinine üye olmaları sonucu, din ayrılığından da doğar. Kerem ile Aslı halk kitabında Aslı, bir ermeni keşişin kızıdır ve yıllar yılı dolaşma ve bir çok yolculuklardan sonra Kerem, boş yere sevgilisi ile birleşmeye çabalar.

Yardımcıların kahramana karşı ilişkileri dostçadır. Bunlar ilk başta sihirli kuvvetleri olan ve başı sıkıştığı anda kahramanın yardımına koşan kuvvetlerdir: Sihir çocuğunun koruyucusu derviş, sevişenlerin koruyucusu pir, İslam halk inancısında mistik bir varlık olan hızır, peygamberin kendisi, daha sonra "üçler", "yediler", "kırklar" halinde dünyayı dolaşan ruhlar. Gökler aşırı, en uzak memleketlere anında ulaştırılan sihirli at da dervişin emrindedir (Spies, 1941, s. 49-56).

Eski halk hikayelerinde güzelin sadece kendisine değil, resmine de aşık olunmuş. Resim, halk hikayelerinde gerek konu olarak gerek resim olarak yerleşir. Temsil hayatında görülmeyen dramatik olaylar ve davranışlar burada hikayelerde bir biri arkasından kendilerini gösterir. Birçok kötüler aşkı sarar fakat o, bütün bunlara büyük bir sabır ile karşı

koymasını bilir.

Gelenekleşen ve birbirine benzeyen bu hikayeler serisinde üzerinde önemle durulacak olan noktalar şunlardır; erkek çocuğun ilk gençlik çağında, 13-14 yaşında evini terkedip, her türlü güçlüklerle karşı koyması, yabancı ülkelere gitmesi, eline silah yerine saz alıp diyar diyar dolaşması, sevgilisinin önüne çıkan korkunç insan, hayvan ve devlerle kavgasıdır.

Bu aşk kitaplarını okuyanların görmedikleri bir resim vardır. Bunu da ancak aşkın kendisi görür. Bu durumla karşılaşan aşık kendinden geçer, adeta uykuda yürüyen bir insan gibi tehlikeleri görmez olur. Dünyasını sevgilisiyle dolduran aşık, duygularını dile getirmek için sazı kullanır. 13-14 yaşındaki delikanlıyı, kendinden geçiren bu resimde ne vardır? Belki de bunu ona yapan bir büyüdür!

Hikayelerde sözü geçen iki resim karşı karşıyadır. Biri gerçek güzelliği, diğeri görünmeyen güzelliği belirtir. Hiçbir araca başvurulmadan, sadece imajlarla yapılan resimler, yani gözle görülmeyen resimler, görülenlerden çok daha etkili ve geniş çerçevelidir. Halk taşbaskısı hikayeleri okuyanlar böylece iki türlü resimle karşılaşır ki bütün bunlar halk resim sevgisinin belirtileridir.

Halk kitaplarındaki resimlerde zaman zaman metinlerle resimler birbirlerine uymamakta, aralarında bir ayrılık göze çarpmaktadır. Bununla birlikte konulara uygun olağanüstü resimler de yine halk hikayelerinde görülmektedir. Bu hikayelerde göze çarpan bu ihmal veya dikkatsizlik bunların çok defa ucuza mal edilmelerinden kaynaklanır.

Eski halk duvar resimlerinde de çok defa korkunç yüzlü boynuzlu, yarı insan, yarı hayvan figürlere rastlanıyor. Bu korkunç yaratıklar ne kadar kaba ve çıplak, aynı zamanda kalın çizgilerle belirtilirse, güzeller de buna

karşılık örtüler, elbiseler içinde gösterilirlerdi. Asıl dikkati çekecek önemli bir nokta insan vücudunun kılıfı olan elbiseye halk sanatında aşırı derecede yer ve değer verilmesidir. Elbise adeta burada vücudun kıymetli hazinelerini saklayan altın bir koruyucu kaptır. Kirli ve çirkin bir istiridyeden çıkan bir inci gibi venüs, çıplaklığı ile güzellik örneği olurken, bir halk güzeli de elbiselerinin bolluğu ve ayaklara kadar uzanışı ile güzellik örneği oluyor. Açık, saçıklık, fakirlik, yoksulluktur. Süs, elbise ile belirlendiği gibi, doğu zarıflığının de işaretiydi. Bu kadar kapalılığın içinde, bazen yarı şeffaf giysili resimlere de rastlanıyor.

Bir nakkaş çıkıp, güzel bir kızın karşısında oturup onun resmini yapabiliyor. Üstelik bu resimler müslümanlıkla hiç bağdaşmıyor. Müslümanlıkta açıklık iyi karşılanmadığı halde, bu resimler duvara asılıp, bakılıyor.

Halk resimlerinde ve hikayelerinde giyimli olmak kapalılık anlamına geldiği halde, şehirde bu yeterli görünmüyor. El, yüz değil bütün vücudun örtünmesi de gerekiyordu. Çıplak figürler hamam veya pehlivanlık konularına girerler. Bütün bunların dışında kalanlar ise halk sanatının en zayıf taraflarını ortaya koyar. Yabancılarla ilişkiler sonucu kadın, sosyal konumunu kaybederek eve kapanır. Kafesin andında kalmayıp, resimlerden de çıkarılır ve ismi dahi anılmaz. Diğer taraftan göçebe halk, köylüler kadını böyle görmüyor, onunla çalışıyor, onunla ibadet ediyor, onunla halay çekiyor.

Hikayelerde güzellik anlatımları yanında, masalların da kendine özgü güzellik tarifleri vardır. Yüz, güzelliğin sembolüdür. Bu nedenle, vücudun en açılan, en görülen ve en çok boyanan yeridir. Yüzde de en çok sözü geçen gözdür. Güzellik saçta başlar, yüzde olgunlaşır, aşağılara

iner ve son bulur.

Güzellik tanımları arasında yaş da bulunur. Güzelliğin en yüksek, olgunluk kıvamı veya güzellerin birbirlerine tutuldukları, birbirlerini sevmeye ve aramaya başladıkları yaş on dördü geçmez. Ondört yaş güzelliğin en yüksek çağıdır. Ondört yaşındaki güzellerin hikayelerindeki resimleri bazen aklın alamayacağı şekil ve biçimdedir. Bazen bu yaştaki kahramanların çirkin, yaşlı bazen de bebek gibi resimlendikleri de oluyor.

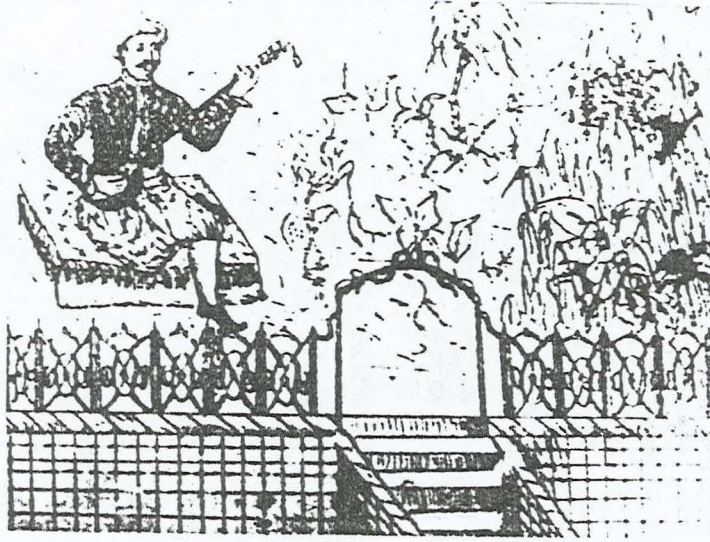
Aşıklar sevgilerini dille değil telle birbirlerine ulaştırıyorlar. Nasıl ki, sevgilisinin gül yanağının ateşi onun saçlarını yakıp tutuşturursa, aşık da kendi ateşine dayanamadığından dille değil telle anlatacağını anlatır. Çünkü dilden çok tel bu ateşe dayanır, ona karşı koyma gücünü bulur. Bu nedenle halk resimlerinde bu konu çok tekrarlanır. Resimlerde her iki sevgili güzel bir bahçededir (Resim 11, 12, 13).



Resim 11: Cananesinin Aşkıyla Kerem'in Yanması



Resim 12: Ferhat Dağda Hayvanlar İle Ağaç Gölgesinde Saz Çalması



Resim 13: Aşık Garip

Bazen genç kız bir köşkte veya sarayda, erkek ise dışarıdadır. Bazen de erkek veya kız yalnız olarak resmedilir. Aşıkların çaldıkları aletler saz, kopuz, cura ve mandolin olarak değişmektedir. Aşıklar sadece insanlara değil, gökte uçan kuşlara, yerde oluşan bitkilere, bulutlara da saz çalar, beyitler söyler. Aşıklar için saz çok önemlidir. Herşeylerini terkederler, fakat sazlarını asla terketmezler. Aşık inancında sazın tellerinden birinin kopması uğursuzluk getirir (Aksel, 1960, s. 38-45).

Dünyevi aşkın yanısıra tasavvufi aşk da hikayelerde önemli yer tutar. Hak aşıkları için aşk bu dünyada değil, öteki dünyada cennet köşklerinde sevgiliyle erişilendir.

Halk resimlerinde zaman ve mekan kavramları anlamlarını yitirir. Olmadık zamandan ve mekandan insanlar bir araya getirilir. Üstelik bunlar tılsım, uğur olarak kabul edilir ve duvarlara asılır.

Sarayya üye ressam İbrahim Paşaların, Nuri, Zekai, Şeker Ahmet ve Halil Paşaların resimleri, tabloları yanında halk resimlerinin sözü olamıyordu. Bu ünlü ressamlar saraylarda ve büyük salonlarda resimlerini sergilerken, halk ressamlarının resimleri de hanlarda, bekar odalarında yer alır. Katıksız Türk eseri olan bu halk resimlerinde Acem etkisi aranıyor. Saraylarda asılan resimler her ne kadar müslümanlığa aykırı da olsa, batılılığın rüzgarları sayesinde, halk ressamlarının yaptıkları çalışmalardan daha çok önem taşıyorlar (Aksel, 1960, s. 48).

Duvar resimlerinin bir kısmı da halk resmi zevkinin çok iyi örnekleridir; fakat taşınamaması özelliğinden dolayı geniş kitlelere seslenemez. Ancak asılı olduğu kesime yöneliktir. Kitaplar ise geniş halk kitlesine seslenir ve bu yönleriyle büyük önem taşırlar.

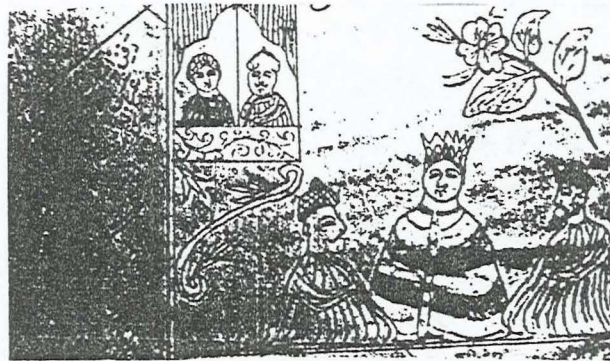
Taşbaskı kitaplar bir devrin zevk ve kültürünü ortaya koyar. Resimlerin büyük bir bölümünde, motiflerin tekrarlandıkları görülür. Bektaşî ve Mesnevi resimlerinde tekrarlanan motifler, daha sonraları duvar levhaları ve kahvehane resimleri olarak çoğaltılmış ve halkın büyük gruplar halinde toplandığı kahvehanelerdeki duvarlarda yıllarca seyredilmiş.

Hikaye anlatma geleneğinin devam ettiği İran'da kahvehanelerde Şehname anlatılırken, geri planda büyük boyutlarda çizilmiş ve hikayenin belirli noktalarını vurgulayan bazı sahnelerin bugün de gösterildiğini üstelik bu hikayelere çağın bir iletişim aracı olarak kabul edilen televizyonda yer verilirken aynı göstermeliklerin arka planda yer aldığı bilinmektedir.

Kitapların resimlendirilmesinde değişik yollar izlenmiştir. Masal dinleme alışkanlığı olan halkımızda, hikayeler sözlü anlatımdan yazılı anlatıma ve basılı metinlere geçtikçe, masalcının dinleyici ile ilişkisi zayıflamış ve kopmuştur. İlişkiyi tekrar kurmak üzere resimlendiren nüshalarda ise yalnız hikayenin belirli yüzlerinin vurgulanmasına gidilmiş, resimlerin estetik amaçtan çok anlatıcı veya açıklayıcı amaç gütmesine dikkat edilmiştir. Böyle olunca, mekandan çoğunlukla soyutlanan figürler, bir boşluk içinde ve hareketten yoksun, hikaye de belirli bir noktayı açıklamak için adeta Karagöz göstermeliklerindeki figürler gibidir (Resim 14-15).



Resim 14: Karagöz Göstermeliklerindeki Figür Benzerleri

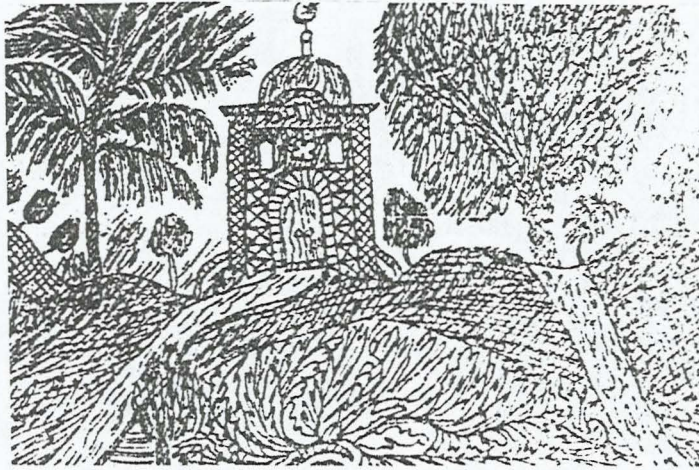


Resim 15: Karagöz Göstermeliklerindeki Figür Benzerleri

Figürün yanısıra figürsüz de resimlere rastlanıyor. Bu resimler hikayenin belirli sayfalarında yer alan figürlü resimlerin yerine, değişik nüshalarda hikayenin aynı sayfalarında ve kalıp halinde verilen alt yazılarla birlikte gösterilirler (Resim 16-17).



Resim 16: Figürsüz Resimler



Resim 17: Figürsüz Resimler

Resim alt yazılarında kullanılan kalıpların bu tür resimlerin içerikleri ile doğrudan ilgisi yoktur. Bazıları çok acemice yapılmışken, bazıları gelişmiş teknik ve üslup gösterir.

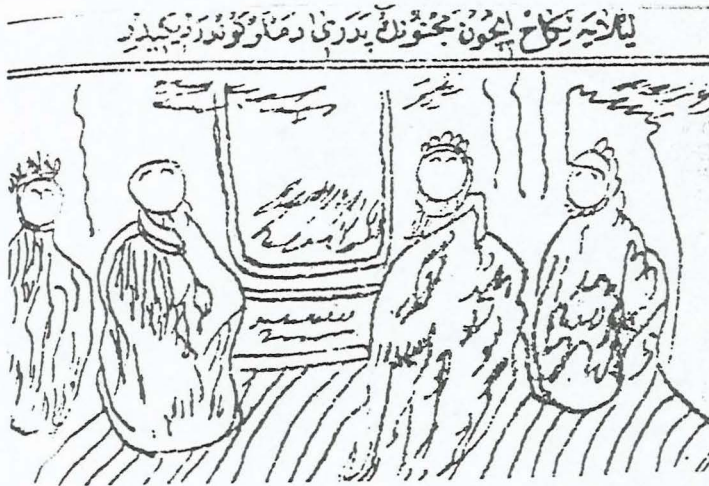
Figürsüzlüğü betim yasağına bağlamak yanlış olur. Çünkü aynı zamanda yapılmış başka nüshalarda figürlü sahnelerle karşılaşılır.

Gerek gelişmiş bir üslupla, gerekse acemice çizilmiş resimlerde dikkati çeken özellik, metinle ilgisiz resimlemelerin yapılması ve resimlerin altına da sahneleri açıklayıcı yazıların bulunmasıdır.

Üslup ayrımında dikkati çeken bir diğer özellik de resim elemanlarının yanına kim ya da ne olduklarının yazılarak açıklanması olmuştur. Özellikle birinci grupta çizimlerinin ikelliği nedeniyle kadın mı erkek mi oldukları güç anlaşılıyor (Resim 18-19).



Resim 18: Belirsiz Figürler



Resim 19: Belirsiz Figürler

Figürlerin yanında isimlerinin yazılmasına oldukça sık rastlanır. kalabalık ya da fazla karalanmış sahnelerde figürleri ayırmak için yapıldığı tahmin edilen bu açıklamanın, ikinci grup resimleri arasında da yer alması şaşırtıcıdır (Resim 20).

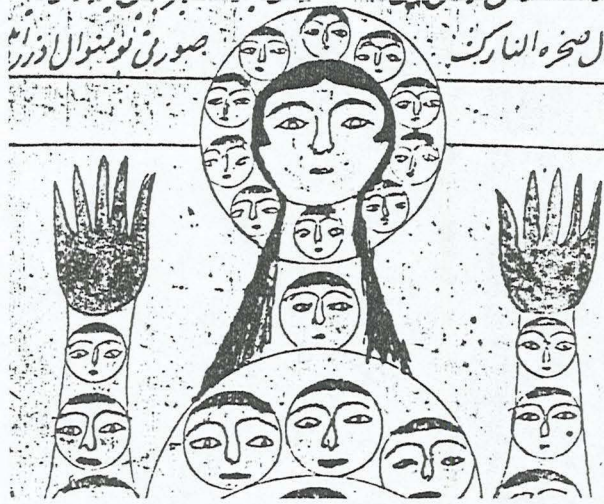


Resim 20: Açıklamalı Figürler

Dikkatle incelendiği zaman ikinci grupta yer alan yazılı resimlerin çoğunun diğer nüshalardan kopyalar oldukları görülür. Böylelikle kopyayı yapan ressam, anlayamayacağını tahmin ettiği figürlerin üzerine, yanına kimliklerini yazar (Derman, 1988, s. 12-14).

Halk hikayelerinde sembollerin yerini unutmamak gerekir. Bunlardan en belirginini yılan yani Şehmeran motifidir. Bazen iyilik bazen de kötülüğün temsilciliğini yapar. Tılsım motifinde de yılan simge olarak kullanılmıştır (Resim 21). Halk resim sanatçıları aynı konu olmasına karşın, yılan tiplerini farklı olabiliyor. İnsan başlı, yılan vücutlu Şahmeran motifinin yanında, yılan başlı insan vücutlu Şahmeran motiflerine sıkça rastlanıyor. Bu tip çizimlerin başlıca nedeni, gerçekte

böyle bir varlığın olmaması, onun yerine hayal gücünün çalıştırılmasıyla ortaya çıkan bir tiplene olmalıdır. Böylece sanatçı istediği gibi yaratısını ortaya koyar. Sonuçta araç olarak kullanılan resim, bir anlamda da olsa sanat işlevini sürdürmüş oluyor.



Resim 21: Tılsım

Halk hikayelerinde bir başka önemli öge doğadır. Doğa kendi görüntüleriyle değil hikayelerin gelenekleşen görüntüleriyle ortaya çıkar. Çiçekler, dereler, hayvanlar, bağlar insanla kaynaşır, onun düşüncesine göre düzenlenir. Doğadaki her eleman insanın arkadaşıdır. Ya ona yardım eder, ya da kötülük. Hikayelerde insanın nasıl olağanüstü yönleri belirtilirse, resimde de doğanın olağanüstü yönleri gösterilir. Doğa dile gelir, aşğın emrine girer. Ona yol gösterir, yardım eder, kötülüklerden korur. Gerekirse koynuna alıp ona saklar. Doğada çok güzellerin yanısıra çok çirkinlerde barınır. Bu barınanların çok üstün güçleri vardır.

2.2.1.1. Resimli Halk Hikayelerinde Ana Temalar

Resimli halk hikayelerinde ana temalar, doğum, evlilik ve ölüm olmak üzere üç konuda toplanır. İlk konu olan doğum, çocukların mucizevi güçler sayesinde olanaksız olan doğumunu anlatır. Dirlik-düzen içinde

yaşayan padişahın tek eksiği çocuktur. Bu eksiklik nedeniyle padişah yola çıkar, yolda dervişle karşılaşır, ona derdini anlatır, derviş zaten onun derdini ve çaresini bilmektedir. Ona bir elma verir ve bu meyvanın büyüdüğü kuvveti sayesinde özlenen çocuk doğar. Muhteşem kuvvetlerin etkisi altında doğan çocuk artık bir masal kahramanıdır. Asıl hikaye doğumla başlar ve aşık olmasıyla devam eder.

Halk hikayelerine bakıldığında genelde doğumlar bu yolla gerçekleşir. bu kuralı bozan hikayelere de rastlanmaktadır. Çocuğun doğmasına neden olan elma yerini muska yazılması ya da çocuk sahibi olmak isteyen kişinin cami, çeşme yaptırmaya bağlıdır.

Halk hikayelerinde doğumla birlikte evliliğin ilk temeli de atılır. Mucizevi şekilde sahip olunan çocuklar, bugünkü adıyla beşik kertmesi sayesinde birbirlerine bağlanırlar. Doğumu izleyen genler içinde derviş görünür ve doğan çocuğa isim verir. Derviş gelmediği takdirde çocuk isimsiz kalır. Bazı durumlarda da çocuğun babası için koymaya kalkınca derviş görünür ve kendisi isim koyar.

Bazı halk hikayelerinde de çocuk normal doğar, büyür. Tam büyüme çağında annesi, babası ölür. Çocuğun en yakın akrabası onu yanına alır, büyütür ve eğer varsa kızıyla ya da oğluyla evlendirir.

Çocuğun erinliğe ulaştığı zaman aşık olma bölümü gelir. Sevginin doğuşu ilk bakışta. Genelde, oğlan talihin kendine uygun gördüğü kızın hayalini rüyasında veya bir resimde görür. Bazen de aşk doğal bir şekilde doğar; çocuklar birlikte eğitilirler, birlikte büyürler ve okula birlikte giderler. Çok zaman geçmeden karşılıklı sevgi, mucizevi bir şekilde kuvvetlenir ve pekişir. Aşkın ve sevişenlerin koruyucusu olan Pir veya Derviş rüyada görünür ve aşık gence, aşk kadehini uzatır. Kız da

aynı rüyayı görür. Kadehler boşalır boşalmaz, kalplerden aşkın alevleri esmeye başlar. İçkinin sihirli etkisiyle, ikisi de aşklarının doyumundan başka bir şey görmez, özlemez olurlar. Aşk kadehinin büyüğü öz suyu ile beyit düzmek ve söylemek yeteneği de kalbe dolmuştur. Aşık saz elinde sevgilisine ve çevresindekilere hissettiklerini açıklar (Spies, 1941).

Aşığın kuvuşmak, mutlu olmak, kadın için erkek için yaşamın tek amacıdır ve buna karşı konulan engelleri aşmak üçüncü bölümü oluşturmaktadır. Olaylar ardı ardına gelişir. Maceralar ve mücadelelerle dolu olan bu bölüm kitabın neredeyse dörtte üçünü kaplar.

Birleşmek iki sevgili için neredeyse imkansızdır. Bir çok mücadeleden geçmeli, tehlike ve engeller aşılmalı, takiplerden ve hücumlardan korunmalı, tılsımlara; devlere, acuzelere, cinlere karşı korunmalıdır. İyi ve kötü ruhlarla çevrili olan kahraman zor durumdadır. Kahramanın bütün bunları aşmasına iyi ruh neden olur. Onun sayesinde tehlikelerle boğuşur ve sevdiğine kavuşur. Bundan sonra da iki sevgilinin buluşması konu edilir.

Halk kitaplarının temel taşını oluşturan aşk, düğünle son bulur. Sevgililerin birleşmesi, kırk gün kırk gece süren düğün, şenlikler bu bölümde anlatılır ve kitap aşağı yukarı aynı basma kalıp tümce ile biter. Murat alınır, murat verilir. Geri kalan ömürleri zevk içinde sefa içinde geçer.

Birkaç halk kitabının sonu ise trajiktir. Sevgililer yeryüzünde birleşemezler; kendilerini yıpratırlar, yok ederler ve aşk özlemiyle yanarlar. Mezarlarından iki gül fidanı yetişir. Bu fidanlar birbirlerine sarmaş dolaş olur. Böylece ruhlar öbür dünyada birleşmiş olur. Bazı halk kitaplarında, kahramanın zalim bir kuvvet veya hain acuzeler (suratsız

yaşlı kadın) elinde yok olması; bu trajik etkiyi çoğaltır. Bu durumda, kahramanın sevdiği kız da kendi elleriyle kendine kıyar (Ferhad ile Şirin örneğinde olduğu gibi) (Spies, 1941, s. 21-22).

Konuyla ilgili olması nedeniyle masallardaki motifler de araştırmanın içinde yer alır. böylece hikaye ve masaldaki ana temalar da karşılaştırılır.

Bu motifler her zaman karşımıza çıkan belli masal motifleri olmakla beraber bazen -masal edebiyatında her zaman ve her yerde rastlandığı üzere- masal özellikleri ve tek motifler, bazen bu tek motiflerin birleşmesiyle meydana gelmiş yeni bileşimler, bazen de bildiğimiz masallarda olduğu gibi motif kompleksleri halindedirler. Bu masal motifleri burada içerik olarak çok derli toplu bir konuya bağlanmıştır. Çocuk (döl) sembolü olan elma motifi, hemen hemen basma kalıptır. "Kerem ile Aslı" halk kitabında derviş, şahin ve ermeni keşişin kısır karılarına, asıl meyva yerine elma ve ayva fidanı verir. Kadınlar fidanları bahçeye dikerler ve dervişin önerisi üzerine, bu fidanların meyvesini yiyerek hamile kalırlar. Dervişin isim vermesiyle, ilk bölüm biter.

İkinci bölüm, bir rüya veya bir resim görmek yoluyla aşkın doğuşu motifi tekrarlanır. Oğlan rüyasında kızı görür, derviş veya pir aşkın kadehini sunar ve kadehin içilmesinden sonra aşk ateşi kalbi kaplar. Kız da aynı şekil bir rüya görmüş ve alınyazılarında onlar birbirlerine uygun olduğu yazılmıştır. Aynı biçimde, şehzadenin herhangi bir yerde gördüğü resimde de bu motif bulunur. Burada temeli oluşturan şey, özellikle birçok ilkel kavimlerde görülen, insan ruhunun kendi resminde bulunduğu tasarımıdır. Eski zamanlarda korkunç büyüler bolluğunun yarattığı bir tasarım. Bu bölümde bütün motifler gencin katlanacağı yolculuk, atlatacağı macera, tehlike ve engellere bağlıdır.

Masal edebiyatında bir başka motif ise "sınav kuralı"dır. Bu motife Asuman ile Zeycan adlı halk kitabında rastlanır. Asuman sevgilisine bedel hayatını ortaya koyar. Başka yerlerde sık sık olduğu gibi, burada da işlerde başarısızlık karşısında ölüm cezası vardır. Yalnız üç zor soruya yanıt vermesi koşuluyla Asuman Zeycan'ını elde edebilir. Mat olan taraf, verdiği sözü tutmadığı için sınavda galip gelen Asuman boynu vurulmak üzere cellada verilir. Cellad Asuman'a acır ve onu serbest bırakır, ölümüne delil olarak da Asuman'ın hayvan kanına bulanmış gömleğini götürür.

Bir başka motif saçtır. Güç, kuvvet bundadır. Kişi bu saçlardan yoksun bırakıldığında güç de tamamen tükenir. Özellikle halk kitaplarında ve masallarda güçlü kahraman, saç nedeniyle bir kadının hükmü altına girebilir.

Halk hikaye kahramanları genellikle dervişin kılavuzluğuyla nasıl mucizevi şekilde doğmuşlarsa, bazen doğumdan veya derviş tarafından isimlendirilmesinden sonra da onlara güç, kuvvet veren ve kendilerini ve zorluklardan kurtaran bir tılsıma sahip olurlar. Yalnız tılsımın elden çıkmamasına göz kulak olmaları veya açığa vurmaktan çekinmeleri gereklidir, yoksa bütün kudret söner gider (Spies, 1941, s. 33).

2.2.1.2. Halk Hikayelerinde Resmin Gruplandırılması

Hikaye kitaplarındaki resimler önce yapılanın kopyesi olarak çoğalır. Ama hangisinin önce, hangisinin sonra yapıldığı pek anlaşıl原因yor. Bu şekilde çoğalan, üretilen resimler üç ana grupta toplanır. Birinci grupta ilkel çizgilerin yer aldığı, mekan etkisinin zayıf olduğu, perspektifin ve hacmin henüz keşfedilmediği resimler yer alır. İkinci grup, halk

hikayesinin asıl resimleri olarak nitelendirilen çizimlerdir. Burada kompozisyon duygusu, mekan içine yerleştirme, hacim ve anatominin varlığı ve figürlerde hareket ön plandadır. Üçüncü grupta ise batı sanatına çok yakın çizimler vardır. Bu çizimler ki işlevsel resmi sanatsal resme yöneltir. Estetik değerler bugünkü resimlerle boy ölçüşecek düzeydedir. Gölgenin, ışığın ve çizginin ağırlık kazandığı gruptur.

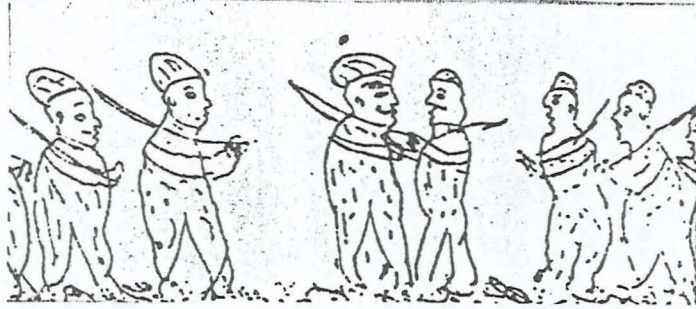
2.2.1.2.1. İlkel Grup Resimleri

Birinci grupta bulunanlar, yeni resim çizmeğe başlayan çocukların resimleri gibidir. İlkel olan bu resimler, bazen tek çizgiyle başlayıp biten, bazen de kırık ve titrek çizgilerin birleşmesinden meydana gelir. Anatomik kaygulardan uzak figürler, çoğunlukla önden ve yandan çizilmiş. Gölgeleştirmenin ve perspektifin olmadığı resimlerde hacimsiz figürler alt alta, üst üste ve yan yana çizilmiştir.

Figürlerdeki tepkiler zayıf, mimikler yok denecek kadar azdır. Figürlerdeki ayrıntıların olmaması yanısıra, anatomik kurallar uygulanmadığından kollar ve bacaklar birer sopa gibidir. Figürler çizilirken bir yerden başlanmış, devam ettirilmiş ve aynı başlangıç noktasında bitirilmiş izlenimi vardır. Nadiren birbirini kapatan figürlere rastlansa da bu çoğunluğu göstermiyor. Kompozisyonlarda mekan zayıftır. Figürlerin ve objelerin içeride mi dışarıda mı olduğu zor anlaşılıyor. Bazı resimlerde mekan oluşturulurken, hafif de olsa perspektif ortaya çıkmış. Mekan etkisi zayıf olan kompozisyonlarda, figürler henüz tam anlamıyla yerleşik değildir (Resim 22-23-24-25-26).



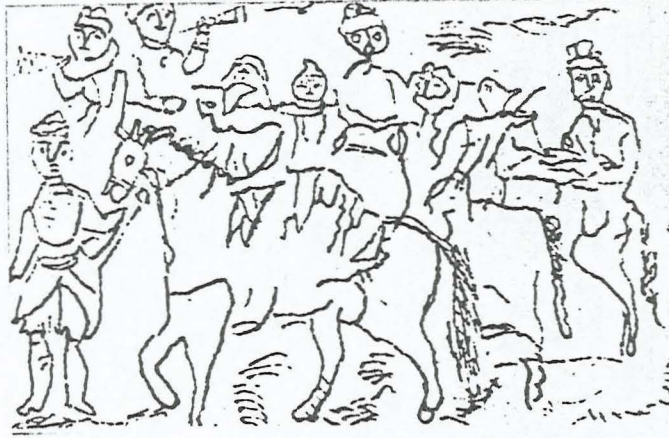
Resim 22: Leyla Pilav Pişirip Fukaraya Verirken Mecnun Kanun Başında Sail Görüp Kepçe İle Çömleği Kırar.



Resim 23: Hüsrev Şehzadenin Simurg İle Muharebesi



Resim 24: Ferhad Meydanda Muharebe Ederken Hürmüz Şah Dürbün İle Seyreder



Resim 25: Leyla Mahfeye Binip Gelin Gider



Resim 26: Mektebin Resmi

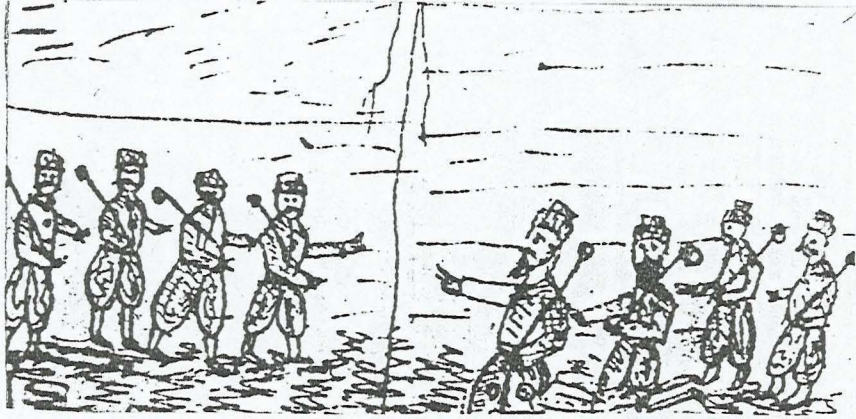
2.2.1.2.2. Halk Hikayelerini Yansıtan Resimler

İkinci grup resimleri, ilk grup resimlerine göre anatomik yapı açısından daha doğrudur. Çizgiler titreklilikten kurtulmuş, bilinçli olarak kullanılmaya başlanmıştır. Figürlerin yüz ifadeleri daha anlaşılır çizilmiş, ama yüz ifadelerinin ne anlama geldiği, ilk grup resimlerinde olduğu gibi belirtilmemiş. Oturuş pozisyonları daha nettir. Birinci grupta tek tek olan figürler ve objeler çoğalmış, mekanı doldurur duruma gelmiştir.

Kompozisyonlarda simetrik düzenleme endişesi yer yer kendini gösteriyor (Resim 27). Teke tek figürlerin yanısıra kalabalık figürlerin oluşturduğu kompozisyonlarda da simetri kendini hissettirir.

Kompozisyon duygusu gelişmiş, varlıklar perspektif kuralları içerisinde çizilmeye başlanmıştır. Ön, orta, arka plan oluşurken, mekan hiç de göz ardı edilmemiştir. Herşey mekan içerisinde gösterilmeye çalışılmış, öykü orada başlamış, orada bitmiştir. Açık-kapalı mekanlar anlaşılır ve hacimsel betimlenmiştir. Figürlere ve objelere giren ışık-gölge sonucu olan üç

boyutu kazandırmıştır.



Resim 27: Simetrik Kompozisyon

Doğa görünümüleri giderek zenginleşmiş, mimari ayrıntılarda küçük perspektif araştırmalarına girilmiştir. Bazı resimlerde kullanılan yer karoları perspektifi güçlendiren etmenlerdir (Resim 28-29-30-31-32).



Resim 28: Aşık Garip



Resim 29: Leyla'nın Mecnun İle Sahrada Mülakatı



Resim 30: Aşık Garib'in Dağlarda Gezmesi



Resim 31: Mekan Etkisi Zengin Olan Bir Resim



Resim 32: Sofinin Düğün Resmi

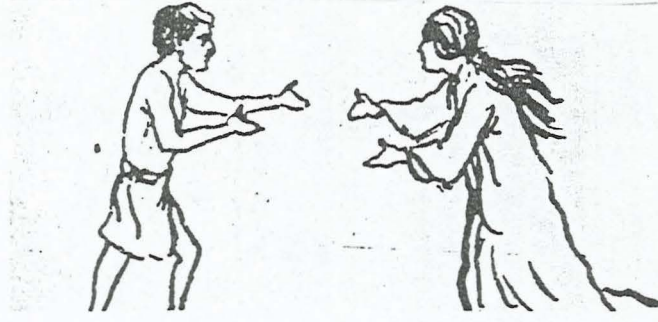
Bu gruptaki resimler hikaye ile sıkı sıkıya ilgilidir. Resim okuyucunun dikkatini hikaye üzerinde toplar ve özellikle metni açıklama amacı güder (Resim 34-35-36-37-38-39).



Resim 34: Hoca Yahudi İle Mahkemeye Gider



Resim 35: Hoca Eşegin sırtından Semeri Alıp Kendi Sirtına Vurur



Resim 36: Leyla'nın Mecnun İle Sahrada Mülakatı



Resim 37: Leyla'ya Nikah İçin Mecnun'un Pederi Adamlar Gönderir



Resim 38: Mecnun'u Pederi Kâbe'ye Götürür



Resim 39: Cenk Resmi

Her üç nüshada da belirtilen devrin giysileri aynıdır.

Üç grubu karşılaştırmak açısından "Hoca mezaristanda katırları ürküttüğüdür" resimleri incelenirse; ilk gruptaki çizimde herşey uçuşuyor, kim yerde kim gökte anlaşılıyor. Hacim mekan ve perspektif yok denecek kadar azdır. Atların giderek küçülmesi perspektifi vurguluyor ama rastlantısal olma olasılığı çok fazla. İkinci grupta çizilen aynı resimde -kopya yoluyla çizildiği anlaşılıyor, çünkü hiçbir eleman eksilmediği gibi fazlalaşmıyor da- uçuşan figürler, çizgi film kareleri gibi, yavaş yavaş zemine oturma eğilimindedir. Bu eğilim sırasında da perspektif kayguları oluşmaya başlar. Işık gölge atların üzerinde kullanılmış. Atlar, insan ve diğer objelere oranla daha az anatomik hatayla çizilmiş, kendi içlerinde de doğru perspektif oluşturmuş. Figürlerin değişik açıdan çizimleri de bu grupta yaygınlaşmış. Üçüncü grupta tekrarlanan resimde çok ilginç bir aşama gözlenir. Herşey zeminde, anatomik kaygılar yok denecek kadar azalmış, perspektif, mekan ve hacim doğru kullanılmış. Profesyonelce -diğerleriyle karşılaştırıldığında- çizilmiş bu resimde hafif mizah da sezileniyor (Resim 40-41-41).



Resim 40: Hoca Mezaristanda Katırları Ürkütür



Resim 41: Hoca Mezaristanda Katırları Ürkütür



Resim 42: Hoca Mezaristanda Katırları Ürkütür

Taşbaskı hikaye resimlerine üslup açısından bakıldığında yukarıda belirtildiği gibi halk resmi karakterine en uygun üslubun ikinci grupta toplandığı anlaşılır. Birinci gruptaki ilkel ve acemice anlatımların, kitapta resmin yükleneceği işlevi taşımaktan henüz yoksun bulunduğunu, üçüncü grupta ise batı türü resmin etkisi altında kalındığı halde bu türe tamamen geçilemediği, hem de halk resim türünün özgün anlatım özelliklerinden ayrı kalındığı izlenir.

2.2.1.3. Resimli Halk Hikayelerinin İran ve Minyatür Betimiyle İlişkisi

Halk hikayelerinde ulusal sınırların kalktığı görülür. Kahramanlar uluslardan soyutlanır; Şah İsmail hikayesi, Anadolu toplumuna da aynı duygularla seslenir. Seyfülmülük'ün maceraları insanları aynı şekilde heyecana getirir ve etkiler.

Fatih Sultan Mehmet'in bir halk kahramanı olarak ele alınması Şah İsmail'in kahraman olarak görülmesi, kitaplarının okunması, resimlerinin seyredilmesi dikkat çekicidir. Halkın zevkini ve sevgisini belirli taraflara yönelten unsurlardan biri matbaacılarıdır. Şiilerin betime daha açık oldukları da bilinmektedir. Acem baskısı diye bilinen bu matbaacılarıdan çıkan kitapların resimlendirilmesinde de çalışan ressamın zaman içinde halkın zevkini yönlendiren kuvvet haline gelir.

Son devirlere kadar Sahafılar çarşısında, bu taşbaskı hikaye kitapları için "Acem Baskısı" deyimi kullanılıyor. Vezirhan gibi önemli taşbaskı tezgahlarının bulunduğu yerlerde bu kitapların basımı ve yayımı İran Türkleri tarafından gerçekleştiriliyordu. Bu yüzden özellikle Kaçar resmine yakınlık gösteren örneklerin Kaçar resimlerinden kaynaklandığı uzak bir ihtimal değildir. Resimli halk hikayelerindeki konuların çoğu da

İran kaynaklıdır. Farsça nüshada kullanılan kalıplaşmış şemaların Anadolu baskısında da kullanıldığı açıktır. Azeri baskısında figürlerin etrafındaki dekoratif elemanların önem kazandıklarını ve bazen bu figürlerin bu elemanlar arasında ikinci dereceye düştükleri görülür. İran nüshasının acemice kopyası olan Anadolu baskısında ise insan figürlerinin tüm mekan ve dekoratif elemanlarından soyutlanarak ele alındıkları görülür. Resimler arasında açıkça bir benzerlik olmasına karşılık üslup farkları hemen ortaya çıkar. Aynı kompozisyon şemaları resimlerin çizilişlerinde değişmektedir. Fakat her iki türde de etken olan üslup Kaçar resmi üslubudur.

Azeri baskısındaki çok figürlü resimlerde minyatüre yaklaşım diğerlerine göre daha fazladır. Anadolu baskılarında ise hareket daha serbest olarak verilmiştir; öyle ki savaş sahnelerinde otlar ve insanlar birbirlerine karışmış gösterirler. Bunlarda minyatürlerdeki disiplin yoktur.

Minyatür türünde resimlerin bazı sahneleri ressamlar tarafından yeniden değerlendirilerek taşbaskı kitaplarda da kullanılır. Bu resimler, minyatürlü hikaye kitaplarında da yer alan; devlerle boğuşma, aşıkların muhabbeti, meclis ve görüşme sahneleri gibi resimlerdir. Gene minyatür özelliklerinden olan figürlerin yüzlerini seyirciye dönmeleri, donuk ifadeli oluşları, basit hareket kalıpları taşbaskı halk resimlerinde de aynen devam ettirilmiştir. Bu resimleri çizen ustalar muhakkak ki başlangıçta minyatürlerin etkisi altında kalmışlar. Taşbaskı resimlerde ayrıntıya inilmediği ve az sayılı figürlerden oluşan kompozisyonlar tercih edildiği için, bazı konulardan uzaklaşmıştır.

Halk resminde çizimler şematiktir. Dekoratif amaç ve süslemeden uzak, anlatımın vurgulandığı, şematik kompozisyonlar gösterilir. Şematik özellikler bakımından minyatürler ile bir yakınlaşma gösterse de,

yakınlık burada biter. Sade anlatım içinde soyutlanmış olan figürler çoğunlukla acemi ressamıarca çizilir.

Minyatürle bir diğeri benzerlik de şematik kalıp ve kompozisyonların tekrarlanmasında görülür. Hikayeler değışse bile, bu kompozisyonlar tekrar ele alınır, bir hikaye için geçerli olmayıp hemen hemen tüm hikayeleri kapsar.

Türk minyatürleri genel olarak iki ana grupta ele alınabilir. Edebi ve tarihi türk minyatürlerinde tarihi olaylar resimlendirilirken gerçeklerden hareket edilmiştir. Bu bakımdan asıl ilişki kurulacak tür, edebi eserleri resimlendiren minyatürler olacaktır. Minyatür ustaları geleneksel kalıpları uygulamışlar. Kuvvetli ustaların zaman zaman patronları memnun etmek veya bir yenilik göstermek için yaratıcılık güçlerinin belirtisi olarak belirli ölçülerde kalıpları zorladıkları hatta kalıp dışına çıktıkları görülür. Böyle kalıp dışına çıkmalar ana kalıptan çok ayrıntılarda belirgindir. Bu açıdan bakıldığında, taş baskısı halk hikayelerindeki resimlerde de kalıplara sadık kalmakla beraber, zaman zaman, özellikle ayrıntılarda kalıp dışına taşmalar görülür.

Halk hikayelerinde resimin metinle doğrudan ilgisinin olmaması, minyatürle arasındaki ayrılığın temel nedenidir. Halk resminde sadelik hakimdir; insan figürü çoğu zaman ortamından soyutlanarak verilir. Minyatürle arasında kompozisyon açısından bir benzerlik varsa da bu sağlam bir benzerlik değildir. Minyatürde figür çevresiyle düşünölmüş ve detaylara inilerek yapılmış, halk resimlerinde detaya -bazı durumlar dışında- çok önem verilmemiştir.

2.2.2. Kahve Resimleri

Eskiden özellikle İstanbul'da birçok yerlerde her çeşit resimler görülmekle beraber, kahvehaneler zamanın resim sergileri yerlerine geçirdi. Kahvelerin asıl kendine has özelliklerinden biri yazı ve resimlerin bir arada olmasıdır. Resimler devrin siyasi ve dini gelenekleriyle uygunluk göstermektedir.

Bu kahvelerde Mekke, Medine, Hicaz Demiryolu, yaldızlı, süslü hayali köprülerden geçen trenli resimler yer alır. Memurların gittiği kahvehanelerde ise gazeteler okunduğu gibi, duvarlarda da meşrutiyete ait resimler ve o devirde yaşayan ünlü kişilerin resimleri bulunur. Meşrutiyetten sonra ilk defa Sultan Reşat kahveler, gazinolar, dükkanlarda ve dairelerde yer alır. 1908 devriminden sonra ilk defa padişah -başta sultan Hamit olmak üzere- karikatürlerine rastlanır.

Anadolu'dan gelen aşıkların ve tarikatlarının resimleri yadsınmayacak düzeydedir. Bunlar; Hazreti Ali ve Devesi, Veysel Karani'nin develeri, Kan Kalesi, Hayber Kalesi, Şahmaran, Karacaoğlan, Aşık Garip, Aşık Ömer, Köroğlu vb. dir (Resim 43-44-45).



Resim 43: Koroğlu Dağlarda Kâh Hayvan Kâh İnsan Tutmaya Çıkar

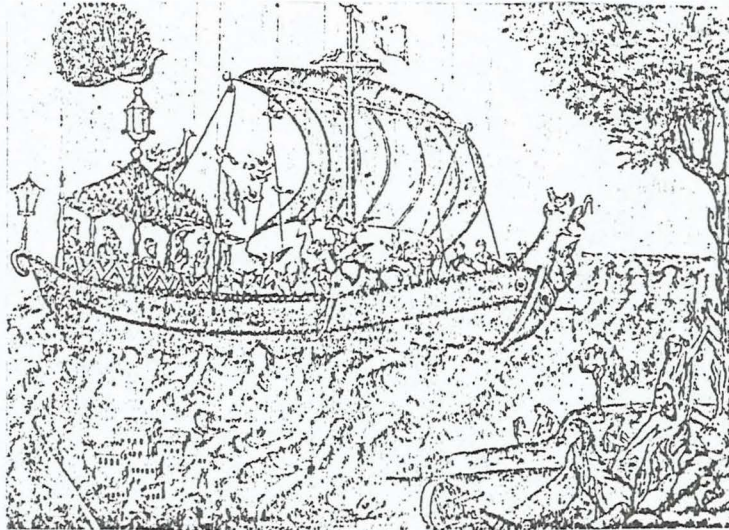


Resim 44: Hz. Ali ve Devesi

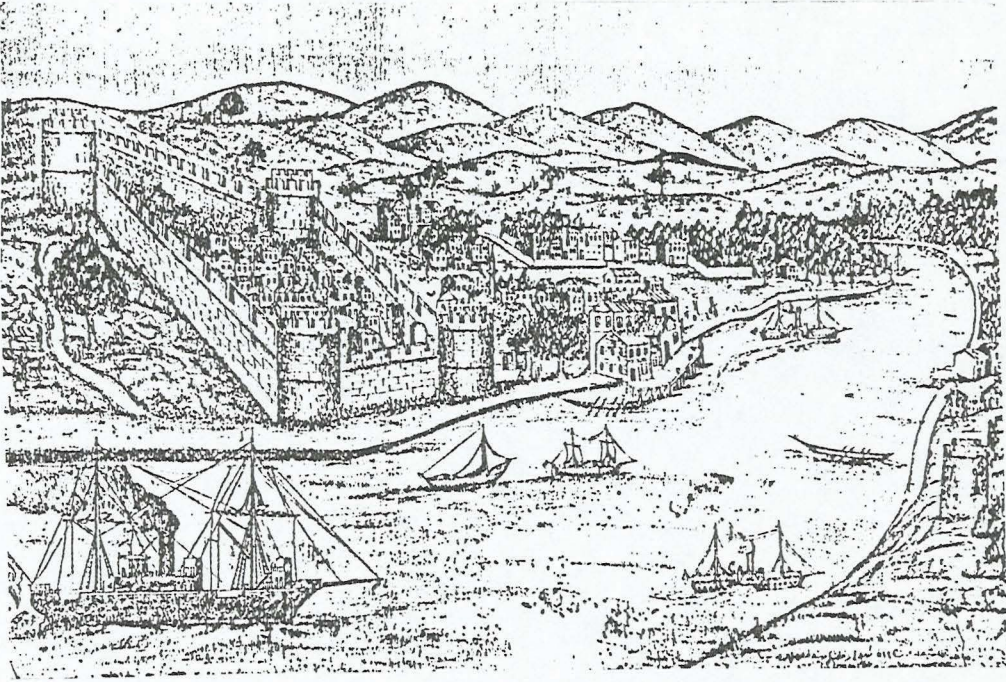


Resim 45: Aşık Garip

Sahil boyundaki kahvelerde ise hayali gemiler, Nuh Tufanı, Sultaniye Vapurları, Osmanlı Zırhlı Fırkateyn'i, Çanakkale Boğazı, Rumeli Hisarı resimleri, hatta "1889 Paris Şehir Sergisinde demirden yapılan kulenin resmidir" yazılı Eyfel Kulesi de bunlar arasında görülür. İstanbul'un değişik özelliklerini, satıcılarıyla beraber belirten resimlere de sıkça rastlanır (Resim 46-47) (Aksel, 1960, s. 65-67).



Resim 46: Nuh Tufanı



Resim 47: Rumeli Hisarı

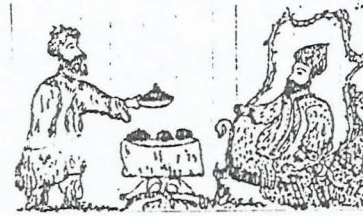
Hıristiyanların fazlaca yaşadıkları bölgelerde de Avrupa tarzında resimler çoğunluktadır. Bütün bunların dışında, balıkpazarı meyhanelerinde ölçüsüz kabadayı resimleri bulunurdu.

Azerbeycan'lı Şii Türklerin işlettiği Acem kahvelerinde, gelişigüzel asılan, aşağı yukarı yarım metre veya yetmiş seksen cm eninde türlü taşbaskı resimler asılır. Bunlar Vezir Hanında veya Valide Hanında basılmakla Acem baskısı diye adlandırılır. Bunun en önemli nedeni, resimlerin İran efsanelerini yansıtmaları ve İran Şahlarını göstermeleridir. Bu resimlerin çoğunda minyatürlerden apayrı korkunçluğu ifade eden bir tarz göze çarpar (yarı insan yarı hayvan figürleri gibi).

Semai kahvelerinde ise özellikle kışın ve Ramazanın gelişiyle, yaldızlı çerçeve içinde yangın kuleleri, deniz kızları, Kız Kulesi, balıkçı kayıkları, yangın ve tulumba resimleri duvarda yerlerini alır.

Tabelaların olmadığı dönemlerde dükkanları tanıtan, ne ürün sattığını anlatan tabelalara rastlanır. Bunlar da taşbaskı ürünlerdir.

Din, kahramanlık, aşk halk hikayelerinin konularıdır. Bunun yanısıra, Nasrettin Hoca'nın, Karagöz'le Hacivat'ın bulunduğu mizahi konulara da rastlanır. Devri, tarihi, kişiliği pek az bilinen Hoca'nın asıl portresini fıkralarda bulmak mümkündür. Aydınlardan çok halk, hoca'nın portresini fıkralarıyla çizmiş, onu evliyalık katına ulaştırmıştır. Taşbaskı eserlerde karikatüre kaçmadan basit, ilkel çizgilerle şahsiyet belirtilir, küçük fıkralarla küçük resimler ustaca birleştirilir (Resim 48).



Resim 48: Nasreddin Hoca'nın Timurlenk Padişahına Ziyareti

Göstermelik resim diye adlandırılan Karagöz resimlerinde amaç hikayeye iri ve basit elemanlarla yardımcı olmaktır. Resimler çoğunlukla meslekten ressamın işi değildir. Bu resimler yapılırken geleneğe ve ekole fazla bağlı kalınmamıştır. Özellikle bazı taşbaskısı resimlerde kullanılan köşk, sandal gibi motiflerin ve bazı figürlerin mekandan

soyutlanarak silüet halinde gösterilmesi Karagöz'de gözleniyor (Resim 49-50).



Resim 49: Hacivat-Karagöz



Resim 50: Tuzsuz Deli Bekir



Karagöz göstermelikleri gibi göze yönelik ve hikayeyi vurgulamak için kullanılan unsurlar taşbaskısı resimlerde de aynı amaçlı kullanılır. Karagöz de masallarda olduğu gib anlatımla, gösterimle yaşamını sağlar. Karagöz gerçekçi olmakla beraber, kopyacı değildir. Dekorun sadeliği, seyirciye hayal gücünü geliştirmeyi sağlar. Karagöz figürlerinde hakim olan profilden duruşlar, bir elin ileri uzatılması, gözlerin önden çizilmesi, hacim belirtmeden çizgi yardımıyla figürlerin silüetlerinin belirlenmesi, taşbaskı resimlerde de sık sık tekrarlanır.

Bundan sonra mizahi bir konu olarak ele alınan, Afyon Tiryakileri taşbaskı eseridir. Afyonkeşlerin hayatından çok, onların imajları hemen her satırda yer alır. Bu eserde müstehcen kelimelere de rastlandığı gibi

asıl dikkati çeken konu, afyonkeşlerin, esrarkeşlerin bütün özellik ve mimikleriyle çizilmesidir. Bu kitap resimleri ustalıkla işlenmiş, resimlenmiş olmakla beraber Karagöz'deki figürlere benzemeyen bir tekrarlanma burada da görülür. Bununla beraber Karagöz'de olmayan gölge, ışık, aydınlık ve karaltılar, az da olsa bu resimlerde yer alır (Resim 51-52).



Resim 51: Afyon tiryakilerinden



Resim 52: Afyon tiryakilerinden

Duvar resimleri, Tuluat Kumpanyalarında el ilanları ve duvar ilanları olarak görülür.

Resim, kitabın, duvarın süsüdür. Bunun süs olması için içerisinde güzelin bulunması gerekir. Devler, cadılar, halk resminde güzeli daha iyi ortaya çıkarmak için kullanılan ayrıntılardır.

2.2.3. Yazı Resimler

Çizgi sanatı olan güzel yazı, yine bir çizgi sanatı olan resimle birleşiyor. Yazı-resim sanatına halk sanatçıları, tekke üyeleri ilgi göstermiş, çeşitli

denemeler sonucu bu sanat ortaya çıkmış, levhalar halinde camilerde yerlerini almışlardır.

Halk resimlerinin uluorta duvarlarda görülmeyip, belli başlı yerlerde görülmeleri, kitap sayfalarında gözlenmeleri, resimden kaçınılması gerektiğini ortaya koyuyor.

Türk sanatçılarının yazı sanatında ileri oluşlarının nedeni, çizgi sanatındaki başarılarını yazıda tüketmiş olmalarındandır. Yazı kendi kendini anlatan soyut bir sanat olunca günah olmayan bir yoldan yazı ile biçimler, görünüşler ifadelendirilir. Müslümanlıkta, hıristiyanlıktan farklı olarak kutsal kişilerin resimleri günah olduğu için yapılmaz (Aksel, 1967, s.).

Doğu'da insan yerine hayvan çizimleri ağırlık kazanmış, insana oranla ustalıklarla çizilmiş. İnsan çizimlerinin çoğunda da giysiler vücuda oturtulmadan çizilmiş, neredeyse vücut yok olmuş onun yerine elbise almıştır.

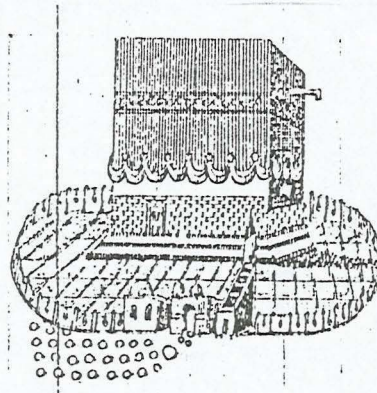
Biçim korkusu din ve dünya diye ikiye ayrılır. Resmi yapan kimse, sadece günah değil, çevresin de baskısı altındadır. Gelenek, uyulması gereken kural yerini tutar. Yine de ağır yaptırımlar uygulamamış, yaptırımı getiren din adamı aynı zamanda bağışlamayı da beraberinde getirmiştir.

Bütün bu zorlukların sonucunda yazı-resim doğmuştur. Tarikat üyeleri resimle yazıyı birleştirmişler, bu üyelerin dışındakiler de yazıya canlılık getirmişler. Hayalden biçime görünüşe geçerken düşüncelerde yer eden şekilleri dışarı taşımak, görünür duruma getirmek için çizgi gerekir.

Bıçım yasağının bir başka nedeni ise, batıl inançlardır. İnsanlar, resim yoluyla kötülük edileceğini düşünerek, bıçımelerin gözlerini oyar, yüzlerini karalar.

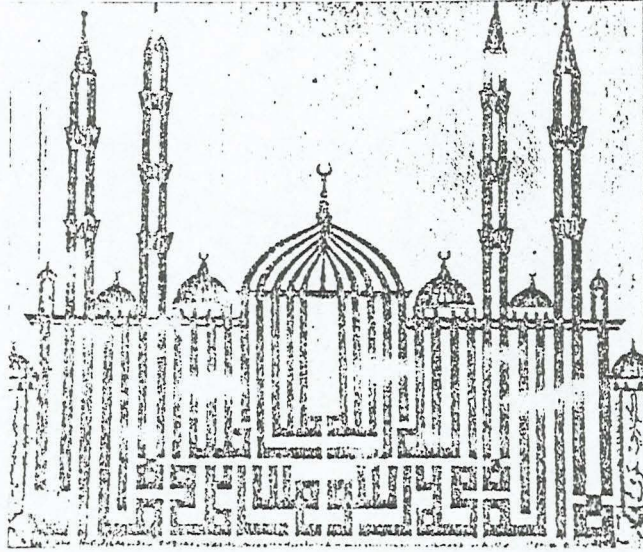
Resmin Avrupa sanatı yolları dışında kalması da, geleneklere bağlılıktan ileri gelir. Çevre ve gelenek, sanatın gelişmesini engelleyen en önemli etkenlerden ikisidir. Resim, düşünce dilinden çok duygu dili ise de gerçeklerin yeri yadsınamaz.

Bıçımden resme geçiş yolları çoktur. Bazı dini eserlerin ilk sayfalarında İslam dininin esaslarını belirten bir takım resim ve işaretler görülür. Bunlar da resmin ilk belirtileridir. Öbür dünya ile ilgili resimlerin anlatımlarının güçlülüğünü ve imkansızlığını kabul eden Sunni din adamları bir kural koymuşlar; o da görülmeyen şeylerin görülenlerle karşılaştırılmayacağıdır. Sanatçı dünyada gördüklerinden bildiklerinden başka ne düşünebilir ki onu ortaya koyabilsin. Bu dünya evi manzara içinde insanlar birer işaretten veya birer noktadan başka birşey değiller. Bunların resimde sadece yerleri belirtilmiştir, kendileri değil. Resme karşı gösterilen bu çekingenlik veya baskı, puta taparlığın önüne geçilmesi için düşünülen bir önlemdir. Bu nedenle peygamberin bulunduğu yer veya kendisi beyaz bir yuvarlakla belirtilir (Resim 53).



Resim 53: Muhammediyeden; Resul'ü Ekrem'in Mağaradan Çıkıp Kâbe'ye Gelməsi

Yazı ile resimlenmiş, şekillenmiş camiler biçimin İslam-Türk sanatına sokulmuş betime bağlı yankılarıdır. Yazı ile şekillenen cami levhalarında Kur'andan ayetler, hadisler yer alır ve bunlar kutsal yerlere, camilere girer. Yazı ile ortaya çıkan cami resimleri yalnızca camiiyi değil, onun gizemciliğini de yansıtır. Türk mimarisinde görülen disiplin anlayışı ve bakışı bu yazı-resim camiilerde de kendini belli eder. Öyle ki, minarelerin ve şerefelerin sayısına bakılacak olursa, Süleymaniye Camiini temsil eden (Resim 54) de yazının resme vermiş olduğu olanaklar sonuna kadar kullanılmıştır.

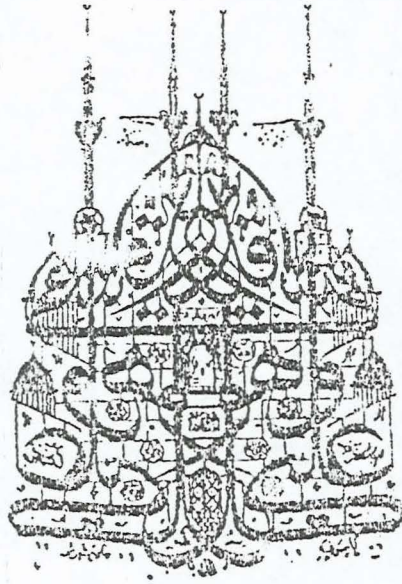


Resim 54: Süleymaniye Camii

Yazı yazmayla yetinmeyip, çeşitli denemelere giren Hattatlar bazen yazıyı bilmecelere dönüştürür, bazen okunur olmaktan çıkarırlar. Bunları yaparken de bütün hünerlerini gösterirler. Amaç dekoratif ve soyut sanat özelliğine varmaktır. Bu yazı-resim büyük bir çizgi zenginliği içinde olduğu gibi, üçer şerefeli minarelerin zenginliği kubbenin zerafeti esere yenilik katar.

Bitkilerin bir konu içinde yer alışı, bunların şeriat bakımından canlı sayılmalarından ileri geldiğidir. Halk arasında da canlı sayılmaları başlarının ve ayaklarının olmamalarına, yürümemelerine dayanır.

Ayasofya camii adlı resim (Resim 55) de yazı-resme örnek olarak gösterilebilir. Bu, ayetlerle müslümanlaşmış, Türkleşmiş bir Ayasofya'dır.



Resim 55: Ayasofya Camii

İKİNCİ BÖLÜM

TAŞBASKIDA AKADEMİK SANAT

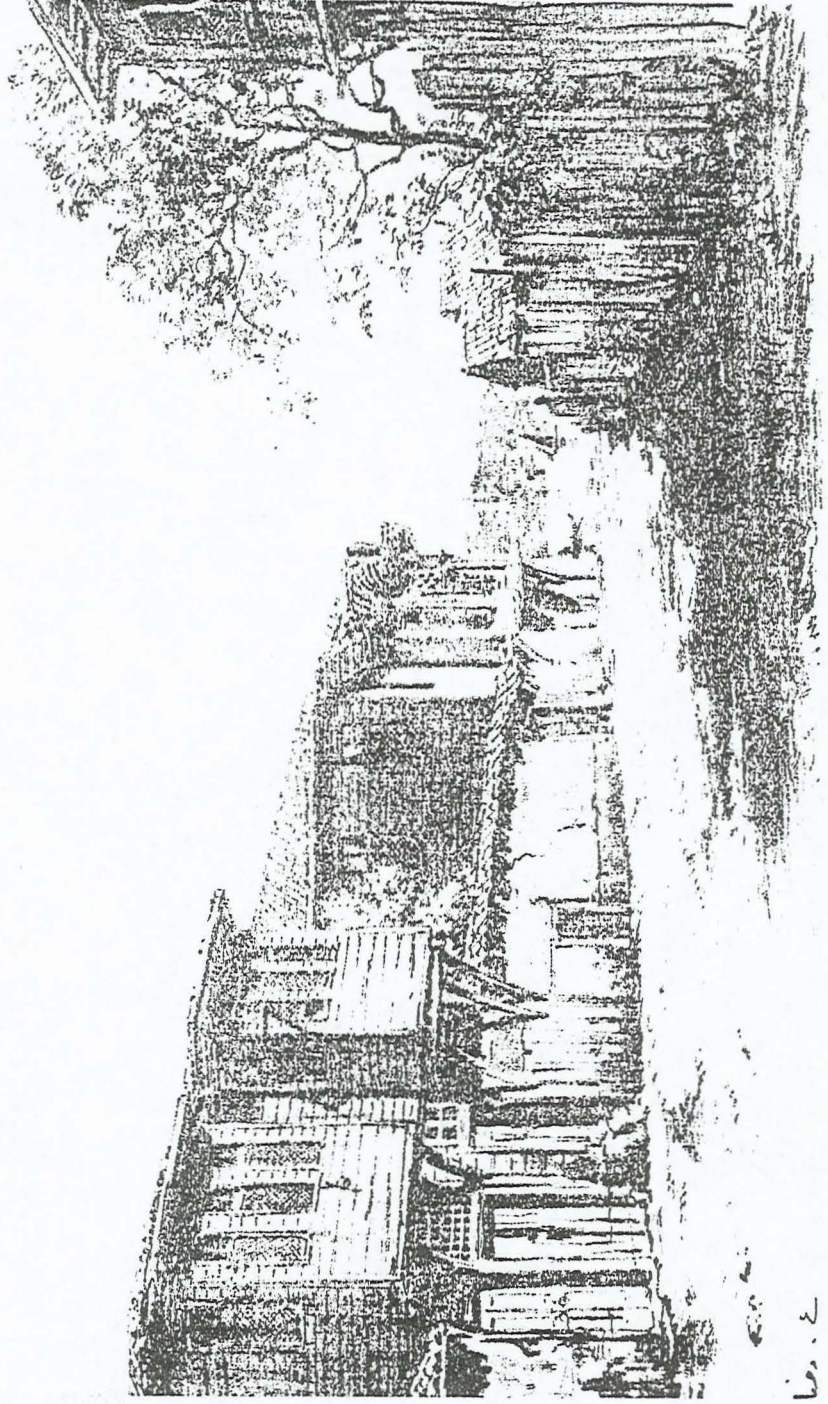
1. TAŞBASKININ EĞİTİM KURUMUNA GİRİŞİ

Usta çırak ilişkisi teknolojinin gelişmesine koşturarak yerini öğretmen-öğrenci ilişkisine bırakır. Bu tür eğitimin ilk öncüsü olarak usta sanatçı Hoca Ali Rıza görünür.

Hoca Ali Rıza 1906 yılında Mekteb-i Fünun-u Harbiye Matbaasında bastığı ilk taşbaskıları Harbiye, İdadi ve diğer eğitim kurumlarında uygular.

Asker ressam olan Hoca Ali Rıza 1885 ve sonrasında, Harp Okulunda gençleri özgür bir eğitimle yetiştirir. Kendisi, hükümetin yurt dışına gönderdiği ressamların dışında kalarak, Avrupa'ya gitmez, İstanbul çevresi, özellikle doğduğu yer olan Üsküdar ve bazı kırsal yörelerden peyzajlar yapar.

Hoca Ali Rıza hergün bir savaş alanı olan yaşamını, sakin Üsküdar evlerini, kırdaki köprü görünümlerini ve eski kıyı kalelerine uzanan doğanın en barışçıl kesitini resmeder (Resim 56). Hoca Ali Rıza resim sanatını çağdaş bir yönde kentlileşen insana sevdirmiş bir öncüdür. 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başında, diğer tual ressamlarında olduğu gibi keskin bir gözlemciliğe rağmen, doğanın kopya edilmesinden uzak plastik değerlerin aranışı Hoca Ali Rıza'nın en büyük özelliklerinden biridir.



Resim 56: Boğaziçi'nde Bir Sokak

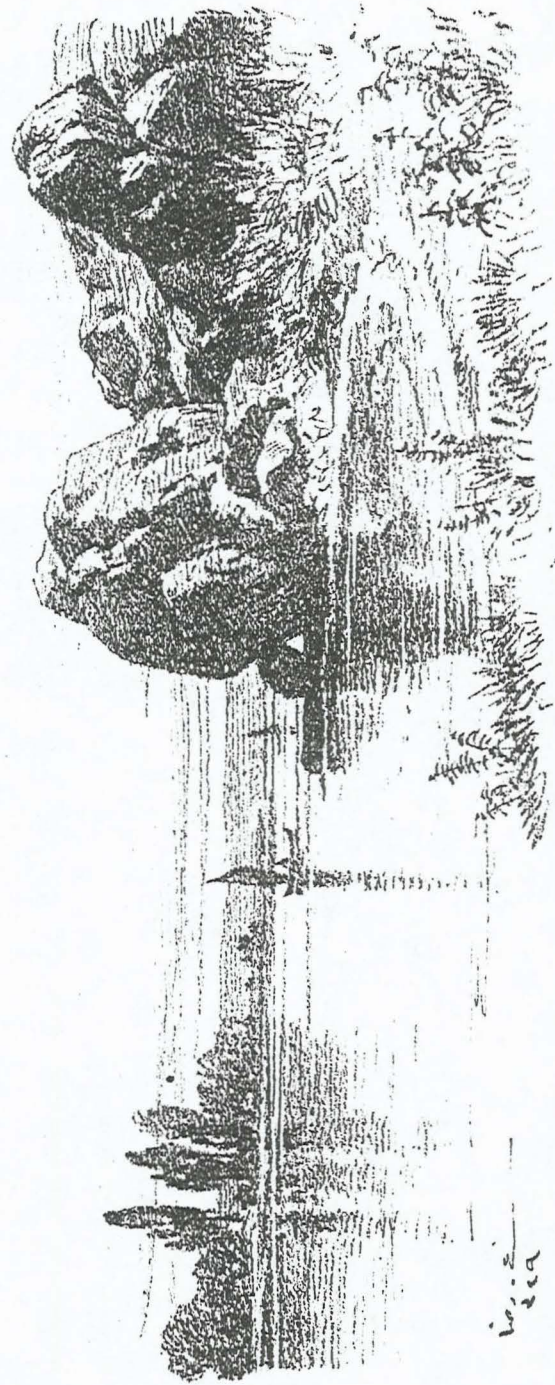
Hoca Ali Rıza'nın yağlı boya, sulu boya, karakalem ve füzen dışında kullandığı tenik taşbaskıdır. Siyah beyaz imgesel manzaraları basıp (Resim 57-58), okullarda eğitim amaçlı kullanan sanatçı, kendinden sonra gelenlere yol açar.

Hoca Ali Rıza'dan sonra Sami Yetik, Ruhi Arel, Nazmi Ziya ve diğer sanatçılar sınırlı ölçüde de olsa tekniği sürdürürler.

1884 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde hak bölümü açılır ve Deniz Üsteğmen Mehmet Seyit Baki bu göreve gelir. 1936 yılında Leopold Levyn'in gelmesiyle atölye düzene girer. 1939 yılında Sabri Berkel atölyeyi geliştirir. 1950'lerden sonra çok basit olarak taşbaskı atölyesi açılır. 1977 yılında Doç.Fethi Kayaalp 80'li yıllara geniş perspektif ve çağdaş yaratmalar kazandırır. Atölye bugünkü konumunu Alaeddin Aksoy'a borçludur.

Samsun Eğitim Enstitüsü ve İzmir Eğitim Enstitüsü'nde taşbaskıyla ilgili bölüm çalışmaları yapılır, fakat gerekli destek görülmediği için atölye durumuna geçemez.

Yurt dışında, özellikle Fransa'da çalışan Atilla Atar, Alaeddin Aksoy ve taşbaskının tüm teknik inceliklerini ve donanımlarını öğrenerek, yurda dönerler. Herbiri ayrı eğitim kurumlarında öğrendiklerini uygulayacak tam donanımlı atölye kurarlar. Atilla Atar 1985 yılında Eskişehir Anadolu Üniversitesi bünyesinde kurulan Uygulamalı Güzel Sanatlar Yüksekokuluna taşbaskı atölyesi kazandırır. 1977 yılında Alaeddin Aksoy Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde 1950 yılında kurulmuş olan taşbaskı atölyesini geliştirir. Marmara Üniversitesinde Mustafa Asher tarafından kurulan atölye pek



Resim 57: Deniz ve Kayalar



Resim 58: Kır Kahvesi

gelişmeyecek bu güne gelir. Bunu izleyen 1989-90'lı yıllarda Hayati Misman Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde taşbaskı atölyesini kurar. Şu anda gerçek anlamda çalışan üç atölye dışında, Süleyman Saim Tekcan'ın kurduğu atölye ve Aksanat merkezinde kurulan atölye bu alanda çalışmak isteyenlere hizmet verir.

2. SANATSAL BASKI ÜRETEN SANATÇILAR

Günümüzde taşbaskı tekniğiyle uğraşan sanatçılar yok denecek kadar azdır. Pentür'ün ağırlık kazandığı bir dönemde taşbaskı ve diğer baskı teknikleri hobi olmaktan öteye gitmiyor. Bu anlamda çalışan sanatçılar elle sayılacak kadar azdır. Bunlardan biri olan ve salt taşbaskı tekniğini tekniğinde yoğunlaşan sanatçı Atilla Atar'dır.

Atilla Atar, pentür çalışmalarını ve özgün baskiresim çalışmalarını birlikte yürütürken, 1975 yılında Fransa'ya gitmesiyle, özgün baskı tekniklerinden birisi olan taşbaskı çalışmalarını yoğunlaştırır.

Taşbaskı tekniği üzerinde hakimiyet yetkinliğini kabul ettiren Atar'ın ilk yapıtlarını keçiler ve koyunlar serisi oluşturur. Simgesel yaklaşımın sonucu olan keçi-koyun serisi, çizgisel ve lekesel anlatım diliyle betimlenir. Durağan, etkili çalışmalar, günlük yaşamın birer ayrıntısıdır. Siyahla beyazın egemen baskılar, leke dengesi yönünden mükemmeldir (Resim 59).

İlk serinin ardından ağaçlar, kavaklar gelir ki, bu seri, yalnızlığı, durağanlığı, suskunluğu görsel öğelerle anlatır. Kavaklar insanlara benzetilirse, gruplar halinde bulunmalarına karşın yalnız, hüznü ve sessizdirler. Hepsi bir devinim, bir işaret, bir fısıltı bekler gibi göğe doğru



Resim 59: Koyunlar

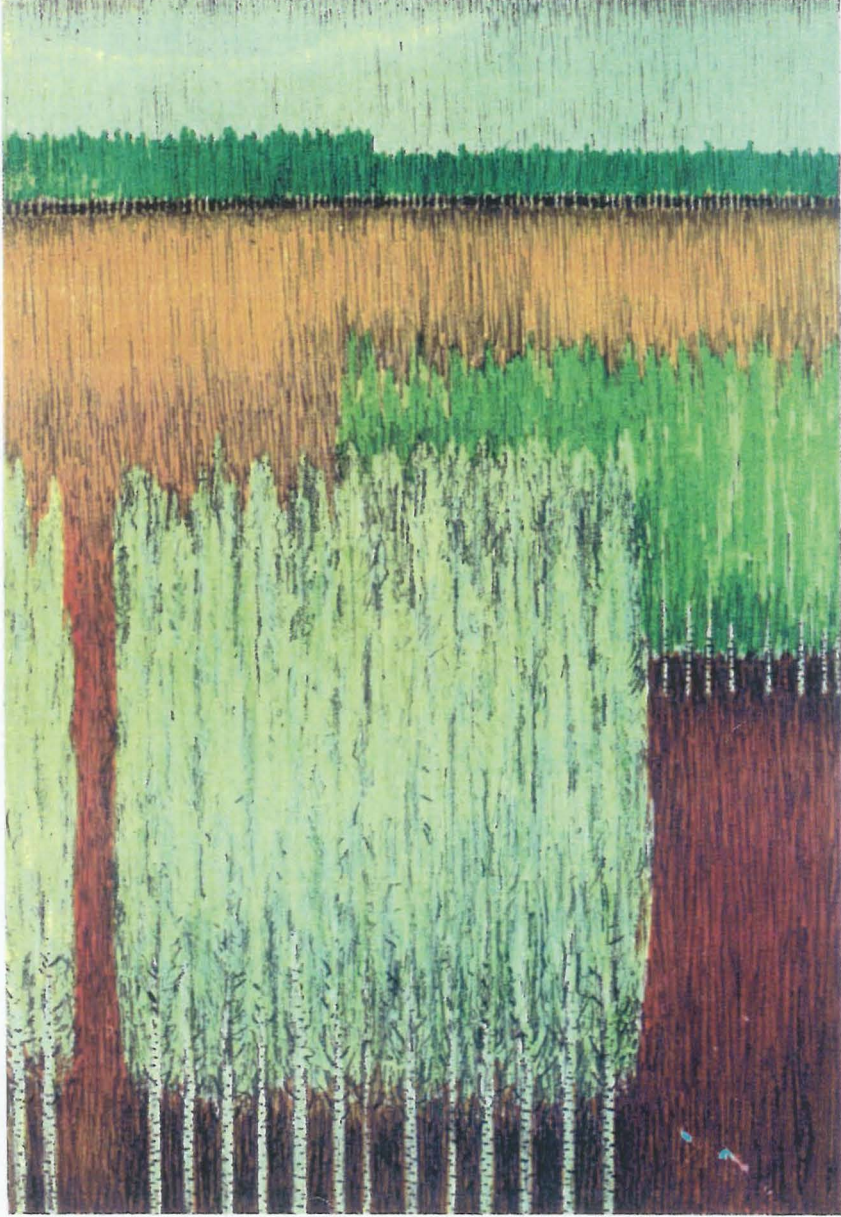
yükselirler. Renkçi bir anlayışla betimlenen kavaklar ve ağaçlar, çizgisel yaklaşımla anlatımcı, somut öğelerin soyuta yönelmesiyle de lekeseldir (Resim 60).

Bu serinin bitimiyle "soyutlananlar" serisi başlar. Soyutlananlar serisi terkedilmişliğin, bitmişliğin işe yaramazlığın tedirginliği içinde anlatımcı bir tavırla yapılaşır. Bir zamanın yaşanmış, kullanılmış jipleri, cemseleri sürelerini tamamlamış, bir köşede terkedilmiş ve sonlarının bir an önce gelmesini bekler gibiler. Sanatçı bu imgeleri kullanırken vurgulamak istediği trajediyi yalın, durağan, bir klasik müziğin inişli çıkışlı ezgisi eşliğinde sevimli bir anlayışla betimler (Resim 61).

Soyutlananlar dizisinde, hurdaya çıkmış araçların, kamyonların, cemselerin, Atar'ın yaratıcı erki ile olağanüstü bir estetik anlatım kazandığını görüyoruz.

Atar'ın soyutlananları somuttan soyuta, genelden ayrıntıya, tek renkten çok renge giderek biçim kaygusunu bırakır, kendi çizgisini bulur. Bu çizgiyi oluştururken durağan yaklaşımlar sihirli değneğin dokunuşuyla parçalanır, devinim kazanır. Cemseler doğayla bütünleşmek, kucaklaşmak ister gibi birbirlerine kenetleniyor ve doğanın özüne doğru akıyor. Sonuçta hurdaya çıkarılmış arabaların, yaratıcı bir etkiyle, olağanüstü estetik anlamını yakalıyor Atilla Atar.

Düş ile gerçeğin kesiştiği noktada "dönüşümler" serisi başlıyor. Durağanlık yerini devinime bırakırken, dikeyler ve yataylar kompozisyonu destekleyen görsel elemana dönüştürüyor ve bütün bunların ışığında inanılmaz düş gücünün yapıtı ortaya çıkıyor.



Resim 60: Kavaklar



Resim 61: Soyutlananlar

Dönüşümlerin ana teması doğadır. Bu bizim bildiğimiz, gördüğümüz doğa değil, bu Atilla Atar'ın zihnine yerleşen doğanın izdüşümüdür. Ovalar, dağlar, kuşlar, yeşillikler izlenimi veren görsel elemanlar soyutlanarak, uzaysal mekan etkisi oluşuyor (Resim 62).

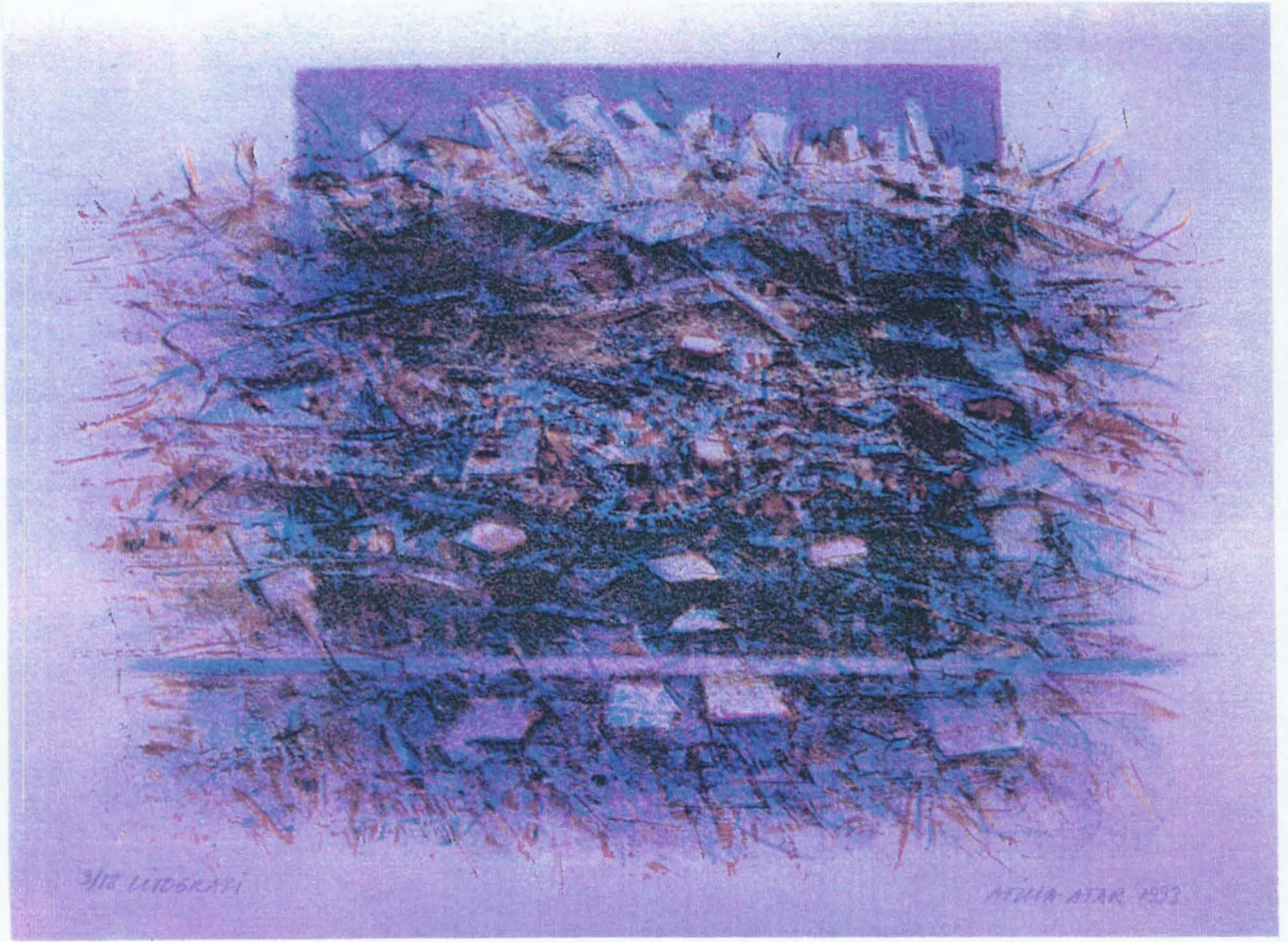
İnsan ruhunun dinlenebileceği bir sessizliğin egemen olduğu dönüşümler, psikolojik bir irdeleme içindedir. Huzurun, sevginin, anlayışın bulunduğu yer orasıdır.

Dönüşümler, konunun biçime, duyguların armoniye iletisidir. Yumuşak, uyumlu renklerin etkili olduğu çalışmalar kimi zaman lekesele, kimi zaman çizgisel, kimi zaman da puantist bir yöntemle sürekli bir dönüşüm içindedir.

Sanatçı bu dönem çalışmalarında yatay ve dikeylerin dengesini çözümlüyor. Yalnızlık, ıssızlık gibi doğa ve insan gerçeğine uygun zaman-mekan-boşluk kavramlarını irdelemek, ele aldığı konuyla bütünlük kurmak kaygusundadır. Bu dönem çalışmalarını sanatçı (1987) şöyle yorumluyor:

Kendimi konu-biçim anlatımcısı olarak görüyorum. Öz bakımdan yaklaştığım konuları çıkış noktası olarak alıyorum. Etkilendiğim gerçekle biçimlerin oluşturduğu sanat gerçeğini çağdaş bir düzeyde birleştirme çabasındayım. Coğrafi yapı ve iklimin de etkisiyle olsa gerek doğadan kaynaklanan özellikle Orta Anadolu bozkırlarının renginden, ışığından kaynaklanan bir sessizlik, bir ıssızlık gözlemlerim çalışmalarında.

Farklı estetik iletişim biçimleri sunan, seri olarak birbirlerinden farklı özellikler yansıtan yapıtlar, organik bir yapıyla bağ oluştururlar.



Resim 62: Dönüşümler

Atilla Atar, son yapıtlarıyla inanılmaz bir devingenlik süreci başlatır. O sakinlik, durağanlık, ıssızlık birdenbire silkiniyor, uyanıyor ve inanılmazı gerçekleştiriyor. Her form hareketli, her renk canlı, her kompozisyon açık-koyu dengesiyle mükemmel organik bağıyla çağdaş ve estetik değerleriyle kuvvetli işler ortaya çıkarıyor (Resim 63).

Dokusal anlatım ve renk zenginliği, üç boyutluluğun uzaysal varlığını, anıtsal bir nitelikte imliyor. Son çalışmalar bu anıtsal niteliğin gerçek savunucuları gibi boşluğa doğru zor yolculuğuna başlıyor. Zaman ve uzaysal boşluğa erişmeye çabılıyor.

Atilla Atar, taşbaskıyı sorgulayarak, anlatımcı yanının ağır bastığı ve lekeci yaklaşımla konuyu ele alıyor ve soyutluyor. Atar, resmin iç sorunlarını irdeleyerek, sanatsal gerçeği araştırıp, çizmeye çalışıyor.

Taşbaskıları ile kendine özgü bir dil oluşturan Atilla Atar, oldukça karmaşık ve zor bu tekniğin tükenmez ve zengin olanaklarını ne denli ustalıkla yargılayabildiğini gösteriyor.



Resim 63: Kompozisyon

Taşbaskıyla uğraşan bir diğer sanatçıysa Fevzi Karakoç'tur.

Fevzi Karakoç Salzburg dönüşüyle başlayan taşbaskı çalışmaları, pentürle eşdeğerde ilerliyor. Taşbaskı tekniğiyle bir devre imzasını atan güçlü sanatçı Fevzi Karakoç'un çalışmalarının başlangıcında çizgisel figür kompozisyonları yer alır. Çizgiselliğin beraberinde getirdiği devinim, oluşturulan kompozisyonları canlı, hareketli ve sürekli tutuyor. Bu çizgisellik içerisinde oluşturduğu figürsel anlatım da herşey yalnız, huzursuz ve sancılıdır. Vücutlardaki gerginlik, devinim halindeki çizgiyle etkili bir kompozisyona dönüşüyor.

Fevzi Karakoç 1971 yılında yaptığı çalışmalarında toplumun cinselliğe bakışını, sorunlarını dile getiriyor. Kapı önünde bekleyenlerin heyecanları, içeride bekleyenlerin umarsızlığı, heyecandan uzaklığı, boşvermişliğiyle, toplumun can alıcı yarasını gösteriş biçimi trajiktir.

Sanatçı Nargile içenler (Resim 64) yapıtında üçlü figür düzenlemesinde figürün salt çizgisel ve görsel işlevine öncelik vermesi yanında, günün insanının kaygı ve tedirginlikleri veya umarsızlığı bugün de hiç yabancı olunmayan bir görüntüyü yansıtır. Bir çok insanın birarada yaşadığı apartman çalışmalarında, her bireyin kendi iç dünyasını yansıtarak onların o kalabalık içinde bile yalnız kalabileceğini yansıtır. Çok olmak, yalnızlığı gidermiyor.

Fevzi Karakoç'un renkli baskılarında renk az ve etkileyicidir. Lekesellik, çizgiselliği destekler pozisyonadadır. Sanatçının siyah-beyaz tonlamaları gerek tekil, gerekse çoğul kompozisyonlarında dikkat çekicidir. Karakoç'un baskılarındaki bu sağlamlık, renk, hareket, lekeleme biçimsel ve duygusal birikim sonucudur. Coşku dolu bir çizgi anlayışı içinde gerilim fantaziyle birleşir. Çizgiye yansır. Bazen bu hareket uç noktaya ulaşır, herşey bir anda savrulur. Belli belirsiz figür bu savrulmanın etkisiyle soyutlanır, çizgisellik lekeye dönüşür (Resim 65).



Resim 64: Nargile İçenler



Resim 65: Soyutlanan Figür

Soyutlanan figürün içine at figürü girmeye başlar. İnsanlar arasına atların yerleşmesiyle renk ve dinamizm öne çıkar, konu geri planda kalır. Aza indirgenmiş renkler bu yolla hoş bir armoni oluşturarak tekrar yüzeye çıkar.

Karakoç resminde hızı, akıcılığı, deseni ve benzeri kavramları duru bir yaklaşımla nesnel olarak ortaya koyar.

Karakoç'un resimlerindeki insanlar, bizim insanlarımızdır. Ama bu figüratif çalışmalarındaki kurgu yöresel değil evrensel insan imajına varmak, insanın değerli bir varlık olduğunu vurgulamaktır.

Sanatçı 16. yüzyılda III. Murat döneminde düzenlenen Türkçe ve Farsça kahramanlık şiirlerini resimleyen "Hünernâme" adlı minyatür albümünden uyarlanmış yapıtlarıyla ve özgürlük sembolü olarak kullandığı at figürleriyle çağdaş bir çizgi yakalama uğraşısı içerisinde. Karakoç at imajını seçmesinde etken olarak, insanların duygu ve düşüncelerindeki özgürlüğü yakalamak olduğunu savunuyor. Savunduğu düşünceye uygun çalışmalar üretiyor. Çalışmalar insanın hep duyumsamağa çalıştığı kıpırtılarla dolu.

Atların hızı, coşkusu Karakoç'un serbest çizgisiyle bir kat daha güçleniyor. Karakoç atlara olan ilgisini şöyle yorumluyor.

Resimlerimde dinamizmi fütürist bir şekilde ancak at figürlerinde rahat bir şekilde uygulayabildim. Atın çok güzel, kıvrak bir anatomik yapısı var. Üzerindeki zifilerde insan çok rahat bir şekilde, özgürce düşünebiliyor. Bir ikinci şık da ben atları eskiden yeniye bir kültür köprüsü olarak kullanıyorum. İnsan atı ehlileştirdikten sonra onu hiç yanından ayırmamış. Bir üstünlük, bir övgü kaynağı olarak kullanmış, yaşamını birlikte götürmüş. Bununla birlikte medeniyetler yok olmuş ama, her medeniyette at varlığını korumuş. Sanki o kültürler arasında bir köprü gibi. Fakat bugün üzücü bir durum var. Motorlu araçların, makinaların çoğalması, ata olan ilgiyi azalttı. İnsana en yakın dost, duygusal arkadaşının tarihten yavaş yavaş kalkması bende hüznü yarattı. Çağdaşlaşmanın, şehirleşmenin sonucunda insan bu kadar yakın bir dostunu yitiriyor. Bir atla beraber olmak, bir ata sahip olabilmek oldukça büyük külfetler getiriyor günümüzde. İşte bu alayın yaratmış olduğu hüznü de bende etkili oldu ve bunu görsel olarak dışa vurmağa çalıştım. O yok oluşun ve uzun yıllar insana dost bir varlığı kaybetmenin burukluğu bu.

Perspektifin hiç olmadığı at figürlerinde etkili renk ve lekelerde figürün atak, değişken ve yarı soyutlanmış biçimlerini vurgulayarak, geçmişle günümüz ve gelecek arasında kurduğu bağı çağdaş bir dille yorumlar. Asıl Osmanlı minyatür geleneğinden esinlenerek yaptığı at ve atlı figürlerinde geçmiş uygarlığı araştırma isteğini espri çerçevesi içinde güzel bir devinimle yansıtır. İki boyut olarak algılanan yapıtlarda leke, çizgiyi aşar. Figürler soyutlanarak, birim tekrarının ritmine kapılırken, şekiller ata ve insana benzeyerek resimsel olayı yaratır. Atlar ve atlı figürler yokoluşun çarpınışı içinden yoğun bir atılımla silkinir, tükenişini yavaşlatmaya çalışır (Resim 66).

Karakoç, Doğu ve Batı kültürlerinin karşılaştıkları bir köprü olan Anadolu kültürlerini, insan yansımalarını ve gizemlerini arar. Onun figürleri güncel olaylardan soyutlanır, görsel olarak yalınlaşan durağan görünümüyle 'tarih' serüveninde gidip gelir.



Resim 66: Atlı Figür

Osmanlı minyatür geleneğinden esinlenerek ilk örneklerini özgün baskıresimlerinde görülen, bir simge -anlatım ögesi olan at ve atlı figürleriyle av sahnelerinden başlayarak Anadolu ve Ön Asya kültür birikimlerinden, geniş bir tarih- coğrafya alanından çıkış yapan bir tema motif zenginliğine açılıyor.

Günlük yaşamdan soyutlanmış kalabalıklar içinde bir yalnızlığı, bir zamansızlığı çağrıştıran anıta figür dizgeleri, dikili taşları, Hammurabi Yasalarından, Ağrı Dağı Efsanelerine, Gilgameş'in İlk Serüveninden, Mezopotamya'nın Sırrı, için destan tasarımlarına uzanan yoğun bir uygarlık kültür ve söylenece birikimlerinden esinleniyor. Yeni resimlerinde motifleşen figürlerle kendi tekilliğini, yalnızlık ve gizemini öteki simge figürlerle paylaştıran sanatçı, resminin geleneksel köklerini çağdaş soyutlamalara dönüştüren bir üretkenliğe açılmaktadır. Etkili renk ve lekelerle motifleşen figürün atak, dinamik veya durağan düzenlerini çağdaş ve durağan soyutlamalara dönüştüren yeni bir döneme yönelmektedir (Köksal, 1993, s. 44-45)

"Karakoç, peşine taktığı şeyin üstüne doğru yürüyen, yürüdükçe kendine yaklaşan, kendini taşıyan, bulunduğu noktayı bilen ve yeterli bulmayan, yeniyi arayan bir kişiliktir" (Koçan,) (Resim 67).



Resim 67: Atlı Figür

Taşbaskı alanında uzun zaman uğraş veren bir diğer sanatçı Alaettin Aksoy'dur. Sanatçı, taşbaskıyla, mezun olduğu Güzel Sanatlar Akademisi'nde tanışır ve 1972 yılında Fransaya giderek tekniği pekiştirir. Aksoy, Türkiye'ye dönerek mezun olduğu eğitim kurumundaki atölyeyi bugünkü konumuna getirir. Eğitimi, öğretmenliği ön planda tutan sanatçı, taşbaskıyı uygulama yerine, uygulatmayı tercih ederek, pentüre yönelir.

Sanatçının taşbaskı olarak çalıştığı 1972-77 dönemi eserleri insanın yaşamındaki yalnızlığını, tedirginliğini, başkaldırısını psikolojik açıdan vermeye çalışır. Figürleri gerçekçi görüşle değil, yorum katarak oluşturur. Bu kompozisyonlardaki figürler acı çeken ama başka bir dünyanın yaratıkları gibidir. Büyük kafaları, güdük bedenleriyle bu insanların hepsi birbirine benzer, aynı kalıptan çıkmış gibi. Baskıyı yapan tiple, baskıya uğrayan tip aynıdır. Aksoy'un figürleri atmosferi, duyguyu ve düşünceyi yansıtan öğelerdir.

Alaettin Aksoy'un çalışmalarında gerçeğe katılan fantazi ve karamizah, plastik değerlerin ön planda tutulduğu anlatımcı bir resim anlayışıdır.

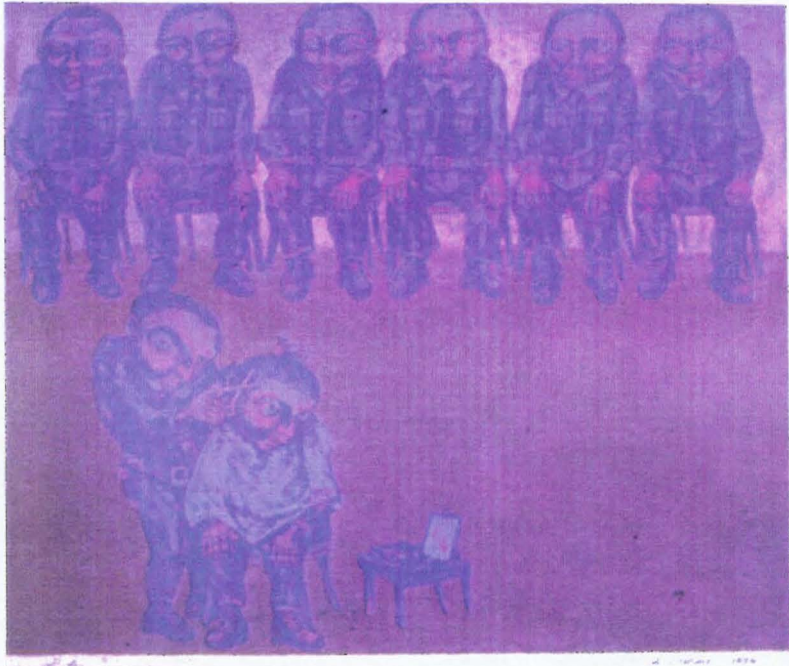
Sanatçı insan ilişkilerini, toplumsal değer yargılarını, gelenek ve göreneklerini karamizahın sınırlarında eleştirir. Figürler, kuklalar gibi teatral ifadelerle donuklaşır. Aksoy'un bu dönem çalışmaları anlatım gücünü etkinleştiren bir deformasyon ve kahverenginin değişimli, çok figürlü düzenlemeler şeklinde dikkati çekiyor. Özellikle taş baskı olarak gerçekleştirdiği askerler serisi aynı tedirginlik, grup içinde yalnızlık ve donukluk içindedirler. Bir örnek giysi içine giren vücutların kişilikleri silikleşiyor. Duygu, düşünce, eylem aynı, bir başka söylenişle, kopye edilmişçesine birbirine benzer özellikler gösteren insan figürleri. Bireylerden oluşan kitle, üretime katkıda bulunmak yerine, pasifize edilmişçesine kabuklarına saklanıyorlar (Resim 68,69,70,71).



Resim 68: Sivas Hatırası



Resim 69: Askerlik Dizisi 1



Resim 70: Askerlik Dizisi 2



Resim 71: Koğuş

1977 yılından sonra pentür çalışmalarına geçen sanatçı, başladığı konuyu devam ettirir. Bu konuya ek olarak kentleşme süreci içinde değişimi irdeler. Bu irdeleme içinde kadın da gerekli payını alır. Kadın, yozlaşma düzeninin bir parçasıdır; sinsi, kuşkulu, kurnaz ve düzenbazdır. Sanatçı bu çalışmalarda kadını yapısal ve ruhsal olumsuzluklarıyla birlikte görür ve bu olumsuz yönünün dayanılmazlığını, acısını eserlerine yansıtır.

Taşbaskıyı yurt dışında öğrenen bir diğer sanatçı da Gül Derman'dır. Pentür çalışmalarını yürütürken, 1977 yılında Salzburg'da taşbaskıyla tanışır. İstanbul'da yaşayan sanatçı, şehre duyduğu sevgiyi yansıtmak için en iyi bildiği yolu, sanatı kullanır. Sanatçı İstanbul'u geniş bir yelpaze içinde irdeler.

Kirlenen çoraklaşan doldurulan denizin ve yok edilen yuvalarının denizden karaya, kayalardan bacalara sürdüğü martılar, kentin çatılarında, çöplüklerinde, kargalarla didişerek yaşam savaşı vererek İstanbul'u yaşar. Gül Derman, tarihi Pitoreskini hızla yitiren, arabeskleşen ve turistikleşen bir kentin içinde resmine malzeme arayışını sürdürmek ve kendine özgü duyarlılığı ile bunu gerçekleştirmeye çalışmakta.

Onun resimleriyle İstanbul'a bakışlar daha duyarlı ve sevecendir. Duygulu pastel renkleriyle gündeğümü sessizliklerini ve huzurunu yansıtan çalışmalar, tüm insanlara kent ve insan sevgisini ulaştırmakta. Yarısı görünen, yarısı görünmeyen çığlık çığlığa martılı resimleriyle, kaybolmakta olan insani değerleri betimliyor.

Derman'ın İstanbul'u hep havadan resimlemesinin nedeni kalabalık, insanı boğan, martıların bile terkettiği şehri, gerçek görüntüsüyle yansıtmamaktır. O, kimi zaman uzak, kimi zaman yakın görünen

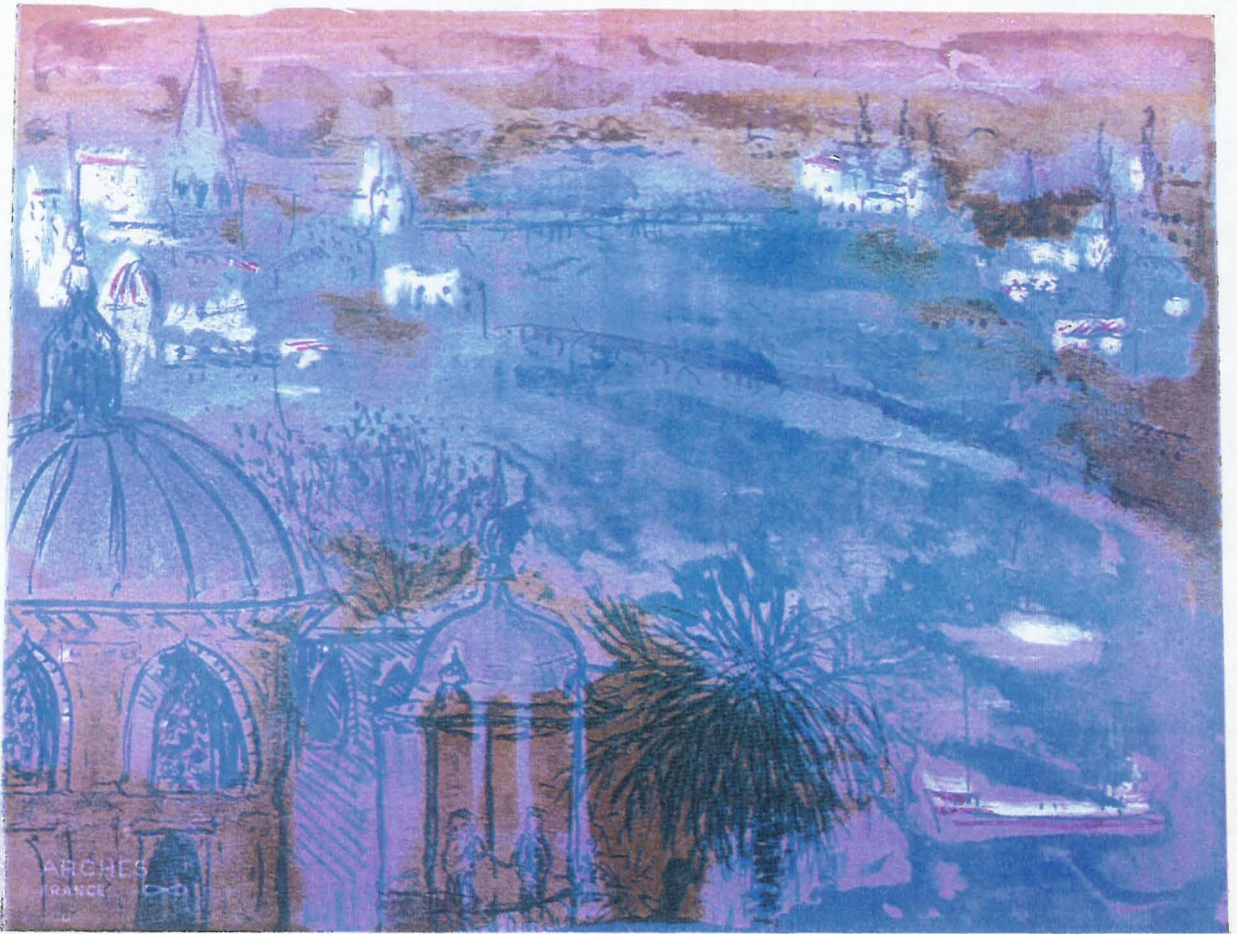
İstanbul'u martıların gözüyle çizer (Resim 72). Kalabalığın gürültüsü, karmaşanın gerilimi, yabancılaşmanın acısı, İstanbul'un uzaktan görüntüsü içinde eriyip gider. Gül Derman'ın resimlerindeki İstanbul, kendisini tanımayan ve bilmeyen için çok güzel görünür. Acı çeken şehrin ızdırabını ancak içinde yaşayan, yoğrulan birisi anlar. Gül Derman'ın bu duygularla yoğrulduğu o kadar belli ki, yaptığı eserlerle gördüğü değil, görmek istediği İstanbul'u betimler.

Deniz, insansal yaşama açılan bir kapıdır. Evler, damlar, camiler, balıkçılar deniz dediğimiz doğal öğeyle bütünleşir, insansal yaşamın içeriğini oluşturur (Resim 73).

Kişiliğinin yansıması olan pastel renkler, gündoğumunda, günbatımında lekesele değerlerle -yer yer çizgisel- sevecen bir havaya bürünür. Bir fırça darbesiyle oluşmuş evler, birbirlerine yaslanmaktan son derece memnundur.

Sanatçı hamamlar serisinde ne çıplaklığı, ne de erotikliği imliyor. O, göbektaşlarında, kurnalarda, kubbelerde İstanbul'u resmediyor. Çıplaklar buldukları mekandan çıkıp, yavaş yavaş İstanbul'un belirli köşelerine oturuyor. Hamam mekanı, kadının kendini sakladığı, derin iç dünyasını yaşadığı, düşlerini kurduğu ve biraz daha ileri giderek alabildiğine özgür olduğu ortam denebilir (Resim 74). Olumsuz bir eleştiriye ve yoruma gitmeden, durumu olduğu gibi sergileyen bir bakış açısıyla ele alınmış çalışmalardır bunlar.

Tezini hazırladığı ve geniş araştırmalar yaptığı taşbasım halk hikayeleri sanatçıyı çok etkiler. İsimlerin, mekanların, insanların farklı olması birşeyi değiştirmiyor. Dün olanlar, bugün de oluyor. Konular yine hika-



Resim 72: Topkapı'dan



Resim 73: Satıcılar



Resim 74: Uzanmış

yemsi, masalımsı işleniyor. Bundan yararlanan Derman, yöresel kültür farklılıklarını sanatına yansıtıp, kendine özgü dil oluşturuyor. Sanatçı, minyatür ve halk resmi geleneğinin öğelerine değinirken, canlı ve hicivli bir kalemle resmi güncelleştiriyor. Geniş, mavi ve yeşil alanları kendi içinde çeşitlenen tonların egemen olduğu çalışmalarında kuşbakışını, ufuk çizgisini ve derinlik öğesini birleştiriyor. Minyatür ve halk resmindeki kuşbakışı düzen, soyutlanan mekan, deformasyona uğrayan figür ortak dilin temsilciliğini yapar.

Camii, denizi, figürü ve mekanı oluşturan her eleman mavilikten payını alarak atmosferi yaratır. Bu atmosfer psikolojik yaşantıyı da içine alır. Bu atmosfer Gül Derman'ın duygusal dünyasını sarar. Bu duygusal atmosfer de insan-doğa bütünleşmesinin ürünüdür.

Gül derman 'Seyhatname' adını verdiği baskılarında, mavi yerini yeşile bırakır. Yeşilin baskıları kaplayışı, Derman'ın resim anlayışını değiştirmez. Yine insan-doğa özdeşleşiyor, yine duygusal atmosfer oluşuyor.

Gül Derman çocuksu, sevecen, hüzünlü, duyarlılığından hiç bir şey kaybetmeyen naif unsurlarla, İstanbul'u gün yüzüne çıkarıyor. İstanbul Haliciyle, Boğazıyla, Galata'sıyla (Resim 75), Kız Kulesi'yle, camisiyle, şilepleriyle, Topkayı'sıyla, çatılarıyla, martılarıyla Gül derman'ın resimlerinde nefes alıyor.



Resim 75: Galata Köprüsü

3. HALK YARATIMLARI VE AKADEMİK SANATIN KARŞILAŞTIRILMASI

Halk sanatı, halkın ortak yapıtıdır. Halk sanatının adsız insanlarca yapılması da, onun kişiliği ve bilinci olmayan tanınmamış bir toplulukça kendiliğinden yaratılmış olmasının bir kanıtıdır. Toplu gereksinmelerin sonucu doğan halk sanatı, çoğunluğun paylaştığı düşünceleri dile getirir.

Halk sanatçısının yarattığı ürünlerin taşıdığı estetik ve anlatım değerleri kişinin yaşama süresine sığmayacak kadar uzun bir zaman dilimi kapsar. Akademik veya profesyonel sanatta ise estetik ve anlatım değerleri kişinin yaşamı süresiyle sınırlıdır.

...Profesyonel sanat, teknik ve estetik bakımından kendini geliştirecek, kendini zenginleştirip yetkinleştirecek geniş olanaklar bulmuştur. Emekçi kitlelerin katı ve ezici yaşam koşulları ile aşağı kültür düzeyiyle çok dar bir şekilde sınırlı kalmış olan halk yaratımlarının durumundan başka bir durumu vardır profesyonel sanatın. Bu yüzden, folklorda, eski çağların sanatsal yaratım biçimleri değişmeden kendini korurken, profesyonel sanat, hızla gelişmiş dünyayı sanatsal olarak özümlemişine ilişkin yeni yeni deneyimler ve araçlar elde etmiştir (Kagan, 1982, s. 578).

Halk sanatının yaratıcıları akademik savı olmayan ustalardır. Bu ustalar işin en iyisini, en güzelini ve en hoş yanını alıp, yozlaşan yanlarından arındırırlar. Halk sanatçısı sanatına fazla yenilik katmaz. O var olanı değerlendirir. Akademik sanatçı ise yenilikler katmak zorundadır. Bunu yapmadığı takdirde, halk sanatçısından farkı kalmaz.

... elverişsiz koşullar altında, profesyonel sanatın deneyim ve kazançlarından kopuk bir şekilde gelişmek zorunda kalmış olan halk yaratımları, doğrudan doğruya, emekçi kesimlerin bilincinin, pişesinin ve ideallerinin cisimlendirilişi olmuştur...

... Halk sanatı yaratımları ile profesyonel sanat yaratımları en sonunda öylesine uzaklaşmışlardır ki birbirlerinden, "eğitimli" sanatın folklor deneyim ve geleneğiyle estetiksel olarak verimli bir şekilde buluşabilmesi, ancak halkın sanat düşüncesindeki temel ilkeleri özümleyerek dile getirişyle mümkündür (Kagan, 1982, s. 582).

Bu özümlemediği takdirde, halk sanatı biçimleri, halkın deneyimleri ve halkın ortak dili birleşemez ve halk sanatçısını taklitçiliğe yönlendirir.

Halk resminin estetiksel yetkinliğinden, profesyonel sanat yararlanır. "Folklora yönelme, folklordaki deneyimlerin, sanat ilkelerinin ve "dili"nin özümlemesi, halka bağlılık niteliğini kazanabilmenin bir yolu olarak gözükmiştir profesyonel sanatta" (Kagan, 1982, s. 580).

Batılılaşma döneminde değişmeye başlayan halk sanatı, Cumhuriyetin kurulmasıyla duraklar. Cumhuriyet, beraberinde, sanayileşmeyi, eğitimde yoğunlaşmayı, ve iletişim araçlarında gelişmeyi getirir. Ülkeler arasında sınır kalkınca -kitle iletişim araçlarıyla- kültür etkileşimi başlar. Yurt dışına gönderilen Türk sanatçıları dönüşlerinde öğrendiklerini uygulamaya başlar. Zamanla güzel sanatlarla ilgili eğitim kurumları açılır. Akademiler, enstitüler bu alanda eğitmen, tasarımcı, teknik eleman yetiştirir. Taş baskı tekniği kitap ve resim çoğaltmak için kullanılan matbaalardan çıkarılıp, eğitim kurumlarına konur. Yine araç olarak kullanılacaktır ama bu sefer endişeler farklıdır. Taşbaskı, teknik bilgi edinecek genç öğrencilerin, salt sanat yapacak sanatçıların aracı olmak zorundadır. Çünkü taşın bir zamanlar yaptığı görevi, ofset devralmıştır.

Cumhuriyet dönemi ile başlatılan yeni dinamizm, Halk resimleri üretiminin ortadan silinmesine nedendir.

"Duyguları, düşünceleri değerleri, mitosları olan halk sanatçıları bu

insansı nedenlerin temsilcisi olan sembolleri üretemez oluyor. Çünkü yeni mitoslar empoze ediliyor ve yaygınlaştırılıyor. Günümüz insanı dinamik bir ortamda kültür üretme açısından edilgen durumdadır (Koçan, 1985).

Çağın hızına yetişmek için bireylere çok şey düşüyor: Bir yandan Batı ülkelerindeki gelişmişliği, bir yandan kendi ülkelerindeki az gelişmişliği dengede tutmaya çalışan sanatçılar, bir yandan da ulusallık çizgisini evrensellik çizgisine taşımaya çalışıyor.

Halk sanatçısının yaptığı eserin sanatsal değerinin olmadığı, aksine antik değerinin yüksek olduğu ortadadır. Geçmişten, bugüne gelirken yeniliklere uğramadığı için antika sınıfına giriyor. Kendi koşulları içinde irdelendiğinde de aynı sonuç çıkıyor. Bir sanat eserinin, bir başka zamana taşınması için evrensel değerleri taşıması gerekir. Bunu taşımadığı takdirde yok olmaya mahkumdur.

Halk eserleri üretildikleri tarihlerde çok fazla maddi kazanç sağlamıyor. Devletin koruduğu matbaaların ise böyle bir kaygısı yok. Bugüne bakıldığında, taşın yerini alan ofset tekniği, taşın yapacağı üretimin binlerce kat fazlasını yapıyor. Sadece eğitim kurumlarında bulunan teknik, hem öğrencilere, hem de bu alanda çalışan sanatçılara araç olarak hizmet ediyor. Serbest veya bir eğitim kurumuna bağlı olarak çalışan sanatçılar, araç olarak kullandıkları taşbaskı tekniğinden maddi olanaklar elde ediyor olmakla birlikte salt sanat kriterlerini de güçlendiriyor. Salt sanat için ürün veren sanatçıların hepsi eğitilmiş değildir. Usta-çırak ilişkisi içinde yetişen ve tarihe imzasını atan bir çok güçlü sanatçı vardır. Eğitilmiş olmak, işlevselliğin ve sanatsallığın sınırını daha net ortaya koyar. Bugün salt sanat yapan kimse, işlevsel amaç için pek çalışmaz. Sanatçının tek amacı halkı yönlendirecek, kendi yaratımını güçlendirecek ve kendini tekrarlamayacak ürünler vermektir.

Taşbaskısının ilk kullanıldığı zamanlarda, halk sanatçısı, hem sanatını yansıtır, hem de para kazanmasına neden olacak reklam işlerini yaratır. Bugün ise bu iki kavram tümüyle birbirinden ayrılmış durumda. Temelde ortak yetişen bu iki güç, mezuniyetten sonra ayrılıyor. Bazısı salt sanata, bazısı da işlevsel sanata yöneliyor.

Konu açısından irdelendiğinde, halk hikayeleri, halkın kahramanlaştırdığı insanları, onların doğumları, evlenmeleri ve yaşam karşısında verdikleri güç sınavları kapsar. Herşey bir hayal dünyasında gelişir, güçlenir ve sonuçlanır. Akademik sanatta ise sanatçı, kendi iç dünyasını hedef alırken, bunu destekleyecek semboller -atlar, kavaklar, camiler, kuşlar, jipler, çeşitli insan figürü- seçer.

SONUÇ VE ÖNERİLER

1796 yılında Alois Senefelder tarafından bulunan taşbaskı tekniği 1831 yılında Türkiye’de işlevine başlar. Ülke Sultan II.Mahmut’un yönetimindedir. Sultan II.Mahmut aydın, akıllı ve islahattan yana bir padişahdır. Yeni girişimlere açık olduğu için de Türkiye’ye taşbaskı tekniğini getiren Henri Cayol’u destekler.

Türkiye’de kurulan askeri matbaanın bastığı ilk eser, Serasker Koca Hüsrev Paşa’nın askerlik eğitimiyle ilgili kitabıdır. Henri Cayol, imparatorluk hükümetine beş yıl hizmet verdikten sonra eyaletleri gezerek yeni matbaaların açılmasına önderlik eder. Bu özel matbaaların kurulmasıyla birlikte, yüzyıllar boyu sanatın girmediği yerlere doğal sanatı içtenlikle ulaştıran sayısız isim yetiştirir. Bu sayısız isimlerden birisi de Mehmet Hulusi’dir. Mehmet Hulusi, hem gördüğü hem de görmeyip hayal ettiği birçok yerin resmini taşbaskı olarak çoğaltır.

Halk resimlerinin doğmasına, acem baskıları neden olur. Din yasağının olmadığı bir zamanda yapılan bu resimler, halkın sevincini, üzüntüsünü, kısaca bütün duygularını dile getiriyor. Resimlerin çoğalabilmesi halk arasında yaygınlaşmasının en önemli göstergesidir.

Halk resimlerinin zaman aşımına uğramasına karşın, kendini tekrarlamaktan kurtulamaz. Çünkü burada değişen sadece sanatçıların adlarıdır. Konu, kahraman ve yaşanan çevre aynıdır.

Halk resimlerine yapılan en büyük darbe, ekonomik ve teknolojik gelişmedir. Bu gelişmeye ayak uyduramayan matbaalar bir bir kapanmaya başlar. Teknolojik ve ekonomik gelişme, Türkiye’de yeniden yapılaşmayı doğurur. Sanat eğitimi ve eğitimcisi yetiştirme devlet politikası olur. Batı ülkeleriyle eş konuma gelmek için de yurt dışına birçok genç yetenek gönderilir. Yeni teknik gelişmeleri öğrenen bu genç yetenekler, yurda dönerek bildiklerini uygulamaya başlarlar. Yurda 1831 yılında giren taşbaskı tekniği, 1950’li yıllarda eğitim kurumlarında yeni işlevine başlar. Halka yönelik üretim aracı olarak kullanılan taşbaskı tekniği yine halkın sanat zevkini doyurmak üzere şekillenir.

Taşbaskı halk resimleri teknolojinin gelişmesine paralel olarak yok olur. Zor koşullar altında üretim yapan halk sanatçıları, yeni duruma ayak uyduramazlar. Onlar, halkın yansıtıcılarıdır. Halkın yaşam karşısındaki acısını, nefretini, sevincini deli getiren halk sanatçıları, taşbaskıların yerini alacak tekniklerin gelişmesiyle, iylerini kaybederler. Onların ürettiğinden, daha fazla üretecek ve daha az zaman harcayacak makinalar vardır.

Estetik değer taşımalarına karşın, evrenselliğe ulaşamadığı için antik değerden öteye gidemeyen taşbaskı halk yaratıları, kendi dönemini yansıtan belge olarak kalır. Ama taşbaskı tekniği olmasaydı, bugün elimizde 1931-1950 yılları arasında üretilen eser de olmayacaktı. Bu eserler bir dönemin çok önemli belgeleri niteliğinde olmakla kalmayıp, halkın görsel zevkini de doyuran çok önemli resimlerdir.

Resim yasaklanır ama sanatçılar bir yolunu bulup tekrar resim yaparlar. Bu yol yazı resimdir. Yazının içinde saklı olan resim, yasağı deler ve ibadet yerlerine girer. Bugün böyle bir yasak olsaydı, acaba nasıl bir yol bulunurdu?

Halk resimleri, bugün yapılan akademik sanatın temelidir. Halk resimlerinin verdiği savaş sonrası salt sanatın doğması kaçınılmazdır. Pentürün hakimiyeti altındaki bir dünyada varlığını kabul ettirmesi nerdeyse yüz altmış iki yılı içeriyor. Taşbaskı yağlıboyanın olmadığı bir zamanda Türkiye'ye gelmiş, gelişmiş ve salt sanata kadar bir yol izlemiştir. Çoğalma özelliği nedeniyle tutulan teknik, salt sanat söz konusu olunca zedelenmiştir. Pentürün biricik olma özelliğini yıkan baskı, çoğalabilme özelliğiyle bir çok insana hitap edebilmiştir.

Halk resimlerinde estetik değer olmasına karşın evrensel boyuta ulaşamaması nedeniyle kendi boyutunda kapalı kalır. Gelecek için kaynakça görevini üstlenerek antik değerini yükseltir. Amaç değil araç olur.

Bundan sonra yapılması gereken halk resimlerinin toplanması ve bu eserlerin basıldığı matbaaların araştırılmasıdır. Çok uzun bir zaman dilimini kapsayacak olan bu çalışma, Türkiye için çok iyi bir kaynakça olacak ve bugünkü sanatı anlamamıza ışık tutacaktır.

KAYNAKÇA

Aksel, Malik. Anadolu Halk Resimleri. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları. No. 868, İstanbul: Baha Matbaası, 1960.

_____ Türk'lerde Dini Resimler. Yazı-Resim. Elif Yayınları, No. 21, İstanbul: 1962.

_____ Bir Halk Ressamı Mehmet Hulusi. Türkiyemiz. Sayı 13, İstanbul: 1974.

Aksoy, Alaettin. Litografi. Sanat Çevresi 79. Mayıs 1985.

Alptekin, İlknur. Özgün Baskının Usta Elleri. Hürriyet Kelebek. 29 Eylül 1987.

Arık, Doç.Dr.Rüçhan. Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 168. Ankara: 1976.

Aslıer, Mustafa. Son Yüzyılda Türkiye'de Özgün Baskıresim Sanatı. Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını (Tebliğler). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1. Ulusal Sanat Sempozyumu. Görsel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No. 1, Ankara: 1985.

_____ 1984 Yılında Özgün Baskıresim Sanatımız. Sanat Çevresi 80. Haziran 1985.

_____ Fevzi karakoç ve Sanatını İzlerken. Sanat Çevresi 45. Nisan 1989.

_____ Geleneksel Halk Sanatı ve Çağdaş Sanat. Sanat Çevresi
9. 1979.

Çakaloz, O.Zeki. Zeki Kıral ve Fevzi karakoç sergileri. Sanat
Çevresi 19. Mayıs 1980.

_____ İki Genç Sanatçıda İki Ayrı Yorum. Hürriyet Gösteri. 5
Nisan 1981.

_____ Bir Özgün Baskı Sergisi. Cumhuriyet Gazetesi. 21 Ocak
1981.

Çetinok, Nejat. Yapımdan Söze, Sözden Yazıya. Sanat Çevresi 40.
Şubat 1982.

Derman, Gül. Resimli Taşbaskısı Halk Hikayeleri. Atatürk Kültür
Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. Atatürk Kültür Merkezi yayını, Sayı:
24. Türk Halk Hikayeleri Dizisi Sayı: 1, Ankara: 1988.

Fischer, Ernst. Halk Sanatı. Sanatın Gerekliliği (Çev: Cevat Çapan)e
Yayımları, 1979.

Gerçek, Selim Nüzhet. Türk Taş Basmacılığı. İstanbul: Devlet
Basımevi, 1939.

Girgin, Emin Çetin. Fevzi Karakoç'un Resim Tavrı Üzerine. Sanat
Çevresi 73. Kasım 1984.

_____ Fevzi Karakoç'un Resmi Üzerine Bir Değerlendirme.
Hürriyet Gösteri. Mayıs 1989.

Kagan, Prof.Moissey. Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat (Çev:
Aziz Çalışlar). Serbest Matbaası, Mart 1982.

Koçan, Hüsamettin. *Fevzi Karakoç'un Sanatında Değişen Dil.* Hürriyet Gösteri. Nisan 1991.

_____ *Bugün ve Gelecek Açısından Halk resimleri.* Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını (Tebliğler). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1. Ulusal Sanat Sempozyumu. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları No. 1, Ankara: 1985.

_____ *Halk Resimleri.* Yeni Boyut Plastik Sanatlar dergisi. 3/24. Haziran 1984.

Köksal, Ahmet. *Sergilerden Bir Demet: Andre Verlon, Sersevil, Akyol, Karakoç, Naziker.* Milliyet Sanat. 1 Nisan 1981.

_____ *Yeni temalar, Yeni Oluşumlar.* Milliyet Sanat. Mart 1993.

Nirven, Nur. *Tem Sanat Galerisi'nin 5. Yıl Sergisi.* Sanat Çevresi. Şubat 1991.

Oran, Fatma. *Hüznün rengi Kırmızı.* Cumhuriyet Gazetesi. 9 Şubat 1993.

Spries, Otto. *Türk Halk Kitapları.* (Çev: Behçet Gönül). Eminönü Halkevi Neşriyatı Sayı: 19, İstanbul: Rıza Coşkun Basımevi, 1941.

Zellich, Gregorie. *Türkiye'de Taş Basmacılığı.* (Çev: Orhan Yüksel). Hayat Tarih Mecmuası. Sayı: 5, İstanbul: 1973.

_____ *Türkiye'deki Litografi Taşı Yatakları.* (Çev: Orhan Yüksel). Hayat Tarih Mecmuası. Sayı: 6, İstanbul: 1973.