

**GRAFİK ROMANIN ÖNCÜSÜ OLARAK
AĞAÇ BASKI ROMAN
Sanatta Yeterlik Tezi**

Burçak BALAMBER

Eskişehir 2019

GRAFİK ROMANIN ÖNCÜSÜ OLARAK AĞAÇ BASKI ROMAN

Burçak BALAMBER

SANATTA YETERLİK TEZİ

**Baskı Sanatları Anasanat Dalı
Danışman: Prof. Saime HAKAN DÖNMEZER**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Haziran 2019**

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Burçak BALAMBER'in “**Grafik Romanın Öncüsü Olarak Ağaç Baskı Roman**” başlıklı tezi **11 Haziran 2019** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Baskı Sanatları Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Saime DÖNMEZER

Üye : Prof. Hayri ESMER

Üye : Prof. Düriye KOZLU İSMAİLOĞLU

Üye : Doç. Selvihan KILIÇ ATEŞ

Üye : Doç. Nilgün SALUR

Prof. Hayri ESMER
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

GRAFİK ROMANIN ÖNCÜSÜ OLARAK AĞAÇ BASKI ROMAN

Burçak BALAMBER

Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2019

Danışman: Prof. Saime HAKAN DÖNMEZER

20. yüzyıl başlarında, Birinci Dünya Savaşı'nın sona erdiği ve arkasında derin bir ekonomik buhran ve toplumsal çöküş bıraktığı yıllarda, Avrupa'da özgün Dışavurumcu estetiğiyle ve yazıdan soyutlanmış hikâyeleriyle ağaç baskı roman türü doğmuştur. Bu resimsel anlatı türünün atası kabul edilen Frans Masereel, romanlarında ağaç baskı tekniğinden yararlandığı için ağaç baskı roman terimini üretmiş olsa da Masereel'den sonra bu türde eser üretmiş sanatçılar ağaç baskı tekniği dışında başka yüksek baskı tekniklerinden de yararlandığı için yazısız roman terimi de kullanılmaya başlanmıştır. Yazı kullanmadan, sadece konusal bütünlük içerisinde birbirini takip eden resimler dizisiyle hikâye anlatı sanatı şeklinde tanımlanabilecek ağaç baskı roman, Alman Dışavurumculuk akımı, sessiz sinema ve karikatür/çizgi roman gibi erken 20. yüzyılın farklı sanatsal disiplinlerden etkilenmiştir.

Alman Dışavurumculuğuyla birlikte yeniden doğan ağaç baskı tekniği, toplumsal sorunlara, savaşa karşı öfke ve hayal kırıklıkları için ifade etme aracı olmuştur. Öte yandan sessiz sinema ve karikatür/çizgi roman gibi sanatsal disiplinlerle birlikte, bir olayın/hikâyenin görsel olarak anlatım yöntemleri gelişmiştir. İçerik, estetik, biçim, hikâye anlatım şekli bakımından bu disiplinleri temel alan ağaç baskı romanlar, ağırlıklı olarak toplumsal meseleleri ve sosyalist temaları konu almıştır. Birçok grafik roman sanatçısına ilham olan ağaç baskı roman, günümüzde grafik romanın atası kabul edilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Ağaç baskı roman, Yazısız roman, Baskı sanatları, Frans Masereel, Lynd Ward.

ABSTRACT

WOODCUT NOVEL AS THE FORERUNNER OF GRAPHIC NOVEL

Burçak BALAMBER

Department of Printmaking

Anadolu University, Post Graduate School of Fine Arts, June 2019

Supervisor: Prof. Saime HAKAN DÖNMEZER

During the early years of the 20th century when the severe financial crisis and social collapse was brought following the WWI, woodcut novels have emerged as a genre that tells stories without using words with a distinctive Expressionist style. Frans Masereel who is considered a forerunner of this unique pictorial storytelling coined the term since he used woodcut as a method in his novels. However, the term wordless novel have also been used to define this genre since the artists who followed the path after Masereel and contributed to this genre used various printmaking techniques apart from woodcut. Woodcut novel which can be defined as a way of storytelling by using only sequential images with no texts have been influenced by many artistic disciplines and visual cultures of the early 20th century such as German Expressionism, silent movies and comic strips and books.

Woodcut technique revived by German Expressionists has been a way of expression for artists to show their rage and disappointment against the social ills and the war. On the other hand, artistic disciplines of the time such as silent cinema and comic strips paved the way for the approaches of visual storytelling. Thus, woodcut novels as a genre based on such disciplines in terms of content, aesthetic, form and ways of storytelling predominantly focused on social issues and socialist themes. Woodcut novel that has influenced many graphic novelists is considered an antecedent of the modern graphic novel.

Key Words: Woodcut novel, Wordless novel, Printmaking, Frans Masereel, Lynd Ward.

11.06/2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Burak BACANER

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
GÖRSELLER DİZİNİ	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ	xxiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. AĞAÇ KALIP BASKI TEKNİĞİNİN TARİHÇESİ	3
1.1. Kâğıdın Keşfi	5
1.2. Baskının Doğu Asya'daki Kökenleri	8
1.2.1. Mühürler.....	9
1.2.2. Taş ovalama.....	12
1.3. Doğu Asya'da Ağaç Kalıp Baskının Ortaya Çıkışı ve Gelişimi	16
1.4. Ağaç Kalıp Baskı Tekniğinin Avrupa'ya Göçü.....	21
1.5. Batı'daki İlk Kalıp Baskı Kitaplar	32
1.6. Sanatsal Bir İfade Olarak Avrupa'da Ağaç Baskı.....	46

İKİNCİ BÖLÜM

2. RESİMSEL ANLATI SANATI: AĞAÇ BASKI ROMAN	52
2.1. Ağaç Baskı Romana Zemin Hazırlayan Unsurlar	54
2.1.1. Alman Dışavurumculuk akımı	58
2.1.2. Sessiz sinema	68

2.1.3. Karikatür ve çizgi roman.....	75
--------------------------------------	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 20. YÜZYILIN ÖNDE GELEN AĞAÇ BASKI ROMAN SANATÇILARI	84
---	----

3.1. Frans Masereel	85
---------------------------	----

3.1.1. 25 İmgeyle Bir Adamın Çilesi (1918)	88
--	----

3.1.2. Saatler Kitabım (Tutkulu Yolculuk) (1919).....	90
---	----

3.1.3. Güneş (1919).....	96
--------------------------	----

3.1.4. Fikir (1920).....	100
--------------------------	-----

3.1.5. Şehir (1925)	104
---------------------------	-----

3.2. Lynd Ward.....	110
---------------------	-----

3.2.1. Tanrıların Adamı (1929).....	115
-------------------------------------	-----

3.2.2. Zorlu Yolculuk (1932)	121
------------------------------------	-----

3.2.3. Vertigo (1937).....	124
----------------------------	-----

3.3. Otto Nückel ve Melodramatik Resimli Hikâyesi: Kader (1926).....	133
--	-----

3.4. Ağaç Baskı Roman Türünde Eser Üretmiş Diğer Sanatçılar	140
---	-----

SONUÇ	146
-------------	-----

KAYNAKÇA.....	146
---------------	-----

EKLER

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

- Görsel 1.1.** Geç Shang Hanedanlığı dönemine ait kaplumbağa kabuğuna (solda) ve hayvan kemiğine (sağda) kazınmış kehanet kemikleri 6
Kaynak:http://culture.teldap.tw/culture/index.php?option=com_content&view=article&id=1465:the-hidden-messages-from-the-ancient-chinese-civilization-oracle-bone-inscriptions&catid=156:lives-and-cultures&Itemid=210 (Erişim tarihi: 13.12.2018).
- Görsel 1.2.** M.S. 256 yılına tarihlendirilen kağıt üzerine yazılmış en eski kitap..... 8
Kaynak:<http://www.silk-road.com/artl/papermaking.shtml> (Erişim tarihi: 19.12.2018).
- Görsel 1.3.** Qin Hanedanlığı dönemine (M.Ö. 221 – 206) ait bir saray mührü, bronz, 18 mm 10
Kaynak:<https://mozhaifoundation.org/archaic-seals-new-color/> (Erişim tarihi: 19.12.2018).
- Görsel 1.4.** Han Hanedanlığı dönemine (M.Ö. 206 – M.S. 220) ait iç içe geçecek şekilde tasarlanmış bir mühür, bronz, 14.5 mm..... 10
Kaynak: <https://mozhaifoundation.org/archaic-seals-new-color/> (Erişim tarihi: 21.12.2018).
- Görsel 1.5.** Han Hanedanlığı döneminde (M.Ö. 206 – M.S. 220) ıstampa yöntemiyle basılmış bir duvar tuğlası.....11
Kaynak: Mayor, A. H. (1972). Prints and people: a social history of printed pictures. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Görsel 1.6.** Budist metinlerin kazınmış olduğu bir stel, 42.1 x 24.9 cm, M.S. 562 dolayları 13
Kaynak: Meggs, P. B. ve Purvis, A. W. (2016). Meggs' history of graphic design (6. Baskı). New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.(s. 40).
- Görsel 1.7.** Qi Hanedanlığı dönemi ait M.S. 550-577 şeklinde tarihlendirilen bir taş ovalama örneği..... 13
Kaynak: Meggs, P. B. ve Purvis, A. W. (2016). Meggs' history of graphic design (6. Baskı). New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.(s. 41).
- Görsel 1.8.** Stele kazınmış yazılardan taş ovalama tekniğiyle alınmış baskılar,, 203 x 100 cm, M.S. 572-577 dolayları.....14
Kaynak:<http://isaw.nyu.edu/exhibitions/echoes/highlights> (Erişim tarihi: 13.12.2018).
- Görsel 1.9.** Güney Kore'deki Bulguksa Tapınağı'nda bulunmuş olan Dharani Sutra 16

Kaynak: Tsien, T. H. (1985). Science and civilization in China, chemistry and chemical technology: paper and printing (5. cilt, 1. bölüm). Cambridge: Cambridge University Press. (s. 150).

Görsel 1.10. 868 tarihli Diamond Sutra’da yer alan resimli sayfa..... 17

Kaynak: Meggs, P. B. ve Purvis, A. W. (2016). Meggs’ history of graphic design (6. Baskı). New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.(s. 42).

Görsel 1.11. Ağaç kalıp baskı tekniğiyle basılmış ilk Tripitaka baskısı..... 19

Kaynak: Tsien, T. H. (1985). Science and civilization in China, chemistry and chemical technology: paper and printing (5. cilt, 1. bölüm). Cambridge: Cambridge University Press. (s. 161).

Görsel 1.12. 1390 yılında Ulman Stromer tarafından Nuremberg’de kurulmuş olan kâğıt fabrikası 22

Kaynak: <https://www.gutenberg.org/files/46449/46449-h/images/fig3.png> (Erişim tarihi: 28.12.2018).

Görsel 1.13. Avrupa’da kâğıt yapımını tasvir eden ilk resim 22

Kaynak: Tsien, T. H. (1985). Science and civilization in China, chemistry and chemical technology: paper and printing (5. cilt, 1. bölüm). Cambridge: Cambridge University Press. (s. 301).

Görsel 1.14. El-Fayyum’da bulunmuş, ağaç kalıp tekniğiyle basılmış Arapça Kuran metni, 10. yüzyıl dolayları, Erzherzog Rainer Koleksiyonu, Avusturya Ulusal Kütüphanesi, Viyana 25

Kaynak: Tsien, T. H. (1985). Science and civilization in China, chemistry and chemical technology: paper and printing (5. cilt, 1. bölüm). Cambridge: Cambridge University Press. (s. 308).

Görsel 1.15. Turfan yakınlarında bulunmuş, ağaç kalıp baskı tekniğiyle basılmış, 1400 dolaylarına ait 9.5 x 3.5 cm boyutlarında bir Çin oyun kartı..... 26

Kaynak: Tsien, T. H. (1985). Science and civilization in China, chemistry and chemical technology: paper and printing (5. cilt, 1. bölüm). Cambridge: Cambridge University Press. (s. 310).

Görsel 1.16. Ağaç kalıp baskı tekniğiyle basılmış, 1400 dolaylarına tarihlendirilen Avrupa’ya özgü oyun kartı (Karo Valesi)..... 26

Kaynak: Meggs, P. B. ve Purvis, A. W. (2016). Meggs’ history of graphic design (6. Baskı). New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.(s. 69).

Görsel 1.17. Brüksel baskısı, 1418, sanatçısı bilinmiyor, Royal Library of Brussels... 28

Kaynak:<https://www.alamy.com/brussels-madonna-virgin-saints-garden-1418-1460-image222257916.html> (Erişim tarihi: 29.12.2018).

Görsel 1.18. Aziz Christopher baskısı, 1423, Almanya, sanatçısı bilinmiyor, John Rylands Library 28

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/germany-15th-century-the-buxheim-saint christopher> (Erişim tarihi: 29.12.2018).

- Görsel 1.19.** Meryem baskısı, 1428, Venedik, sanatçısı bilinmiyor..... 28
Kaynak:http://www.mpasceri.it/sito/patroni/preghiere/madonna_del_fuoco.asp (Erişim tarihi: 29.12.2018).
- Görsel 1.20.** Donatus kitabından bir sayfa 30
Kaynak:<https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft7v19p1w6&chunk.id=d0e3453&toc.id=d0e3453&brand=ucpress> (Erişim tarihi: 04.01.2019).
- Görsel 1.21.** Donatus kitabının basımında kullanılan ağaç kalıp..... 30
Kaynak:<https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft7v19p1w6&chunk.id=d0e3453&toc.id=d0e3453&brand=ucpress> (Erişim tarihi: 04.01.2019).
- Görsel 1.22.** Biblia Pauperum, Hz. İsa'nın Çarmıha Gerilişi, 33. sayfa, Hollanda, 1480-85, Warburg Institute Library..... 31
Kaynak:https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00030672 (Erişim tarihi: 12.01.2019).
- Görsel 1.23.** Apocalypse, İkinci edisyon, Hollanda, 1450 dolayları 34
Kaynak:<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337968?fbclid=IwAR2WI29uvFDEWWCPzjBKrpkmilgV8svVn-kFFDXPDWKw-nvFndSjK-lh-Jc> (Erişim tarihi: 12.01.2019).
- Görsel 1.24.** Apocalypse, Dördüncü edisyon, Almanya, 1470 dolayları 34
Kaynak: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-INC-00003-04245/76> (Erişim tarihi: 12.01.2019).
- Görsel 1.25.** Biblia Pauperum, Hz. İsa'nın Doğuşu, 5. sayfa, Hollanda, 1480-85 35
Kaynak:https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00030644 (Erişim tarihi: 19.01.2019).
- Görsel 1.26.** Speculum Humanae Salvationis'in 14. yüzyıl sonlarına ait bir el yazması örneği..... 37
Kaynak:<https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft7v19p1w6&chunk.id=d0e549&toc.id=d0e549&brand=ucpress> (Erişim tarihi: 19.01.2019).
- Görsel 1.27.** Speculum Humanae Salvationis Giriş bölümünün ilk sayfası, Latince kalıp kitap versiyonu, Birinci edisyon, 1468 dolayları 37
Kaynak:<https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft7v19p1w6;chunk.id=0;doc.view=print> (Erişim tarihi: 19.01.2019).
- Görsel 1.28.** Speculum Humanae Salvationis, Latince kalıp kitap versiyonu, Üçüncü edisyon, 1474 dolayları 38
Kaynak:<https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft7v19p1w6;chunk.id=0;doc.view=print> (Erişim tarihi: 19.01.2019).

- Görsel 1.29.** Speculum Humanae Salvationis, Felemenkçe kalıp kitap versiyonu, İkinci edisyon, 1471 dolayları 38
Kaynak: <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft7v19p1w6;chunk.id=0;doc.view=print> (Erişim tarihi: 19.01.2019).
- Görsel 1.30.** Canticum Canticorum'un 1. ve 2. sayfaları, Birinci edisyon, Hollanda, 1460-1465 dolayları 39
Kaynak: <https://www.themorgan.org/collection/blockbook/145330/7> (Erişim tarihi: 25.01.2019).
- Görsel 1.31.** Canticum Canticorum'un 5. sayfasının siyah-beyaz ve renklendirilmiş iki farklı örneği, Birinci edisyon, Hollanda, 1460-1465 dolayları 40
Kaynak: <https://www.themorgan.org/collection/blockbook/145330/11?fbclid=IwAR3gSIAwf8Tam2yKraa83m7StallJgZg64oIBlj2MIYQET9DReut98mDpM> (Erişim tarihi: 25.01.2019).
- Görsel 1.32.** Ars Moriendi, 1450 dolayları 42
Kaynak: <https://ilovetypography.com/2015/11/10/the-first-illustrated-books/> (Erişim tarihi: 25.01.2019).
- Görsel 1.33.** Giriş sayfaları, Ars Moriendi, 1450 dolayları 43
Kaynak: <https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/10313/1/MM07840.PDF> (Erişim tarihi: 31.01.2019).
- Görsel 1.34.** “Ümitsizlik” ve “Ümit”, Ars Moriendi, ağaç baskı, 1450 dolayları 44
Kaynak: <https://www.learner.org/courses/globalart/work/125/index.html> (Erişim tarihi: 31.01.2019).
- Görsel 1.35.** Ars Moriendi'deki “İman”, ağaç baskı, 1450 dolayları 44
Kaynak: <https://www.alamy.com/stock-photo/ars-moriendi.html> (Erişim tarihi: 31.01.2019).
- Görsel 1.36.** “İman”, Master E.S., gravür, 1440 dolayları 44
Kaynak: <https://www.alamy.com/stock-photo/ars-moriendi.html> (Erişim tarihi: 31.01.2019).
- Görsel 1.37.** Erhard Reuwich, Sanctae Peregrinationes Seyahatnamesi'nden ‘Venedik’ ağaç baskısı, 1486, Almanya, Metropolitan Museum of Art 48
Kaynak: <http://www.historygraphicdesign.com/a-graphic-renaissance/the-german-illustrated-book/28-erhard-reuwich> (Erişim tarihi: 17.02.2019).
- Görsel 1.38.** Albrecht Dürer, Mahşerin Dört Atlısı, Ağaç baskı, 1497/98, Almanya. Metropolitan Museum of Art 49
Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.73.209/> (Erişim tarihi: 17.02.2019).
- Görsel 1.39.** Albrecht Dürer, Bakirenin Hayatı serisinden ‘Bakirenin Doğumu’, Ağaç baskı, 1502 dolayları, Almanya. Metropolitan Museum of Art 49

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/387734> (Erişim tarihi: 17.02.2019).

Görsel 1.40. Albrecht Dürer, ‘Gergedan’, ağaç baskı, 1515, Almanya. National Gallery of Art 50

Kaynak: <https://www.rct.uk/collection/800198/a-rhinoceros> (Erişim tarihi: 17.02.2019).

Görsel 1.41. Hans Holbein ‘Ölüm Dansı’ serisinden ‘Papa’, ağaç baskı, 1523-25, Almanya. Cleveland Museum of Art 51

Kaynak: Holbein, H. (1971). The Dance Of The Death, Rosenwald Collection Reprint Series. New York. Dover Publications, Inc.

Görsel 1.42. Jost Amman, ‘Ständebuch’ kitabından ‘Astronom’, ağaç baskı, 1568, Almanya 51

Kaynak: <https://matemolivares.blogia.com/2017/010709-jost-amman-grabados-de-ciencia-en-el-siglo-xvi..php> (Erişim tarihi: 23.02.2019).

Görsel 1.43. Jost Amman, ‘Ständebuch’ kitabından ‘Oymacı’, ağaç baskı, 1568, Almanya 51

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/a/amman/amman4.html (Erişim tarihi: 23.02.2019).

Görsel 2.1. Frans Masereel, 25 İmgeyle Bir Adamın Çilesi, 1918 52

Kaynak: <https://www.revolvy.com/page/Wordless-novel> (Erişim tarihi: 17.03.2019).

Görsel 2.2. Hans Holbein, “Ölümün Dansı” serisinden “Piskopos”, ağaç baskı, 1523-25 55

Kaynak: Holbein, H. (1971). The Dance Of The Death, Rosenwald Collection Reprint Series. New York. Dover Publications, Inc.

Görsel 2.3. Ernst Ludwig Kirchner, “Takla Atan Akrobatik Dansçılar”, ağaç baskı, 1913 55

Kaynak: https://arthive.com/artists/1692~Ernst_Ludwig_Kirchner/works/503049~Acrobats (Erişim tarihi: 17.03.2019).

Görsel 2.4. Robert Wiene’in yönettiği Dr. Caligari’nin Muayenehanesi’nden bir sahne, 1920 56

Kaynak: <https://medium.com/smashcut-film/welcome-to-bedlam-the-cabinet-of-dr-caligari-once-and-for-all-28905e825205> (Erişim tarihi: 21.03.2019).

Görsel 2.5. Edvard Munch, ‘Çığlık’, Litografi, 36 x 24 cm, 1895 61

Kaynak: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/apr/08/primel-screams-edvard-munch-british-museum-norway#img-2> (Erişim tarihi: 21.03. 2019).

- Görsel 2.6.** Köprü Grubu Sanatçılarının Manifestosu, Ağaç baskı. 15 x 7.5 cm, 1906 61
Kaynak: [http://www.germanexpressionismleicester.org/story-of-expressionism/expressionist-groups/die-bruecke-\(the-bridge\)/](http://www.germanexpressionismleicester.org/story-of-expressionism/expressionist-groups/die-bruecke-(the-bridge)/) (Erişim tarihi: 21.03.2019).
- Görsel 2.7.** Otto Dix, ‘Prague Sokağı’, Tuval üzerine yağlıboya, 101 x 81 cm, 1920 64
Kaynak: <https://lewebpedagogique.com/histoiredesartscamus/pragerstrasse-otto-dix-1920/> (Erişim tarihi: 21.03.2019).
- Görsel 2.8.** Käthe Kollwitz, ‘Anneler’, Ağaç baskı, 34 x 40 cm, 1923 64
Kaynak: <https://www.irishartsreview.com/rethinking-kathe-kollwitz/> (Erişim tarihi: 27.03.2019).
- Görsel 2.9.** Max Beckmann, ‘Açlık’, Litografi, 63 x 50 cm, 1919 65
Kaynak: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-66559.html (Erişim tarihi: 27.03.2019).
- Görsel 2.10.** George Grosz, ‘Güneş Tutulması’, Tuval üzerine yağlıboya, 207 x 182 cm, 1926 65
Kaynak: <http://chrissellers.com/2018/09/03/eclipse-of-the-sun/> (Erişim tarihi: 27.03.2019).
- Görsel 2.11.** ‘Aya Yolculuk’, Yönetmen: Georges Méliés, Bilim kurgu türünde siyah-beyaz sessiz film, 1902, Fransa 69
Kaynak: <https://www.looonline.com.au/event/cinematic-inversa/> (Erişim tarihi: 13.02.2019).
- Görsel 2.12.** ‘Bir Ulusun Doğuşu’, Yönetmen: D. W. Griffith, Dram türünde siyah-beyaz sessiz film, 1915, ABD 70
Kaynak: <https://canaltech.com.br/cinema/critica-infiltrado-na-klan-127589/> (Erişim tarihi: 13.02.2019).
- Görsel 2.13.** ‘Asri Zamanlar’, Yönetmen: C. Chaplin, Dram-komedi türünde siyah-beyaz sessiz film, 1936, ABD 71
Kaynak: <https://betterlivingthroughbeowulf.com/labor-day/> (Erişim tarihi: 13.02.2019).
- Görsel 2.14.** ‘Dr. Caligari’nin Muayenehanesi’, Yönetmen: R. Wiene, Korku türünde siyah-beyaz sessiz film, 1919, Almanya 71
Kaynak: https://helenair.com/the-cabinet-of-dr-caligari/article_d41e88be-241d-554a-84a8-319d461aeb7d.html (Erişim tarihi: 13.02.2019).
- Görsel 2.15.** ‘Son Adam’, Yönetmen: F. W. Murnau, Dram türünde siyah-beyaz sessiz film, 1924, Almanya 73
Kaynak: <http://germanexpressionism2012.blogspot.com/2012/08/characteristics-found-in-films.html> (Erişim tarihi: 13.02.2019).

- Görsel 2.16.** ‘Metropolis’, Yönetmen: F. Lang, Dram ve bilim-kurgu türünde siyah-beyaz sessiz film, 1927, Almanya73
Kaynak: <https://scifimoviefilms.com/unique-posters-metropolis-1927/> (Erişim tarihi: 13.02.2019).
- Görsel 2.17.** William Hogarth, ‘Hovardanın Yükselişi’, 8. Plaka, Gravür, 32 x 38 cm, 1735 77
Kaynak: <https://historienerrant.wordpress.com/2017/12/02/advent-calendar-door-2-the-gate-of-bedlam/> (Erişim tarihi: 29.03.2019).
- Görsel 2.18.** George Cruikshank, ‘Satranç’, Elle renklendirilmiş gravür, 25 x 30 cm, 1814 78
Kaynak: <https://www.illustrationhistory.org/artists/george-cruikshank> (Erişim tarihi: 29.03.2019).
- Görsel 2.19.** James Gillray, ‘Sindirimin Dehşeti Altındaki Bir Lüks Düşkün’ü’, Elle renklendirilmiş gravür, 36 x 29 cm, 1792 78
Kaynak: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1453421&partId=1 (Erişim tarihi: 29.03.2019).
- Görsel 2.20.** Rodolphe Töpffer, ‘Bay Kriptogram’, çizgi roman, 1861, Fransa 78
Kaynak: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86002200/f15.image> (Erişim tarihi: 29.03.2019).
- Görsel 2.21.** Richard F. Outcault, “Sarı Çocuk”, 1895 80
Kaynak: <https://comicsalliance.com/tribute-richard-outcault/> (Erişim tarihi: 29.03.2019).
- Görsel 3.1.** Frans Masereel’in ‘Les Tablettes’ dergisinin Temmuz 1917 sayısında yayımlanmış ‘Yeter!’ isimli ağaç baskısı 86
Kaynak: <http://john-adcock.blogspot.com/2015/11/frans-masereel-la-grande-guerre-par-les.html> (Erişim tarihi: 04.04.2019).
- Görsel 3.2.** Frans Masereel’in 20 Ekim 1917 tarihli ‘La Feuille’ gazetesinde çıkan ‘Günlük Suç Ortakları’ isimli mürekkep çalışması 86
Kaynak: <http://john-adcock.blogspot.com/2015/11/frans-masereel-la-grande-guerre-par-les.html> (Erişim tarihi: 04.04.2019).
- Görsel 3.3.** Frans Masereel, ‘Uyanın Ölüler’ serisinden bir ağaç baskı, 14 x 11 cm, 1917 86
Kaynak: <http://mu-inthecity.com/en/2015/01/blacks-frans-masereel/> (Erişim tarihi: 04.04.2019).
- Görsel 3.4.** Frans Masereel, ‘Ölüler Konuşur’ serisinden bir ağaç baskı, 31 x 25 cm, 1917 86
Kaynak: http://www.artnet.com/artists/frans-masereel/les-morts-parlent-portfolio-of-7-wtitle-BhgVnEvt9qwEhSMj828C_g2 (Erişim tarihi: 04.04.2019).

- Görsel 3.5.** Frans Masereel, ‘25 İmgeyle Bir Adamın Çilesi’, ağaç baskı roman, 1918
..... 89
Kaynak:<http://collection.spencerart.ku.edu/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=20355&viewType=detailView>
(Erişim tarihi: 11.04.2019).
- Görsel 3.6.** Frans Masereel, ‘25 İmgeyle Bir Adamın Çilesi’, ağaç baskı roman, 1918
..... 89
Kaynak:<http://collection.spencerart.ku.edu/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=20355&viewType=detailView>
(Erişim tarihi: 11.04.2019).
- Görsel 3.7.** Frans Masereel, ‘25 İmgeyle Bir Adamın Çilesi’, ağaç baskı roman, 1918
..... 89
Kaynak:<http://collection.spencerart.ku.edu/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=20355&viewType=detailView>
(Erişim tarihi: 11.04.2019).
- Görsel 3.8.** Frans Masereel, ‘25 İmgeyle Bir Adamın Çilesi’, ağaç baskı roman, 1918
..... 89
Kaynak:<http://collection.spencerart.ku.edu/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=20355&viewType=detailView>
(Erişim tarihi: 11.04.2019).
- Görsel 3.9.** Frans Masereel, ‘Saatler Kitabım’ romanından, ağaç baskı, 9 x 7 cm, 1919
..... 91
Kaynak: Masereel, F. (2007). “Passionate Journey a Vision in Woodcuts”
New York. Dover Publication.
- Görsel 3.10.** Frans Masereel, ‘Saatler Kitabım’ romanından, ağaç baskı, 9 x 7 cm, 1919
..... 91
Kaynak: Masereel, F. (2007). “Passionate Journey a Vision in Woodcuts”
New York. Dover Publication.
- Görsel 3.11.** Frans Masereel, ‘Saatler Kitabım’ romanından, ağaç baskı, 9 x 7 cm, 1919
..... 92
Kaynak: Masereel, F. (2007). “Passionate Journey a Vision in Woodcuts”
New York. Dover Publication.
- Görsel 3.12.** Frans Masereel, ‘Saatler Kitabım’ romanından, ağaç baskı, 9 x 7 cm, 1919
..... 92
Kaynak: Masereel, F. (2007). “Passionate Journey a Vision in Woodcuts”
New York. Dover Publication.
- Görsel 3.13.** Frans Masereel, ‘Saatler Kitabım’ romanından, ağaç baskı, 9 x 7 cm, 1919
..... 93
Kaynak: Masereel, F. (2007). “Passionate Journey a Vision in Woodcuts”
New York. Dover Publication.

- Görsel 3.14.** Frans Masereel, ‘Saatler Kitabım’ romanından, ağaç baskı, 9 x 7 cm, 1919 93
Kaynak: Masereel, F. (2007). “Passionate Journey a Vision in Woodcuts” New York. Dover Publication.
- Görsel 3.15.** Frans Masereel, ‘Saatler Kitabım’ romanından, ağaç baskı, 9 x 7 cm, 1919 94
Kaynak: Masereel, F. (2007). “Passionate Journey a Vision in Woodcuts” New York. Dover Publication.
- Görsel 3.16.** Frans Masereel, ‘Saatler Kitabım’ romanından, ağaç baskı, 9 x 7 cm, 1919 94
Kaynak: Masereel, F. (2007). “Passionate Journey a Vision in Woodcuts” New York. Dover Publication.
- Görsel 3.17.** Frans Masereel, ‘Güneş’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1919 97
Kaynak: Masereel, F. (2009). “The Sun, The İdea, Story Without Words” Mineola, New York. Dover Publication Inc.
- Görsel 3.18.** Frans Masereel, ‘Güneş’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1919 97
Kaynak: Masereel, F. (2009). “The Sun, The İdea, Story Without Words” Mineola, New York. Dover Publication Inc.
- Görsel 3.19.** Frans Masereel, ‘Güneş’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1919 97
Kaynak: Masereel, F. (2009). “The Sun, The İdea, Story Without Words” Mineola, New York. Dover Publication Inc.
- Görsel 3.20.** Frans Masereel, ‘Güneş’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1919 97
Kaynak: Masereel, F. (2009). “The Sun, The İdea, Story Without Words” Mineola, New York. Dover Publication Inc.
- Görsel 3.21.** Frans Masereel, ‘Güneş’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1919 97
Kaynak: Masereel, F. (2009). “The Sun, The İdea, Story Without Words” Mineola, New York. Dover Publication Inc.
- Görsel 3.22.** Frans Masereel, ‘Güneş’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1919 98
Kaynak: Masereel, F. (2009). “The Sun, The İdea, Story Without Words” Mineola, New York. Dover Publication Inc.
- Görsel 3.23.** Frans Masereel, ‘Güneş’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1919 98
Kaynak: Masereel, F. (2009). “The Sun, The İdea, Story Without Words” Mineola, New York. Dover Publication Inc.
- Görsel 3.24.** Frans Masereel, ‘Güneş’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1919 98
Kaynak: Masereel, F. (2009). “The Sun, The İdea, Story Without Words” Mineola, New York. Dover Publication Inc.
- Görsel 3.25.** Frans Masereel, ‘Güneş’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1919 98

Kaynak: Masereel, F. (2009). “The Sun, The İdea, Story Without Words” Mineola, New York. Dover Publication Inc.

Görsel 3.26. Charles Holroyd, ‘İkarus’, Gravür, 27 x 17 cm, Londra, 1895, British Museum 98

Kaynak:https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1541847&partId=1 (Erişim tarihi: 13.04.2019).

Görsel 3.27. Hendrick Goltzius, ‘İkarus’, Gravür, 34 x 34 cm, Hollanda, 1588, Metropolitan Museum of Art 98

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343580> (Erişim tarihi: 13.04.2019).

Görsel 3.28. Frans Masereel, ‘Fikir’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1920 100

Kaynak: Masereel, F. (2009). “The Sun, The İdea, Story Without Words” Mineola, New York. Dover Publication Inc.

Görsel 3.29. Frans Masereel, ‘Fikir’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1920 100

Kaynak: Masereel, F. (2009). “The Sun, The İdea, Story Without Words” Mineola, New York. Dover Publication Inc.

Görsel 3.30. Frans Masereel, ‘Fikir’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1920 100

Kaynak: Masereel, F. (2009). “The Sun, The İdea, Story Without Words” Mineola, New York. Dover Publication Inc.

Görsel 3.31. Frans Masereel, ‘Fikir’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1920 101

Kaynak: Masereel, F. (2009). “The Sun, The İdea, Story Without Words” Mineola, New York. Dover Publication Inc.

Görsel 3.32. Frans Masereel, ‘Fikir’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1920 101

Kaynak: Masereel, F. (2009). “The Sun, The İdea, Story Without Words” Mineola, New York. Dover Publication Inc.

Görsel 3.33. Frans Masereel, ‘Fikir’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1920 101

Kaynak: Masereel, F. (2009). “The Sun, The İdea, Story Without Words” Mineola, New York. Dover Publication Inc.

Görsel 3.34. Frans Masereel, ‘Fikir’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1920 101

Kaynak: Masereel, F. (2009). “The Sun, The İdea, Story Without Words” Mineola, New York. Dover Publication Inc.

Görsel 3.35. Frans Masereel, ‘Fikir’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1920 102

Kaynak: Masereel, F. (2009). “The Sun, The İdea, Story Without Words” Mineola, New York. Dover Publication Inc.

Görsel 3.36. Frans Masereel, ‘Fikir’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1920 102

Kaynak: Masereel, F. (2009). “The Sun, The İdea, Story Without Words” Mineola, New York. Dover Publication Inc.

- Görsel 3.37.** Berthold Bartosch, ‘L’Idée’, Animasyon filminin afişi, 1932, Fransa 103
Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0145834/> (Erişim tarihi: 19.04.2019)
- Görsel 3.38.** Berthold Bartosch, ‘L’Idée’, Animasyon filminden iki farklı kare, 1932, Fransa 104
Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=zT_PCFqd2M (Erişim tarihi: 19.04.2019).
- Görsel 3.39.** Berthold Bartosch, ‘L’Idée’, Animasyon filminden iki farklı kare, 1932, Fransa 104
Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=zT_PCFqd2M (Erişim tarihi: 19.04.2019).
- Görsel 3.40.** Frans Masereel, ‘Şehir’ romanından, ağaç baskı, 13 x 8 cm, 1925 105
Kaynak: Masereel, F. (2006). “The City a Vision in Woodcuts” Mineola, New York. Dover Publication Inc.
- Görsel 3.41.** Frans Masereel, ‘Şehir’ romanından, ağaç baskı, 13 x 8 cm, 1925 106
Kaynak: Masereel, F. (2006). “The City a Vision in Woodcuts” Mineola, New York. Dover Publication Inc.
- Görsel 3.42.** Frans Masereel, ‘Şehir’ romanından, ağaç baskı, 13 x 8 cm, 1925 106
Kaynak: Masereel, F. (2006). “The City a Vision in Woodcuts” Mineola, New York. Dover Publication Inc.
- Görsel 3.43.** Frans Masereel, ‘Şehir’ romanından, ağaç baskı, 13 x 8 cm, 1925 106
Kaynak: Masereel, F. (2006). “The City a Vision in Woodcuts” Mineola, New York. Dover Publication Inc.
- Görsel 3.44.** Frans Masereel, ‘Şehir’ romanından, ağaç baskı, 13 x 8 cm, 1925 106
Kaynak: Masereel, F. (2006). “The City a Vision in Woodcuts” Mineola, New York. Dover Publication Inc.
- Görsel 3.45.** Frans Masereel, ‘Şehir’ romanından, ağaç baskı, 13 x 8 cm, 1925 107
Kaynak: Masereel, F. (2006). “The City a Vision in Woodcuts” Mineola, New York. Dover Publication Inc.
- Görsel 3.46.** Frans Masereel, ‘Şehir’ romanından, ağaç baskı, 13 x 8 cm, 1925 107
Kaynak: Masereel, F. (2006). “The City a Vision in Woodcuts” Mineola, New York. Dover Publication Inc.
- Görsel 3.47.** Frans Masereel, ‘Şehir’ romanından, ağaç baskı, 13 x 8 cm, 1925 108
Kaynak: Masereel, F. (2006). “The City a Vision in Woodcuts” Mineola, New York. Dover Publication Inc.
- Görsel 3.48.** Frans Masereel, ‘Şehir’ romanından, ağaç baskı, 13 x 8 cm, 1925 108
Kaynak: Masereel, F. (2006). “The City a Vision in Woodcuts” Mineola, New York. Dover Publication Inc.

- Görsel 3.49.** Frans Masereel, ‘Şehir’ romanından, ağaç baskı, 13 x 8 cm, 1925 109
Kaynak: Masereel, F. (2006). “The City a Vision in Woodcuts” Mineola, New York. Dover Publication Inc.
- Görsel 3.50.** Otto Dix, ‘Savaş’ serisinden ‘Cephe Askeri Brüksel’de’, gravür, 47 x 35 cm, Almanya, 1924 109
Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/87749> (Erişim tarihi: 21.04.2019).
- Görsel 3.51.** Otto Nückel, ‘Kader’ romanından, Kurşun plaka üzerine yüksek baskı, 7 x 7 cm, 1926, Achenbach Foundation 112
Kaynak: Beronä, D. A. (2008). Wordless books: the original graphic novels. New York: Abrams Books (s.97)
- Görsel 3.52.** Lynd Ward, ‘Tanrıların Adamı’ romanından, Ağaç gravür, 1929 113
Kaynak: Ward, L. (2010). Gods’ Man, Madman’s Drum, Wild Pilgrimage. New York: Library of America.
- Görsel 3.53.** Lynd Ward, ‘Tanrıların Adamı’ romanından, Ağaç gravür, 1929 113
Kaynak: Ward, L. (2010). Gods’ Man, Madman’s Drum, Wild Pilgrimage. New York: Library of America.
- Görsel 3.54.** Lynd Ward ağaç kalıbı üzerinde çalışırken 114
Kaynak: <https://worldlibraries.dom.edu/index.php/worldlib/rt/prINTERFriendlY/95/32> (Erişim tarihi: 21.04.2019).
- Görsel 3.55.** ‘Tanrıların Adamı’ romanının 1929 tarihli ilk baskısının ön ve arka kapağı 116
Kaynak: <https://www.fulltable.com/vts/aoi/w/ward/md.htm> (Erişim tarihi: 21.04.2019).
- Görsel 3.56.** Lynd Ward, ‘Tanrıların Adamı’ romanından, Ağaç gravür, 1929 117
Kaynak: Ward, L. (2010). Gods’ Man, Madman’s Drum, Wild Pilgrimage. New York: Library of America.
- Görsel 3.57.** Lynd Ward, ‘Tanrıların Adamı’ romanından, Ağaç gravür, 1929 117
Kaynak: Ward, L. (2010). Gods’ Man, Madman’s Drum, Wild Pilgrimage. New York: Library of America.
- Görsel 3.58.** Lynd Ward, ‘Tanrıların Adamı’ romanından, Ağaç gravür, 1929 117
Kaynak: Ward, L. (2010). Gods’ Man, Madman’s Drum, Wild Pilgrimage. New York: Library of America.
- Görsel 3.59.** Lynd Ward, ‘Tanrıların Adamı’ romanından, Ağaç gravür, 1929 117
Kaynak: Ward, L. (2010). Gods’ Man, Madman’s Drum, Wild Pilgrimage. New York: Library of America.
- Görsel 3.60.** Lynd Ward, ‘Tanrıların Adamı’ romanından, Ağaç gravür, 1929 117

Kaynak: Ward, L. (2010). Gods' Man, Madman's Drum, Wild Pilgrimage. New York: Library of America.

Görsel 3.61. Lynd Ward, 'Tanrıların Adamı' romanından, Ağaç gravür, 1929 117

Kaynak: Ward, L. (2010). Gods' Man, Madman's Drum, Wild Pilgrimage. New York: Library of America.

Görsel 3.62. Lynd Ward, 'Tanrıların Adamı' romanından, Ağaç gravür, 1929 117

Kaynak: Beronä, D. A. (2008). Wordless books: the original graphic novels. New York: Abrams Books (s.46)

Görsel 3.63. Lynd Ward, 'Tanrıların Adamı' romanından, Ağaç gravür, 1929 117

Kaynak: Ward, L. (2010). Gods' Man, Madman's Drum, Wild Pilgrimage. New York: Library of America.

Görsel 3.64. Lynd Ward, 'Tanrıların Adamı' romanından, Ağaç gravür, 1929 117

Kaynak: Beronä, D. A. (2008). Wordless books: the original graphic novels. New York: Abrams Books (s.51)

Görsel 3.65. Lynd Ward, 'Tanrıların Adamı' romanından, Ağaç gravür, 1929 119

Kaynak: Beronä, D. A. (2008). Wordless books: the original graphic novels. New York: Abrams Books (s.47)

Görsel 3.66. Lynd Ward, 'Tanrıların Adamı' romanından, Ağaç gravür, 1929 119

Kaynak: Ward, L. (2010). Gods' Man, Madman's Drum, Wild Pilgrimage. New York: Library of America.

Görsel 3.67. Lynd Ward, 'Tanrıların Adamı' romanından, Ağaç gravür, 1929 119

Kaynak: Ward, L. (2010). Gods' Man, Madman's Drum, Wild Pilgrimage. New York: Library of America.

Görsel 3.68. Lynd Ward, 'Zorlu Yolculuk' romanından, Ağaç gravür, 1932 123

Kaynak: Ward, L. (2010). Gods' Man, Madman's Drum, Wild Pilgrimage. New York: Library of America.

Görsel 3.69. Lynd Ward, 'Zorlu Yolculuk' romanından, Ağaç gravür, 1932 123

Kaynak: Ward, L. (2010). Gods' Man, Madman's Drum, Wild Pilgrimage. New York: Library of America.

Görsel 3.70. Lynd Ward, 'Zorlu Yolculuk' romanından, Ağaç gravür, 1932 123

Kaynak: Ward, L. (2010). Gods' Man, Madman's Drum, Wild Pilgrimage. New York: Library of America.

Görsel 3.71. Lynd Ward, 'Zorlu Yolculuk' romanından, Ağaç gravür, 1932 123

Kaynak: Ward, L. (2010). Gods' Man, Madman's Drum, Wild Pilgrimage. New York: Library of America.

Görsel 3.72. Lynd Ward, 'Zorlu Yolculuk' romanından, Ağaç gravür, 1932 123

Kaynak: Ward, L. (2010). Gods' Man, Madman's Drum, Wild Pilgrimage. New York: Library of America.

Görsel 3.73. Lynd Ward, 'Zorlu Yolculuk' romanından, Ağaç gravür, 1932 123

Kaynak: Ward, L. (2010). Gods' Man, Madman's Drum, Wild Pilgrimage. New York: Library of America.

Görsel 3.74. Lynd Ward, 'Zorlu Yolculuk' romanından, Ağaç gravür, 1932 123

Kaynak: Ward, L. (2010). Gods' Man, Madman's Drum, Wild Pilgrimage. New York: Library of America.

Görsel 3.75. Lynd Ward, 'Vertigo', 'Kız' bölümünden, 1937, Ağaç gravür 126

Kaynak: Ward, L. (2009). Vertigo a Novel in Woodcuts. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.

Görsel 3.76. Lynd Ward, 'Vertigo', 'Kız' bölümünden, 1937, Ağaç gravür 126

Kaynak: Ward, L. (2009). Vertigo a Novel in Woodcuts. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.

Görsel 3.77. Lynd Ward, 'Vertigo', 'Kız' bölümünden, 1937, Ağaç gravür 128

Kaynak: Ward, L. (2009). Vertigo a Novel in Woodcuts. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.

Görsel 3.78. Lynd Ward, 'Vertigo', 'İhtiyar Beyefendi' bölümünden, 1937, Ağaç gravür 128

Kaynak: Ward, L. (2009). Vertigo a Novel in Woodcuts. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.

Görsel 3.79. Lynd Ward, 'Vertigo', 'İhtiyar Beyefendi' bölümünden, 1937, Ağaç gravür 128

Kaynak: Ward, L. (2009). Vertigo a Novel in Woodcuts. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.

Görsel 3.80. Lynd Ward, 'Vertigo', 'İhtiyar Beyefendi' bölümünden, 1937, Ağaç gravür 128

Kaynak: Ward, L. (2009). Vertigo a Novel in Woodcuts. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.

Görsel 3.81. Lynd Ward, 'Vertigo', son sahne, 1937, Ağaç gravür 129

Kaynak: Ward, L. (2009). Vertigo a Novel in Woodcuts. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.

Görsel 3.82. Lynd Ward, 'Vertigo', 'İhtiyar Beyefendi' bölümünden, 1937, Ağaç gravür 130

Kaynak: Ward, L. (2009). Vertigo a Novel in Woodcuts. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.

Görsel 3.83. Resimlemeleri Otto Nückel'e ait olan E. T. A. Hoffmann'ın 1922 tarihli 'Üstat Pire: İki Arkadaşın Başından Geçen Yedi Macera' adlı kitabı 133

Kaynak: <http://www.fulltable.com/VTs/aoi/n/nuckel/P9040025.jpg> (Erişim tarihi: 27.04.2019).

Görsel 3.84. Otto Nückel, ‘Kader’ romanı, kurşun plaka üzerine yüksek baskı, 1930 133

Kaynak: <http://www.fulltable.com/VTs/aoi/n/nuckel/P9040025.jpg> (Erişim tarihi: 27.04.2019).

Görsel 3.85. Otto Nückel, ‘Kader’ romanı, kurşun plaka üzerine yüksek baskı, 1930 135

Kaynak: <https://www.worthpoint.com/worthopedia/destiny-novel-pictures-otto-nuckel-534504240> (Erişim tarihi: 27.04.2019).

Görsel 3.86. Otto Nückel, ‘Kader’ romanı, kurşun plaka üzerine yüksek baskı, 1930 135

Kaynak: Beronä, D. A. (2008). Wordless books: the original graphic novels. New York: Abrams Books (s.95).

Görsel 3.87. Otto Nückel, ‘Kader’ romanı, kurşun plaka üzerine yüksek baskı, 1930 135

Kaynak: Beronä, D. A. (2008). Wordless books: the original graphic novels. New York: Abrams Books (s.97).

Görsel 3.88. Otto Nückel, ‘Kader’ romanı, kurşun plaka üzerine yüksek baskı, 1930 136

Kaynak: Beronä, D. A. (2008). Wordless books: the original graphic novels. New York: Abrams Books (s.98).

Görsel 3.89. Otto Nückel, ‘Kader’ romanı, kurşun plaka üzerine yüksek baskı, 1930 136

Kaynak: Beronä, D. A. (2008). Wordless books: the original graphic novels. New York: Abrams Books (s.103).

Görsel 3.90. Otto Nückel, ‘Kader’ romanı, kurşun plaka üzerine yüksek baskı, 1930 136

Kaynak: Beronä, D. A. (2008). Wordless books: the original graphic novels. New York: Abrams Books (s.104).

Görsel 3.91. Otto Nückel, ‘Kader’ romanı, kurşun plaka üzerine yüksek baskı, 1930 136

Kaynak: Beronä, D. A. (2008). Wordless books: the original graphic novels. New York: Abrams Books (s.105).

Görsel 3.92. Otto Nückel, ‘Kader’ romanı, kurşun plaka üzerine yüksek baskı, 1930 137

Kaynak: Beronä, D. A. (2008). Wordless books: the original graphic novels. New York: Abrams Books (s.105).

- Görsel 3.93.** Otto Nüchel, ‘Kader’ romanı, kurşun plaka üzerine yüksek baskı, 1930
..... 137
Kaynak: Beronä, D. A. (2008). Wordless books: the original graphic novels.
New York: Abrams Books (s.106).
- Görsel 3.94.** Otto Nüchel, ‘Kader’ romanı, kurşun plaka üzerine yüksek baskı, 1930
..... 138
Kaynak: Beronä, D. A. (2008). Wordless books: the original graphic novels.
New York: Abrams Books (s.107).
- Görsel 3.95.** Otto Nüchel, ‘Kader’ romanı, kurşun plaka üzerine yüksek baskı, 1930
..... 138
Kaynak: Beronä, D. A. (2008). Wordless books: the original graphic novels.
New York: Abrams Books (s.109).
- Görsel 3.96.** Otto Nüchel, ‘Kader’ romanı, kurşun plaka üzerine yüksek baskı, 1930
..... 138
Kaynak: Beronä, D. A. (2008). Wordless books: the original graphic novels.
New York: Abrams Books (s.111).

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 1.1. Kâğıdın Doğu Asya’dan Avrupa’ya göç ederken uğradığı merkezler 23

Kaynak: Tasarım yazara aittir.

GİRİŞ

Resimlerin yazıyla/kitaplarla birlikteliği aslında uzun bir geçmişe sahiptir. “Resimli kitap, yazının ve resmin imkânlarını birleştirmeye çalışan bir iletişim biçimi olarak tarih boyunca var olmuştur (Koçak, 1993, s.i)”. Ancak bu kitaplardaki resimler, yazının etkisini arttırmak veya daha iyi anlaşılmasını sağlamak amacıyla çoğunlukla arka planda kalmıştır. Dolayısıyla resimli bir kitapta olayı/hikâyeyi anlatan veya bilgi veren resimler değil sözcüklerdir; resimlerin temel görevi refakat etmektir.

Bu tez çalışmasının inceleme konusu olan ağaç baskı roman ise hikâyenin yazıyla değil resimlerle anlatıldığı ve resimlerin yazı görevi üstlendiği bir görsel anlatı türüdür. 20. yüzyıl başlarında doğmuş ağaç baskı romanlar, resimlerin sadece yardımcı bir görevde olmadığını, yazı olmadan da ‘okuru’ derinden etkileyebilecek ve sarsacak hikâyeler ‘yazılabildiğini’ kanıtlamaktadır. Sözcüklerin yardımını almadan resimlerle ‘yazılmış’ olmaları, bir anlamda bu romanları dilin sınırlayıcılığından kurtarmış ve dünyanın her yerinde anlaşılabilir bir evrensellik kazandırmıştır.

Ağaç baskı romanların gerek resimsel hikâye anlatımı gerekse baskiresim tarihi bakımından önemini vurgulamayı ve bu alanda eser vermiş sanatçıların baskiresimle ilişkisini incelemeyi amaçlayan bu tez çalışmasında, ağaç baskı roman türü kapsamlı biçimde ele alınmaya çalışılmıştır. Bunu yaparken, ağaç baskı romanın ortaya çıkmasına öncülük eden temel unsurlar göz önüne alınarak tez çalışması üç bölüme ayrılmıştır.

Öncelikle hem bir resimsel anlatı türü oluşu hem de yöntem olarak ağaç baskı tekniğini tercih etmesi bakımından ağaç baskı roman, bir anlamda yüksek baskı tekniğinin tarihine göz atmayı gerektirmiştir. Bu sebeple birinci bölümde, 7. yüzyılda Çin’de ortaya çıkan ve 14. yüzyılda Avrupa’ya ulaşan ağaç baskı tekniğinin her iki coğrafyada nasıl ve ne şekilde kullanıldığı incelenmiştir. Tekniğin Avrupa’da halkı eğitmek ve bilgilendirmek amacıyla kullanımı ve ardından sanatsal dönüşümü ele alınmıştır. 15. yüzyılda okuma-yazma bilmeyen Ortaçağ insanına dinî eğitim vermek ve rehberlik etmek amacıyla basılmış olan *Biblia Pauperum*, *Ars Moriendi* gibi kalıp kitaplar bilhassa önemlidir çünkü ağaç baskı roman sanatçıları üretimlerinde bu kitaplardan ilham almış, hatta bu kitaplarla benzer amaçları taşıyan ağaç baskı romanlar üretmişlerdir.

İkinci bölümde, 20. yüzyılda ağaç baskı tekniğine zemin hazırlayan unsurlara kapsamlı şekilde yer verilmeye çalışılmıştır. Beronä’nın Alman Dışavurumculuk akımı, sessiz sinema ve karikatür/çizgi roman olarak sıraladığı bu unsurlar ifade biçimleri, estetikleri, hikâye anlatımında kullandıkları öğeler ve konu ettikleri temalar bakımından

ağaç baskı roman sanatçılarında ilham kaynağı olmuştur. 20. yüzyıl başlarında toplumsal, ekonomik, politik ve teknolojik gelişim/değişimlere tanıklık etmiş olan Avrupa’da edebiyat, resim, sinema, tiyatro gibi sanat dallarında yeni arayışlar içine girilmiştir. Biçim ve içerik olarak dikkat çekici gelişmelerin yaşandığı ve sanatçı öznelliğinin ön plana çıktığı bu dönemde, kendinden önceki dönemin değerlerine tepki olarak doğan Dışavurumculuk akımı, ağaç baskı romanın esasında temel referans noktası olmuştur. Öte yandan yine bu dönemde halkın ilgisini çekerek popülerlik kazanmaya başlayan sessiz sinemanın görsel dili ve evrensel anlatım biçimi ile toplumsal ve politik meseleleri hicivli bir dille resimleyen karikatürler de ağaç baskı romanın diğer sacayaklarını oluşturmaktadır. Bu sebeple, bu üç temel unsurun ağaç baskı romanı nasıl şekillendirdiğini anlayabilmek adına ikinci bölümde Alman Dışavurumculuk akımı, sessiz sinema ve karikatür/çizgi roman detaylı bir şekilde ele alınmış ve ağaç baskı roman türüyle bağlantısı anlaşılmaya çalışılmıştır.

Üçüncü ve son bölümde ise ağaç baskı roman türünde eserler üretmiş ve bu türün Avrupa ve Amerika’daki öncüsü kabul edilen Frans Masereel, Lynd Ward ve Otto Nückel’in romanları konu edilmiştir. Ağırlıklı olarak ortaya çıktıkları dönemin toplumsal ve ekonomik sorunlarına, bunların birey üzerinde yarattığı bunalımlara ve psikolojik etkilerine odaklanmış olan bu romanlar incelenirken, resim sanatı, sinema gibi sanatsal disiplinlerden ne şekilde etkilendikleri de aktarılmaya çalışılmıştır. Tez çalışmasında kapsamı daraltmak adına yalnızca bu üç isme ve romanlarına ayrıntılı olarak yer verilebilmiştir. Ancak bu türde eser üretmiş diğer sanatçılardan da kısa da olsa bahsedilmeye ve Frans Masereel’in öncülük ettiği bu özgün hikâye anlatıcılığının başka sanatçılardaki yansımalarına yer verilmeye çalışılmıştır.

Ağaç baskı romanlar, başka sanat alanlarından etkilenmekle kalmayıp, karşılığında bu alanlar üzerinde de etki yaratmış, şairlere, yazarlara ve film yapımcılarına ilham kaynağı olmuştur. Yazar Thomas Mann’a onu en çok etkileyen film sorulduğunda cevaben Frans Masereel’in *Saatler Kitabım* romanını söylemesi, ağaç baskı romanın sessiz bir film kadar etkili bir ifade gücüne sahip olduğunun göstergesidir. Öte yandan grafik roman sanatçıları da bu romanların üzerindeki etkilerinden bahsetmiş ve üretimlerinde ağaç baskı romanlardan ilham aldıklarını ifade etmiştir. Erken 20. yüzyılda ortaya çıkan ağaç baskı romanlar Will Eisner, Art Spiegelman, Peter Kuper ve Eric Drooker gibi grafik roman sanatçıları tarafından grafik romanın atası olarak kabul edilmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. AĞAÇ KALIP BASKI TEKNİĞİNİN TARİHÇESİ

Kökeni Doğu Asya'ya dayandırılan ve ilk olarak M.S. 7. yüzyılda Çin'de uygulanmış olduğu kabul edilen *ağaç kalıp baskı* (İngilizcede *woodblock printing*), bir yüksek baskı tekniğidir. *Ksilografi* olarak da adlandırılan bu çoğaltma tekniğinde, basılması amaçlanan yazının ve görselin ters görüntüsü ağaç kalıp üzerinde yüksek oyulduktan sonra üzerine fırçayla mürekkep sürülüp temiz kâğıt serilir ve baskısı alınır. Yazı ve resimlerin bir arada basılmasına imkân tanıyan bu teknik, günümüz matbaasının temeli olan hareketli harflerin icadından önce, hem Doğu hem de Batı medeniyetlerinde resimlerin ve yazıların çoğaltılmasında önemli rol oynamıştır.

Başlangıçta, Doğu Asya'da ağırlıklı olarak dinî amaçlarla kullanılmış olan bu teknik ile kutsal Budist metinler, Budizm öğretileri, Taoist edebiyatı ve Konfüçyüs klasikleri basılmış ve çoğaltılmıştır. Ağaç kalıp baskı tekniğiyle basılmış bilinen en eski kitap, Budizm'le ilgilidir. İlerleyen dönemlerde bu tekniğin hükümet tarafından da benimsenmesiyle birlikte, kaligrafi sanatının ve dolayısıyla el yazmalarının değerli olduğu Çin'de, basılı kitapların sayısı giderek artmaya başlamıştır. Ağaç kalıp baskı tekniğiyle birlikte kitap üretiminin maliyetleri düşmüş ve Doğu Asya'da kitap basımı yaygınlaşmıştır. Çin'de 1040'lı yıllarda hareketli harflerle baskı tekniğinin temelleri atılmış olmasına karşın, ağaç kalıp baskı tekniğinin yerini alamamış ve Çinliler 12 asır boyunca kitap ve belge basımında ağırlıklı olarak bu teknikten yararlanmıştır.

Ağaç baskı tekniği, 14. yüzyıldan itibaren Avrupa'da kullanılmaya başlanmış ve başlangıçta dekoratif motifli basma kumaşlar, oyun kartları ve dinî tasvirler ağaç kalıp tekniğiyle basılmıştır. Avrupa'da Almanya, Hollanda ve İtalya, bu tekniğin uygulandığı başlıca merkezler olmuştur. Ağaç kalıp baskı tekniği, 15. yüzyıl ortalarında kitap basımında da kullanılmaya başlamış ve Avrupa'da bu yöntemle basılan kitaplar, metin ve görsellerin birlikte oyulduğu kalıplardan basıldığı için *kalıp baskı kitap* (*block-book*) veya *ksilografika* (*xylographica*) olarak adlandırılmıştır. Metin ve görseller aynı ağaç kalıba oyulup tek seferde basıldıktan sonra, elde edilen sayfalar ikiye katlanıp kitap haline getirilmiştir. Avrupa'da bu teknikle basılan kitaplar, okuma-yazma bilmeyen 15. yüzyıl insanına Hristiyanlıkla ilgili görsel imgeler sunmuş ve iyi bir Hristiyan olma konusunda rehberlik etmiştir.

Bu teknikte, basılması planlanan kaligrafik yazı veya görsel, fırça ve mürekkeple ince bir kâğıt üzerinde hazırlanır ve bu kâğıt daha önceden üzeri tutkalla kaplanmış olan ağaç kalıp üzerine yazılı yüzeyi altta kalacak şekilde serilir. Tutkal tamamen kuruduktan sonra kâğıt yavaşça soyulur ve böylece kâğıttaki yazıların/görsellerin ters görüntüsü ağaç kalıp üzerine transfer edilmiş olur. Bu aşamada devreye giren oymacılar, kalıp üzerindeki karakterlerin etrafını oyar ve böylece basılacak görüntü yüksekte kalmış olur. Daha sonra kalıp üzerine mürekkep sürüldükten sonra kâğıt yerleştirilir ve kâğıdın arkasına sert bir gereçle basınç uygulandıktan sonra kâğıt, kalıptan çekilir.

Ağaç kalıp baskı tekniğinin yukarıda anlatılan teknik uygulama sürecinin, esasında bir başka yüksek baskı tekniği olan ‘ağaç baskı’ tekniğinden (*woodcut*) hiç de farklı olmadığı dikkat çeker. Dolayısıyla, bu noktada, her iki tekniğe dair terminolojik bir açıklama yapmak gerekir. Avrupa baskı tarihinde ‘ağaç baskı’ (*woodcut*) terimi, ‘ağaç kalıp baskı’ (*woodblock printing*) teriminden farklı konumlandırılmıştır. “Avrupalılar, ağaç baskıyı, bir tahta parçasına oyulmuş resim veya desen olarak, ağaç kalıp baskıyı ise yekpare bir ağaç kalıba yazıların ve resmin bir arada oyulup yekpare şekilde basılması olarak tanımlamıştır (Chow, 2007, s.174)”. Fakat Chow’a göre, bu ayrım anlamsızdır, zira kalıbın büyüklüğü böyle bir ayrımı yapmaya uygun bir unsur değildir. İki terim arasındaki fark, esasında kullanım alanlarının zaman içerisinde farklılaşmasından ileri gelmektedir. Çin’de yüzyıllar boyunca ağırlıklı olarak kitap ve belge basımında kullanılan ağaç kalıp baskı tekniği, Avrupa’ya ilk göç ettiği dönemde yine aynı amaçla kullanılmıştır. Ancak Gutenberg’in hareketli metal harfleri keşfetmesiyle birlikte ağaç kalıp baskı tekniğinin kitap basımındaki kullanımı giderek azalmış, ancak Albrecht Dürer, Hans Holbein gibi dönemin sanatçıları tarafından gitgide sanatsal bir ifade şekline dönüşmüştür. Artık kitap formatında değil, tek sayfalık baskılar üretilmeye başlanmıştır.

Sonuç olarak, bu tekniklerin her ikisi de temelde aynı uygulama metotlarını kullanan yüksek baskı teknikleridir. Ancak ‘ağaç kalıp baskı’ terimi, Avrupa’da ‘ağaç baskı’ terimine evrilmiştir.

Aşağıdaki alt başlıklarda ağaç kalıp baskı tekniğinin tarihi daha detaylı bir şekilde ele alınacaktır. Öncelikle, Çin’de kâğıdın keşfi incelenecek ve uygarlığın en önemli keşiflerinden biri olan kâğıdın, yazılı bilginin çoğaltılmasına öncülük etmiş bir başka önemli buluş olan baskının tarihini ne şekilde etkilediği ele alınacaktır. Ardından, ağaç kalıp baskı tekniğinin Doğu Asya’daki kökenleri ve ortaya çıkmasına zemin hazırlayan unsurlar araştırılıp bu tekniğin Çin başta olmak üzere Doğu Asya’yı ne şekilde etkilediği

incelenecektir. İlerleyen alt başlıklarda ise önce kâğıdın daha sonra ağaç kalıp baskı tekniğinin Batı'ya nasıl göç ettiği, Avrupa'nın bu iki önemli keşiften niçin yüzyıllar boyunca yoksun kaldığı ve ağaç kalıp baskı tekniğinin Avrupa'daki kullanım şekilleri araştırılacaktır. Ardından, tezin inceleme konusu olan ağaç baskı romanlara ilham kaynağı olmuş olan kalıp baskı kitaplara detaylı şekilde yer verilecektir. Bölümün son alt başlığında ise Gutenberg'in matbaayı keşfetmesinin ardından ağaç kalıp baskı tekniğinin Avrupa'da nasıl bir değişim geçirdiği ve Hans Holbein, Albrecht Dürer gibi sanatçılarla birlikte nasıl sanatsal bir anlam kazandığı ele alınacaktır.

1.1. Kâğıdın Keşfi

Baskının Çin'deki kökenleri ve kâğıdın keşfi üzerine Batı'da yazılmış ilk kitap olma özelliği taşıyan *Çin'de Baskının Keşfi ve Batıya Yayılması (The Invention of Printing in China and Its Spread Westward)* adlı akademik kitabıyla Thomas Francis Carter, Çin'in miras bıraktığı bu iki keşfe dair ışık tutmuştur. İlk kez 1925'te yayımlanan kitap şu sözlerle başlar: “Baskının keşfinin arkasında, Çin'in en kesin ve en mükemmel keşfi olan kâğıdın kullanılması yatar (Carter, 2016, s.67).” Nitekim kâğıdın keşfi, sadece Çin'i değil tüm dünya medeniyetlerini şekillendirecek ve etkileyecek bir buluş olmuş ve geniş kapsamlı etkisiyle başka buluşlara öncülük etmiştir.

Çinliler, kâğıdın keşfinden yüzyıllar önce tarihî kayıt ve belgelerin yazımında kemik, deniz kabukları, fildişi ve ipek gibi hayvansal ürünlerden, bronz, demir, altın, gümüş, kurşun-kalay alaşımı, taş, yeşim taşı ve kil gibi minerallerden ve bambu ve tahta gibi bitkisel malzemelerden yararlanmışlardır. Çin'de seramik üzerine yazılmış yazıların izleri Neolitik döneme kadar uzanır (Tsien, 1985, s.24). Kehanet kemikleri olarak adlandırılan ve tanrılara veya atalara mesajların yazıldığı öküz kürek kemiği ve kaplumbağa kabukları (Görsel 1.1) Shang Hanedanlığı (M.Ö. 1600 – M.Ö. 1046 dolayları) dönemine tarihlendirilir. Tutulmalar, yağmur, rüzgâr gibi doğa olayları, avcılık, balıkçılık, seyahat, savaş, hastalık, ölüm vb. konularla ilgili sorular bu kemikler üzerine kazınmış ve ateşte ısıtıldıktan sonra oluşan çatlaklara bakan kâhinler geleceğe dair kehanetlerde bulunmuştur (Tsien, 1985, s.25; Meggs ve Purvis, 2016, s.35). Öte yandan bronz, taş, ipek ve çeşitli metaller üzerine kazınmış yazıtlar da yazının Çin'deki tarihine dair önemli kayıtlardır. Doğru ve kalıcı bir şekilde kaydetmek ve koruma altına almak amacıyla anıtsal yazıtlar, Konfüçyüs klasikleri, Budizm külliyatları, tarihî olaylar taşlara kazınmıştır. Ancak kâğıdın keşfinden önce yazı amacıyla kullanılan en popüler

materyaller bambu ve tahta şeritler olmuştur ve kayışlarla birbirine bağlanan ve günümüzdeki sayfalı kitaba benzer şekilde kullanılan bu yazı malzemeleri Çin’de kitabın atası sayılmaktadır (Tsien, 1985, s.29).



Görsel 1.1. Geç Shang Hanedanlığı dönemine ait kaplumbağa kabuğuna (solda) ve hayvan kemiğine (sağda) kazınmış kehanet kemikleri.

Çin’de yazılan ilk kitaplar kandil isinden elde edilen yoğun kıvamlı, kalıcı mürekkep ve bambu kalem kullanılarak tahta veya bambu şeritlerin üzerine yazılmış el yazması kitaplardır; bunlar deri ya da ipekten kayışlarla bağlanmış ve saklanmak üzere rulolanmıştır (Brokaw, 2016, s.xx; Meggs ve Purvis, 2016, s.36). Bambu, yaklaşık 23 cm uzunluğunda ve Çince karakterlerin sığabileceği genişlikte şeritler halinde kesilmiştir. Tahtaya göre daha dayanıklı olduğundan klasiklerin, edebi metinlerin ve resmî belgelerin yazımında bambu şeritler kullanılmış, tahta şeritler ise kişisel yazışmalar, evraklar gibi daha kısa metin ve mesajlarda kullanılmıştır (Tsien, 1985, s.32; Carter, 2016, s.67). “Bu kitapların günümüze ulaşmayı başarmış en eski örneği M.Ö. 4. yüzyıla tarihlendirilir fakat başka metinlerde geçen ifadeler ortaya koymaktadır ki bu kitaplar M.Ö. 13. yüzyılda dahi kullanılmaktaydı (Brokaw, 2016, s.xx)”.

İpek dokumacılığının keşfiyle birlikte (M.Ö. 7. veya 8. yüzyıl) Çinliler, ipeği de yazı malzemesi olarak kullanmıştır. Her ne kadar oldukça maliyetli olsa da bambu ve tahta şeritlere göre daha yumuşak, hafif, dayanıklı, emici olduğu ve daha geniş bir yüzeye yazı yazma imkânı tanınması nedeniyle bambu veya tahtanın uygun olmayacağı özel durumlarda ipek tercih edilmiştir.

“Kitabın önce bambu şeritlere taslak olarak, ardından ipek üzerine son nüsha olarak yazıldığı bilinmektedir. İpek özellikle kehanet ve büyü ile ilgili kitaplarda, resimlemelerde, haritalarda, atalara ve ruhlara yapılan adak metinlerinde kullanılmıştır. Ayrıca kralların vecizelerini gelecek nesillere aktarmak amacıyla kaydetmek ve büyük devlet adamlarının ve savaş kahramanlarının övgüye değer başarılarını anmak için de ipek tercih edilmiştir (Tsien, 1985, s.33)”.

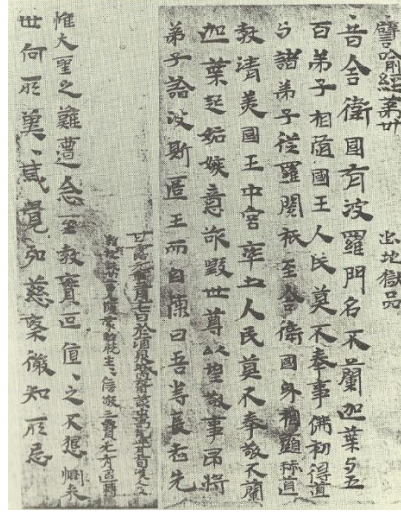
Hanedanlık kayıtlarına göre kâğıt, Han Hanedanlığı döneminde yüksek düzey bir hükümet yetkilisi olan Ts'ai Lun tarafından imparatora M.S. 105 yılında resmî olarak rapor edilmiştir. Fakat Ts'ai Lun kâğıdın gerçek mucidi de olabilir, hâlihazırda keşfedilmiş tekniği mükemmelleştirmiş veya sahiplenmiş de olabilir ya da bu keşiften sorumlu resmî pozisyonundaki bir kişi de olabilir; bu konuda kesin bir bilgi yoktur (Carter, 2016, s.68). Nitekim hem Çin'in çeşitli bölgelerinde yapılan arkeolojik çalışmalardan elde edilen numune ve bulgular hem de eski Çin literatürü ve resmî belge ve kayıtlar, kâğıdın M.S. 105 yılından önce de var olduğunu ortaya koymaktadır (Tsien, 1985, s.39-40). Elbette çoğu keşif gibi kâğıdın keşfi de aslında aşamalı olarak gerçekleşmiştir. Fakat Ts'ai Lun tarafından imparatora resmî olarak rapor edildiği tarih M.S. 105 yılı olduğundan, bu tarih kâğıdın keşfinin miladı, Ts'ai Lun da kâğıdın atası olarak kabul edilmektedir.

Çinliler kâğıt yapımında ilk önce hammadde olarak bitkisel lifli malzemeler olan paçavra bez parçalarını, keneviri, balık ağlarını ve ağaç kabuklarını kullanmıştır. Ardından kâğıdı daha mukavemetli hale getirmek ve mürekkebi daha iyi emmesini sağlamak amacıyla nişastadan, kâğıdın yüzeyinde koruyucu bir katman yaratmak için likenlerden elde ettikleri jelatinden faydalanmışlardır. Devrim yaratmış bir buluş olan kâğıt yapımı keşfinden yüzyıllar sonra bile aynı formülle üretilmeyi sürdürmüş, “19. yüzyıl İngiltere'sinde mekanize sistem geliştirilene değin, neredeyse değişmeden devam etmiştir (Meggs ve Purvis, 2016, s.39)”.

Kâğıt, yazı malzemesi olarak bambu ve ipeğe oranla çok daha üstün olsa da başlangıçta bu iki malzemenin ucuz bir alternatifi olarak görülmüştür (Carter, 2016, s.69). Dolayısıyla kâğıt, keşfinden ancak birkaç yüzyıl sonra bambu ve tahta tabletlerin ve ipeğin yerini alabilmiştir. Tsien (1985, s.30), Çin'de bu yazı malzemelerinin kullanıldığı dönemleri şu şekilde açıklamaktadır:

Bambu ve tahta tabletler antik çağlardan M.S. 3. ve 4. yüzyıla kadar, ipek de M.Ö. 7. ve 6. yüzyıldan M.S. 5. ve 6. yüzyıla kadar kullanılmıştır. Kâğıt ise M.S. 1. yüzyıldan beri kullanımdadır. Dolayısıyla bambu ve ipek yaklaşık 1000 yıl, ipek ve kâğıt 500 yıl, bambu ve kâğıt ise 300 yıl boyunca aynı anda kullanılmıştır. Eski moda malzemelerin yerini yenilerinin

alması aşamalı olarak gerçekleşmiştir ve kâğıt, ancak M.S. 3. yüzyıldan sonra bambu ve tahta tabletlerin yerini tamamen alabilmiştir (Görsel 1.2).



Görsel 1.2. M.S. 256 yılına tarihlendirilen kâğıt üzerine yazılmış en eski kitap.

Kâğıt, Han Hanedanlığı döneminin (M.Ö. 206-M.S. 220) sonlarından itibaren Çin’de yaygın olarak kullanılır hale gelmiş ve birkaç yüzyıl sonra diğer yazı malzemelerinin de yerini almıştır. Kâğıdın keşfi, yalnızca yazı malzemelerinde devrim yaratmış olması açısından değil, aynı zamanda baskının gelişimine katkıda bulunması bakımından da önem taşımaktadır. Mayor’un da (1972, s.16) belirttiği üzere, Çinlilerin gerçek kâğıdı keşfetmesi önemlidir; çünkü kâğıdı nasıl kullanacaklarını da keşfetmişlerdir. Çin’in şüphesiz en önemli keşiflerinden biri olan kâğıt, bilginin yazılı olarak kaydedilmesinde, aktarılmasında, saklanmasında büyük rol oynamıştır ve baskının da ona eşlik etmesiyle birlikte bilginin aktarımı tüm medeniyetleri etkileyecek başka bir boyuta taşınmıştır.

1.2. Baskının Doğu Asya’daki Kökenleri

Belli bir görseli veya metni kopyalama/çoğaltma belki de ilk çağlardan beri oldukça yaygın ve doğal bir pratik olmuştur (Tsien, 1985, s.134). Baskı tekniklerinin kullanılmasından çok önce metinler elle yazılarak çoğaltılmıştır. Özellikle Çin’de, baskının yaygın bir şekilde benimsenmesinden sonra dahi, el yazmaları önemli bir yazı çoğaltma/yayma aracı olmuştur. Yazılı bilgiye ve özellikle de yazılı bilginin kontrolüne büyük bir özen göstermiş olan Çin hükümdarları tarafından kitap koleksiyonu yapılmasını ve korunmasını amaçlayan imparatorluk kütüphaneleri kurulmuştur (Brokaw, 2016,

s.xx). Henüz M.S. 3. yüzyılda, Qin İmparatorluk Kütüphanesi'nde imparatorluk koleksiyonlarındaki kitapları ipek ve kâğıt üzerine kopyalamak amacıyla dönemin kaligrafi üslubuyla yazabilen resmî yazmanların olduğu bilinmektedir (Tsien, 1985, s.135). Sui hanedanlığı döneminde (581-618), imparatorluk kütüphanesi için 37,000 adet rulodan oluşan bir kitap koleksiyonu seçilmiş ve saraydaki iki yeni binada saklanmak üzere her kitabın elli adet el yazması kopyası yazılmıştır (Tsien, 1985, s.135-136). 618-907 yılları arasında hüküm sürmüş Tang Hanedanlığı döneminde, 125,960 civarında rulo bulunduğu öngörülen kütüphanede, koleksiyonun neredeyse sadece el yazmalarından oluştuğu bilinmektedir (Brokaw, 2016, s.xxi).

Öte yandan Çin'de el yazmaları yalnızca saray kütüphaneleriyle sınırlı kalmamıştır. Erken 5. yüzyıl ile 11. yüzyıl arasında tarihlendirilen 21,183 adet Çince metnin bulunduğu Dunhuang'daki manastır kütüphanesi profesyonel yazmanlar tarafından kopyalanmış çok sayıda el yazmasına ev sahipliği yapmıştır. Bu el yazmaları arasında Budist sutralar, manastır kuralları ve popüler öyküler, Taoist yazılar, Konfüçyüs klasikleri gibi farklı konu ve türde birçok kitap yer almaktadır (Brokaw, 2016, s.xxi).

Çin'de ağaç kalıp baskı tekniği de dâhil olmak üzere baskı tekniklerinin bulunduğu ve hâlihazırda kullanımda olduğu dönemlerde, hâlâ el yazmalarının popülerliğini sürdürmüş olması dikkat çekicidir. Kaligrafiye son derece değer verilmesi ve eserlere yalnızca seçkin bir kitle tarafından erişilmesi amaçlandığı için, çok fazla sayıda kopyaya ihtiyaç duyulmaması nedeniyle, baskının keşfinden yüzyıllar sonra bile el yazması geleneği devam etmiştir.

El yazmaları her ne kadar Çinlilerin eski çağlardan beri ağırlıklı olarak tercih etmiş olduğu bir kopyalama şekli olsa da metin ve görselleri çoğaltmak/kopyalamak amacıyla mekanik yöntemler de geliştirmişlerdir. İlk zamanlar kil üzerine, daha sonradan ise kâğıt ve ipek üzerine damgalamak için kullanılan mühürler, taşlara kazınmış yazıtlardan alınan nüshalar, kumaş ve kâğıt üzerinde kullanılan stensiller bu çoğaltma yöntemleri arasındadır. Aşağıdaki başlıklarda, Çin'de ağaç kalıp baskının (diğer bir deyişle yüksek baskı tekniğinin) gelişmesine öncülük etmiş olan mühür ve taş ovalama teknikleri detaylı bir şekilde ele alınmaktadır.

1.2.1. Mühürler

Yazı karakterlerinin sert yüzeyli malzemeler üzerine oyulmasıyla veya metallere dökülmesiyle elde edilen mühürler (ing. *seal* veya *chop*), Çin'de yüksek baskının en eski

örneklerini teşkil ederler. Baskının keşfine zemin hazırlamış teknik öncülerden biri kabul edilen mühürler, muhtemelen en eski mekanik yöntemle çoğaltma girişimidir (Tsien, 1985, s.136-37).

Mühürler, sert ve düz yüzeyli bir malzemeye oyulan kaligrafik yazı karakterlerinin macun kıvamlı mürekkebe batırıldıktan sonra kil, ipek veya kâğıt üzerine damgalanmasında kullanılan araçlardır. Bronz, altın, gümüş ve demir gibi metallerden dökülerek ya da taş, yeşim taşı, kil, fildişi, boynuz ve ağaç gibi malzemelere oyularak elde edilen mühürler, sert yüzeyli hemen her tür malzemeden yapılabilmiştir (Tsien, 1985, s.137). Oyma veya dökme işlemi tamamlandıktan sonra rahat tutabilmek amacıyla tepesine bir topuz yerleştirilip ip takılmıştır. Dikdörtgen ve yuvarlak örnekleri mevcut olsa da çoğunlukla kare şeklindeki mühürlere, sınırlı boyutları nedeniyle, sadece birkaç karakterden oluşan yazılar yazılabilmektedir (Fuhrmann, 1983, s.238). Ağırıklı olarak kişisel imza ya da bir hükümdarın veya hükümetin meşruiyet sembolü olarak kullanılan mühürler, Çin’de toplumsal, siyasi ve ticari ilişkilerin gelişmesinin ardından ekonomik ve yönetsel işlevlerin kaydını tutma ve muhafaza etme amacıyla da kullanılmıştır.



Görsel 1.3. *Qin Hanedanlığı dönemine (M.Ö. 221 – 206) ait bir saray mührü, bronz, 18 mm.*



Görsel 1.4. *Han Hanedanlığı dönemine (M.Ö. 206 – M.S. 220) ait iç içe geçecek şekilde tasarlanmış bir mühür, bronz, 14.5 mm.*

Üretim yöntemleri (oyma veya dökme), kullanım alanları (resmî veya özel), yazı karakterlerinin görüntüsü (yüksek veya çukur oymaya bağlı olarak pozitif veya negatif görüntü) ve sanatsal üslupları açısından farklılık gösteren mühürlerin tarihi antik çağlara dayanmaktadır. Arkeolojik bulgulara göre, M.Ö. 1600-1300 dolaylarında hüküm sürmüş Shang Hanedanlığı döneminde piktografik karakterlerle oyulmuş bronz mühürlerin mevcut olduğu bilinmektedir (Sun, 2004, s.3). Takip eden Zhou (M.Ö. 1100 dolayları-256), Qin (M.Ö. 221-206) ve Han (M.Ö. 206-M.S. 220) hanedanlıklarına tarihlendirilen farklı şekil, malzeme ve boyutlarda çok sayıda mühür örneğine rastlamak mümkündür (Görsel 1.3 ve Görsel 1.4).

Tsien'in (1985, s.137) dikkat çektiği üzere, Zhou dönemine ait mühürlerin çoğu, karakterler yüksekte kalacak şekilde oyulmuş ve bronzdan dökülmüştür. Çin'de birleşik ve merkezi bir feodal yönetimin kurulduğu Qin Hanedanlığı dönemi ise Çin mühürlerinin gelişim tarihinde dönüm noktası olmuştur (Sun, 2004, s.11). Zira resmî mühürlerin kullanımında standardize edilmiş bir sistem kullanılmaya başlanmış ve imparatorun kullandığı mühür ile resmî ve özel amaçlı kullanılan mühürler birbirinden ayrılmıştır. "Qin döneminde M.Ö. 213'te imparatorun hâkimiyetini göstermek amacıyla yeşim taşından sekiz karakterden oluşan büyük bir imparatorluk mührü yapılmıştır. Qin'den sonra gelen Han Hanedanlığının imparatorları da imparatorluğun miras bıraktığı mühür olarak bu mührü kullanmayı sürdürmüştür (Tsien, 1985, s.137)". Han döneminden sonra tüm resmî mühürler yüksek olarak oyulmuş ve mühürlerin boyutları resmî görevlilerin rütbesine göre farklılık göstermiştir. Öte yandan özel amaçlı kullanılan mühürler giderek çeşitlenmiş ve farklı üsluplar ortaya çıkmıştır (Görsel 1.5).



Görsel 1.5. Han Hanedanlığı döneminde (M.Ö. 206 – M.S. 220) ıstampa yöntemiyle basılmış bir duvar tuğlası.

Mühürler önceleri kile, daha sonra ise ipek ve kâğıda basılmıştır. Bambu ve tahta tabletlere yazılan belgeler, karşı tarafa gönderilmeye hazır hale geldiğinde, kartona sarılıp ipe bağlanmıştır. Gizliliğin ve aslına uygunluğun işareti olarak, ipin üzerine mühürle damgalanmış ve sabitlenmiş küçük bir kil parçası yerleştirilmiştir. Bambu ve tahta tabletlerin yazı malzemesi olarak kullanılması sona erdiğinde ise mühürler yumuşak malzemeler üzerine damgalanmıştır. Bunun bilinen en eski örneği, Tunhuang'da bulunan ve M.S. 1. yüzyıla tarihlendirilen, siyah mürekkeple basılmış bir ipek parçasıdır. M.S. 5. yüzyıldan itibaren mühürler genellikle kırmızı mürekkeple kâğıt üzerine basılmıştır (Bilinen en eski örneklerden biri 517 yılına tarihlendirilmektedir). 2. ve 3. yüzyıldan sonra belge ve kitaplar yaygın olarak kâğıt üzerine siyah mürekkeple yazıldığı için, mühür damgalarını siyah yazılardan ayırt edebilmek amacıyla mühürlerin kırmızı renkte basılması geleneği belki de 6. yüzyıldan önceye dayanıyor olabilir (Tsien, 1985, s.137).

Mühür kullanılarak birkaç karakterden oluşan kısa yazıların çoğaltılabilmesi, bu yöntemin uzun yazılar için de kullanılabileceğini akla getirmiştir. Ağaç, metalden veya mühür yapımında kullanılan diğer malzemelerden daha geniş ve dayanıklı bir yüzeye sahip olduğundan, damgalama yöntemiyle daha uzun yazıların basılabilmesine olanak sağlamıştır. Bu mühürlerde, uzun bir metin oluşturacak kadar fazla sayıda yazı karakterlerinin ayna görüntüsü yüksekte kalacak şekilde ağaç kalıba oyulmuştur. Bu özelliğiyle mühürler kuşkusuz ağaç kalıp baskı tekniğinin öncüsü olmuştur.

1.2.2. Taş ovalama

Yazıların taşta oyulması, baskının gelişimine öncülük etmiş yöntemlerden bir diğeridir. Hem önemli bilgilerin kalıcı kayıtlarını tutma hem de hatıra ve anıt amacıyla metinlerin stellere¹ oyulması geleneği, Çin'de antik çağlarda gelişmiş bir uygulamadır.

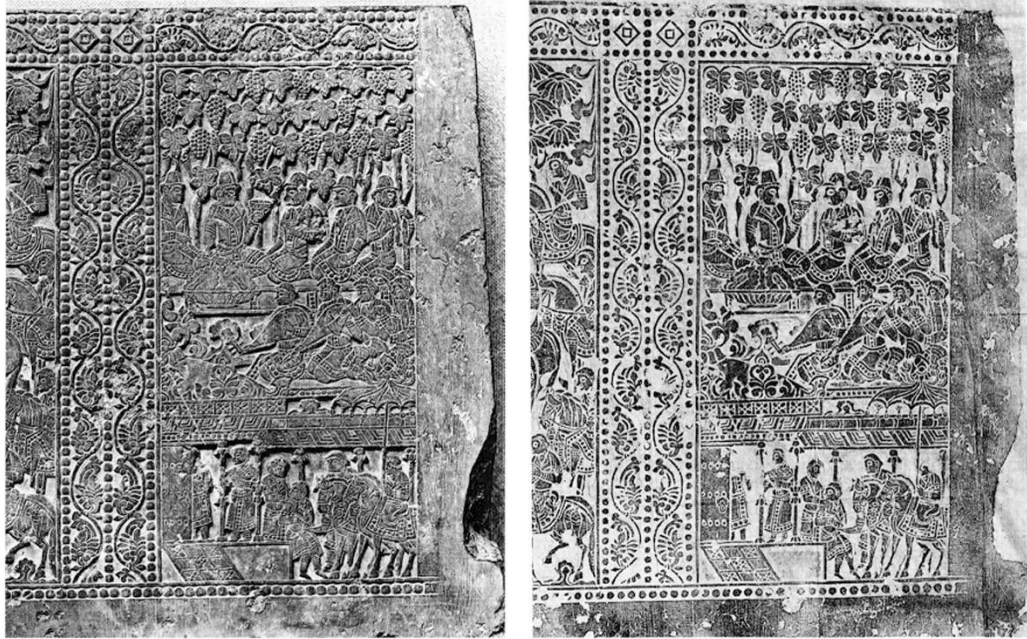
2. ve 3. yüzyıldan itibaren Konfüçyüs, Budist ve Taoist edebiyatını muhafaza altına almak için kalıcı bir malzeme olarak taştan yararlanılmıştır (bkz., Görsel 1.6). Tsien (1985, s.141), 200,000'den fazla karakterden oluşan yedi adet Konfüçyüs klasiğinin, 175-183 yılları arasında 46 tane taş tablete oyulmuş olduğunu aktarmaktadır. Budizm'in baskı altına alındığı dönemlerde tapınakları yakıp yıkıldığı için arşivlerini kaybeden Budistler, sutralarının yok olmasını önlemek, muhafaza etmek amacıyla kalıcı bir malzeme olan taşı tercih etmişlerdir. "Budistlerin taş yazıtları arasında en devasa olanı, Fang-shan/Hopei yakınlarında bir dağdaki mağara kütüphanesinde saklanan 7000 adet taş tablettir; bu tabletlerin tamamı 6. yüzyıldan 11. yüzyıla kadar nesiller boyunca birbiri ardına

¹Stela olarak da kullanılan bu terim, üzerine yazı ve resim işlenmiş, boyu eninden uzun, yekpare dikili taşlardır. Ait oldukları uygarlıklara dair önemli bilgiler barındırır.

oyulmuştur (Tsien, 1985, s.141)”. Taoist yazıtların da taşta oyulduğu bilinmektedir, fakat boyut ve nicelik bakımından Budist ve Konfüçyüs yazıtlarına yaklaşılamamıştır. Klasikleri stillere oyma geleneği, önemli hanedanlıklar tarafından sürdürülmüştür. Fuhrmann’ın (1983, s.239) aktarımına göre, daha sonradan klasiklerin ağaç kalıp baskı tekniğiyle baskılarını alırken bu taşlar referans alınmıştır.



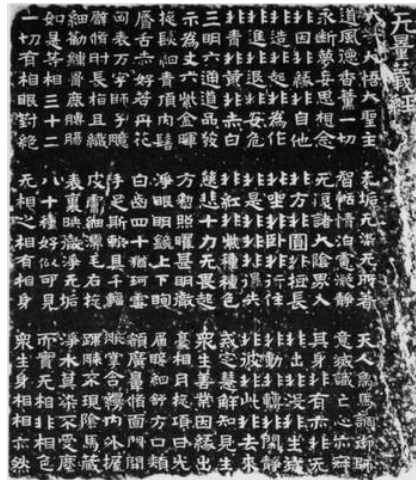
Görsel 1.6. Budist metinlerin kazınmış olduğu bir stel, 42.1 x 24.9 cm, M.S. 562 dolayları



Görsel 1.7. Qi Hanedanlığı dönemi ait M.S. 550-577 şeklinde tarihlendirilen bir taş ovalama örneği. Solda görülen rölyef bir mezar taşının taş ovalama yöntemiyle sağda görülen baskısı alınmıştır.

Önemli bilgilerin kalıcı kayıtlarını tutma gayesiyle metinleri stellere kazıyan Çinliler, bu taş yazıtların ağır olması ve oldukça geniş bir alan kaplaması gibi problemlerine yazıtların baskısını alarak çözüm bulmuştur. Ovalama (ing. *stone rubbing*) adı verilen, geliştirdikleri bu yöntemde “taşın üzerine serdikleri kâğıdı, sert bir fırça yardımıyla kazınmış yazıların oyuklarına bastırdıktan sonra, mürekkeplenmiş bir bezle kâğıdın üstünü hafifçe ovalayarak kazınmış yazıların ucuz ve aslına uygun nüshalarını almışlardır (Meggs ve Purvis, 2016, s.40)”. Bu yöntemle alınan baskının görüntüsü, kâğıdın üstüne mürekkep uygulaması yapıldığı için, taşın ters görüntüsü değil, pozitif görüntüsü olarak çıkar. Qi Hanedanlığı dönemine ait bir mezar taşından bu yöntemle alınan baskıda bu ayrımı görmek mümkündür (Görsel 1.7).

Tsien’e (1985, s.144) göre, Çin’de ilk olarak 6. yüzyıldan önce kullanılmış olduğu düşünülen ovalama yöntemi; taş, metal, kemik ve benzeri sert yüzeyli malzemeler üzerine kazınmış yazıların mürekkeplenmesi yoluyla baskısını alma yöntemidir. Özetlenecek olursa; kâğıdın taş üzerine serilmesi, kâğıdın oyuklara itilmesi, kâğıda mürekkep uygulanması ve tamamlandıktan sonra kâğıdın yüzeyden kaldırılması işlemlerini kapsar. Nüsha almak için genellikle çok ince ve yumuşak kâğıt kullanılır ve baskı işlemi öncesinde nemlendirilir. Daha sonra kâğıt düzgün bir şekilde taş üzerine serilir. Bitkisel lifli bir fırça yardımıyla kâğıt hafifçe yazı karakterlerinin oyuklarına girecek şekilde bastırılır. Kâğıt hafifçe kuruyup oyuklar içinde sertleşmeye başladığında mürekkepli bir bezle tampon hareketlerle kâğıda mürekkep uygulanır. Arzu edilen mürekkep yoğunluğu elde edildiğinde kâğıt taş üzerinden alınır ve düzleşene kadar preslenir.



Görsel 1.8. Stele kazınmış yazılardan taş ovalama tekniğiyle alınmış baskılar., 203 x 100 cm, M.S. 572-577 dolayları

“Taş ovalama tekniği ile ağaç kalıp baskı tekniği arasındaki benzerlik oldukça dikkat çekicidir; aralarındaki fark, oyma ve baskı alma uygulamalarında yatar (Tsien, 1985, s.143)”. Taş üzerine kazınan yazılar, her zaman yazılar çukurda kalacak şekilde ve pozitif görüntüyle oyulur. Baskı alma işlemi esnasında ise taş üzerine serilmiş ve oyuklara itilmiş kâğıt üzerine mürekkep uygulanır. Dolayısıyla alınan baskıda elde edilen görüntü, siyah fonda beyaz yazılar şeklindedir. Ağaç kalıp baskı tekniğinde ise kalıp her zaman karakterler yüksekte kalacak şekilde ve ayna görüntüsüyle oyulur. Baskı alırken ise mürekkep kalıp üzerine uygulanır ve sonradan üzerine kâğıt yerleştirilip kâğıdın arkasında basınç uygulanır. Alınan kopyada yazılar beyaz fon üzerine siyah görülür. Her ne kadar oyma için kullanılan temel malzemeler ve alınan baskıların görüntüsü arasında farklar olsa da kopya alma gayesi ve mürekkep ile kâğıdın baskı medyumunu olarak kullanılması açısından iki yöntem birbiriyle benzerlik taşımaktadır.

Çin’de mühür ve taş ovalama yöntemleri dışında stensil yöntemi de çoğaltma amacıyla kullanılmıştır. Kalın bir kâğıt tabakasına çoğaltılması amaçlanan tasarım fırçayla çizilmiş ve ardından iğnelerle delinerek tasarımın şablonu oluşturulmuştur. Daha sonra bu kalın kâğıt yüzey üzerine yerleştirilip mürekkeplenmiş ve tasarım yüzeye transfer edilmiştir. Stensil uygulamasının ilk olarak ne zaman kullanıldığı bilinmemekle birlikte özellikle Budist tapınaklarında kullanılan bir çoğaltma yöntemi olmuştur (Tsien, 1985, s.145; Carter, 2016, s.71). Kâğıt, ipek ve kumaşlar üzerine ve sıvalı duvarlara bu yöntemle kopyalanmış resimler bulunmuştur.

Dinî, resmî veya gayri resmî amaçlarla mühürlerin kullanılması, taş tabletler üzerine oyulmuş yazıtların taş ovalama yöntemiyle kâğıt üzerine kopyasının alınması ve motiflerin kumaş üzerine baskısını almak için stensil kalıpların kullanılması gibi uygulamalar baskı çağı öncesine (*pre-printing*) ait ilkel uygulamalardır. Fuhrmann’ın da (1983, s.238) belirttiği üzere, ne Budistlerin mühür duaları ne de taş yazıtlardan alınan dinî metinlerin ve Konfüçyüs klasiklerinin kopyaları bugün anladığımız anlamda “baskı” olarak nitelendirilemez. Ancak bu uygulamaların önemi, teknik açıdan ağaç kalıp baskının (aynı zamanda yüksek baskı tekniğinin) temelini atmış olmalarıdır. Dolayısıyla, Gernet’in de (1996, s.333) altını çizdiği gibi, ağaç kalıp baskı tekniğinin de bir nevi bu yöntemlerden edinilen teknik çözümlerlerin ve deneyimlerin bir kombinasyonu olduğu söylenebilir.

1.3. Doğu Asya’da Ağaç Kalıp Baskının Ortaya Çıkışı ve Gelişimi

Ağaç kalıp baskı tekniğinin Doğu Asya’da tam olarak nerede ve ne zaman ortaya çıktığı veya kim tarafından keşfedildiği bilinmemektedir. Brokaw’a (2016, s.xvii) göre, ağaç kalıptan kitap basma tekniğinin Doğu Asya’daki kökenleri ile ilgili olarak üzerinde uzlaşmış kesin bir görüş olmasa da ortak görüş bu tekniğin Çin’de ilk olarak 7. yüzyıl dolaylarında uygulandığı yönündedir.

Çin’de ilk kez (ağaç kalıp baskı tekniğiyle) metinleri basma girişiminde bulunan ismin, 690 ve 705 yılları arasında hüküm sürmüş imparatoriçe Wu olduğu ileri sürülmüşse de bununla ilgili henüz kesin bir kanıt bulunamamıştır. Öte yandan, Çin’de Tang Hanedanlığı döneminde (618-907) basılmış, ancak kesin ve net şekilde tarihlendirilememiş bazı parçalar mevcuttur (Brokaw, 2016, s.xvii).

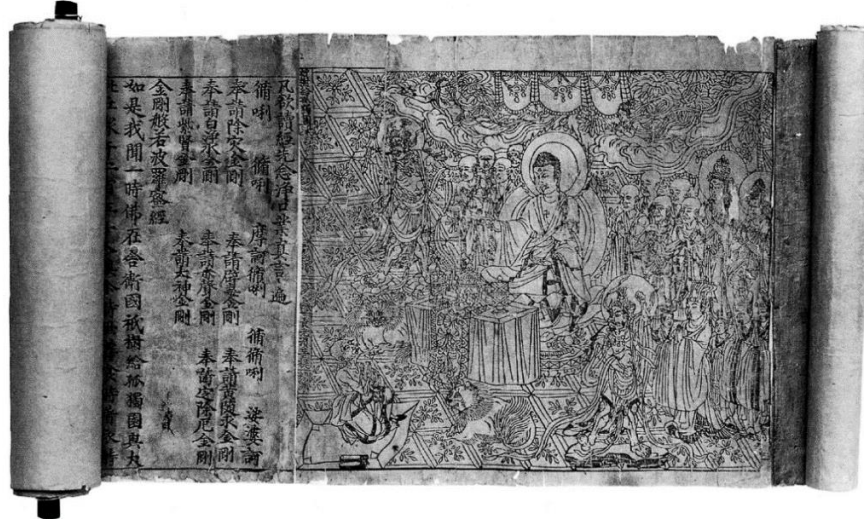
Ağaç kalıp baskının ortaya çıkışı ile ilgili yaygın biçimde kabul gören teori, Tang Hanedanlığı dönemine işaret eder. Çoğaltma yöntemlerinin geliştirilmesiyle ilgili faaliyetlere yönelik yapılan araştırmalarda Tunhuang ve Turfan bölgelerinde çeşitli kalıntılar bulunmuştur. Brokaw’ın yukarıdaki alıntısında bahsettiği tarihlendirilemeyen birçok nesne de bu iki önemli merkezde keşfedilmiştir. Yazıtlardan taş ovalama yöntemiyle alınan nüshalar, basma kumaşlar, stensiller, mühürler ve bunların damgaları, mühürle basılmış bol miktarda küçük Buda figürü, bu iki merkezde bulunmuş kalıntılardandır. Budist manastırlarında bulunan tüm bu kalıntılarda dikkat çekici olan, “çoğunda Budizm’in her zaman bir karakteristiği olmuş olan çoğaltma/kopyalama dürtüsünün yatıyor olmasıdır (Carter, 2016, s.71)”.



Görsel 1.9. Güney Kore’deki Bulguksa Tapınağı’nda bulunmuş olan Dharani Sutra.

Ağaç kalıp baskının gelişim sürecinin neredeyse algılanamayacak denli yavaş ve aşamalı gerçekleşmiş olması, bu sanatın başlangıcını tarihlendirmeyi daha da güç hale getirmektedir. Ağaç kalıp baskı tekniğiyle basılmış bilinen en eski metin, 1966’da Güney

Kore'nin Gyeongju şehrindeki Bulguksa Tapınağı isimli bir pagodada² bulunmuş olan *Dharani Sutra*'dır (Görsel 1.9) ve yapılan detaylı araştırmalar sonucunda 704-751 yılları arasında basılmış olduğu saptanmıştır (Fan vd, 2015, s.198; Brokaw, 2016, s.xvii). Çin kültüründen ve Budizm'den etkilenen Japonya'da, İmparatoriçe Shotoku'nun emriyle, *Dharani Sutra*'nın bir milyon kopyası basılmıştır. 764-770 yılları arasında basılmış oldukları tahmin edilen bu sutralar, basıldıktan sonra, bir Budist geleneği olarak, ahşaptan küçük pagoda heykelciklerinin içine yerleştirilmiş hâlde bulunmuştur. "Burada önemli olan, en azından Kore'de ve Japonya'da, her ne kadar insanların okuması gayesiyle değil dinî amaçlar doğrultusunda olsa da 8. yüzyılda ağaç kalıp baskı tekniğinin kullanılmış olmasıdır (Brokaw, 2016, s.xvii)".



Görsel 1.10. 868 tarihli *Diamond Sutra*'da yer alan resimli sayfa.

Bugün bilinen en eski basılı kitap, 1907 yılında Aurel Stein tarafından Çin'in kuzeybatı sınırındaki Tunhuang'da bulunmuş olan *Elmas Sutra* (*Diamond Sutra*)'dır (Görsel 1.10). Bugün British Museum koleksiyonunda yer alan Elmas Sutra, her ne kadar yine dinî bir amaçla olsa da baskının okuma amacıyla eser üretmek için kullanıldığına dair ilk kanıt olma özelliği ile de önemli bir yere sahiptir (Brokaw, 2016, s.xviii). 5 metre uzunluğunda ve 30 cm boyunda olan ve birbirine yapıştırılmış yedi kâğıt tabakasından oluşan bu sutrada, metnin sonunda yer alan açıklamada, Wang Jie adlı bir Budist mürit tarafından, ailesinin şerefine, 868 yılında basılıp ücretsiz dağıtıldığı yazmaktadır. Sadece

² Budist tapınağına verilen ad.

tek sayfası resimlidir ve “karmaşık çizgisel bir üslupla çizilmiş bu resimde, Buda ve müritleri tasvir edilmiştir (Meggs ve Purvis, 2016, s.43)”. Ancak ilk basılı kitap olarak kabul edilen Elmas Sutra’daki tasvirin karmaşıklığından, teknik ustalığından ve niteliğinden yola çıkarak, “ağaç kalıp baskının Çin’de çok daha uzun bir süredir uygulanmakta olduğu sonucunu çıkarmak mümkündür (Brokaw, 2016, s.xviii)”.

Belli ki çok daha önceden beri Budist manastırlarında veya başka yerlerde hummalı biçimde devam etmekte olan yeni çoğaltma teknikleri geliştirme faaliyetleri, 770 yılından önce kalıp baskı tekniğini en son seviyeye ulaştırmış ve bu teknikle ilgili bilgiler, 770 yılından çok daha önce Japonya’ya kadar ulaşmıştır. Belki de verilebilecek en yakın tahmini tarih, Çin’in (Tang Hanedanlığı döneminde) ulusal büyüklüğünün ve kültürel başarısının doruk noktasına ulaştığı Ming Huang (712-56) hükümdarlığındaki dönem olabilir (Carter, 2016, s.72).

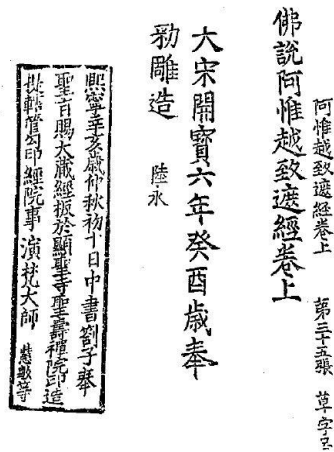
Yaklaşık 300 yıl hükmeden Tang Hanedanlığı, Çin tarihindeki en görkemli dönemlerden biri olmuştur. Carter’ın (2016, s.70) aktardığına göre, hanedanlığın ilk imparatorları, edebiyatın, sanatın ve dinin hamiliğini yapmış, binlerce rulodan oluşan kütüphaneler kurmuşlardır. Tang Hanedanlığı döneminde, o dönem dünyanın en büyük şehirlerinden biri olan başkent Chang’an başta olmak üzere ülkenin birçok şehri, ağaç kalıp baskı tekniğiyle kitap basma konusunda oldukça gelişmiştir. 8. yüzyılda Chang’an’da kitabevleri ortaya çıkmış, basılı kitaplar ve takvimler şehrin pazarlarında satılan başlıca mallar arasına girmiştir (Fan vd., 2015, s.197). Bu dönemde Budistler, ağaç kalıp baskı tekniğini kullanarak, bir duanın ya da bir tanrıça resminin istedikleri kadar kopyasını basabileceklerini keşfetmişlerdir.

Tang Hanedanlığı döneminde sanata ve edebiyata değer verilmesine, dinlerin korunmasına, ülkenin birçok şehrinde açılan kitabevleriyle bilginin çoğaltılması ve yayılmasına önem verilmesine rağmen, o döneme ait tarihlendirilebilen çok nadir eserin bulunabilmiş olması dikkat çekicidir. Carter, bunu şu şekilde açıklamaktadır:

Ming Huang hükümdarlığının korkunç bir devrim ile sona ermesinin akabinde, yavaş yavaş Tang Hanedanlığının ihtişamı da kaybolmaya başlamıştır. Tüm dinî inançlara yönelik tümüyle hoşgörü politikası terk edilmiş ve onun yerine Budizm de dâhil olmak üzere başka inançları yasaklama politikası benimsenmiştir. Bu yasaklar, ünlü 845 fermanıyla doruk noktasına ulaşmıştır. 4,600 Budist tapınağı yıkılmış ve 260,500 Budist rahip ve rahibe mesleği bırakmaya zorlanmıştır. Tang dönemine ait çok sayıda eserin yok olmuş olması, tapınakların bu şekilde yıkılması ve hanedanlığın son yüzyılındaki iç savaşlar yüzündendir. 868 tarihli Elmas Sutra’dan daha eski Çin baskısının günümüze ulaşamamış olması ve mevcut en eski kalıp baskılar için Japonya’ya bakma gerekliliği de şüphesiz yine aynı sebeptendir (Carter, 2016, s.72).

Hanedanlıklardaki ve hükümetlerdeki iç savaşlar ve değişimler bir taraftan devam ederken, 932-953 yılları arasında imparatorluk hükümeti tarafından Konfüçyüs klasiklerinin tefsirleriyle birlikte basılmasına karar verilmiştir. İmparatorluk Başbakanı Feng Tao'nun öncülük ettiği ve Ulusal Akademi'nin gerçekleştirdiği bu girişimin amacı, Konfüçyüs edebiyatını geniş kitlelere ulaştırmak değil, doğru ve hatasız şekilde basılıp arşivlenmesini, muhafaza edilmesini sağlamak olmuştur (Fuhrmann, 1983, s.241). 21 yılda tamamlanmış olan bu görev, devlet patronajlığındaki büyük ölçekli kitap basımı geleneği de başlatmış olması açısından önemlidir.

Tang Hanedanlığı döneminde kitapların çoğu savaş ve yıkım kurbanı olmuş olsa da sonrasında gelen Song Hanedanlığında (960-1279) birçok kitap korunmuş ve gelecek nesillere miras kalmıştır. “Bu nedenle Song Hanedanlığındaki ağaç kalıp baskı geleneği, antik Çin kültürünü muhafaza etmesi açısından övgüye değerdir (Fan vd., 2015, s.201)”. Çin’de denizcilikte pusulanın, savaşlarda ise barutun kullanılmaya başlandığı, porselenin ihraç edilen mallar arasına girdiği 10. yüzyılda ağaç kalıp baskı da kusursuz bir seviyeye ulaşmıştır. Hanedanlık kayıtlarının/tarihlerinin ve klasiklerin basımı için ağaç kalıp baskı tekniği kullanılmış ve yüzlerce ciltlik bu eserlerin tamamlanması yaklaşık 70 yıl sürmüştür. “Tarihe geçen en muazzam eserlerden biri, ilk Song imparatorunun hükümdarlığı döneminde (takriben 972 yılında) basılmış olan *Tripitaka*’dır (Görsel 1.11); 1,521 eserden oluşan, toplamda 5,000 ciltlik ve 130,000 sayfalık bu Budist kanonun basımı için 130,000 tane ağaç kalıp gerekmiştir (Fuhrmann, 1983, s.241)”. Song Hanedanlığı döneminde basılmış en büyük eser olma özelliği taşıyan Tripitaka, aynı zamanda basılmış en büyük eserlerden biridir.



Görsel 1.11. Ağaç kalıp baskı tekniğiyle basılmış ilk Tripitaka baskısı.

300 yıllık Song Hanedanlığı döneminde, ağaç kalıp baskı tekniği altın çağını yaşamıştır. Bu dönemde bilim ve teknolojiyle ilgili çok sayıda kitap basılmıştır. Özellikle hükümetin gelişmesi için destek verdiği tıp alanında basılmış olan resmî ve şahsî tıp kitapları nicelik bakımından en çok basılan kitaplar olmuştur. Kalıp baskı tekniği, Song Hanedanlığı döneminde tamamen gelişmiş ve ileri düzeyde bir sanat haline gelmiştir. “Sadece yüzyıllardır Çin kültürüyle etkileşimde olan doğu, batı ve güneydeki komşu uluslara yayılmakla kalmamış, aynı zamanda kuzeydeki Çinli olmayan birçok ulusa da ulaşmıştır (Tsien, 1985, s.159)”.

Başlangıçta yalnızca dinî amaçlı metin ve kitap baskısı yapılırken, tekniğin yaygınlaşmasıyla birlikte, giderek daha çeşitli konularda da kitaplar basılmış olduğu dikkat çeker. “Büyük bilimleri, yıllıklar, Budist metinler, sözlükler, kısa popüler ansiklopediler, başlangıç düzeyinde eğitim kitapları, resmî yarışmalara yönelik örnek yapıtların yer aldığı koleksiyonlar, tarihî kitaplar gibi birçok eser, ağaç kalıp baskı sistemiyle basılmıştır (Gernet, 1996, s.333)”. Hükümet de 1042 yılından itibaren belge, kararname ve hükümlerin, tüccarlara yönelik taahhüt senetlerinin basımında bu tekniği kullanmaya başlamış ve ayrıca metal para kullanmayı bırakıp kâğıt banknotlar basarak modern ticaretin temellerini atmıştır (Mayor, 1972, s.17; Gernet, 1996, s.335; Meggs ve Purvis, 2016, s.43).

Yazılı metinleri ve görselleri hızlı ve ucuz maliyetle çoğaltma aracına dönüşen ağaç kalıp baskı, 10. yüzyılla birlikte Çin’de artık sıradan hayatın bir parçası haline gelmiştir. 1040’lı yıllarda Bi Sheng adlı bir Çinli tarafından, günümüz matbaa teknolojisinin temeli olan hareketli harf sistemi keşfedilmişse de birbirinden farklı kırk bin tane sembol/ideogramdan oluşan Uzak Doğu dillerinin yazısı için, tipo baskı uygun bir yöntem olarak görülmemiştir. “Zira bu kadar fazla sayıda sembol için muazzam sayıda harf dökmek gerekeceğinden, hareketli harflerle baskı elverişli bir yöntem olmamış ve bu nedenle modern makinelerin icadına kadar pratik veya ekonomik bir yöntem olarak benimsenmemiştir (Lenhart, 1939, s.306)”. Dolayısıyla matbaacılığın temeli olan “hareketli harflerle baskı teknolojisi Doğu Asya’da henüz 11. yüzyıl gibi erken bir dönemde keşfedilmiş ve beş yüzyıl içinde tüm bölgede bilinir hale gelmiş olsa da ağaç kalıp baskı, egemen baskı teknolojisi olarak varlığını sürdürmüştür (Brokaw, 2016, s.xix)”.

Çin'den Avrupa'ya 14. yüzyıl gibi geç bir dönemde ulaşabilmiştir. Ancak buna rağmen, tekniğin oradaki yankısı çok daha farklı olmuştur; metinlerin kâğıt üzerine basılıp çoğaltılabilmesi fikri, Avrupa'ya Rönesans'ı getirmiştir.

1.4. Ağaç Kalıp Baskı Tekniğinin Avrupa'ya Göçü

Baskı tekniklerinin ortaya çıkışı ve gelişimi hiç kuşkusuz kâğıdın keşfiyle mümkün olmuştur. Özellikle yazılı metinlerin ve resimlerin çoğaltılması/kopyalanması, kâğıt gibi üretimi kolay, ucuz ve kullanışlı bir malzeme ile mümkün hale gelmiştir. Bu nedenle baskı tekniklerinin Avrupa'ya göçü, esasında ilk olarak kâğıdın göç etmesiyle başlar.

Kâğıt üretiminin Avrupa'ya göç etmesi Araplar sayesinde olmuştur. M.S. 105'te Ts'ai Lun tarafından Çin'de keşfedilmesinden sonra kâğıt, 150 yılından önce Tunhuang'a, 250-300'de Niya'ya, 399'da Turfan'a, oradan da 751 yılında Semerkant'a (İslam dünyasındaki ilk kâğıt fabrikası) ulaşmıştır (Sarton, 1926, s.368). “Keten ve kenevir mahsullerinin bolca yetiştiği, su bakımından bereketli Semerkant şehri, kâğıt üretim merkezi haline gelmiştir (Meggs ve Purvis, 2016, s.69)”. Kâğıt endüstrisi, Semerkant'tan hemen sonra Bağdat'a yayılmıştır. Tsien'in (1985, s.297) aktardığına göre, İslam'ın dinî ve kültürel bir merkezi olmasının yanı sıra o dönem dünyanın en zengin şehirlerinden de biri olan Bağdat'ta, kâğıdın gelmesiyle birlikte, o döneme kadar temel yazı malzemesi olarak kullanılan parşömenin yerini kâğıt almıştır. Bağdat'ın ardından Şam, Orta Doğu'da kâğıt üretimi yapılan bir sonraki merkez olmuş ve bu iki şehir asırlar boyunca Avrupa'nın kâğıt ihtiyacını karşılamıştır.

900 dolaylarında (veya daha erken) Mısır'da, 1100 dolaylarında Fas'ın kuzeyindeki bir şehir olan Fez'de kâğıt üretiminin başlamasıyla birlikte kâğıt Asya'dan Afrika'ya göç etmiş ve yavaş yavaş başlıca yazı malzemesi olan papirüsün yerini almaya başlamıştır. Orta Doğu'dan Afrika'ya göçünün ardından kâğıdın rotası Avrupa olmuş, önce İspanya'ya, ardından da Sicilya ve güney İtalya'ya yayılmıştır. “İspanyol kenti Xativa, 1150 yılında ‘uygar dünyanın hiçbir yerinde görülemeyecek kadar iyi kalitede kâğıt üretilen ve Doğu'ya ve Batı'ya ihraç edilen’ yer olarak bahsedilmiştir (Fuhrmann, 1983, s.242)”.

Hristiyan topraklarındaki kayda geçmiş ilk kâğıt fabrikası, Fransa sınırı yakınlarındaki Vidalon'da 1157 yılında Jean Montgolfier tarafından kurulmuştur. “1147 yılında İkinci Haçlı Seferleri'ne katılmış ancak Araplar tarafından esir alındıktan sonra kâğıt fabrikasında çalıştırılmak üzere Şam'a gönderilmiş olan Montgolfier, 1157'de

Arapların elinden kaçmayı başarıp yurduna dönmüş ve edindiği bilgileri kullanarak bir kâğıt fabrikası kurmuştur (Fuhrmann, 1983, s.242-43)”. 16. yüzyılda Mongolfier’in torunları tarafından kurulmuş Vidalon kâğıt fabrikası bugün Canson & Montgolfier adıyla hâlen kâğıt üretimine devam etmektedir.

Kâğıdın İtalya’ya gelişi, diğer Avrupalı uluslar üzerinden değil, Arap dünyası üzerinden (muhtemelen Şam’dan Konstantinopolis ve Sicilya’ya doğru) olmuştur (Tsien, 1985, s.299). İtalya’da kayıtlara geçen ilk kâğıt fabrikası 1276 yılında Montefano’da kurulmuştur. Çok geçmeden Umbria’da kurulmuş olan (günümüzde hâlâ üretimine devam eden) ünlü Fabriano fabrikası, kâğıt üretimini mükemmel hale getirmiş ve kullandıkları yöntemler İtalya’nın diğer şehirlerinde kurulan fabrikalar tarafından da benimsenmiştir. “14. yüzyılın sonlarına gelindiğinde İtalyan kâğıdı, üretimi ve kalitesiyle, İspanya ve Şam’ı geride bırakmıştır (Tsien, 1985, s.299)”.

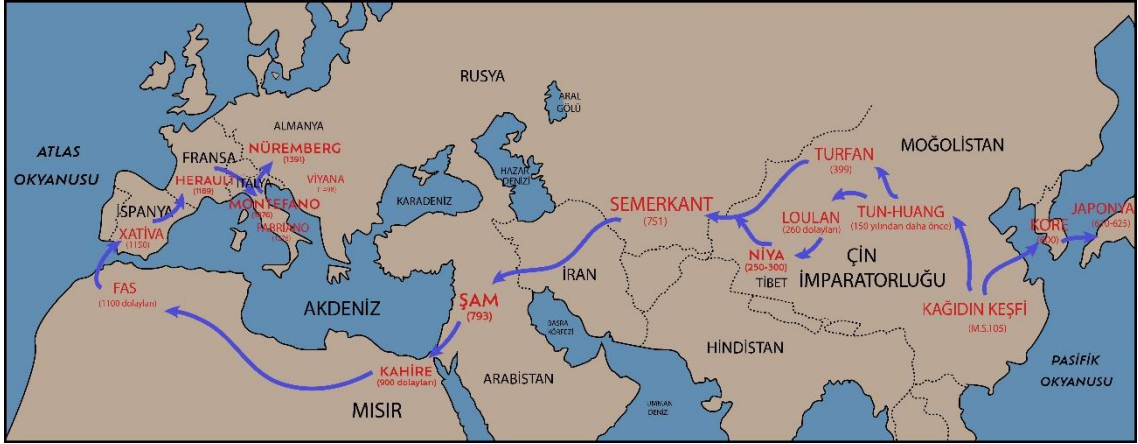


Görsel 1.12. 1390 yılında Ulman Stromer tarafından Nuremberg’de kurulmuş olan kâğıt fabrikası (soldaki).

Görsel 1.13. Avrupa’da kâğıt yapımını tasvir eden ilk resim. 1568 yılında Frankfurt’ta Jost Amman tarafından basılmış olan bu ağaç baskıda, Çinlilerin kâğıt yapımında kullandıklarına oldukça benzer araç-gereçleri ve yöntemleri görmek mümkündür (sağdaki).

Kâğıdın Almanya’ya ulaşması çok daha sonra olmuştur. Her ne kadar Almanya (büyük ölçüde İtalya’dan ithal ettikleri) kâğıtla 13. yüzyıl başlarında tanışmış olsa da 14. yüzyıl sonlarına dek kâğıt üretimine başlamamıştır. 1390 yılında Nuremberg’de Ulman Stromer tarafından kurulan kâğıt fabrikası (Görsel 1.12), Almanya’daki ilk fabrika olmuştur (Fuhrmann, 1983, s.243). 14. yüzyıl boyunca Almanya’da yazı yazma amacıyla ihtiyaç duyulan kâğıt, ağırlıklı olarak İtalya’dan (Venedik ve Milan’daki ticaret yolları üzerinden) ithal edilmiştir. Almanya’da kâğıda olan talebin yerli üretimi gerektirecek

boyuta ulaşması, ancak kalıp baskı tekniğinin Augsburg ve Nuremberg gibi merkezlerde kullanıldığı 14. yüzyılın sonlarına doğru olmuş, hatta 15. yüzyıl ortalarında tipo baskının keşfinden sonra, kâğıt ihtiyacı çok daha hızlı bir artış göstermiştir (Fuhrmann, 1983, s.243; Tsien, 1985, s.300) (Görsel 1.13). Şekil 1.1’de kâğıdın Doğu Asya’dan Avrupa’ya göç yollarını gösteren harita görülmektedir.



Şekil 1.1. Kâğıdın Doğu Asya’dan Avrupa’ya göç ederken uğradığı merkezler.

Bu merkezlerin birçoğu, yerel olarak kâğıt üretimine geçmeden evvel bir veya iki yüz yıl boyunca kâğıdı ithal ederek temin etmiştir (Sarton, 1926, s.368). Dolayısıyla kâğıdın Batı’ya ilerlemesi oldukça yavaş gerçekleşmiştir.

Kâğıdın Avrupa’daki bu inanılmaz ilerleyişi, kâğıda büyük bir talep olmadığını ortaya koymaktadır. Çünkü tek kopyalı el yazması kitap üretiminde kâğıdın parşömene göre tek avantajı, daha ucuz olmasıydı. Ancak 14. yüzyıl kâğıdı hassastı, kaba bir yüzeye sahipti ve su bazlı mürekkebi emdiği için tezhipçilerin süslemeleri için uygun değildi. Bu nedenle, el yazması kitaplar için (ara sıra bu amaçla kullanılsa da) tatmin edici bir malzeme değildi. Ancak kâğıt yapımındaki gelişmeler sayesinde kâğıt, mürekkep ve boyalar için uygun bir malzemeye dönüşmüş ve kitap basımının vazgeçilmez bir unsuru olduğunu kanıtlamıştır (Kilgour, 1998, s.150).

Avrupa’da kâğıt yapımındaki gelişmeler İtalyanlar tarafından yapılmıştır. “İtalyanlar, kâğıdın sağlamlaştırılması için yapılan tutkallama işlemi için, Çinlilerin kullandığı yumuşak pirinç tutkalı yerine, hayvansal zambak veya jelatin kullanmaya başlamış ve paçavra bezleri elle dövmek yerine su gücüyle çalışan tokmaklar yardımıyla parçalayarak üretim sürecini hızlandırmışlardır (Mayor, 1972, s.18)”. Daha mukavemetli ve kullanışlı hale gelen kâğıda olan talep böylece artmış ve dolayısıyla kâğıt üretimi endüstri haline gelmeye başlamıştır. 1450-1500 yılları arasında üretilen kitap sayısından

yola çıkarak, bu dönem üretilmiş kâğıt miktarının tahminî olarak saptanabileceğini ifade eden Mayor (1972, s.18), toplamda 236 kasabada, 10,000-15,000 metin 30,000-35,000 kopya sayısı ile basıldığını ve bunun da 15,000,000-20,000,000 civarında kitaba tekabül ettiğini belirtmiştir.

Avrupalılar, kâğıdın Çinliler tarafından da kullanıldığından haberdar olmamış, kâğıtla tanıştıktan sonraki üç yüz yıl boyunca kâğıdın Araplar tarafından keşfedildiğini düşünmüşlerdir (Tsien, 1985, s.293). Başta Marco Polo olmak üzere Avrupalı gezginler 13. yüzyıl başlarından itibaren Doğu'ya yaptıkları seyahatlerde Çinlilerin kâğıt para kullandıklarını gözlemlemiş ve ülkelerine döndüklerinde kâğıtla ve kâğıdın (Avrupalıların o zamana dek hiç bilmediği) değiş-tokuş aracı olarak kullanımıyla ilgili bilgi vermişlerdir. Çinlilerin 10. yüzyıl ortalarından itibaren kullandıkları kâğıt paranın kalıp baskı tekniğiyle basıldığı göz önüne alınacak olursa, “kâğıt para aynı zamanda Avrupalı gezginlerin karşılaştığı Çin baskısının ilk formudur (Fuhrmann, 1983, s.241)”.

Her ne kadar Avrupa'ya yolculuğu oldukça uzun ve yavaş sürmüş olsa da kâğıdın rotasını kesin ve doğru bir şekilde takip etmek mümkün olabilirken, kalıp baskının Batı'ya nasıl ulaştığını anlamak ve izini sürmek oldukça güçtür (Tsien, 1985, s.303). Bunun sebebi; kâğıdın ortaya çıkışının her yerde fark edilebilir bir kırılma yaratabilmiş olması, diğer taraftan kalıp baskı tekniğinin ortaya çıkışının ise genellikle algılanamayacak denli aşamalı ve yavaş gerçekleşmiş olmasıdır.

Mevcut bilgiler göstermektedir ki kalıp baskı tekniği, kâğıttan çok daha sonra bir dönemde olsa da yine kâğıdın izlediği yolu izlemiş ve ipek yolu veya deniz üzerinden Batı topraklarına gelmiş olabilir (Tsien, 1985, s.303). Fakat Orta Doğu coğrafyası her ne kadar kâğıdın Batı'ya yayılmasında önemli rol oynamış olsa da baskı tekniklerine muhalif bir tutum sergilenmiştir. İslam dünyasında iç piyasada yaygın şekilde kullanılan ve Hristiyan dünyasına ihraç edilen bir ürün haline gelmiş olan kâğıt üretimi bir endüstriye dönüşmüş olmasına karşın, kalıp baskı tekniği bu coğrafyada benimsenmemiş ve dolayısıyla (birkaç istisna dışında) kitap vb. materyallerin basımında kullanılmamıştır.

Araplara ait kalıp baskı tekniğiyle basılmış kitapların bulunmamasının nedeni, mekanik çoğaltma yöntemlerine yönelik dinî engellere bağlanmaktadır. Fuhrmann'a (1983, s.242) göre ise bunun başlıca nedeni, Arap yazısındaki keskin uçlu, oval ve birbirine bağlı fonetik karakterlerin kalıp baskı tekniğine uygun olmayışındır.

Yine de münferit olsalar da İslam dünyasında baskı tekniklerinin kullanıldığı örnekler mevcuttur. Lenhart'ın (1939, s.295) aktardığına göre, 1147 yılında Suriye'de bu

yöntem kullanılarak kâğıt banknotlar basılmış, 1293'te İran'ın Tebriz kentinde kâğıt para basma ofisi kurulmuş ve yine bu dönemde İran'da ağaç kalıplar veya bakır plakalar kullanılarak birkaç tane kitap da basılmıştır. Öte yandan, 1880 dolaylarında Mısır'da, 900 ile 1350 yılları arasında basılmış olduğuna inanılan yaklaşık 50 parçalık basılı materyal bulunmuştur (Sarton, 1926, s.370; Tsien, 1985, s.307). Bu parçaların tamamı Arapça yazılmış İslami dualardan, muskalardan ve Kuran metinlerinden oluşmaktadır (Görsel 1.14).



Görsel 1.14. El-Fayyum'da bulunmuş, ağaç kalıp tekniğiyle basılmış Arapça Kuran metni, 10. yüzyıl dolayları, Erzherzog Rainer Koleksiyonu, Avusturya Ulusal Kütüphanesi, Viyana.

Ağaç kalıp baskının Avrupa'ya doğru yolculuğunda Moğolların rolü önem taşımaktadır. 8. yüzyılda Çin topraklarına ait Turfan'ı ele geçiren Uygurlar, 13. yüzyıl başlarında Moğollar tarafından işgal edilmiş ve Moğol ordusu ardından 1240'ta Rusya'yı, 1243'te Perslileri, 1259'da Polonya'yı ve 1283'te ise Macaristan'ı ele geçirmiştir (Sarton, 1926, s.369; Tsien, 1985, s.307). “Böylelikle Almanya sınırına kadar ulaşan Moğolların askerî ilerleyişiyle birlikte 13. yüzyılda ve erken 14. yüzyılda Avrupa ile ticari, diplomatik ve kültürel ilişkiler de gelişmeye başlamıştır (Tsien, 1985, s.307)”. Bu dönemde Avrupa ile Uzak Doğu arasında bir köprü kurulmuş ve aralarındaki temas o zamana dek hiç olmadığı kadar yakınlaşmıştır.

Papa'nın emriyle Çin'de misyonerlik faaliyetleri başlatılmış, kiliseler kurulmuş, Çince öğrenilmiş, İncil'in Çinceye tercümesi yapılmış ve Hristiyanlığı yaymak amacıyla dinî resimler hazırlanmıştır. Çin'de çok eski zamanlardan beri Budist resimlerin basılması oldukça yaygın bir uygulama olduğu için, İncil'in ve İncil resimlerinin çoğaltılmasında da bu basit ve pratik tekniğin kullanılmış olması oldukça muhtemeldir. Dolayısıyla bu durum, erken 14. yüzyılda Avrupa'da dinî baskıların ve kalıp baskı kitapların aniden ortaya çıkışının da mantıklı bir açıklaması olabilir (Tsien, 1985, s.308-9)

Ağaç kalıp baskı tekniğinin Avrupa’da tam olarak ne zaman ve nerede ortaya çıktığı gizemini korumakla birlikte, yukarıdaki alıntıda Tsien’in de ifade ettiği gibi, Avrupa’nın Doğu etkisine açılmasıyla ve Doğu kültürüyle tanışmasıyla ilişkilendirilmektedir. Avrupa’da oyun kartları, dekoratif motifli basma kumaşlar, dinî imgelerin baskıları ve kalıp baskı kitaplar (ing. *block-books*), ağaç kalıp baskı tekniğiyle basılmış ve çoğaltılmıştır. Kâğıdın Avrupa’ya gelmesinden ve yaygın şekilde kullanılmasından önce, baskı uygulamaları daha çok kumaşlara yapılmıştır. Hatta Meggs ve Purvis (2016, s.69), resimsel tasarımları kumaş üzerine basma geleneğinin, Avrupa’da 1300’lerin başlarında uygulanmakta olan bir teknik olduğunu ifade etmiştir.



Görsel 1.15. Turfan yakınlarında bulunmuş, ağaç kalıp baskı tekniğiyle basılmış, 1400 dolaylarına ait 9.5 x 3.5 cm boyutlarında bir Çin oyun kartı. Museum für Völkerkunde, Berlin (soldaki).

Görsel 1.16. Ağaç kalıp baskı tekniğiyle basılmış, 1400 dolaylarına tarihlendirilen Avrupa’ya özgü oyun kartı (Karo Valesi) (sağdaki).

Yukarıdaki örnekler arasında oyun kartları, Avrupa’da kâğıt üzerine alınmış ilk baskılar olmaları açısından önem taşımaktadır. Oyun kartları, Avrupa’da ortaya çıkmış en eski kalıp baskı örneklerindendir (Sarton, 1926, s.370). Çin’de 9. yüzyıldan itibaren oynanmakta olan oyun kartları (Görsel 1.15), “14. yüzyıl başlarında muhtemelen Moğol orduları, tüccarları ve gezginleri aracılığıyla Avrupa’ya yayılmıştır (Tsien, 1985, s.309)”. Ruhban sınıfı ekonomik ve ahlaki gerekçelerle yasak getirdiği hâlde, kart oyunu, sınıf fark etmeksizin, toplumun her kesimi tarafından sevilen bir eğlenceye dönüşmüştür (Tsien, 1985, s.309; Meggs ve Purvis, 2016, s.69). Mayor’un (1972, s.24) aktardığına

göre, orta sınıf soylular gravür baskı kartlarla oynarken, saray mensupları ünlü sanatçılar tarafından elle boyanmış altın süslemeli oyun kartlarıyla oynamıştır. Ağaç kalıp baskı tekniğiyle basılmış ucuz kartlar ise köylüler tarafından kullanılmıştır (Görsel 1.16).

Oyun kartları, okur-yazar olmayan cahil kesme ulaşmış ilk basılı materyal olmuştur. Bu özelliğiyle oyun kartları, baskının demokratiklik niteliğinin Avrupa'daki en eski dışavurumudur. Kralların oynadığı oyunlar, artık sıradan halkın oyunlarına dönüşebilmiştir. Cahil kesime sembollerini tanıma, sıralama ve mantık yürütme becerisi kazandırdıkları için bu kartlar, boş bir eğlencenin ötesine geçmiştir (Meggs ve Purvis, 2016, s.69).

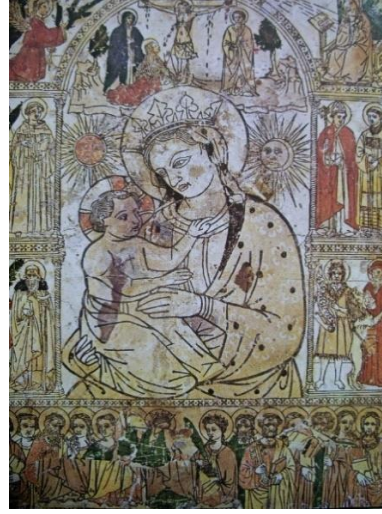
Bu eğlencenin geniş popülaritesi oyun kartlarına yönelik talebi arttırdığı için, daha çok sayıda oyun kartı basılmıştır. 15. yüzyıl başlarında oyun kartlarının basılması önemli bir sektöre dönüşmüş ve kalıp baskı endüstrisinin gelişmesine öncülük etmiştir. Sartori'ye (1926, s.370) göre, oyun kartlarının Çin'den Avrupa'ya gelişiyle birlikte ağaç kalıp baskının da Avrupa'ya gelmiş olduğu kesin bir dille söylenemez ancak mevcut kanıtlara göre şunu ortaya koymak mümkündür ki kalıp baskıyı Avrupa dünyasına sokmuş olabilecek muhtemel yollar göz önüne alındığında, oyun kartları önemli bir yer tutmaktadır.

Avrupa'da, oyun kartlarının yanı sıra ağaç kalıp baskı tekniği kullanılarak dinî imgeler de basılmıştır. İbadet etmek için kilise ve tapınaklara giden dindar Hristiyanlara İncil'deki kutsal figürlerin ve sahnelerin resmedildiği ağaç baskılar satılmıştır (Mayor, 1972, s.21). Bu baskılar ucuz oldukları için halk tarafından satın alınabilmektedir. İnsanlar, belki de o zamana dek yalnızca kiliselerdeki duvar resimlerinde veya mozaiklerde gördükleri bu kutsal tasvirleri evlerine götürüp duvarlarına asabilmiş, sürekli yanlarında taşıyabilmiş ya da ölen yakınının tabutuna ilâştirebilmiştir. "Bir azizin baskısı, ona sahip olan kişiyi kötülüklerden korumuştur (Kilgour, 1998, s.155)". Bu dinî baskılar, insanların gündelik yaşamlarında kullanmalarına yönelik üretildiğinden, büyük bir çoğunluğu kaybolup gitmiştir (Mayor, 1972, s.21). Dolayısıyla, çok azı günümüze dek ulaşmayı başarmıştır ve bunların birçoğu da tarihlendirilememiştir; ancak 14. yüzyıl sonlarında ve 15. yüzyılın ilk döneminde basılmış oldukları düşünülmektedir (Tsien, 1985, s.311). Bu dinî baskılardaki tasvirlerin, kaba bir işçilikle ve basit bir üslupla resmedildiği ve figürlerin ve nesnelerin kalın dış çizgilerle oyulup sonradan elle veya stensil tekniğiyle renklendirildiği dikkat çekmektedir (Mayor, 1972, s.19; Tsien, 1985, s.311).



Görsel 1.17. *Brüksel baskısı, 1418, sanatçısı bilinmiyor, Royal Library of Brussels (soldaki).*

Görsel 1.18. *Aziz Christopher baskısı, 1423, Almanya, sanatçısı bilinmiyor, John Rylands Library (sağdaki).*



Görsel 1.19. *Meryem baskısı, 1428, Venedik, sanatçısı bilinmiyor.*

Brüksel baskısı (1418) (Görsel 1.17) ve *Aziz Christopher baskısı* (1423) (Görsel 1.18), tarihlendirilebilen en eski baskılardır. Mayor (1972, s.20), Bakire Meryem ve İsa'nın dört aziz ile birlikte tasvir edildiği *Brüksel baskısının* 1418 yılına ait olduğunu, ancak renklendirilirken boyanın yoğun şekilde kullanıldığını ve baskının zarar gördüğünü aktarmıştır. Zira aşağıdaki görselde de baskının büyük ölçüde zarar gördüğünü görmek mümkündür. *Aziz Christopher baskısında* ise çocuk İsa'nın Aziz Christopher tarafından denizin karşı tarafına taşındığı sahne konu alınmıştır (Meggs ve Purvis, 2016, s.70).

İsa'nın Meryem'e müjdelanmesini konu alan 1428 tarihli İtalyan baskısı, tarihlendirilebilen bir başka dinî baskıdır (Görsel 1.19).

Bu tekli ve dinî temalı baskılar, ağaç kalıp baskı yöntemiyle koyu kahverengi mürekkep kullanılarak basılmıştır. Bazıları yalnızca resimliken, bazılarında ise resim ve metnin bir arada basıldığı görülmektedir. Bu ve benzeri baskıların tümünün karakteristik özelliği, dinî temalı olmalarının yanı sıra sanatçıları tarafından imzalanmamış olmalarıdır (Griffiths, 1996, s.16; Kilgour, 1998, s.155). “Bu durum, sanatçılarına göre gruplandırılmalarını imkânsız kılmış, hatta hangi ülkeye ait olduklarını saptamak dahi son derece güçleşmiştir (Griffiths, 1996, s.16)”. Dinî baskıların ilk olarak güney Almanya’da ve Venedik’te üretilmeye başlandığı ve 1400-1450 yılları arasında yavaş yavaş orta Avrupa’ya doğru yayıldığı düşünülmektedir (Tsien, 1985, s.312).

15. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, İncil öykülerini, efsaneleri ve azizleri resimleyen ve konu ettiği sahne ile ilgili özet niteliğinde yazılar içeren ağaç kalıp baskılar, ardışık bir düzende bir araya getirilerek kitap formuna dönüştürülmüştür. Resim ve yazıların aynı ağaç kalıba oyulup basılmasından dolayı, Avrupa’da bu kitaplara *kalıp baskı kitaplar (block-book)* adı verilmiştir.

Kalıp baskı kitaplar, daha önce yalnızca parşömene yazılmış el yazması veya ferman olarak var olan eserlerin daha geniş bir kitleye ulaşmasını sağlamıştır. “Basılan eserlerin çoğunda hem metinlerin hem de görsellerin geleneksel olduğu dikkat çeker; resimler genellikle renklendirilmiş el yazmalarından ya da başka dinî resimlerden kopyalanmış veya esinlenilmiştir (Cohen, 1977, s.172)”.

Ekseriyetle okuma-yazma bilmeyen kitleyi odak almış olan kalıp baskı kitaplarda, resimlerin ağırlıkta olduğu dikkat çeker. Yazılar, çoğunlukla büyük puntolarla yazılmıştır ve resmi açıklayıcı niteliktedir. Sadece yazılardan oluşan kalıp kitapların sayısı oldukça azdır (Tsien, 1985, s.312). Kilgour’un (1998, s.157) aktardığına göre, “sadece yazılardan oluşan, hiçbir resim içermeyen bilinen tek 15. yüzyıl kalıp kitabı, 4. yüzyıla ait Latince gramer kitabı olan *Donatus*’tur” (Görsel 1.20 ve 1.21).

Resimlerin metinler kadar önemli olduğu bu kitaplar, okuma-yazma bilmeyen veya az bilen insanlar tarafından dahi anlaşılabilmiştir. Okuyamayanlar, en azından resimlere bakarak konuyu kavrayabilmiştir. Temel düzeyde okuma bilgisine sahip insanlar ise hem anadilde yazıldığı hem de sayfanın hemen yanında tasvir edildiği için metinleri daha kolay şekilde takip edebilmiştir (Febvre-Martin, 1997, s.47).



Görsel 1.20. *Donatus kitabından bir sayfa (soldaki).*

Görsel 1.21. *Donatus kitabının basımında kullanılan ağaç kalıp (sağdaki).*

Başlangıçta, her resim tek bir kâğıt tabakasına basılmış ve dikilerek kitap haline getirilmiştir. Fakat daha sonra, resimler kâğıdın her iki kenarına basılarak ve ikiye katlanarak kitap formatına dönüştürülmüştür. Kalıp baskı kitapların basımında uygulanan kalıbı oyma yöntemi, tek sayfalık bir baskı alırken uygulanan yöntemle aynıdır; tek fark, basıldıktan sonra kitaba dönüştürülebilmesi amacıyla sayfanın ikiye katlanması gerektiği için, iki farklı resim aynı kalıba yan yana oyulur ve tek bir kâğıt tabakasına basılır. Ağaç kalıp baskı tekniğinde, baskı alınırken kâğıdın arkasına basınç uygulanması gerektiği için, kâğıtların yalnızca tek bir yüzeyine baskı alınabilmiştir. 15. yüzyıl kalıp kitaplarının birçoğunun sayfalarına bakıldığında, sadece tek yüzeylerine baskı alındığı dikkat çekmektedir.

Gutenberg'in de kullandığı siyah yağ bazlı kıvamlı mürekkebin keşfine kadar, kalıp kitapların basımında su bazlı kahverengi mürekkep kullanılmıştır. Oyulmuş kalıp üzerine serilen kâğıt tabakasını su bazlı mürekkeple sabit tutmak oldukça güç olduğu için, bir süre sonra kalıp kitaplar yağ bazlı mürekkep ve pres kullanılarak basılmaya başlamıştır. 16. yüzyılda basılmış bazı kalıp kitaplar bu şekilde basılmış ve dolayısıyla kâğıtların sadece tek yüzeyine değil, her iki yüzeyine de baskı alınabilmiştir (Kilgour, 1998, s.157).

Basit ve anlaşılır illüstratif üslupla çizilmiş ve görsel unsurların ağırlıkta olduğu kalıp baskı kitaplar, 15. yüzyılda Avrupa'da oldukça rağbet görmüştür. Başlangıçta, sadece rahipler tarafından veya manastırlarda hazırlanmış olan kalıp baskı kitaplara olan talep yüksek olunca bağımsız basımevleri de bu kitapları basmaya başlamıştır (Tsien, 1985, s.315). Kalıp baskı kitapların büyük çoğunluğu, 30-50 sayfalık kitaplardır. Bazı

baskılar elle renklendirilmiş, bazılarında ise renklendirilecek düz ve geniş alanlarda stensil tekniği uygulanmıştır.

Kendi dönemlerindeki popülerliklerine ve çok sayıda kopyayla basılmış olmalarına karşın, kalıp baskı kitapların günümüze ulaşmış çok az sayıda kopyası mevcuttur. Kilgour bununla ilgili şunları dile getirmiştir:

Ölüm döşeğindeki hastaya son saatlerine hazırlanma ve ölümü karşılama konusunda nasihatler veren *Ars Moriendi*'nin (*Ölüm Sanatı*) on farklı edisyonu basılmıştır fakat bilinen sadece birkaç kopyası mevcuttur. Yine on edisyonun olduğu bilinen *Biblia Pauperum*'un (*Yoksul İncili*) (Görsel 1.22) yaklaşık 50 kopyası mevcuttur. Bilinen üç düzine kalıp kitap ismi olmasına rağmen, bu kitapların kopyalarının yüzü geçmemesi, her bir edisyondan sadece birkaç kopya basılmış olduğu anlamına gelebilir; ancak bu resimli kitapların yok olmuş olması çok daha olasıdır (Kilgour, 1998, s.158).



Görsel 1.22. *Biblia Pauperum*, Hz. İsa'nın Çarmıha Gerilişi, 33. sayfa, Hollanda, 1480-85, Warburg Institute Library.

Kalıp baskı kitapların popülerlik kazanması ve yaygınlaşmasıyla birlikte, 15. yüzyıla dek yalnızca el yazması formunda var olmuş ve sadece soyluların erişiminde ve tekelinde olmuş olan kitaplar, ağaç kalıp baskı tekniği sayesinde, toplumun her kesiminin erişebileceği bir nesneye dönüşmüştür. Bu, cahil halkın okuma-yazma öğrenmesini sağlamakla birlikte, onlara resimleri okuyabilme ve anlamlandırabilme becerisi de kazandırmıştır. Öte yandan, “kitaplara yönelik talebin gitgide artması sonucunda Almanya, Hollanda, Fransa ve İtalya’da kitap üretimini mekanize hale getirmenin yolları

aranmış ve Almanya’da Johann Gutenberg, hareketli harflerle baskı tekniğini geliştirerek matbaacılığın temelini atmıştır (Meggs ve Purvis, 2016, s.72)”.

Baskının Doğu Asya ve Avrupa’daki tarihine bakıldığında, hem Doğu Asya’da hem de Avrupa’da baskıya yönelik talebi yaratan dinamik gücün din olduğu görülmektedir. Ancak Lenhart’a göre, her iki coğrafyada da baskının itici gücü din olsa da Avrupa’da dinin etkisi Doğu Asya’daki kadar doğrudan olmamıştır.

Taoistlerin kutsal sanatıyla birlikte ilk resimli baskılar ortaya çıkmıştır. Çinli Budistlerin kutsal sanatı, Budizm temalı basılı resimler ve kalıp baskı yöntemiyle basılmış kutsal Budist metinlerini beraberinde getirmiştir. Ardından Konfüçyüsçüler de 932-953 yılları arasında kutsal kitaplarını basmıştır. Budist kitaplar, 12. yüzyılda Japonya’da ve 13. yüzyılda Orta Asya’da basılmaya başlamıştır. 13. yüzyılda (ya da belki henüz 12. yüzyılda) Mısır’da Müslümanlar kutsal kitaplarının bazı bölümlerini bakır plakalarla basarak çoğaltmıştır. Dolayısıyla Doğu’nun önemli dinleri, baskının itici gücü olmuştur ve baskının geliştiği her yeni coğrafyada kutsal resimlerin ve metinlerin çoğaltılmasıyla dinî bir zafer kazanılmıştır. Batı’da ise din her ne kadar baskının keşfine ivme kazandırmış olsa da dinin etkisi, Doğu’daki pagan dinlerinin etkisi kadar güçlü ve kararlı olmamıştır. Katolik Avrupa’da da basılan ilk baskılar kutsal resimler olmuştur. Baskı sanatının keşfinin arkasında güçlü dinî bir etki olduğu görülmekle birlikte, bu etkinin Çin’deki kadar doğrudan olmadığı söylenebilir. Kalıp baskı tekniğini icat etmiş olan Taoistler ve Budistler, bu teknikle bastıkları üretimleri, dinlerini yayma aracı olarak kullanmayı amaçlamıştır. Ancak Avrupa’da ilk matbaacıların presinden basılan kitapların misyonerlik gibi bir amacı olmamıştır; Katoliklerin dindarlıklarını körüklemek ve iyi bir dindarlık için dünyevi birtakım bilgiler verip rehberlik etmek amacıyla basılmışlardır (Lenhart, 1939, s.306-7).

Ağaç kalıp baskının Doğu Asya’daki tarihinde, hareketli harflerin keşfinden sonra dahi, Çinlilerin ağaç kalıp baskı tekniğini yüzyıllar boyunca devam ettiği dikkat çeker. Ancak Avrupa’da bunun tersi bir durum söz konusu olmuştur; Gutenberg’in tipo baskıyı keşfetmesinden sonra, kitap basımında ağaç kalıp baskı tekniğinin yerini tipo baskı almıştır. Ksilografi olarak da adlandırılan ağaç kalıp baskı tekniği, her ne kadar tipo baskıdan en az çeyrek asır daha eski olsa da tipo baskının doğrudan bir teknolojik öncülü olarak görülmez (Kilgour, 1998, s.159). Ancak Tsien’e (1985, s.311) göre, kalıp baskı kitaplar, Gutenberg’in keşfinden önce matbaacılığa en yakın örneklerdir.

1.5. Batı’daki İlk Kalıp Baskı Kitaplar

“Almanya, İtalya ve Hollanda kalıp baskı tekniğinin uygulandığı en eski merkezlerdir (Sarton, 1926, s.372)”. Günümüzde bilinen yaklaşık yüz adet kalıp baskı kitap edisyonunun büyük bir çoğunluğu ise Hollanda ve Almanya kökenlidir (Aldis,

1941, s.2). Bu teknikle 30 civarında farklı temada eser basılmıştır. Dinî rehber niteliği taşıyan kalıp baskı kitaplar, “tamamen görseller ve metinler yoluyla Hristiyanlık inancını yaymayı ve İncil’deki sahneleri yorumlamayı amaçlamıştır (Wilson ve Wilson, 1985, s.89)”. Genellikle ölüme hazırlık, mahşer günü, İncil vb. konularda nasihatler veya tavsiyeler veren rehber kitapları veya el kitapları niteliği taşıyan kalıp baskı kitaplarda ağırlıklı olarak resimler ön plandadır ve yazılar sadece büyük puntolu ve kısa başlıklar olarak veya tasvir edilen konuyu açıklayıcı kısa metinler olarak yazılmıştır. “Nerede ve kim tarafından basıldıklarına dair herhangi bir bilgi veya not içermedikleri için bu kitapların çok azı tarihlendirilebilmiştir (Wilson ve Wilson, 1985, s.89)”. *Apocalypse (Vahiy Kitabı)*, *Biblia Pauperum (Yoksul İncili)*, *Ars Moriendi (Ölme Sanatı)*, *Ars Memorandi (Hıfız Sanatı)*, *Canticum Canticorum (Ezgiler Ezgisi)* ve *Speculum Humanae Salvationis (Kurtuluşun Aynası)*, 15. yüzyılda Avrupa’da basılmış önde gelen kalıp baskı kitaplar arasında yer alır.

Bunlar arasından *Apocalypse* kitabı, en eski kalıp kitap olarak kabul edilmektedir (Wilson ve Wilson, 1985, s.92). 6 edisyonu bulunan kitabın ilk edisyonu, 1450-52 dolaylarına tarihlendirilmiştir (Kilgour, 1998, s.158). *Apocalypse* kalıp kitabının ilk üç edisyonu Hollanda, son üç edisyonun ise Almanya kökenlidir. Kitap, iki farklı kalıbın aynı kâğıt tabakasına yan yana basılması ve kâğıt tabakasının ardından ikiye katlanmasıyla elde edilmiştir (Christianson, 2013). Toplam 48 sayfadan oluşan kitap, kahverengi mürekkeple basılmış ve elle renklendirilmiştir.

Yeni Ahit’in bölümlerinden biri olan ve *Vahiy Kitabı* olarak da adlandırılan *Apocalypse* bölümünde, İsa’nın havarilerinden biri olan Yuhanna’nın insanlığın geleceğine ve dünyanın sonuna dair vizyonları konu edilir. İnsanlığı bekleyen felaketlerden ve her insanın yargılanacağı Mahşer Günü’nden söz edilir. “*Apocalypse*’in el yazmaları, İngiltere ve kuzey Fransa’da ortaya çıkmıştır ve bu bölgede son derece popüler bir tema olmuştur (Wilson ve Wilson, 1985, s.92)”. *Apocalypse*’in kalıp kitap versiyonunda da bu eski el yazmalarındaki metin ve resimleri referans alınmıştır. Melekler, ejderhalar, çok başlı canavarlar ve korkunç cehennem yaratıkları gibi figürlerin kullanıldığı bu resimlerde, Latince yazıları okuyamayanlara İncil’deki *Vahiy Kitabı*’ndan kehanet ve mahşer öyküleri anlatılmaktadır (Christianson, 2013). Kompozisyonların boş alanlarına çoğunlukla dikdörtgen içine yerleştirilmiş Latince yazılar ise *Vahiy Kitabı*’nda yer alan İncil ayetlerinin tefsirleridir.

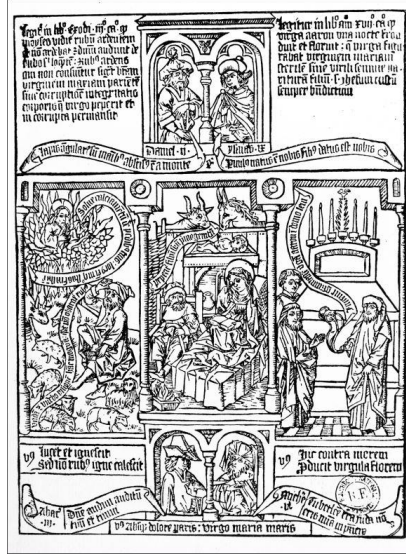
Apocalypse’ın edisyonları arasında, resimlerin kompozisyonları, renklendirme, kullanılan figürler bakımından büyük farklılıklar olmadığı dikkat çeker. Hatta Wilson ve Wilson (1985, s.92), ikinci edisyonun, birinci edisyonda kullanılan kalıplardan basıldığını aktarmıştır. Görsel 1.23 ve 1.24’te, Apocalypse kalıp kitabının ikinci (Hollanda) ve dördüncü (Almanya) edisyonlarından örnekler verilmiştir. Her iki resimde de çok başlı yaratığın yakalanışını ve yok edilmesini konu eden iki sahne görülmektedir. Bu iki resimdeki kompozisyonların birbirine son derece benzediği ve renklendirmelerinin dahi neredeyse aynı olduğu dikkat çeker. Kompozisyon öğelerinin sadece dış çizgileriyle basitçe resmedildiği ve tarama çizgileriyle tonlama yapılmadığı görülmektedir.



Görsel 1.23. *Apocalypse, İkinci edisyon, Hollanda, 1450 dolayları (soldaki).*

Görsel 1.24. *Apocalypse, Dördüncü edisyon, Almanya, 1470 dolayları (sağdaki).*

15. yüzyıl ortalarında Almanya ve Hollanda’da popülerlik kazanmış olan Apocalypse kalıp kitabı, aynı temayı işleyen eski el yazmalarındaki resimlerden ilham aldığı kompozisyonlarıyla, ağaç baskı yöntemiyle basılmış en eski kalıp kitap olma özelliği taşımaktadır. “Apocalypse kitabındaki imgeler, Albrecht Dürer’in on beş ağaç baskıdan oluşan ünlü Apocalypse serisine ilham kaynağı olmuştur; Dürer, bu kalıp kitaptakine özgü kompozisyon fikirlerini ve prensiplerini benimsemiştir (Klein, 1992, s.198)”.



Görsel 1.25. *Biblia Pauperum*, Hz. İsa'nın Doğuşu, 5. sayfa, Hollanda, 1480-85, Warburg Institute Library.

Kalıp baskı kitaplar arasında en popülerlerinden biri olan *Biblia Pauperum*, İncil'den sahnelerin resmedilip bir araya getirildiği küçük bir baskı koleksiyonudur. *Biblia Pauperum*'un el yazmaları Orta Çağ'da hâlihazırda dolaşımdaydı ancak ağaç baskı tekniğinin gelişip yaygınlaştığı Hollanda'da ortaya çıkmış olan kalıp baskı edisyonları, 1460-1490 yılları arasında çoğalmaya başlamıştır. Bu dönemde, *Biblia Pauperum*'un kalıp kitap edisyonu el yazmaları ile hareketli harflerle basılmış kitaplar arasında geçiş görevi görmüş bir basım türü olmuştur. 15. yüzyıldaki birçok kalıp kitap, temelde din temalıdır; ancak içerik olarak tümüyle İncil'i konu alan tek kitap *Biblia Pauperum*'dur. Kalıp kitap formundaki ilk *Biblia Pauperum*, 1420-1430 yıllarında Hollanda'da basılmıştır ve Latince basılan bu edisyonda muhtemelen Jan van Eyck'ın çizimleri referans alınmıştır (Berjeau, 1859, s.17). *Biblia Pauperum*'da, Eski ve Yeni Ahit arasındaki tipolojik benzerlikler resmedilmiştir. Yeni Ahit'in bölümlerini tasvir eden resimler, Eski Ahit tasvirleriyle birlikte kompoze edilmiştir. Her sayfada İncil'den bir öykünün (Teslis, Meryem'e Müjde, Yeniden Diriliş, Mahşer Günü vb.) sahnelendiği kitapta, Yeni Ahit tasvirleri sayfanın ortasında ve büyük, Eski Ahit tasvirleri ise sayfanın üst ve alt bölümlerinde ve daha küçük formatta resmedilmiştir. İncil metinleri ise blok halinde veya şeritlerin içerisinde gelecek şekilde oyulmuştur (Görsel 1.25).

Biblia Pauperum kalıp kitabının kökeni ve kullanım yerleri ve ayrıca kitabın isminin çıkış noktası konusunda çeşitli varsayımlar mevcuttur. *Yoksul* anlamına gelen *Pauperum* sözcüğü, kitabın yoksullara yönelik olduğunu düşündürse de Dyrness'a

(2004, s.37) göre Biblia Pauperum, vaaz vermesi gereken ancak okuma-yazması olmayan rahiplerin kaynak olarak kullanması amacıyla basılmıştır. “El yazması formunda ilk kez 13. yüzyılda ortaya çıkan kitap, yoksul rahiplerin eğitilmesinde kullanılmıştır (Heesen, 2002, s.66)”. *Mendikan* (ing. *Mendicant*) olarak adlandırılan ve geçimini kiliseye yapılan bağışlarla sürdüren ve yoksul bir yaşam süren din görevlileri vaaz verirken Biblia Pauperum’dan yardım almıştır. Dolayısıyla Yoksul İncili tanımındaki ‘yoksul’ ile kastedilen kitle, aslında sefil bir hayat yaşayan mendikanlardır. Ancak kalıp kitap formunda basılmaya ve çoğaltılmaya başlayınca yoksulların da erişebileceği bir kitap haline gelmiştir.

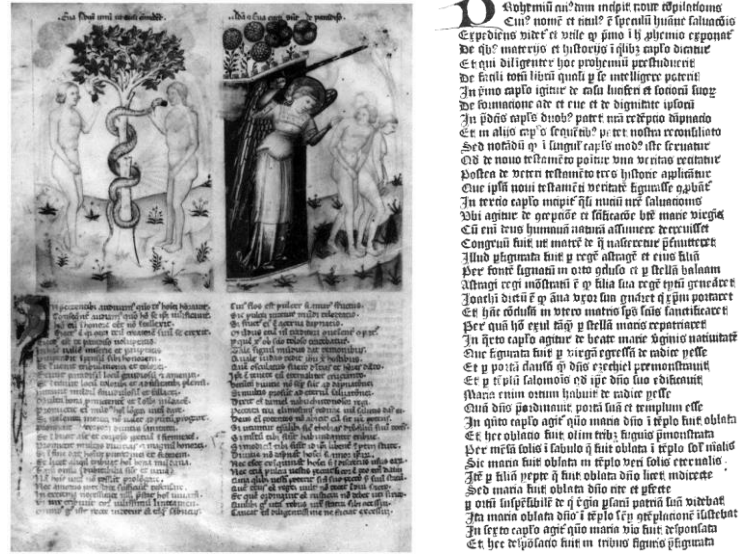
15. yüzyılın önemli kalıp kitaplarından bir diğeri, *Speculum humane salvationis*’tir. Sözcük anlamı ‘ayna/yansıma’ olan Speculum, 12. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar popüler olmuş bir edebiyat türüdür ve tek bir eserde ansiklopedik bilginin verildiği kitaplar Speculum edebiyatının kapsamındadır. *Kurtuluşun Aynası* olarak tercüme edilebilecek Speculum humane salvationis ise, İsa’nın hikâyesini odak olan teolojik bir ansiklopedik eserdir. “İlk olarak 14. yüzyıl başlarında vaaz veren rahip ve din adamlarının kullanması amacıyla el yazması formunda üretilmeye başlanan Speculum humane salvationis, Orta Çağ’da en yaygın şekilde bulunan kitap olmuştur (Wilson ve Wilson, 1985, s.25)”.

Manastır ve konventlerdeki (rahibe manastırı) kâtipler tarafından çok sayıda el yazması Speculum humane salvationis üretilmiştir. Öyle ki 15. yüzyıl sonuna doğru, kuzey Avrupa’daki neredeyse her kütüphanede bu kitabın bir nüshası olmuştur. Kitabın bugüne kadar ulaşmış yüzlerce kopyası mevcuttur ve bu kopyaların 350’den fazlası Latince, ancak Fransızca, İngilizce, Almanca, Felemenkçe, Çekçe gibi farklı dillere tercüme edilmiş çok sayıda kopya bulunmaktadır (Wilson ve Wilson, 1985, s.25).

El yazması Speculum humane salvationis’in kökeni, 1309-1324 tarihleri arasına dayandırılmaktadır (Wilson ve Wilson, 1985, s.26). “Kitabın muhtemelen orijinal el yazması formundan alınmış olan önsözünde, yazarın tevazu edip adını vermediği yazmaktadır (Wilson ve Wilson, 1985, s.27)”. Dolayısıyla Speculum humane salvationis’in kopyaları anonimdir.

Speculum’un neredeyse tüm kopyaları resimlidir ve bu resimler, 1324 tarihli el yazmalarındaki motiflerden referans alınmıştır. “Kitabın özsözünde, eğitilmiş olanların yazıları okuyarak bilgilenebileceği, eğitimsizlerin ise resimler yoluyla, diğer bir deyişle, vasıfsız insanlara yönelik kitaplarla, bilgilendirilmesi gerektiği yazmaktadır (Wilson ve

Wilson, 1985, s.24)”. Dolayısıyla didaktik bir nitelik taşıyan *Speculum humanae salvationis*’te resimler, yazılar kadar önemli olmuştur (Görsel 1.26).



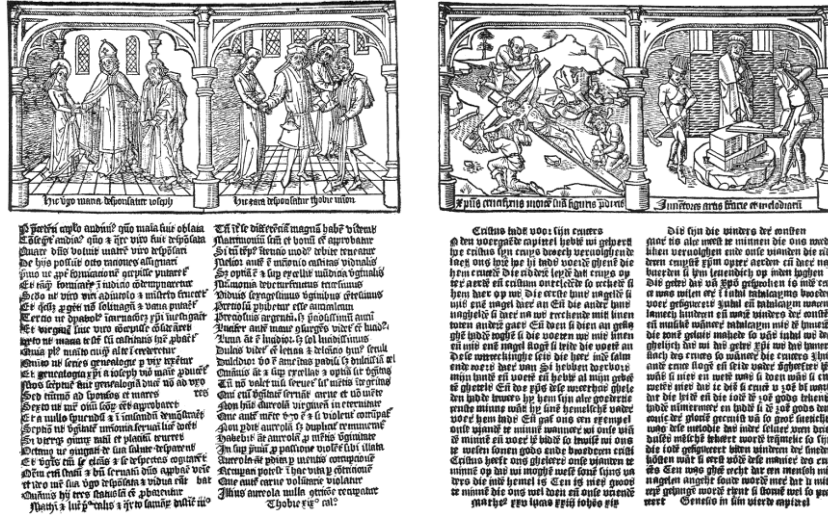
Görsel 1.26. *Speculum humanae salvationis*'in 14. yüzyıl sonlarına ait bir el yazması örneği (soldaki).

Görsel 1.27. *Speculum Humanae Salvationis* Giriş bölümünün ilk sayfası, Latince kalıp kitap versiyonu, Birinci edisyon, 1468 dolayları (sağdaki).

Speculum humanae salvationis'te, Yeni Ahit'teki olaylar, bu olayların habercisi olan Eski Ahit'teki olaylar eşliğinde anlatılmaktadır. Kitap iki sayfalık önsöz ve dört sayfalık giriş bölümleriyle (Görsel 1.27) başlar ve bu bölümler resimlendirilmemiştir. Daha sonra gelen ilk iki bölümde *Yaradılış*, *Şeytanın Düşüşü*, *Âdem ve Havva* ve *Tufan* hikâyeleri (her bir hikâye dörder sayfa olarak) konu edilmiştir. Ardından, Yeni Ahit'teki bir olayın Eski Ahit'teki üç olayla mukayese edildiği 40 sayfalık bölüm gelir. Bu olayların tasvir edildiği resimler, altlarında yer alan metin sütunuyla birlikte kitabın karşılıklı iki sayfasına yerleştirilmiştir. Sonraki üç bölümde ise *Çarmıhın Yedi Durağı* ve *Meryem'in Yedi Acısı* konu edilmiştir. Standart bir Speculum versiyonu, toplam 52 yapraktan (104 sayfa) ve 192 resimden oluşmaktadır. “Daha kısa olan kalıp kitap edisyonları 116 resimden oluşur ve bir ağaç kalıptan iki sayfa basılmıştır (Hind, 1935, s.245)”.

Kitabın resimli el yazmalarının yanı sıra 15. yüzyılda baskı tekniklerinin gelişmesiyle birlikte, kalıp kitap ve tipo baskı örnekleri de üretilmiştir. Speculum'un ikisi Latince, ikisi Felemenkçe olmak üzere toplam dört adet kalıp kitap versiyonu bulunmaktadır. Hind (1935, s.247), Hollanda edisyonlarını 1470-75 dolaylarına tarihlendirmiştir. Ancak Wilson ve Wilson'un (1985, s.117) aktardığına göre, ilk

Felemenkçe edisyon (Görsel 1.29) takriben 1471’de, ikincisi ise 1479 dolaylarında basılmıştır. Latince edisyonların ise ilki 1468, ikincisi (Görsel 1.28) 1474 dolaylarına tarihlendirilmiştir.



Görsel 1.28. *Speculum Humanae Salvationis*, Latince kalıp kitap versiyonu, Üçüncü edisyon, 1474 dolayları (soldaki).

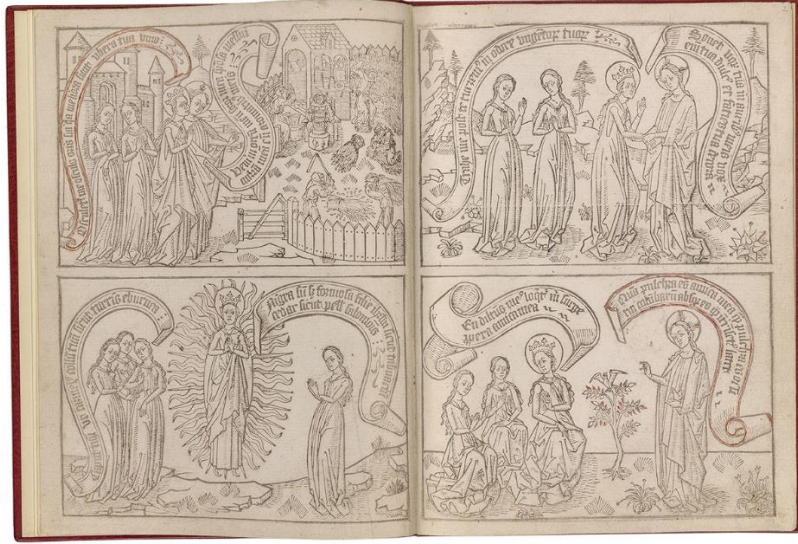
Görsel 1.29. *Speculum Humanae Salvationis*, Felemenkçe kalıp kitap versiyonu, İkinci edisyon, 1471 dolayları (sağdaki).

Kitapta metinlerin yazılışı, her sayfada iki sütun şeklindedir ve her sütundan 25 satırlık yazı vardır. Bu eseri diğer kalıp kitaplardan farklı kılan bir özelliği, edisyonların bazılarında resimlerin ağaç baskı yöntemiyle, yazıların ise hareketli harflerle basılmış olmasıdır. “Bu özelliğiyle *Speculum humanae salvationis*, hareketli harf tekniğinin ağaç baskı tekniğiyle ilk defa buluşturulduğu kitap olmuştur (Saff ve Sacilotto, 1978, s.11)”.

Biblia pauperum ve *Speculum* kitaplarındaki resimler ve tipolojiler, 14. ve 15. yüzyılda kilise vitraylarına, heykel tasarımlarına ve duvar kilimlerine ilham kaynağı olmuştur. Dönemin önde gelen Flaman sanatçılarından hepsinin atölyesinde bu iki kitabın nüshasının bulunduğunu aktaran Wilson ve Wilson (1985, s.29), Jan van Eyck ve Roger van der Weyden’in triptik eserlerinde *Speculum*’daki resimlerden ilham aldığını kaydetmiştir.

15. yüzyılda popüler olan bir diğer kalıp kitap *Canticum Canticorum*’dur. İncil’de yer alan *Ezgiler Ezgisi* (diğer bir ismiyle *Süleyman’ın Ezgisi*) bölümünün konu edildiği “*Canticum Canticorum* kitabının bilinen iki edisyonu mevcuttur ve 1465 dolaylarında Hollanda’da basılmış ilk edisyonu (Görsel 1.30), genellikle kalıp kitapların en iyi

örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Todor, 1998, s.331)”. Her iki edisyon da 16 tane kalıp kullanılarak kahverengi mürekkeple basılmıştır. Her bir kalıba iki farklı sahne oyulduğu için kitapta toplamda 32 farklı sahne mevcuttur. Sahneler, her sayfaya iki yatay panel olarak yerleştirilmiştir.



Görsel 1.30. *Canticum Canticorum*’un 1. ve 2. sayfaları, Birinci edisyon, Hollanda, 1460-1465 dolayları

Canticum Canticorum’un iki edisyonu da kitap formatındadır. Bir ağaç kalıba dört farklı sahne oyulmuş ve baskısı alınan kâğıt tabakası ikiye katlanarak her sayfada ikişer sahne olacak şekilde kitaplaştırılmıştır. Alınan baskılar pres kullanılmadan, arkası ovalanarak alındığı için hem kâğıdın bir miktar aşınmasına hem de oyuklardan dolayı kabartma oluşmasına neden olmuş, dolayısıyla sayfaların sadece tek yüzeyine baskı alınmıştır. Bu nedenle, kitap formatına dönüştürülürken ikiye katlanan sayfaların arka yüzeyleri boş kalmış ve bu problem boş sayfalar birbirine yapıştırılmasıyla çözülmüştür.

“Orta Çağ’da Yeni Ahit’in ön-temsili olarak yorumlanmış Ezgiler Ezgisi bölümü, birçok dinî esere konu olmuştur (Wilson ve Wilson, 1985, s.107)”. Orta Çağ’da en çok tefsir edilmiş Eski Ahit metinlerinden biri olan Ezgiler Ezgisindeki ayetlerde dikkat çeken şehvetli üslup ve tutkulu bağlılık metaforları, Tanrı’nın kullarına olan sevgisi veya İsa’nın kilisesine olan sevgisi olarak yorumlanmıştır (Wilson ve Wilson, 1985, s.107; Todor, 1998, s.331)”. Dolayısıyla *Canticum* kitabında yer alan resimlerde, bu bağlılığı vurgulamak amacıyla, Bakire Meryem’in *Gelin* olarak, İsa’nın da *Kilise* olarak temsil edildiği bir sembolizm kullanılmıştır.

Ağaç baskılarda Meryem'in başının üzerinde hale ve taç vardır ve etrafı uzun boylu hizmetçilerle çevrilidir. İsa ise her zaman Kutsal Üçlü *Baba-Oğul-Kutsal Ruhtan* birini sembolize eden haç ve kafasında haleyle tasvir edilmiştir. Kıyafeti, hizmetçilerin kıyafetiyle aynı olduğu için, bu hale sahnede İsa'nın diğer figürlerden ayrılmasına katkı sağlamıştır (Wilson ve Wilson, 1985, s.107).

Resimlerde şerit içinde yer alan yazılar, Ezgiler Ezgisi bölümünden doğrudan alınmış ayet metinleridir (bkz., Görsel 1.31). Bu özelliğiyle *Canticum Canticorum*, İncil tefsirlerinin veya dinî öğütlerin yazıldığı diğer kalıp kitaplardan ayrılmaktadır. *Canticum Canticorum*'daki metinler, İncil'in Latince tercümesinden (Vulgata) alınmış Ezgiler Ezgisi bölümünün ayetleridir. Bu metinler, resim içerisinde kompozisyonun bir parçası olacak şekilde şeritler içine yazılmıştır.



Görsel 1.31. *Canticum Canticorum*'un 5. sayfasının siyah-beyaz (soldaki) ve renklendirilmiş (sağdaki) iki farklı örneği, Birinci edisyon, Hollanda, 1460-1465 dolayları

Wilson ve Wilson, *Canticum Canticorum*'daki tasarımların ve oymacılığın üslubundan hareketle, *Biblia Pauperum* ve *Speculum* kitapları ile arasındaki dikkat çekici benzerliğe işaret etmiştir:

Yatay çizgilerden oluşan küçük piramitler gibi görünen arka plandaki ağaçlar, çimen öbeklerini belirten kısa düz çizgiler, kumaşlardaki çizgiler, kısa yatay çizgilerle ton verilmiş duvarlar ve figürler, pencereler ve yer döşemeleri... Bunların hepsi bu üç kalıp kitapta ortak olan, birbiriyle tutarlı bazı teknikleri göstermekte ve aynı sanatçı veya tasarımcı grubu tarafından yapıldığını ortaya koymaktadır. *Canticum*'da *Biblia Pauperum*'da olmayan birtakım bitki çeşitlerinin olması, *Canticum*'un daha sonra yapıldığının bir göstergesidir (Wilson ve Wilson, 1985, s.107).

Stevenson (1967, s.84) tarafından *Canticum Canticorum*'un ilk edisyonu 1466 yılına tarihlendirilmektedir. Ancak çoğu kaynakta, Stevenson'un yaptığı gibi spesifik bir

tarih vermek yerine, 1460-65 dolayları şeklinde tarihlendirildiği görülmektedir. Kompozisyonlarındaki sadelik ve figürlerin zarafeti ile *Canticum Canticorum* kitabı, Ezgiler Ezgisi ayetini bütünüyle yansıtabilmesiyle sanatsal bir başyapıt olarak görülmektedir (Stevenson, 1967, s.83; Wilson ve Wilson, 1985, s.107).

Ars Moriendi, 15. yüzyılın en popüler kalıp baskı kitapları arasındadır. Latince *ölme sanatı* anlamına gelen ve Ortaçağ edebiyatının önemli bir alt türü olan *Ars Moriendi*, ölüm döşeğindeki hastaya iyi bir ölüm için yapılması gerekenler konusunda dinî öğütler vermeyi amaçlamış ve hem hastaya hem de onun refakatçilerine ölüm anına hazırlık konusunda rehberlik etmiştir. *Ars Moriendi*'deki metinlerde, yaşamın en son dakikaları konu edilmiştir. Katoliklere, ölmekte olan hastanın yanında bu ritüelleri gerçekleştirecek bir rahip bulunmadığı durumlarda yapılması gerekenleri adım adım anlatan *Ars Moriendi* kitabında, dindar bir Hristiyan'ın nasıl öleceğini açıklayan dinî nasihatlere yer verilmiştir. Günümüze kadar ulaşmış kalıp baskı kitapların yaklaşık yüzde 20'sinin *Ars Moriendi*'nin kopyaları olması, o dönemdeki popüleritesini çarpıcı şekilde ortaya koymaktadır (Verhey, 2011, s.87).

“Latince ve diğer Avrupa dillerinde yazılmış en az üç yüz adet el yazması *Ars Moriendi* mevcuttur. Ağaç baskı ve hareketli harflerle baskı teknikleri kullanılarak edisyonlar, 1500 yılından önce yüzden fazla kez basılmıştır (Verhey, 2011, s.87)”.

Ars Moriendi'nin uzun ve kısa olmak üzere iki farklı versiyonu mevcuttur. Uzun olan ilk versiyon, ölüm döşeğinde okunması gereken duaların ve uygulanması gereken dinî usullerin anlatıldığı altı bölümden oluşur. *Ars Moriendi* yazınının günümüze kadar ulaşmayı başarmış el yazmalarının ve basılı edisyonlarının büyük bir çoğunluğunu bu uzun versiyon oluşturmaktadır (Eire, 1983, s.21). Resimli ve kısa olan ikinci versiyonda ise ölüm döşeğindeki Hristiyanın iyi bir ölüme kavuşmadan önce kendisini yoldan çıkaran günahlarla verdiği mücadele anlatılır. Bu kısa versiyon, daha eski olan uzun versiyonun ikinci bölümünü uyarlayan ve resimleyen bir özet niteliğinde olmakla birlikte sanatsal özgünlüğüyle de dikkat çeker (O'Connor, 1966, s.14-15).

Ars Moriendi'nin her iki versiyonunun da kim tarafından yazıldığı bilinmemekle birlikte, Katolik ruhban sınıfı üyeleri tarafından yazıldığı tahmin edilmekte ve zamanın önde gelen teoloğu Jean Gerson'un *Opus Tripartitum* adlı eserinin kaynak olarak kullanıldığı bilinmektedir (Campbell, 1995, s.4; Dugdale, 2010, s.23).

Uzun versiyonun üçte biri uzunluğunda özet niteliği taşıyan kısa versiyon, metinlere eşlik eden ağaç baskılarla birlikte daha düzenli bir formata sahiptir (Campbell,

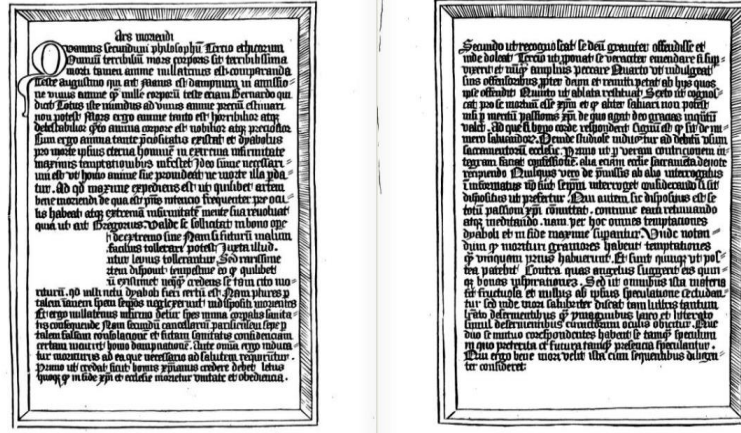
1995:2). Görsel 1.32’de görüldüğü gibi, kitabın sol sayfasında resim, sağ sayfasında ise yazı yer alacak şekilde basılmıştır. Ağaç baskı yöntemiyle basılmış versiyonlarının dışında hareketli harf tekniğiyle basılmış edisyonlar da mevcuttur. Ancak günümüze ulaşan kısa Latince *Ars Moriendi*lerin tümü kalıp baskı kitaplardır. Metnin ve metne karşılık gelen resmin yan yana basılmış olması kitabın kolay anlaşılabilmesini sağlamıştır. Böylelikle sadece yazıdan oluşan uzun versiyon, kısa, resimli ve anlaşılır bir formatta yeniden yorumlanarak daha geniş bir kitleye ulaşmıştır (Verhey, 2011, s.87).



Görsel 1.32. *Ars Moriendi*, 1450 dolayları

British Library’de bulunan Weigel kopyası, *Ars Moriendi*’nin bilinen en eski kalıp baskı kitap edisyonudur ve 1450 dolaylarına tarihlendirilmektedir (Wilson ve Wilson, 1985, s.98). British Museum’un 1872 yılında kütüphaneye kazandırdığı bu edisyonun dili Latince ve daha sonradan Fransızca, Felemenkçe ve Almanca dillerinde basılmış kopyaları olduğu bilinmektedir (Cust, 1898, s.13; Wilson ve Wilson, 1985, s.98). Bu edisyonun basımında 13 tane ağaç kalıp kullanılmış ve aynı kalıplar kullanılarak yirmi tane kalıp baskı kitap edisyonu basılmıştır.

Ars Moriendi’nin kısa versiyon, uzun versiyonundaki ikinci bölümü konu almaktadır ve iki sayfalık giriş bölümüyle (Görsel 1.33) birlikte toplam 13 sayfa yazıdan ve 11 sayfa ağaç baskıdan oluşur. Kitapta iblis ve meleklerin ölüm döşegindeki kişinin ruhu için verdiği savaş anlatılmaktadır. Bir taraftan iblisler ölüm döşegindeki Hristiyanı baştan çıkarmaya ve onu beş günaha davet etmeye çalışırken, diğer taraftan melekler onun bu günahları işlememesine yardımcı olur (Eire, 1983, s.21).



Görsel 1.33. Giriş sayfaları, *Ars Moriendi*, 1450 dolayları

Kilise'ye göre, insan yaşamı boyunca sinsi ve korkunç bir iblisler ordusuyla kuşatılmıştır ve bu iblisler bilhassa acı, hastalık ya da ölüm gibi durumlarda insanı yoldan çıkarmaya çalışıp günah işlemeye davet ederler (Cust, 1898, s.9). Kitapta insanın işlememesi gereken beş günah ve bunun karşılığı olan beş meziyet, yazı ve ağaç baskılarla karşılaştırmalı olarak aktarılmıştır. Bu beş günah ve beş meziyet şu şekildedir: imansızlık – iman, ümitsizlik – ümit (Görsel 1.34), tahammülsüzlük – sevgi, kibir – alçakgönüllülük ve tamahkârlık – tok gözlülük. Ölüm anının tasvir edildiği on birinci ve son ağaç baskıda ise tüm bu günahlar karşısında elde edilmiş zaferle iyi bir ölüm örneği sahnelenmiştir.

Ars Moriendi'nin kısa versiyonu, ağaç baskı ve kalıp baskı tekniklerinin tarihi açısından özel bir yere sahiptir (Wilson ve Wilson, 1985, s.98). *Ars Moriendi*'deki ağaç baskılar, dönemin diğer kalıp baskı kitaplarındaki (örneğin; *Apocalypse* ya da *Biblia pauperum*) ağaç baskılarla karşılaştırıldığında, daha karmaşık ve detaylı kompozisyonlara ve resimsel anlatım tarzına sahiptir (Cust, 1898, s.13). Ağaç baskıların kompozisyonları ve temaları incelendiğinde, Master E. S.'nin 1440 dolaylarında ürettiği 11 gravürlük bir serisiyle arasındaki benzerlik dikkat çeker (Cust, 1898, s.11). Tam adı bilinmediği için gravürlerine kazıdığı baş harfleriyle anılan Master E. S., 1420-1468 dolaylarında yaşamış Alman kuyumcu ve gravür sanatçısıdır. Master E. S.'nin bu serisinin, iyi ölme sanatı temasının popüler olmasından ötürü dönemin gravür sanatçıları tarafından kopyalanmış olduğunu vurgulayan Cust'a (1898, s.11-14) göre, *Ars Moriendi* kalıp kitaplarındaki ağaç baskılar da bu seriden kopyalanmıştır. Master E. S.'nin serisindeki 9.5 x 7.2 cm'lik gravürleri, *Ars Moriendi* kitabında ağaç baskı tekniğine uyarlanmıştır (Görsel 1.35 ve Görsel 1.36).



Görsel 1.34. “Ümitsizlik” (soldaki) ve “Ümit” (sağdaki), *Ars Moriendi*, ağaç baskı, 1450 dolayları.



Görsel 1.35. *Ars Moriendi*’deki “İman”, ağaç baskı, 1450 dolayları (soldaki).

Görsel 1.36. “İman”, *Master E.S.*, gravür, 1440 dolayları (sağdaki).

Yazı ve resmin aynı kalıba oyularak basıldığı bu kalıp kitaplar, baskıresmin Avrupa’daki tarihi bakımından önemli bir yere sahiptir. Kalıp kitaplarda yazılara eşlik eden ağaç baskı resimler, çoğunluğu okuma-yazma bilmeyen Ortaçağ insanına dinî rehberlik etmiş ve o zamana dek sadece kilise fresklerinde gördükleri dinî tasvirlerle kolayca ulaşabilmelerini sağlamıştır.

Kalıp baskı kitaplar, 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan ağaç baskı romanlara ilham kaynağı olmuştur. Ağaç baskı roman türünün ayrıntılı olarak ele alındığı 2. ve 3. bölümde de görüleceği üzere, sadece resimler yoluyla hikâye anlatan bu romanlar ağaç baskı

tekniklerini kullanım şekilleri, anlatım dili ve içerikleri bakımından 15. yüzyılın kalıp baskı kitaplarıyla paralellik göstermektedir. Frans Masereel ve Lynd Ward gibi ağaç baskı roman sanatçıları, Avrupa'daki ilk ağaç baskı örneklerinde ve kalıp baskı kitaplarda dikkat çeken kalın siyah çizgilerden ve siyah-beyazın vurucu kontrastlığından etkilenmiştir. Ağaç baskı tekniklerini 15. yüzyıl kalıp baskı kitaplardakine benzer şekilde kullanan bu sanatçılar hikâyelerini kaba, ayrıntıdan yoksun ve ekspresif çizgilerle aktarmayı tercih etmiştir. Ağaç kalıbın detaya imkân vermeyen yapısı nedeniyle ağaç baskı roman sanatçıları, tıpkı sözü edilen dinî kitaplardaki gibi, sadece başat figürlere, ana karakterlere odaklanmış ve kompozisyonun arka planındaki mekân vb. ikincil öğeleri soyutlamıştır. Ağaç baskı romanlardaki uzatılmış ya da abartılmış bedenler, kıyafet/kumaş kıvrımlarındaki doğrusallık ve detaysızlık gibi soyutlamaya yönelik unsurlar, ortaçağ kitaplarındaki dinî resimlerde de karşımıza çıkar (Verdino-Süllwold, 2017). Kalıp baskı kitaplarda gerçekçilik ve detaydan ziyade sembolik ve metafizik anlatıma özen gösterilmiştir (bunda elbette o dönemin matbaasındaki teknik yetersizliklerin de payı vardır). 20. yüzyılda ağaç baskı roman sanatçıları da yaşadıkları çağın kaygı ve sıkıntılarını benzer şekilde gerçekçi üslupla değil sembolik ve ekspresif bir anlatımla tasvir etmiştir.

Eski ve Yeni Ahit bölümlerini, İncil hikâyelerini konu eden ve didaktik ya da rehber niteliği taşıyan kalıp baskı kitaplar, bir Hristiyanın anlayabileceği dinî sembol ve referanslar içermektedir. Her ne kadar resimlere İncil ayetleri, dualar ya da tefsirler gibi dinî metinler eşlik etse de okuma-yazma bilmeyen biri sadece resimlere bakarak anlam çıkarmak zorunda olduğundan görsel olarak dinî sembol ve referanslara ihtiyaç duyulmuştur. Bu durum ağaç baskı romanlar için de geçerlidir. Yazılı dili kullanmadan sadece resimlerle hikâye anlatan ağaç baskı romanlar da ağırlıklı olarak sembolist anlatımı esas almış ve her sayfadaki resim dikkatli bir incelemeyi gerektirmiştir (Zeldenrust, 2017). Örneğin, *Apocalypse, Canticum Canticorum* gibi kitaplarda kafasında haleyle tasvir edilmiş Meryem ya da İsa figürüne benzer şekilde Masereel de Başlık 3.1.4'te incelenmiş olan *Fikir* (1920) romanında kutsallığını vurgulamak ve sahnedeki diğer karakterlerden ayırmak amacıyla ana karakteri kafasında haleyle resmetmiştir (bkz., Görsel 3.32). Aynı şekilde Masereel'in *Güneş* (1919) romanındaki güneş, Lynd Ward'ın *Tanrıların Adamı* (1929) romanındaki sihirli fırça, Otto Nückel'in *Kader* (1926) romanındaki sandalye gibi imgeler de bu sembolik anlatıma örnek olarak verilebilir. Ağaç

baskı romanlarda görsel detaylar ve bunların kompozisyondaki yerleri, hikâyesel bütünlük açısından önemlidir.

Kalıp baskı kitaplar sadece sembolik anlatım dili ve tekniğiyle değil, içerikleriyle de ağaç baskı roman sanatçılarına ilham vermiştir. James Reid'in 1930 yılında basılan *Ağaç Baskılarla İsa'nın Hayatı* romanı konusu itibariyle *Speculum, Biblia Pauperum* gibi kalıp baskı romanlarıyla benzerlik göstermektedir. 15. yüzyılda okuma-yazma bilmeyen insanlara İncil öykülerini resimler yoluyla anlatarak Hristiyanlığı öğretme ve hatırlatma misyonu taşıyan kalıp baskı kitaplar gibi, Reid'in romanı da İncil öykülerini modern bir anlatımla tasvir ederek 20. yüzyıl insanına Hristiyanlığı hatırlatma misyonu taşımıştır (Berona ve Lanier, 1998, s.97). Öte yandan Masereel'in ilk ağaç baskı romanı *25 İmgeyle Bir Adamın Çilesi* (1918), yine aynı şekilde İncil'deki *İsa'nın Çilesi* öyküsünü referans alarak bu öyküyü sıradan bir adamın hikâyesi olarak uyarlamıştır. Bir adamın inançları uğruna acı çekmesini ve şehit olmasını konu alan eser hem adıyla hem de dinî göndermelere sahip konusuyla 15. yüzyıl kalıp kitaplarını referans almış ve İsa'nın öyküsünü modern toplumun bireylerine uyarlamıştır.

1.6. Sanatsal Bir İfade Olarak Avrupa'da Ağaç Baskı

Oyun kartları, tek sayfalık dinî ağaç baskılar, kalıp kitaplar gibi basılı imgeler, 15. yüzyılda Avrupa'da yaşamın bir parçası haline gelmiştir. “Mevcut kanıtlar göstermektedir ki 1400 yılında Avrupa'da çok az sayıda basılı materyal varken, 15. yüzyıl ortalarına gelindiğinde ağaç baskı tekniği birçok Avrupa ülkesinde yaygın biçimde uygulanan bir teknik haline gelmiştir (Ivins, 1969, s.24)”. Bir önceki başlıkta ayrıntılı olarak incelenmiş olan kalıp kitaplar da tekniğin en eski örnekleri arasında yer almaktadır.

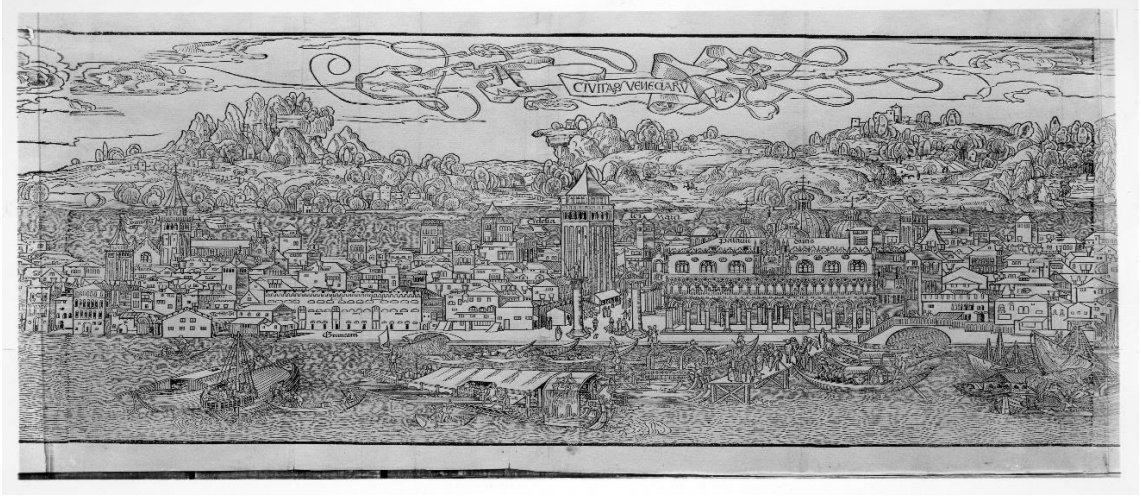
Avrupa'da ağaç baskı tekniğiyle kitap basılmasıyla kitap ticareti ortaya çıkmıştır. “1490'lı yıllarda Avrupa'daki yayınevlerinin, resimli kitaplara yönelik talebi fark ederek bu pazarın potansiyelini görmesiyle birlikte giderek daha fazla resimli kitap üretilmeye başlamıştır (Griffiths, 1996, s.18)”. Resim ve yazıların aynı kalıba oyulup basıldığı ağaç kalıp baskı tekniği ise kitap resimlemeleri için ticari olarak elverişli bir yöntem olarak görülmüştür. Avrupa'da daha önce yalnızca el yazmaları olarak kopyalanan ve dolayısıyla kısıtlı bir kitlenin ulaşımı dâhilinde olan kitaplar, artık kalıp kitap formunda herkesin ulaşabileceği bir nesneye dönüşmüştür. Avrupa'da, ekseriyetle Hollanda ve Almanya'da, 15. yüzyıl sonlarına doğru ortaya çıkmış olan kalıp kitaplar, halkın daha önce sadece kiliselerde gördüğü dinî imgelerin her yere yayılmasını sağlamıştır.

Kitaplardaki resimler “Avrupa’da halkı okumaya teşvik etmiş ve böylece halkın okur-yazarlığı artmıştır (Mayor, 1972)”.

15. yüzyıl Avrupa’sında kitaba ve basılı materyallere yönelik artan talep, baskı tekniklerindeki gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. “Gutenberg tarafından 1450’lerde geliştirilmiş olan metal döküm harflerle birlikte baskı teknolojisi Avrupa’da yeniden keşfedilmiştir (Mayor, 1972)”. Avrupa’da hareketli harfle baskı tekniğindeki gelişmelere kalıp kitapların öncülük etmiş olabileceği varsayımında bulunulsa da bu konuda kesin bir bilgi bulunmadığını aktaran Cohen (1977, s.175), bu iki keşfin neredeyse eş zamanlı olarak ortaya çıktığını ve insanların talebine ve kâğıdın temin edilebilirliğine bağımlı olduklarını kaydetmiştir.

Hareketli harfle baskı alanındaki gelişmeler ve Gutenberg’in keşfi ile birlikte, ağaç kalıp tekniğinin Avrupa’daki kısa serüveni de sona ermiştir. “Hareketli harf tekniği gelişip yaygın ve ulaşılabilir hale gelince, resim ve yazıların aynı kalıba oyulduğu ağaç kalıp baskı tekniğinin bir avantajı kalmamış ve 1510’lara doğru kalıp kitaplar tarihe karışmıştır (Cohen, 1977, s.175)”.

Bu noktada ağaç baskı tekniği Avrupa’da farklı bir şekil almaya başlamıştır. Hareketli harfle baskı teknolojisinin kitap basımındaki egemenliği, ağaç baskı tekniğinin metinle olan direkt bağıını kopartmış ve ağaç baskı tekniğiyle basılan resimler Avrupa’da yeni bir evreye girmiştir (Saff ve Sacilotto, 1978, s.12). Kitap basımı/matbaacılıkla bağlarını koparan ağaç baskı tekniği, tek sayfalık baskıların basımında kullanılan bir tekniğe dönüşmüştür. Alman Reformuyla birlikte bireyin özgürleşmeye başladığı bu dönemde, sanatçılar ağaç baskı üretimlerinde kendi üsluplarını yaratmış ve ağaç baskılar, biçim ve içerik bakımından farklılaşmaya başlamıştır (Mayor, 1972). Sanatçılar tarafından kitap boyutundan daha büyük formatlarda ve daha farklı temaların işlendiği ağaç baskılar üretilmiştir. Bunun en etkileyici örneklerinden biri Hollandalı sanatçı Erhard Reuwich’tir. “Kutsal topraklara yolculuğu sırasında karşılaştığı şehir manzaralarını, yöresel kostümleri ve bazı Doğu alfabelerini resmettiği bu kitap, basılmış ilk resimli seyahat kitabı özelliğine sahiptir (Ivins, 1969, s.36)”. Sanatçı *Sanctae Peregrinationes (Kutsal Yolculuk)* isimli bu seyahatnamesinde, ağaç baskı tekniğiyle panoramik şehir manzaraları basmıştır (Görsel 1.37).



Görsel 1.37. Erhard Reuwich, *Sanctae Peregrinationes Seyahatnamesi*'nden 'Venedik' ağaç baskısı, 1486, Almanya, Metropolitan Museum of Art.

1483-84 yıllarında Mainz Katedrali'nin rahibi Bernhard von Breydenbach ile birlikte kutsal topraklara yaptıkları seyahati resimleyen Reuwich, yurda döndüğünde bunları *Sanctae Peregrinationes* (Kutsal Yolculuk) isimli bir seyahatnamede toplamıştır. Yolculuk boyunca karşılaşılan yabancılar tasvir edildiği bu seyahatname aynı zamanda doğru biçimde çizilmiş ilk şehir manzaralarını içermesi açısından da önemlidir. Venedik, gezginlerin uğradığı duraklardan biri olmuştur ve Reuwich, Venedik'in geniş panoramik manzarasını resmetmek için ilk katlanan plaka sistemini geliştirmiştir; 5 ağaç kalıptan oluşan bu plaka, yaklaşık 150 cm uzunluğundadır (Saff ve Sacilotto, 1978, s.12-13).

Tek sayfalık veya seriler halinde satılmaya başlanan ağaç baskılar, kitaplardaki ağaç baskılara göre çok daha detaylı ve incelikli işlenmiş üsluplarıyla dikkat çeker. Rönesans'ın öne çıkan önemli figürlerinden Albrecht Dürer'in eserleri, bu incelikli üslubun en iyi örnekleri arasındadır. 250'den fazla eser üreten sanatçı, ağaç baskıya yeni soluk getirerek tekniği güzel sanatlar mertebesine yükseltmiş ve kendi üslubunu yarattığı baskılarla Rönesans'ın önemli figürlerinden biri olmuştur (Mayor, 1972; Saff ve Sacilotto, 1978, s.13). *Mahşer* (Apocalypse), *Çarmıhı Taşıyan İsa* (Christ Bearing the Cross), *İsa'nın Çilesi* (Great Passion), *Bakirenin Hayatı* (Life of the Virgin) gibi ağaç baskı serileri ile Albrecht Dürer, daha önce ağaç baskı tekniğinin potansiyeli dâhilinde düşünülen etkilerin çok daha ötesinde bir ustalık ve zekâ örneği sergilemiş ve baskılarının mükemmellikleri ve dehası ile ağaç baskı tekniğini temel bir sanat formu olarak kabul ettirmiştir (Griffiths, 1996, s.18).

“*Bakirenin Hayatı* (1504 dolayları), *Mahşer* (1498 dolayları) ve *İsa'nın Çilesi* (1497-1511) gibi ağaç baskılarının temaları, kalıp kitaplardaki temalarla benzerlik taşımaktadır; ancak bu baskılar ya hareketli harflerle basılan kitapların arasına konulmuş

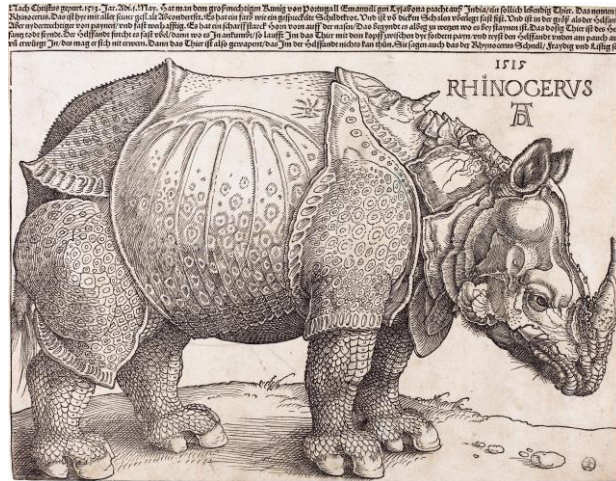
ya da tek tek satılmıştır (Cohen, 1977, s.175)”. Mayor’un (1972) aktardığına göre, 1520-21’de Dürer’in baskıları Flamanlar tarafından o denli rağbet görmüştür ki sanatçı Hollanda’ya seyahat ederek orada baskılarını satmıştır.

Dürer’in ustalığı ve karmaşıklığıyla dikkat çeken ağaç baskıları, dinamik ve güçlü kompozisyon çözümlmeleri ile öne çıkmaktadır. *Mahşerin Dört Atlısı*’nda (Görsel 1.38) sanatçı “eşi görülmemiş bir hareket ve enerji duygusuyla birleştirilmiş muazzam bir nitelik ortaya koymuştur (Saff ve Sacilotto, 1978, s.15)”. *Çarmıhı Taşıyan İsa* baskısının diyagonal kompozisyonu ve tasvir edilen figürlerin yüz ifadeleri, sahneye güçlü ve dinamik bir etki katmıştır. *Bakirenin Hayatı* serisinde (Görsel 1.39) sanatçının Rönesans perspektifi konusundaki yetkinliğini ortaya koyan, incelikli işlenmiş mimari kompozisyonlar dikkat çeker (Saff ve Sacilotto, 1978, s.15). Sanatçının daha önce hiç görmediği bir hayvanı sadece kısa yazılı açıklamayı ve kaba bir eskizi referans alarak ürettiği *Gergedan (Rhinoceros)* baskısı (Görsel 1.40) ise Dürer’in yaratıcılığını, hayal gücünü ve detaycılığını gözler önüne sermektedir.



Görsel 1.38. Albrecht Dürer, *Mahşerin Dört Atlısı*, Ağaç baskı, 1497/98, Almanya. Metropolitan Museum of Art (soldaki).

Görsel 1.39. Albrecht Dürer, *Bakirenin Hayatı* serisinden ‘Bakirenin Doğumu’, Ağaç baskı, 1502 dolayları, Almanya. Metropolitan Museum of Art (sağdaki).



Görsel 1.40. *Albrecht Dürer, 'Gergedan', ağaç baskı, 1515, Almanya. National Gallery of Art.*

“Dürer’in sanatı, bilhassa da ağaç baskı tekniğindeki kusursuzluğu, 16. yüzyıl başlarında kuzey Avrupa’da egemen olmuştur (Saff ve Sacilotto, 1978, s.18)”. Dürer kendisinden sonra Hans Burgkmair, Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach, Hans Baldung Grien, Lucas van Leyden, Urs Graf, Hans Holbein gibi Avrupalı sanatçılara ilham kaynağı olmuştur.

Bu sanatçılar arasından Hans Holbein, Alman Rönesans ustaları arasında yer alır ve dönemin önde gelen ağaç baskı oymacılarından biridir (Saff ve Sacilotto, 1978, s.23). Hans Holbein’in 1523 ve 1525 tarihleri arasında ürettiği *Ölüm Dansı (The Dance of Death)* serisi, sanatçının on beş yıl önce çizdiği çizimleri referans aldığı 41 tane ağaç baskıdan oluşmaktadır ve 1538 yılında kitap formatına dönüştürülmüştür. Kitabın sonradan basılan edisyonlarında resimler ya yeniden basılmış ya da kopyalanmıştır. “İnsanlar arasındaki sınıfsal hiyerarşiyi ve herkesin ortak kaderini konu alan *Ölüm Dansı*’ndaki sahneler, o döneme ait birçok ağaç baskıda olduğu gibi, dinî bir katalog sunmaktadır (Cohen, 1977, s.175)”.

Ölüm Dansı hikâyesi, esasında 13. yüzyıla dayanmaktadır. Teması, herkesin karşısında eşit olduğu Ölüm'dür ve kralından aptalına tüm sınıf ve rütbelerden insanlar, ölümle yüzleşirler. Oeta Çağ ve erken Rönesans boyunca birçok sanatçı, bu büyüleyici temayı konu etmiştir ancak hiçbirisi Holbein'inki kadar ustalıkla biçimde işlenmemiştir (Saff ve Sacilotto, 1978, s.24) (Görsel 1.41).

Jost Amman'a ait 114 ağaç baskıdan oluşan ve Hans Sachs'ın şiirlerinin eşlik ettiği *Ständebuch* (*Esnaf ve Zanaatkârlar Kitabı*), din konulu olmayan, 16. yüzyılda Nuremberg'deki ticaret ve zanaat çeşitlerine dair bir katalogdur. Kitapta çeşitli meslek gruplarıyla ilgili resimler ve resimlerin altında o meslekle ilgili dizeler yer almaktadır

(bkz., Görsel 1.42 ve 1.43). “1568’de Frankfurt’ta basılmış olan kitap, *Ölüm Dansı* kadar popüler olmasa da birçok dilde edisyonları basılmıştır (Cohen, 1977, 175)”.



Görsel 1.41. Hans Holbein ‘Ölüm Dansı’ serisinden ‘Papa’, ağaç baskı, 1523-25, Almanya (soldaki). Cleveland Museum of Art.

Görsel 1.42. Jost Amman, ‘Ständebuch’ kitabından ‘Astronom’, ağaç baskı, 1568, Almanya (ortadaki).

Görsel 1.43. Jost Amman, ‘Ständebuch’ kitabından ‘Oymacı’, ağaç baskı, 1568, Almanya (sağdaki).

1600 yılından sonra, çukur baskı tekniklerinin gelişimi sonrasında, ağaç baskı tekniği Avrupa çapında gerileme dönemine girmiştir. 1600’lerin ortalarına gelindiğinde kitap resimlemelerinde gravür ve kazıma yöntemleri giderek daha fazla tercih edilmeye başlamıştır (Ivins, 1969, s.49).

Bakır kazıma ve gravür plakalarını hazırlamak ve kullanmak ağaç kalıplara göre daha maliyetli olmuştur. Baskı süresi daha yavaştır ve bir plakadan ağaç baskıdaki kadar çok miktarda kopya alınmaz. Ancak bu çukur baskı teknikleri, ağaç baskıya kıyasla, kalıbı yıpratmadan daha ince ve detaylı baskılar almayı mümkün kılmıştır (Ivins, 1969, s.49).

17. yüzyılda kazıma ve gravür teknikleri artık egemen baskıresim yöntemleri haline gelmiş ve ağaç baskı tekniği sanatçılar tarafından giderek daha az tercih edilen bir yönetime dönüşmüştür. Bu düşüşün emarelerini Jost Amman’ın *Ständebuch* kitabında da görmek mümkündür. “Meslek grupları ile ilgili bir katalog niteliğindeki kitapta, tasarımcının tasvir edildiği ağaç baskının altındaki yazıda, tasarımcı için, ‘ben bu resimleri aynı zamanda bakıra da kazıyabilirim’ ifadeleri yer alır (Cohen, 1977, s.176)”. Kazıma ve gravür teknikleri, ağaç baskının yerini almış ve ağaç baskı tekniğinin hükmü, 250 sene sonra yeniden dirilene dek sona ermiştir (Ivins, 1969, s.50; Cohen, 1977, s.176).

İKİNCİ BÖLÜM

2. RESİMSEL ANLATI SANATI: AĞAÇ BASKI ROMAN

‘Ağaç baskı roman’ (ing. *woodcut novel* veya *novel in woodcuts*), sözcükleri kullanmadan, sadece resimler yoluyla hikâye anlatan kitaplardır. 20. yüzyılın ilk yıllarında ortaya çıkan bu türün ilk örnekleri, o dönem Alman Dışavurumculuğuyla birlikte yeniden popülerlik kazanmış olan ağaç baskı tekniğiyle üretildiği için, *ağaç baskı roman* adı verilmiştir. Dolayısıyla ağaç baskı roman, kitap formatında düzenlenmiş ve sözcük kullanmadan hikâye anlatan bir ağaç baskı serisi olarak tanımlanabilir.



Görsel 2.1. Frans Masereel, 25 İmgeyle Bir Adamın Çilesi, 1918

1918 yılında bastığı 25 İmgeyle Bir Adamın Çilesi (25 Images of a Man's Passion) (Görsel 2.1) adlı ilk romanıyla Belçikalı sanatçı Frans Masereel, ağaç baskı romanın öncüsü kabul edilmektedir (Cohen, 1977, s.171; Willett, 2005, s.111). Kitap formatında düzenlenmiş ve hikâye anlatan bir resimli kitap üretmek için ağaç baskı tekniğini tercih eden Masereel'in yaşamının sonuna dek ağaç baskı tekniğine bağlı kalmıştır. Çarpıcı siyah-beyaz vurgusuna ve ayrıntıdan yoksun abartılı ve kaba formlara imkân tanıyan bu teknik, çağın insanının içinde bulunduğu endişe ve korku atmosferini ve savaşıla gelen değişimi aktarmayı amaçlayan Masereel için son derece ideal olmuştur. Yaşamının sonuna kadar sayısız kitap illüstrasyonu yapmış ve 50'nin üzerinde ağaç baskı romana imza atmış olan Frans Masereel, ağaç baskı romanın öncüsüdür. Romanlarının ticari ve

sanatsal başarısıyla kendisinden sonra Lynd Ward, Otto Nückel, George Walker, Milt Gross gibi sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Ağaç baskı roman Almanya, Çek Cumhuriyeti, Macaristan, Kanada ve Birleşik Devletler'deki sanatçıların ilgisini çekerek uluslararası bir boyut kazanmıştır.

Masereel'in ardından ağaç baskı roman türünde eser üreten sanatçılar, ağaç baskı tekniğinin yanı sıra ağaç gravür, linol baskı, metal oyma gibi diğer yüksek baskı tekniklerini de üretimlerinde kullanmışlardır. Akımın zaman içinde popülerleşmesi ve giderek daha fazla sanatçının ağaç baskı romanı benimsemesiyle birlikte yüksek baskı tekniklerine çukur baskı ve litografi gibi diğer baskıresim teknikleri de katılmıştır. Artık yalnızca ağaç baskı yönteminin değil birçok farklı baskıresim tekniğinin kullanılması, bu akıma daha genel kapsama sahip bir isim verme gereksinimi doğurmuş ve bunun sonucunda 'yazısız roman' (ing. *wordless novel*) terimi doğmuştur. Dolayısıyla literatürde ağaç baskı roman terimi ile dönüşümlü olarak kullanılmaktadır.

Ağaç baskı romanların ortaya çıktığı dönem, Birinci Dünya Savaşı'nın sona erdiği döneme denk düşmektedir. Savaş, arkasında bıraktığı yıkıcı etkilerin yanı sıra hem Avrupa'da hem de ABD'de toplumsal, ekonomik ve politik dönüşümleri de beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla savaş, toplumsal adaletsizlik ve eşitsizlikler, Kapitalizme karşı mücadele ve Sosyalist konular, ağaç baskı romanlarda ağırlıklı olarak işlenen temalar arasında yer almıştır. Bu romanlar, sınıfsal mücadeleleri ve şehir yaşamındaki yozlaşma ve gerilimi konu alan dramalardır.

Yalnızca resimleri kullanarak bir hikâye anlatma düşüncesi esasında yaygın olarak resimli çocuk kitaplarında uygulanan basit bir pratiktir, fakat ağaç baskı romanlar yalnızca ağaç baskı, ağaç oyma, litografi gibi baskıresim teknikleri kullanılarak üretilmiş ve yetişkinlere yönelik konuları işleyen karmaşık ve sürükleyici resimli öykülerdir (Willett, 2005, s.111). Bu alışılmışın dışındaki yazısız romanlar, siyah-beyaz resimlerle anlatılmış yaratıcı ve gerçekçi hikâyelerdir. Ağaç baskı romanlarda hikâye anlatımı cümle ve paragraflarla değil, birbiri ardına sıralanmış resimler dizisiyle yapılır. Romanlardan alışlagelmiş karakter serimi ve olay örgüsü yerine, hikâyenin önemli sahnelerinin uygun şekilde tasvir edilmesini ve bunların arka arkaya dizilmesini esas alır. Ortaya çıkan etki, sessiz filmle benzerdir.

Dönemin birçok eleştirmeni, ağaç baskı romanlarla film arasındaki ilişkiyi fark ederek her iki tür arasındaki benzerliklere dikkat çekmiştir. İki anlatı türü de dramatik olay örgüsüne belirgin hudutlar çizmemeleri açısından ortak paydada buluşurlar. Ağaç

baskı romanlarda sayfa numarası yoktur, ancak bazı örneklerde (örneğin, Lynd Ward'ın *Vertigo*'sunda) bölüm başlıkları kullanılmıştır. Alfred Kazin, *Vertigo*'yla ilgili yazdığı inceleme yazısında kitaptaki bir sahneden bahsederken, sayfa numarasının olmayışına bir miktar öfkelenerek espriyle şunları söylemiştir: “Çok güzel bir sekans var (ama size neresi olduğunu söyleyemiyorum çünkü bu ağaç baskıları numaralandırmak kimsenin aklına gelmemiş. Bu bir roman mı, değil mi?) (Kazin, 1937, s.6)”.

Ağaç baskı romanlar, her ne kadar sessiz filmlerle birçok ortak yöne sahip olsa da onlardan farklılaştığı noktalar da vardır. İzleyici, sinema veya tiyatrodan daha pasif bir konumdadır; yönetmen tarafından sınırları belirlenmiş bir kurguyu etrafındaki diğer insanlarla birlikte izlemek durumundadır. Ağaç baskı kitaplarda ise izleyici/okuyucu yalnızdır; isterse kitabın sayfalarını hızlıca çevirebilir, hatta belli sayfaları atlayabilir ya da tek bir sayfaya dakikalarca bakabilir.

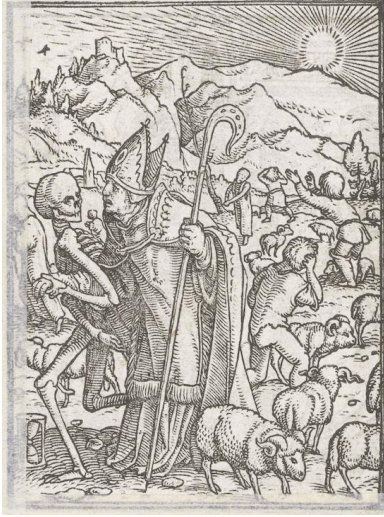
Yazısız roman geleneğinin kökleri her ne kadar grafik sanatlarının tarihine (örneğin, kalıp baskı kitaplar ve oyun kartları gibi) dayansa da 20. yüzyıldan önce bu isimle ifade edilip basılmamıştır. Günümüzde hâlen basılmakta olan Frans Masereel ve Lynd Ward gibi ağaç baskı romanın öncülerine ait bazı kitaplar dışında bu anlatı türü hiçbir zaman geniş bir kitleye ulaşmamıştır. Kısa süreli popülerliklerine karşın ağaç baskı romanlar, anlatı teorisinin gelişiminde önemli rol oynamıştır (Beronä, 2003, s.61). Bilhassa yetişkin temalarına odaklanan modern grafik romanlar olmak üzere, çizgi roman sanatının gelişimine önemli bir etkide bulunmuş ve yazısız resimli hikâye kitapları için köşe taşı olmuştur.

İkinci bölümde, tezin başlıca araştırma konusu olan ağaç baskı roman türünün karakteristikleri ve benzersiz bir anlatı türü olarak sahip olduğu biçimsel, içeriksel ve kurgusal özellikler ele alınacaktır. Ardından 20. yüzyıl başlarında doğmuş olan bu anlatı türüne zemin hazırlayan unsurlar incelenecektir.

2.1. Ağaç Baskı Romana Zemin Hazırlayan Unsurlar

15. yüzyıl Ortaçağ Avrupası'nda okuma-yazma bilmeyen insanlara yönelik öğretici resimli din ve ibadet kitapları basımında kullanılan ağaç baskı tekniği, sonraki yüzyıllarda çoğaltma yöntemlerindeki teknolojik gelişmelerle birlikte, popülerliğini yitirmiş bir baskı tekniği haline gelmiştir (Beronä, 2009a, s.vi). 16. yüzyılda Albrecht Dürer, Hans Holbein (Görsel 2.2), 18. yüzyılda ise Thomas Bewick gibi sanatçıların eserleriyle varlığını sürdürmüş olan ağaç baskı tekniği 20. yüzyıl başlarında Japon ukiyo-e baskıları ve Alman

Dışavurumculuğu sayesinde yeniden canlandırmıştır (Cohen, 1977, s.176-177). “O dönem Dışavurumcu sanatçıların çoğu, gerçekçi betimlemelerden kaçarak daha ilkel ifade formlarına yönelmiş ve savaşa ve modern kapitalist topluma dair öfkelerini ve acılarını tasvir ederken ortaçağ ağaç baskı sanatının biçimsiz ve kaba yapısından esinlenmiştir (Willett, 2005, s.126)”.



Görsel 2.2. Hans Holbein, “Ölümün Dansı” serisinden “Piskopos”, ağaç baskı, 1523-25 (soldaki).



Görsel 2.3. Ernst Ludwig Kirchner, “Takla Atan Akrobatik Dansçılar”, ağaç baskı, 1913 (sağdaki).

Beronä’ya göre (2008, s.10), 20. yüzyıl başlarında ağaç baskı romanının doğuşuna zemin hazırlamış üç temel unsur vardır ve bunlardan ilki, Alman Dışavurumculuk akımıdır. 19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde, siyah-beyaz imgelerin saldırgan biçimde tasvir edilmesine imkân tanıyan ağaç baskı, teknolojik bir kültürün toplumsal sorunlarını ve zararlarını odak almış olan Batılı sanatçıların üretimlerinde yer alarak yeniden doğmuştur. Agresif siyah-beyaz bir üsluba olanak tanıyan özelliğiyle ağaç baskı tekniği, yapıtlarında sosyal adaletsizlikleri, toplumsal sorunları ve savaşa yönelik öfke ve hayal kırıklıklarını konu alan dönemin sanatçıları için ifade etme aracı olmuştur. “Çarpıcı siyah-beyaz ağaç baskılar üreten Alman Dışavurumcular ağaç baskı romanlara zemin hazırlamıştır (Beronä, 2007, s.v)”. Käthe Kollwitz ve Max Klinger gibi sanatçıların siyasi veya psikolojik başkaldırıları konu alan ve tematik olarak birbiriyle ilişkili ağaç baskı serileri üretmesi de ağaç baskı roman türüne öncülük etmiştir (Willett, 2005, s.127-128). Sanatta Dışavurumculuk, 1907-1927 yılları arasında Oskar Kokoschka, Ernst Ludwig Kirchner (Görsel 2.3) ve Erich Heckel gibi tanınmış sanatçıların eserleriyle birlikte

Almanya’da kitap illüstrasyonlarında da kendini göstermeye başlamıştır. Ortaçağ ağaç baskılarının yalınlığından ve direktliğinden etkilenmiş olan Dışavurumcuların kaba ve ilkel duyguların dışavurumu için mükemmel bir ifade aracı olarak gördükleri ağaç baskı tekniği ile sadece sanatsal baskılar değil, aynı zamanda kitap illüstrasyonları da üretmiş olması, bu tekniğin hikâyesel bir anlatıma elverişliliğini ortaya koymaktadır (Griffiths, 1996, s.21-22).



Görsel 2.4. Robert Wiene’in yönettiği *Dr. Caligari’nin Muayenehanesi*’nden bir sahne, 1920.

20. yüzyıl başlarında halkın ilgisini çekmeye ve popülerlik kazanmaya başlayan sessiz sinema, ağaç baskı romana zemin hazırlamış bir diğer unsurdur. Karmaşık kurguya sahip bir öyküyü diyalogsuz şekilde anlatma düşüncesine dayanan sessiz sinema, edebiyattan ve tiyatrodan farklı olarak, evrensel bir anlatım dili yaratmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrasında film, sinemanın giderek artmakta olan yaratıcı potansiyelini görüp tiyatroyu bırakan sanatçıların akın etmesiyle birlikte, ön plana çıkmıştır. Robert Wiene’nin *Dr. Caligari’nin Muayenehanesi* (*The Cabinet of Dr. Caligari*) (1920) (Görsel 2.4) ve F. W. Murnau’nun *Son Kahkaha* (*The Last Laugh*)³ (1924) gibi Almanya’daki başyapıtlar, sinemadaki görsel yeniliklerin örnekleri arasındadır. “Dinamik görsellikleriyle dikkat çeken bu iki filmde, Masereel’in ilk ağaç baskı romanlarında başarıyla yinelenen fantastik ve gerçekçi dünyalara ait tematik unsurlar dikkat çeker (Beronä, 2008, s.12)”. Sessiz sinema aynı zamanda mizahla birlikte yaşamın trajedisini de yansıtan özgün bir karakter yaratabilmiş olan Charlie Chaplin gibi kahramanlar da yaratmıştır. Sinemanın bu güçlü eğlendirme ve geniş kitlelerin ilgisini çekebilme becerisi,

³ Özgün adı *Son Adam* (*Der Letzte Mann*) olan film, ABD’de *Son Kahkaha* (*The Last Laugh*) adıyla gösterime girmiştir.

onun popülarlığının kalbinde yatan özelliği olmuştur. Yazısız romanların başarısı da bu unsurları yakalayabilmiş olması olmuştur. Hikâye anlatan siyah-beyaz resimlere zaten aşına olan halk için, yazısız romanlar, bir anlamda boş vakitlerinde ‘izleyebilecekleri’ taşınabilir kitap formatında bir sessiz sinema olmuştur. Ağaç baskı roman üreten sanatçılar dönemin sessiz filmlerinden etkilenmiştir. Ünlü Amerikalı ağaç baskı roman sanatçısı Lynd Ward, üretim sürecini sessiz bir film çekmeye benzetmiş ve dönemin sessiz sinema yönetmenlerinden ilham aldığını dile getirmiştir (Willett, 2005, s.129).

Son olarak, politik ve toplumsal meseleleri hicivli bir üslupla aktarabilme becerisine sahip karikatür, o dönem ağaç baskı romanlara ilham olmuş üçüncü unsurdur (Berona, 2008, s.12). Dünya Endüstri Çağı’na girip insanlar makineleri daha hızlı ve etkili kullanmaya başladıkça, insanlar daha fazla boş vakte sahip olmuş ve bu vakti kendilerine ayırarak ve eğlenerek geçirmeye başlamıştır. Eğlence amaçlı okuyan insan sayısının giderek artmasıyla birlikte özellikle mizah dergileri ve hicivli yayınlar günlük veya haftalık döngülerle basılmaya başlamış ve çizgi roman geleneği ortaya çıkmıştır.

İnsanların kolaylıkla ulaşabildiği gazete, dergi gibi yazılı iletişim araçlarında çıkan karikatürler, bir taraftan savaştan yeni çıkmış halkı eğlendirme misyonu üstlenirken, diğer taraftan giderek sanayileşen toplumu hicvederek eleştiren etkili bir ifade aracına dönüşmüştür. Gazete ve dergilerdeki karikatürler, siyasi ve toplumsal bir fikri resimsel bir formda tasvir edebilme imkânı sağlamıştır. Sinema gibi karikatür bantları da 20. yüzyılının ilk yıllarında önemli bir gelişim göstermiştir. İsviçreli sanatçı Rodolphe Töpffer’in (1799-1846) ilk eserlerinden ve *histoires en images (resimli öyküler)* kitabının baskısından Richard F. Outcault’un 1895’te yayımlanan *Sarı Çocuk (The Yellow Kid)* dizisine kadar çizgi romanlar/karikatürler, gitgide endüstriyelleyen bir toplumu eğlendirmiş ve taşlamış güçlü bir görsel medyuma dönüşmüştür.

Ağaç baskı roman, bu giderek büyüyen çizgi roman kültüründen doğmuştur ve günümüzde çizgi roman sanatçıları ve yazarları tarafından da referans gösterilir.

Understanding Comics (1993) adlı kitabında sanatçı ve yazar Scott McCloud, Masereel’in ve Ward’ın ağaç baskı romanlarından, çizgi romanın gelişimindeki ‘kayıp halkalar’ olarak bahseder. Çizgi roman tarihçisi R. C. Harvey, Ward’ın ağaç baskı romanlarının, postür ve yüz ifadelerinin potansiyel hikâye anlatma işlevini gösterdiğine dikkat çeker. Grafik romanın öncüsü Will Eisner ise Ward’a çok şey borçlu olduğunu ifade ederek, kendisinden modern grafik öykü anlatıcılığının geçmişteki atası olarak bahseder (Berona, 2003, s.61).

Özetlemek gerekirse bu dönem, ağaç baskı romanların ortaya çıkması için son derece verimli bir dönem olmuştur. Alman Dışavurumcuların Ortaçağ ağaç baskılarından

ilham alarak ağaç baskı tekniğini üretim yöntemlerine dâhil etmesiyle, bu teknik yüzyıllar sonra yeniden popülerlik kazanmış ve giderek daha çok kullanılır hale gelmiştir. Diğer taraftan hem sessiz sinema hem de dergi ve gazetelerdeki mizahi karikatürler ve çizgi romanlar sıradan insanların eğlencesi haline gelmesiyle görsel imgelere olan gereksinimi artmıştır ve bütün bu gelişmeler ağaç baskı roman akımının doğuşuna katkı sağlamıştır (Beronä, 2008, s.13). Birinci Dünya Savaşı'nı takiben Avrupa'daki bu dinamik sanatsal deneme dönemi, yazısız romanların ortaya çıkması için verimli bir dönem haline gelmiştir. Bu üç unsur her ne kadar yazısız kitapların ortaya çıkmasına katkıda bulunmuş olsa da Masereel'in ağaç baskı roman türüne katkılarını da unutmamak gerekir.

Beronä'nın da işaret ettiği üzere, ağaç baskı roman türüne öncülük eden üç unsurun kapsamlı bir biçimde ele alınması, ağaç baskı romanın ortaya çıktığı dönem daha iyi anlamak açısından önemlidir. Örneğin, yazısız roman türünün sacayaklarından biri olan Alman Dışavurumculuk akımı Avrupa'da hangi şartlar altında ortaya çıkmıştır? 20. yüzyıl görsel kültürünün önemli gelişmelerinden biri olan sessiz sinema o dönemin Avrupa'sını ne şekilde etkilemiştir? Öte yandan ağaç baskı roman türünün ortaya çıkmasına zemin hazırlayan üçüncü unsur olan karikatür ve çizgi romanın görsel kültür üzerinde ne gibi etkileri olmuştur? Ağaç baskı roman üzerindeki etkilerini anlayabilmek adına bu üç unsur aşağıdaki başlıklarda detaylı biçimde irdelenmeye çalışılmıştır.

2.1.1. Alman Dışavurumculuk akımı

19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında Avrupa'da yaşanan toplumsal, siyasi, ekonomik ve teknolojik gelişim ve değişimler sanatta yeni arayışları da beraberinde getirmiştir. Bu dönem, sanat tarihi bağlamında ele alındığında, biçim ve içerik bakımından önemli gelişmelerin yaşandığı ve sanatçı öznelliğinin önem kazandığı bir dönem olmuştur. 20. yüzyıl arifesinde Kuzey Avrupalı ve Alman sanatçılar tarafından Empresyonizme karşı geliştirilen bir hareket olarak ortaya çıkan Dışavurumculuk akımı, kendinden önceki dönemin sanatına ve değerlerine tepki sonucu doğmuştur (R. Coşkun, 2004, s.83).

Sanatsal gerçekliği nesneler dünyasında değil, sanatçının kendi iç dünyasında arayan Dışavurumculuk akımı, dış dünya yerine kendini ifade etmeyi temel almıştır (Fırıncı, 2006, s.111). Dışavurumcular, Empresyonizmin simgelediği geleneksel gerçek kavramına karşı hoşnutsuz bir tutum içinde olmuş ve dış görünüşlerin betimlenmesinin

gerçeğin yalnız bir yüzünü içerdiğini, nesnelerin ruhuna inmediğini fark etmiştir (Richard, 1991, s.23).

Empresyonizmin amacı, tanıttığı nesne idi: Resimde görülen şey, aynı zamanda resmin anlamıydı. Ne daha az, ne daha çoktu. Dış dünyadaki bir şeyin aynısının yapılmasıyla, o şeyin evrenini somut bir ortamla sınırlıyordu. Dışavurumculukta ise, resmin anlamı ve yansıtılan nesne birbirinden tümüyle kopuktur. Yansıtılan nesne, artık anlatılmak istenen değildir. Bu yansıtma (somut öge), anlatılanı anlamak için yapılan bir çağrıdır (Richard, 1991, s.9).

Dışavurumculara göre gözlemledikleri nesneyi en ince ayrıntısıyla çözümleyerek, varlığa dair bütünsel şekilde anlamaya yetmez. Dolayısıyla resimlerinde dış dünyanın gerçeklerini olduğu gibi aktarmak yerine kendi içsel gerçeklerini dışa vurmaya önem gösterirler. “Dışavurumcu resim, doğaya öykünmeyi bırakıp tüm zorlamaların ve öğretilerin ötesinde, yaratıcısının doğasındaki içsel tepkiyi renklerin ve biçimlerin arkasındaki yalın ifade yüklü anlamları dışa vurmuştur (R. Coşkun, 2004, s.84)”. Biçimin (formun) serbest bırakılması ve kompozisyonun geleneksel emirlerine direnişi, Dışavurumcuların estetik karakteristiklerini oluşturmaktadır (Salur, 1995, s.49).

Richard’a (1991, s.23) göre Georges Seurat (1859-1891), Paul Gauguin (1848-1903) ve Vincent Van Gogh (1853-1890) gibi Post-Empresyonistlerle birlikte Dışavurumcu sanatın gelişimindeki temel koşullar gerçekleşmiştir. Geçmişten beslenen, ancak geçmişin değerlerini yıkan ve bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan bu sanatçılar, her ne kadar Post-Empresyonist olsalar da resimlerinde ifadeye ağırlık verdikleri için Dışavurumcular tarafından benimsenmişlerdir (R. Coşkun, 2004, s.84).

Öte yandan Fransa’da Henri Matisse, André Derain, Georges Braque, Georges Rouault gibi Fovistler, tıpkı Gauguin ve Van Gogh gibi akademik ve Empresyonist düşüncelere karşı yeni biçimler yaratmayı hedeflemiştir. Öznel duygularla ve algılama yoluyla yorumlamanın peşine düşmüşlerdir. Dikkat çekici renklerin kullanılması, figürlerin deforme edilmesi ve psikolojik dalgalanmalar Fovist anlayışının karakteristikleridir. 1905-1914 yılları arasını kapsayan Fov akımı, Dışavurumculuğun başlangıcı sayılmaktadır (Demirkol, 2008, s.33).

Dışavurumculuğun Almanya’daki gelişimi, Fransa’ya koşut gerçekleşmiştir (Richard, 1991, s.29). Dışavurumculuğun en yoğun hissedildiği Almanya’da bu sanat hareketinin bir varoluş sorunsalından kaynaklandığını ifade eden Fırıncı şöyle devam eder:

Sanatçılar yeni bir dünya kurma çabası içinde, sanatı genç kuşağın bir önceki kuşağa savaşı olarak algılamaktadır. Fovistlerin yapıtlarında belli bir tasarım uyumuna bağlı kalarak, rengi

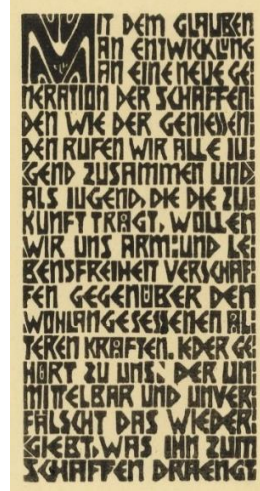
lirik ve bezemesel nitelikte kullanmalarına karşın, Alman Dışavurumcular şiddeti, şiddet uğruna irdelemiş, renk ve biçime psikolojik anlamlar yüklemişlerdir. Böylece içinde bulundukları düzene karşı koymayı amaçladıkları bilinmektedir (Fırıncı, 2006, s.111).

Diğer taraftan James Ensor ve Edvard Munch gibi Kuzey Avrupalı sanatçıların eserlerinde de dışavurumcu etkileri gözlemlemek mümkündür. Ensor, ruhsal durumunu doğrudan yansıtan ve içinden fışkıran hayal gücünün dürtüsüyle eserler üretmiştir. Munch'un sanatı, hem duruluk hem de acıyla yoğrulmuş olan içten gelen çılgılığı, kendini açığa vurması, sinirliliği ve baskı altında tutulan ruhu, yüzyılın başında bir yol gösterici olmuştur (Richard, 1991, s.29). Toplumun patlama eşiğine geldiği bir dönemde bu sanatçılar, toplumun dışavurum aracı olmuşlardır. “Onların çılgık atan tuvaleri, bu dönemin karakterlerini en iyi anlatan yapıtlar olmakla birlikte, baskılanmış duyguların ve insan psikolojisinin en derinden, en içten ve en yalın dışavurumunu sağlayan bir araç olmuşlardır (Esmer, 2001, s.47)”.

Yüzyılın başında bu baskı altına alınmış, ruhsal dünyanın parçalanışına, yok oluşuna en iyi cevap Munch'un ‘Çılgılık’ı (Görsel 2.5) ile gelir. Bu resimde çılgılık o derece yoğun ve içten gelmektedir ki izleyici resmin her zerresinde yankılandığı hissine kapılmaktadır. Çizginin akıcı ve şiirsel kullanımıyla da dalga dalga yayılan çılgılık, izleyeni kuşatarak korku, yalnızlık, ölüm duygularıyla baş başa bırakır (Esmer, 2001, s.47).

Sanayileşme sonrasında, hayatın insanı içine alıp sürekli ezen ve yavaş yavaş yok eden dev bir makineye dönüştüğü bu dönem, Dışavurumcu anlayışı doğurmuştur (R. Coşkun, 2004, s.85). Sanatta bu anlayışın ayak sesleri giderek daha şiddetli duyulmaya başlamıştır. 1905 yılında Dresden kentinde bir araya gelen dört mimarlık öğrencisi tarafından Alman Dışavurumculuğun öncüsü olacak *Köprü (Die Brücke)* grubu kurulmuştur. Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) ve Fritz Bleyl (1880-1966) tarafından kurulan *Köprü* grubuna sonradan Emil Nolde, Max Pechstein ve Otto Müller gibi isimler de dâhil olmuştur. Eski sanat ile yeni sanat arasında köprü olmayı amaçlayan bu Dışavurumcu grup, Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* kitabından esinlenerek kendilerini *Köprü* olarak adlandırmıştır. İnsanı, hayvanla Üstinsan arasına gerilmiş bir ip olarak tanımlayan Nietzsche şöyle devam eder: “İnsanda büyük olan, onun köprü olmasıdır, erek değil: insanda sevillebilecek olan, onun karşıya geçiş ve batış olmasıdır”⁴.

⁴ Nietzsche, F. (2000). *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (Çev. A. Turan Oflazoğlu). İstanbul: Cem Yayınevi, s.30-31.



Görsel 2.5. Edvard Munch, 'Çılgılık', Litografî, 36 x 24 cm, 1895 (soldaki).

Görsel 2.6. Köprü Grubu Sanatçılarının Manifestosu, Ağaç baskı. 15 x 7.5 cm, 1906 (sağdaki).

Antmen'in (2008, s.37) aktardığı üzere, aynı zamanda 20. yüzyılın ilk manifestolu akımı olma özelliği taşıyan Köprü grubu, 1906 tarihli manifestosunda şöyle der:

“İlerlemeye duyduğumuz inançla, yeni yaratıcılara, yeni izleyicilere ve gençliğe çağrıda bulunuyoruz. Biz, bugünün gençliği olarak, geleceği sırtlamak, eskinin kurumsallaşmış düzenine karşı kendi yaşamımızın, kendi eylemlerimizin özgürlüğünü yaratmak istiyoruz. Kendini kısıtlamadan, doğrudan ve tüm içtenliğiyle yaratmaya soyunan herkesi bizden sayıyoruz” (Ernst Ludwig Kirchner, Köprü Manifestosu, 1906) (Görsel 2.6).⁵

Kirchner'in kaleme aldığı Köprü Manifestosu'nun bir diğer özelliği de Görsel 2.6'da da görüldüğü üzere Alman Dışavurumcuların yoğun ilgi gösterdiği ağaç baskı tekniğiyle basılmış olmasıdır. Sanatın sadece elit tabakaya ait bir ayrıcalık olmadığına, sıradan insanların da bu ayrıcalığa sahip olması gerektiğine inanan Dışavurumcular, geniş kitlelere yönelik üretime imkân tanıyan baskıresim tekniklerine yönelmişlerdir (Köse, 1992, s.69). Bu teknikler arasında ağaç baskı, Alman Dışavurumcuların temel anlatım aracı haline gelmiştir. Köprü grubuyla birlikte, ağaç baskı tekniği yaklaşık beş yüz sonra tekrar yaygınlık kazanmıştır.

Köprü grubunun yanı sıra Almanya'da *Mavi Süvari (Der Blaue Reiter)* adında bir başka Dışavurumcu grup daha etkili olmuştur. İlk kez Münih'te 1911 yılında toplanan ve 1914'e kadar aktif olan bu grup, Wassily Kandinsky, August Macke ve Franz Marc

⁵ Çeviri, Ahu Antmen'e aittir. Bkz. Antmen, A. (2008). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık, s.40.

tarafından kurulmuştur. “Mavi Süvari grubu, kısa süren etkinliğine rağmen farklı eğilimlerden, akımlardan ve ülkelerden pek çok sanatçıyı bir araya getirebilmiştir (Antmen, 2008, s.38)”. Paul Klee, Robert Delaunay, Alexei von Jawlensky, David Burliuk, Elizabeth Epstein, Gabriele Münter, Georges Braque, André Derain, Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, Pablo Picasso bu sanatçılar arasında yer almaktadır. Mavi Süvari grubunu Köprü grubundan ayıran temel nitelik, figürden ziyade soyut dışavurumculuğa yönelmiş oluşudur.

Dışavurumcu olarak tanımlanan iki gruptan Köprü ressamı *Figüratif Dışavurumcu* ve Mavi Süvari ressamı *Soyut Dışavurumcu* olarak adlandırılırlar. Köprü sanatçılarının resimsel tarzı vahşidir, başlangıçlarla dolu olmakla birlikte; temsilin toplu reddinden çok nesnelerin çarpıklığı üzerinde durur ve bazen savaşta aklın o tahrik edilir halini gösterirler. Mavi Süvari ressamı, hayallerini genişletmek, kuvvetlendirmek için nesnel gerçek ile işlerini silip yok ederler ve böylece temsilin ötesine bir basamak daha çıkarlar. Köprü ressamı, sosyal adaletsizliği protesto ederlerken, Mavi Süvari ressamı, ruhsal anlamı araştırmaya odaklanırlar (Salur, 1995, s.49-50).

Mavi Süvari grubu, Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla birlikte dağılır. Ancak Mavi Süvari ve Köprü gibi grupların etkinliği sayesinde Dışavurumculuk, 20. yüzyılın ilk yarısında çoğunlukla Almanya’yla özdeşleştirilmiştir. “Almanya’da Birinci Dünya Savaşı’na uzanan süreç, gerek figüratif gerekse soyut anlamda dışavurumcu ‘ruhun’ çok çeşitli ve zengin örneklerinin görüldüğü bir dönem olmuştur (Antmen, 2008, s.38). Bu dönemde egemen sanat anlayışı (Picasso, Klee, Malevich, Mondrian, Kandinsky’de görüldüğü gibi) nesneden uzaklaşan ileri derecede bir deformasyonla soyut arasında geniş bir yelpazede olmuştur (Esmer, 2002, s.113). Ancak Yeni Nesnelcilikle birlikte bu eğilim değişecektir.

Yeni Nesnelcilik, savaştan sonra doğmuş bir başka Dışavurumcu akımdır. Dünya tarihinde büyük bir savaşın yıkımının ardından gelen, siyasal, ekonomik ve toplumsal krizlerle dolu bir dönem olan 1920’lerde ortaya çıkmıştır (Esmer, 2002, s.113). O güne dek Almanya’da var olan akımlara ve bilhassa savaşın çirkinliğine ve vahşetine tepki olarak doğan Yeni Nesnelcilik, savaştan yenilgiyle dönen Almanya’daki buhranı ve ülkede yaşanan yönetsel sıkıntıları odak almıştır. Yaşadıkları çağın parçalanarak algılanamaz hale gelişinin, kendilerinden önceki soyut sanat anlayışıyla yansıtılamayacağını düşünen Yeni Nesnelciler, yüzlerini nesnel gerçeklere dönmüş ve her şeyin nesneleştiği parçalanmış bir değerler dünyasının görsel karşılığını nesnenin kendisinde aramışlardır (Esmer, 2002, s.113).

Birinci Dünya savaşı öncesinde Dışavurumculuk bireyin kendisine yönelmiştir. Bu dönemde Almanlar için Dışavurumculuk, ben'e olası en kısa sürede anlatım olanağı sağlayan yol, araç, hatta içerik olmuştur (Bayl, 1998, s.268). Bu dönemde bireyin duyguları merkeze alınmış ve estetik ifade yolları önemsenmiştir. Fakat savaştan sonra, Yeni Nesnelcilikle birlikte öznellik değil nesnellik ön plana çıkar.

20. yüzyıl Avrupası'nın en önemli olayı olan Birinci Dünya Savaşı'nın toplum üzerindeki olumsuz etkilerini eserlerine konu eden sanatçılar, savaşın yıkıcılığını, yaşanan travmaları, psikolojik buhranları bir ayna gibi yeniden topluma göstermek amacını taşımışlardır. Bu akımdaki sanatçılar savaş karşıtı çalışmalar yaparak, romantizme karşı gerçekçiliği savunmuşlardır (Şahin ve Kayalıoğlu, 2016, s.201).

Alman sanatçılar Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz, Georg Scholz ve August Wilhelm Dressler, Yeni Nesnelcilik düşüncesinin öncüleridir ve bu akımın *Verist* (doğrucu) kanadında yer alırlar. Yeni Nesnelciliğin yorumlarında biri olan Verizmde, keskin bir eleştirel gerçekçilik barındıran 'çirkinlik' ve 'şiddet', eserlerin kinik atmosferini oluşturur (Michalski, 1994'ten aktaran Kuru, 2017, s.402). Diğer taraftan, Käthe Kollwitz de Veristler kadar kinik olmasa da, keskin bir eleştiriyle hümanist gerçekçi bir tavır izlemiş ve savaş sonrası sanatın önemli isimlerinden biri olmuştur (Kuru, 2017, s.402-411).

Savaşla birlikte gelen açlık, yokluk ve sefalet çağının bir tanığı olarak Otto Dix, gördüklerini tarafsız bir şekilde tüm çıplaklığıyla aktarmayı amaçlamıştır. Birinci Dünya Savaşı'nda makineli tüfek takımında ve hücum mangasında görev yapmış olan sanatçı, önemle üzerinde durduğu ve neredeyse yaşamının sonuna dek kullandığı savaş deneyimi ile ilgili ürettiği imgelerde, dönemin sosyopolitik olaylarına dair yaklaşımlarını tarafsız bir gözlemci olarak ortaya koymuştur (Salur, 1995, s.62; Esmer, 2002, s.117). Dix, savaşın çirkinliklerini ve savaşın toplum üzerinde yarattığı travmaları tüm yönleriyle gözler önüne serdiği yapıtlarında, formları Verist üslubuyla deforme ederek ve çirkinleştirerek sarsıcı bir görsellik yaratmıştır. Resimlerinde savaş sakatları, takma kol ve bacaklı figürler, patlamalar esnasında havada uçan insan parçaları ve umutsuz bir yok oluşa terk edilmiş savaş kurbanları gibi imgeler kullanmış ve bu tür görüntüler bütün çirkinliği ve çürümüşlüğüyle Dix'in anlayışını oluşturmuştur (Esmer, 1997, s.23-24).

Sanatçının eserleri, savaşın acımasız gerçekliğini yansıtır. Misyonunun yanı sıra toplumdaki çürümeyi ve çarpıklığı da gözler önüne sermektedir. Savaştan en ağır şekilde, birinci dereceden etkilenen insanları anlatırken, bu vahşetin yaratıcılarını da

unutmamıştır. 1920 tarihli *Prague Sokağı* (*Prager Strasse*) (Görsel 2.7) adlı eserinde bunun en güzel örneklerinden biridir.

Ölüme terkedilen bu insanların görüntüleriyle burjuvaziye ait imgeleri aynı resimde buluşturarak savaşın acımasızlığıyla birlikte onun sorumlularını da gözler önüne serer. *Prague Sokağı* adlı resminde de aynı yöntemle savaş kurbanlarını değil, savaşın neden olduğu yok edici mantığı sorgular. Bastonlu el, yapay çocuk figürü, vitrinde sergilenen protez kol, bacak ve gövdeler ve resmin merkezinde yer alan gövdesiz ahşap kollarıyla dilenciler. Resimde aynı zamanda burjuvazi yaşamını çağırıştıran biçimlere de yer verilir. Yüksek topuk, süs köpeği, arka planda ikinci bir vitrinde sergilenen ısıltılı görünümleriyle aksesuar ve süs eşyaları. Tüm bu görüntüler, kapitalist burjuva yaşamının lüksünü, varsıllığını ve duyarsızlığıyla birlikte neden olduğu sonucu protez bir yaşamın kalıntıları olarak gözler önüne serer (Esmer, 1997, s.24-25).

Tıpkı Dix gibi Birinci Dünya Savaşı'na katılmış ve piyade olarak görev yapmış olan George Grosz da yapıtlarında, yakından tanıklık ettiği bu döneme damgasını vuran yok ediciliği, saldırganlığı ve çürümüşlüğü konu eder. “Savaş sonrası çirkinlikleri, Alman toplumunun ve insanların çirkinliğine karşı duyduğu tiksintiyi resimleriyle anlatmıştır (Şahin ve Kayalıoğlu, 2016, s.45). Grosz’un yapıtları askerlere, sanayicilere ve nasyonal parti temsilcilerine karşı politik suçlamalara dönüşmüştür (Esmer, 2001, s.39).



Görsel 2.7. Otto Dix, 'Prague Sokağı', Tuval üzerine yağlıboya, 101 x 81 cm, 1920 (soldaki).



Görsel 2.8. Käthe Kollwitz, 'Anneler', Ağaç baskı, 34 x 40 cm, 1923 (sağdaki).

Dix ve Grosz, şiddeti ve günahkârlığı olduğu gibi ya da en azından doğrudan sonuçlarını göstermeyi amaçlamıştır. Gördükleri karşısında dehşete düşmüş bir halde, onları tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermeyi ve sonuçları ne olursa olsun izleyiciye göstermeyi istemişlerdir. Zira Otto Dix, parçalanmış ve darmadağın olmuş uzuv ve

organları resmettiği resimlerinde, bu görüntülerin iğrençliğine ve izleyicide yaratacağını tiksintiye aldırış etmeden tüm gerçekliğiyle aktarmaya çalışmıştır. Ancak dönemin önde gelen Dışavurumcularından biri olan Käthe Kollwitz, eserlerinde daha farklı bir anlatım üslubu benimsemiştir. Gerçekleri tüm yönleriyle nesnel biçimde aktarmak yerine, bilhassa görünür olmayana göstermeyi amaçlayan sanatçı, savaşın duygusal ve psikolojik sonuçlarıyla ilgilenmiştir. Savaşın insan hayatı ve psikolojisi üzerindeki etkisinin ifade edilemezliği ve travmanın felci, sanatçının teması olmuştur (Görsel 2.8).

Kollwitz, daha kaba ve yalın bir etki elde etmek adına detaydan ve işçilikten kaçınmıştır. İmgelerinin oldukça kısıtlanmış oluşu ve neredeyse sanattan uzak ve kaba görünmeleri, 20. yüzyıl boyunca sanat anıtlarının estetiği ve etiği üzerinde büyük bir etki yaratmıştır.



Görsel 2.9. Max Beckmann, 'Açlık', Litografi, 63 x 50 cm, 1919 (soldaki).

Görsel 2.10. George Grosz, 'Güneş Tutulması', Tuval üzerine yağlıboya, 207 x 182 cm, 1926 (sağdaki).

Dışavurumcu sanatçılar, 20. yüzyılın başlarından itibaren yaşadıkları dönemin bireysel ve toplumsal problemleriyle yakından ilgilenmiş ve sanayi toplumunun teknolojinin ve savaşların yol açtığı parçalanmayı, barbarlığı, soykırımı, ezilmişliği ve yaşama yabancılaşmış bireyi en etkili bir şekilde görselleştirmişlerdir (Esmer, 1997, s.22). Ancak, bu duyarlılıklarına karşın, birçok Dışavurumcu sanatçının (Beckmann (Görsel 2.9), Campendonk, Mueller, Grosz (Görsel 2.10), Pechstein, Macke, Dix, Schmidt-Rottluff, Heckel, Kirchner) savaşa katılmış, hatta aktif görev üstlenmiştir. Esmer'e (2001, s.40) göre, bu durum her ne kadar çelişkili görünse de bu sanatçıların savaşa katılma nedeni, bunaltıcılığını ve eziciliğini hissettikleri bu düzenin ancak savaş

ile yok edileceğı ve bundan daha iyi bir toplum çıkacağına inanmalarıydı. Ancak savaşa birinci elden deneyimlediklerinde ve savaşın her türlü yıkıcı sonuçlarıyla yüz yüze kaldıklarında bu tercihlerinin yanlışlığını anlamışlardır. Savaşın başlamasından kısa bir süre sonra kentlerin yerle bir olması, ailelerin parçalanması ve yok olması, yoksulluk, sefalet, çarpık ilişkiler ve milyonlarca insanın öldürölmesi, sakat kalması, sürölmesi gibi savaşın gerçekleriyle karşılaştıktan sonra, kendi istekleriyle cepheye giden sanatçılar artık savaşın tam karşısında yer almıştır (Esmer, 1997, s.22).

“Dışavurumculuk, aslında genel anlamda tüm sanat tarihine damgasını vurmuş bir anlayışı yansıtır. 19. yüzyılın sonlarında bir akım olarak ortaya çıkması ise, kendinden önceki dönemin sanatına ve değerlerine duyulan tepki sonucu olmuştur (Coşkun, 2017, s.91)”. Dışavurumculuk, 20. yüzyıldan önceki tüm sanat anlayışını, onların barındırdığı değer yargılarını ve bu değer yargılarını koruyan kurumlar ve düzeni toptan reddeder. Dolayısıyla bu akım, özünde her anlamda büyük bir değişim isteğini haykırmaktadır. Dışavurumculuk yalnızca resim alanında değil, tiyatro, sinema, edebiyat gibi diğer sanat dallarında da benimsenmiştir.

Grafik romanın öncüsü kabul edilen ağaç baskı romanlar da gerek estetik gerekse tematik yönden Dışavurumculuk akımından etkilenmiştir. Eski köklü geleneklere karşı başkaldıran yenilikçi bir görsel dille kendilerini ifade etmenin yollarını arayan Dışavurumcuların tercih ettiği tekniklerden biri de ağaç baskı olmuştur. Savaşla, hızlı sanayileşmeyle ve siyasi kargaşalarla yoğrulmuş endişelerini, detaysız kaba formlarla oydukları siyah-beyaz ağaç baskılarla dışa vurmuş ve gerçekçiliğı değil duyguları ve ruh durumlarını aktarmayı amaçlamışlardır (Verdino-Süllwold, 2017). Ağaç baskı roman sanatçıları da bu tekniğı benzer şekilde kullanmıştır. Romanlarında gerçekçi betimlemelerden kaçarak kaba, biçimsiz ve duyguyu arttırmak üzere abartılmış formlar kullanan ağaç baskı roman sanatçıları, siyah-beyaz kontrastlığının dramatik gücünden yararlanmıştır. Ağaç baskı tekniğı olanakları oldukça sınırlı ve kaba, hantal ve derinliğı olmayan etkiler yaratmaya meyilli bir teknik olsa da ağaç baskı sanatçıları tarafından ustalıkla kullanılmış ve siyah-beyaz çizgilerin armonisi yaratılmıştır. İşçi sınıfının hikâyelerini anlatmak isteyen topluma duyarlı bu sanatçıların ucuz ancak işçilik gerektiren bu tekniğı tercih etmiş olması, ağaç baskı romanların, tıpkı Dışavurumcuların eserleri gibi, toplumla iç içe olduğunun, estetiğın değil hakikatin ve duygu ve düşüncelerin peşinden koştuğunun bir göstergesidir.

Dışavurumculuk akımı, ağaç baskı romanları tematik açıdan da etkilemiştir. Dışavurumcu sanatçılar yaşadıkları toplumun yozlaşmış ve çürümüş yapılarına odaklanan eserlerinde bu çarpıklığı genelev, fabrika, bar veya gece kulübü, sokak gibi mekânlar aracılığıyla yansıtmaya çalışmıştır. Bu temaların ağaç baskı romanlarda da sıklıkla kullanıldığı dikkat çeker. Örneğin, *Şehir* (1925) romanında Frans Masereel, şehre olan Dışavurumcu ve Modernist düşkünlüğünü paylaşmıştır: genelevleri, fabrikaları, sokak ve caddeleri, restoranları, müzikhollerleriyle birlikte şehrin çehresini oluşturan her şey, bir bütün olarak romanın altyapısını ve konusunu oluşturur (Willett, 2005, 119). 1919 tarihli *Saatler Kitabım* romanında ise Masereel, tıpkı Ecce Homo adlı kitabında Alman toplumunun sorunlarını karikatürize bir üslupla tasvir etmiş olan Dışavurumcu sanatçı George Grosz gibi, sıradan kadın ve erkeğin günlük aktivitelerinde bu sorunları resmetmiştir. Romanın gezginlik ve yalnızlık temalarını işlemesi, bir metropol deneyimini aktarmaya çalışması, evrensel kardeşlik çağrısı yapması ve köklü bir değişimi arzulayan bireycilik vurgusu bakımından Dışavurumculuk düşüncesini yansıtmaktadır. Willett'e (2005, s.116) göre bütün bunlar, bu ağaç baskı romanı Dışavurumcu resim, tiyatro ve film ile birleştiren niteliklerdir. Diğer taraftan, Almanya'daki eğitimi sırasında Dışavurumculuk akımından etkilenmiş ve ağaç baskı romanlarında yüksek baskı tekniklerinden biri olan ağaç gravür tekniğini benimsemiş olan Lynd Ward da romanlarında 1920'li ve 30'lu yıllarda Amerika'da yaşanan ekonomik ve toplumsal çöküşü, eşitsizlikleri ve yozlaşmayı konu etmiştir. Abartılı dışavurumcu zıtlıkları ve dengesizlikleri kullanma şekliyle dikkat çeken Otto Nückel'in *Kader* romanı ise alt sınıfa mensup bir kadının yaşamını ve sosyal çevresini çarpıcı bir titizlikle ve dramatik bir dille aktarmaktadır (Cohen, 1977, s.191-192). Sonuç olarak, ağaç baskı roman sanatçılarının romanlarında rantçıları, sanayici kodamanları ve savaş çığırtkanlarını hedef almış, güçsüzün, yoksulun, ayak takımının yanında yer almış ve toplumun yozlaşan yapılarını eleştirmiş olmaları, onları bir ölçüde Käthe Kollwitz, George Grosz gibi Dışavurumcu sanatçılarla birleştirmiştir. Ancak Bucher'a (1928) göre, ağaç baskı romanlar temaları itibariyle işçinin acılarına ağıt yakan Käthe Kollwitz'den ve Almanya'nın burjuvazisini ve militarizm savunucularını kınayan George Grosz'dan daha evrenseldir. Ayrıca konvansiyonel galeri mantığının dışına çıkıp daha demokratik bir sergileme medyumu olan kitap formatını kullanmış olmaları ve bunu yaparken de dil veya okur-yazarlık sınırlaması olmaksızın, daha geniş bir kitleye ulaşmak için, yüksek baskı tekniklerini

kullanmış olmaları ağaç baskı romanların evrenselliğini pekiştiren yönlerinden biridir (Beronä, 2003, s.63).

2.1.2. Sessiz sinema

Sinemanın 1895 yılında Lumière kardeşler tarafından icadı, başta görsel sanatlar olmak üzere, birçok sanat dalı üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Ağaç baskı romanlar da sessiz sinemanın biçimsel ve içeriksel niteliklerinden etkilenmiş sanat dallarından biridir.

Paris'in bir burjuva semtinde, 28 Aralık 1895 yılında Boulevard Capucines-Grand Cafe'de Lumière Kardeşler'in *Kendini Sulayan Bahçıvan (L'arroseur arrosé)* filmiyle ilk görüntüsünü yansıtan sinematograf, bu kentte ilk önce alt tabakalardaki yoksul kesimin, sonraki yıllarda da orta sınıfla, entelektüel ve sanatçıların ilgisini çekerek kendini kanıtlamış ve sinemayla birlikte bir kenti gerçeğe en yakın biçimde görme ve hayal etme şansı doğmuştur (Öztürk, 2014, s.79). “Sinema, dış dünyanın görüntülerini, zamansal akışları içinde kaydedip yeniden izlenebilir kılmış ve filmler, gerçekliğin saklanabilir bir kopyası olmuştur (Abisel, 2003, s.12)”. İlk keşfedildiğinde bir endüstri dalı olarak görülen ancak daha sonra sanat dalına dönüşen sinemanın sessiz dönemi, hem teknik hem de sanatsal açıdan son derece verimli bir dönem olmuş ve başta Fransız Empresyonizmi ve Alman Dışavurumculuğu olmak üzere önemli sinema akımları da bu dönemde ortaya çıkmıştır (Abisel, 2003, s.42).

Sinemanın ilk başarılarının verildiği sessiz sinema dönemi, 1895 yılında Fransız Lumière kardeşlerin çektiği *Bir Trenin Ciotat İstasyonu'na Varışı* filminden, 1927'deki Alan Crosland'ın çektiği ilk sesli uzun metraj film *Caz Şarkıcısı*'na kadarki dönemi kapsar. 1895-1927 yılları arasında çekilmiş bütün filmler, senkronize kaydedilmiş diyalogların olmadığı filmlerdir. Sessiz filmlerde hiç diyalog olmasa da bazen diyalogların yerine geçen, bazen hikâyedeki durumu açıklayan ara yazılar kullanılmıştır. 1920'lerin sonlarına doğru, diyalogların senkronize kaydedilmesindeki teknik zorluklar aşılmış ve *Caz Şarkıcısı* filmiyle sinemada (İngilizcede 'talkie' adı verilen) sesli dönem başlamıştır.

20. yüzyıl başlarında Lumière kardeşler tarafından çekilen filmler, gerçekliğin ta kendisi olmuştur. “İnsanlar ilk kez evlerinin, aile yaşamlarının, yüz ifadelerinin, el kol hareketlerinin, yürümelerinin, bir kafede oturmalarının, kahve içmelerinin vb. şekillerini görme şansı bulmuştur. Paris bulvarlarının avareleri ve berduşları, rüzgârda titreyen

yapraklar, sigaranın dumanı gibi şeyler, film anlatım dalgalarının mükemmel örnekleriydi (Kracauer, 1985'ten aktaran Öztürk, 2014, s.83)". Ancak bu filmlerin insanlar üzerindeki etkisi kısa süreli olmuş ve insanlar artık yaşadığı dünyanın birebir kısa kopyalarını görmekten sıkılmıştır. Seyircinin tam da daha farklı içerikte filmler izlemek istediği bir dönemde yönetmen Georges Méliés, sinemaya yeni bir soluk getirmiştir. "Méliés ile birlikte öykü anlatımı ve kurmaca sinemaya girmiş ve birbirine benzeyen olayları, röportaj havasıyla çeken filmcilerin yanı sıra hayal gücünü işe katarak olayları yeniden düzenleyen, daha ötesi kendi kurmacalarını hikâye etmek isteyen yönetmenler ortaya çıkmıştır (Abisel, 2003, s.55)".



Görsel 2.11. 'Aya Yolculuk', Yönetmen: Georges Méliés, Bilim kurgu türünde siyah-beyaz sessiz film, 1902, Fransa.

1914'e kadar çok sayıda filme imza atmış olan Méliés'in en önemli filmlerinden biri, 1902 tarihli *Aya Yolculuk* (*Le Voyage dans la lune*) filmidir (Görsel 2.11). Méliés'in Jules Verne'in romanından yola çıkarak çektiği ve yeni yüzyılın bilime ve teknolojiye yönelik ilgisini alaya alıp astronot, politikacı ve profesörlerle, onların Ay'a ilişkin hayalleriyle zekice eğlendiği bu film, ticari değer taşıyan ilk gösteri filmi olarak kabul edilebilir (Abisel, 2003, s.58).

Lumière kardeşler, film kamerasını teknik ve eksiksiz olarak gerçekliğin aynen yeniden canlandırılmasının bir aracı olarak kullanırlarken, Méliés, kameranın ilk kullanım amacından saparak, realiteyi yeniden kaydetmeye değil, fantastik olanı yaratmaya girişmiş ve böylece sinema tarihinin ilk "fantastik" ve "realizm" ayrımı ortaya çıkmıştır (Öztürk, 2014, s.83).

Fransız yönetmen Méliés'ten sonra Amerikalı Edwin S. Porter ise 1903 yılında çektiği *Büyük Tren Soygunu* (*The Great Train Robbery*) filmiyle erken dönem Amerikan sinemasının en önemli isimlerinden biri olmuştur. Ancak Amerikan sinemasına asıl damgasını vuran isim, 1915'te çektiği *Bir Ulusun Doğuşu* (*The Birth of a Nation*) filmiyle David Wark Griffith olmuştur (Görsel 2.12). İlk kez montaj ve yakın çekim denemeleri

yaparak sinemanın anlatım yöntemlerini genişletmiş olan Porter ve Griffith gibi öncü sanatçılar sayesinde sinema, kendi anlatım yöntemini (sinema dilini) oluşturmaya, giderek bir sanat olma yolunda ilerlemeye başlamıştır (E. E. Coşkun, 2017, s.9).



Görsel 2.12. ‘Bir Ulusun Doğuşu’, Yönetmen: D. W. Griffith, Dram türünde siyah-beyaz sessiz film, 1915, ABD.

30 sene sürmüş olan sessiz sinema döneminde ortaya çıkan film türleri arasında belki de en önemlisi komedidir ve sessiz sinema güldürüsünün en başında da Charlie Chaplin gelir. Chaplin, *Şarlo* olarak da bilinen melon şapkalı, çarpık bacaklı, kısa bıyıklı ve bastonlu adamı dünyanın tam ortasına yerleştirmiştir (Öztürk, 2014, s.65). “Yarattığı serseri *küçük adam* karakteriyle önce kaba güldürü yerine aldatmacaya dayalı görsel şakalar kullanmış, sonra da dönemin eleştirisini yapan yergilerini gerçekleştirip güldürünün bir tür olarak ciddiye alınmasını ve saygı görmesini sağlamıştır (Abisel, 2003, s.135)”. *Yumurcak* (*The Kid*, 1921), *Altına Hücum* (*The Gold Rush*, 1925), *Şehir Işıkları* (*The City Lights*, 1931), *Büyük Diktatör* (*The Great Dictator*, 1940), *Sirk* (*The Circus*, 1928), *Asri Zamanlar* (*Modern Times*, 1936) ve *Sahne Işıkları* (*Limelight*, 1952), Chaplin’in imza atmış olduğu çok sayıda film arasında sadece birkaçıdır. Chaplin’in başarısının, anlamla yükleyebildiği yüzünü ve yetkinlikle denetleyebildiği vücudunu kullanarak pek çok kişinin sözle anlatabileceklerini sözsüz ifade edebilmesinde yatmakta olduğunu dile getiren Abisel, şöyle devam eder:

Ses, onun güldürü anlayışına, kullandığı oyun tekniğine ters düşüyordu. Pantomim ustası, komik durumların adamı Chaplin için diyaloglar, sanatının sonu olabilirdi. Bununla birlikte, ilk sesli filmleri olan *Şehir Işıkları*’nda ve *Asri Zamanlar*’da sesteki güldürüsüne katkıda bulunacak bir öğe olarak yararlanmayı başardı. Müziğin yanı sıra ses efektlerine ve birkaç diyaloga yer verdiği bu filmler, Chaplin’in başyapıtları sayılır. *Şehir Işıkları*, birbirine gevşek bir öykü örgüsüyle bağlanan bir dizi skeçten oluşurken, *Asri Zamanlar* son derece etkileyici bir eleştiri içeren, dört dörtlük bir satir örneğidir (Görsel 2.13) (Abisel, 2003, s.140).



Görsel 2.13. ‘Asri Zamanlar’, Yönetmen: C. Chaplin, Dram-komedi türünde siyah-beyaz sessiz film, 1936, ABD (soldaki).

Görsel 2.14. Dr. Caligari’nin Muayenehanesi’, Yönetmen: R. Wiene, Korku türünde siyah-beyaz sessiz film, 1919, Almanya (sağdaki).

“Sinema tarihinin en gezgin karakterlerinden biri olan Şarlo’nun en önemli özelliği, sinemayı sirklerin ve müzikhollerin seviyesinden kurtarıp estetik bir düzeye ulaştırması; ayrıca sinemayı kitlelere olduğu kadar onu küçümseyen *seçkin* kültürel çevrelere de ulaştırmasıdır (Öztürk, 2014, s.66)”. Chaplin, kısa sürede hem dünya çapında bir şöhrete ulaşmayı, hem de popülerken klasikleşebilmeyi başaran az sayıdaki sanatçının başında gelir (Abisel, 2003, s.136).

Sessiz sinema, Birinci Dünya Savaşı’ndan başlayıp 1927’ye dek Almanya’da da parlak bir dönem yaşamıştır. Alman sinemasının bu dönemini simgeleyen ve en önde gelen filmi *Dr. Caligari’nin Muayenehanesi* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), sinemanın, hilelere gerek kalmaksızın, çevre düzeni aracılığıyla da gerçeği bozabileceğini gösterir (Görsel 2.14) (Abisel, 2003, s.165).

Yoğun ışık-gölge zıtlıklarıyla elde edilen tedirgin edici ve gizemli atmosferindeki, dekorlarındaki, makyaj tekniğindeki yenilikçi tavrıyla daha sonra yapılan pek çok filmi etkilemiştir. Yönetmen Robert Wiene ise hem Caligari hem de ondan sonra çektiği iki film aracılığıyla dışavurumculuğun Alman sinemasındaki en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmiştir. Caligari’yle, tedirgin bir iç dünyanın dışsallaştırılması açısından çarpıcı bir örnek sergileyen Wiene, bir yandan kişilerin karanlık yönlerinin irdelenmesinde sinemanın çarpıcı olanaklarından yararlanmanın yolunu açıyor, bir yandan da yönetenler-yönetilenler ilişkisini ve *despotları* ele alıp işleyecek olan birçok filmin ilk örneğini veriyordu (Abisel, 2003, s.165-166).

“Savaşın yol açtığı yıkım, baskı altındaki insan psikolojisi ve bunalım, şovenizm, toplumsal kaos, panik gibi olgular sinemadaki ifadesini ilkin 1919 yılında bulmuştur (Öztürk, 2014, s.109)”. Alman dışavurumcu sinemasının ilk örneği olarak kabul edilen *Dr. Caligari’nin Muayenehanesi* filmiyle başlayan “bu mahşeri sinema, yaklaşan Nazizm’in genel bir provası (Harvey, 1997, s.25)” olmuştur. Bir ulusun filmlerinin, o

ulusun zihniyetini en dolaysız yoldan yansıtan sanatsal araç olduğunu dile getiren Kracauer'e (1974, s.71) göre, *Dr. Caligari*, yaklaşan Hitler döneminin bir habercisi olmuştur.

Wiene'nin *Caligari*'siyle birlikte sinema, doğrudan doğruya Dışavurumcu resim sanatından uyarlanan ve *Caligarizm* olarak adlandırılan bir döneme girmiştir. "Dışavurumculuğun ve bu anlayış doğrultusunda yapılan filmlerin en büyük özelliği kuşkusuz, insan duygu ve düşüncelerinin dışavurumu oluşlarıdır ve Wiene'nin filmlerinde kullandığı ışık-gölge kontrastları, bozulmuş perspektifler ve kaba, geometrik şekiller bu iç dünyanın görselleştirilmesine aracılık etmiştir (E. E. Coşkun, 2017, s.84)". *Caligari* filminin başarısından sonra Dışavurumcu stilde kısa sürede çok sayıda film çekilmiştir (Bordwell ve Thompson, 2008'den aktaran Tuğan, 2017, s.304). Wiene'in *Hakiki'si* (*Genuine*, 1920) ve *Raskolnikov'u* (1925), Karl Heinz Martin'in *Sabahtan Gece Yarısına* (*Von Morgens bis Mitternacht*, 1920), Fritz Lang'ın *Yorgun Ölüm* (*Der Müde Tod*, 1921) ve *Kumarbaz Dr. Mabuse* (*Dr. Mabuse der Spieler*, 1922), Arthur von Gerlach'ın *Vanina ya da Dar Ağacı Evliliği* (*Vanina oder die Galgenhochzeit*, 1922), Paul Leni'nin *Mumyalar Müzesi* (*Wachsfigurencabinett*, 1924) adlı Dışavurumcu tarzdaki filmler, sessiz Alman sinemasına büyük ün kazandırmıştır.

Sessiz sinemada Dışavurumculuğun etkisi 1920'li yılların ortalarına gelindiğinde hafiflemeye başlamışsa da doğalcı eğilimler taşıyan ve *oda filmi* (*Kammerspielfilme*) olarak adlandırılan filmlerdeki görsel düzenlemelerde kendini hissettirmeye devam etmiştir (Abisel, 2003, s.168).

Oda tiyatrosu geleneğinin etkileri, dekorların sınırlı kullanımında, az sayıda karaktere yer verilisinde ve karakterlerin iç dünyalarını irdelemeye olanak veren yalın öykülerde kendini göstermektedir. Oda filmlerinde eylem, zaman ve mekân birlikteliğine ısrarla uyuluyor, kurguda çarpıcılığa yer verilmiyordu. Dekorlar seyrek olmakla birlikte, heybetli ve mimari olarak etkileyiciydi (Abisel, 2003, s.168).

Lupu Pick'in *Paramparça* (*Scherben*, 1921), Ewald Andre Dupont'un *Varyete* (*Variete*, 1925), Friedrich Willhelm Murnau'nun *Son Adam* (*Der letzte Mann*, 1924) (Görsel 2.15) ve Walter Ruttmann'ın *Berlin: Büyük Bir Kentin Senfonisi* (*Die Symphonie einer Grosstadt*, 1927) filmleri, oda filmlerinin başlıca örnekleridir. Bu filmlerle birlikte *hareketli kamera* fikri ortaya çıkmıştır. İşçi ve orta sınıfın günlük yaşamını konu alan filmler yapmak isteyen senarist Carl Mayer, hareketli kamera fikrini ortaya atan ve 1925 yılında kamerayı sokağa indirerek sokak filmleri akımına giden yolu başlatan isimdir (E. E. Coşkun, 2017, s.89). Mayer bu fikirlerini, yönetmen Walter Ruttmann ile *Berlin:*

Büyük Bir Kentin Senfonisi filminde uygulama olanağı bulmuştur. “Bu film, Berlin’in yaşamını şafaktan gece yarısına kadar sergileyen ve klasik ritmik montajın en iyi gözlemlenebildiği sayılı filmlerden biri kabul edilmektedir (E. E. Coşkun, 2017, s.90)”. Film, belgesel türün en çarpıcı örneklerinden biri olarak sinema tarihine geçmiş ve birçok büyük kentin filminin yapılmasına öncülük etmiştir (Abisel, 2003, s.170).



Görsel 2.15. ‘Son Adam’, Yönetmen: F. W. Murnau, Dram türünde siyah-beyaz sessiz film, 1924, Almanya (soldaki).

Görsel 2.16. ‘Metropolis’, Yönetmen: F. Lang, Dram ve bilim-kurgu türünde siyah-beyaz sessiz film, 1927, Almanya (sağdaki).

Alman sinemasının altın çağına damgasını vurmuş bir diğer isim olan Fritz Lang, sessiz Alman sinemasının parlak döneminde yaptığı melodramatik öğelerle yüklü polisiyeler, efsanevi geçmişin sergilendiği *Alman ruhunu* yüceltici filmler ve bilim-kurmacanın ilk ciddi örnekleriyle gerek görsel anlatımda gerekse teknik beceride üstünlüğünü kanıtlamış yönetmenlerden biridir (Abisel, 2003, s.174). Metafizik bir dünya yaratırken dışavurumcu ve fantastik öğeler kullandığı *Yorgun Ölüm* (1921), *Örümcekler* (*Die Spinnen*, 1919-1920), *Kumarbaz Dr. Mabuse* (1922) ve *Metropolis* (1927), yönetmenliğini yaptığı filmlerden bazılarıdır. İleride ağaç baskı roman sanatçıları da etkilemiş olduğu görülecek olan *Metropolis* filminde, yöneticilerin (zenginler) yeryüzünde, çalışanların ise katı kurallarla düzenlenmiş yeraltı dünyasında yaşadıkları bir ülke konu edilmiştir (Görsel 2.16) (Abisel, 2003, s.178).

1895-1927 yıllarını kapsayan sessiz dönemde sinema, tiyatro estetiğinden ayrılarak kendi estetiğini oluşturmaya başlamıştır; bu dönemde kurgu keşfedilmiş, teknolojik imkânlar zorlanmış, kamera teknikleri gelişmiştir. Sinema, birbirini takip eden görüntülerin ortaya çıkardığı anlamlı görsel bütünle, yeni bir hikâye anlatım aracı olarak

doğmuştur. Görüntülerle yazılmış bir roman olarak da değerlendirilebilecek olan sessiz filmler, hikâye anlatımı ve anlatı ekonomisiyle, ağaç baskı romanlara ilham vermiştir. Her ne kadar teknik zorluklardan dolayı olsa da diyaloglardan ve dolayısıyla dilden bağımsız olmaları, evrensel nitelikleri, görüntünün egemen olması ve anlatımın yalınlığı ağaç baskı romanlarla paylaştığı ortak noktalardır.

Hikâyenin en rafine şekilde anlatılmasını ve her sahnenin hikâyeye hizmet edecek şekilde kurgulanmasını gerektiren sessiz filmler, bu özellikleriyle ağaç baskı romanlarla benzerlik taşımaktadır. Sessiz filmlerde okuyucunun hikâyeye odaklanmasını ve sıkılıp ilgisini kaybetmemesini sağlamak adına uygulanan anlatı ekonomisini ağaç baskı romanlarda da görmek mümkündür. Ağaç baskı romanların hikâye kurgusunda anlatılan hikâye için gerçekten önemli olan, kilit sahneler seçilmiştir. Hikâyenin akışında seçilen sahneler arasındaki aralıklar ve bu sahnelerin birbiriyle ilişkileri, sessiz filmlerdekine benzer bir kurguya sahiptir.

Diğer taraftan kamera hareketi, mizansen, ışık ve kurgu gibi sinema dilini oluşturan unsurları, ağaç baskı romanlarda da gözlemlemek mümkündür. Sessiz sinemada bir hikâyenin sessiz/diyalogsuz anlatılması gerektiğinden, filmde anlam yaratmak, duygu ve düşünceleri izleyiciye aktarmak ve bir anlatım dili oluşturmak, bu unsurların anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde bir araya getirilmesini gerektirmiştir. Dolayısıyla sessiz sinema dilinin unsurları, sözsüz hikâye anlatan ağaç baskı romanlar için de geçerli olmuştur. Örnek vermek gerekirse, Frans Masereel romanlarında sinema ritmini uygulamaya çalışmıştır. Başlık 3.1.5'te ayrıntılı olarak ele alınmış olan *Şehir* romanında Masereel, Ruttmann'ın *Berlin: Büyük Bir Kentin Senfonisi* filmindekine benzer şekilde, yakın plan ve panoramik sahneler bir arada kullanılmış ve böylece okuyucunun hem kişisel öykülere hem de şehrin genel manzarasına tanıklık etmesi sağlanmıştır. Şehir romanında sahnelere yaklaşıp uzaklaşarak şehrin hem kalabalıklarını ve kişisel dramları yakalamak istemiştir. Sırasıyla Başlık 3.1.3 ve 3.1.4'te analiz edilmiş olan alegorik romanları *Güneş* ve *Fikir*'de ise dönemin kaba komedi ve *slapstick*⁶ tekniğinden yararlanmış ve bu tür filmlerdekine benzer jump cut'lar (sıçramalı kesme) kullanmıştır. Ağaç baskı romanların atası kabul edilen Frans Masereel kuşkusuz sessiz filmlerden ilham almıştır. Diğer taraftan Lynd Ward'ın romanlarındaki ve Otto Nückel'in *Kader* romanındaki dramatik

⁶ Sanatçıların abartılı ve genellikle dikkatsizce veya mantıksızca hareketler yaptığı bir tür komedi.

ışık kullanımı da özellikle *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (1919), *Son Adam* (1924), *Metropolis* (1927) gibi Dışavurumcu filmleri çağrıştırmaktadır. Nitekim Lynd Ward, verdiği bir röportajda Murnau'nun *Son Adam* filminin kendisine ilham kaynağı olduğunu söylemiştir (McCullough, 1974, s.7).

Bu iki janrın ortak özelliklerinden biri de sahneleri birbirinden ayıran kısa yazıların sınırlı kullanılmasıdır. Sessiz sinemanın ilk dönemlerinde sesin teknik nedenlerden dolayı kaydedilememesinden dolayı izleyicinin hikâyeyi anlamasını sağlayacak ara yazılar kullanılmış, fakat ilerleyen yıllarda filmin ritmini bozduğu düşünülerek kullanılmamaya başlamıştır. Ağaç baskı romanlarda da ağırlıklı olarak bu tarz ara yazıların kullanılmadığı, hatta roman sayfalarının bile numaralandırılmadığı dikkat çeker.

“Ağaç baskı romanlardaki filmsel nitelikleri, ilk bakışta fark etmek mümkündür (Willett, 2005, s.129)”. Hatta bir film için hazırlanmış detaylı ve kapsamlı bir storyboard'u andırırlar. Dolayısıyla bu sanatçıların romanlarını tasarlariken, tıpkı bir yönetmen gibi düşünmesi ve bir yönetmenin sahip olduğu hayal gücüne sahip olması gerekir. Nitekim Lynd Ward, ağaç baskı roman yaratma sürecini sessiz film üretme sürecine benzetmiştir (Willett, 2005, s.129).

Sessiz filmlerin dilin yardımını almadan sadece görselliği kullanarak hikâye anlatması, aynı zamanda o dönemin insanını edebiyat ya da tiyatrodan farklı ve yeni bir görsel dille tanıştırmıştır. Sinemanın popülerlik kazanmasıyla birlikte insanlar bu görsel dile ve sessiz öykü anlatımına giderek daha aşına hale gelmiştir. Dolayısıyla sessiz sinema sayesinde bu hikâye anlatım diline hâlihazırda aşına olan halk, ağaç baskı romanların dilini de benimseyebilmiş, hatta bu kitapları yanlarında taşıyabilecekleri, kitap formatında düzenlenmiş bir sessiz film olarak görmüşlerdir.

2.1.3. Karikatür ve çizgi roman

“Çizgi roman, birbirinden tamamen farklı iki ögenin, yazı ve çizginin birleşmesiyle gerçekleşen bir anlatım sanatıdır (Yıldır, 1984'ten aktaran Cantek, 2002, s.21)”. Resmin anlaşılmasını kolaylaştıran metinler eşliğinde bir olayın birbirini takip eden resimlerle anlatılmasıdır. Fakat böyle bir geniş tanım yapılması halinde Antik çağlardaki resimlerden, kilise süslemelerine kadar bütün benzeri anlatım biçimlerini bu başlık altına sokmak gerekir (Cantek, 2002, s.21). Nitekim çizgi romanlarda resimlerin ağırlıkta olması nedeniyle, çizgi romanın kökenleri mağara duvar resimlerinden Mısır hiyerogliflerine, Bayeux İşlemesi'nden dini resimlere uzanan birçok kültürel ve tarihsel

yapıtla özdeşleştirilmiştir (Bezci, 2015, s.252). Oysa Cantek'e (2002, s.32) göre, çizgi romanın başlangıcını ilkel mağara resimlerinde aramak doğru değildir, çünkü çizgi romanın anlatım özelliklerinin yanı sıra en önemli özelliği basılı olmasıdır. Dolayısıyla, çizgi romanı "elle çizilmiş ve belirli bir süreklilik içinde arka arkaya gelen, bir metinle bütünleşen ve basılı olan resimlerden oluşan anlatım biçimi (Platin, 1985'ten aktaran Cantek, 2002, s.21-22)" olarak tanımlamak daha yerinde olacaktır.

"Çizgi romanın 19. yüzyılın sonlarında ABD'de doğduğu ve 30'lu yıllarda, aynı ülkede bir patlama, bir ilk 'altın çağ' yaşayıp Avrupa'yı etkilediği, Amerikan çizgi geleneğini (ya da *comics* geleneğini) Eski Kıta'ya taşıdığı bir gerçektir (Scognamillo, 2014, s.291)". Her ne kadar 'patlama' süreci Amerika'da yaşanmış olsa da ve Amerikan kültürünün çizgi roman üzerinde büyük bir etkisi olsa da karikatürün ve çizgi romanın 'kökeni' ve 'ilk etkilenimleri' Avrupa'ya dayandırılır.

1973 yılında yazdığı iki ciltlik *The History of the Comic Strip* adlı kitabında David Kunzle'in önerdiği çizgi roman tanımı, dört koşulu esas alır: (1) art arda sıralanmış, birbirini takip eden resimler olmalıdır; (2) resim yazıya baskın olmalıdır; (3) çizgi romanın yer aldığı medyumun çoğaltılabilir olması, diğer bir deyişle basılı formda bir kitle iletişim aracı olması gerekir ve son olarak (4) birbirini izleyen resimlerle bir öykü anlatılmalıdır (Kunzle, 1973, s.2). Çizgi roman tanımı yaparken kitlesel tüketime yönelik çoğaltılmış kitap, dergi, gazete gibi basılı yayınlarda basılı olma koşulu arayan Kunzle'a göre, çizgi romanın/karikatürün tarihi için hareket noktası baskı presi/matbaadır (Garcia, 2015, s.29).

Kunzle Fransa, Hollanda, Büyük Britanya ve İtalya'da 15. yüzyıl başlarında resim ve yazının bir arada kullanılmasıyla basılmış olan ve siyasi ve dinî propaganda veya ahlaki eğitim amacı taşıyan kitapları ve baskı serilerini çizgi romanın ataları olarak değerlendirir. 16. ve 17. yüzyıl Avrupa'sında hangi baskı tekniğiyle basılmış olursa olsun grafiksel hikâye değeri taşıyan muhtemel her koleksiyonun izini sürmüştür. Bu kapsamda, savaş konulu serisiyle Callot, hatta Marie de Medici'nin yaşamını konu alan serisiyle Rubens gibi sanatçıların eserlerini inceleyen Kunzle, en sonunda 18. yüzyıla ve William Hogarth'a kadar gelir (Garcia, 2015, s.29).

Kunzle (2007, s.158), *çizgi romanın ve karikatürün babası* olarak kabul ettiği Rodolphe Töpffer'a (1799-1846) ilham kaynağı olduğu için William Hogarth'ı (1697-1764) *çizgi romanın ve karikatürün büyükbabası* olarak kabul eder. Hogarth'ın *Fahişenin Yükselişi* (*A Harlot's Progress*, 1732), *Hovardanın Yükselişi* (*The Rake's Progress*, 1735) (Görsel 2.17), *Moda Evlilik* (*Marriage à-la-mode*, 1745) isimli gravür serileri hikâyesel

bir nitelik taşımaktadır. Sanatçı bu serilerinde yalnızca çizgi romanın bazı görsel anlatım öğeleri öngörmekle kalmamış, aynı zamanda insanlar arasında belli bir popüler kazanarak öyküler anlatmıştır. Bunun yanı sıra Hogarth'ın serilerinde, sonradan çizgi roman panellerinde yaygın şekilde kullanılacak türde karakter tipleri yaratılmıştır. Sanatçı, dönemindeki olayların gülünç ve çelişkili taraflarını abartılı çizgilerle anlatmış ve döneminin yozlaşan toplumunu eleştirmiştir (Cantek, 2002, s.32).



Görsel 2.17. William Hogarth, 'Hovardanın Yükselişi', 8. Plaka, Gravür, 32 x 38 cm, 1735.

Her ne kadar Kunzle, İngiliz ressam Hogarth'tan çizgi romanın ve karikatürün büyükbabası olarak bahsetse de sanatçının hikâyesel formatta ve yazı eşliğinde ürettiği gravür serileri, çizgi roman sanatının bilinçsiz bir başlangıcı olmuştur (Scognamillo, 2014, s.291). Çizgi romanın asıl başlangıcı, Hogarth'tan yüz sene sonraya, 19. yüzyıla dayandırılır.

Karikatür, 19. yüzyıla kadar sadece sanatçılar için kişisel bir eğlence veya başka uğraşlara yönelik bir etüt olarak varlığını sürdürmüştü. Ancak 19. yüzyıl, karikatürün zaferi için gerekli koşulların uluslararası bir boyut kazanmasına tanıklık etmiştir. Bu koşullardan biri, parlamenter siyasi rejime geçilmiş olması ve dolayısıyla beraberinde (zaman zaman sınırlı ve tartışmalı olsa da) ifade özgürlüğünü getirmiş olmasıdır. Bir diğeri; baskının seri şekilde çoğaltılmasına imkân sağlayan teknolojinin keşfedilmesi olmuştur. 1798'de Alois Senefelder tarafından keşfedilen litografi tekniği sayesinde 19. yüzyılda popüler çizimlerin çoğaltılması kolaylaşacaktır. Diğer bir koşul ise, karikatür için alıcı kitlesi olacak zengin ve baskın bir burjuvazinin oluşması olmuştur. Başka şekilde ifade etmek gerekirse, geleneksel seçkin sınıfın özel eğlencesi olan ve bu sınıfın sahipliğindeki sanat eserlerinin aksine, karikatür bir halk sanatı türü olarak anlam kazanmıştır (Garcia, 2015, s.30).

George Cruikshank (1792-1878) (Görsel 2.18), Thomas Rowlandson (1756-1827) ve James Gillray (1756-1815) (Görsel 2.19) gibi Hogarth'ın mirasını devralan Viktorya dönemi karikatüristlerinin eserleri bugün çizgi romanın özellikleri olarak kabul ettiğimiz birçok öğeyi geliştirmiştir. “Ancak bu konuda en önemli farklılığı Rodolphe Töpffer yaratmıştır. Töpffer’in çalışmaları Goethe tarafından o kadar beğenilir ki yazar bunların yeni bir sanatın öncüsü olduğu iddia eder (Cantek, 2002, s.32)”.



Görsel 2.18. George Cruikshank, ‘Satranç’, Elle renklendirilmiş gravür, 25 x 30 cm, 1814 (soldaki).



Görsel 2.19. James Gillray, ‘Sindirimin Dehşeti Altındaki Bir Lüks Düşkünü’, Elle renklendirilmiş gravür, 36 x 29 cm, 1792 (sağdaki).



Görsel 2.20. Rodolphe Töpffer, ‘Bay Kriptogram’, çizgi roman, 1861, Fransa.

Çalışmalarına 1827 yılında *Bay Tahta Kafanın Öyküsü* (*Histoire de m. Vieux Bois*) ile başlayan Töpffer'in ilk çizgi romanı *Bay Kriptogram* (*Monsieur Cryptogramme*) (Görsel 2.20), 1846'da Fransa'nın ünlü *L'Illustration* dergisinde yayımlanmıştır (Scognamillo, 2014, s.291). Ardından 1846 yılında ünlü *Dr. Fectus*'u yayımlanmıştır. Her ne kadar Garcia abartılı bir ifade olduğunu düşünse de Rodolphe Töpffer, Kunzle tarafından bu yeni sanatın gerçek kâşifi olarak nitelendirilmiştir (Garcia, 2015, s.30-37).

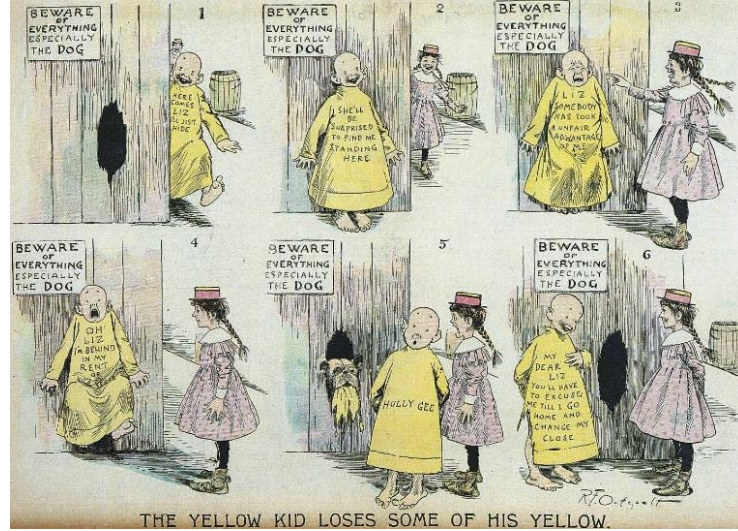
Karikatür için son derece elverişli bir dönem olmuş olan 19. yüzyılda, o güne dek sanatsal bir varlık sürdüren karikatür bir iletişim aracına dönüşmeye başlamıştır. “Bir önceki yüzyılın çok az kişi tarafından görülen çalışmalarının aksine, bugünkü anlamıyla posterlere benzeyen anlatılar iktidar tarafından yasaklanacak kadar ilgi görmüştür (Cantek, 2002, s.33)”. Bu dönemde Sanayi Devrimi'ne bağlı olarak baskı makinelerinin hızla gelişmesi ve kâğıt üretiminin artması, süreli yayınların çoğalmasına ve nitelikli hale gelmesine öncülük etmiştir. 1850'li yıllara yaklaşırken, Avrupa'da *La Caricature*, *Le Charivari*, *Punch* başta olmak üzere birçok karikatür dergisi çıkmaya başlamıştır. Bu dergilerde Honoré Daumier, Paul Gavarni, Cham⁷, Nadar⁸ gibi sanatçıların eserleri yer almıştır. Gombrich, bu dönemde sanatçıların jest ve mimiklerle ilgili keşifler yaptığını dile getirmiştir. “Baskı ve kısıtlamalardan azat edilerek güldürü sanatına verilen izin, grotesk hiciv ustalarının, ciddi sanatçılar için neredeyse imkânsız olan düzeyde fizyognomi (yüz okuma) denemeleri yapmasına olanak tanımıştır (Gombrich, 1972, s.350-351)”.

Çizgi roman ve karikatür kültürünün Amerika'daki gelişimi Avrupa'ya göre daha yavaş olsa da zaman içinde Avrupalı göçmenlerin etkisiyle çizgiye de yer veren dergiler çıkmaya başlamıştır ve *Puck* (1877), *Judge* (1881) ve *Life* (1883) gibi ilk önemli karikatür dergilerinin popüleritesi ve artan tirajları büyük yayıncıların ilgisini çekmiştir (Cantek, 2002, s.33). Bu büyük yayıncılardan Joseph Pulitzer ve William Randolph Hearst, karikatürlerin gücü fark ederek karikatürlerle süslenmiş renkli Pazar ekleri yayınlamaya başlamıştır. Bu Pazar ekleriyle birlikte iki basın devi arasındaki rekabetin de fitili ateşlenmiştir. Bu iki devi, çizerleri ve sevilen bant karikatürlerini kendi

⁷ Cham mahlasıyla bilinen Charles Amédée de Noé, Fransız karikatürist ve litografi sanatçısıdır.

⁸ Nadar mahlasını kullanan Gaspard Félix Tournachon, Fransız fotoğrafçı, karikatürist ve roman yazarıdır.

yayınlarına getirmek için birbirleriyle savaşmışlardır (Sabin, 1993, s.133-134). Bu sanat dalının en somut başlangıcı sayılan ve iletişim tarihinin ilk bant karikatürü olarak kabul edilen *Sarı Çocuk* (*Yellow Kid*) (Görsel 2.21) yaratıcısı Richard F. Outcault ise Pulitzer ve Hearst arasındaki tiraj savaşının en önemli ismi olmuştur (Bezci, 2015, s.252).



Görsel 2.21. Richard F. Outcault, “Sarı Çocuk”, 1895.

Bu dönemin ilk yıldızı Richard F. Outcault’un *Hogan’s Alley* adlı kahramanı oldu. Outcault bu kahramanı ile karikatür tarzından ilk kopmayı gerçekleştirdi. Çizgi roman ve bantlarının bütün temel öğeleri bu çalışmasında vardı. Sürekliliği olan bir karakter yarattı. Süregiden öyküler anlatıyordu ve en önemlisi resim içinde diyaloglar kullanılıyordu. Gazete, satışını arttırmak için renk kullanılmaya başlayınca, kahramanın elbisesi sarıya boyanıp adı da *Sarı Çocuk* (*Yellow Kid*) olarak değiştirildi. *Sarı Çocuk*’un başarısının kırsal kesimlerden şehirlere büyük bir göçün yaşandığı devre rastlaması tesadüfi değildir. Bu haşarı yumurcak, bizim anlayacağımız tam bir ‘gecekondu’ çocuğuydu. İngilizceyi yarım yamalak konuşuyor (tüm göçmenler gibi), sürekli argo kullanıyordu (tüm kırsal kökenli kentliler gibi). Hal böyle olunca geniş kitlelerce sevildi. Ona gösterilen ilgi Hearst’ü harekete geçirdi. Outcault ve Sarı Çocuk transfer edilecekti (Cantek, 2002, s.33-34).

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başına denk gelen bu dönemin en önemli sanatçıları (Richard Outcault, Jimmy Swinnerton, Rudolph Dirks ve Frederick B. Opper), günümüz çizgi romanın mimarları olmuştur (Cantek, 2002, s.35). Bu sanatçılarla birlikte çizgi romanın ana hatları çizilmiş, bir çizgi romanda olması gereken nitelikler kalıplaşarak düzenli olarak kullanılmaya başlamıştır. Amerika’da çizgi roman, 20. yüzyıl başlarında Lyonel Feininger, George Mc Manus gibi isimlerle biçimsel mükemmellik kazanmış, Winsor McCay’in *Küçük Nemo*’suyla (*Little Nemo*) birlikte farklı bir sanat olduğunu kanıtlamıştır. “1920-25 yılları arasında, çizgi roman iyice gelişmiş, anlatımını, dilini,

kurgusunu oluşturmuş ve yeni bir sanat olarak özgünlüğünü kabul ettirmiştir (Cantek, 2002, s.36). Çizgi romanlar 1940'lı yıllara gelindiğinde hâlihazırda kabul görmüş ve popüler kültür ürünü haline gelmiştir. 1941 yılında çizgi roman dergilerinin aylık tirajı 10 milyonken, 1943 yılında bu sayı 18 milyona yükselmiştir (Bezci, 2015, s.253). “1940’ların sonunda 8-14 yaşındaki çocukların %95’i ve 15-18 yaşın aralığındaki ergenlerin %65’i çizgi roman okumaktadır (Yang’dan aktaran Bezci, 2015, s.253)”.

Çizgi romanların popülerleşmesi, ticari bir metaya dönüşmesini beraberinde getirmiştir, dolayısıyla yayıncılar ticareti yapılan ve üzerinden kâr sağlanan bir ürünün sorumluluğunun artık sanatçıya bırakılamayacağına karar verirler (Cantek, 2002, s.36). “Böylece çizgi romanın denetimi, sorumluluğu, yönlendirilmesi yaratıcı yazar, çizerin elinden alınmıştır ve yayıncılar tarafından sanatçının veya sanatçı grubunun çizimleri gereken konular belirlenmiş, belli kalıpların, ilişkilerin ve değerlerin dışına çıkmaları önlenmiştir (Eğribel, 1992, s.3)”. Çizgi romanın muzır etkilerine yönelik Amerikan Parlamentosu’nda kurulan araştırma komisyonundan korkan çizgi roman girişimcileri bir dernek kurup *Çizgi Roman Yasal Denetim Mercii (Comics Code Authority)* adlı bir kurul oluşturmuştur. CCA’nın getirdiği kurallar, Amerikan çizgi romanının can damarlarını kesecek bir kurumsal ve kişisel oto sansür uygulamasına yol açmıştır (Bezci, 2015, s.254). Çizgi roman üreticilerinin sadece iyi ve erdemli eğlence ya da eğitim dergileri basmaya ve hiçbir dergide ne olursa olsun okurlarının ahlak derecesinden daha düşük çizgi romanlar yayınlamamaya ısrarla davet etmiştir (Lent, 1999, s.269). CCA tarafından getirilen kurallar nedeniyle uzun ve kısır bir döneme giren Amerikan çizgi romanı, önce 1960’ların sonu ve 70’lerin başında yeraltı çizgi romanı akımıyla, sonra da 1970’lerde grafik roman kavramının ortaya çıkmasıyla yeniden dirilmiş ve saygınlık kazanmıştır.

Çizgi roman sanatçısı Will Eisner ile birlikte popülerlik kazanan *grafik roman* terimi, Cantek’in (2002, s.25) ifadesiyle ikinci sınıf bir sanat dalı olarak görülen ve sadece bir eğlence aracı veya çocuklar için faydalı bir eğitim aracı olduğu düşünülen çizgi romanlardan farklı bir yere konumlanmıştır. Her şeyi başaran, daima kazanan kahramanların hâkimiyetinde olan, kırılabilirliği ve krizi olmayan, çoğunluğun değerlerine hitap eden, piyasanın belirlediği kodlara göre yazılıp çizilen çizgi romanların aksine grafik romanlarda kahramanların ölebildiği ve değişim geçirdiği insani hikâyeler konu edilmiştir (Cantek, 2015). Dizi formatında yayınlanan çizgi romanlardan farklı olarak grafik romanlar hikâye/macera tek bir kitapta tamamlanacak şekilde kitap formatında basılmıştır. Öte yandan grafik romanlar, edebi ve sanatsal yönü ağır basan kitaplardır.

“Çizgi romanların ticari ve benzeri kısıtlamalardan tamamen kurtulması ve grafik romanın yükselişine kapılarını açması yarım yüzyıldan fazla sürmüştür, ancak 20. yüzyıl başlarında Frans Masereel’in grafik romanlara yakın bir formatta pek çok yazısız hikâye yayınlamış olduğunu da unutmamak gerekir (Tabachnick, 2017, s.30)”. Masereel ve ondan ilham alan Lynd Ward, Otto Nückel başta olmak üzere diğer sanatçılar, 70’li yıllarda popülerleşen grafik romanlardan çok önce, yetişkinlere yönelik temalar işleyen, sanatsal yönü olan ve tek bir kitapta başlayıp biten ağaç baskı romanlar üretmiştir.

Modern grafik öykü anlatıcılığının geçmişteki atası kabul edilen ağaç baskı romanlar, diğer taraftan kuşkusuz dönemin karikatür ve çizgi romanlarından da etkilenmiştir. Ağaç baskı roman türünde eser üretmiş sanatçıların kariyerlerine bakıldığında büyük bir çoğunluğunun kitap illüstratörü ve karikatürist olarak çalıştığı dikkat çeker. Masereel, ağaç baskı romanlarını yayınlamadan önce çeşitli dergilerde siyasi karikatürler çizmiş, Lynd Ward çok sayıda kitap illüstrasyonu yapmış, Otto Nückel’in çeşitli yayınlarda hicivli karikatürleri ve fantastik illüstrasyonları basılmıştır. Öte yandan Milt Gross, William Gropper, Myron Waldman gibi ünlü Amerikalı karikatüristler de bu türde eserler vermiştir. Dolayısıyla ağaç baskı roman sanatçılarının, karikatür ve çizgi romanların anlatım üslubuna ve estetiğine hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Ağaç baskı romanlarda karakterlerin abartılı ve karikatürize edilmiş mimik ve jestleri, kullanılan kadrarlar, dinamik kompozisyonlar, karakterlerin hareketlerindeki dinamizm vb. öğeler, ağaç baskı romanların karikatür/çizgi roman estetiğiyle yakın bir ilişki içinde olduğunu göstermektedir.

Ağaç baskı tekniğini en kaba üslupla kullanan Frans Masereel, romanlarındaki karakterleri abartılı duruşlarla ve genellikle kompozisyona göre orantısız boyutlarda tasvir etmiş ve böylece okuyucunun ana karaktere odaklanmasını sağlamıştır. Hem tekniğin detaylara imkân vermemesi hem de kalıpların çok küçük boyutlarda (örneğin 10 x 8 cm) olması nedeniyle sanatçının en kaba hatlarıyla, detaydan yoksun şekilde tasvir ettiği figürler, karikatürize edilmiş yüz ifadeleri ve duruşları sayesinde hikâye boyunca seçilebilir ve takip edilebilir hale gelmiştir. Masereel’in *Saatler Kitabım*’a referans göstererek ağaç baskı roman ile çizgi roman arasındaki ilişkiye vurgu yapan Cohen (1977, s.189), romanın sonundaki karikatürvari havaya dikkat çekerek bunun sanatçının ağaç baskı romanlarında sürekli tekrarladığı bir özellik olduğunu dile getirmiştir. Diğer taraftan ağaç gravür tekniği kullandığı için Masereel’e kıyasla çok daha detaylı etkiler elde edebilmiş olan Lynd Ward, anatomik olarak daha doğru figürler kullanarak hareketi

çok daha dramatik yansıtabilmiştir. Ayrıca bu sayede yüz ifadelerini ve duygu durumlarını daha geniş yelpazede yansıtabilmiştir. Üçüncü bölümde ele alınmış olan *Zorlu Yolculuk* eserinde sanatçının çizgi roman estetiğine özgü öğelerden yararlandığı görülmektedir. Sahnenin dramatikliğini artırmak ve hareket hissi vermek amacıyla sinematik kadrajlardan ve hareket efektlerinden yararlanmıştır.

Resimsel hikâye anlatma, hikâyeyi sahnelere bölme, bakış açısını değiştirerek kurguyu güçlendirme, abartılı mimik ve jestler gibi ortak özelliklerinin yanı sıra bu iki janrın birbirinden ayrıldığı noktalar da vardır. Çizgi romanların aksine yazıyı veya konuşma balonlarını kullanmayan ağaç baskı romanlarda hikâye sadece resimlerle anlatılmak zorundadır. Dolayısıyla ağaç baskı romanlar okuyucunun sadece resimlere odaklanmasını sağlayarak kendi anlamlarını çıkarmaya ve kendi hayal gücünü kullanmaya zorlar. Çizgi romanlarda kullanılan ses efektlerinin de ağaç baskı romanlarda kullanılmadığı dikkat çeker. Bu özellikleriyle ağaç baskı romanlarda tıpkı bir pantomim gibi tamamen sessizliğin esas olduğu, okuyucuyu manipüle edebilecek her türlü sesin hariç tutulduğu söylenebilir (Grammatikopoulos, 2018, s.12-13). İşledikleri konular bakımından da çizgi romanlardan ayrılan bu romanlar mekanikleşme, yabancılaşma, daha saf ve ilkel bir topluma dönüş, insanın yok oluşu, işçi sınıfının yaşadığı zorluklar, ekonomik buhran gibi ciddi ve yetişkinlere yönelik konuları odak almıştır. Ancak yıkıcı bir savaştan yeni çıkmış ve ekonomik buhran yaşayan toplum, hayatın acılarından, gündelik dertlerden, gerçeklikten kaçıp uzaklaşabilecekleri eğlenceli çizgi romanları ve gazete karikatürlerini (örneğin *Flash Gordon*, *Terry and the Pirates*, *Dick Tracy*) tercih etmiştir (Beronä, 1998, s.107).

Özetlemek gerekirse, ağaç baskı romanlarla ve çizgi roman/karikatür arasında kayda değer benzerlikler ve ilişkiler olsa da her iki janrın birbirinden farklı olduğu görülmektedir. Sanatsal değere sahip ağaç baskı romanlardan herhangi birinin kesin bir şekilde çizgi roman olarak adlandırılıp adlandırılmayacağını tartışmalı bir konu olduğunu belirten Sabin (1993, s.291), bu romanların çizgi romanlarla aynı yaratıcı kaynaktan beslenmediklerine ve kitle pazarına yönelik üretilmediklerine vurgu yapmıştır. Ağaç baskı romanlar işlediklerini konularla, Dışavurumcu estetiğiyle, kullandığı yüksek baskı teknikleriyle, siyah-beyaz resimlerin dramatik gücüyle ve sessiz öyküleriyle kendi zenginliğini yaratmış ve kendini etkilendiği diğer sanat dallarından farklı bir yere konumlandırmıştır. Resimli hikâye anlatımının sınır ve olanaklarına yeni bir boyut kazandırmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 20. YÜZYILIN ÖNDE GELEN AĞAÇ BASKI ROMAN SANATÇILARI

2. bölümde de görüldüğü üzere 20. yüzyılın ilk yıllarında gelişmeye başlayan film ve karikatür/çizgi roman gibi görsel kültür ürünleri ve Alman Dışavurumculuk akımı, ağaç baskı roman veya yazısız roman olarak adlandırılan benzersiz bir anlatı türünün doğmasına öncülük etmiştir. Ancak her ne kadar kültürel olarak bu sanat dallarından beslenmiş ve etkilenmiş olsa da ağaç baskı romanların doğuşunda ve gelişiminde en büyük katkı Frans Masereel'e aittir (Beronä, 2003, s.61-62). Birbirini takip eden ve hikâyesel bir bütünlük oluşturan ağaç baskıları kitap formatında bir araya getiren ve bunu yaparken de hikâyeyi sözcükleri kullanmadan baştan sona sadece resimlerle anlatarak görsel dilin gücüne ve evrenselliğine yeni bir boyut kazandıran Frans Masereel, günümüz grafik romanlarına öncü olacak yeni bir anlatı dili yaratmıştır. Sanatçı, öncüsü olduğu ağaç baskı romanlarla sadece görsel hikâye anlatımının sınırlarını keşfetmekle kalmamış, aynı zamanda ağaç baskı tekniğini daha ucuz ve demokratik bir sergileme medyumunu olan kitap formatıyla bir araya getirerek galeri/müze duvarlarının dışına çıkmasını sağlamıştır. Hayatı boyunca 50'nin üzerinde ağaç baskı romana imza atarak bu anlatı türünün en üretken ismi olan Belçikalı sanatçı Frans Masereel, romanlarıyla kendinden sonraki sanatçıları etkilemiştir ve 20. yüzyılın en önemli grafik sanatçılarından biri ve modern grafik romanın atası olarak kabul edilmektedir (Walker, 2007, s.10).

Masereel'den ilham alan sanatçıların başında gelen Alman sanatçı Otto Nückel ve Amerikalı sanatçı Lynd Ward, ağaç baskı roman türünde önemli eserlere imza atarak bu resimsel anlatı türünün gelişmesine ve yayılmasına katkı sağlamıştır. Özellikle Ward, Masereel'in Avrupa'da yarattığı etkiyi Amerika'ya taşımış ve ağaç baskı romanların çok daha geniş kitlelere ulaşmasına öncülük etmiştir. Öte yandan Masereel'den farklı olarak Lynd Ward'ın ağaç gravür, Otto Nückel'in ise kurşun plaka üzerine yüksek baskı tekniği kullanması, Masereel'e kıyasla çok daha ayrıntılı etkiler ve anatomik olarak doğru formlar yakalayabilmelerine olanak sağlamış, böylece grafiksel hikâye anlatma sanatının sınır ve olanakları genişlemiştir. Dolayısıyla Lynd Ward'ın ve Otto Nückel'in romanları, bu türün görsel anlatı olanaklarını geliştirmeleri ve özellikle siyah-beyazın dramatik gücünü daha iyi kullanmaları bakımından önemlidir.

Bu nedenle tez çalışmasının bu son başlığında ağaç baskı roman türüne Avrupa ve Amerika’da öncülük etmiş ve kendilerinden sonraki sanatçılara ilham olmuş olan Frans Masereel, Lynd Ward ve Otto Nückel’den kısaca bahsedildikten sonra bu sanatçıların seçilmiş toplam dokuz romanı incelenecektir.

3.1. Frans Masereel

Ağaç baskı romanın yaratıcısı, Belçikalı bir grafik sanatçısı Frans Masereel’dir. “Bir ağaç baskı serisinin tüm hikâyeyi grafiksel formda anlattığı yazısız roman fikri Masereel’e aittir (Simon, 1942, s.312)”.

Masereel, 1889 yılında Belçika’da Ghent yakınlarındaki Blankenberge kentinde üst-orta sınıf bir ailede dünyaya gelmiştir. “Birinci Dünya Savaşı öncesinde Emile Verhaeren, Pierre Jean Jouve ve Charles-Louis Phillipe gibi Belçikalı yazarların kitapları resimlendirmiş ve oldukça yetenekli bir ağaç baskı sanatçısı olarak ünlenmiştir (Willett, 2005, s.111)”. Masereel, bu dönemde ayrıca dergilerde siyasi karikatürist olarak da çalışmıştır (Beronä, 2003, s.62). Birinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde, savaş karşıtı kimliğinden dolayı, aktif bir görev almaktan kaçınmış ve bu nedenle savaş yıllarında Cenevre’deki Kızıl Haç için tercümanlık yapmıştır. “O yıllarda kendisi gibi savaşa karşı olan Romain Rolland ve Stefan Zweig gibi yazarlarla dostluklar kurmuş ve birlikte *La feuille* ve *Les tablettes* gibi savaş karşıtı dergi ve gazetelerde çalışmışlardır (Willett, 2005, s.111)”.

İlk ağaç baskılarının yayımlandığı *Les Tablettes* dergisinde 1916’dan 1919’a kadar 48 ağaç baskısı yayımlanmıştır (Görsel 3.1). “Masereel bu dergiler için kaba ve hicivli ağaç baskılar üretmiş ve bu baskılarda katliam yeri bir savaş alanında resmî açıklama yapan bir politikacıyı veya sanayiciyi tasvir etmiştir. Bu şekilde savaşın resmî retoriği ile gerçeklik arasındaki derin uçuruma vurgu yapmıştır (Willett, 2005, s.111)”.

1917’den 1920’ye kadar çalıştığı *La Feuille* gazetesinde ise günlük haberlerdeki olayları resimleyen mürekkep çizimlerle siyasi karikatürler çizmiştir (Görsel 3.2). Beronä, Masereel’in bu deneyimlerinin ileride ağaç baskı romanların gelişimine öncülük edecek üslubunu yarattığını ifade ederek şunları dile getirmiştir:

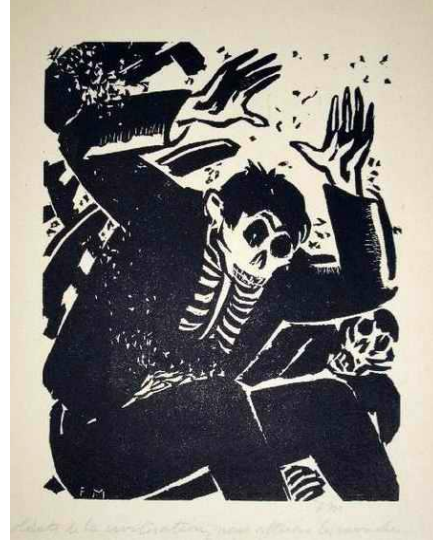
(Gazetede ki) işi, kısıtlı bir sürede Masereel’in o günkü haberle ilgili bir çizim üretmesini gerektiriyordu. Sanatçı, fırça ve Hint mürekkebiyle okuyucunun hemen dikkatini çekecek çarpıcı siyah-beyaz resimler yarattı. Gazetenin düşük kaliteli kâğıt hamuru için fırça ve mürekkeple çizilmiş dikkat çekici ve kaba üsluplu bu imgeler daha uygundu. Mürekkepli kalemle çizilmiş ince çizgili ve detaylı resimler, bu kâğıt hamurunda iyi çıkmıyordu.

Masereel, süs ve detaydan uzak bu tekniği ileride ağaç baskılarında da benimsemiş ve bugün onun markası haline gelmiş olan kendine has üslubunu yaratmıştır. Bu deneyimi hiç yaşamamış olsaydı Masereel'in bu özgün üslubunun evrimi yavaş gelişecek, hatta belki de hiç ortaya çıkmayacaktı (Beronă, 2007, s.vi).



Görsel 3.1. Frans Masereel'in 'Les Tablettes' dergisinin Temmuz 1917 sayısında yayımlanmış 'Yeter!' isimli ağaç baskısı (soldaki).

Görsel 3.2. Frans Masereel'in 20 Ekim 1917 tarihli 'La Feuille' gazetesinde çıkan 'Günlük Suç Ortakları' isimli mürekkep çalışması (sağdaki).



Görsel 3.3. Frans Masereel, 'Uyanın Ölüler' serisinden bir ağaç baskı, 14 x 11 cm, 1917 (soldaki).

Görsel 3.4. Frans Masereel, 'Ölümler Konuşur' serisinden bir ağaç baskı, 31 x 25 cm, 1917 (sağdaki).

1917'de yayımlanan 10 ağaç baskıdan oluşan *Uyanın Ölüler* (*Debout les morts*) (Görsel 3.3) ve 7 ağaç baskıdan oluşan *Ölümler Konuşur* (*Les Morts parlent*) (Görsel 3.4)

isimli ilk ağaç baskı serilerini üreten Masereel, savaşın felaketlerini konu ederek kendi dönemini anlatmıştır. “Sanatçı, çok geçmeden, 1918 yılında, *25 İmgeyle Bir Adamın Çilesi* (*25 images de la passion d’un homme*) isimli ilk ağaç baskı romanını yayımlamıştır (Beronä, 2003, s.63)”.

Frans Masereel, *25 İmgeyle Bir Adamın Çilesi*’ni bastıktan bir yıl sonra, 1919’da, 167 ağaç baskıdan oluşan *Saatler Kitabım* (*Mon livre d’heures*) (ABD’de yayımlanmış ismiyle *Tutkulu Yolculuk* (*Passionate Journey*)) isimli kitabını yayımlamıştır. Sanatçının en uzun, en şahsi ve en popüler romanı olan bu ağaç baskı roman, bu anlatı türünün başyapıtı olarak kabul edilir (Willett, 2005, s.114). Masereel sonraki yıllarda *Güneş* (*The Sun*, 1919), *Fikir* (*The Idea*, 1920), *Sözsüz Öykü* (*Story Without Words*, 1922), *Şehir* (*The City*, 1925), *Siyahtan Beyaza* (*From Black to White*, 1939), *Ölüm Dansı* (*Dans Macabre*, 1941) gibi çok sayıda ağaç baskı roman üretmiştir.

“Bu romanların tamamında aynı Dışavurumcu görsel estetiği kullanmış ve yabancılaşma, değişim, aşk ve günahlardan arınma gibi modern toplumu karakterize eden temaları ele almıştır (Willett, 2005, s.118)”. Eserlerinde her zaman, acımasız endüstriyel ve ticari kültürden kaynaklı toplumsal problemleri dile getirmiştir. Batı dünyasının sanayileştiği ve sokaktaki adamın az maaşla çalışırken sanayicilerin zenginlik içinde yüzdüğü makine çağının tam faaliyette olduğu bir dönemde, bu gelişen endüstri kültüründe ezilmiş ve haksızlığa uğramış kadın ve erkeklerin sesi olmuştur (Beronä, 2003, s.63). Hakikate ve adalete olan sevgisiyle yola çıkarak, rantçıları, sanayici kodamanları ve savaş çığırtkanlarını hedef almış ve güçsüzün, yoksulun, ayak takımının yanında yer almıştır. Bu, bir ölçüde onu Käthe Kollwitz, George Grosz gibi sanatçılarla birleştirmiştir.

Ancak Masereel, işçinin acılarına ağıt yakan Käthe Kollwitz’den ve Almanya’nın burjuvazisini ve militarizm savunucularını kınayan George Grosz’dan daha evrenseldir. Masereel, her türden sınıfı ve ülkeyi muhatap alıp insanlığın yalnızca toplumsal meselelerini değil tüm ıstıraplarını resmetmiştir. Teknik açıdan dahi Masereel’in eserleri farklıdır: oldukça primitif ve (kitap gibi) herkesçe bilinen araçları kullandığı hâlde, garip bir şekilde, çok daha modern görünürler (Bucher, 1928).

Beronä, Masereel’in başarısını, demokratik bir medyum olarak kitap ve ağaç baskı tekniğini tercih etmesiyle ilişkilendirmiştir:

Masereel’in ağaç baskı romanlarını bu denli önemli kılan, bu romanların konvansiyonel galeri mantığının dışına çıkmış olması ve daha demokratik bir sergileme medyumunu olan kitap formatını kullanmış olmasıdır. Bunu yaparken, dil veya okur-yazarlık sınırlaması olmaksızın,

daha geniş bir kitleye ulaşmak için, en ilkel resimsel iletişim türlerinden biri olan ağaç baskı tekniğinden yararlanmıştır (Beronä, 2003, s.63).

Ağaç baskı serilerinden oluşan bu kitaplarda tipo baskı kullanılmamıştır. Kariyeri boyunca sadece ağaç baskı tekniğiyle değil, yağlıboya, suluboya, mürekkep gibi birçok farklı teknik kullanarak eserler üretmiş olan Masereel'in üretimleri arasında belki de en mükemmel ve en orijinal eserleri ağaç baskı romanlarıdır (Bucher, 1928). Masereel'in 15. yüzyıl kalıp kitaplarını ve 16. yüzyılda oldukça popüler olan '*Ölüm Dansı*' serilerini çağrıştıran ağaç baskı romanları, belli dinî temalarını işlemek yerine, modern hayatın yırtıcı hızı ve modern şehir sakinlerinin zevklerini ve acılarını konu ederler.

"Ağaç baskı romanlarıyla üç kuşak boyunca sanatçıları, film yapımcılarını, müzisyenleri, yazar ve animatörleri etkilemiş olan Frans Masereel, 20. yüzyılın en önemli grafik sanatçılarından biri ve modern grafik romanın atası olarak kabul edilmektedir (Walker, 2007, s.10)".

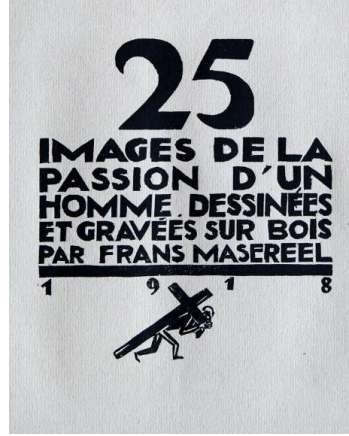
3.1.1. 25 İmgeyle Bir Adamın Çilesi (1918)

Masereel'in ilk ağaç baskı romanı olma özelliği taşıyan bu eser, 1918 yılında Fransızca ismiyle (*25 images de la passion d'un homme*) yayımlanmıştır. Ancak, iki adet sınırlı Fransızca edisyon olarak basılmış olan kitap, asıl başarısını, Dışavurumcu yazarların başı çeken yayıncılarından biri olan Alman yayımcı Kurt Wolff tarafından 1921 yılında Almanca adıyla (*Die Passion eines Menschen*) basılarak yakalamıştır (Beronä, 2003, s.63; Willett, 2005, s.112).

İncil'deki *İsa'nın Çilesi* öyküsüne referans yapan ismiyle ve dinî göndermelere sahip içeriğiyle bu eser, bir adamın inançları uğruna acı çekmesini ve şehit olmasını konu alır. Romanın öyküsünde, anlayış sahibi ve duygudaşlık kurabilen bir ana karakter ve onun kapitalizmin güçlü temsilleri karşısında çektiği ıstırap konu edilir. Evli olmayan bir annenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş ve evden atılma, yoksulluk, ağır ceza ve ıslah evi gibi her türlü olumsuzlukla yüz yüze gelmiştir. Islah evinden çıktıktan sonra metropolde dolaşarak varlıklı insanların arasında gezinip durur. Toplumsal ve ekonomik eşitsizlikleri fark ederek okuyup düşünmeye başlar. Liderliğini yaptığı bir grev sonucunda tutuklanarak hapse mahkûm edilir (Görsel 3.5 ve 3.6). Kitabın son sahnesinde adamı, bir duvara sırtını dayamış şekilde infazını beklerken görürüz. Adamın infaz memurlarına cüretkâr ve umursamaz bakışı, özgürlük ve adalet uğruna hayatını vermeye olan gönüllülüğünü ortaya koymaktadır (Görsel 3.7).



Görsel 3.5., 3.6. ve 3.7. Frans Masereel, '25 İmgeyle Bir Adamın Çilesi', ağaç baskı roman, 1918.



Görsel 3.8. Frans Masereel, '25 İmgeyle Bir Adamın Çilesi', Kitap kapağı, Ağaç baskı roman, 1918.

Masereel, kitabın adından başlayarak dinî paralelliklere dikkat çekmiştir. Kurt Wolff tarafından basılan popüler Alman baskısında, kitabın kapağında çarmıhı taşıyan bir figür vardır (Görsel 3.8). Kitabın başkahramanının, toplumun güçlü yapısını tehdit etmek için sadece sözcükleri vardır. Kalabalıkları sözcüklerle ayağa kaldırır, silahlı güvenlik güçlerini sözcükleriyle karşılar ve sözcükleri yüzünden susturulur. Mahkemedeki duruşmasının konu edildiği önemli bir sahnede, çarmıha gerilmiş bir İsa figürü, adamı kefaretin ışık huzmeleriyle aydınlatmaktadır. Çarmıh ile hükümlü arasında duran hâkimler ise bu kefarete aracılık eder, ancak ışık huzmeleri onların ve güvenlik güçlerinin üzerine de düşmektedir.

Willett (2005, s.114), Masereel'in ilk ağaç baskı romanı olan *25 İmgeyle Bir Adamın Çilesi*'ndeki hikâye örgüsünün, Dışavurumcu oyun yazarı Ernst Toller'in *Değişim* (*Die Wandlung*) isimli oyununu çağrıştırdığına vurgu yaparak bu iki eser

arasındaki benzerliklere ve farklılıklara dikkat çekmiştir. İlk kez 1919’da sahnelenmiş olan dram türündeki bu oyun, gerçeklerin farkına varan ve hayal kırıklığına uğrayan ve bunun sonucunda kitlesel bir ayaklanma başlatma umuduyla düşündüklerini yüksek sesle konuşmaya başlayan bir karakterin hikâyesidir. Hem Masereel’in romanının hem de Toller’ın oyununun Birinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya’da cereyan eden toplumsal tedirginliği temel aldığı ifade eden Willett, iki eserin birbirinden ayrıldığını noktayı şu şekilde ifade etmiştir:

Toller’ın oyunundaki karakter, politik değil daha kişisel bir değişim vurgusu yapar ve kitlelerin kalplerini değiştirmeyi umarken, Masereel’in ana karakteri salt politik bir değişiklik için uğraşır. Masereel, *Değişim*’de ve daha sonraki oyunu *Birey ve Kitleler*’de (*Masse-Mensch*, 1921) kitlesel hareketlere olan güvensizliğini ifade etmiş olan Toller’a göre sosyalizme çok daha bağlı kalmıştır. Toller’ın dramlarının merkezindeki çatışma, başkahramanın toplumun hem bireyi hem de kitleleri ile ilgili aykırı ve muhalif kaygılarında ifade bulur (Willett, 2005, s.114).

Bir tür Sosyalist bir melodram olarak anlatılmış adaletsizlik ve adalet uğruna canını feda etme temaları, diğer birçok ağaç baskı romanda da ortak olmuştur ve bu anlatı türünün estetiğinin birleştirici bir unsuru olarak hizmet etmektedir. Masereel’in 25 *İmgeyle Bir Adamın Çilesi* romanı, bir nevi gelecek eserlerin toplumsal ve politik temalarını belirlemiş, “ağaç baskı roman akımında arketip yaratmıştır (Willett, 2005, s.112)”. Romanda işlenen “şehir, hayat kadınları, bir işçinin hayatı ve başkaldırışı, roman kahramanının idam mangası tarafından kaçınılmaz idamı ve kutsallaştırılması gibi temalar, hem Masereel’in sonraki eserlerinde hem de ağaç baskı roman üretmiş diğer grafik sanatçıların eserlerinde sürekli olarak tekrarlanmıştır (Cohen, 1977, s.182)”. Örneğin, tezin ilerleyen başlıklarında incelenecek olan Lynd Ward’ın *Tanrıların Adamı* (*Gods’ Man*, 1929) ve *Zorlu Yolculuk* (*Wild Pilgrimage*, 1932) isimli ağaç baskı romanlarında bu temaların yankılandığı görülecektir.

3.1.2. Saatler Kitabım (Tutkulu Yolculuk) (1919)

Masereel’in ikinci ağaç baskı romanı olan *Saatler Kitabım*, 25 *İmgeyle Bir Adamın Çilesi*’nden bir yıl sonra, 1919 yılında basılmıştır. Fransızca edisyonu Frans Masereel’in kendi gayret ve imkânlarıyla basılan bu kitap, Alman yayınevi sahibi Kurt Wolff’u o denli etkilemiştir ki Masereel ile görüşmek istemiş ve sanatçının ağaç baskı romanlarını basarak 1920’lerde tüm orta Avrupa’da tanınır hale gelmesini sağlamıştır (Willett, 1968, s.989).

Masereel, *Saatler Kitabım* romanını, ilk olarak Fransızca adıyla (*Mon livre d'heures*) Cenevre'de 200 kopyayla basmış ve doğrudan orijinal ağaç kalıplardan baskı alınmıştır (Antonsen, 2004, s.154). *Saatler Kitabım*, esasında Kurt Wolff'un dikkatini çeken ilk ağaç baskı romanıdır (Beronä, 2003, s.63). Wolff, 1920 yılında kitabı Almanca adıyla (*Mein Stundenbuch*) Masereel'in orijinal ağaç kalıplarını kullanarak basmış ve ilk olarak 700 kopyalık sınırlı baskısı basılmıştır (Antonsen, 2004, s.154; Berona, 2003, s.63). Kurt Wolff, Masereel'in ikinci ağaç baskı romanı olan *Saatler Kitabım*'ın yakaladığı başarının ardından, sanatçının ilk kitabını da basmaya karar vermiştir.

“Alman edisyonunun çok sayıda baskısı çıkmış ve 1920’li yıllarda Avrupa’da toplam 100,000 üzerinde kopyası satılmıştır (Willett, 2005, s.116)”. Binlerce kopya satılan *Saatler Kitabım* ve ardından *25 İmgeyle Adamın Çilesi* kitaplarının yakaladığı başarı, ağaç baskı roman türü için dönüm noktası olmuş ve yeni bir anlatı türü doğmuştur. Bu başarı sayesinde ağaç baskı roman üretme fikri sanatçıları cezbetmiş, yayınevlerini ise yeni ağaç baskı romanların baskılarına finansal destek olmaya teşvik etmiştir.

Saatler Kitabım romanının Masereel'in en kişisel romanı olduğunu ifade eden Willett'in de (2005, s.116) aktardığı gibi, açıkça otobiyografik unsurlar içeren kitapta, genç bir adamın ilk defa geldiği bir metropolde hayatın karşısına çıkardığı olayları hem trajik hem de hicivli bir üslupla anlatmaktadır. Toplam 167 ağaç baskıdan oluşan romanda, 20. yüzyıl başlarında yaşayan sıradan bir Avrupalı adamın yaşadığı mutluluk, keder, memnuniyet, can sıkıntısı ve öfke konu edilir. “Her sayfada anlatılan olay, kitabın genel kurgusunun bir parçası olarak, öyküsel bir çerçevede anlatılmıştır (Beronä, 2008, s.21)”.



Görsel 3.9 ve 3.10. Frans Masereel, '*Saatler Kitabım*' romanından, ağaç baskı, 9 x 7 cm, 1919.

Romanın öyküsü yeni deneyimlere hazır, meraklı genç bir adamın metropoldeki bir tren istasyonuna gelmesiyle başlar. Yeni geldiği bu şehrin ona sunacağı her şeyi büyük bir istekle kucaklamaya hazır genç adamın heyecanı öyle güçlüdür ki istasyonda kendisini bekleyen hiç kimse olmadığı hâlde, sanki varmış gibi tren camından sarkarak el sallamaktadır (Görsel 3.9). Trenden iner inmez, etrafını büyük bir merakla incelemeye başlar (Görsel 3.10). Genç adamı başlangıçta, adeta bir turist gibi, etrafında olup biten olaylara müdahil olmadan, sadece seyirci olarak izlerken ve şehirde dolaşırken görürüz.

Karşılaştığı kalabalık ve koşturmaca karşısında şaşkın ve anlamaya çalışan gözlerle bakan genç adam, endüstrileşmiş bu şehirdeki makineler, arabalar, fabrikalar karşısında da şaşkınlığını gizleyemez. Masereel'in özellikle kitabın ilk sayfalarında sanayileşme ve makine çağına bilhassa vurgu yaptığı dikkat çekmektedir.

Masereel, kapsamlı bir şehir portresi sunmaya gayret etmiş ve bir metropolün barındırdığı her türlü manzarayı aktarmaya çalışmıştır. Şehrin yol ve sokakları, kafe ve bar gibi sosyalleşme alanları, konser salonu ve meydan gibi kamusal alanları, pazar yerleri deneyimlemeye ve öğrenmeye can atan roman kahramanı, yabancı olduğu bu şehirde hayatın tüm zıtlıklarına ve çelişkilerine tanıklık eder. Bu durum, genç adamın ruh durumunu da etkisi altına almaya başlar. Örneğin, “bir resimde ellerini havaya kaldırmış vaziyette sokaktan aşağı doğru ‘Evreka’ diye bağırırcasına koşturan adam, bir sonraki resimde gayet sakin şekilde bir kuyrukta beklerken bir hırsızlığa tanıklık etmektedir (Cohen, 1977, s.185) (Görsel 3.11 ve 3.12)”.



Görsel 3.11 ve 3.12. Frans Masereel, ‘Saatler Kitabım’ romanından, ağaç baskı, 9 x 7 cm, 1919.

Bu zıtlığı romanın ilerleyen sayfalarında daha sık görmeye başlarız. Empati ve kayıtsızlık, aşk ve nefret, mutluluk ve keder birbirleriyle iç içe geçmeye ve roman kahramanının hayatını etkilemeye başlar.

Adamı bir mitingde slogan atarken ve protesto gösterisinde bir grup adama önderlik ederken gördüğümüz hâlde, başka bir resimde bitmek bilmeyen politik tartışmalardan sıkılıp bunalmış bir vaziyette arkasını dönüp giderken görürüz. Ardından coşkulu bir aşk yaşar, fakat terk edildikten sonra derin bir üzüntü ve umutsuzluğa kapılır. Babası tarafından dövülen küçük bir kızı kurtarır ve büyüyüp yetiştirir. Çok geçmeden kızın ölümüne tanıklık etmesiyle, üzüntüsü daha da derinleşir. Bunun üzerine metropolü terk eder ve bir gemiye binip dünyayı dolaşır. Geri döndüğünde ise hayata karşı öfkesi daha akut bir hal almıştır (Willett, 2005, s.116)



Görsel 3.13 ve 3.14. Frans Masereel, 'Saatler Kitabım' romanından, ağaç baskı, 9 x 7 cm, 1919.

Şehre artık farklı biri olarak geri dönen genç adam, başkalarının verecekleri tepkilerine aldırmaksızın dilediğini yapmaya ve alaycı bir tavır takınmıştır. Zenginlerin masalarını dağıtıp onlarla kavga eder. Konser salonunda kimseye aldırış etmeden yüksek sesle şarkı söyler. Lüks bir restorana fakir bir aileyi sokma, ayaklarını vurdumduymaz biçimde masanın üstüne koyma gibi davranışlar sergileyerek zenginlerin tepkisini çeker. Daha da ileri giden genç adam, bir binanın en üst katına çıkarak caddede yürüyen insanların üzerine idrarını yapar ve aristokratların oluşturduğu bir grubun üzerine alaycı şekilde yellenir (Görsel 3.13 ve 3.14). Fevri, kaygısız ve alaycı bir hale bürünen davranışları ile genç adam, topluma aykırı bir birey haline gelmiştir. Onun bu tavırları, “etrafındaki riyakâr ve düzenbaz kültürü aşağılamaya yöneliktir (Beronä, 2008, s.21)”. Genç adam, tüm modern yapısı, kuralları ve işleyiş biçimiyle bu şehrin kısıtlamaları ve

kalıpları içine girmeyi reddetmiş ve toplumdan kopuk bir bireye dönüşmüştür. 20. yüzyıl Batı dünyasının yeni normlarına göre yaratılmak istenen birey yaratılamamıştır.



Görsel 3.15 ve 3.16. Frans Masereel, 'Saatler Kitabım' romanından, ağaç baskı, 9 x 7 cm, 1919.

Kitabın sonunda genç adam, artık tutum ve davranışlarıyla toplumda kabul görmeyen bir bireye dönüştüğü için, öfkeli bir kalabalık tarafından şehirden kovulur ve ormanın derinliklerine doğru giderken, sanki özüne dönüyormuş gibi, doğayla bütünleşerek bir ağacın altında ölür (Görsel 3.15). Ancak kitap böyle sona ermez. Sondan bir önceki sayfada, adamın iskeletinin ayağa kalkıp kendi kalbini ezdiğine tanıklık ederiz. Son sayfada ise iskelet, arka planda yıldızlar ve gezegenler eşliğinde izleyiciye gülümseyerek el sallar (Görsel 3.16).

Romandaki resimlerin okuyucunun kendi yorumunu yapmasına ve kendi kişisel hikâyesini kurmasına olanak sağlayacak açıklıkta olduğunu dile getiren Beronä'ya (2008, s.22) göre, kitabın sonu da bu türden bir sahnedir. Beronä, bu ucu açık son ile sanatçının, okuyucuyu 'öldükten sonra insan kalbi dünyada kalırken ruh özgürce sonsuzluğun içinde dolaşabilir mi?' sorusuyla ve bireysel çıkarımlarıyla baş başa bıraktığını ifade etmiştir. Cohen (1977, s.188), romanın sonundaki gülünç iyimserliğin şaşkınlık verici olduğuna dikkat çekmiş ve kitaptaki tüm sahnelerin arkasında aslında Masereel'in insan kalbinin yok edilemezliğine dair düşüncesinin yattığını vurgulamaktadır. Chris Lanier (1998, s.114) ise Masereel'in kitapta nasihat veya nutuk verme tonundan uzak durduğunu ve böylece okuyucunun ilgisini çekecek bir karakter yarattığını söylemiş ve sanatçının, kendimizi sorgulayabileceğimiz araç niteliğinde bir öykü yaratmış olduğunu ifade etmiştir.

Roman, yalnızca ağaç baskıların sanatsal üslubu açısından değil, işlediği konular bağlamında da Alman Dışavurumculuk akımıyla ilişki halindedir. Bu benzerliğe dikkat çeken Willett şunları dile getirmiştir.

Romanın gezginlik ve yalnızlık temalarını işlemesi, daha büyük bir şehirdeki deneyimi tasvir etme gayreti, evrensel kardeşlik çağrısı ve köklü bir değişimi arzulayan biraz kinayeli ana karakteriyle ısrarlı bireyciliği. . . Bütün bunlar, bu ağaç baskı romanı Dışavurumcu resim, tiyatro ve film ile birleştiren niteliklerdir (Willett, 2005, s.116).

“Yeniden baskısı en çok yapılmış ve en popüler ağaç baskı romanı olan *Saatler Kitabım*, aynı zamanda sanatçının en kişisel ve coşkun eseridir (Willett, 2005, s.117)”. Masereel, sonraki yıllarda verdiği bir röportajda, ilham kaynağı olarak bu esere sürekli başvurduğunu ifade etmiştir:

Sanırım bu roman, söylemek istediğim şeyin özünü ve tüm felsefemi barındırıyor; belki de *Saatler Kitabım*, 167 tane ağaç baskısıyla, o zamandan beri üretmiş olduğum her şeyi kapsıyor. Çünkü sonraki eserlerimin temalarında, bu roman ilham kaynağı oldu (Vorms, 1967’den aktaran Willett, 2005, s.118).

Masereel’in *25 İmgeyle bir Adamın Çilesi* ve *Saatler Kitabım* romanlarını mukayese eden Beronä (2003, s.64), 25 ağaç baskıdan oluşan ilk ağaç baskı kitabın kısa bir öykü, 167 ağaç baskılık ikinci kitabın ise, karmaşıklığı ve uzunluğu göz önüne alındığında, bir roman olarak düşünülebileceğini not etmiştir.

Saatler Kitabım veya diğer adıyla *Tutkulu Yolculuk* romanının yaklaşık 9 x 7 cm’lik ağaç baskılarıyla endüstrileşmiş Batı dünyasına dair kusursuz tasviri, Thomas Mann, Stefan Zweig gibi yazarları da etkisi altına almıştır. Kendisine ‘en çok etkilendiği film’ sorulduğunda ‘*Saatler Kitabım*’ cevabını veren Edebiyat dalında Nobel Ödülü sahibi Thomas Mann, kitabın ilk Almanca baskısına yazdığı önsözde şunları kaleme almıştır:

Şu etkileyici siyah-beyaz figürlere, ı ışık ve gölge olarak oyulmuş niteliklere bir bakın. Yoğun dumanların içinden geçerek kahramanı yaşamın içine doğru taşıyan trenin resmedildiği ilk sahneden, yıldızlar arasında gezinen iskelet yüzü figürün resmedildiği en son sahneye kadar, baştan sona sizi büyüleyecektir. Siz neredesiniz peki? Bu tutkulu yolculuk sizin üzerinizde şimdiye dek hissettiklerinizle kıyaslanamaz ölçüde daha derin ve saf bir etki bırakmadı mı? (Willett, 2005, s.116).

Frans Masereel’in aynı zamanda dostu olan yazar Stefan Zweig’in *Saatler Kitabım* ile ilgili şu sözleri, sanatçının yaşadığı çağa dair gözlemlerinin ne denli kusursuz ve kapsamlı olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Eğer tüm kitaplar, heykeller, fotoğraflar, belgeler ve anılar, her şey ama her şey yok olsaydı ve elimizde sadece onun (Masereel’in) on yılda üretmiş olduğu ağaç baskılar kalsaydı,

bugünkü dünyamızı bütünüyle ve eksiksiz biçimde yalnızca bu ağaç baskılara bakarak yeniden inşa edebildik (Avermaete, 1977, s.24).

“20. yüzyıl başlangıcındaki Batılı bir adamın yaşamındaki olayları bu denli dramatik şekilde anlatan başka bir ağaç baskı roman yoktur (Berona, 2003, s.64)”. Masereel’in sadece 89 x 70 mm’lik boyutlardaki siyah-beyaz baskılarda ana karakter ile okuyucu arasında duygusal bağlar örebilme becerisi dikkate değerdir. Masereel’in özgün monokrom tekniği, düz ve okunabilir imgeler üretebilmek adına ışık ve gölgeyi ikinci plana atmıştır. Sadece Masereel’in figürlerinde kullandığı siyah-beyaz renklerle değil, aynı zamanda sınırlandırılmış bir arka planla da okuyucunun kahramana odaklanması sağlanmıştır.

Bu türün yaratıcısı olan Masereel’in çok sayıda yazısız roman üretmiş olduğunu aktaran Beronä’ya (2003, s.63) göre, bunların hiçbiri *Saatler Kitabım* kadar başarılı olamamıştır. Bugün hâlâ birçok ülkede baskısı bulunan kitabın, “en sabırlı araştırmacının ve biyografi yazarının dahi gözünü korkutacak kadar çok sayıda ve her yerde baskısı bulunmaktadır (Vorms, 1966’dan aktaran Beronä, 2003, 63)”.

3.1.3. Güneş (1919)

Etrafındaki adaletsizliklere tepki vermenin yanı sıra Masereel, oldukça yaratıcı eserlere de imza atmıştır. Bu eğlenceli resimli hikâyeler, sanatçının, yüzyıllardır insanların aklını kurcalamış olan mitler ve hümanist düşünceler üzerine kendi fikirlerini paylaşmasına imkân tanımıştır.

63 tane ağaç baskıdan oluşan *Güneş* romanı, ilk olarak İsviçre’de 1919 yılında Fransızca adıyla (*Le Soleil*) basılmış, ardından yine Kurt Wolff tarafından Almanya/Münih’te 1920 yılında Almanca adıyla (*Die Sonne*) basılmıştır. İlk İngilizce baskısı ise *The Sun* ismiyle 1990 yılında yayımlanmıştır (Beronä, 2008, s.244).

Alegorik hikâyesiyle *Güneş* romanı, dış görünüşü itibarıyla Masereel’e benzeyen bir sanatçının, çalışma odasında elini başına dayamış şekilde oturup parıldayan güneşe bakmasıyla başlar (Görsel 3.17). Sonraki sahnede sanatçı, dinlenmek üzere masanın üzerine kapanır ve o sırada kafasından bir erkek figürü çıkarak cama doğru yönelir ve kendini aşağıya bırakır (Görsel 3.18). Yere düşen adam, etrafa toplanan kalabalığın yardımıyla ayağa kalkar. Bu sırada güneşi fark eden adam için artık roman sonuna dek devam edecek olan takibi de başlamıştır. Adam, her girişimi başarısızlıkla sonuçlansa da

tıpkı modern zamanların İkarus’u gibi, roman boyunca takıntılı ve kararlı bir biçimde güneşe ulaşmaya çalışacaktır (Beronă, 2008, s.30).



Görsel 3.17 ve 3.18. Frans Masereel, ‘Güneş’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1919.

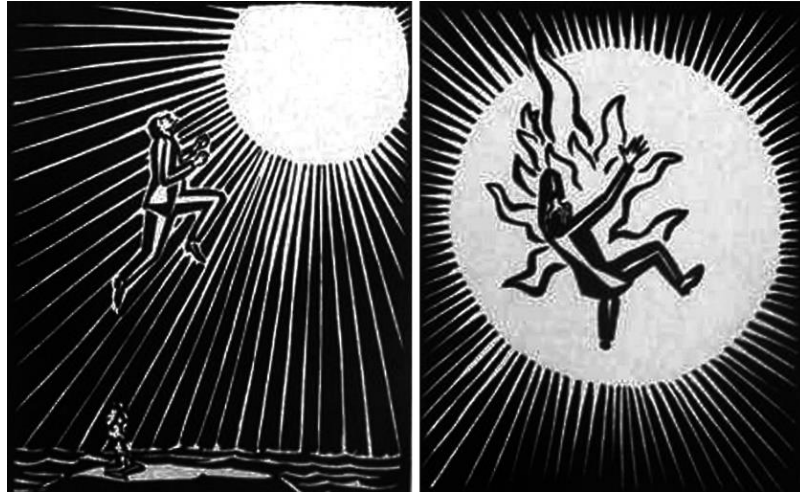
Adam, hedefi uğruna, bina çatılarına, bacaya, ağaca, kilisenin çan kulesine, gemi direğine ve vince tırmanır (Görsel 3.19, 3.20 ve 3.21). Her gittiği yerde, her bulunduğu mekânda durdurulamaz biçimde sadece güneşe ulaşmaya çabalayan adam, kafasını dağıtmaya ve başka şeylerle meşgul etmeye çalışan çevresindeki insanların gayretlerine rağmen, hedefinden asla vazgeçmez. Bu kararlı adamı zapt etmekte zorlanan insanlar, hapse atmalarına ve kadınlarla, alkolle, ilim ve dinle dikkatini dağıtmaya çalışsalar da adamın güneşe tırmanmasını engelleyemezler (http-1) (Görsel 3.22 ve 3.23). En sonunda, başarısızlıkla sonuçlanan sayısız denemenin ardından, tek zıplayışta güneşe ulaşmayı başarır, fakat güneşin sıcaklığıyla kavrulur (Görsel 3.24 ve 3.25).



Görsel 3.19, 3.20 ve 3.21. Frans Masereel, ‘Güneş’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1919.



Görsel 3.22 ve 3.23. Frans Masereel, 'Güneş' romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1919.



Görsel 3.24 ve 3.25. Frans Masereel, 'Güneş' romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1919.



Görsel 3.26. Charles Holroyd, 'İkarus', Gravür, 27 x 17 cm, Londra, 1895, British Museum (soldaki).

Görsel 3.27. Hendrick Goltzius, 'İkarus', Gravür, 34 x 34 cm, Hollanda, 1588, Metropolitan Museum of Art (sağdaki).

Yanarak yere düşen adam, gündüz uykusundan sıçrayarak uyanan Masereel'in masasının üzerine düşer. Sanatçı kafasını kaşıyarak ve gülümseyerek, sanki “ne kadar tuhaf bir rüyaydı, değil mi?” dercesine, izleyiciye doğru bakar. Bu hikâyede sanatçı, kendisini ilk sayfada göstererek, son sayfada ise okuyucu ile doğrudan etkileşime geçerek okuyucuyla uyum yakalamıştır. Masereel, İkarus mitini modern bir kurguda kullanarak, insan ruhunun ulaşılamayan arama ve arzulama güdüsünü teşvik eder (Beronä, 2008, s.30).

‘İkarus’ teması sanat tarihinde sıklıkla işlenmiş bir mitolojik öyküdür. Görsel 3.26 ve Görsel 3.27’de, ilki Charles Holroyd’a, ikincisi ise Hendrick Goltzius’a ait İkarus temalı gravürler görülmektedir. Masereel’in romanında kahramanın güneşe yükselişini ve yanarak düşüşünü tasvir eden ağaç baskılarda, bu gravürlerdekine benzer kompozisyon çözümlmeleri yapıldığı dikkat çeker. Masereel’in modern ‘İkarus’unun güneşe ulaşma girişimini kanatsız olarak gerçekleştirmesi, onun bu imkânsız arzusunun ne denli güçlü olduğunun kanıtıdır.

Güneşi arayan roman karakteri, insanlarla dolu, hareketli ve karmaşık çok sayıda mekânda tasvir edilmiştir. Hatta bazı sahnelerde ana karakter kalabalık içinde kaybolmuş gibi görünür; öyle ki okuyucu karmaşık kompozisyon içinde adamı arayıp bulmak durumunda kalır. *Saatler Kitabım*’da sürekli olarak ön plana çıkarılmaya çalışılmış karakterin aksine, *Güneş* romanındaki karakter kalabalıktan biri gibidir. Bu biçimsel tercih, karakterin saplantısını, hepimizin bir parçası gibi göstermiştir; bu, esasında hepimizin paylaştığı evrensel arayış duygusudur (Beronä, 2008, s.30).

Masereel, kitabın neredeyse her sahnesinde güneşi bir şekilde okuyucuya göstermeye veya hissettirmeye çalışmıştır. Sanatçı, güneşin kompozisyona dâhil edilemediği sahnelerde deniz feneri, şömine, lamba, mum veya İsa’nın kafasındaki halede olduğu gibi ışık huzmeleri gibi ışıktandırma unsurlarını kullanarak güneşi hissettirmeye çalışmıştır.

10 x 8 cm’lik boyutlarıyla bu ağaç baskılar, karikatürvari niteliklere sahiptir. Ağaç baskı tekniğinin doğası gereği kısıtlı imkânları da düşünülecek olursa, bu kadar küçük boyutlarda oyulmuş olan ağaç baskılardaki üslubun karikatürleşmesi son derece doğaldır. Daha önce dergi ve gazetelerde siyasi karikatürist olarak çalışmış olan sanatçının, ağaç baskı romanlarında da benzer bir üslup benimsediği dikkat çeker.

“Birçok sosyalist sanatçı, eserlerinde fazlaca didaktik bir üslup benimsemişken, Masereel’in eserleri bugün dahi geçerli ve canlı kalmış, çünkü okuyucular hikâyeden kendi anlamlarını çıkarabilmiştir (http-1)”. Masereel, tüm ağaç baskı romanlarında yaptığı gibi, *Güneş* romanında da ucu açık bir anlatım benimsemiş ve hikâyeden çıkarılacak anlamı okuyucuya bırakmıştır. Örneğin, güneşin temsil ettiği şey, özgürlük,

adalet ya da aşk olabilir. Öte yandan Masereel, güneşe ulaşmak gibi bir ‘delilik’ örneği vererek delilik ile akli başındalık kavramlarının sorgulanmasını istemiş de olabilir. Beronä’nın (2008, s.30) verdiği örnekte olduğu gibi, Birinci Dünya Savaşı’nın zulüm ve vahşetiyle kıyaslandığında ya da genç adamın hayattaki gayesini engelleyen ve onun aklını başka şeylerle oyalayıp hayalinden vazgeçirmeye çalışan kalabalıkların gelenek ve kuralların dışına çıkmayan davranışlarıyla mukayese edildiğinde, bu adamın güneşe ulaşma çabası gerçekten o kadar tuhaf mıdır?

3.1.4. Fikir (1920)

İlk kez 1920 yılında Paris’teki Editions Ollendorf yayınevi tarafından Fransızca adıyla (*Idée*) basılmış olan Fikir romanı, Masereel’in 83 ağaç baskıyla anlattığı bir başka alegorik hikâyesidir. “*Tutkulu Yolculuk* ve *Güneş* romanları gibi, *Fikir* romanı da son derece rağbet görmüş ve 1920’li yıllarda Almanya’da birkaç kez basılmıştır (Willett, 2005, s.118)”. Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki yıllarda da yeni baskıları basılmıştır. Güneş romanında kendisini dört ağaç baskıda gördüğümüz Masereel, bu romanda tam 13 kez okuyucu karşısına çıkmaktadır.



Görsel 3.28, 3.29 ve 3.30. Frans Masereel, ‘Fikir’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1920.

Hikâye, Masereel’in sanatsal olarak tıkanması ve bir fikir bulamamasıyla başlar. Boş bir çalışma masası ve arka plandaki örümcek ağlarıyla aktarılmış olan bu tıkanıklık hali, bir anda şimşekler çakarak gelen ilhamla son bulur (Görsel 3.28 ve 3.29). Sanatçının aklına gelen fikir, uzun siyah saçlı çıplak bir kadın figürü formunda, Masereel’in kafasının içinden çıkarak vücut bulur (Görsel 3.30). Bu andan sonra, bir dizi sahne boyunca Masereel’in kendi fikrini (kadını) ne kadar sevip bağrına bastığını görürüz.

Akabinde büyük bir üzüntüyle ve gözleri yaşlı bir şekilde, hiç ayrılmak istemediği hâlde, onu bir zarfın içine koyup postalayacaktır.

Masereel kadını cahil ve anlayışsız halka göndermiştir. Zarfı açan halk içindeki çıplak kadını görünce tuhaf ve birbirinden farklı tepkiler göstermeye başlar. Kadını yaka paça tutup yakalamaya çalışırlar, derdest ederler, üzerini kıyafetlerle örtmek isterler. Ancak kadının geleneksel toplum düzenine ve kurallarına uymamasına engel olamazlar.

Çıplak kadından rahatsız olan otoriteler, tüm şehirde kadının peşine düşer. Kadını her seferinde giydirmeye ve kendi kurallarına uydurmaya çalışsalar da kadın her seferinde soyunur ve çıplaklığını müstehcen bulan halka kendini teşhir eder. Fakat kadının çıplaklığından rahatsız olmayan biri vardır: bu adam, insanların karşı çıkışlarına rağmen, kadına olan sevgisini saklamaz ve onun yanında durarak adaletsizliğe karşı savaşıır. Ancak bu tercihi ve eylemleri, en sonunda adamın idamını da beraberinde getirir.

‘Fikir’ kendini kitap ve gazete gibi basılı yayınlarla yaymaya çalışır, fakat kadının imgesini taşıyan tüm kitaplar toplanarak yakılır (Görsel 3.31, 3.32, 3.33 ve 3.34). Bunun üzerine radyo, telefon, film ve fotoğraf gibi kitle iletişim araçlarını keşfeden kadın artık önlenemez bir biçimde toplumun her yerine yayılmaya başlar. Romanın sonlarına doğru, bu mecralar aracılığıyla herkese ulaşan kadının geleneksel toplum düzenini çatırdattığına şahit oluruz.



Görsel 3.31, 3.32, 3.33 ve 3.34. Frans Masereel, ‘Fikir’ romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1920.

Kadın, kitabın sonunda görevini başarıyla tamamlamış edasıyla, Masereel’e geri döner (Görsel 3.35). Ancak yine aynı açıyla ve aynı kompozisyonla, çalışma odasında otururken gördüğümüz sanatçının aklına yeni bir ‘fikir’ (bu sefer beyaz saçlı çıplak bir kadın figürü) gelmiştir. Sanatçı, siyah saçlı kadını (fikri) çerçeveleyerek duvarına asar ve beyaz saçlı diğer kadını (fikri), yine aynı üzüntüyle, bir zarfa koyar (Görsel 3.36).



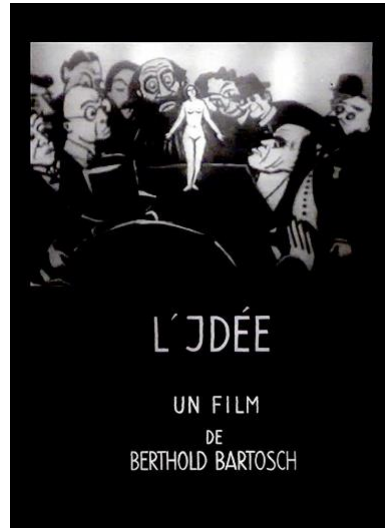
Görsel 3.35 ve 3.36. Frans Masereel, 'Fikir' romanından, ağaç baskı, 10 x 8 cm, 1920.

Bu öykünün insanların yeni fikirlere yönelik korkusu şeklinde edebî bir perspektiften okunabileceğini aktaran Beronä (2009a, s.vii), aynı zamanda çıplak kadın figürünün Batı kültüründe algılanış biçimi olarak da yorumlanabileceğini ifade etmiştir. “Masereel, erkeklerin kendi fantezilerine uyarlamak için kadın imgesini nasıl manipüle ettiklerini ve kendi bireyselliklerini ve bağımsızlıklarını ifade eden kadınların nasıl tehdit edildiğini tüm gerçekliğiyle aktarmıştır (Beronä, 2008, s.34)”. Romanda özgür ifadenin temsili olan kadın figürü, burjuva kültürünün bir sembolü olan silindir şapkalı erkeklerden oluşan gözü dönmüş kalabalıkla karşı karşıya kalır. Kendisini yakalamaya ve baskı altına almaya çalışan bu gruba karşı, kadın farklı mecraları kullanarak her seferinde yeniden ortaya çıkarak zafer kazanır. “Sanatçı veya birey, kitle kültürünün giderek artan şekilde uyguladığı toplumsal baskı ve engelleme eylemlerine karşı dayanma zorunluluğuna sınıksız sarılmış gibi hareket eder (Willett, 2005, s.119)”.

Fikir romanında, karakterlerin ve olayların olağanüstü girift yapıyla, Masereel’in daha karmaşık ağaç baskılar üretmiş olduğu dikkat çeker. Daha kalabalık, hareketli ve dinamik olan bu kompozisyonlarda, ana karakter olan kadın figürünü, kafasında hale ve ışık huzmeleriyle tasvir ederek okuyucunun odaklanabilmesini sağlamıştır. Tezin birinci bölümünde ayrıntılı olarak ele alınmış olan 15. yüzyıl kalıp kitaplarında, Meryem ve İsa’nın kompozisyondaki diğer figürlerden ayrılmasını sağlamak ve kutsallıklarını vurgulamak amacıyla kafalarına hale çizilmiştir. Masereel de bu ışık huzmeleriyle dinî bir gönderme yaparak sanatçının fikrini temsil eden kadın figürünün kutsallığına vurgu yapmıştır. Kitabın son sayfalarında bu dinî referans, kadını sanatçısı tarafından çerçeve olarak duvara asılırken gördüğümüz sahnede daha da pekişmektedir: kadın çarpmıha gerilmiştir ve etrafında ağıt yakılmaktadır.

Fikir ve *Güneş* romanlarını eşsiz kılan, her iki öyküde de Masereel'in roman karakteri olarak görünmesidir. Bu, otobiyografi ve kurgunun iç içe geçtiği bir hikâye anlatımı olan 'özkurgunun' ilk örneğini temsil eder. Özkurgu, ya sanatçının yaşamına ışık tutmak için kurgusal bir olayın kullanıldığı ya da (bu örneklerde olduğu gibi) sanatçının eserin temel bir parçası haline geldiği bir anlatı türüdür. Art Spiegelman'ın *Maus* ve Marjane Satrapi'nin *Persepolis* adlı grafik romanları, bu anlatı türüne örnek olarak verilebilecek ünlü çağdaş örneklerden biridir (Beronä, 2009a, s.vi).

1930 yılında Kurt Wolff'un arabuluculuğuyla, Frans Masereel ile Çek animatör ve film yapımcısı Berthold Bartosch Berlin'de bir araya gelmiş ve *Fikir* romanını filme uyarlamak üzere anlaşmıştır (Moritz, 1998, s.94; Willett, 2005, s.129). Yapımı iki yıl sürmüş olan bu animasyon filmi için Bartosch, birbirinden farklı 45,000 kare üretmiş ve bu karelerin birçoğunu, 18'den fazla kareyi üst üste pozlayarak elde etmiştir (Neupert, 2011, s.63). Filmdeki görsel efektleri yapmak için kendine has yöntemlerden yararlanan Bartosch, sabun, cam, ince kâğıt, karton ve aydinger gibi malzemelerden faydalanmıştır.



Görsel 3.37. Berthold Bartosch, 'L'Idée', Animasyon filminin afişi, 1932, Fransa.

"Masereel, film tamamlanmadan projeden çekilmiş ve Bartosch 1932 yılında filmi kendi başına tamamlamıştır (Willett, 2005, s.129)". Birden fazla planı üst üste getirerek üç boyutluluk hissi yaratmaya çalışmış olan Bartosch, hikâyeye Masereel'in romanındakinden farklı bir sonla bitirmiştir. Masereel'in romanı fikrin zaferi ile sonuçlanırken, Bartosch'un filminde fikir yenilgiye uğrar. Bu animasyon filminin bir hayal kırıklığı olduğunu savunan Willett (2005, s.129), Masereel'in projeden ayrılmasının da bu yüzden olduğunu iddia etmiştir.



Görsel 3.38 ve 3.39. Berthold Bartosch, 'L'Idée', Animasyon filminden iki farklı kare, 1932, Fransa.

Willett hüsrân yarattığını düşünse de yaklaşık 26 dakika uzunluğundaki bu siyah-beyaz animasyon filmi *L'Idée*, *Fikir* romanından uyarlanan en farklı yaratıcı eserlerden biri olmuştur (Beronä, 2009a, s.vii) (Görsel 3.38 ve 3.39). Film tarihçilerinin övgüyle bahsettiği film, 'ciddi, hatta trajik, toplumsal ve felsefi temaları işleyen bir sanat eseri olarak üretilmiş ilk animasyon filmi' olarak değerlendirilmiştir (Neupert, 2011, s.60). Bu kısa animasyon filminin Arthur Honegger tarafından bestelenmiş olan müzikleri de bir filmde ilk defa elektronik bir enstrümanın kullanılmasıyla, ayrı bir öneme sahiptir.

Romandaki ağaç baskıların Dışavurumcu sanat tarzını benimsemiş olan film, ürkütücü atmosferiyle de Fritz Lang'ın çektiği *Metropolis* (1927) ve Walter Rutmann'ın çektiği *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi* (1927) gibi Alman Dışavurumcu filmleri çağrıştırmaktadır. Bartosch'un bu sessiz animasyon filmi, ağaç baskı romanın sessiz sinemaya olan yakınlığını ve her iki anlatı türünün birbirinden nasıl beslenmiş olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

3.1.5. Şehir (1925)

Masereel'in ilk olarak 1925 yılında Fransızca adıyla (*La Ville*) basılmış olan *Şehir* romanı, 100 tane 13 x 8 cm'lik siyah-beyaz ağaç baskıyla anlatılmış bir şehir tasviridir. Konusu veya ana karakteri olmayan roman, sadece mekâna/şehre odaklanmıştır. Sanatçının, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra kurulan Weimar Cumhuriyeti'nin politik ve toplumsal açıdan endişeli yıllarında yoğun ve kalabalık modern metropolüne dair izlenimlerini aktarır (Siebert, 2015).

Willett (2005, s.119), *Şehir* romanının, Masereel'in ağaç baskı romanları arasında başyapıt olarak görülmesi gerektiğini ifade etmiştir. Olay örgüsü olmayan ' lirik bir belgesel' niteliğindeki romanın başkahramanı, şehrin ta kendisidir. Mekâna ve insanın

genel anlamda dünyayla ilişkisine odaklanmıştır. Sıradan bir günde büyük bir şehirde gözlemlenen manzaralar dizisinden oluşur. “Vitrinin arkasındaki kâbusları da kadın ve erkeklerin duygusal portrelerini de bize aktarmaktadır (Beronä, 2008, s.36)”.

Romanın hikâye kurgusundan ve olay örgüsünden bağımsız olması, sanatçıyı bir noktada özgür kılmıştır. Willett, Masereel’in bu romanda hikâye anlatmanın sınırlayıcı etkisinden muaf bir biçimde sadece şehrin kendisine odaklanabildiğini aktarmıştır.

Diğer ağaç baskı romanlarda, filmlerde olduğu gibi, olay örgüsünün gerekliliği zaman zaman sanatçının (veya yönetmenin) estetik istekleriyle çakışır. Ancak, hikâyenin sınırlamalarından kurtulup yalnızca şehir deneyimlerine odaklanan *Şehir* romanındaki her ağaç baskı oldukça çarpıcıdır ve detaylı incelemeyi hak eder. Masereel, bu eserinde, şehre olan Dışavurumcu ve Modernist düşkünlüğünü paylaşmıştır: genelevleri, fabrikaları, sokak ve caddeleri, restoranları, müzikhollerıyla birlikte şehrin çehresini oluşturan her şey, bir bütün olarak romanın altyapısını ve konusunu oluşturur (Willett, 2005, 119).



Görsel 3.40. Frans Masereel, ‘Şehir’ romanından, ağaç baskı, 13 x 8 cm, 1925.

Roman, şehrin dışındaki bir tepede oturmuş, aşağıda labirenti andıran binaları ve dumanı tüten fabrikalarıyla birlikte bu modern metropolü seyreden bir adamla başlar (Görsel 3.40). Hemen sonra, bu hareketli şehrin içinden çeşitli manzaralar görürüz. “Tren istasyonlarını, hastaneleri, müze ve operaları, lunaparkları, genelevleri, çelik fabrikalarını, kafe ve barları ve insanların evlerinden çeşitli manzaraları dikkatlice okumaya ve şehrin heyecanına, kargaşasına ve şiddetine iştirak etmeye başlarız (Weinbaum, 2003, s.396)”.



Görsel 3.41 ve 3.42. Frans Masereel, 'Şehir' romanından, ağaç baskı, 13 x 8 cm, 1925.



Görsel 3.43 ve 3.44. Frans Masereel, 'Şehir' romanından, ağaç baskı, 13 x 8 cm, 1925.

Romanda tasvir edilmiş olan sahneler, günlük sıradan olaylardan daha özel ve mahrem anların yaşandığı olaylara (örneğin, bir hastane odasında ölüm döşeğindeki bir adam (Görsel 3.42), yoksulluk içindeki bir ailenin bakımsız ve kötü durumdaki evi, kanalda boğulan kadını kurtaran bir adam) kadar geniş bir çeşitliliğe sahiptir. Yolun kenarında yerde yatmakta olan adamın başına toplanan ve adama yardım etmek yerine bakmakla yetinen insan kalabalığı, vardiyaları biten fabrika işçileri, kucağında bebeğiyle lüks bir restoranın önünde çiçek satmaya çalışan kadın, bir çiftin kilisedeki evlilik töreni (Görsel 3.41), akrobatik gösteriler, bir adamın intiharı (Görsel 3.42) ya da askeri geçit

töreni. Birbirinden çok farklı olaylar gibi görünen tüm bu sahneler, büyük bir şehirde yaşananları tüm çehresiyle aktarmaktadır.

Hayri Esmer'in aşağıdaki alıntıda ışık tuttuğu 20. yüzyıl Avrupa'sı göz önüne alındığında, Frans Masereel'in *Şehir* romanındaki tasvirlerin ne denli çarpıcı olduğu ve yaşadığı toplumu ne kadar iyi yansıttığı daha iyi anlaşılabilir.

Toplumsal değer yargılarında bir belirsizliğin ve çözülmenin yaşandığı bu yıllar, 18. yüzyıldan beri gelişen ve 20. yüzyılın başlarında patlama noktasına varan teknolojinin ve kapitalist üretim mantığının bir sonucuydu. Endüstrileşme ve teknolojik yeniliklerle biçimlenen toplum ilişkileri eski değer yargılarını yaşama alışkanlıklarını bir tarafa itmekle kalmıyor, aynı zamanda insan yaşamının geleneksel düzenini bozup kaosa, bunalımlara ve yaşamın parçalanmasına yol açıyordu. Yine emek-sermaye çatışması kitle örgütleri, grevler boy gösteriyor; işsizlik ve ekonomik bunalımın yarattığı umut kırıcı ortam giderek dengelenemeyen toplumsal, ekonomik ve politik karşıtlıklar meydana getiriyordu. Kent yaşamının ve sanayi toplumunun yarattığı bunaltılar, gelir dağılımındaki dengesizlikler, toplumsal sınıflar arasındaki keskin uçurum adeta bir bunalıma ve belirsizliğe işaret ediyordu (Esmer, 2002, s.112).



Görsel 3.45 ve 3.46 Frans Masereel, '*Şehir*' romanından, ağaç baskı, 13 x 8 cm, 1925.

Şehir romanı, 20. yüzyıl Avrupa'sında yaşanan bunalıma, kargaşaya ve yozlaşmış toplumsal değer yargılarına dair her şeyi tüm çıplaklığıyla aktarmaktadır. Sanatçı, romanda bir metropolde karşılaşılabilecek her türlü olayı ve her sınıftan insan manzaralarını sunmaya gayret etmiştir. Bunu yaparken toplumdaki tezatlıklara, sınıflar arasındaki uçurumlara vurgu yapmaya bilhassa özen göstermiş ve kontrastlıklar kurmaya çalışmıştır. Örneğin bir sahnede, iyi giyimli şişman bir adamın, üstündeki yırtık kıyafetlerden aç olduğu anlaşılan ve pastane yanında dilenen bir adamın yanından geçip gittiğine tanıklık ederiz. Bir diğer sahnede, hücresinden güneşi görmeye çalışan bir mahkûmu görürken,

bir diğesinde tavana kadar kitaplarla dolu bir odada kafasını gömmüş bir şeyler yazan bir adamı seyrederek (Görsel 3.45 ve 3.46). İdam cezasının infazı gibi umumi olayları veya bir fabrikada kan ter içinde çalışan işçileri de çılgın partilerdeki zevk düşkünlüğü gibi özel olayları da okuyucuya göstermeye çalışan sanatçı, toplumdaki tezatlığa dikkat çekmiştir (Beronä, 2008, s.36) (Görsel 3.47 ve 3.48).



Görsel 3.47 ve 3.48. Frans Masereel, 'Şehir' romanından, ağaç baskı, 13 x 8 cm, 1925.

100 ağaç baskıyla 20. yüzyılda bir metropolde görülebilecek tüm deneyimi okuyucuya yansıtan kitap, şehrin kendisini ve içinde yaşayanların duygu durumlarını eşzamanlı olarak aktarmaya çalışmıştır. Örneğin, sokakları hem bomboşken hem de yığınla insanla doluyken tasvir etmiştir. Bazen bina çatılarının arasından kadraj alınmış tamamen ıssız ve insandan arınmış manzaralar görürken, bazen de yüzlerin belli olmadığı, kişiliksizleşmiş insan kalabalıklarını seyrederek.

“Şehir romanında Masereel, Ludwig Meidner’in *Ben ve Şehir (Ich und die Stadt, 1914)* ya da Jakob Steinhardt’ın *Şehir (Die Stadt, 1913)* resimlerindeki gibi, aynı anda hem yakın plan hem de panoramik bir manzara sunmuştur (Willett, 2005, s.119)”. Örneğin, rütbe ve mevki sahibi zengin bir adamın cenaze töreninin tasvir edildiği bir sahnede, törene katılan geniş kalabalık arasında yankesicilik yapan bir adama, merdivene tırmanan fotoğrafçıya ve birbirine sarılmış sevgililere tanıklık ederiz.

Esasında Masereel’in tüm roman boyunca tasvir ettiği şehir manzaraları, Alman Dışavurumculuk düşüncesinin de temelini oluşturan temalardır. Dışavurumcu sanatçılar, birer suçlama belgesine dönüşen yapıtlarıyla, toplumun çürüyen ve kokuşan yapısına

yönelmiş ve bu yapıyı sokaklarda, barlarda, fabrikalarda, genelevlerde, gece kulüplerinde ve günlük hayatın her noktasında yakalamaya çalışmışlardır (Esmer, 2002, s.112).

Otto Dix, George Grosz gibi Alman Dışavurumcu sanatçılar tarafından sıklıkla işlenmiş olan genelev ve hayat kadınları teması, Masereel tarafından da sıkça kullanılmıştır (Görsel 3.49 ve 3.50). Bunun yanı sıra burjuvazinin sürdüğü lüks ve gösterişli yaşam, işçi sınıfının sorunları gibi Dışavurumcu temalar da *Şehir* romanı dâhil olmak üzere birçok ağaç baskı romanında Masereel'in sıklıkla ele aldığı konular olmuştur. Masereel, 20. yüzyıl Avrupa'sının “çürümüş değerlerini var eden burjuva kültürüne (Esmer, 2002, s.120)” dair eleştirisini, *Şehir* romanında daha yüksek telden dile getirmiştir.



Görsel 3.49. Frans Masereel, '*Şehir*' romanından, ağaç baskı, 13 x 8 cm, 1925 (soldaki).

Görsel 3.50. Otto Dix, '*Savaş*' serisinden '*Cephe Askeri Brüksel'de*', gravür, 47 x 35 cm, Almanya, 1924 (sağdaki).

Roman boyunca tanıklık ettiğimiz öfke, aşk, nefret, heyecan, keder ve yalnızlık duyguları, bir bütün olarak şehrin ruhunu yansıtır ve her biri bu büyük metropolün barındırdığı duygulardır. Fakat romandaki sahnelerin bu kakofonisi, son ağaç baskıda aniden kesilir; tavan arasındaki odasında oturmuş bir kadın, yüzündeki merak ifadesiyle ve düşüncelere dalmış şekilde yıldızlarla dolu gökyüzünü izlemektedir.

“Romandaki her bir ağaç baskı aslında şehre ve şehir sakinlerine dair karmaşık manzaralar ve duygu durumları sunduğu hâlde, hepsi bir araya geldiğinde tüm şehir deneyiminin bir bütünü oluştururlar (Willett, 2005, s.121)”. Bu noktada, Masereel'in kitabın başında Amerikalı şair Walt Whitman'ın *Benliğimin Şarkısı* şiirinden yaptığı

alıntı çok daha anlamlı hale gelir: ‘Ben, yurttaşlarından biriyim bu şehrin / Diğerlerini ilgilendiren, beni de ilgilendirir.’

Masereel, her ne kadar Wiemar Cumhuriyeti yıllarındaki bir metropolün portresini çizmiş olsa da romanda aslında 20. yüzyılın başında Avrupa’daki her büyük şehirde yaşanan monoton aktiviteler resmedilmiştir. Bu anlamda Masereel’in spesifik bir şehri değil, tüm şehirleri ilgilendiren meselelere dikkat çekmek isteyerek kapsayıcı ve evrensel bir dil kullandığını ve tüm insanlığa dair bir öngörü sunduğunu görürüz.

1972 yılında hayata gözlerini yumana kadar çok sayıda çizim, yağlıboya ve suluboya üretmiş olan Masereel’in ağaç baskı tekniğini hiçbir zaman bırakmamıştır. Hayatı boyunca 1300’ü aşkın ağaç baskı üretmiş olan sanatçı, 50’nin üzerinde de ağaç baskı romana imza atmıştır (Bucher, 1928; Spiegelman, 2010a, s.xi). Burada yalnızca beş tanesi (*25 İmgeyle Bir Adamın Çilesi, Saatler Kitabım, Güneş, Fikir ve Şehir*) incelenebilmiş olsa da sadece bu eserlerine bakılarak bile Masereel’in yaşadığı çağa dair neredeyse ansiklopedi niteliğinde eserlere imza attığı görülebilir.

Frans Masereel, her şeyden öte bir düşünürdür. Onun sanatı, fikir ve düşünceleri ifade eder. Sanatını, etrafındaki modern insanlığın kendisinde uyandırdığı duygu ve düşünceleri işlemek için kullanır. Dolayısıyla *Sanat İçin Sanat* düşüncesinin, salt estetiğin düşmanıdır. Yalnızca güzelliğin değil hakikatin de peşinden koşar. Aynı zamanda bireycidir: insanların ve insan düşüncesinin standardize edilmesinden nefret eder (Bucher, 1928).

Sanatçının ağaç baskı tekniğindeki kontrolü ve ustalığı da dikkat çekicidir. Masereel, karmaşık çapraz tarama yöntemiyle tonal etki yaratma kaygısı duymamış, dolayısıyla çizgiler iç içe girmemiştir: ağaç baskılarında her çizgi net bir biçimde görülmekte ve kendi karakteristik özelliğini korumaktadır. Basit ve primitif bir teknik kullanmasına karşın çok çeşitli duygu durumlarını ustalıkla işleyebildiği görülmektedir. “Bu üslup, olanakları oldukça sınırlı, kaba ve hantal etki yaratmaya meyilli ve kolay olmasından ötürü ucuz etkiler yaratma yol açabilecek bir tarz olsa da Masereel ustalıkla kullanmış ve siyah-beyaz çizgilerin armonisini yaratmıştır (Bucher, 1928)”.

3.2. Lynd Ward

Lynd Kendall Ward, 1905 yılında ABD/Chicago’da dünyaya gelmiş olan Lynd Ward, toplumsal meselelere ve adaletsizliklere duyarlı bir ailede dünyaya gelmiştir. Metodist bir papaz olan ve 1920 yılında Amerikan Sivil Haklar Sendikası’nın yönetim kurulu başkanlığını yapmış babası Henry Frederick Ward’ın sosyal aktivist kimliği, Lynd Ward’a toplum bilinci ve aktivizm ruhu aşılamıştır (Spiegelman, 2010a, s.x). Babasının

doğa sevgisini ve toplumsal adaletsizliğe dair kaygısını benimsemiş olan Ward, ağaç baskı romanlarında da bu temalara yer vermiştir (Beronä, 2008, s.41).

Babası Pazar karikatürleri gibi dinsiz her türlü şeyin eve girmesini yasaklandığı için, Ward'ın çocukluğu Gustave Doré'un 19. yüzyıl İncil illüstrasyonlarına bakarak geçmiştir. “Çocukluğunda bant karikatürlerinin görsel dağarcığını reddetmiş bir çocuk olarak Ward, ileride görsel hikâye anlatı sanatı için tüm görsel dağarcığın tanımlanmasına öncülük edecektir (Spiegelman, 2010a, s.x)”.

Daha lisedeyken okul gazetesinin ve yıllığının sanat editörlüğünü yapmış ve bu yıllarda linol baskı tekniğini öğrenmiş olan sanatçı, 1926 yılında New York'taki Columbia Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde sanat eğitimini tamamlamıştır. Mezuniyetinin ardından Almanya'ya taşınmış ve Leipzig şehrindeki National Academy'de grafik sanatları eğitimine başlamıştır (Beronä, 2008, s.41). National Academy'deki bir yıllık eğitimi sırasında ağaç baskı, gravür, litografi gibi baskıresim teknikleri dersleri alan Ward, hayatının sonuna dek kendisine ilham kaynağı olmuş Hans Mueller'den ağaç gravür tekniğini öğrenmiştir (Spiegelman, 2010b, s.803-804).

Art Spiegelman, sanatçının Avrupa'daki eğitim tercihini Paris'ten yana değil Weimar Almanyası'ndan yana kullanmasını sanatı bir şans olarak değerlendirmiştir. “Ward, Paris'te hâkim olan formalist Modernizm'in peşinden gitmek yerine, *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'ne girmiş, Alman Dışavurumcu sanatla demlenmiş ve Alman bir ustadan ağaç gravür öğrenmiştir (Spiegelman, 2010a, s.x)”. Henry Pitz, Almanya'da aldığı eğitimin Ward'ın sanatındaki etkisine ilişkin şu ifadeleri kullanmıştır:

Columbia'da aldığı eğitim iyiydi ancak Ward'ın sezgileri, sanatın özel ve hayattan kopuk olması gerektiğine vurgu yapan atmosferi sorguluyordu. Fakat Leipzig'de Hans Alexander Mueller, Alois Kolb ve George Mathey gibi profesörlerin öğrencisi olan Ward, sürekli olarak topluma ve hayata nüfuz eden eserlerin üretildiğini görmüştür. Burada, kendi mizacıyla ve becerileriyle örtüşen bir dünya görüşüyle karşı karşıya olduğunu hissetmiştir (Pitz, 1955'ten aktaran Herb, 2016, s.222).

Lynd Ward 1926'da Almanya'ya gittiğinde, Belçikalı sanatçı Frans Masereel'in ilk kez 1919 yılında basmış olduğu üçüncü ağaç baskı romanı *Güneş*'in Almanca baskısıyla karşılaşmış ve tamamen siyah-beyaz resimlerle anlatılmış roman fikrinden oldukça etkilenmiştir (Beronä, 2008, s.41). Tez çalışmasının 3.1.3. numaralı alt başlığında detaylı olarak incelenmiş olan *Güneş* romanı, 63 adet ağaç baskıyla anlattığı öyküsüyle Ward'a ilham kaynağı olmuştur. “Masereel'in ağaç baskıları ve sıradan insanın deneyimlerini konu etmesi, Ward'ın babasının dünya görüşü ve onun solcu siyasal görüşüne duyduğu

saygısından doğmuş felsefesini yansıtmıştır (Herb, 2013, s.11). Masereel'in yeteneğine ve seçtiği sıradan insan temasına hayran kalan Ward, kitabın Almanca önsözünden pek bir şey anlamasa da kitabın ulus ve dil engellerini aşan anlatım ve iletişim gücünden etkilenmiştir (Spiegelman, 2010a, s.xi).

Almanya'daki bir yıllık eğitimini tamamladıktan sonra 1927'de ABD'ye dönen ve çeşitli kitap illüstrasyonları yapan Ward, 1929 yılında Masereel'in *Güneş*'inden sonra onu etkileyecek bir başka romanla, Alman sanatçı Otto Nückel'in *Kader* (*Destiny*, 1926) romanıyla tanışmıştır. Nückel'in ağaç baskı roman türünde ürettiği tek eseri olan *Kader*'de, Masereel'in ağaç baskı romanı formunu benimsemiş olduğunu aktaran Spiegelman'a (2010a, s.xi) göre, Nückel temayı daha sinematik bir öykü akışıyla daha akıcı ve duygusal şekilde aktarmıştır. Işığın ön planda olduğu ve resimsel etkilere sahip bu romanında, bir hayat kadınının yaşamı ve ölümünün son derece ahenkli ve melodram türünden öyküsü anlatılmaktadır. Otto Nückel, ağaç baskı tekniğiyle çalışan Frans Masereel'in aksine, kurşun plaka üzerine yüksek baskı tekniğini benimsemiş ve bu sayede çok daha detaylı ve tonal etkilere sahip sahneler yaratabilmiştir.

Leipzig'de aldığı grafik sanatları ve baskıresim eğitimi, Frans Masereel'in *Güneş* romanı ve akabinde daha detaylı üslubuyla Otto Nückel'in *Kader* romanı (Görsel 3.51), Lynd Ward'ın ağaç baskı roman türünde üretim yapmasını tetikleyen unsurlar olmuştur. “*Kader* romanından çok etkilenen Ward, hemen o sene, 1929 yılında, 139 tane ağaç gravürden oluşan *Tanrıların Adamı* (*Gods' Man*) romanını üretmiştir (Spiegelman, 2010a, s.xi) (Görsel 3.52 ve 3.53)”.



Görsel 3.51. Otto Nückel, '*Kader*' romanından, Kurşun plaka üzerine yüksek baskı, 7 x 7 cm, 1926.



Görsel 3.52 ve 3.53. Lynd Ward, 'Tanrıların Adamı' romanından, Ağaç gravür, 1929.

Tanrıların Adamı, yalnızca resimlerle anlatılmış roman uzunluğundaki öyküsüyle, ABD'de basılmış ilk kitaptır. Bu çığır açan kitap, Jonathan Cape ve Harrison Smith tarafından Ekim 1929 tarihinde basılmış ve basıldığı hafta Büyük Buhran dönemini başlangıcı olacak borsa çöküşü meydana gelmiştir. Ancak bu kötü zamanlamasına rağmen, kitap dört senede toplam altı kopya basılmış ve 20,000'in üzerinde kopyası satılmıştır (Herb, 2013, s.13)

Bir sonraki alt başlıkta ayrıntılı olarak incelenecek olan bu ilk ağaç baskı romanıyla Ward, baskiresim tekniğiyle hikâye anlatıcılığındaki kabiliyetini ortaya çıkarmıştır. Bir anlatı sanatı olarak ağaç baskı roman türü, Ward için, babasının hayat görüşünden miras aldığı felsefesine uyan bir ifade aracı olmuştur. Ward, *Tanrıların Adamı*'ndan sonra 1930 ve 1937 yılları arasında beş tane ağaç baskı romana daha imza atmıştır. Bunlar; *Delinin Davulu* (*Madman's Drum*, 1930), *Zorlu Yolculuk* (*Wild Pilgrimage*, 1932), *Prelude to a Million Years* (*Milyon Yıla Giriş*, 1932), *Sözleri Olmayan Şarkı* (*Song Without Words*, 1936) ve son olarak *Vertigo* (1937) romanlarıdır.

Daha önce Masereel'in ağaç baskı romanlarında gördüğümüz gibi, Lynd Ward da romanlarında savaş karşıtlığı ve sosyalizm gibi konuları ele almış ve Büyük Buhran'a yol açmış olan kapitalist değerlere sıklıkla karşı çıkmıştır. Temalarında siyasi tarafsızlığı reddeden Lynd Ward, her zaman ülkesindeki toplumsal ve ekonomik atmosfere karşı eleştirel bir tutum içinde olmuştur (Mattingly, 2001, s.232). Örnek vermek gerekirse, *Tanrıların Adamı*'nda sanatçının kapitalist sistemde ne hale geldiğini ve sanat eserinin metalaşmasını konu almıştır. 1932 tarihli *Zorlu Yolculuk* romanında ise Buhran dönemindeki adaletsizliklerden kaçmak için çabalayan bir fabrika işçisinin psikolojisini yansıtmaya çalışır. Ward'ın ağaç baskı romanlarında onun dünyadaki yoksul insanlara

yönelik hassasiyeti, toplumsal yargı değerleri, insanlığın içinde bulunduğu duruma dair sorgulamaları Ward'ın romanlarında her zaman ön plandadır.



Görsel 3.54. *Lynd Ward ağaç kalıbı üzerinde çalışırken.*

“Birçok Dışavurumcu sanatçı, gerçekçi betimlemelerden kaçarak daha ilkel ifade formlarına yönelmiş ve savaşa ve modern kapitalist topluma dair öfkelerini ve acılarını tasvir ederken ortaçağ ağaç baskı sanatının biçimsiz ve kaba yapısından esinlenmiştir (Willett, 2005, s.126)”. Dolayısıyla başta ağaç baskı olmak üzere yüksek baskı teknikleri Alman Dışavurumcuların üretimlerinde ekseriyetle kullandığı tekniklerdir. Almanya'daki eğitimi sırasında Dışavurumculuk akımından etkilenmiş olan Lynd Ward da ağaç baskı romanlarında yüksek baskı tekniklerinden biri olan ağaç gravür tekniğini benimsemiştir. 1920'li ve 30'lu yıllarda Amerika'da yaşanan ekonomik ve toplumsal çöküşü siyah-beyaz ağaç gravürlerle tasvir etmiştir.

Bu noktada ağaç baskı ve ağaç gravür teknikleri arasındaki ayırmadan da söz etmek gerekir. Ağaç gravür tekniğinde enine kesilmiş sert ağaç kalıplar kullanılır. Bürin vb. gravür kazıma aletlerinin kullanıldığı bu teknik, çok daha hassas ve ince çizgiler atılmasına ve daha detaylı bir sonuç elde edilmesine olanak tanır. Thomas Bewick, Gustave Doré, Honoré Daumier gibi sanatçılar tarafından da kullanılmış olan ağaç gravür tekniğini tercih eden Lynd Ward, ağaç baskı romanlarında Frans Masereel'e kıyasla daha detaylı, incelikli ve tonal etkiye sahip sahneler yaratmıştır.

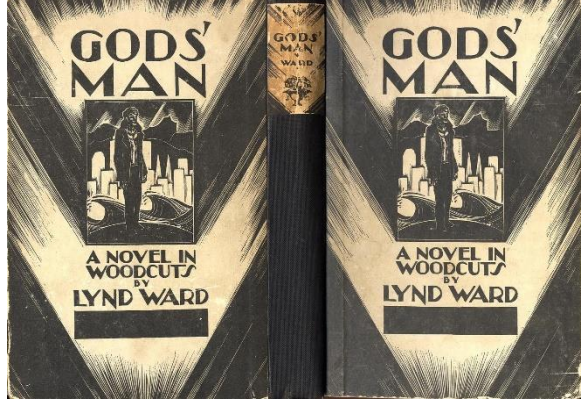
Aynı zamanda kitap resimlendirmeleri de yapmış olan Lynd Ward, ağaç baskı romanlarının dışında yüzün üzerinde çocuk kitabı resimlendirmiştir. Heritage Press'in klasik eserler serisinin resimlemeleri de dahil olmak üzere çok sayıda yayınevi için çocuk kitabı illüstrasyonları yapmış olan Ward, oldukça üretken bir çocuk kitabı sanatçısı

olmuştur (Beronä, 2008, s.41). Bunun yanı sıra hem yazdığı he de resimlendirdiği *The Biggest Bear* (1952) kitabı ile 1953 yılında Caldecott Ödülü'ne layık görülmüştür. Ağaç gravür dışında litografi ve mezotint gibi baskıresim tekniklerini ve ayrıca suluboya, yağlıboya, mürekkep tekniklerini de eserlerinde kullanmış olan sanatçı, 1973 yılında *The Silver Pony* adında 80 mezotintten oluşan bir hikâye kitabı basmıştır (Cohen, 1977, s.191).

Masereel'in öncülüğünde Avrupa'da ortaya çıkan ve orada popülerleşen ağaç baskı roman türü, Lynd Ward sayesinde ününü başka bir kıtaya, Amerika'ya taşımıştır. Bu resimsel anlatı sanatının Amerika'daki öncüsü olan Lynd Ward, 1929 yılında ilk ağaç baskı romanını üreterek büyük bir başarı yakalamış ve 1937 yılına dek toplam 6 tane romana imza atmıştır. "Büyük Buhran dönemine denk gelen bu yıllarda yayıncıların tedbirli tavrına rağmen, Ward resimsel hikâyelerinin sadece bir sanatçı olarak yeteneğini göstermenin değil, aynı zamanda kişisel ve hümanist düşüncelerini dışa vurmanın en iyi yolu olduğuna dair inancını sürdürmüştür (Beronä, 2009a, s.v)". Sanatçı uzun ve ayrıntılı hikâye anlatımı için görsel dağarcık geliştirmeye çalışmış ve görsel açıdan dinamik objeleri, süreklilik gösteren sembolleri ve tematik olaylar dizisini kullanım biçimiyle birinci sınıf bir öykücülük ortaya koymuştur (Beronä, 2008, s.81-82). *Graphic Storytelling* adlı kitabında efsanevi çizgi roman yazarı ve çizeri Will Eisner (1996, s.141) Lynd Ward'dan "belki de o yüzyılın en provokatif grafik öykücüsü" olarak bahsetmiştir.

3.2.1. Tanrıların Adamı (1929)

Lynd Ward, 1929 yılında Amerika'da büyük bir başarı yakalamış olan ilk ağaç baskı romanı *Tanrıların Adamı*'nı basmıştır (Görsel 3.55). 139 ağaç gravürden oluşan *Tanrıların Adamı*, şehre yeni gelen ve şöhret ve servet karşılığında maskeli bir figürle anlaşma imzalayan bir sanatçının Faustvari bir hikâyesini anlatan sözsüz bir romandır. (Beronä, 2008, s.41; Spiegelman, 2010a, s.xi). Hem sınırlı hem de ticari baskısı basılan kitabın sınırlı baskısı, imzalı 409 kopyayla ve doğrudan orijinal ağaç kalıplar kullanılarak basılmıştır (Spiegelman, 2010b, s.805). Buhran dönemine denk gelmesine rağmen, dört yılda toplam 20,000 adet satıldığı göz önünde bulundurulacak olursa, *Tanrıların Adamı* romanının ne kadar olağanüstü bir başarı sağladığı daha iyi anlaşılabilir (Beronä, 2003, s.66).



Görsel 3.55. ‘Tanruların Adamı’ romanının 1929 tarihli ilk baskısının ön ve arka kapağı.

Ward’ın başlıca esin kaynağı olan Masereel’in Avrupa’da popüler olmasına karşın Amerika’da pek tanınmıyor oluşu sebebiyle, Ward’ın bu alışılmadık anlatı türündeki romanı büyük bir sansasyon yakalamış ve ağaç baskı romanın Amerika’daki ilk örneği olmuştur (Painter, 1962, s.664). Sözcüklerin yardımı olmadan, yalnızca resimlerle hikâye anlatan roman aynı zamanda şaşkınlık da yaratmıştır. Hatta bu şaşkınlığı yaşayanlardan biri de romanı yayımlayan Cape & Smith Yayınevi’nin editörü Robert Ballou olmuştur. Ballou, sanatçıya yazdığı Ağustos 1929 tarihli mektupta şunları dile getirmiştir:

Kitabına ilk defa baştan sona göz attım ve gerçekten hayrete düştüm. Aslına bakarsan, hikâye değerini pek de düşünmeden, büyük ölçüde sadece güzel ağaç gravürlerden ibaret bir seçki olacağını düşünmüştüm fakat kendimi beklenmedik bir duygunun etkisine girmiş halde buldum. Sanki sözcüklerle yazılmış bir hikâye okuyormuşum gibi kesin şekilde akıyordu fakat burada duygu daha keskin ve kıvraktı. Hiç şüphe yok ki senin tekniğin, sözcüklerin sahip olamayacağı hikâyesel niteliklere sahip. Her ne kadar kelimenin tam anlamıyla yeni ve epey dehşet (iyi anlamda) bir tecrübe yaşatmış olsa da son sayfayı bitirdiğimde sarsılmış hissettim (Ballou’dan aktaran Beronä, 2003, s.66).

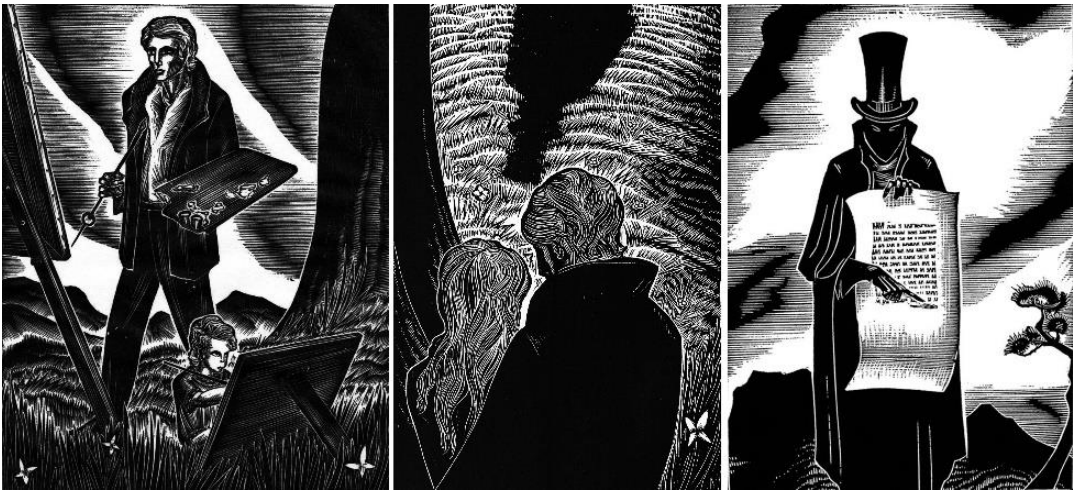
Romanın hikâyesi, kahramanın şehre gelişiyle başlar. Adam tüm hırsları, hayalleri ve beklentileriyle, uzaktan şehri seyretmektedir. Kompozisyon, ağaçlarla sınırlandırılmış olan kompozisyonda, şehir çok uzakta görülmesine rağmen, bu mesafeden bile gökdelenlerin ve binaların ne kadar uzun ve korkutucu olduğu anlaşılabilir (Görsel 3.56). Ancak bu, kolunun altına tuttuğu resim malzemeleriyle, meydan okurcasına şehri seyreden adamın gözünü korkutmuş gibi görünmez. Bu sahne, kompozisyonu ve anlatımı bakımından Masereel’in *Şehir* romanındaki açılış sahnesini çağrıştırmaktadır (bkz. Görsel 3.40). Masereel’in romanları da (özellikle *Saatler Kitabım*, *25 İmgeyle Bir Adamın Çilesi* ve *Şehir*) şehre yeni gelmiş, heyecanlı, mutlu ve umut dolu bir adamla başlar.



Görsel 3.56, 3.57 ve 3.58. Lynd Ward, 'Tanrıların Adamı' romanından, Ağaç gravür, 1929.



Görsel 3.59, 3.60 ve 3.61. Lynd Ward, 'Tanrıların Adamı' romanından, Ağaç gravür, 1929.



Görsel 3.62, 3.63 ve 3.64. Lynd Ward, 'Tanrıların Adamı' romanından, Ağaç gravür, 1929.

Ün ve servet karşılığında maskeli bir yabancıyla anlaşma imzalayan sanatçı, ona verdiği sihirli fırça sayesinde sanat dünyasında hızla yükselir ve istediği başarıya kavuşur (Görsel 3.57 ve 3.58). Ancak çok geçmeden paranın toplumun her kesimini ne ölçüde yozlaştırdığını keşfettiğinde gerçekleri görür ve hayal kırıklığına uğrar. Giderek gerçeklikten uzaklaşmaya ve halüsinasyonlar görmeye başlayan adam, bir polis memuruna saldırınca hapse atılır (Görsel 3.59). Hapisten bir şekilde kaçmayı başaran ancak bu sefer de öfkeli bir grup tarafından şehrin dışına kadar kovalanan adam, kaçmaya çalışırken uçurumdan aşağı düşer (Görsel 3.60 ve 3.61). Ormanda yaşayan bir kadın tarafından bulunan adam, kadın sayesinde sağlığına tekrar kavuşur ve sanatçı, kadının bu yakın ve huzurlu köy yaşamında mutluluğu bulur.

Bir çocuk sahibi olan çift, hayatlarından son derece memnun bir yaşam sürerken gizemli maskeli yabancı tekrar ortaya çıkar ve kendisini takip etmesini emrederek adamı sarp bir kayalığın tepesine çıkarır (Görsel 3.62, 3.63 ve 3.64). Tepeye vardıklarında maskesini çıkaran figürün ‘Ölüm’ün ta kendisi olduğu gören adam korkudan irkilir ve uçurumun kenarından düşerek ölür.

Roman, Lynd Ward’ın gençliğinde Van Gogh, Toulouse-Lautrec gibi sanatçıların veya Romantik dönem şairleri John Keats ve Percy Shelley’nin kısa ve trajik hayatlarına dair takıntılı düşüncelerinden ortaya çıkmıştır. “Romanın temel argümanı, yaratıcılık kabiliyetinin aslında bir pazarlık sonucu elde edildiği ve bu pazarlıkta yaratıcılığın basiretsiz bir erken ölüm karşılığında bahşedildiğidir (Painter, 1962, s.664)”.

Beş bölüme ayrılmış olan kitapta, bölüm başlıkları haricinde yazı veya metin kullanılmamıştır. Buna karşın, sayfaları çevirirken her baskı arasındaki öyküsel ilişkinin neredeyse sihirli bir biçimde ortaya serildiği dikkat çeker (Beronä, 2008, s.42). Ward, romanda görsel bilgiyi gerekli ölçüde vermeyi amaçlamıştır. Bu sayede öykü her sayfada dengeli bir biçimde akacak ve okuyucunun hayal gücü resimleri takip ederek olaylar örgüsünün, temanın ve kişisel çıkarımın farklı yönlerini ahenkli bir bütün olarak dokuyabilecektir.

Ward, öykülerinin bütünlüğüne olan bağlılığını ve günümüz grafik romanlarının altyapısı haline gelmiş standartları şöyle tarif etmiştir:

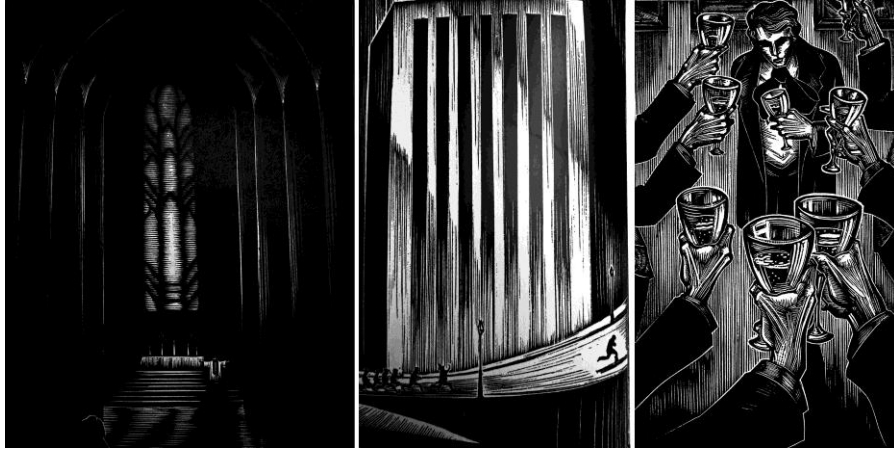
İlk görsel öğeler hemen karakteri ve mekân kurar. Bunu takip eden her öğenin, kurulmuş olanla ilişkili olması gerekir ve gelişmekte olan olayın biraz ilerisindeki noktaya odaklanarak hikâyeyi daha ileri taşımalıdır. Buradaki zorluk elbette öğeler arasındaki aralığın ne kadar olursa etkili olacağını belirlemekte yatar. Eğer bu aralık çok büyük olursa okuyucuyu kaybedersiniz. Çünkü ona verdiğiniz bilgi, bu aralığı doldurmasına yetmeyecek ve okuyucu

bir sonraki sahneye atlayamayacaktır. Diğer taraftan, eğer çok az aralık bırakırsanız, bu sefer de yeni sahne diğerinin tekrarı gibi görüneceği için okuyucunun ilgisini kaybedersiniz (Ward, 1974'ten aktaran Beronä, 2008, s.42).

Hikâye serimini tamamen sözsüz ve yazısız şekilde yapmak, öykünün etkisini güçlendirirken resimsel kompozisyonu etkili biçimde kullanmayı gerektirmiştir. “Sessizlik, ağaç baskı romanlardaki baskıları çok daha etkili ve güçlü hale getirmiştir ve okuyucunun hayal gücü, metinlerin eşlik ettiği çizgi romanlara kıyasla burada çok daha özgürdür (Tabachnick, 2017, s.33)”. Lynd Ward’ın ağaç baskı romanlarındaki kompozisyonlarına bakıldığında, etkili bir resimsel düzenleme tekniğini kullandığı ve bu tekniği sonraki romanlarında da geliştirmeyi sürdürdüğü görülecektir.

Ward’ın kompozisyonlarında göze çarpan ilk unsur, siyah-beyaz bir anlatım tercih etmiş olmasıdır. Siyah-beyaz çalışmak, sanatçıya ışığın ve karanlığın çağrışımlarından yararlanabilme imkânı sunmuştur.

Örneğin, romandaki karakterler, gaz lambası veya mum gibi aydınlatma gereçleriyle çok minimal koşullarda resmedilmiştir. Romandaki sanatçının kilisede teselli aradığı sahnede, karanlıkta diz çökmüş adamın upuzun sütunların kavisleri altındaki silik figürü, buranın ibadet yeri değil hapishane olduğu izlenimini vermektedir (Görsel 3.65). Adamın ileride fark ettiği üzere para, rahipleri dahi yozlaştırmıştır. Ward, bir başka sahnede bizi bir hapishane hücrelerine götürerek sanatçının gözlerinden bakmamızı ister. Gün ışığında dahi, yükselen binalar güneş ışınlarını engeller. Steril binaların gölgesi, aşağıda karınca gibi etrafta koşuşturan insanları karanlıkta bırakmıştır (Görsel 3.67) (Beronä, 2008, s.42).



Görsel 3.65, 3.66 ve 3.67. Lynd Ward, ‘Tanrıların Adamı’ romanından, Ağaç gravür, 1929.

Tanrıların Adamı’nda karanlık, sokakların güvenli olmadığı ve tehlikenin her köşede kol gezdiği hissi yaratmıştır. Ward, doğal ışığı köy sahnelerinde ve adamın

güneşlendiği sahnede kullanmış, böylelikle şehirdeki karanlık unsuruyla tezatlık yaratmıştır.

Ward'ın kompozisyonlarında göze çarpan bir diğer unsur, sanatçının mekânı kullanım şeklidir. Benzer şekillerin arasına farklı bir şekil yerleştiren sanatçı, güçlü bir kopukluk ve yalnızlık hissiyatı yaratmıştır. Ward, romandaki sanatçıyı, onun şerefine kaldırılmış bir kadehler kalabalığının arkasında resmederek adamın sarsıcı yalnızlığını vurgulamıştır (Görsel 3.66). Ward bu sahnede kadehleri tutan kadın ve erkek figürlerini de çizmiş olsaydı sanatçının yalnızlığı bu denli etkili aktarılamazdı. Bir grup olarak bu kadehler sanatçıyı çerçeve içine almış ve sanatçıya olan odağı daha dramatik biçimde merkeze almıştır.

Ward aynı zamanda ağaç gravürlerini farklı boyutlarda kompoze etmiştir. Baştan sona sabit bir boyutta ve her sayfaya aynı kenar boşluklarıyla dizilmiş baskılardan oluşan Masereel'in romanlarının aksine, *Tanrıların Adamı*, her sayfada sayfanın anlatısına göre farklı boyutlarda kompoze edilmiş ağaç gravürlerden oluşur. Kitaptaki beş bölümün her birinin açılış ve kapanış sahnelerine, romandaki en büyük boyutlu baskılar (15 x 10 cm) yerleştirilmiş ve böylece hikâyenin temel çerçevesi sunulmuştur. Bölümlerin içinde ise sayfaya farklı şekillerde yerleştirilmiş farklı boyutlarda baskılar yer alır. Bu basit çözümleme, her sayfa çevirdiğinde okuyucuya görsel bir çeşitlilik sunmuştur. Sanatçının bu tercihinin, özellikle (aşağıda detaylı şekilde incelenecek olan) *Vertigo* romanında günümüz grafik romanlarındaki kareleme mantığına çok yakın bir şekilde şekillendiği görülecektir.

“Mekân kullanımının yanı sıra Ward, bir duyguyu veya tepkiyi sözcüklerin yardımı olmadan aktarabilmek için karakterindeki kullandığı abartılı ifadelerde de kendi eşsiz üslubunu ortaya koymuştur (Beronä, 2008, s.44)”. Özellikle Masereel'in ayrıntısız ve kaba bir üslupla tasvir edilmiş karakterleriyle kıyaslandığında, Lynd Ward'ın figürlerinin çok daha detaylı, gerçeğe daha yakın ve anatomik olarak doğru şekilde tasvir edildiği görülmektedir. Dolayısıyla figürlerin mimikleri ve ifadeleri de ruhsal durumlarını daha iyi anlayabileceğimiz şekilde resmedilmiştir.

Tanrıların Adamı romanı, halk tarafından büyük rağbet görmesinin yanı sıra dönemin birçok sanatçısına da ilham kaynağı olmuş ve görsel anlatısının gücüyle birçok sanatçıyı etkilemiştir. Soyut Dışavurumcu ressam Paul Jenkins, 1981 yılında Lynd Ward'a yazdığı bir mektupta *Tanrıların Adamı* ile ilgili olarak “bu roman yalnızca ruhsal bir etki yaratmakla kalmamış, aynı zamanda enerjisinden ve eşi benzeri görülmemiş

özgünlüğünden dolayı hiçbir zaman tam olarak açıklayamayacağım derin bir sanatsal etki de yaratmıştır” sözlerini dile getirmiştir. Ward’ın romanı özellikle şairlere ilham vermiştir. Örneğin, Beat Kuşağı’nın önde gelen isimlerinden biri olan Allen Ginsberg, 1950’lerde Amerikan Beat hareketini tanımlayan ünlü şiiri *Uluma*’da Tanrıların Adamı romanını referans almıştır (Beronä, 2002, s.145). Ginsberg, üç bölümde yapılandığı bu destansı şiirin ikinci bölümünde *Molok* adını verdiği kötücül, endüstriyel-askeri kontrol mekanizmasını ve bu mekanizmaya karşı duran figürleri konu alır (Ergenç, 2017). Beronä’ya (2002, s.145) göre, şiirin 82.-84. kıtaları, *Tanrıların Adamı*’nda Ward’ın tasvir ettiği şehir ve hapishaneye dair bu güçlü imgeleri referans almıştır.

Molok, akıl almaz zindan! Molok, kurukafa bayrağı çekilmiş ruhsuz hapishane ve elemelerin kurultayı! Yapıları yargı olan Molok! Savaşın sayısız taştan abidesi Molok! Sersemlemiş hükümetler Molok!

Zihni salt bir makine olan Molok! Damarlarında kan yerine para dolaşan Molok! Parmakları on ordu olan Molok! Göğsü kendi cinsinin etini tüketen bir dinamo olan Molok! Kenarlarından dumanlar tüten bir gömüt olan Molok!

Molok gözleri binlerce kör pencere! Uzun sokaklarında ebedi Yahovalar gibi gökdelenler dikilen Molok! Fabrikaları sisler içinde düş kurup cavlağı çeken Molok! Devasa bacaları ve antenleriyle kentleri taçlandıran Molok!⁹

Ward, romanlarında genellikle tek bir ana karakter etrafında gelişen olaylar şeklinde bir hikaye kurgusu izlemiştir. Her sayfada dengeli biçimde akmaya yetecek miktarda görsel bilgi sunmayı ve gerisini okurun hayal gücüne bırakmayı amaçlamıştır.

3.2.2. Zorlu Yolculuk (1932)

Lynd Ward, *Tanrıların Adamı*’ndan sonra daha karmaşık bir olay örgüsüne sahip ikinci romanı *Delinin Davulu*’nu (*Madman’s Drum*) yayımlamıştır. 1930 yılında basılmış olan roman, köle ticareti yapan ve öldürdüğü bir Afrikalının davulunu çalan bir adamın ve ailesinin hikâyesini konu alır. Ward, iki yıl sonra bastığı üçüncü romanı *Zorlu Yolculuk*’ta ise yeniden *Tanrıların Adamı*’ndaki basit kurgu mantığına dönmüştür.

Roman, Buhran döneminde etrafını saran haksızlık ve eşitsizliklerden kaçmaya çalışan yalnız bir adamın psikolojik bir tasviridir (Beronä, 2008, s.58). Adam bir fabrika işçisi olarak çalışmaktadır ve yaşadığı kasaba da tam bir işçi kasabasıdır. Geniş bir alana

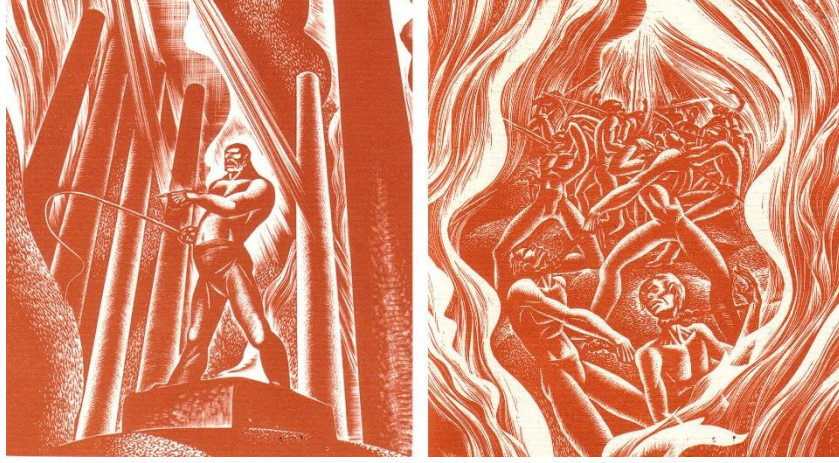
⁹ Allen Ginsberg, *Uluma*, ikinci bölüm. Çeviri Şenol Erdoğan’a aittir. Bkz. <http://www.beatkusagi.com/howluluma-allen-ginsberg/> (Erişim tarihi: 01.03.2019)

yayılmış fabrika ve birbirine tıpatıp benzeyen işçi evleri dışında kasabada başka bir şey yoktur. Yaşadığı hayatın kısıtlamalarından bunalan ve daha özgür bir yaşam düşleyen adam, işi bırakıp bu işçi kasabasını terk etmeye karar verir. Ormanın derinliklerine doğru yürümeye başlayan adam, siyahi bir adamın linç edilmesine tanıklık ettikten sonra ormanın daha da derinlerine yürümeye devam eder ve en sonunda bir köye varan adam, burada karşılaştığı çiftçinin yanında çalışmaya başlar.

Ancak, çiftçinin karısıyla ilgili cinsel fantezileri sonucunda kadına sarkıntılık eden adam, çiftçinin öfkesinden kaçmak zorunda kalarak çiftliği terk eder. Tekrar ormanın derinliklerine doğru yol alan adam bu sefer bir başka çiftlik evine daha rastlar ve münzevi bir yaşam süren ihtiyar ev sahibi tarafından buyur edilir. İhtiyardan meyve-sebze yetiştirmeyi öğrenen adam, ihtiyar adamın bilgeliğinden yararlanmaya çalışır. Onun kitaplarını okuyarak kendini eğiten adam, bir gün şöminenin başında uzanırken bir rüya görür. Rüyasında şişman bir kapitalistin boyunlarına taktığı yularlarla köleleri çalıştırdığını görür (Görsel 3.68 ve 3.69). Devasa bir kazanın içindekilerden biri olan adam, ihtiyar adamın yardımıyla kazandan çıkmayı başarır ve birlikte bu devasa kazanı yuvarlayarak bir kuyruklu yıldız gibi uzaya yollarlar (Görsel 3.70 ve 3.71). Roman kahramanı, kendini fabrikasındaki haksızlıklarla savaşıyor bir kurtarıcı olarak görür ve gördüğü rüyadan aldığı güçle yaşadığı işçi kasabasına geri dönerek işçi eylemi başlatır. Eylem, silahlı fabrika korumalarıyla çatışmaya dönüşür. Adam bu çatışma esnasında işvereniyle boğuştuğunu ve kafasını kestiğini hayal eder ancak havaya kaldırdığında bu kafanın kendi kafası olduğu görür (Görsel 3.72, 3.73 ve 3.74). Hayalden gerçek hayata döndüğünde, adamın çatışmada öldürüldüğünü görürüz.

Lynd Ward, romanında ‘başka bir hayat mümkün mü’ sorusunu sorgulamakta ve kendi perspektifinden bu soruya kötümser bir yanıt vermektedir. Ward’a göre, romandaki karakterin şehri terk edip gitme isteği esasında dönem Amerika’sında her yurttaşın hissettiği bir dürtüdür:

Amerika’da muhtemelen toplumu terk edip gitmek kadar temel ve sürekli depreşen başka bir dürtü daha yoktur. Günlük angaryalar birdenbire kimsenin dayanamayacağı kadar yıpratıcı hale geldiğinde, bir sürü insanın küçücük bir alanda birbirini çiğnemesi artık nefes alınamayacak noktaya geldiğinde, şehrin kokuları ve gürültüsü sonunda dayanamayacak kadar boğucu hale geldiğinde, bu artık her yurttaşın yakasından tutan bir delilik halidir. Bu noktada toplanıp gitme ve bir şekilde uzaklaşma isteği karşı konulamaz hale gelir. Bu dürtü muhakkak kulağınıza fısıldayacaktır. Bu cehennem deliğinde yaşayıp ölmek zorunluluk değildir; kuşkusuz hayatta ve dünyada bundan daha fazlası mümkündür (Ward, 1974, s.125).



Görsel 3.68 ve 3.69. Lynd Ward, 'Zorlu Yolculuk' romanından, Ağaç gravür, 1932.



Görsel 3.70 ve 3.71. Lynd Ward, 'Zorlu Yolculuk' romanından, Ağaç gravür, 1932.



Görsel 3.72, 3.73 ve 3.74. Lynd Ward, 'Zorlu Yolculuk' romanından, Ağaç gravür, 1932.

Zorlu Yolculuk'ta kahraman roman boyunca çeşitli hayaller/fantaziler kurar ve rüyalar görür. Daha özgür bir hayatı düşlediği hayaller, çiftçinin karısıyla ilgili fantezileri, kendini kölelerin kurtarıcı olarak gördüğü rüya, tüm bu hayaller esasında adamı yaşadığı gerçek dünyadan uzaklaştırmıştır. Hatta bu hayalleri doğrultusunda hayatını belirleyecek kararlar almıştır (iş bırakması, eylem başlatması vb.). Gerçeklik ve hayal dünyası arasındaki geçiş sayesinde bir anlamda kahramanın bilinçaltına (gizli cinsel saplantısı, gerçek hayattaki adaletsizliklerden kaçma hayali gibi) tanıklık ederiz. Romanda ana karakter sürekli olarak hayal dünyasına daldığı için, Lynd Ward gerçeklikle hayal dünyası arasındaki geçişi yansıtabilmek amacıyla hayal dünyasını turuncu mürekkeple basmıştır. Ward (1974, s.125), hepimizin aklından geçirdiği hayali/kurgusal dünya ile dış dünyanın gerçekliği arasındaki ilişkiyi okura aktarmanın, bu hikâyeyi yaratırken kendisini en çok endişelendiren noktalardan biri olduğunu ifade etmiştir. Ancak, hikâye boyunca resimlerin turuncudan siyaha ve siyahtan turuncuya dönmesi, okurun kahramanın kafasının içindeki dünyaya girebilmesini ve adamın arzularını ve hedeflerini anlayabilmesini sağlamıştır.

108 ağaç gravürden oluşan ve 25 x 18 cm boyutlarındaki *Zorlu Yolculuk*, önceki iki romandan daha büyük formatta basılmıştır (Spiegelman, 2010a, s.xvi). Öte yandan gerçek dünyanın siyah, hayal dünyasının ise turuncu mürekkeple basıldığı kitap, iki renkli basılmış ilk ağaç baskı roman olma özelliği taşımaktadır. Daha önceki iki romanında da sahneler arasına ara başlıklar koyarak okuru bilgilendiren Ward, *Zorlu Yolculuk* romanında hiçbir yazıya yer vermemiştir. Diğer iki romana kıyasla daha akıcı bir tempoya sahip olan *Zorlu Yolculuk*'taki resimler, okuru deşifre etmek için zaman harcamaya zorlamayacak ve hızlı çözümlenebilecek şekilde tasarlanmıştır (Spiegelman, 2010a, s.xvii). Öte yandan romandaki kompozisyonların sinematik çözümlemeleri de dikkat çekicidir. Kullanılan abartılı perspektifler ve kadrajlar günümüz çizgi romanlarında karşılaştığımız kompozisyon çözümlemelerini çağırıştırılmaktadır.

Ward'ın 1932 tarihli üçüncü romanı *Zorlu Yolculuk*, karakterin öznel dünyasıyla ve nesnel dünya arasındaki ilişkiyi anlatan, hem politik hem de psikolojik bir öyküdür.

3.2.3. Vertigo (1937)

Ward'ın altıncı ve son resimli romanı olan ve sanatçının başyapıtı olarak görülen *Vertigo*, 230 ağaç gravürden oluşmaktadır (Beronä, 2008, s.76). Tamamlanması 2 sene sürmüş olan eserde, hayatları 1929 ve 1935 yılları arasında çeşitli şekillerde kesişen üç

karakterin öyküsü anlatılır. *Vertigo*'da, her karakterin hayatı Buhran dönemi esas alınarak aktarılmış ve o dönemin birey ve toplum üzerinde ne tür yansımaları ve etkileri olduğu gözler önüne serilmiştir. Buhran döneminde yazılmış bir proletarya öyküsü niteliğindeki *Vertigo*, Ward'ın kapitalist bir sistemin ölmekte oluşunu siyasi olarak ilan ettiği bir eserdir (Beronä, 2008, s.76).

1929-1939 yılları arasında sürmüş olan bu ekonomik bunalım döneminde korkutucu sayıda insan, işsizlik, borç ve yoksullukla yüz yüze gelmiştir. Bu döneme ayna tutan Ward, romanın ismini *Vertigo* olarak koymasını şu şekilde açıklar: “Bu isimle ima edilmeye çalışılan şudur: otuzlu yıllarda her bir yanımızda gerçekleştiğine tanıklık ettiğimiz şeyin mantığa aykırılığı, başımızı döndürmeye ve duygularımızı büyük umutlardan hızla umutsuzluğun derinliklerine doğru sürüklemeye yetmiştir (Ward, 1974, s.204)”.

Oldukça karmaşık şekilde işlenmiş bir olaylar örgüsüne sahip olan romanda, *Kız*, *İhtiyar Beyefendi* ve *Genç Adam* olarak bölümlere ayrılmış üç karakterin hikâyesi konu edilir. Yaşamları belli noktalarda kesişen bu üç karakterin dramı, okuyucuyu sürekli olarak kitabın eski sayfalarına tekrar baktıracak bir üslupla anlatılmıştır (Beronä, 2009b, s.vi). Sayfaları numaralandırmaktan kaçınan sanatçı, romandaki üç ana karakteri kendi bölümleri içinde anlatmış ve her karakterin öyküsünü belli bir zaman diliminde anlatmayı tercih etmiştir. Örnek vermek gerekirse, genç kızın hikâyesi 1929-1935 yılları arasındaki dönemi, ihtiyarın hikâyesi 12 aylık dönemi, genç adamın hikâyesi ise bir haftalık bir süreci kapsayacak şekilde aktarılmıştır. Bu sebeple okuyucu, karakterlerin hayatları şekillendikçe ve olaylar örgüsü çözüldükçe, romanın önceki sayfalarına tekrar göz atarak olayları doğrusal bir zaman çizgisine oturtmaya ve kronolojik olarak ne zaman gerçekleştiğini anlamaya çalışır. “Her bölüm arasında bağlantı kurma arayışı içinde okuyucu, Ward'ın tabiriyle ‘engin, karmaşık ve kişiler üstü toplumsal güçlerin pek çok bireyin yaşamı üzerindeki bariz etkisi’ sonucu yıkılmış hayatlar ve hayallerin hikâyesiyle baş başa kalır (Spiegelman, 2010, s.xvii)”.

Roman, konser kemancısı olmayı hayal eden genç kızın hikâyesiyle başlar. Ancak, 1929 yılında patlak veren borsa çöküşü ve ardından gelen ekonomik kriz ile birlikte kızın hayatında da değişimler başladığını görürüz. Romandaki diğer ana karakter olan genç adamla yaşadığı duygusal ilişki de bu durumdan nasibini almıştır. Kızla evlenebilmesi için iş bulması gereken adam, bu umutla başka bir şehre iş aramaya gider. Fakat uzunca

bir süre denediği hâlde, hiçbir iş bulamadan geri döner ancak bu utançla sevdiği kızın karşısına çıkmak istemez.

Bu sırada genç kızın başına da trajik olaylar gelmiştir. Babası, işten çıkarılmasına dayanamayarak intihar girişiminde bulunur fakat genç kızın o sırada içeriye girmesiyle heyecana kapılıp silahı farklı yöne ateşlemesi sonucunda kör kalır.

Diğer taraftan varlıklı ihtiyar adam, etrafında yaşananlardan bihaber yaşamını sürdürürken, şirketinin kazancındaki düşüşle derhal fabrika müdürlerine işten çıkarmalara başlamasını emreder. Bunun üzerine grev başlatan işçiler, şirket sahibinin üst düzey hükümet yetkililerini araya sokmasıyla birlikte bir gece çıkıp gelen Milli Muhafızlar tarafından öldürülür. Ancak bu sırada şirket sahibi ihtiyar adamın sağlığı kötüye gitmektedir. O sırada ihtiyar adamın malikânesinin önünden geçmekte olan genç adam, doktorlar tarafından para karşılığı kan vermeye ikna edilir. Bu sayede eline bir miktar para geçmiş olan genç adam, hemen sevgilisinin yanına dönse de roman mutlu sonla bitmez. Ward'ın geleceğe dair umutsuzluğunun göstergesi olan kitabın son sahnesinde, genç çifti lunaparktaki bir treninde birbirlerine sımsıkı sarılmış halde korkunç bir hızla karanlığa doğru sürüklenirken görürüz.



Görsel 3.75 ve 3.76. Lynd Ward, 'Vertigo', 'Kız' bölümünden, Ağaç gravür, 1937.

Romanını üç karakterle sınırlandırarak onları daha bütünsel bir şekilde tasvir edebildiğini ve aralarındaki zıtlıkları ve kıyaslamaları kolaylıkla aktarabildiğini ifade eden Beronä şöyle devam eder:

Örneğin, yaşlı adamın tamamen çıplak şekilde resmedilmiş vücudu, kollarını coşkuyla yukarı kaldırmış kızın çıplak figürüyle direkt bir kontrastlık içindedir. Adamın kırışmış ve sarkık

derisi, üzerinde sanki kemiklerinden aşağı dökülen bir pardösü varmış gibi durmaktadır. Kız ise, aksine, kollarını coşkuyla havaya kaldırırken, sanki her an sayfanın dışına çıkacakmış gibi enerji doludur. Kız, sembolik olarak, gençliğin coşkusu ve Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki umutlu geleceği temsil eder. Romandaki kız ve genç adam karakterleri kitabın başlarında bu gelecek rüyalarını paylaşır ve hiçbir şeyin umutlarını yıkamayacağından emin şekilde, umarsızca dans ederler. Bu genç karakterlerin dünyaları, bulutlara kadar yükselen bir hız treninin olduğu bir lunapark olarak tasvir edilmiştir. Fakat Buhran çağının başlangıcını sembolize eden ve en sonunda hayatlarına trajedi getirecek bir fırtına ile neşeleri bölünür (Beronä, 2008, s.76-78).

Kitabın tam da bu noktasında, özellikle romanın genç çifti için trajedi artık başlamıştır ve bundan sonra hayatlarında oldukça dramatik değişimler gerçekleşecektir. Roman ilerledikçe, Büyük Buhran nedeniyle genç kızın sevgilisiyle birlikte bireyselliklerini nasıl kaybettikleri ve gıda, giyecek ve barınak gibi temel gereksinimleri için yardım kuyruklarında bekleyen umutsuz ve çaresiz kadın ve erkeklerden oluşan kimliksiz kalabalıktan biri olmaya nasıl itildikleri gözler önüne serilir (Beronä, 2008, s.78). Kızın hikâyesinin anlatıldığı bölüm, en son polis gözetiminde ekmek kuyruğunda beklerken sona erer. Kitabın başında coşku ve gençlik enerjisiyle dolu gördüğümüz genç kız, bütün bu enerjisini tamamen yitirmiş, umutsuz ve bitkin halde sırada beklemektedir ve artık diğer insanlardan seçilemeyecek kadar sıradan ve anonim bir karaktere dönüşmüştür.

Vertigo'daki ihtiyar beyefendi karakteri, o dönemin nüfuzlu ve varlıklı kitlesinin kültürel bir sembolüdür. 20. yüzyıl başlarında zenginlerin/burjuvanın giydiği kıyafetleri giymektedir. Sanat eserine üzerindeki etikete göre değer biçen adam için hayırseverlik, muhtaç ve müşkül durumdaki insanlara Şükran Günü'nde yemek sepeti dağıtmaktan ibarettir. Yaşadığı şehir kış ayında tümüyle karlar altında kalmasına rağmen, bu ihtiyar beyefendi palmye ağaçlarının çevrelediği ıssız bir plajda güneşlenmek için trenle güneye gidebilme lüksüne sahiptir. Ancak Lynd Ward, adamın tüm faaliyetlerinde onu hep yalnız ve tek başına tasvir etmiştir ve böylece okuyucu olarak zenginlik içinde yüzmesine karşın adamın yalnızlığı karşısında ona üzüldü ve şefkat duyarız. Fakat bölüm ilerledikçe adamın tamamen efendi-köle ilişkisini esas alan endüstri sisteminin tipik bir örneği olduğu ortaya çıkar (Beronä, 2008, s.78). Romanın ilerleyen bölümlerinde *Eagle Corporation of America* adlı şirketinin zarar ettiğini öğrendiğinde, hemen müdürlerine telefon açmış, önce tüm maaşlarda %20 kesintiye gidilmesini, ardından da gece vardiyasındaki işçilerin işine son verilmesini emretmiştir. İşten çıkarılanlar arasında romanın diğer ana karakteri

olan genç kızın babası da vardır ve bu olaydan etkilenen adam intihar etmek isterken silahın yanlış ateş alması sonucu kör kalır. Hem işten çıkarılan hem de kör kalan adam, kirayı ödeyemediği için, kızıyla birlikte evi tahliye etmek zorunda kalır.



Görsel 3.77. Lynd Ward, 'Vertigo', 'Kız' bölümünden, Ağaç gravür, 1937 (soldaki).

Görsel 3.78. Lynd Ward, 'Vertigo', 'İhtiyar Beyefendi' bölümünden, Ağaç gravür, 1937 (sağdaki).



Görsel 3.79 ve 3.80. Lynd Ward, 'Vertigo', 'İhtiyar Beyefendi' bölümünden, Ağaç gravür, 1937.

Eagle Corporation of America şirketinin çalışanları, maaşların düşürülmesi ve işten çıkarılmaları protesto etmek için grev başlatırlar. Şirketinin böyle bir tehlikeyle karşı karşıya kalması sonucunda ise ihtiyar beyefendinin parayla tuttuğu haydutlar, gece vakti sopa ve silahlarla sendika binasını basarak greve öncülük edenleri döverek öldürürler.

Hemen ardından ihtiyar beyefendi, bu sefer tanıdığı politikacıları devreye sokarak şirketindeki greve Milli Muhafızlar'ın müdahale etmesini talep eder ve ellerinde süngülerle grev alanına yollanan Muhafızların protestoculara uyguladığı sert müdahalelerle grev kanlı bir şekilde sona erer.

Daha önce de bahsedildiği üzere, roman, Ward'ın geleceğe dair umutsuzluğunu ve kötümserliğini yansıtan, her şeyin çok daha kötüye gideceğine işaret eden bir sahneyle son bulur. Her ne kadar okuyucu olarak birbirine âşık genç kız ve adamın tekrar kavuşmuş olması bizi umutlarsa da Ward bu umuda kapılmamızı istememiştir. Lunaparkta dehşetle birbirine sarılmış olan çiftin bindiği trenin hızla karanlığın içine dalmak üzere oluşu, korkunç şeylerin habercisidir.



Görsel 3.81. Lynd Ward, 'Vertigo', son sahne, Ağaç gravür, 1937.

Vertigo romanını Ward'ın diğer romanlarından ayıran dikkat çekici özelliklerinden biri, sanatçının ağaç gravürlerinde resmin kenarlarını sınırlandırmamayı tercih etmesi ve kompozisyonun kenarlarında boş alanlara yer vermesidir (Beronä, 2009b, s.vii). Özellikle *Tanrıların Adamı*, *Delinin Davulu* ve *Zorlu Yolculuk*'taki gibi kompozisyonu tamamlama kaygısı duymayan sanatçı, bu sayede ağaç kalıbın sınırlarından kurtulmuş ve çok daha dinamik sahneler yaratabilmiştir. Baskıların boyutlarında da farklı bir yaklaşım deneyen sanatçı, her sayfada o sahnenin dramasının gerektirdiği vurguyla boyutlandırma yapmayı

yeğlemiştir. Bunu en belirgin şekilde gördüğümüz sahnelerden biri, ihtiyar beyefendinin şirketin karının düşmesinin akabinde müdürlerle yaptığı telefon konuşmalarını ve yönetim kurulu üyeleriyle yaptığı toplantıyı tasvir eden sahnedir. Örneğin, toplantı sahnesinde Ward, şirketin içinde bulunduğu durum karşısında endişesini yaşayan kurul üyelerinin ve ihtiyar beyefendinin tedirginliğini ve paniğini yansıtmak için, her üyenin portresini küçük boyutlarda (5 x 5 cm) ayrı ayrı resmetmiştir.



Görsel 3.82. Lynd Ward, 'Vertigo', 'İhtiyar Beyefendi' bölümünden, Ağaç gravür, 1937.

Vertigo'da Ward'ın hem kalabalık hem de tek figürlü sahnelerdeki detaycılığı dikkat çekicidir (Beronä, 2008, s.76). Anlatım kabiliyetinin yanı sıra ağaç gravür tekniğindeki ustalığı da sanatçının yeteneğini ortaya koymaktadır. Tekniğin kalıp üzerinde çok ince ve kesin çizgiler atmayı mümkün kılmasıyla birlikte Ward, kompozisyonlarını ayrıntılı bir şekilde işleyebilme özgürlüğüne sahip olmuştur. Öte yandan siyah-beyazın gücünü ve kontrastlığını da çok güçlü biçimde kullanmayı başarmış olan sanatçının romandaki kompozisyonlarda dramatik ışık-gölgeler yarattığı görülmektedir. Keskin ışık-gölge oyunları ile dönemin kasvetli ve karamsar atmosferini yansıtan, karanlığa gömülmüş sahnelerde, gündüz-gece ayrımı yapmak güçtür.

Ward'ın *Vertigo*'da okuyucunun hikâyedeki eksik parçaları tamamlayabilmesi amacıyla manşet, ilan, tabela ve pankart gibi unsurlardan yararlanmış olması, romanın dikkat çekici unsurlarından biridir. Bu unsurlar, hikâyenin anlaşılabilmesini sağlamış ve romandaki karakterlerin öyküsünü tamamlayabilmemize katkı sağlamıştır (Beronä, 2008, s.81). Greve katılanların ellerinde tuttuğu pankartlarda, genç erkekleri orduya çağıran ilanlarda, şirket müdürü tarafından panoya asılan işten çıkarmalara ilişkin ilanda, genç adamın gittiği iş bulma kurumunun tabelasında ve bunun gibi daha birçok sahnede,

Ward'ın yazıdan yararlandığı görülmektedir. Yazı ve resmin karşılıklı dayanışma içinde olduğu *Vertigo*, bu yönüyle, grafik romana olan yakınlığını ortaya koymaktadır (Beronä, 2008, s.82).

Amerika'da Büyük Buhran dönemine yakından tanıklık etmiş olan sanatçı, ağaç baskı romanlarında ekseriyetle bu dönemin etkilerini ve yansımalarını konu almıştır. “Kimi zaman kendini toplumdan soyutlamış bir sanatçının manevi yalnızlığı ve umutsuzluğu üzerinden, kimi zaman acı ve ıstırap dolu bir yer olarak gördüğü bir dünyaya çocuk getiren bir annenin yaşadığı korkular üzerinden (Beronä, 2009b, s.v)” bu dönemin insanlar üzerindeki trajik yansımalarını aktarmaya çalışmıştır. Tanıklık ettiği toplumsal, politik ve ekonomik meseleleri babasından miras aldığı sosyal aktivist kimliğiyle açık sözlülükle dile getirdiği ağaç baskı romanlarında, kapitalist sisteme yönelik eleştirilerini, Buhran döneminin yol açtığı finansal çöküşün bireyler üzerindeki etkilerini ve tüm bu sistem içindeki adaletsizlikleri ve haksızlıkları ifade etmiştir. 1929-1937 yılları arasında ürettiği 6 ağaç baskı romandan sonuncusu olan *Vertigo*'da da yaşlı ve varlıklı ihtiyar bir beyefendi, genç bir kız ve genç bir adamın yaşamları üzerinden bu endişelerini aktarmaktadır.

Lynd Ward, *Vertigo* romanında hem hikâye anlatma sanatındaki kabiliyetini hem de ağaç gravür tekniğindeki ustalığını ortaya koymuştur. Ward, ağaç gravür tekniğindeki ustalığı ve detaycılığı sayesinde görsel açıdan zengin, incelikli ve ayrıntılı kompozisyonlar yaratabilmiştir. Kompozisyonlarında keskin ışık ve gölgeden yararlanmış ve böylelikle dönemin kasvetli, karamsar ve karanlık atmosferini etkili biçimde yansıtabilmiştir. Kompozisyonadaki mekânlarda derinlik ve hareket hissi yaratarak ve romandaki karakterleri abartılı ve duygu yüklü mimiklerle ve dinamik pozlarla tasvir ederek okuyuculara o döneme hâkim olan dramı hissettirmeye çalışmıştır. Her biri üzerinde titizlikle düşünülmüş 230 tane ağaç gravürden oluşan bu eser, sanatçının başyapıtı olarak görülmektedir (Beronä, 2008, s.76).

Masereel'den ilham alarak ürettiği ağaç baskı romanlarıyla Lynd Ward, bu anlatı türünde kendi üslubunu ve estetiğini yaratmış ve Masereel'in romanlarından farklı hikâye kurguları, teknik çözümler ve kompozisyon düzenlemeleri kullanmıştır. Dolayısıyla Lynd Ward, her ne kadar Masereel'den etkilenmiş olsa da, romanlarında kendi görsel zenginliğini yaratmayı başarmıştır. Örneğin, Masereel'den farklı olarak Lynd Ward'ın romanlarında geniş bir doku yelpazesi dikkat çeker. Ağaç baskı tekniğinden yararlanan Masereel'in aksine, daha ayrıntılı ve tonal etki yaratmasına imkân tanıyan ağaç gravür

teknikini kullanan Ward, roman karakterlerinin elbiselerindeki motifler, yer döşemeleri, bulutlar, cam vb. ayrıntıları yakalayabilmiştir. Hatta çeşitli ışık yansıma efektleri de ustaca kullanılmıştır. Diğer taraftan Masereel karmaşık çapraz tarama yöntemiyle tonal etki yaratma kaygısı duymamış, dolayısıyla çizgiler iç içe girmemiştir. Masereel'in ağaç baskılarında her çizgi net bir biçimde görülmekte ve kendi karakteristik özelliğini korumaktadır. Dolayısıyla mekân, karakterler, nesneler vb. kompozisyon unsurlarının tümü sadece form olarak belirtilmiştir. Yalnızca siyah-beyaza odaklanan Masereel, düz ve okunabilir imgeler üretebilmek adına ışık ve gölgeyi ikinci plana atmıştır. Ancak Ward'ın formları kaba hatlarıyla değil, detaylarıyla yansıtmaya gayreti, romanlarında ışık ve gölgeyi daha iyi kullanmasını ve daha gerçekçi sahneler elde etmesini sağlamıştır.

Ward'ın romanları, dramatik ışık ve gölge kullanımıyla da Masereel'in romanlarından ayrılmaktadır. Daha simgesel bir ışık kullanan Masereel'in aksine daha atmosferik bir ışıkla kompozisyonlarını kurgulayan Ward, ışığı hikâyenin anlatısını ve dramasını güçlendirecek bir unsur olarak kullanmıştır. Masereel, romanlarında her ne kadar mum, gaz lambası, güneş gibi ışık kaynaklarından yararlanmışsa da bunları genellikle sahneyi ışıklandırmak için değil, daha çok simgesel bir anlatımla kullanmıştır. Ancak Ward'ın romanlarında ışık ve gölge, anlatılan hikâyenin bir parçası, anlamı pekiştiren bir unsurdur.

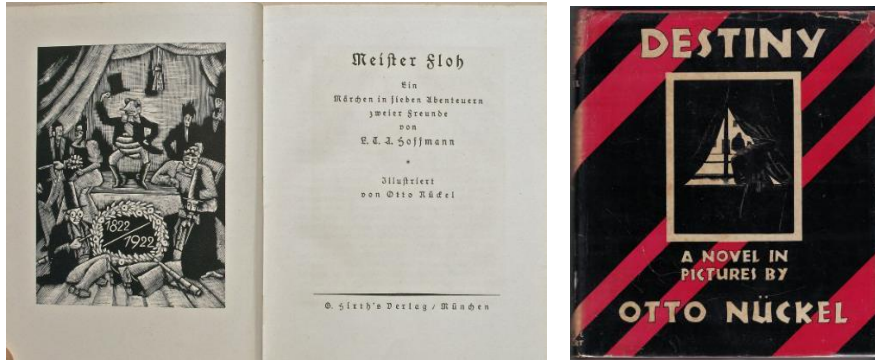
Lynd Ward'ın romanlarını ara yazılarla bölümlere ayırması ve okuyucunun eksik parçaları tamamlayabilmesi için tabela, afiş, pankart gibi öğelerden yararlanması da onu Masereel'den ayıran bir diğer özelliğidir. Öte yandan romanlarındaki sahneleri, Masereel gibi standart bir formatta kompoze etmek yerine, sahnenin hikâyedeki önem ve vurgusuna göre, birbirinden farklı boyutlarda kompoze etmeyi tercih etmiştir. Hatta *Vertigo* romanındaki bazı sahnelerde, kompozisyonu dış çizgilerle sınırlandırmak yerine açık bırakmış, böylece sahnenin duygusal etkisini artırmaya çalışmıştır. Lynd Ward'ın bu çözümlemeleri, Beronä'nın (2008, s.82) ifadesiyle, onun romanlarının grafik romana olan yakınlığını ortaya koymaktadır.

Lynd Ward'ın romanlarında perspektif kullanımı da dikkat çekicidir. Kompozisyonlarını tam karşıdan, durağan ve sabit açılarla kadrajlayan Masereel'in aksine, sahnenin dramasını artıracak şekilde çarpıtılmış ve abartılmış perspektifler kullanmıştır. Bir yönetmenin kamerayı kullanmasına benzer şekilde değişik kamera açıları kullanan sanatçı, izleyicide film seyrediyormuş hissi yaratmıştır.

Lynd Ward bu ağaç baskı romanlarını 90 yıl önce üretmiş olsa da ve odaklandığı savaş ve ekonomik kriz dönemi çoktan geride kalsa da sanatçının romanlarını ‘okurken’, anlatılan hikâyelerle bugün dahi empati kurulabiliyor olması ve günümüzün ekonomik, toplumsal ve siyasi meseleleriyle benzerlikler kurulabilmesi, bu romanların hikâye anlatımdaki yetkinliğinin ve hikâyelerinin evrenselliğinin ve zamansızlığının en güçlü göstergesidir.

3.3. Otto Nückel ve Melodramatik Resimli Hikâyesi: Kader (1926)

Almanya/Köln’de dünyaya gelen Otto Nückel (1888-1955), Frans Masereel ve Lynd Ward ile birlikte 20. yüzyılda ağaç baskı romanın öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Köln’deki tıp eğitimini yarıda bırakarak Münih’e taşınan sanatçı, burada boyama ve çizim konusunda kendini geliştirmiş ve ressam ve illüstratör olarak çalışmıştır. Almanya’da haftalık hiciv dergisi *Simplicissimus*, fantastik illüstrasyonlarıyla *Der Orchideengarten* ve çocuk dergisi *Ping Pong* gibi yayınlarda karikatürleri ve illüstrasyonları basılmıştır (Sennewald, 1999, s.138-140). Bunun yanı sıra Thomas Mann, Alexander Moritz Frey ve E. T. A. Hoffmann gibi yazarların kitaplarını resimlendirmiştir (Görsel 3.83). Ancak sanatçı, tanınırlığını ağaç baskı romanı *Kader*’e borçludur (Görsel 3.84).



Görsel 3.83. Resimlemeleri Otto Nückel’e ait olan E. T. A. Hoffmann’ın 1922 tarihli ‘Üstat Pire: İki Arkadaşın Başından Geçen Yedi Macera’ adlı kitabı (soldaki).

Görsel 3.84. Otto Nückel, ‘Kader: Resimli Bir Hikâye’, New York baskısı, 1930 (sağdaki).

İlk kez 1926’da Almanya’da Delphin-Verlag yayınevi tarafından Almanca adıyla (*Schicksal: eine Geschichte in Bildern*) basılmış olan *Kader* romanı, 1930 yılında Farrar&Rinehart tarafından New York’ta *Destiny: A Story in Pictures* (*Kader: Resimli bir Hikâye*) adıyla yayımlanmıştır (Beronä, 2003, s.68). Sanatçının ilk ve tek yazısız

romanı olan *Kader*, karanlık bir toplumsal eleştiri aracı olarak kullanılan kadın karakterin yaşamını ve ıstıraplarını konu alır. Eserlerinde genellikle kara komedi, derin ironi ve çoğunlukla sert iğneleme tavrını benimsemiş olan Nückel, *Kader* romanında da trajedi ve hicvi bir arada kullanmıştır.

Nückel'in romanının basıldığı 1926 yılında, Masereel'in *Saatler Kitabım, Güneş, Fikir, Şehir* gibi romanları hâlihazırda piyasaydı, hatta bazıları birden fazla kopyayla basılmıştı. Dolayısıyla Almanya'da ve belli bazı Avrupa ülkelerinde, Masereel'in eserleri sayesinde ağaç baskı roman türü zaten biliniyordu. “Bu nedenle Nückel'in romanı, Ward'ın Amerika'da yarattığı kadar büyük bir etki yaratmamıştır (Beronä, 2003, s.68). Ancak 1930 yılında New York'ta basılması, sanatçının Amerika'da bilinirliğini sağlamıştır (Cohen, 1977, s.191).

Sanatçının *Kader* romanını detaylı olarak ele almadan önce, bir parantez açmak gerekir. Beronä'nın da (2003. s.68) dikkat çektiği üzere, Lynd Ward ile birlikte ağaç baskı romanlar Amerika'da ticari bir başarı sağlamış ve geniş bir okur kitlesi kazanmış olsa da Amerika'da 1930'da Nückel'in romanı *Kader* basılmış, ancak Avrupa'da inanılmaz bir başarı yakalamış olan Masereel'in romanları basılmamıştır. Beronä'ya (2003, s.68) göre, Masereel'in romanlarındaki kapitalist sisteme yönelik eleştiriler, toplumsal adaletsizlik ve sosyalist söylemlerden ötürü yayınevleri sansürlenme korkusu yaşamış ve bu nedenle o yıllarda sanatçının eserleri basılmamıştır¹⁰.

Sanatçı, Münih'e gidip resim konusunda kendini geliştirirken, yüksek baskıresim tekniklerine de merak sarmıştır. Nückel, ağaç kalıp bulmakta zorluk çektiği için kurşun plaka üzerine yüksek baskı tekniğiyle çalışmıştır. Kurşun plaka üzerine yüksek baskı (lead engraving) tekniğiyle çalışan Nückel'in teknikteki ustalığını görmek mümkündür; sanatçı, birden fazla çizgi atan bir kazıma aleti kullanarak kendine has bir üslup geliştirmiştir. “Almanya'da doğru düzgün bir ağaç kalıbın bulunamadığı savaş günlerinde Nückel, kurşun plakalar kullanmaya karar verir. Daha sonra bu malzemeye o kadar alışır ki bir daha ağaç kalıba geri dönmez (Lehmann-Haupt, 1930, s.612)”. Baskı kalıbı olarak ağaç yerine kurşun plaka kullanan sanatçı, kurşun plakayı yüksek baskı tekniği olarak kullanan ilk sanatçı olarak kabul edilir (Beronä, 2003, s.68).

¹⁰ Masereel'in ABD'de basılmış ilk romanı olan *Saatler Kitabım*, 1948 yılında basılmıştır.

Melodram türündeki bu eser, sadece erkekler tarafından değil, aynı zamanda kadınların yaşam mücadelesine pek katkıda bulunmayan toplum ve kültür tarafından da sömürülen ve haksızlığa uğrayan yoksul bir kadının trajik yaşamını konu alır. Çocukluk döneminden itibaren yaşamına tanıklık ettiğimiz kadın, sarhoş babasını ve gece gündüz çalışan annesini çok erken yaşta kaybettiği için yalnız başına yaşam mücadelesi vermek zorunda kalmıştır (Görsel 3.85, 3.86 ve 3.87).



Görsel 3.85, 3.86 ve 3.87. Otto Nückel, 'Kader' romanı, kurşun plaka üzerine yüksek baskı, 1930.

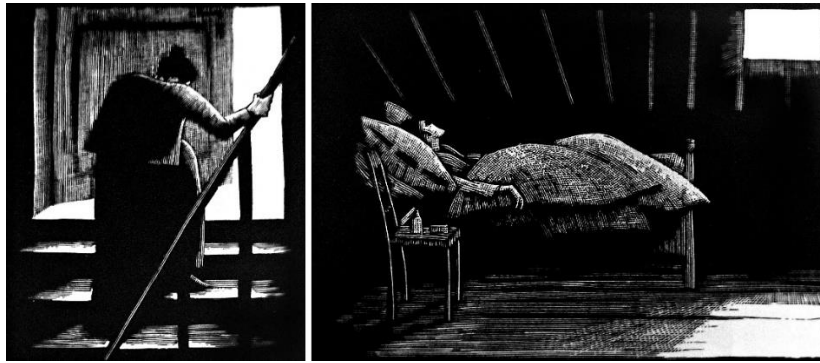
Genç bir kızken köyde bir çiftçinin yanında çalışmaya başlar ve burada yeni tanıştığı bir adam tarafından baştan çıkarılır ve hamile kalır. İstenmeyen bir çocuk dünyaya getirmek zorunda kalan kadın, çocuğunu bir kanala atarak öldürdüğü için hapse mahkûm edilir. Hapisten çıktıktan sonra para kazanmak için hayat kadınlığı yapmaya başlayan kadın, böylece âşık olduğu bir erkekle evlenme şansını da yitirir. Romanın sonlarına doğru, içkili bir eğlence esnasında bir adamı baltayla öldüren kadın, polislerin açtığı ateşten kaçmaya çalışırken, bir odanın penceresinden aşağı atlayarak yaşamını yitirir.

Kader'de, yetim bir kızın hayat kadınına, ardından bekâr bir anneye ve son olarak da bir sabıkalıya dönüşümü anlatılmıştır. Hayatı boyunca sadece bir kez sevgiyi tadabilmiş olan kadın, kitabın sonunda polis tarafından kovalanırken camdan aşağı atlayarak intihar eder (Görsel 3.88 ve 3.89). Nückel'in romanında tek bir gülümseme dahi yoktur ve her zaman karanlık olan figürler ve arka planlar hikâyenin hüznünü vurgulamaktadır. Roman kahramanı kadın, kendi suçu olmayan bir dertler denizinde boğulmaktan kendini kurtaramaz (Tabachnick, 2017, s.32-33).



Görsel 3.88 ve 3.89. Otto Nückel, 'Kader' romanı, kurşun plaka üzerine yüksek baskı, 1930.

Kader romanında Nückel, melodram ve sembolizmi harmanlayarak kendine özgü bir hikâye anlatım üslubu yaratmıştır. Kurşun plaka üzerine yüksek baskı yaparak ürettiği baskılarda, siyah ve beyaz alanların dikkat çekici şekilde bir araya geldiği ve karakterin ve nesnelerin kompozisyona hem basit hem de detaylı biçimde yerleştirildiği göze çarpar. Nückel'in karmaşık bir dram yaratan kompozisyon üslubunu ve siyah-beyaz alanların karşılıklı etkileşimini romandaki birçok baskıda görmek mümkündür.

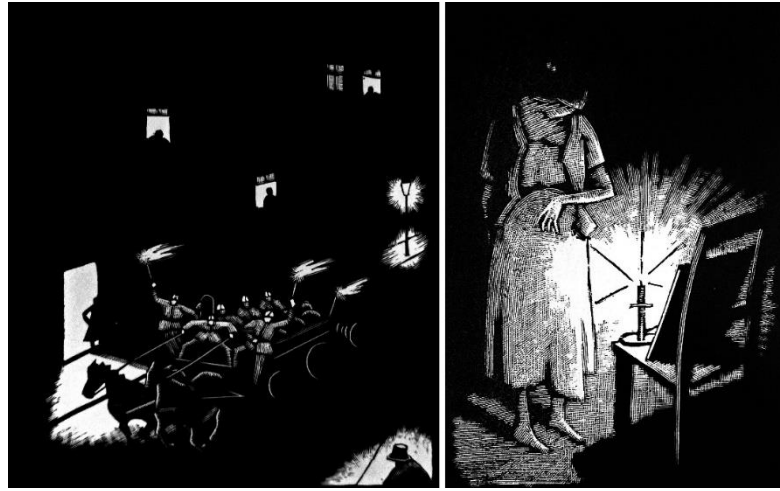


Görsel 3.90 ve 3.91. Otto Nückel, 'Kader' romanı, kurşun plaka üzerine yüksek baskı, 1930.

Örneğin, roman kahramanının annesini merdivenlerden çıkarken gördüğümüz sahnede (Görsel 3.90), kadının kambur bedeni, karanlık içinde kalmış merdiven korkuluklarını tutmaktadır. Kafasını aşağı eğmiş kadının tuttuğu korkuluklar, beyaz çizgilerle vurgulanmıştır. Kadın, karanlıktaki bu ağır merdivenleri çıkarken yalnızdır; çıktığı yerde onu karşılayacak ya da yanında ona eşlik edecek kimsesi yoktur. Nückel, bu karamsar yalnızlık tasvirinde, kadınların kaderinin gerçekçi bir betimlemesini yapmıştır. Duygusal olarak insanı etkileyen, başarılı siyah-beyaz kontrastlığına verilebilecek bir diğer örnek, yine aynı yaşlı kadını ölüm döşeginde gördüğümüz sahnedir (Görsel 3.91). Kadının yaşamındaki boşluk ve yalnızlık, odanın boşluğuyla pekiştirilmiştir. Tavan arasındaki boş bir odada tek kişilik yatağında hareketsiz yatan kadın, yine yalnız başınadır. Odadaki tek eşya, yanında duran sandalyedir, fakat sandalyenin üzerinde ona refakat eden birini (kızı ya da arkadaşı gibi)

değil, onun yerine bir şişe ve kâse görürüz. Dışarıya açılan küçücük pencerede de davetkâr bir görüntü yoktur; ne bir ağaç dalı ne de gökyüzünde bulut vardır. Sadece beyaz bir boşluk gördüğümüz bu beyaz kare alan, duvarlardaki ve tavandaki siyahlıkla güçlü bir kontrastlık içindedir ve bu kadın için yaşam ile ölüm arasındaki ince çizgiyi tasvir etmektedir. Öte yandan romanın sonunda bu annenin kızının da yine böyle bir pencereden aşağı düşerek ölmesi de bu sahneye ayrı bir anlam yüklemektedir (Beronă, 2008, s.94).

Kitapta vurucu siyah-beyaz kontrastlığı, yalnızca gün ışığıyla değil, daha önce Lynd Ward'ın ve Masereel'in çözümlemelerinde de karşılaştığımız gibi, gaz lambası, sokak lambaları, meşaleler gibi nesneler kullanılarak da güçlendirilmiştir. Bunun en güzel örneklerinden biri, itfaiyecileri karanlık bir sokakta hızla giden bir at arabasının vagonunda gördüğümüz sahnedir (3.92). Neredeyse kapkaranlık sokak, sokak lambaları ve itfaiyecilerin ellerinde tuttuğu meşalelerle aydınlanmıştır. Nückel, bu sahnede meşalelerin ateşini rüzgârda savurarak sahnenin hareketini ve heyecanını, itfaiyecilerin telaşını son derece basit fakat vurucu bir şekilde tasvir etmiştir.



Görsel 3.92 ve 3.93. Otto Nückel, 'Kader' romanı, kurşun plaka üzerine yüksek baskı, 1930.

Öte yandan tüm roman boyunca, yalnızlık ve bir başınalık vurgusunu artırmak amacıyla boş sandalyelerin kullanıldığı dikkat çeker. Kadının hamile kaldıktan sonra karanlık bir odada sandalyenin üzerine yerleştirdiği bir ayna ve mumla belirginleşen karnını incelediği sahnede (Görsel 3.93), bir odada tek başına oturduğu sahnede (Görsel 3.94), restoranı temizlediği sahnede (Görsel 3.95) kadının yalnızlığını vurgulamak için hep boş sandalye kullanılmıştır. Öte yandan kadının terk ettiği yaşlı kocasının intihar sahnesinde de (Görsel 3.96) sandalyenin kompozisyonda son derece etkili bir biçimde kullanıldığı dikkat çeker.



Görsel 3.94, 3.95 ve 3.96. Otto Nückel, 'Kader' romanı, kurşun plaka üzerine yüksek baskı, 1930.

Kader romanının 1930 tarihli New York baskısının arka kapağında Alman yazar ve şair Bruno Frank'ın şu sözleri yer alır: “Bu kitap, beni olağanüstü şekilde etkiledi. Ama yine de saatlerce bakmaya devam edeceğim... Bu güzel, derin ve gerçekçi vaazın binlerce kişiye ulaşip onları harekete geçirmesini ve eğitmesini yürekten diliyorum.” Öte yandan Nückel'in eseri, ağaç baskı roman sanatçıları da derinden etkilenmiştir. Bu sanatçıların başında gelen Lynd Ward (1974, s.21), hem romandaki olayların gelişiminin karmaşıklığı bakımından hem de karakterler arasındaki karşılıklı psikolojik etkileşimler bakımından Nückel'in eserinin Masereel'inkilere kıyasla daha üstün nitelikte olduğunu belirtmiştir. Kendisi de 1951 yılında *Güney Sınırı* (*Southern Cross*) adında bir ağaç baskı roman üretmiş olan Laurence Hyde (tezin ilerleyen başlıklarında incelenecektir), kitabında Nückel'e minnettar olduğunu belirtmiştir. “Kurşun oyma tekniğiyle hayal edilebilecek en dehşet verici ve en trajik öykülerden biri” olarak tanımladığı *Kader* romanının zengin olay örgüsünü kitabında detaylı bir şekilde anlatmıştır (Hyde, 1951, s.254). 1999 yılında *Patlama* (*Combustion*) isimli romanıyla ağaç baskı roman türüne katkıda bulunmuş bir başka sanatçı Chris Lanier ise, Nückel'in eserini ‘hem absürt hem de trajik’ olarak değerlendirmiştir.

“Nückel, bir kadının talihsiz yaşam öyküsünü konu ettiği romanında, toplumdaki ahlaki kargaşaya ışık tutarken Masereel'in titizliğini ve Alman Dışavurumcu üslubu benimsemiştir (Fontenot, 2018)”. Nückel'in işçi sınıfını odak aldığı romanı, Masereel'in toplumsal adaletsizliklere yönelik tavrını yansıtmaktadır. Nückel'in, Masereel'in ve Ward'ın ağaç baskı romanlarında toplumsal hicvi merkez aldığını ifade eden Bland (1958, s.422) şöyle devam eder: “William Hogarth, Francisco Goya, Käthe Kollwitz gibi

sanatçıların baskıları da bu merkezde olmuştur ve hiç şüphesiz resimler bu bağlamda kelimelerden çok daha fazlasını söylemektedir.”

Kader romanıyla Nückel, politik suçlamaları, toplumsal hicvi ve dışavurumcu tarzı etkileyici bir resimli hikâyede bir araya getirmiştir – bu roman aynı zamanda Weimar Cumhuriyeti’nin bir alegorisi olarak okunabilir (Gasser, 2006).

Nückel’in *Kader* romanı, toplumsal hiciv niteliğinin dışında hikâye anlatıcılığında da yenilikçiliğe sahip olması bakımından önemlidir. Masereel’in romanlarıyla kıyaslandığında “çok daha gelişmiş ve resimsel öyküleme bakımından çok daha karmaşıktır (W. Eisner, 1996, s.141). Nückel’in karmaşık öyküsü, resimsel hikâye anlatıcılığının gücüne iyi bir örnektir ve çağdaş grafik romanın gelişimine öncülük etmiş bir eserdir.

Dönemin Alman sessiz filmlerinin etkisi, Nückel’in *Kader* romanında Masereel’in romanlarına göre daha çok hissedilir. Özellikle keskin ışık ve derin gölge arasındaki güçlü kontrastlığın yarattığı atmosferdeki gerilim, Nückel’in eserinde çok daha etkilidir (L. H. Eisner, 1981, s.8; Beronä, 2003, s.68). Ancak yukarıda 3.1.4 numaralı altbaşlıkta da incelendiği gibi, Masereel’in *Fikir* romanı Berthold Bartosch tarafından animasyon filmine uyarlanmışken, Nückel’in *Kader* romanının herhangi bir film uyarlaması yapılmamıştır. Nückel, natüralist bir hikâyeyi, Robert Wiene’nin çektiği *Dr. Caligari’nin Muayenehanesi* gibi filmlerde görülen güçlü dışavurumcu üslupla harmanlamıştır.

Topluman alt sınıfına mensup yoksul bir kadının çocukluk yıllarından başlayarak ölümüne dek yaşadıklarının anlatıldığı *Kader* romanında, kadının hayatındaki tüm trajediler gözler önüne serilmiştir: yetim kalma, iş hayatına atılma, baştan çıkarılma, yeni doğmuş bebeğini öldürme, hapishane, hayat kadınlığı, yaşlı bir adamla evlilik, yetişkinlik, cinayet ve ölüm. Trajik bir şekilde sonlanan sefalet ve kanunsuzluk dolu bir yaşama sıkışıp kalmış bir kadının öyküsüyle “*Kader*, 200 tane siyah-beyaz baskıyla alt sınıfın sosyal çevresini çarpıcı bir titizlikle gözler önüne seren dram türünde bir başyapıttır (Beronä, 2003, s.68)”. Abartılı dışavurumcu zıtlıkları ve dengesizlikleri kullanma şekliyle istisnai bir örnek teşkil eden roman, ağaç baskı romanlar arasında belki de en acıklı ve en akılda kalıcı olanlardan biridir (Cohen, 1977, s.191-192).

Otto Nückel de tıpkı Masereel gibi romanında karakterlerin portrelerine önem vermemiştir. Lynd Ward’da gördüğümüz özenle çalışılmış portreler, hatta sadece portrelerden oluşmuş sayfa kullanımları yoktur. Nückel’in Masereel ile benzer bir çözümlemeye giderek, hikâyenin anlamını ve duygusunu güçlendirmek ve karakter

üzerindeki duygusal yoğunluğu hissetmemizi sağlamak için karakterlerin duruşlarını, beden dillerini kullanmayı tercih ettiği görülmektedir. Nückel, Masereel ya da Ward gibi abartılı veya karikatürize edilmiş yüz ifadeleri kullanmak yerine, son derece silik ifadeler kullanmıştır.

Nückel'in *Kader* romanında Masereel ve Ward'a göre daha yoğun bir iç mekân kullanımı söz konusudur; dış mekânlar daha yalın ve ayrıntıdan uzaktır. Doğa görünüşleri ya da şehir manzaraları, Masereel ve Ward'ın romanlarının aksine, bize o dönemin atmosferine dair bir bilgi vermez. *Kader* romanı Masereel ve Ward gibi sanayileşme, teknolojik gelişmeler, savaş, ekonomik çalkantılar gibi 20. yüzyıla dair toplumsal ve ekonomik meselelerle ilgilenmek yerine, toplumun alt sınıfına mensup bir kadının dramatik hayat öyküsünü merkez almıştır. Dolayısıyla Nückel, dönemin atmosferini yansıtmak yerine romanın başkahramanının içe dönük ve karamsar dünyasına odaklanmış ve bu vurguyu ağırlıklı olarak iç mekân kullanarak pekiştirmiştir. Nückel'in kapalı ve basık mekânlar tercih ederek kadının çaresizliğini ve sıkışmışlığını okuyucuya aktarmaya çalışmıştır.

3.4. Ağaç Baskı Roman Türünde Eser Üretmiş Diğer Sanatçılar

Frans Masereel ve Lynd Ward'ın ardından ağaç baskı roman türünde eserler üreten başka sanatçılar da olmuştur. Savaşın korkunçlukları ve toplumsal eşitsizlikler, tema olarak bu sanatla bilhassa ilişkili olmuştur.

Otto Nückel'in 1930 yılında *Kader* romanını basan yayınevi Farrar&Rinehart, aynı yıl James Reid'in *Ağaç Baskılarla İsa'nın Hayatı* (*The Life of Jesus in Woodcuts*) adlı ağaç baskı romanını da basmıştır. Çocuk kitabı resimleyen Philadelphialı bir illüstratör olan James Reid, bu romanında İsa'nın İncil'de anlatılan yaşamını hikâyesel bir anlatımla aktarmıştır. Kitapta, Hristiyan kültürüne aşina okurlar tarafından hemen tanınabilecek karakterler ve geleneksel temalar kullanılmıştır. Beronä'ya (2003, s.69) göre Reid'in bu geleneksel yaklaşımı, Georges Rouault gibi o dönemin sanatçıları tarafından ortaya konan yoğun ve gelenek dışı sanatsal tondan uzaktır. Örneğin Georges Rouault'un 1914-27 tarihli resim serisi "*Miserere*"de, İsa Peygamber dışavurumcu ve kaba bir üslupla resmedilmiştir.

Reid'in *İsa'nın Hayatı* romanı, esasında sadece Hristiyanlık imgelerine ve İncil'e aşina okurlar tarafından anlaşılabilir bir yapıdadır; dolayısıyla Hristiyan kültürüne yabancı biri büyük olasılıkla hikâyeyi yorumlayamayacaktır. Kitap bu yönüyle *Biblia*

pauperum, *Speculum* gibi 15. yüzyıl kalıp baskı kitaplarıyla benzerlik taşımaktadır. 15. yüzyılda kilise fresklerinin ya da dinî rehber niteliğindeki kalıp kitapların misyonu, dönemin okuma-yazma bilmeyen insanları için İncil öykülerini resimler yoluyla canlı tutmak ve hatırlatmak olmuştur. Reid'in romanı da bu bağlamda aslında benzer bir misyona sahiptir; İncil öykülerini modern bir anlatımla tasvir eden kitabın başlıca işlevi, 20. yüzyıl insanına Hristiyanlığı hatırlatmaktır (Berona ve Lanier, 1998, s.97).

1899 doğumlu Amerikalı baskiresim sanatçısı ve ressam Charles Turzak, Avrupa'ya seyahatinde Frans Masereel'den, Amerika'da ise Lynd Ward'dan etkilenmiş ve Abraham Lincoln, Benjamin Franklin gibi önde gelen Amerikan devlet adamlarının biyografilerini ağaç baskı roman olarak anlatmıştır. 1933 yılında basılmış olan *Abraham Lincoln: Ağaç Baskılarla Biyografisi* adlı romanı, 36 ağaç baskıyla Amerikan tarihinin önemli figürünün yaşamını konu almaktadır. “Turzak'ın Amerika'nın 16. başkanının yaşamına dair tasviri, Lincoln efsanesinin o güne dek yapılmış en modern ve ırk bilinci olan görsel tasviri olmuştur. Buhran dönemi popülizmine ve teatral anlatıma sahip olan kitap, Amerika'nın ulusal kültür ortamını dramatik bir şekilde yansıtmaktadır (Pohlad, 2013, s.1)”.

Turzak'ın kitabında sembollerin dikkat çekici bir biçimde kullanıldığı ve ışık-gölgenin güçlü etkisi göze çarpar. Sanatçı, karakteri (Lincoln) ve olayları gerçekçi biçimde tasvir etmek yerine duygusal etkiye ve dışavuruma önem vermiştir. Örneğin, Lincoln'ün kölelik karşıtlığını tasvir ettiği kompozisyonunda, üzerlerine vurmuş güçlü ışıkla siyahilerin asılmış bedenlerini, beyaz kadın ve erkeklerden oluşan kalabalığı ve onların önünde kollarını havaya kaldırmış, köleliğin kaldırılmasını savunan Lincoln'ü görürüz. “Kalabalığın düz ve ifadesiz suratları, Lincoln'ün rengi ne olursa olsun tüm insanlara özgürlük düşüncesine karşı hissizliklerini ve umursamazlıklarını yansıtmaktadır (Berona, 2003, s.70)”.

Toplumsal sorunları ve İncil öykülerini konu ettiği ağaç baskı ve linol baskı resimler üreten Çekoslovakyalı Helena Bochořáková-Dittrichová, Paris'teki öğrencilik yıllarında Frans Masereel'in ağaç baskı romanlarıyla tanışmıştır. Bu etkilenim sonucunda 1930 yılında ürettiği *Çocukluk (Childhood)* isimli ağaç baskı romanı, kendilerine özgü problemler ve çalkantılarla şehirli bir orta sınıf ailenin gerçekçi bir tasviridir. Romandaki mekânlar, kendi çocukluğunun geçtiği (şimdiki adıyla) Çek Cumhuriyeti'nde Hana adlı küçük bir kasabaya aittir (Berona, 2008, s.115). Daha çok günlük yaşamı odak alan ve hayatın neşe ve hüznünü gerçekçi bir anlatımla aktaran romanıyla Helena Bochořáková-

Dittrichová, bu yönüyle ekseriyetle ekonomik buhran, kapitalist düzen ve yozlaşma, işçi sınıfı gibi konuları işleyen Masereel ve Ward gibi sanatçılardan ayrılmaktadır.

Bu resimli anlatı türüne katkı yapan isimlerden biri de Giacomo Patri'dir. 1940 yılında bastığı *Beyaz Yaka* (*White Collar*) isimli ağaç baskı romanında, daha önce Masereel ve Ward tarafından da sıklıkla ele alınan ekonomik buhranı konu etmiş, ancak beyaz yakalılar ve mavi yakalılar bağlamında ele almıştır. Reklam ajansında çalışan ve yeteri kadar azim ve kararlılık gösterirse başarı basamaklarını tırmanabileceğini düşünen bir beyaz yakalının hikâyesidir (Beronä, 2008, s.195). Reklam ajansındaki işinden, ardından da girdiği tüm işlerden çıkarılan adam, faturalarını dahi ödeyemeyecek duruma düşer, ailesiyle birlikte önce bir barınağa taşınır, ardından da evsiz kalırlar. Bu noktada artık sistemin gerçeklerinin tümüyle farkına varan adamın kapitalizme olan inancı yıkılır ve kitabın son sayfasında işçi sendikasına katılır. Roman kahramanı beyaz yakasından kurtulmuş bir şekilde işçiler topluluğuna katılır ve hep birlikte bilinmez bir geleceğe doğru yürürler.

Amerikalı ressam, illüstratör ve baskiresim sanatçısı Rockwell Kent'in önsözüyle başlayan kitap, John L. Lewis'in şu sözleriyle biter: 'eğer gelecekte üzerine düşündüğümüz ve umut ettiğimiz o mutluluk düzeyinde hep birlikte yaşayacaksak, Amerikan ekonomisini iyileştirmek için her işçinin üzerine düşeni yapması gerekir'. Patri, tüm beyaz ve mavi yakalıların birleşmesine ve işçi sendikasında birlikte yer almalarına büyük önem vermiştir. 1975 yılında romanıyla ilgili şunları dile getirmiştir:

Tüm Amerikalı işçilerin ve oy verenlerin arasındaki birlik ve dayanışmanın gerekliliğini anlamanın kaçınılmaz olduğuna inanıyordum; beyaz Yaka romanıyla da buna katkı sağladım. Yazar değildim, dolayısıyla bu şekilde birbirini takip eden resimlerin cevap olacağını düşündüm. Bir tane baskı presim ve oyabileceğim bol miktarda linol kalıbım vardı, o yüzde tüm işi kendi başıma yapmaya karar verdim (http-2).

Patri, 1940 yılında *Beyaz Yaka* romanını kendi imkânlarını kullanarak 50 adet kopyayla basmıştır. Romanda ağaç yerine daha ucuz ve oyması kolay linol kalıplarını tercih etmiş olması, Cohen'e (1977, s.193) göre hikâyenin proleter taraflılığını güçlendirmek için olabilir. Ward'ın *Zorlu Yolculuk* romanında karakterin hayallere daldığı anları turuncu renkle tasvir etmesinden esinlenen Patri, *Beyaz Yaka*'daki alegorik sahnelerin çoğunu turuncu renkle basmıştır (Cohen, 1977, s.193).

Güney Sınırı (*Southern Cross*) isimli ilk ve tek ağaç baskı romanıyla İngiliz sanatçı Laurence Hyde, ağaç baskı roman türüne katkı sağlamış bir diğer sanatçıdır. İngiliz sanatçılar Paul Nash ve Eric Gill'in baskılarından ve ayrıca Rockwell Kent ve Lynd

Ward'ın eserlerinden etkilenen sanatçı, *Güney Sınırı*'nı üç yılda tamamlamış ve roman 1951 yılında az sayıda kopyayla basılmıştır. 118 ağaç gravürden oluşan kitap, İkinci Dünya Savaşı'nın akabinde Amerika'nın Güney Pasifik'te gerçekleştirdiği atom bombası denemelerini konu almaktadır. 1945 Ağustos'unda Hiroşima ve Nagasaki'ye attığı atom bombalarının kitlesel yıkımı ve akla hayale sığmayan dehşetine rağmen Amerika'nın atom bombası denemelerine Bikini Adası'nda devam etmesi, Hyde'ı bu romanı üretmeye itmiştir (Beronä, 2008, s.214).

Frans Masereel'den ve George Grosz'dan ilham alan Si Lewen, 1957 yılında *Askeri Geçit Töreni* (*The Parade*) adlı savaş karşıtı bir öykü yaratmıştır. 55 çizimden oluşan bu öykü, askeri geçit törenlerinin görkemi ve ihtişamının arkasında yatan savaşın ve ölümün çirkin gerçekliklerini konu eder. Çocukken askercilik oynayan ve büyüdüklerinde orduya katılıp savaşta öldüren ya da yaralanan veya ölen erkek çocuklarını resmeden Lewen, sadece askerleri değil aynı zamanda sivil kayıpları da odak almıştır. Lewen'in savaşın dehşeti ve yıkımına dair sarsıcı imgeleri Albert Einstein'ı son derece etkilemiş ve sanatçıya yazdığı mektubunda 'çağımızın size ve eserlerinize ihtiyacı var' yorumunda bulunmuştur (Beronä, 2009c, s.107). Einstein ayrıca *Geçit Töreni* romanı için yazdığı giriş bölümünde 'sanatın savaş eğilimlerine karşı koyma gücüne' vurgu yapmış ve şunları söylemiştir: 'ne gerçekçi tanımlamalar ne de entelektüel tartışmalar, hiçbir şey gerçek sanatın psikolojik etkisine denk olamaz' (Walker, 2007, s.10).

Şunu da not etmek gerekir ki çizgi roman sanatçıları ve karikatüristler de Masereel ve diğer ağaç baskı roman sanatçılarının romanlarındaki gücü fark etmiştir. Bunlardan Milt Gross, 1930 yılında *Adam Kadına Yanlış Yaptı* (*He Done Her Wrong*) adlı romanı, aşk ve yanlış anlaşılmayı konu alan yazısız bir öyküdür. Aynı şekilde Max Fleischer animasyon stüdyosunda *Betty Boop*, *Superman* ve *Temel Reis* gibi çizgi filmlerde çalışmış olan Myron Waldman da 1943 yılında *Havva* (*Eve*) adında yazısız resimli hikâyesini yayımlamıştır. Öte yandan *New York Herald Tribune* gibi dergilerde karikatürist olarak çalışmış ve *Vanity Fair*'in 1935 Ağustos sayısında yayımlanan Japon İmparatoru Hirohito'yla ilgili karikatürüyle tanınan William Gropper da 1930 yılında yazısız roman üretmiştir. *Alay-oop* isimli romanında iki akrobatın ve vodvildeki bir şarkıcının yaşamları konu edilmiştir. Her üç roman da çizgi roman estetiğindedir; karakterler karikatür estetiğiyle çizilmiştir ve duruş ve hareketler abartılıdır. Ayrıca bir yüksek baskı tekniğiyle basılmamış, mürekkeple çizilmiştir. Ancak yazı kullanmadan hikâye anlatmaları nedeniyle ağaç baskı romanlara (ya da yazısız roman) örnek teşkil etmektedir.

SONUÇ

20. yüzyılda bilim ve teknolojiye yaşanan gelişmeler her ne kadar birçok insanın yaşam standartlarını yükselmiş olsa da bu sürecin gizli bir bedeli olmuştur. O dönem görmezden gelinen toplumsal eşitsizlik ve haksızlıklar ve iki büyük savaşın ve ekonomik çöküşün tahripkâr sonuçları, sanatçılar tarafından sorgulanmaya başlamıştır. Ağaç baskı roman sanatçılarının da dönemin bu bunalımlı atmosferini psikolojik, siyasi ve toplumsal açıdan eserlerinde konu ettiği ve yarattıkları sarsıcı imgelerle ve etkileyici hikâyeleriyle okuyucusunu korkusuzca gerçeklerle yüzleştirip geleneksel inançlarını sorgulamaya davet ettiği görülmektedir.

Sanayileşmenin getirdiği sorunlar, Birinci Dünya Savaşı'nın felaketleri ve savaş sonrası yaşanan ekonomik buhran gibi temaların yanı sıra haklarından mahrum bırakılmış, yoksul kesimin yaşadığı toplumsal eşitsizlikler ve bunun yarattığı sorunların da ağaç baskı romanların sıklıkla odaklandığı konular olduğu tespit edilmiştir. Alt sınıfın sefaleti ve çaresizliğine vurgu yapan bu romanlarda, bu sistemi ya da otoriteyi sorgulayan ya da bunlara karşı ayaklanan herkesi, acımasız bir son beklemiştir. Frans Masereel'in *Saatler Kitabım*'da olduğu gibi toplum tarafından deli gibi görülüp, ötekileştirip yalnız bırakılmış, Lynd Ward'ın *Zorlu Yolculuk*'unda karşılaştığımız gibi sisteme karşı ayaklanmanın bedeli ölümle sonuçlanmıştır. Dolayısıyla bu romanların bir taraftan 20. yüzyılın getirdiği sömürü düzenini, sistemin çarpıklıklarını ve toplumsal yozlaşmayı eleştirirken diğer taraftan özellikle alt sınıfa mensup insanların bu durum karşısındaki çaresizliğine de vurgu yaptığı sonucunu çıkarmak mümkündür.

Belçikalı sanatçı Frans Masereel'in 1918 yılında bastığı *25 İmgeyle Bir Adamın Çilesi* ile birlikte tohumları atılmış olan ağaç baskı roman türü, yukarıda sözü edilen ciddi ve yetişkinlere yönelik konuları yalnızca resimlerle çarpıcı bir şekilde anlatarak görsel anlatı gücünü ortaya koymaktadır. Masereel'in ardından bu tür romanlar üretmiş sanatçıların, ağaç baskı tekniğinin dışında teknikler de kullanarak bu anlatı türünün sınırlarını ve anlatım gücünü genişlettiği görülmektedir.

Bu alanda 50'nin üzerinde roman üreten Frans Masereel'in yalnızca 5 eserine yer verilmiş olan tez çalışmasında, sanatçının ağaç baskı tekniğini en kaba haliyle kullanmasına rağmen tüm şehrin detaylarını okura yansıtabilecek kadar ustalıkla biçimde kullandığı görülmüştür. Çapraz tarama yöntemiyle tonal etki yaratma kaygısı duymamış olan sanatçı, tekniği basit ve ilkel haliyle kullanmasına karşın, karakterlerin duygu durumlarını başarıyla aktarabilmiştir. Öte yandan sanatçının, Alman Dışavurumcuların

sıklıkla işlediği temalardan yararlandığı ve onlar gibi dönemin Avrupa'sının yozlaşmış burjuva kültürünü hedef aldığı görülmektedir.

Altı tane ağaç baskı roman üretmiş Lynd Ward'ın sadece *Tanrıların Adamı* (1929), *Zorlu Yolculuk* (1932) ve *Vertigo* (1937) romanları incelenmiş ve sanatçının Masereel'in aksine ağaç gravür tekniğinden yararlanarak daha ayrıntılı bir üslup benimsediği ve renk kullanımı, resimlerin farklı boyutlandırılması gibi konularda yenilikler getirdiği tespit edilmiştir. Masereel'den ilham alarak ağaç baskı roman türünü Amerika'ya taşıyan ve yeni kıtada bu türün öncüsü olan Lynd Ward, romanlarında dönemin karamsar ve kasvetli atmosferini yine karamsar ve karanlık bir ifadeyle yansıtmaya çalışmıştır.

1926 yılında basılan *Kader* romanıyla Otto Nückel, ağaç baskı roman türünde ilk ve tek eserini üretmiş ve melodramatik yapısıyla hayatın dışına itilmiş bir kadının çocukluğun itibaren acıklı yaşam öyküsünü konu etmiştir. *Kader* romanında sanatçının siyah-beyaz kontrastlığını etkili biçimde kullandığı ve dramatik atmosferi okura başarıyla yansıtabilen yalın ancak sarsıcı kompozisyonlar kurduğu görülmüştür. Sanatçı, bir kadının dramatik yaşamını merkez alan öyküsüyle Almanya'daki Weimar Cumhuriyeti döneminin bir alegorisini sunmuştur. Nückel, her ne kadar bu alanda tek bir eser üretmiş olsa da kendisinden sonraki sanatçılara ilham kaynağı olmuştur.

Tez çalışmasında ele alınmış olan tüm sanatçıların eserlerinde Dışavurumcu estetiğin hâkim olduğu görülmektedir. Gerek resim sanatı gerekse sinema alanında Alman Dışavurumculuk akımının göze çarpan bir etkisi söz konusudur. Diğer taraftan resimsel öyküleme şekilleri, birbirini bütünsel bir yapıda takip eden ardışık resimler, sahenin önemine ve duygu durumuna göre kullanılan perspektifler ve kadrajlar incelendiğinde ağaç baskı romanların sessiz sinemayla ve karikatür/çizgi roman sanatıyla ilişkili olduğu görülmüştür.

Neredeyse yüz yıllık bir geçmişi olan bu eserler, günümüz insanının yabancı olduğu, dolayısıyla belki de pek anlayamayacağı türden konuları odak almış olmasına karşın bugün bile okurun empati kurabileceği bir anlatım biçimine sahip olduğu fark edilmiştir. Romanlar, modern insanın 21. yüzyılda tanıklık ettiği ekonomik, toplumsal ve politik problemlerle benzerlik kurabileceği bir evrenselliğe sahiptir. Ağaç baskı romanların bu yönü, onların zamansızlığının ve resimsel anlatı sanatındaki yetkinliklerinin en güçlü göstergesidir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2003). *Sessiz sinema* (2. Baskı). İstanbul: Om Yayınevi.
- Aldis, H. G. (1941). *The printed book* (2. Baskı). Cambridge: Cambridge University Press.
- Antmen, A. (2008). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antonsen, L. B. (2004). Frans Masereel: Passionate Journey. *Harvard Review* (27), 154–155.
- Avermaete, R. (1977). *Frans Masereel*. New York: Rizzoli International.
- Bayl, F. (1998). Resimde Dışavurumculuk (Çev. Sema Rifat). (Ed. E. Batur), *Modernizmin Serüveni* içinde (s.266-270). İstanbul: YKY.
- Berjeau, J. P. (1859). *Biblia Pauperum*. Londra: J. Russell Smith.
- Beronä, D. A. (1998). Pictorial narratives: the woodcut novels of Lynd Ward. *The Comics Journal*, (208), 102-106.
- Beronä, D. A. (2002). The woodcut novels of Lynd Ward. *Matrix: a review for printers and bibliophiles*, (22), 143-153.
- Beronä, D. A. (2003). Wordless novels in woodcuts. *Print Quarterly*, 20 (1), 61–73.
- Beronä, D. A. (2007). Introduction. *Frans Masereel: Passionate Journey: a vision in woodcuts* içinde (s. v-ix). New York: Dover Publications.
- Beronä, D. A. (2008). *Wordless books: the original graphic novels*. New York: Abrams Books
- Beronä, D. A. (2009a). Introduction. *The Sun, The Idea and Story Without Words, Frans Masereel* içinde (s. v-viii). New York: Dover Publications.
- Beronä, D. A. (2009b). Introduction. *Vertigo: A novel in woodcuts* içinde (s. v-ix). New York: Dover Publications.
- Beronä, D. A. (2009c). Wordless worlds. *World War 3 Illustrated: The Wordless Issue*, 39, 105-108.
- Beronä, D. A. ve Lanier, C. (1998). A season of silent novels. *The Comics Journal*, (208), 95-103.
- Bezci, Ş. (2015). Maus: grafik roman ve edebiyat. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 55(2), 251-270.
- Bland, D. (1958). *A history of book illustration: the illuminated manuscript and the printed book*. Cleveland: World Publishing Company.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2008). *Film sanatı* (Çev: Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat). İstanbul: Hil Yayın.
- Brokaw, C. J. (2016). Introduction. C. J. Brokaw ve P. Kornicki (Editörler). *The history of the book in East Asia* içinde (s. xiii-xxxv). New York: Routledge.

- Bucher, E. (1928). Frans Masereel and his woodcut. *The Woodcut: An Annual* 2 (s. 37-49). <http://inexpensiveprogress.com/post/142794751925/frans-masereel-and-his-woodcuts> (Erişim tarihi: 02.01.2019)
- Campbell, J. (1995). *The Ars Moriendi: an examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version*. Ottawa: University of Ottawa.
- Cantek, L. (2002). *Türkiye’de çizgi roman* (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Cantek, L. (2015). *Grafik roman, çizgi romanı itibarlandırdı*. <https://www.edebiyathaber.net/levent-cantek-grafik-roman-cizgi-romani-itibarlandirdi/> (Erişim tarihi: 20.06.2019)
- Carter, T. F. (2016). Paper and block printing – from China to Europe. D. Crowley ve P. Heyer (Editörler). *Communication in history – technology, culture, society* içinde (s. 67-73). 6. Baskı. New York: Routledge.
- Chow, K. (2007). Reinventing Gutenberg: woodblock and movable-type printing in Europe and China. S. A. Baron, E. N. Lindquist ve E. F. Sheflin (Editörler). *Agent of change: print culture studies after Elizabeth L. Eisenstein* içinde (s. 169-192). Amherst: University of Massachusetts Press.
- Christianson, K. (2013). *Apocalypse block-book*. <https://www.newberry.org/apocalypse-block-book> (Erişim tarihi: 06.03.2019).
- Clair, C. (1976). *History of European printing*. New York: Academic Press.
- Cohen, M. (1977). The novel in woodcuts: a handbook. *Journal of Modern Literature*, 6(2), 171-195.
- Coşkun, E. E. (2017). *Dünya sinemasında akımlar* (3. Baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Coşkun, R. (2004). *Resimde zaman kavramı*. Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Cust, L. (1898). *The Master E. S. and the Ars Moriendi*. Oxford: Clarendon Press.
- Demirkol, V. C. (2008). *Batı sanatında Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Evren Basım Yayın.
- Dugdale, L. S. (2015). Dying, a lost art. L. S. Dugdale (Ed.), *Dying in the twenty-first century: toward a new ethical framework for the art of dying well* içinde (s. 3-18). Massachusetts: MIT Press.
- Dyrness, W. A. (2004). *Reformed theology and visual culture: the Protestant imagination from Calvin to Edwards*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eğribel, E. (1992). Çizgi roman olayı ve toplum. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Dergisi*, 3(3), 1-43.
- Eire, C. M. N. (1983). Ars Moriendi. G. S. Wakefield (Ed.), *The Westminster dictionary of Christian spirituality* içinde (s. 21-22). Philadelphia: The Westminster Press.
- Eisner, L. H. (1981). Introduction. J. Kobal (Ed.), *Great film stills of the German silent era* içinde. New York: Dover Publications Inc.
- Eisner, W. (1996). *Graphic storytelling and visual narrative*. Tamarac: Poorhouse Press.

- Ergenç, A. (2017). *Ginsberg, Süper-Komünist*. <http://postdergi.com/ginsberg-super-komunist/> (Erişim tarihi: 14.12.2018)
- Esmer, H. (1997). *Savaş izlenimleri ve şiddet*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Esmer, H. (2001). *Şiddet imgeleri ve çözümler*. Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Esmer, H. (2002). Parçalanmış bir yaşamın tanığı olarak Otto Dix ve Prager Strasse. *Anadolu Sanat*, 13, 111–120.
- Fan, J., Han, Q., Wang, Z. ve Dai, N. (2015). The four great inventions. Y. Lu (Ed.), *History of Chinese science and technology* içinde, 2.cilt (s. 161-299). Şangay: Springer.
- Febvre, L. ve Martin, H. J. (1997). *The coming of the book: the impact of printing 1450-1800*. (Çev: David Gerard). Londra: Verso Classics.
- Fırıncı, M. (2006). Alman Ekspresyonizmi (Dışavurumculuk), Die Brücke (Köprü) ve Türk baskı resim sanatına etkileri. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19, 110-115.
- Fontenot, T. (2018). Woodcut novel. <https://www.rem.routledge.com/articles/woodcut-novel#ref19> (Erişim tarihi: 12.12.2018)
- Fuhrmann, O. W. (1983). The invention of printing. P. A. Winckler (Ed.), *Reader in the history of books and printing* içinde (s. 237-283). Colorado: Library of Congress.
- Garcia, S. (2015). *On the graphic novel* (Çev: Bruce Campbell). Jackson: The University Press of Mississippi.
- Gasser, C. (26 Ocak 2006). Stummes elend: der bilder-roman “Destin” von Otto Nückel. *Neue Zürcher Zeitung*. <https://www.nzz.ch/articleDIJMP-1.6356> (Erişim tarihi: 24.01.2019).
- Gernet, J. (1996). *A history of Chinese civilization* (2. Baskı). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gibson, J. (2016). Text optional: visual storytelling with wordless picture books. *Children and Libraries*. 14(2), 3-7.
- Gombrich, E. H. (1972). *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. Princeton: Princeton University Press.
- Grammatikopoulos, D. (2018). The language of speechlessness: wordless graphic and woodcut novels. *PhiN*, 15, s.12-29.
- Griffiths, A. (1996). *Prints and printmaking: an introduction to the history and techniques*. Berkeley: University of California Press.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin durumu: kültürel değişimin kökenleri*, (Çev: Sungur Savran). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Heesen A. T. (2002). *The world in a box: the story an eighteenth-century picture encyclopedia* (Çev. Ann M. Hentschel). Chicago ve Londra: The University of Chicago Press.
- Herb, S. (2013). The graphic world of Lynd Ward. *Archives of American Art Journal*, (52)3-4, 10-15.
- Herb, S. (2016). The continuing influence of graphic novelist and children's book illustrator: Lynd Ward. D. Clark ve L. Salem (Editörler). *Frontiers in American children's literature* içinde (s. 207-228).
- Hind, A. (1935). *An introduction to a history of woodcut*. Houghton: Mifflin Co.
- Hyde, L. (1951). *Southern Cross: a novel of the South sea told in wood engravings by Laurence Hyde with a review of stories in pictures from earliest times*. Los Angeles: Ward Ritchie Press.
- Ivins, W. M. (1969). *Prints and visual communication*. Massachusetts: MIT Press.
- Kazin, A. (19 Aralık 1937). Boy, girl and old man in woodcuts. *New York Herald Tribune Books*, 6.
- Kilgour, F. G. (1998). *The evolution of the book*. New York: Oxford University Press.
- Klein, P. K. (1992). Introduction: the Apocalypse in medieval art. R. K. Emmerson ve B. McGinn (Editörler). *The Apocalypse in the middle ages* içinde (s. 159-199). Ithaca: Cornell University Press.
- Koçak, G. (1993) *Ülkemizde Cumhuriyet döneminde hikâye ve romanlarda resimleme geleneği*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Köse, O. (1992). *Ağaç baskı sanatı ve Alman Ekspresyonistlerindeki yorumu*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Eskişehir: Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kracauer, S. (1974). *From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film*. Princeton: Princeton University Press.
- Kracauer, S. (1985). Temel Kavramlar (Çev: Erol Mutlu). S. Büker ve O. Onaran (Ed.), *Sinema Kuramları* içinde. Ankara: Dost Yayınevi.
- Kunzle, D. (1973). *History of the Comic Strip Volume I: The Early Comic Strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*. Berkeley, Los Angeles ve Londra: University of California Press.
- Kunzle, D. (2007). *Father of the comic strip: Rodolphe Töpffer*. Jackson: The University Press of Mississippi.
- Kuru, A. Ş. (2017). I. Dünya Savaşı'nın sanat diline etkileri: Max Beckmann'ın Die Hölle (Cehennem), Käthe Kollwitz'in Der Krieg (Savaş) baskı dosyaları. *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Dergisi*, 26(2), 395-421.
- Lanier, C. (1998). Frans Masereel: a thousand words. *The Comics Journal* (208), 109–117.

- Lehmann-Haupt, H. (1 Şubat 1930). The picture novel arrives in America. *Publisher's Weekly*. 612.
- Lenhart, J. M. (1939). The origin of invention of printing: its background. *The Catholic Historical Review*, 25(3), 287-308.
- Lent, J. (1999). Appendix. J. Lent (Ed.), *Pulp demons: international dimensions of the postwar anti-comics campaign* içinde (s.269-279). Madison: Associated University Presses.
- Mattingly, P. H. (2001). *Suburban landscapes: culture and politics in a New York metropolitan community*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Mayor, A. H. (1972). *Prints and people: a social history of printed pictures*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Meggs, P. B. ve Purvis, A. W. (2016). *Meggs' history of graphic design* (6. Baskı). New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- Michalski, S. (1994). *New Objectivity*. Köln: Benedikt Taschen.
- Moritz, W. (1998). Bartosch's The Idea. J. Pilling (Ed.), *A reader in animation studies* içinde (s.93-103). Londra: John Libbey Publishing.
- Nietzsche, F. (2000). *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (Çev. A. Turan Oflazoğlu). İstanbul: Cem Yayınevi.
- O'Connor, M. C. (1966). *The arts of dying well: the development of the Ars Moriendi*. New York: AMS Press.
- Öztürk, M. (2014). *Sine-masal kentler: Modernitenin iki "kahramanı" kent ve sinema üzerine bir inceleme*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Painter, H. W. (1962). Lynd Ward: artist, writer and scholar. *Elementary English*, (39)7, 663-671.
- Pitz, H. C. (1955). The illustrations of Lynd Ward. *American Artist*, 19(3), 32-37.
- Platin, A. (1985). Tek resimden dizi resme geçiş. *Hürriyet Gösteri Sanat-Edebiyat Dergisi*, (61), 64-65.
- Pohlad, M. B. (2013). Charles Turzak's Abraham Lincoln: biography in woodcuts (1933). *Journal of the Abraham Lincoln Association*, 34(2), 1-20.
- Richard, L. (1991). *Ekspresyonizm: sanat ansiklopedisi* (2. Baskı), (Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy ve İlhan Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sabin, R. (1993). *Adult comics: an introduction*. New York: Routledge.
- Saff, D. ve Sacilotto, D. (1978). *Printmaking: history and process*. New York: Wadsworth/Thompson Learning.
- Salur, N. (1995). *Ağaç baskının dünü bugünü ve Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanatçıları*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Sarton, G. (1926). The invention of printing in China and its spread westwards by Thomas Francis Carter. *Isis*, 8 (2), 361-373.
- Schmied, W. (1993). *Weimar dönemi eleştirel grafik sanatı*. Alman Kültür Merkezinin Düzenlediği Sergi Kataloğu. Stuttgart Dış İlişkiler Enstitüsü Yayınları.
- Scognamillo, G. (2014). *Korkunun ve dehşetin kapıları*. İstanbul: Bilge Karınca Yayınları.
- Sennewald, A. (1999). *Deutsche buchillustratoren im ersten drittel des 20. jahrhunderts*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag.
- Siebert, C. (01 Mayıs 2015). Letter of recommendation: Frans Masereel's The City. *The New York Times Magazine*.
https://www.nytimes.com/2015/05/03/magazine/letter-of-recommendation-frans-masereels-the-city.html?_r=0 (Erişim tarihi: 01.04.2019).
- Simmons, R. (2002). *Dictionary of printmaking terms*. Londra: A&C Black.
- Spiegelman, A. (2010a). Reading pictures. A. Spiegelman (Ed.), *Lynd Ward: Gods' Man, Madman's Drum, Wild Pilgrimage* içinde (s. ix-xxv). New York: Library of America.
- Spiegelman, A. (2010b). Chronology. A. Spiegelman (Ed.), *Lynd Ward: Gods' Man, Madman's Drum, Wild Pilgrimage* içinde (s. 799-833). New York: Library of America.
- Sun, W. (2004). *Chinese seals: carving authority and creating history*. San Francisco: Long River Press.
- Şahin A. N. E. ve Kayalıoğlu, S. (2016). I. Dünya Savaşının Avrupa resim sanatına etkileri. *Gazi Akademik Bakış*, 10(19), 183-207.
- Tabachnick, S. (2017). From comics to the graphic novel. S. Tabachnick (Ed.), *The Cambridge companion to the graphic novel* içinde (s. 26-40). Cambridge: Cambridge University Press.
- Todor, P. (1998). Typology and format in the Netherlandish blockbook Canticum canticorum, ca. 1465. *Visual Resources*, 13 (3-4), 331-361.
- Tsien, T. H. (1985). *Science and civilization in China, chemistry and chemical technology: paper and printing* (5. cilt, 1. bölüm). Cambridge: Cambridge University Press.
- Tuğan, N. H. (2017). Alman dışavurumcu sinemasında mizansen: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (Robert Weine). *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (28), 302-314.
- Verdino-Süllwold, C. M. (2017). The medieval and modern: German Expressionist prints <https://www.scene4.com/archivesqv6/2017/apr-2017/0417/carlasullwold0417.html> (Erişim tarihi: 12.04.2019).
- Verhey, A. (2011). *The Christian art of dying: learning from Jesus*. Cambridge: William B. Eerdmans Publishing Company.

- Vorms, P. (1966). Seventy-five years of Frans Masereel. *An Artist's Proof: A Journal of Printmaking*, (XI).
- Vorms, P. (1967). *Gespräche mit Frans Masereel*. Zürich: Limmat.
- Walker, G. A. (2007). *Graphic witness: four wordless graphic novels by Frans Masereel, Lynd Ward, Giacomo Patri and Laurence Hyde*. New York: Firefly Books.
- Ward, L. (1974). *Storyteller without words: the wood engravings of Lynd Ward with text by the artist*. New York: Harry N. Abrams Inc.
- Weinbaum, A. E. (2003). Ways of not seeing: (en)gendered optics in Benjamin, Baudelaire and Freud. D. L. Eng ve D. Kazanjian (Editörler). *Loss: the politics of mourning* içinde (s. 396-426). Los Angeles: University of California Press.
- Willett, P. (1997). *The silent shout: Frans Masereel, Lynd Ward, and the novel in woodcuts*. Indiana: Indiana University Libraries.
- Willett, P. (2005). The cutting edge of German Expressionism: the woodcut novel of Frans Masereel and its influences. N. H. Donahue (Ed.), *A companion to the literature of German Expressionism* içinde (s. 111-134). New York: Camden House.
- Wilson, A ve Wilson, J. L. (1985). *A medieval mirror: speculum humanae salvationis 1324-1500*. Los Angeles: University of California.
- Yang, G. (tarihsiz). Comics in Education. *Humble Comics*.
<http://www.humblecomics.com/comicsedu/> (Erişim tarihi: 12.04.2019)
- Yıldır, E. (1984). Çizgi roman dosyası. *Töre*, 13.

İnternet Kaynakları

- http-1 - <http://bandedessineeinenglish.blogspot.com/2016/06/die-sonne-63-holzschnitte-von-frans.html> (Erişim tarihi: 02.04.2019)
- http-2 - https://pantherpro-webdesign.com/heller/art_of_woodcutting3.html (Erişim tarihi: 08.05.2019)

EKLER

Tezimin konusuna uygun olması bakımından eserler, ağaç baskı roman geleneğine uygun olarak bir kitap sayfası boyutlarından biraz büyük boyutta ve benzer bir teknik ve estetik yaklaşımla üretilmiştir. Franz Kafka'nın *Dönüşüm* romanının da etkisiyle toplumda yabancılaşma ve ötekileşme resmedilmiştir. Eserlerimde toplumdaki bireyler böcek olarak betimlenerek hayatın her yerinde her şekilde etrafımızda bu durumun süregeldiği vurgulanmak istenmiştir. Bir aile yaşantısında çocuklar, anne-babalar ya da iş hayatında kadın ve erkekler vb. gibi toplumun her türlü üyesi hayatının bir noktasında belki birçok kez bulunduğu çevreden dışlanmış ötekileşmeyle yüz yüze bırakılmıştır. Eserlerin tamamı 40 x 30 cm, kâğıt üzerine ağaç baskı tekniğiyle yapılmıştır.



‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine ağaç baskı, 40 x 30 cm (kâğıt boyutu), 2019.



‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine ağaç baskı, 40 x 30 cm (kâğıt boyutu), 2019.



‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine ağaç baskı, 40 x 30 cm (kâğıt boyutu), 2019.



‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine ağaç baskı, 40 x 30 cm (kâğıt boyutu), 2019.



‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine ağaç baskı, 40 x 30 cm (kâğıt boyutu), 2019.



‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine ağaç baskı, 40 x 30 cm (kâğıt boyutu), 2019.



‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine ağaç baskı, 40 x 30 cm (kâğıt boyutu), 2019.



‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine ağaç baskı, 40 x 30 cm (kâğıt boyutu), 2019.



‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine ağaç baskı, 40 x 30 cm (kâğıt boyutu), 2019.



‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine ağaç baskı, 40 x 30 cm (kâğıt boyutu), 2019.



‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine ağaç baskı, 40 x 30 cm (kâğıt boyutu), 2019.



‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine ağaç baskı, 40 x 30 cm (kâğıt boyutu), 2019.



‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine ağaç baskı, 40 x 30 cm (kâğıt boyutu), 2019.



‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine ağaç baskı, 40 x 30 cm (kâğıt boyutu), 2019.



‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine ağaç baskı, 40 x 30 cm (kâğıt boyutu), 2019.