

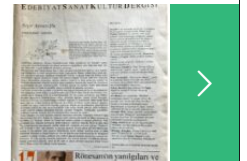
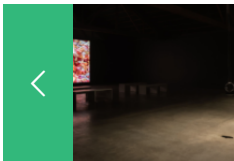
[Ana Sayfa](#)[Biz Kimiz?](#)[Kategoriler](#) ▼[Tüm Yazılar](#)[İletişim](#)

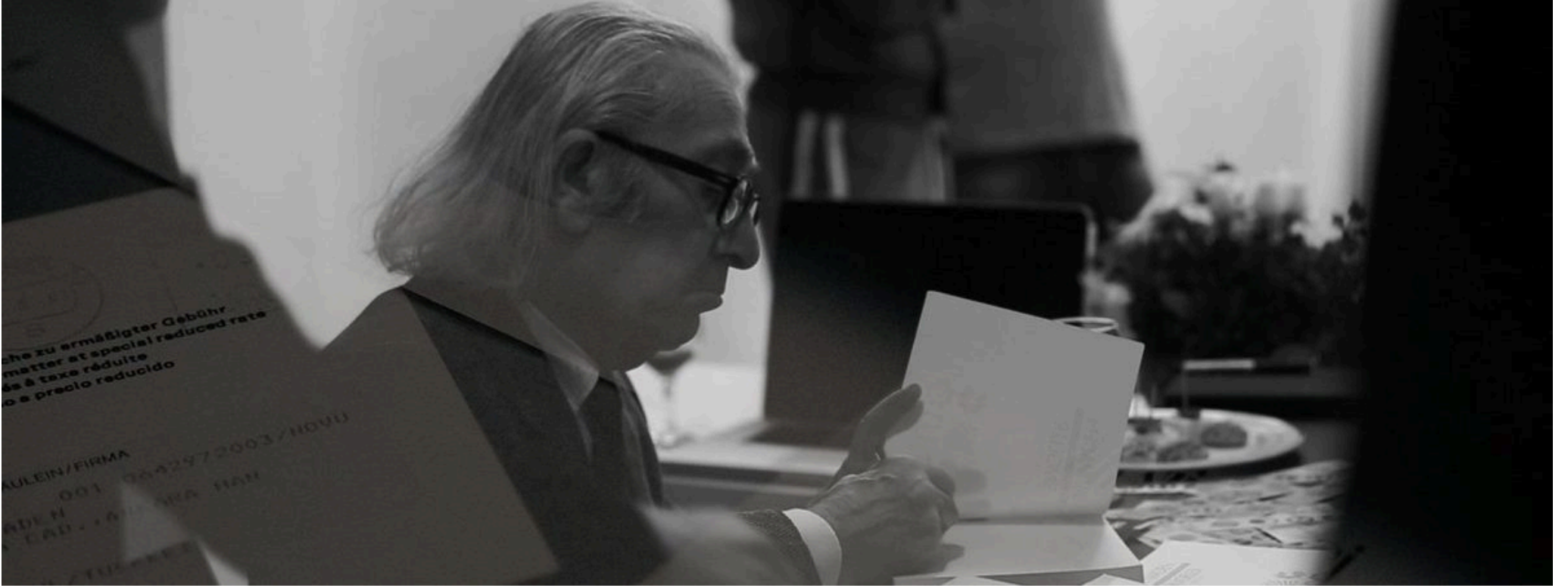
# bir sait maden belgeseli: şık derviş

[Ana Sayfa](#) > [Emine Canlı](#) > [bir sait maden belgeseli: şık derviş](#)

Yazan Emine Canlı • 3 Şubat 2021

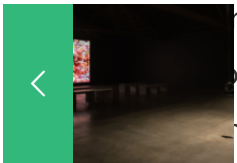
[Etiket](#) ▼ [Kategoriler](#) ▼





Sait Maden kimisi için iyi bir kapak tasarımcısı, kimisi için bazı metinlerin en sahih karşılıklarını “Türkçede arayan” kişi, kimisi için şair, kimisi için de Türkiye’deki tipografi çalışmaları açısından kendi başına bir nüve. Birbirinden “farklı” (farklı mı? şimdilik farklı’yı tırnak içerisine alıp imada bulunmakla yetinelim) ilgi ve çalışma alanları olan Maden ile ilgili bir belgeselde ağırlık noktası belirlemek güç olduğu için ortak payda bulmak ve ağırlığı pay etmek en adil çözüm olsa gerek.

Belgeselin sunuşunda Sait Maden isminin yanına mavi renkle eklenen “şık derviş”, Cemal Süreya’nın onun için kullandığı bir mahlastır ve



im çizgisini, sanatını, şiirini ve düşünce dünyasındaki zarafeti imlemek için yapılmış bilinçli bir tercihtir. *sait made* o kapağı tipografileri gibi küçük harflerle ve mavi ile yazılışı, yönetmen Miraç Güldoğan’ın hocasına sadık, iyi bir öğrencinin ve gözettiği vefa borcunu “Sait Maden dili” ile ödemeye çalıştığının göstergesi olarak okunabilir.

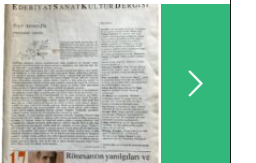
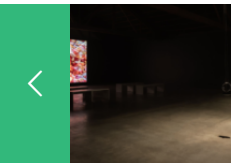


Güldoğan, ‘şık derviş’in, “The Elegant Dervish” şeklinde çevrilmesinin sebebini, belgesel ekibi için bu ifadenin Doğu–Batı sentezi olarak görülmesi ile açıklar. ‘Şık’ın İngilizcede zarafeti ve asaleti çağrıştıran “elegant” kelimesine denk düşmesi, ‘derviş’in ise Doğu’nun tinselliğini imlemesidir Güldoğan için sentez.<sup>[1]</sup> Fakat her sentez gibi bu da esasında sentezlenemeyene ve “fark”a gönderimde bulunur. Şık kelimesinin “elegant” olarak İngilizceye çevrilebilir olması Batı’yı, derviş ise konumunu topyekûn başka bir kelimeye bırak(a)mayışı, sadece okunurluğunu mümkün kılacak kadar müdahaleye izin vermesi (dervish), yani bir anlamıyla çevrilemezliğiyle Doğu’yu imler.

Bir başka düzlemde ise durum, 1950’lerde ülkedeki grafik tasarımının Batı’dan ithal edildiği bir dönemde Sait Maden’in Türkiye’nin tüm batılılaşma çabalarına rağmen doğulu kalan tarafına işaret eder. Maden’in otantik unsurlarda diretmesidir esasında sentezlenen ve sentezlenemeyen. Otantikten, salt romantik bir kaligrafi ve divan edebiyatı ilgisini anlamıyor, daha temelde kelime anlamıyla ilişkilendiriyor ve “aslına uygun” olanı; hem Maden’e hem de yaşadığı coğrafyaya uygun olanı anlıyoruz. 13 yaşında kendisinden hat öğrenebildiği bir usta bulmuşsa onun dizinin dibinde hat; resim yapmayı öğrenebileceği mektep hocası bulmuşsa onun elinden de resim öğrenir ya da Cumhuriyet döneminde yaşıyor ve elinde Latin alfabesi varsa onu okunur kılar, fakat dilden dile aktarılan Arap alfabesinin ritmini de asla bırakmaz.

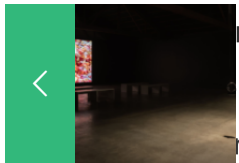
### çok eskiye gitmemiz lazım ama gidelim

Sait Maden, belgeselde geçen bir röportajda kendisini sırasıyla ressam, grafiker, fotoğrafçı, şair ve çevirmen olarak tanımlar. Söz konusu alanların tümü imge, sembol, tasarım ve dil ile ilişkilidir; var olan ile varlık arasındaki ilişkide salınan bir “yeniden üretme” sürecidir. Belgeselin açılış karesinde Maden’in “çok eskiye gitmem lazım ama gideyim” demesi gibi bizim de bu ilişkiyi kavramamız için çok eskiye gitmemiz lazım ama gidelim.





Dil, düşünce ve varlık arasındaki ilginin kadim bir ilişki olduğunu varsayar ve imge, sembol, tasarım (re-presentation) gibi kavramların bu ilişkiden doğduğunu bilir, böyle de söyleriz. Dil epistemolojik, düşünce ontolojik, varlık ise metafizik alanı mümkün kılar. Söz konusu üç alan arasındaki ilişkinin doğrudan mı, dolaylı mı kurulduğu, insanın (bu yazı özelinde bilhassa sanatçının) bu kurulumdaki rolü, kurulan ilişki



ğâ çıkan kavram, nesne, imge, eylem, sanat eseri gibi ürünlerin konumu, felsefe tarihi boyunca çözülmeye çalışılan

bulunamayan konulardır. Aslında tam da nihai bir çözümünün olmayışı sanatı, etiği, metafiziği ve bunlara dair en

n kılar. Maden gibi uğraşını entelektüel zeminde ele alan sanatçılar için bu üçlü alan arasındaki ilgiye kayıtsız kalm



bir çözüm olduğunu düşünmek de bu nedenle mümkün değildir. Sanatçının veya entelektüelin dil, düşünce ve varlık arasında kurulan veya

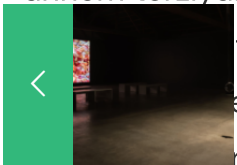
kurulmaya çalışılan ilişkiye dair bir çabası ve bu çaba ile ürettiği izleri/eserleri vardır. Diğerlerinin aksine sanatçı şunun farkındadır: İşini yaparken bir yandan da kendisini yapmaktadır; üstelik sadece kendisini değil, sanatı aracılığıyla içinde yaşadığı toplumu da şekillendirmektedir. Fakat XX. yüzyıl öncesinde bu durum temaşa iken XX. yüzyılda toplum mühendisliğine kadar evrilir ve sanat/sanatçı/sanat eseri ile endüstriyelleşme arasında günümüzde dahi aşılamayan bir gerilim yaratır.

XX. yy., tekniğin sanatın “doğasını” doğrudan etkilediği bir çağdır. Tarihte ilk defa sanat eserleri yeniden üretilebilir ve kitleselleştirilebilir hâle gelir. Öncesinde biricik olan, sanatçının dünyasını duyularımıza sunan sanat eseri, bu yüzyılda kopyalanarak ve daha fazla kişiye ulaşarak ortak duyu (sağduyu) alanını genişletir. Bu durum kimileri için üst yapının unsuru olan sanatın demokratikleşmesi, kimileri için sanatın vasatlaşması, kimileri için ise içinde birçok tehlike barındıran ideolojik bir tehdittir.[2] 1950 sonrasında artan üretim çeşitlenmesi, buna bağlı olarak tüketim ihtiyacının artması ve pazarlamanın ana unsurlarından olan grafik tasarımın da toplumsal inşayı etkilemesi yadsınamayacak boyuttadır. Kitap, dergi, duyuru, afiş, ambalaj gibi kitle iletişim araçlarının mesajlarını iletirken kullandıkları tasarımlar, okuyucuyu/seyirciyi henüz algılama aşamasında yönlendirmekle kalmaz, beğeni yargılarını da belirler.

8 bin kadar kitap ve dergi kapağı, 5 yüz kadar simge (logo, amblem) tasarımı ve 50’ye yakın özgün yazı tasarımı yapan Maden de grafiğin ve grafik sanatçısının rolünü şöyle açıklar: “Bir halk okuludur grafik. Etiket, yazı, afiş, broşür, kitap kapağı, ambalaj kâğıdı ve benzeri biçimlerde toplumun her kesimine ulaşır, elden ele geçer, bireylerde yavaş da olsa bir beğeni, bir biçim ahlakı, doğmasına katkıda bulunur. Özellikleri üst yapı kurumlarınca belirlenmiş sanat beğenisinin alt yapıya aktarılmasını sağlar.”[3] Maden’in bu yaklaşımı bizlere ideolojik bir angajman çabasının olup olmadığını sorgulatsa da metinlerine, röportajlarına ve portföyüne baktığımızda çabasının daha çok tekniği sanat ile ilişkilendirmeye ve sanatın teknikle yeniden üretilebilirliğine ve kitleselleşmesine vurgu yaptığını söyleyebiliriz gibi görünüyor.

Maden, açılış karesinden alıntıladığımız cümlelerin devamında zamanlardan zaman beğenip anlatısının başlangıç noktasını saptayan hikâye anlatıcısı gibi kendi zamanını saptar ve yolculuğunu annesinin terziliği, terzilik eylemi ile başlatır: “Çok eskiye gitmem lazım ama gideyim, annem terziydi. Sürekli onun parmaklarına bakarken bir takım biçimsel izlenimler elde edindim.” Annesini izlerken hareketi, hareketteki

formu keşfeden Maden, sanat ile ilgisinin kaynağını o çocuksu seyre bağlar. Tinsel öz diye bahsedilen ve sanatı s...  
e iç içe olduğu bir zaman dilimidir Maden’in hikayesini dayandırdığı anlar. Grafik tasarımcısı değil de grafik sanatçı...  
kavramında üretmesinin sebebinin de kendisinin sanat ile zanaatın birbirinden ayrılmazlığına işaret etme ihtiyacından ileri geldiği...





söyleyebiliriz. Nitekim grafik ile edebiyat ve resim arasında kategorik bir fark görmez: “Aslında benim grafiğimi biçimlendiren, alttan alta etkileyen ve destekleyen, besleyen tek kaynak, benim şair tarafımdır. Edebiyatım, benim resmimi çok besledi.”[4]

Maden’in edebiyat ile ilgisi ise henüz on beş yaşındayken başlar. Çorum’da, genç bir lise talebesi iken şiiri ve çeviriyi uğraş edinir, Baudelaire çevirmek için kendi çabası ile Fransızca öğrenir ve *Varlık* dergisinden en iyi çevirmen ödülü alır. Bu uğraşısı gençliğin verdiği güç ve heves ile ilgili değil, aksine sezilen duyguyu farklı perspektiflerden yakalama uğraşdır ve Maden’in çevirmenlik kariyeri boyunca dinmeyen bir tutkuya dönüşür. Başta Fuzuli, Baudelaire, Aragon, Neruda, Paz, Poe, Mayakovski ve Lorca olmak üzere birçok şairin şiirlerini çevirmek için İspanyolca, Arapça, Farsça, Fransızca, Osmanlıca, İngilizce, Almanca ve hatta Sümerce öğrenir. Çabası, farklı dillerdeki perspektifleri kat ederek dilde tinsel olarak yatan şeye ulaşma gayreti gibi olarak okunabilir mi?[5]

Kendisinin deyimiyle edebiyatı ile resmi ve grafiği birbirlerini tamamlayan ve besleyen alanlardır veya Haydar Ergülen’in deyimiyle “dört tarafı şiirle, tasarımla, kitaplarla, çeviriyle çevrilmiş bir ülke. Hem ada, hem ülke. Ada-ülke”dir.[6] “Ada-ülke” imgesi belki de Maden’de en az derviş kadar “şık” duran diğer bir ifadedir. Ada-ülke, hayalperestlerin yurdunun ada, yerleşik olanların ve medeniyet kurucuların yurdunun ise ülke olduğu ikiliğini ortadan kaldırır, Maden’in 1960’larda sadece Türkiye’de değil dünyadaki grafik tasarımı alanındaki konumunu belirginleştirir. Çünkü resimle/ grafikte/ fotoğrafla/ çeviriyle temelde yeniden-üretmekle ilgilenen entelektüel için kara ve su ayrımı yoktur. Hangi ülke olursa olsun, en nihayetinde ülkelerin ait olduğu kıtaların da etrafı sularla çevrilir, aslında onlar da adadır, sadece büyük adalardır.

### “form follows what?”[7]

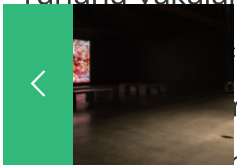
Maden’in Türk düşünce tarihinde çeviri, şiir, resim ve fotoğraf alanındaki katkılarının yanı sıra kendi geleneğini oluşturduğu alanın tipografi olduğu söylenebilir.

Yaygın bir kabuldür ki dünya tarihinde bir yerde ilerleyen tarihi ve teknolojik gelişmeyi içinde bulunan zaman diliminde yakalamak, çağın ruhunu yakalamaktır ve bu an yakalan(a)madığı takdirde arkadan gelenin en iyi ihtimalle yapabildiği şey ona angaje olmaktır. Fakat sonrası

mak bir farkın sürekli kat edilmesi gibi kısır bir döngüye girer ve fark, devreden bir bakiye olarak geleceğe ertelenir.

Gençliği burada kendini gösterir: Avrupa’dan ithal edilen grafik trendleri ve tipografileri kaldırıp bir vaka olarak kendi y

oluşturdu ve tipografiyi grafik tasarımının asli unsurlarından biri olarak ele alır.



Tipografiyi, 1950’lerde Avrupa ve Amerika’da sadece bir yazı karakteri alanı değil ortak beğeni yargıları, imajlar üretebilen, kanaatlerin oluşumunu doğrudan etkileyen kendi başına bir olgu olarak kabul görür. Yunanca “typos” (form) ve “graphia” (yazmak) sözcüklerinden türetilen tipografi, formla yazmak anlamına gelir ve zamanla yazı sanatı olarak kendi alanını ilan eder ve tasarımın temel bileşenlerinden biri olur. Grafik tasarımının asli unsuru haline gelmiş olan bir tipografi hem temsildir hem de bir mesaj iletir başka bir ifadeyle işlevi kendinden menkûldür.

Bunu en iyi, kendi başına bir form olan ve daha sonra tasarım alanının normu hâline gelmiş ‘Helvetica’ fontunun gelişimi üzerinden anlayabiliriz. 1950 sonrası Avrupa’sında çıkan ve Amerika kıtasını, oradan da dünyayı fetheden yazı fontu Helvetica’nın gelişim ve yayılım sürecini anlatan *Helvetica* belgeselindeki tipograflar, Helvetica’nın metafizik bir varlık kazanmışçasına zamanın ve mekânın ötesinde tanımlandığını ve neredeyse mümkün yazı fontlarının en iyisi olarak kabul edildiğini belirtirler. Helvetica, modernizmin rasyonelliğini, demokratlığını ve okunurluğu ile hümanistliğini temsil eder.[8]

Tasarım sürecinin asli unsuru hâline gelen tipografi, bir nevi XX. yüzyılın “form follows function” ilkesinin hem kuralı hem de istisnasıdır belki de. Kuralıdır diyebiliriz; çünkü hem yeniden üretilebilir standartlar getirir ve kitlelere mesaj iletir hem de “yaratıcı” bir tasarım sürecinin ürünüdür. Aynı zamanda istisna olduğunu da düşünebiliriz; çünkü yaratıcı bir sürecin sonunda ortaya çıkan yeni bir tasarım, mevcut imajların ve onların oluşturduğu kanaatlerin kökenine eleştiri getirmekte, onları sarsarak paranteze almakta ve kendisine alan açmaktadır. Maden’in kendisini grafik tasarımcısı değil de grafik sanatçısı olarak konumlandırması bu bağlamda yeniden düşünülebilir. Maden, tasarımın yaratıcı sürecini endüstriyel karakterinin içinde eritilmesine ve formun işleve kurban edilmesine karşı mesafe koyar, bir sanatçının eserinin biricikliğini savunması gibi yaptığı işleri diğerlerini paranteze alarak yapar. Maden’in sayısız kitap kapağı, logo ve yazı tasarımının o günlerde öne çıkmasının da bugün hâlâ emsal teşkil etmesinin de nedenini burada aramak gerekir.

Sait Maden, Derrida’nın “iki metni aynı anda yazdığım zaman beni hadım edemezsiniz, düzçizgiselliği kırdığım zaman uyarılıyorum... İki metin aynı anda yazılırsa nasıl oyunlar oynanır? Kim oynar? Kim neyi arzular ya da neden korkar?”[9] sorularının sonundaki soru işaretlerini,

“Ben bir grafik tasarımcısı değil grafik sanatçısı olarak konumlandırarak kaldırmış, tüketim çağına tektipleştirerek hadım ettiği oyunlar, resimlerle, imgelerle ve harflerle sayısız oyunlar oynamıştır diyebiliriz. 99 defa İstanbul yazdığında, İstanbul her şeyi yapar; kâh martı olup uçar, kâh balık olup yüzer, kâh vapur olup siren çalar, kâh kadeh olup sofraya kurdurur, kâh rüfâ olup ezan ünler.

[1] <https://www.dha.com.tr/kultursanat/atilim-universitesinde-sait-maden-sik-dervis-belgesi-gosterildi/haber-1630271>

[2] Estetiği (aesthetics) her iki anlamda kullanıyoruz. Detaylı bir tartışma için bkz. Walter Benjamin, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 2012.

[3] Sait Maden, Çevre-Mimarlık ve Güzel Sanatlar Dergisi, 1979, Sayı 1, s. 91, aktaran Semra Timurhan, “Sait Maden: Eserleri ve Türk Grafik Tasarımına Katkıları”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2017, s. 47.

[4] Ömer Durmaz, *Grafik Tasarım Dergisi*, Sayı 16, s. 33, aktaran Semra Timurhan, s. 8.

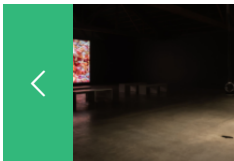
[5] Detaylı bilgi için bkz. Walter Benjamin, “Genel Olarak Dil ve İnsan Dili Üzerine”, *Walter Benjamin Kitabı: Seçme Yazılar*, Çev. Tunç Tayanç, İstanbul: Dipnot Yayınları, 2018.

[6] Haydar Ergülen, “Bir Şiir Dervişini Yitirdik”, <https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/bir-siir-dervisini-yitirdik-i-620> , Erişim Tarihi: 20.01.2021

[7] Bu başlık için şu metinden esinlenildi: Jan Michl, “Form Follows WHAT?: The Modernist Notion of Function as a *carte blanche*,” <https://janmichl.com/eng.fff-hai.html> , Erişim Tarihi: 25.01.2021

[8] *Helvetica*, Gary Hustwit, 2007, Bkz. <https://www.imdb.com/title/tt0847817/>

Helvetica ile yazılmış ifadelerin, markaların ve onun aracılığıyla kendilerini ifade eden insanların rasyonel, demokrat, hümanist olduğu ön kabulüne evrilen bir süreç izlenir. Fakat zamanla Helvetica’nın emperyalizmin ve Vietnam savaşının temsili olduğu gibi görüşler de yükselir. O



pograflar bu görüşlerini desteklemek için Vietnam savaşını destekleyen Amerikalılar’ın hangi yazı fontunu kullandıklarını gösteren belgeleri kullanırlar. Bu belgelerin sonucunun yüksek oranda Helvetica çıktığını iddia ederler. Böylece marka, kimlik ve hatta kişiler “Helvetica”ya atıfta bulunanlar” çatalına oturtulur.





[9] Aktaran Zeynep Sayın, *Mithat Şen ve Beden Yazısı*, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999, s. 11.

Paylaş    

## Öne Çıkan



21 Mart 2025

Derin Bir Dikkat ve Tefekküre Çağrı:  
Aklımda Bir Şey Vardı

⌘ Devamı



25 Ekim 2024

Pierre Soulages ve Işığın Yansıyan  
Karanlık

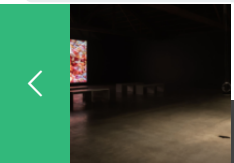
⌘ Devamı



4 Ekim 2024

Tanrım Beni Neden Terkettin?

⌘ Devamı



# Kategoriler

[Pelikül](#)[Copy-Paste](#)[Söyleşi](#)[Yeraltı](#)[Ritim](#)[Mek'ân](#)[GörBak](#)[Madde](#)[Dosya](#)

© 2023 Zift Sanat | All Rights Reserved



*zift*

