MENTOR
AKADEMİK SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ACADEMIC ART & DESIGN JOURNAL
e-ISSN: 3062-3022, https://mentorakademik.com
Mentor, Cilt:2, Sayı:2, 208-220, 2026
DOI: 10.64293/mentor.v2i2.64

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

TÜRK YAZI KÜLTÜRÜNDE LATİN DÖNÜŞÜMÜ VE YAZIDA SEMANTİK GÖÇ

Almıla YILDIRIM[1]

Öz

Bu çalışmanın amacı, Türk yazı kültürünün tarihsel sürekliliğini geleneksel hat sanatı ile modern ve çağdaş kaligrafik üretimler arasındaki ilişkiler üzerinden incelemektir. Hat sanatı, beden, ritim, disiplin ve estetik bilginin kuşaklar boyunca aktarıldığı, yazıyı yaşayan bir pratik olarak konumlandıran güçlü bir kültürel miras alanı oluşturmaktadır. Çalışma, 1928 Harf Devrimi sonrasında Latin alfabesine geçişle birlikte yazının biçimsel ve anlamsal yapısında meydana gelen dönüşümü, semantik göç kavramı çerçevesinde ele almaktadır. Yöntem olarak, iki sanatçının üretim pratiği karşılaştırmalı biçimde analiz edilmiştir. İnceleme sonucunda, geleneksel hat estetiğine ait ritmik düzen, jest ve bedensel bilginin çağdaş yazı pratiklerinde farklı görsel ve kavramsal biçimlerde sürdürüldüğü görülmüştür. Bulgular, güncel Türk kaligrafisinin ne bütünüyle geleneksel hat sanatıyla ne de yalnızca modern Latin yazı anlayışıyla tanımlanabileceğini ortaya koymaktadır. Sonuç olarak çalışma, Türk yazı kültüründe hat mirasının folklorik bir aktarım alanı olarak güncel kaligrafik üretimleri besleyen dinamik ve dönüştürülebilir bir yapı sunduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Yazı Kültürü, Hat Sanatı, Latin Kaligrafisi, Semantik Göç, Kültürel Miras, Karşılaştırmalı Analiz

LATINIZATION AND SEMANTIC MIGRATION IN TURKISH WRITING CULTURE

Abstract

This study examines the historical continuity of Turkish writing culture through the relationship between traditional calligraphy and modern and contemporary calligraphic practices. Traditional calligraphy constitutes a robust domain of cultural heritage in which bodily discipline, rhythm, repetition, and aesthetic knowledge are transmitted across generations, positioning writing as a living practice. Focusing on the period following the adoption of the Latin alphabet in 1928, the study addresses the transformation of in the formal and semantic dimensions of writing through the concept of semantic migration. Methodologically, the study employs a comparative analysis of the artistic practices of two calligraphers. The findings reveal that rhythmic order, gesture, and embodied knowledge derived from the calligraphic tradition continue to exist in contemporary writing practices through transformed visual and conceptual forms. These results indicate that contemporary Turkish calligraphy cannot be defined solely by traditional calligraphy or modern Latin writing conventions. In conclusion, the study demonstrates that calligraphic heritage functions as a folkloric transmission field that dynamically informs and reshapes contemporary calligraphic production within Turkish writing culture.

Keywords: Turkish Writing Culture, Khatt, Latin Calligraphy, Semantic Migration, Cultural Heritage, Comparative Analysis

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, almilayildirim@mu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8445-3474
Başvuru/Received: 04/02/2026 **Kabul/Acceptance:** 11/06/2026 **Yayın/Publish:** 01/07/2026

Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

Giriş

Yazı, insanlık tarihinde yalnızca bir iletişim aracı değil; kültürel hafızanın, estetik ideallerin ve toplumsal kimliğin kuşaklar boyunca aktarıldığı çok katmanlı bir pratik olarak işlev görmüştür. Türk yazı kültüründe biçim ve anlam arasındaki ilişki, tarihsel koşullar doğrultusunda süreklilikler ve kırılmalarla şekillenmiş; yazı, farklı alfabeler aracılığıyla yeniden tanımlanmıştır. Argunşah'ın (2022, para. 1) belirttiği üzere Türk toplulukları, yaklaşık 1350 yıllık yazılı kültürleri boyunca Göktürk'ten Latin alfabesine uzanan çok sayıda yazı sistemi kullanmış; bu durum yazının yalnızca teknik bir araç değil, somut olmayan kültürel mirasın önemli bir taşıyıcısı olduğunu göstermiştir.

Türk kültüründe yazı, Göktürk Yazıtlarından itibaren siyasal otorite, kolektif kimlik ve kültürel süreklilikle doğrudan ilişkilendirilmiştir (Kocabaş, 2021, s. 52). İslamiyet'in kabulüyle birlikte Arap harfli hat sanatı, yazıyı ritüel, beden disiplini ve estetik ideallerle bütünleştiren güçlü bir kültürel pratik hâline gelmiştir. Kur'an ile ilişkilendirilen kutsallık, hattı yalnızca okunabilir bir yazı biçimi olmaktan çıkararak, ibadet, estetik ve kültürel bellekle iç içe geçen bir ifade alanına dönüştürmüştür (Rajput, 2014, ss. 22-23). Osmanlı döneminde gelişen bu gelenek, usta–çırak ilişkisi, tekrar, ritim ve bedensel öğrenme yoluyla aktarılan yaşayan bir kültürel miras olarak varlığını sürdürmüştür (Derman, 1998).

Türk yazı kültürünün modernleşme süreci, özellikle 1928 Harf İnkılâbı ile yazı–anlam ilişkisinde köklü bir dönüşüme yol açmıştır. Arap harflerinin akışkan ve ritmik yapısı yerini Latin harflerinin fonksiyonel ve seküler karakterine bırakmış; ancak bu değişim, hat geleneğini bütünüyle ortadan kaldırmamış, yalnızca üretim bağlamını dönüştürmüştür (Lewis, 1999, ss. 276-279, 425-436). Hat sanatının bedensel bilgiye dayalı estetik yapısı, Cumhuriyet sonrası dönemde bireysel ifade, grafik tasarım ve modern kaligrafi alanlarında farklı biçimlerde varlığını sürdürmüştür.

Bu çalışmada söz konusu dönüşüm, "semantik göç" kavramı çerçevesinde ele alınmaktadır. Semantik göç, yazının tarihsel süreç içinde yalnızca dilsel ya da biçimsel olarak değil; beden, jest, üretim ritüeli ve kültürel bellek aracılığıyla yeni bağlamlara taşınmasını ifade eder. Kavram, halk bilimi ve Somut Olmayan Kültürel Miras çalışmalarında tartışılan kültürel aktarım, dönüşüm ve süreklilik yaklaşımlarıyla örtüşmektedir. Hat geleneğinde görülen tekrar, disiplin ve bedensel öğrenme pratikleri, yazının kültürel bellekte sürekliliğini sağlayan temel dinamiklerdir.

Bu bağlamda semantik göç üç düzeyde değerlendirilmektedir:
(1) Harf düzeyinde, Arap alfabesinden Latin alfabesine geçiş;
(2) Pratik düzeyinde, ritüel ve kutsal üretim alanından modern estetik pratiklere yönelim;
(3) Beden-jest düzeyinde, hat geleneğinden devralınan çizgisel hareket ve ritmin güncel yazı pratiklerinde yeniden anlam kazanması.

Çalışma, Türk yazı kültüründe bu dönüşüm sürecini, hat mirasının ritmik estetik ve bedensel bilgisini farklı biçimlerde yeniden yorumlayan Emin Barın ile yazının anlamsal içeriğini koruyarak görsel yoğunlukla yeniden yapılandıran Etem Çalışkan'ın üretimleri üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Her iki sanatçının çalışmaları, yazının folklorik ve kültürel belleğini koruyarak modern estetik arayışlarla ilişkilendiren özgün örnekler sunmakta; yazının kopuş yerine dönüşüm yoluyla süreklilik kazandığını göstermektedir.

Yöntem

Bu çalışma, yazı kültürünün tarihsel, kültürel ve estetik boyutlarını birlikte ele alan niteliksel ve yorumlayıcı bir araştırma yaklaşımına dayanmaktadır. Yazının anlam–biçim ilişkisi, hat geleneğinin kültürel niteliği ve güncel yazı pratiklerin estetik konumu, tarihsel süreklilik ve dönüşüm ekseninde

değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım, kültürel pratiklerin kuşaklar arası aktarım yoluyla süreklilik kazanmasını vurgulayan kültürel bellek ve folklor kuramlarıyla da örtüşmektedir (Assmann, 2011, ss. 6-7).

Araştırmada yazı üretimleri, yalnızca estetik nesneler olarak değil; bedensel bilgi, ritmik yapı ve kültürel aktarım taşıyıcıları olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda hat sanatındaki ölçü, tekrar ve jest disiplininin modern ve çağdaş üretimlerde nasıl dönüştüğü, kültürel okuma yöntemiyle analiz edilmiştir.

Çalışmada geleneksel hat, modern kaligrafi ve güncel yazı pratikler arasındaki biçimsel ilişkileri ortaya koymak amacıyla görsel çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Bu çözümleme kapsamında çizgi kalitesi, ritmik organizasyon, hız-yavaşlık dengesi, negatif-pozitif alan kullanımı, jestsel yoğunluk, katmanlaşma ve okunabilirlik-okunamazlık geçişleri incelenmiştir.

Araştırmanın örneklemi, Türk yazı kültüründe semantik dönüşümün kültürel aktarım biçimleri bakımından farklı yönelimlerini temsil etmeleri nedeniyle Emin Barın ve Ethem Çalışkan'ın üretimleriyle sınırlandırılmıştır. Bu iki sanatçının çalışmaları, yazının anlamla kurduğu ilişkinin korunması, gevşetilmesi ve görselleştirilmesi bağlamında karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş; böylece semantik göçün doğrusal bir kopuştan ziyade kademeli ve çok katmanlı bir süreç olduğu ortaya konmuştur.

Hat: Kültürel Miras Olarak Biçim ve Ritüel

Arapça kökenli hat (*khatt*) kelimesi "çizgi, iz, yol, yazı ve kaligrafi" kelimelerinin ifade karşılıklarının tümünü kapsayan bir kavramsal alana işaret eder (Blair, 2008, s. xxv; Kaestle, 2008). Hat sanatının özünün harflerin doğru oranları, uyumlu çizgi kalınlıkları ve dengeli biçimleriyle oluşturulmasında yattığını ifade eden Waterman (2009)'ın yanında, Lee-Niinioja (2018) her hat çalışmasının kendine özgü bir karakterinin olduğunu ve çoğu yaklaşımda kuralların zorunlu olduğunu ifade eder. Bu kurallardan kasıt; dikey-yatay ilişkileri, harf boşlukları ve hat sanatında temel ölçü birimi olarak kabul edilen nokta sistemi üzerinden kurulan oran prensipleriyle oluşan mimari bir yapıdır. Bu sistem içerisinde harflerin biçimsel kuruluşu belirli ölçü ve oranlara dayanırken, yazının üretimi yalnızca teknik bir uygulama değil; beden, zihin ve el koordinasyonunu gerektiren disiplinli bir süreç olarak da değerlendirilmektedir. Bir başka deyişle hat sanatının özünde hem biçimsel düzen ve oran anlayışı hem de bedensel ve zihinsel kontrolün birlikteliği yer almaktadır.

Hat, yalnızca bir yazma biçimi değil, ustalık, tekrar, disiplin ve ruhsal yoğunlaşma gerektiren bir kültürel pratiktir (Ekhtiar, 2006, s. 107). Uzun tarihsel gelişimi incelendiğinde bu sanatın özünü yalnızca harf biçimlerinin estetik tasarımı değil, bu biçimleri ortaya çıkaran jestsel hareket sisteminin oluşturduğu görülür. Hattatın elindeki çizgi, Arap harflerinin belirli oran ve kurallarına bağlı olsa bile, üretim sürecinin merkezinde her zaman bedenle icra edilen ritmik bir hareket yer alır. Derman'ın İstanbul'daki hat geleneğini açıklarken vurguladığı üzere, hat sanatı 15. yüzyıldan itibaren bu şehirde hattatın nefesi, bileği ve ruh hâliyle şekillenen canlı bir estetiktir (Derman, t.y.). Bu durum hattı, yalnızca okunabilir bir yazı formu değil, aynı zamanda soyut hareketin görsel kaydı olarak konumlandırır.

Harflerin kelime içindeki konuma göre biçim değiştirmesi, birleşme noktalarında akışkan geçişler yaratması ve aynı kelimenin çoklu varyasyonlarla yazılabilmesi, hattın statik bir işaretler dizisi olmaktan çok sürekli akış hâlindeki bir çizgi koreografisi olduğunu ortaya koyar (Schimmel, 1990, ss. 3-7). Bu nedenle Osmanlı hattında jest, yazının asli unsurudur ve çizgi hareketin görünür izine dönüşür.

Hat pratiği; tekrar, disiplin, hareket kontrolü, nefes eşliği unsurları aynı zamanda jestin bedenselleşmiş bilgi olarak içselleştirilmesini sağlar. Hat sanatı, yapısı gereği çizgiyi anlamdan bağımsız bir estetik değer

olarak kurgular; çünkü çizgi harf olmadan önce bir enerji, bir akış, bir ritim, bir jesttir. Bu nedenle hattın tarihsel doğasında, daha modern ve çağdaş sanatlarda görülen soyut dışavurumculuk pratiklerine yakın bir estetik potansiyelin olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Modernleşme sonrasında hat sanatının ritmik estetiğini, çizgisel akışını ve sembolik değerini modern sanatçılar farklı biçimlerde yeniden üretmiştir. Bu durum, hat sanatını yalnızca tarihsel bir olgu değil, devam eden bir kültürel miras olarak değerlendirmeye olanak tanır.

Modernleşme, Harf İnkılâbı ve Yazının Semantik Dönüşümü

Türkiye'nin 1928 Harf İnkılâbı ile yaşadığı köklü yazı dönüşümü, yalnızca teknik bir alfabe değişimi değil, yazının toplumla, bedenle ve kültürel kimlikle kurduğu ilişkinin yeniden tanımlandığı bir kırılma anıdır. Arap harflerinden Latin temelli modern bir alfabeye geçiş, yazıyı işlevselleştirme, sadeleştirme ve modernleştirme amacı taşırken (Ortaylı, 2018, ss. 350-353), aynı zamanda yazının görsel ve estetik boyutunu da yeniden düşünmeye zorlar. Arap harflerinin kıvrak, bağlantılı ve hat sanatına imkân veren organik yapısı Latin harflerinin keskin, modüler ve tipografik karakteriyle yer değiştirmiş, yazı ilk kez bu ölçüde biçimsel bir kopuş yaşamıştır.

Sözü edildiği gibi Batı'da semantik anlam üzerinden işlevselliği ile öne çıkan, en gelişmiş ve nihai yazı sistemi olarak nitelendirilen Latin alfabesi ile fonetik yazı sistemi (Diringer, 1962; Gelb, 1963) konuşulan sözün görsel karşılığı olarak değerlendirilmiş; anlamın doğru, açık ve süreklilik taşıyan biçimde iletilmesi temel amaç hâline gelmiştir. Diğer yandan Ingold (2007, ss. 39-41, 120-128) yazı ve çizgi üzerine odaklandığı bölümde her iki kavram arası farklara vurgu yaparken yazıyı bir notasyon– bir tür kodlama ve işaretleme biçimi–, bir iletişim teknolojisi ve satır satır ilerleyen doğrusal bir yapı olduğunu vurgular ve çizginin yazının aksine bir sanat olduğuna işaret eder. Her ne kadar bu farkların kesinliğinin olmadığına dikkat çekse de bu açıklamalar yazının sistemsel olarak işlevselliği ile öne çıkan bir yapı kurgusu ve algısı üzerine tespitleri pekiştirdiğini söylemek yanlış olmaz. Bu yaklaşım, Batı'da yazının, kodlanmış ve öğrenilmesi gereken bir sistem olarak ele alınmasına neden olmuş; yazının değeri, ilettiği semantik içeriğin açıklığı ve doğruluğu üzerinden tanımlanmıştır.

Fonetik yazı sisteminde işaretler, nesnenin kendisini değil, nesnenin adının sesini temsil eder, böylece yazı, doğrudan konuşulan dile bağlanır ve doğrusal bir gelişim çizgisi içinde konumlandırılır. Fonetik alfabe öncesi işaretler, mağara resimleri, piktografik ve ideografik sistemler yazı öncülleri olarak değerlendirilmiş; bu sistemler, Batı merkezli bakış açısında tam yazı statüsüne dâhil edilmemiştir (Avrin, 1991, ss. 17-19). Yazının logografik yapılardan hece temelli ve alfabetik sistemlere evrilmesi, Batı'da tek yönlü ve ilerlemeci bir tarih anlayışıyla okunmuş, bu yaklaşım Aristoteles'e kadar uzanan bir düşünce geleneği içinde yazının işlevselliğini temel ölçüt hâline getirmiştir. Ancak Coulmas (2003, ss. 1-10) ve Harris (1989, ss. 99-106, 1995, 2000) gibi yazarlar, bu doğrusal ve işlevselci yazı algısını eleştirerek, fonetik alfabenin yazının tek ve nihai biçimi olarak kabul edilmesinin, diğer yazı sistemlerinin estetik, duyusal ve kültürel boyutlarını görünmez kıldığını ileri sürer. Bu eleştiriler, Batı'da yazının yalnızca anlam taşıyan bir araç değil, aynı zamanda görsel, bedensel ve zamansal bir pratik olarak yeniden düşünülmesine zemin hazırlar.

Bu bağlamda değerlendirilecek olursa Latin alfabesi üzerinden modernleşme sonrası yazı kültürü, Türk yazı geleneğinde iki yönlü bir gerilim doğurmuştur: Rasyonelleşen ve tipografikleşen Latin yazısı, yazının semantik yönünü güçlendirmiştir; giderek dönüşen hat geleneği ise, yazının beden, ritim ve jestle kurduğu bağı taşımaya devam etmiştir. Bu gerilimi şu üç başlıkta okumak mümkündür:

Semantik Kopuş: Arap harflerinin modüler, bağlayıcı, ritmik yapısı ile Latin harflerinin kesikli, geometrik ve matbaa kökenli yapısı arasında radikal bir fark vardır. Yazı artık çizgi olarak süreklilikten harf olarak ayrıklığa geçmiştir. Bu dönüşüm, çizgi-iz mantığını zayıflatır ve yazıyı bilgi taşıyan kod olarak konumlandırır.

Bedenin Yazıdan Çekilmesi: Hat geleneğinde beden, kalemin açısı, nefes kontrolü, hareketin ritmi yazının anlamını oluşturan temel bileşenlerdir. Latin harflerine geçiş, yazıyı bir motor beceriye ve standardize edilmiş bir yazı pratiğine dönüştürür. Böylece çizgi, bedensel jest niteliğini kaybeder.

Yazının Modern Rasyonelleşmesi: Modernleşme yazıyı okunabilirlik, hız, düzen, standartlık ilkeleri üzerinden tanımlar. Bu, yazının iz-oluş niteliğini geri plana iter.

Bu tarihsel dönüşüm, ileride yazının neden bu coğrafyada güçlü bir yankı bulduğunu açıklayan kritik bir arka plan oluşturmaktadır. Yazı, anlamla bağını kaybettikten sonra özgürleşmek için yeni estetik alanlar arar. Bu dönüşüm süreci, Assmann'ın kültürel bellek kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, yazının yalnızca bir iletişim aracı değil, kuşaklar arası aktarılan bedensel ve estetik bir bilgi alanı olarak işlediğini göstermektedir. Assmann'a (2011, ss. 6-10) göre kültürel bellek, metinler, imgeler, ritüeller ve bedensel pratikler aracılığıyla süreklilik kazanır; bu süreklilik, kültürün kendisini sabit biçimler yerine dönüşen formlar üzerinden yeniden üretmesine imkân tanır. Bu bağlamda hat geleneğinden Latin harfli modern yazı pratiklerine uzanan çizgisel ve jestsel aktarım, yazının somut olmayan kültürel miras niteliğini koruyarak yeni estetik bağlamlarda yeniden anlam kazanmasına olanak tanıyan bir bellek pratiği olarak okunabilir.

Yazıda Jest, Beden ve Anlamın Dönüşümü

20. yüzyılın ortalarından itibaren modern sanat pratiklerinde yaşanan estetik ve kavramsal dönüşümler, yazının yalnızca anlam aktaran bir dilsel araç değil, aynı zamanda bedensel bir eylem ve görsel bir iz olarak ele alınmasına zemin hazırlamıştır. Bu süreçte yazı, sabit bir semantik yapıdan çok, üretim anındaki bedensel hareketin yüzeyde bıraktığı görsel kayıt olarak değerlendirilmeye başlanmıştır (Drucker, 1998, ss. 59).

Bu estetik dönüşüm, yazının anlam üretme işlevinin bütünüyle ortadan kalkması anlamına gelmez; aksine anlamın, kelime ve harf düzeyinden çok, jest, iz ve ritim düzeyinde yeniden kurulmasını ifade eder. Yazı, bu bağlamda, okunabilir bir metin olmaktan ziyade, bedenin hareketiyle şekillenen performatif bir pratik hâline gelir. Ingold'un (2013, ss. 1-12) bedenselleşmiş bilgi (embodied knowledge) kavramıyla açıkladığı üzere, çizgi artık yalnızca görsel bir form değil; hareketin, zamanın ve deneyimin yüzeyde somutlaşmış hâlidir. Bu yaklaşım, yazıyı bir sonuçtan çok, bir oluş süreci olarak kavramsallaştırır.

Bu noktada vurgulanması gereken husus, yazının jest ve bedenle kurduğu ilişkinin Türk yazı kültürü açısından yeni veya dışsal bir olgu olmadığıdır. Aksine, İslam hat sanatının temelinde yer alan khatt kavramı, yazıyı en başından itibaren "iz, çizgi, yol ve hareket" anlamlarıyla birlikte düşünür (Blair, 2008; Kaestle, 2008). Hat sanatı, harflerin doğru oranlarla yazılmasından ibaret olmayıp; hattatın nefesi, bilek hareketi, ritmi ve zihinsel yoğunlaşmasıyla şekillenen bütüncül bir bedensel disiplindir (Derman, 1998; Schimmel, 1990). Bu nedenle hat geleneğinde yazı, anlamdan önce hareketin ve jestin estetik düzenlenişi olarak varlık kazanır.

Osmanlı hat sanatında yazının estetik değeri, yalnızca harf biçimlerinin oranlarında değil, bu biçimleri meydana getiren jestsel hareket sisteminde yatar. Hattatın kalemle kurduğu ilişki; hız–yavaşlık dengesi, çizgi kalınlığındaki geçişler ve boşluk kullanımı, yazının görsel karakterini belirler. Derman (1998),

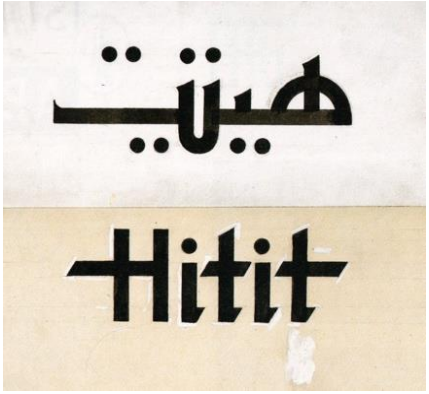
Schimmel (1990) ve Blair (2008) da vurguladığı üzere, Osmanlı hattı mimari yüzeylerde, kitabelerde ve tuğralarda yalnızca okunacak bir metin değil; mekânı tanımlayan, ritimlendiren ve görsel olarak dönüştüren bir unsur olarak işlev görmüştür. Bu yönüyle yazı, mekânla ve bedenle doğrudan ilişki kuran kültürel bir performansa dönüşür.

Dolayısıyla yazıda jest, beden ve anlam arasındaki ilişki, Türk yazı kültürü bağlamında bir kopuştan ziyade dönüşüm ve aktarım süreci olarak okunmalıdır. Yazı, anlamdan bütünüyle arınmaz; ancak anlam, kelime ve harf düzeyinden çıkarak çizgi, hareket ve ritim üzerinden yeniden üretilir. Bu dönüşüm, yazının kültürel miras niteliğini koruyarak, onu yeni tarihsel ve estetik bağlamlara taşır. Bu yönüyle yazının jestsel boyutu, Türk yazı kültüründe somut olmayan kültürel mirasın sürekliliğini sağlayan temel unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Emin Barın: Anlamdan Biçime Doğru

Emin Barın (1913-1987), Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemleri ile Cumhuriyet'in ilk yıllarına tanıklık etmiş; Türk yazı kültüründe geleneksel hat mirası ile modern yazı anlayışı arasında özgün bir geçiş alanı oluşturan önemli bir sanatçıdır. Ailesinden devraldığı hat, tezhip ve cilt geleneğini erken yaşta içselleştiren Barın, Cumhuriyet sonrası dönemde aldığı modern sanat, grafik ve matbaacılık eğitimiyle bu birikimi çağdaş yazı pratikleriyle ilişkilendirmiştir (Kahramani Pekin, 2010). Almanya'da kitap sanatı ve cilt üzerine tamamladığı ihtisas süreci, onun yazıyı yalnızca okunabilir bir iletişim aracı olarak değil; biçim, ritim ve kompozisyon üzerinden işleyen görsel bir yapı olarak ele almasına imkân tanımıştır (Artam Antik A.Ş., 2024).

1940'lı ve 1950'li yıllarda Latin harfleriyle ürettiği yazı tasarımı, kitap cildi ve grafik çalışmaları, yazının semantik işlevinden ziyade çizgisel düzen, tekrar ve ritmik yapı üzerinden kurgulandığı bir anlayışı yansıtır (Görsel 1). Bu üretimler, geleneksel hat sanatına özgü ölçü, denge ve oran bilgisinin Latin harfli yazı aracılığıyla yeniden yorumlandığı erken örnekler olarak değerlendirilebilir (Bozkurt, 2006, ss. 75-77). Bu yönüyle Barın'ın çalışmaları, Harf İnkılâbı sonrasında Türk yazı kültüründe ortaya çıkan kopuşun mutlak olmadığını; aksine, biçimsel süreklilikler üzerinden yeni ifade alanları üretildiğini göstermesi bakımından önemlidir. 1960'lı yıllardan itibaren ise geleneksel hat sanatına yönelen Barın, klasik üslûpları birebir tekrar etmek yerine, özellikle kûfî ve divanî karakterlerde geliştirdiği özgün kompozisyonlarla çağdaş bir yazı dili oluşturmuştur (Yıldızhan, 2021, ss. 424-427). Bu çalışmalar, hat sanatının tarihsel estetik ilkelerini korurken, modern grafik düzen ve kompozisyon anlayışıyla yeniden yapılandırılmıştır. Böylece yazı, yalnızca tarihsel bir sanat formu olarak değil, yaşayan ve dönüşebilen bir kültürel ifade biçimi olarak ele alınmıştır.



Görsel 1. *Hem eski hem yeni yazı ile Hitit*

Kaynak: (Kahramani Pekin, 2010, s. 121)

Barın'ın üretim pratiğinde yazı, ne bütünüyle geleneksel hat estetiğine bağlı kalmakta ne de Batı merkezli fonetik yazı anlayışının işlevsel sınırları içinde değerlendirilmektedir. Latin alfabesiyle ürettiği çalışmalar, harfin sesi ya da sözcüğün doğrudan anlamı üzerinden değil; çizgi, tekrar, ritim ve düzen ilkeleri üzerinden okunur. Bu durum, yazının konuşulan dilin birebir temsili olma işlevini zayıflatırken (Diringer, 1962; Gelb, 1963), yazının görsel ve ritmik boyutlarını öne çıkarır. Ancak bu yönelim, yazıyı bütünüyle soyut ve anlamsız bir forma indirgemez; aksine, yazının tarihsel ve kültürel belleği, biçim aracılığıyla varlığını sürdürür.

Bu çerçevede Emin Barın'ın çalışmaları, Türk yazı kültüründe Latin dönüşümü sonrasında ortaya çıkan hibrit yapının erken ve belirgin örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Yazının anlamla kurduğu bağın gevşemesi, ancak biçimsel disiplinin ve kültürel referansların korunması, Barın'ı güncel yazı pratiklerinden ayırırken; bu pratiklerin düşünsel ve biçimsel zeminini hazırlayan önemli bir ara durak hâline getirir. Dolayısıyla Barın'ın üretimleri, Türk yazı kültüründe semantik göçün ani bir kopuşla değil, kademeli ve katmanlı bir dönüşüm süreciyle gerçekleştiğini gösteren güçlü bir örnek sunar.

Emin Barın'ın yazıyı grafik tasarımın temel bir unsuru olarak ele alan yaklaşımı, onun eserlerinde Bauhaus, De Stijl ve Konstrüktivizm gibi modernist tasarım akımlarının etkilerinin izlenmesine de olanak tanır (Kalafat Alpaslan, 2007, s. 326). Ancak bu etkiler, Batı merkezli bir estetik aktarım olarak değil; geleneksel Türk-İslam yazı kültürünün biçimsel olanaklarıyla yeniden harmanlanan özgün bir sentez olarak ortaya çıkar. Bu yönüyle Barın'ın üretimleri, Türk yazı kültüründe biçim ile anlam arasındaki ilişkinin yeniden tanımlandığı, kültürel süreklilik ile modernleşmenin birlikte okunabileceği özgün bir geçiş alanı oluşturur.

Emin Barın'ın yazının anlamsal içeriğinden çok, biçimsel organizasyonu üzerinden kurulan bir görsel düzen anlayışını vurguladığı bir çalışması Görsel 2'de görülmektedir. Dairesel bir kompozisyon içinde birbirine eklemlenen yazımsal birimler, ilk bakışta okunabilir bir metin sunmaktan ziyade, ritmik ve simetrik bir yüzey algısı vermektedir. Harfler ya da yazı karakterleri, tekil ses ya da sözcük üretme işlevlerinden ziyade kompozisyonun parçası haline gelen çizgisel modüllere dönüşür. Eserde dairesel formun tercih edilmesi, yazının doğrusal okuma yönünü askıya alırken; yazı, satır ve kelime mantığından koparak, döngüsel bir ritim içinde sürekli tekrar eden bir görsel harekete dönüşür. Bu durum, hat sanatında görülen ölçü, denge ve tekrar ilkelerinin, Latin harfli ya da modern grafik bir düzlemde yeniden yapılandırıldığını gösterir. Yazının okunabilirliği bütünüyle ortadan kalkmamış olsa da, anlam üretimi ikincil bir konuma itilmiş; biçimsel denge ve ritim algısı ön plana çıkarılmıştır. Diğer yandan çizgi kalitesi ve negatif–pozitif alan ilişkisi, eserin temel yapısal unsurlarını oluşturduğu söylenebilir. Kalın ve net konturlar, yazıyı bir metin olarak değil, kapalı bir form olarak algılatır. İç boşluklar ve tekrar eden kavisler, hat sanatındaki kalınlık–incelik ilişkisini çağrıştırırken, bu ilişki artık harfin estetik güzelliğini değil, bütünsel kompozisyonun ritmini destekleyen bir araç hâline gelmiştir. Bu yönüyle Barın, yazının biçimsel bileşenlerini özerkleştirerek, onu grafik bir yapı olarak ele alır.

Görsel 2. *Allah yazı çalışması, Emin Baran*
Kaynak: (Kınık & Ceylan, 2012, s. 91)

Eserde anlamın geri çekilmesi, yazının kültürel belleğinden bütünüyle kopması anlamına gelmez. Aksine, kullanılan ritmik düzen, simetri ve denge anlayışı, geleneksel hat estetiğinin tarihsel bilgisini taşımaya devam eder. Bu bağlamda söz konusu çalışma, Türk yazı kültüründe semantik göç sürecinin erken ve belirgin bir örneğini sunar. Yazı, anlam merkezli bir iletişim aracı olmaktan çıkarak, ritim, tekrar ve görsel denge üzerinden işleyen özerk bir kompozisyon alanına dönüşmüştür. Barın'ın bu yaklaşımı, güncel yazı pratiklerinde görülen anlamsal askıya alma eğiliminin tarihsel ve düşünsel zeminini hazırlayan önemli bir eşik olarak okunabilir.

Emin Barın'ın bu bağlamda örnek olarak gösterilebilecek bir başka çalışması Görsel 3'de gözlenebilir. Çalışma, *dairesel bir kompozisyon üzerinden oluşturulan Allah* yazısının anlamsal içeriğinden büyük ölçüde arındırılarak, bütünüyle biçimsel ve yapısal bir organizasyon alanına dönüştürüldüğü bir yaklaşımı temsil etmektedir. Kompozisyonun merkezinde yoğunlaşan çizgisel düğüm, izleyicinin bakışını sabit bir okuma noktasına değil, sürekli hareket eden bir algıya yönlendirir. Yazımsal formlar, doğrusal akıştan koparak çok yönlü bir ritim üretmektedir. Bu durum, yazının zaman içinde okunması gereken bir dizge olmaktan çıkıp, tek bakışta algılanan bir görsel organizasyon olarak ele alındığını gösterir. Bu bağlamda Barın, yazının zamansal niteliğini askıya alarak, onu mekânsal bir düzleme taşır. Diğer yandan çizgi kalınlıkları arasındaki dengeli dağılım, negatif–pozitif alanların ritmik kullanımı ve keskin yön değişimleri, kompozisyonun temel taşıyıcı unsurlarıdır. Hat sanatına özgü kalınlık–incelik ilişkisi ve ölçü bilgisi, burada harfin estetik güzelliğini vurgulamak için değil, bütünsel yapının dinamik dengesini kurmak amacıyla kullanılmıştır. Bu yaklaşım, yazının artık harf ya da kelime üzerinden değil, çizgisel birimlerin karşılıklı ilişkisi üzerinden anlam kazandığını ortaya koyar.

Görsel 3. *Allah* (*On defa), Emin Barın, Zafer Yıldırım Aile Koleksiyonu*
Kaynak: https://artam.com/makaleler/sergiler/emin-barinin-kulliyati-bu-sergide Erişim tarihi: 02.12.2025

Bu eserde izleyici, yazının "ne söylediği"nin yanında "nasıl bir yapı oluşturduğu" ile karşı karşıyadır. Ancak bu durum, yazının kültürel belleğinden kopuş olarak algılanması doğru olmaz. Kullanılan ritmik düzen, simetri anlayışı ve merkezî kompozisyon, geleneksel hat estetiğinin tarihsel bilgisini biçimsel düzeyde taşımaya devam eder. Yazının anlamı, artık dilsel düzlemde değil; görsel ve yapısal bir bellek alanında varlığını sürdürür.

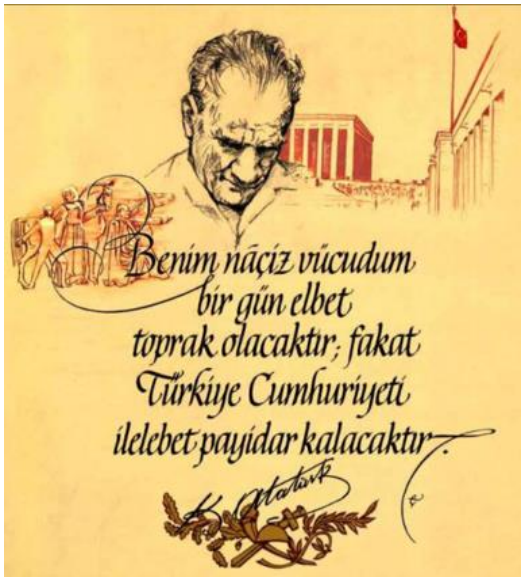
Bu bağlamda söz konusu eserler, Türk yazı kültüründe semantik göçün belirgin bir eşiğini temsil eder demek yanlış olmaz. Anlam, bütünüyle askıya alınmamış; ancak yazının biçimsel düzeni lehine geri plana çekilmiştir. Bu durum, Emin Barın'ın pratiğini ne tamamen geleneksel hat estetiği içinde ne de bütünüyle semantik düzeyden arındırılmış yazı alanında konumlandırır. Aksine, bu kompozisyon, yazının anlamdan biçime doğru ilerlediği fakat kültürel ve tarihsel referanslarını koruduğu bir ara durak

olarak değerlendirilebilir. Barın'ın bu yaklaşımı, güncel yazı pratiklerinde görülen okunamazlık ve jestsel yoğunluk eğilimlerinin tarihsel ve estetik öncüllerinden biri olarak okunabilir. Bu yönüyle Barın'ın üretimleri, yazının yalnızca bireysel bir estetik tercih değil; usta-çırak ilişkisi, biçim bilgisi ve görsel ritim yoluyla aktarılan folklorik bir kültürel bellek alanı olarak da okunabileceğini göstermektedir (Assmann, 2011, ss. 5-10).

Etem Çalışkan: Yazıda Anlam, İmge ve Kültürel Süreklilik

Etem Çalışkan (1928-2025), Cumhuriyet dönemi Türk yazı kültüründe, yazının hem iletişimsel hem de görsel boyutlarını birlikte ele alan öncü sanatçılardan biridir. Hat sanatına doğrudan bir usta-çırak silsilesi içinde yetişmemiş olmakla birlikte, Osmanlı yazı geleneğinin biçimsel ve estetik kodlarını modern grafik tasarım anlayışıyla yeniden yorumlamış; yazıyı kültürel bellek ve görsel anlatım arasında konumlandıran özgün bir üretim pratiği geliştirmiştir. Çalışkan'ın özellikle kitap kapakları, afişler ve tipografik kompozisyonlar üzerinden yürüttüğü üretim, yazıyı yalnızca okunabilir bir metin olarak değil, kültürel anlamı taşıyan görsel bir yapı olarak ele alması bakımından önemlidir. 1950'li ve 1960'lı yıllardan itibaren ise Çalışkan'ın grafik tasarım alanındaki çalışmaları, yazının semantik işlevi ile görsel düzen arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayan bir yaklaşımı yansıtır. Latin alfabesiyle oluşturulan kompozisyonlarında harf, sözcük ve metin; salt fonetik birimlerden ziyade, ritim, yön, tekrar ve boşluk ilişkileri üzerinden kurgulanmıştır. Bu yaklaşım, yazının anlam iletme işlevini tamamen ortadan kaldırmadan, onu görsel hiyerarşi ve kompozisyon ilkeleriyle yeniden yapılandırır (Uygungöz, 2025). Böylece yazı hem okunur hem de görsel olarak algılanabilir bir kültürel imgeye dönüşür.

Etem Çalışkan'ın özellikle Mustafa Kemal Atatürk portreleri (Görsel 4), Nutuk yorumları ve tarihsel temalı tipografik düzenlemeleri, yazının ulusal kimlik ve kolektif bellekle kurduğu ilişkiyi açık biçimde ortaya koyar. Bu çalışmalar, yazının yalnızca bireysel bir ifade aracı değil, aynı zamanda toplumsal hafızayı şekillendiren bir görsel dil olduğunu gösterir (Yalçın, 2020).



Görsel 4. *Atatürk Eserleri serisinden*
Kaynak: https://etemcaliskan.com/urun/ataturk-5 Erişim tarihi: 13.12.2025

Çalışkan, metnin anlamsal içeriğini korurken harflerin ve sözcüklerin görsel örgütlenişi aracılığıyla yazıya simgesel ve imgesel bir boyut kazandırmıştır. Bu yönüyle Çalışkan'ın üretimleri, geleneksel hat sanatındaki ölçü, denge ve kompozisyon ilkelerinin, Latin alfabesi aracılığıyla modern grafik tasarım içinde yeniden yorumlandığı bir geçiş alanı olarak değerlendirilebilir. Ancak bu yeniden yorumlama,

Emin Barın'da olduğu gibi yazının biçimsel özerkliğini ön plana çıkaran bir yaklaşım yerine, anlam ve imge arasındaki ilişkiyi bilinçli olarak koruyan bir yapı sergiler. Çalışkan'ın yazıları, bütünüyle soyutlanmış ya da anlamsal bağlamdan kopmuş değildir; aksine, tarihsel ve ideolojik içerik, görsel düzenle birlikte okunur hâlde sunulur.

Çalışkan'ın Görsel 5 ve 6'da görülen bu çalışmaları, yazıyı sabit ve doğrusal bir anlam iletim aracı olmaktan çıkararak, çok katmanlı bir görsel–anlamsal yüzey hâline getiren yaklaşımının belirgin örneklerinden biridir. Kompozisyonda yer alan metinsel ögeler, Görsel 5'te Orhan Veli, atam bombası, $E=mc^2$ gibi birçok ifadeler ile göndermeler ile Görsel 6'da benzer semboller üzerinden söylemler kültürel hafızaya gönderme yapan ifadelerle doğrudan okunabilirliğini korurken; renk lekeleri, serbest çizgiler, sembolik imgeler ve tipografik müdahaleler, yazının anlamını tek bir okuma düzlemine sabitlemek yerine genişletir. Yazı burada geri çekilmez ya da askıya alınmaz; aksine, görsel katmanlar aracılığıyla imgesel olarak çoğaltılır. Bu durum, yazının yalnızca dilsel bir temsil değil, kültürel belleği taşıyan bir görsel yapı olarak ele alındığını gösterir. Hat sanatına özgü ritmik denge ve jest bilgisi, metnin etrafında dolaşan çizgisel hareketlerde ve kompozisyonun genel akışında biçimsel bir bellek olarak varlığını sürdürür (Derman, 1998).

Görsel 5, 6: *Çeşitli çalışmalar, Etem Çalışkan*
Kaynak: https://sanat-magazin.com/yazarlarimiz/hat-sanatcisi-etem-caliskan-93-yasinda/ Erişim tarihi: 15.12.2025

Eserde yazı, Emin Barın örneklerinde görülen biçimsel özerkleşmeden farklı olarak, semantik bağını koruyan bir merkez işlevi görür. Ancak bu merkez, geleneksel hat estetiğindeki gibi kapalı ve dengeli bir yapı üretmez; aksine açık, katmanlı ve deneysel bir alan yaratır. Bu yaklaşım, yazının konuşulan dilin doğrudan temsili olma işlevini zayıflatırken, onu görsel, jestsel ve kültürel bir anlam alanına taşır (Diringer, 1962; Gelb, 1963). Çalışkan'ın pratiğinde semantik göç, anlamın bütünüyle çözülmesiyle değil, anlamın görsel yoğunluk içinde yeniden konumlandırılmasıyla gerçekleşir. Bu yönüyle eser, Türk yazı kültüründe modernleşme sonrası ortaya çıkan hibrit yapının önemli bir örneğini sunar ve güncel yazı pratiklerine geçişte, anlamın askıya alınmasından önceki imgesel ve kavramsal eşik olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda söz konusu çalışma, Türk yazı kültüründe semantik göçün "anlamın görselleşmesi" yönünde ilerleyen hattını temsil eder. Yazı, ne tamamen biçimsel bir yüzeye indirgenmiş ne de anlamsal içeriğinden arındırılmıştır. Aksine, anlam korunmuş; ancak görsel yoğunluk, katmanlaşma ve jestsel müdahaleler aracılığıyla yeniden yapılandırılmıştır. Bu yönüyle Etem Çalışkan'ın bu çalışması, güncel yazı pratiklerinden ayrılırken, bu pratiklerin tarihsel ve düşünsel zeminini hazırlayan güçlü bir ara eşik olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle Çalışkan'ın üretimleri, yazının yalnızca modern bir grafik ifade alanı değil; simge, metin ve görsel ritim aracılığıyla kuşaklar arasında aktarılan folklorik bir kültürel bellek biçimi olarak da okunabileceğini göstermektedir.

Sonuç

Bu çalışma, Türk yazı kültüründe hat geleneğinden Latin harfli modern yazı pratiklerine uzanan dönüşümü yalnızca estetik ya da tarihsel bir kırılma olarak değil, somut olmayan kültürel miras bağlamında işleyen bir kültürel bellek ve aktarım süreci olarak ele almıştır. Assmann'ın (2011, ss. 5-7, 17-18) kültürel bellek kuramı doğrultusunda değerlendirildiğinde, hat sanatı; usta–çırak ilişkisi, bedensel tekrar, ritüel disiplin ve jest yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılan bir geleneksel bilgi sistemi olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda yazının biçimsel dönüşümü, belleğin kaybı değil; anlamın, jestin ve estetik bilginin yeni yüzeyler ve pratikler üzerinden yeniden dolaşıma girmesi olarak okunmalıdır. Makalede önerilen semantik göç kavramı, yazının bu dönüşümünü halk bilimi ve Somut Olmayan Kültürel Miras perspektifinden görünür kılarak, Türk yazı kültürünün süreklilik içinde değişen yapısını açıklamaya yönelik kuramsal bir çerçeve sunmaktadır. Bu yönüyle çalışma, yazıyı yaşayan bir kültürel pratik olarak ele alarak, folklor araştırmalarında estetik üretim, bedenleşmiş bilgi ve kültürel aktarım ilişkilerinin birlikte değerlendirilmesine katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Osmanlı hat geleneği, usta-çırak ilişkisiyle aktarılan, tekrar, disiplin, nefes ve beden kontrolüyle içselleştirilen bir bilgi sistemi olarak, folklorik aktarımın tipik bir örneğini sunar. Bu aktarım, yalnızca biçimsel kuralların öğretilmesiyle sınırlı kalmamış; jestin ritmi, çizginin ahengi ve yazı üretimine eşlik eden zihinsel–bedensel yoğunlaşma yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Hat sanatının bu yönü, yazıyı yaşayan bir pratik hâline getirerek onu durağan bir estetik nesne olmaktan çıkarıp kültürel belleğin bedensel bir tezahürü hâline getirmiştir.

1928 Harf İnkılâbı ile yaşanan alfabe değişimi, yazının semantik ve biçimsel yapısında belirgin bir kırılma yaratmış olsa da bu durum hat geleneğinin folklorik ve bedensel bilgisini ortadan kaldırmamıştır. Aksine, yazının anlamla kurduğu zorunlu bağın zayıflaması, çizginin ve jestin özerkleşmesine imkân tanımış; böylece yazı, yeni estetik ve ifade alanlarına açılmıştır. Bu bağlamda güncel yazı pratikleri, Türkiye özelinde yalnızca küresel sanat eğilimlerinin bir yansıması olarak değil, hat geleneğinin çizgisel ve jestsel mirasının modern bir devamı olarak okunmalıdır.

Makale kapsamında incelenen Ethem Çalışkan ve Emin Barın, bu folklorik sürekliliğin modern dönemdeki iki önemli taşıyıcısı olarak öne çıkmaktadır. Her iki sanatçı da geleneksel hat disiplinini doğrudan tekrar etmek yerine, onun bedensel bilgisini, ritmik estetiğini ve çizgisel duyarlılığını Latin harfli yazı ve modern grafik tasarım bağlamında yeniden üretmiştir. Bu yeniden üretim süreci, kültürel mirasın donmuş bir biçimde korunmasından ziyade, dönüşerek yaşatılması anlamına gelir. Bu yönüyle söz konusu üretimler, folklorun statik bir geçmiş anlatısı değil, güncel pratikler içinde varlığını sürdüren dinamik bir yapı olduğunu göstermektedir.

Harflerin okunabilirliğini bilinçli olarak askıya alan bu pratikler, yazıyı yeniden çizgiye, harekete ve iz bırakma eylemine indirger. Böylece yazı, anlamdan çok bedensel jestin ve kültürel hafızanın görünür hâle geldiği bir yüzey eylemine dönüşür. Bu durum, folklorik aktarımın temel unsurlarından biri olan beden–eylem–tekrar ilişkisini çağdaş sanat bağlamında yeniden üretir.

Sonuç olarak bu çalışma, Türk yazı kültüründe hat geleneğinden modern ve çağdaş yazı pratiklerine uzanan dönüşümü, bir kopuş anlatısından ziyade semantik göç kavramı üzerinden okumayı önermektedir. Hat sanatının çizgisel estetiği, bedensel disiplini ve ritüelize edilmiş üretim biçimleri; alfabe değişimi ve modernleşme sürecine rağmen tamamen ortadan kalkmamış, aksine güncel jestsel

yazı pratiklerinde yeni anlam katmanları kazanarak varlığını sürdürmüştür. Bu yönüyle okunurluğu ikincilleştiren jestsel yazı pratikleri yazı, yalnızca bireysel bir çağdaş sanat ifadesi değil; Türk yazı kültürünün somut olmayan kültürel miras niteliği taşıyan çizgi, jest ve ritim bilgisinin güncel bir aktarım alanı olarak değerlendirilebilir.

Halk bilimi ve SOKÜM perspektifinden bakıldığında, yazının bu dönüşümü; usta–çırak aktarımıyla şekillenen geleneksel bilgi formlarının, modern bağlamlarda yeniden yorumlanması ve yaşatılması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Türk yazı kültüründe jestsel pratikler, folklorik bir mirasın çağdaş estetik koşullar altında yeniden üretildiği dinamik bir kültürel alan olarak ele alınmalıdır. Bu yaklaşım, yazıyı yalnızca geçmişe ait bir kültürel kalıntı olarak değil, yaşayan, dönüşen ve yeni ifade biçimleri üreten bir folklor alanı olarak konumlandırmaktadır. Bu yönüyle çağdaş yazı pratikleri, folkloru yalnızca geçmişe ait bir alan olarak değil, dönüşerek sürdürülen canlı bir kültürel süreç olarak yeniden düşünmeye imkân tanır.

Kaynakça

Argunşah, M. (2022, 18 Aralık). *Alfabe*. Türk Maarif Ansiklopedisi. https://turkmaarifansiklopedisi.org.tr/alfabe Erişim tarihi: 23 Kasım 2025

Artam Antik A.Ş. (2024, 2 Mart). *Emin Barın'ın külliyatı bu sergide*. https://artam.com/makaleler/sergiler/emin-barinin-kulliyati-bu-sergide

Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge University Press.

Avrin, L. (1991). *Scribes, script, and books: The book arts from antiquity to the Renaissance*. Ala Classics.

Blair, S. S. (2008). *Islamic calligraphy*. Edinburgh University Press.

Bozkurt, N. (2006). Emin Barın. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 5, ss. 75–77). TDV Yayınları.

Coulmas, F. (2003). *Writing systems: An introduction to their linguistic analysis*. Cambridge University Press.

Derman, M. U. (1998). *The art of calligraphy in the Islamic heritage*. İstanbul: IRCICA.

Derman, M. U. (t.y.). *İstanbul'da hat sanatı*. Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi. https://istanbultarihi.ist/267-istanbulda-hat-sanati Erişim tarihi: 12 Aralık 2025

Diringer, D. (1962). *The alphabet: A key to the history of mankind*. Hutchinson.

Drucker, J. (1998). *Figuring the word: Essays on books, writing, and visual poetics*. Granary Books.

Ekhtiar, M. (2006). Practice makes perfect: The art of calligraphy exercises (Siyāh Mashq) in Iran. *Muqarnas, 23*, 107-130. http://www.jstor.org/stable/25482439

Gelb, I. J. (1963). *A study of writing*. University of Chicago Press.

Harris, R. (1989). How does writing restructure thought? *Language & Communication*, Vol. 9, No. 2/3, pp. 99-106, Pergamon Press.

Harris, R. (1995). *Signs of writing*. Routledge.

Harris, R. (2000). *Rethinking writing*. Indiana University Press.

Ingold, T. (2007). *Lines: A brief history*. Routledge.

Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge.

Kaestle, J. (2008). *Arabic calligraphy as a typographic exercise*. I Love Typography. https://ilovetypography.com/2008/07/10/arabic-calligraphy-as-a-typographic-exercise/

Kahramani Pekin, A. (2010). *Hat'tan harf'e Emin Barın*. Boyut Yayıncılık.

Kalafat Alpaslan, T. D. (2007). Hat sanatımız ve hattat, kaligrafist, yazı tasarımcısı ve eğitimcisi Emin Barın. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 11*(2).

Kınık, M., & Ceylan, İ. G. (2012). Hattat Emin Barın'ın çalışmalarının grafiksel açıdan incelenmesi. *Akdeniz Sanat Dergisi*, *5*(9), 86–96.

Kocabaş, B. (2021). Türkistan'dan Anadolu'ya yazı yazma geleneği. *Oğuz Türkçesi Araştırmaları Dergisi, 3*(1), 49-59. https://doi.org/10.52817/oguztad.988670

Lee-Niinioja, H. S. (2018). Islamic calligraphy and Muslim identity: A case study of Kuwait. *Academia*. https://www.academia.edu/30356427/Islamic_Calligraphy_and_Muslim_Identity_Mystic_Approach_in_Islamic_Calligraphy

Lewis, B. (1999). *The emergence of modern Turkey* (3rd ed.). Oxford University Press.

Ortaylı, İ. (2018). *Gazi Mustafa Kemal Atatürk*. Kronik Kitap.

Rajput, S. A. (2014, Haziran). The principal source of Arabic calligraphy. *Academia*. https://www.academia.edu/5800737/THE_PRINCIPAL_SOURCE_OF_ARABIC_CALLIGRAPHY

Uygungöz, M. (2025). Harflerin ressamı "Etem Çalışkan" ile zamanın izinde. *Sanat & Tasarım Dergisi*, *15*(Özel Sayı), 53–73.

Schimmel, A. (1990). *Calligraphy and Islamic culture*. New York University Press.

Waterman, M. (2009, May). Introduction to Arabic calligraphy. http://campusweb.howardcc.edu/salih/culture/Arabic_Calligraphy.pdf

Yalçın, S. (2020). *Etem Çalışkan hakkında*. Call of Calligraphy. https://www.callofcalligraphy.com/tr/selahattin-yalcin-etem-caliskan-hakkinda.html Erişim tarihi: 05.02.2026

Yıldızhan, M. (2021). Türk yazı sanatında öncü bir usta: Emin Barın. *International Social Sciences Studies Journal*, *7*(77), 421–436.