



Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl:1, Sayı:1, Aralık 2018, s.1-10

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
21.11.2018

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
22.12.2018

Doç. Dr. Aygül Aykut

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Kayseri/Ankara

aaykut@erciyes.edu.tr

YÜKSEKÖĞRETİMDE SANAT EĞİTİMCİSİNİN ANLAMI

Being An Art Lecturer

Öz

Ülkemizde sanat eğitimi denilince özellikle Gazi Eğitim Enstitüsünde yetişen hem sanat eğitimcisi yetiştiren, hem de Güzel Sanatlar Fakültelerinin kurulması ve yapılandırılmasında ortaya koydukları gayretleriyle tarihe mal olmuş pek çok sanatçı-eğitimci aklımıza gelir. Bu hocalar hem sanatçı hem de eğitimci vizyonlarıyla toplumla bütünleşen, evrensel değerlerle milli değerleri birleştiren bir yapı oluşturacak şekilde o günlerde vazifelerini büyük bir kararlılık ve inançla Anadolu'nun her köşesinde yerine getirmişlerdir.

Ancak son on yıllarda ülkemizde bu tür idealist tavırlarla hareket eden neslin yerini sanat ve eğitimi ayrıştıran sanatı elitist, sanat eğitimi sanatçının deneyimini aktardığı bir etkinlik, eğitim kurumunu kişisel egonun amaçlarına uydurma ya da en çetrefillisi sanat eğitimi, sistemsiz başıboş tamamıyla usta çırak ilişkisi veya daha da kötüsü atölye eğitimi bırakınız yapınlar görüşü ile çerçevlendirme, sanat eğitimi doktorası yapan meslektaşlar ile sanatta yeterlik alanlarının sınırlarını yeniden belirleme davranışları meydana gelebilmektedir.

Bu araştırma genelde bir durum değerlendirmesi olup, Güzel Sanatlar Fakültelerinde örgütsel yapıda sanat eğitimi almış ve sanatçı akademisyenleri belirli bir tipolojiye sokma eğilimde olan anlayışların olduğu savına dayanarak, bunun temelinde yatan nedenleri alanyazın ve deneyim yoluyla tartışmaya açmayı amaçlar. Özelde ise araştırmacı kurumsal ilgilerle kendi perspektifinde meydana gelen olayları yapılandırılmamış gözlem yoluyla inceleyerek sanat fakültelerinde görev yapan bir sanat eğitimcisi nedir, sorusuna açıklık getirmeyi hedeflemektedir.

Anahtar kelimeler: Sanat Eğitimi, Yüksek Öğretim, Eğitimci, Sanatçı.

MEANING OF ART EDUCATOR IN HIGHER EDUCATION

Abstract

When we say art education in our country, especially in the Gazi Education Institute, both educating art educators, as well as the establishment and construction of the Faculty of Fine Arts with the efforts of many artists-educators have come to our mind. These teachers have fulfilled their duties in all corners of Anatolia with a great determination and belief in these

days, in a way to create a structure that combines universal values and national values with both artist and educator visions.

However, the art that separates the art and education in the last decade in our country with this kind of idealistic attitude is an elitist, an activity in which art education is conveyed by the artist, adapting the educational institution to the purposes of the personal ego, or the most serious art education, completely devoid of masterless apprentice relationship or even more badly, leave the workshop training, framing with the opinion of art, doctoral education in art education and the limits of the competence areas in art re-determination behavior can occur.

This research is generally a case study, the faculty of Fine Arts in art education and organizational academics based on the idea that they have a tendency to put into a particular typology, based on the argument that the underlying causes of the experience and aims to open the discussion through experience. In particular, the researcher aims to clarify the question of what is an art educator working in the faculties of art by examining the events occurring in his perspective with unstructured observation with institutional interests.

Key words: Art Education, Higher Education, Instructor, Artist.

Giriş

Sanat ve Eğitim doğası gereği bir araya gelmesi veya uzlaşması güç iki konu alanı gibi gözüktüğünden pek çok kaynakta bu uzlaşımın olanakları tartışmaya açılmıştır. Sanat denilince sıklıkla insana özgü yaratıcı, özgür, sezgisel, spontane, kuralsız, seçkin ve daha çok mantıksal, bilişsel alan dışındaki psikomotor davranışlar ya da duyumlar yoluyla geliştirilen ifade biçimleri ile yetenek veya kültürel donanım aklımıza gelir. Eğitim ise, planlı, sistemli, bütünleşik, nispeten kalıcı izli davranış değişikliği meydana getirme işi olarak hedefli, amaçlı dirik bir süreci ifade eder. Bir başka anlatımla Eğitim, yaşamı sürdürmek için gereken yeterliliği (deneyim, donanım, bilgi, birikim, tutum, davranış) kazanma sürecidir. Bu süreç öğrenme etkinliklerini kapsar. Kabaca Öğrenme bu durumda bireyin çevre ile etkileşimi sonucunda bireyde kalıcı izli değişiklikler meydana getirme süreci olarak tanımlanabilir. Öğrenme yaşantı yoluyla kazanılan kalıcı davranış değişikliklerini hedeflese de bu tür davranışların sadece olumlu yönde değil, olumsuz yönde de oluşabileceği unutulmamalıdır. Bu nedenle öğrenmenin istendik davranışı hedeflediğine vurgu yapılması kaçınılmazdır. Aynı zamanda öğrenmenin bir istendik bir davranış türü olarak gereksinim/ihtiyaç güdü etkileşiminden doğduğunu söylemekte fayda vardır. Örneğin aç bırakılan bir farenin deneme yanılma yoluyla peynire giden yolu bulması öğrenmenin doğasını bir ölçüde yansıtabilir. Ancak öğrenme kavramı salt güdülerle açıklanamayacak kadar karmaşıktır. Çünkü güdünün öğrenmeye yol açması için, problem durumunun ve çözüm yollarının açık olması gerekir. Öte yandan öğrenmenin, bireyin sadece biyo-fizyolojik güdülerine dayalı bir süreç olmadığı, aynı zamanda onun sosyal ve kültürel koşul ve beklentileriyle de öğrenme gereksiniminde bulunduğunu söyleyebiliriz. Şu halde, öğrenme davranışının *anlamada* temel bir etken olduğu da açıktır (Aydın, 2003, s. 7). Bireylere uygun problem çözme durumları yaratıp, onların çözüm yollarını açık tutma amacı gütmek öğrenme ortamının deneyimlenmesinin ön koşulu olarak belirirken, bu deneyimin davranış olarak ortaya çıkması için anlama ya da kavrama düzeyinde bir eylemin/fiilin de belirmesi gerekecektir. Bu fiili yaratan öğrenme ortamının düzenleyicisidir.

Görüldüğü gibi, öğrenme birey temelli olduğu kadar toplumsal temelli bir sistem ve yapılanmayı gerektirir. Toplumun şekillenmesinde öğrenme faktörü, toplumun en küçük yapısı olan aileden, toplumsal kurumlara ve oradan sistemin tüm öğelerini kapsayan insanlık için iyi toplumun refahına doğru geleceğin vizyonunu oluşturma amacına dek uzanır. Bu nedenle öğrenme bir anlayış geliştirme sürecidir. Gökalp, her türlü eğitim faaliyetine yön veren başlıca faktörlerin Dil, Din, Sanat ve Ekonomi olduğunu söyler (Gökalp, 1918.308 den aktaran Celkan, 2006, s. 65). Prens Sebahattin ise, eski Türk ailesinin demokratik ve feminist esaslara

dayanması, milletlerin terakkisinin her şeyden önce sağlam temellere dayalı ailelerle mümkün olması, ailenin kadın ve onun eğitiminin bulunması, ailenin eğitici değerini arttırdığına işaret ederken, bireyci toplum yapısına geçişte ailenin bireye vereceği hür, müstakil ve üretici eğitimin önemine değinir (Prens Sabahattin, 1965, s.63 den aktaran Celkan, 2006, s. 65). Bu görüşlerde eğitim için ön görülen fikirler bugün içinde oldukça geçerli ve değerlidir. Ancak 21. Yüzyılın ilk çeyreğindeki teknolojik, ekonomik ve sosyal değişimler göz önünde bulundurulduğunda yeni eğitsel bakış açıları da yadsınamaz. Günümüzde öğrenme süreçleri hiç olmadığı kadar teknolojik gelişmelerden etkilenmekte bu yolla aile ve toplum yeniden biçimlenmektedir. Bu yeni nesil bireyler için teknoloji zihinlerinin bir uzantısıdır. Hatta teknolojinin kendisi öğrenme biçimlerimizin kendisi haline gelebilmektedir. Çünkü öğrenme, her neslin ihtiyaç ve güdülerini içinde bulunduğu çevreyle ve deneyim yoluyla da anlayışlarını besler. İşte bu yolla toplumun ihtiyaçları doğrultusunda geliştirilmesi gereken hem bireyin psikolojik, hem toplumsal hem de ekonomik yapıyla içli dışlıdır. Bu nokta da sanat eğitimcilerine büyük görevler düşmektedir. Sanat eğitim kuramları da bu dönüşümden payını almıştır. Bu kuramlar sanat eğitimi ve eğitimcisinin niteliği konusunda pek çok ön görüde bulunmuş, bu niteliği öğrencinin ve toplumun ihtiyaçları doğrultusunda tanımlamaya çalışmışlardır. Bugün bunların tarihçesi sanat eğitim alanyazının büyük bir bölümünü oluşturur.

Ancak günümüzde eğitim ve eğitim süreci ile ilgili kavramlar ne denli açık ve seçikse, sanat ve onun kavramları bir o kadar bulanık görülebilir. Sanat Bolla'nın da ifade ettiği gibi açık bir kavramdır. Bu nedenle tek bir tanıma ya da bir disipline sığdırılmaz. Bu durumda sanatı eğitim ile bütünleştirmenin yolları farklılaşmaktadır. Zaten toplumsal alanı etkileyen faktörler hem eğitim hem de sanat alanında bu durumu kaçınılmaz kılar. Usta çırak ilişkisinden, bilim ile sanatsal süreci araştırma yaklaşımları ile bütünleştirme ve sanatı bir tür problem çözme, bilgi edinme ya da kültürel sermaye olarak görüldüğü anlayışlara kadar sanat eğitimi bağlamında pek çok kuram veya model ön görülmüştür.

Genel olarak bir toplumun sanat eğitsel gelişim süreçleri ile sanat eğitiminin aktif unsurlarından biri olan sanat eğitimi kuramının gelişim grafikleri arasında bazı farklar söz konusudur. Ancak ülkemizde bu durum, sanat eğitiminin iki farklı biçimi içinde farklı sanatçı tipleri olarak karşımıza çıkarmaktadır. Eğitim Fakültelerinin sanat eğitimi veren bölümlerinde çalışan akademisyenlerin büyük çoğunluğu kendilerini “eğitimci sanatçı, sanatçı eğitimci hatta sadece sanatını öğreten bir sanatçı” gibi görebilmektedirler. Bunun yanında sanat eğitiminin öncelendiği ve en iyi eğitimin eğitim çıkışlı sanatçılar tarafından verileceği inancının desteklediği bu tür bir değerlendirmelerde bulunur. Aynı zamanda Güzel Sanatlar Fakülteleri/Sanat ve Tasarım Fakülteleri'nde sanat eğitimi veren sanatçıların kendilerini salt sanatçı olarak görmeleri hatta sıklıkla sanatçı-eğitimci nitelemesini kendilerine daha çok yakıştırdıkları da görülür. Güler'inde belirttiği gibi, bu ayırım, özellikle sanat eğitiminin akademik yapılarında söz konusu bakış açılarını, eğilimleri ve tercihleri önemli görmemizi sağlamaktadır. Sanatçı- eğitimci” denildiğinde sanatın, “eğitimci-sanatçı” denildiğinde ise eğitimin öncelendiğini söylenebilir (Güler,2013, s.48). Aynı zamanda bu tür bir alan öncelemesinin yaratabileceği sorunlara pek çok araştırmacının değindiği de anlaşılmaktadır; Can 2016 ve Sayan 2016 gibi. Bu araştırmacıların önerilerinden ve araştırmacının akademik deneyimlerinden yola çıkarak bu sorunların kaynağına ilişkin ülkemizdeki Sanat eğitimi yapılanma sürecinin derinlemesine inceleme gerekliliği doğmuştur.

Çok geriye gitmeden cumhuriyet öncesi ve sonrasında Türkiye’de Sanat Eğitimi tarihi oldukça çetrefilli süreçlerden geçmiş olduğu söylenebilir. “Cumhuriyetin ilk yıllarından başlayarak bu hareketli dönem günümüze dek sürmüştür. Cumhuriyetin ilk yıllarında bir grup eğitimci Avrupa’ya sanat alanında uzmanlık eğitimi için gönderilmiş ve bu eğitim süreci yine ilerleyen yıllarda farklı gruplarla tekrar edilmiştir. Gazi Eğitim Enstitüsü’nün bünyesinde, 1932 yılında Resim-İş Bölümü açılmıştır. Resim İş bölümü ortaöğretimde Resim-İş Öğretmeni yetiştirmenin yanında, yetenekli başarılı sanatçıları da Türkiye’ye kazandırmıştır. Bu bölümler daha sonra diğer üniversitelerde de yaygınlaşmıştır (Kılıç, 2013, s. 329).

1950 li yıllara gelindiğinde siyasal alandaki hareketliliklerin ve farklı görüş eğilimlerinin sanata da yansdığı görülür. Bu dönem aynı zamanda Türk kültürü ve Türk kimliği üzerinde en yoğun tartışmaların yaşandığı dönemdir. 1937’de Akademiye hoca olarak getirilen Leopold Levy’nin yeni resim yapma öğretileri ve Bedri Rahmi’nin öğrencilerine verdiği “folklorik öğelerin resimde kullanılması gerektiği öğütleri”, ‘On’ lar Grubu üzerinde büyük tesir yaratmış ve çağdaş resim yaratmada geleneksel etkileşimin gereği hissedilmiştir. Ulusallık-Evrensellik tartışmaları içinde bu grup sanatçı ulusal değerlere yönelik çalışmaları benimser ve Bedri Rahmi’nin söylemi ile artık yeni ve gerçek Türk Resminde, halılar, kilimler, hat ve minyatürlerin esinlerini duyuran yapıtlar oluşturma kaygısı güdülür (Kılıç, 2013 den aktaran, Can, 2014, s.67).

Türkiye’de plâstik sanatlar alanında, sanatçı yetiştirme hedefli önemli bir kurum, 1956-1957 öğretim yılında İstanbul’da açılan Tatbikî Sanatlar Yüksekokuludur. Tatbiki Sanatlar Yüksekokulunun kuruluş amacı, uygulamalı sanatlar ve tasarım alanında çalışacak profesyoneller yetiştirmektir. Kurum; grafik, içmimarlık, seramik, tekstil tasarım atölyeleriyle eğitime başlamıştır. Okulun kuruluşunda, Almanya’dan çağrılan Prof. Dr. Adolf Schneck’in katkıları olmuştur. Daha sonra okul, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine dönüştürülmüştür (goo.gl/XR2wuE).

Bu yıllarda İstanbul’da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde resim öğrenimi görmekte olan gençler arasından bazıları, üslup arayışı içerisinde kendilerini ulusallık-evrensellik görüşünün içinde bulmuşlardır. Bu görüşün amacı, milli değerlere yönelmek, geleneksel sanatlara yaklaşım kurmak ve bu yolla Türk resim sanatını taklitlerin tuzağından kurtarmak ve geleneksel kaynaklardan aldıkları esinlerle özgünlüğe ulaşmaktır. Bu amaca ulaşma yolunun vazgeçilemeyecek ögesini Avrupa sanatının teknik özellikleri oluşturmaktadır. Resim yapabilmek için teknik donanımlar gereklidir. Bu gerekliliği geleneksel el sanatlarımızın kaynaklarıyla birleştirmek doğru bir yaklaşım olduğu görüşüne sahip çıkmaktadır. Bu yöntem sonucunda Türk resim sanatının özgün kimliğine kavuşması ve taklit olarak değerlendirilmekten kurtarılması düşünülmektedir. Bu düşünce yalnızca Akademi’nin değil, genel bir eğilim olarak tüm alanlarda benimsenmiştir. Dönemin dergi ve gazetelerinde birçok yazar bu düşünceyi savunmaktadır. Resim sanatında bu düşüncenin en önemli savunucusu Bedri Rahmi Eyüboğlu olacaktır (Bulut, 2009, s.18, den aktaran Can; 2016:70).

“Sanat eğitiminde 1960’lı yıllarda büyük değişimler yaşanmıştır. Bu dönemin görüşüne göre; sanatsal öğrenme, büyümenin doğal bir sonucu olarak düşünülmemiştir. Bu ancak öğretimle gerçekleşecektir. Görme, çizme başlı başına bir yaratıcılıktır. Sanat da diğer alanlar gibi bir düşünme ürünü, niteliksel anlamda bir problem çözmedir (Arnheim, 1960). Barkan (1962), “Sanat Eğitiminde Geçiş (Transition in Art)” adlı makalesinde, çocuğun bir bütün olarak eğitilmesine gösterilen ilginin sanatın çocuk oynacağı gibi algılanmasına neden olduğunu iddia etmiştir. Barkan’a göre, sanatı öğrenmek için, kişi bir sanatçı, bir sanat eleştirmeni, bir sanat tarihçisi gibi davranmalıdır (Aktaran, Artut,2001,s.99). Bu görüşler ışığında sanat eğitimi bu kez "öğrenci merkezli" sanat eğitimi görüşünden, "disiplin merkezli" görüşe kaymıştır. Bu yaklaşımın istediği öğretmen tipi ise, öncelikle eğitimci/sanatçıdır” (Kırıoğlu,1994,s.141’den aktaran Altinkurt, goo.gl/iDMJ7s).

1970’lerde olgunluk dönemlerini yaşayan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi hocası ve Cumhuriyet’in ilk dönem genç kuşak sanatçılarından olan Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu evrensel olmayı, kültürel geçmişimizde yer tutan geleneksel sanatların çağdaş anlamda yeniden değerlendirilmesi, bu hazinenin esin kaynağı olarak kullanılması olarak anlar ve savunurlarken, Adnan Binyazar “İnsan ve sanat” başlıklı yazısında ki şu sözleriyle onları desteklediğini göstermektedir. “Kendi tarihini, duygusunu, düşüncesini, yaratma gücünü, edebiyatını, bütün sanatlarını, uygarlık dünyası içindeki yerini saptayamayan bir ulus, ulus olma niteliklerinden yoksundur. Atatürk’ün her vesileyle öne sürdüğü ulus kavramı, ulusallığı, ulusal

duyguyu da içerir” bu sözleriyle, “ulus” olabilmenin “ulus olma bilinci” ile yakın ilişkisine değinmekte ve Atatürk’ün kültürel milliyetçiliğine göndermede bulunmaktadır. Buna göre, bir sanatçı önce ulusal olmanın yollarını bulmalı ve bu yolla evrenselliği zorlamalıdır (Bek, 2008, s.121,122 den aktaran Can; 2016:71).

ABD güdümlü eğitim pratikleri bağlamında, İmam Hatip ve İlahiyat Okullarının açılmasına paralel olarak, Adnan Menderes iktidarının yıkılmak üzere olduğu 1959’da Yüksek Öğretmen Okulu’nun açılması, Türkiye Cumhuriyeti’nin eğitim ve kültür simgesi Eğitim Enstitülerine karşı atılmış bir adım olarak görülebilir (Altunya, 2006, s.1311). Bu noktada o yıllarda Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümüne girmeyi başardığı günleri anlatan Prof. Nihat Boydaş’ın anıları konuya açıklık getirecektir. “Resim-İş Eğitimi Bölümü”nde okuduğum yıllarda sanatçı öğretmenler vardı. Refik Epikman, Necdet Pençe, Veysel Erüstün, Adnan Turani, Hidayet Telli, Kayhan Keskinok, Mustafa Tömekçe, Nurettin Can Gülekli, Nevide Gökaydın, ilk akla gelen tecrübeli, mesleğin erbabı insanlardı. Bu insanların atölyelerde kendi hesaplarına sanatla meşgul olmaları, özellikle sanat yapmaları galiba yasaktı. Yaptıklarını hiç hatırlamıyorum.. Nihayet 1969’da öğretmen okulu mezunları lise mezunu sayıldı.” (Boydaş, 2016:30). Eğitim Enstitülerine yönelik gizli ve açık saldırılar 1980 yılına kadar artarak devam etmiştir. Saldırıların son darbesi olarak, Milli Eğitim Bakanı “...Orhan Cemal Fersoy, çıkardığı 5 Eylül 1980 tarih ve 221.1- 35383-G sayılı yazı ile Enstitünün “Yüksek Öğretmen Okulu”na dönüştürüldüğünü, dolayısıyla eski öğretmenlerin görevlerinin sona erdiğini, bunların atama isteminde bulunmaları gerektiğini bildiriyordu. Böylece hem GEE tarihe karışıyor, hem de rahat kadrolaşma olanağı doğuyordu (aktaran, goo.gl/iDMJ7s, Altunya, 2006, s.131).

“1970’lerde bilgi alanındaki gelişmeler, eğitimin amaç ve değerlerindeki değişimler, toplumun sanata ve sanatçıya yaklaşımındaki farklılıklar; ekonomik, politik, toplumsal gereksinimler, bilimsel ve teknolojik gelişme, resim-iş öğretmeni yetiştirmeye yeni bir görüşle yaklaşılmasına neden olmuştur. Sanatın bir disiplin olarak programlarda yer alması görüşü daha da güçlenir. Programlar dört yıla göre yeniden düzenlenmiştir (1974). Programın yenilik getiren yanı, bir sanat dalında öğrenciye derinleşme olanağı vermesidir. Bu program; öğrencilerin, dört yıllık lisans eğitiminden sonra bir üst öğrenime devam edebilmesine olanak sağlamıştır” Türkiye’de sanat eğitimi yetiştiren okullar ise Eğitim Fakülteleri bünyesinde toplanmışlardır. Amacı sanat eğitimi açığını kapatmak olan bu fakültelere de plastik sanatlar eğitimi yanında eğitim psikolojisi, eğitim sosyolojisi, eğitim yönetimi gibi psikoloji, pedagoji ağırlıklı eğitim derslerine de yer verilmektedir (Kırıçoğlu 1994, s.141 den aktaran Altınkurt, goo.gl/iDMJ7s).

“1980’lere gelindiğinde, Gazi 1980 Kuşağı ile ilgili tespitlerinde Öztürk, Gazi 80” kuşağından sanatçı-sanatçı öğretmen ve akademisyenlerin, sanat ve sanat eğitimi ortamlarında bireysel anlamdan çok iyi tanındıkları, fakat “Gazi 80” kuşağından olduklarının bilinmediğine ilişkin önemli bir sonuca varmıştır. Ülkemizin sanat ve sanat eğitimi alanlarında önemli ve özgün bir yer edinmiş olan “Gazi 80” Kuşağına yönelik akademik anlamda ve bütün halinde araştırmalar yapılmasının gerekliliği onun çalışmasında da ortaya çıkmıştır. 1978 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü’nde eğitim ve öğrenim etkinliklerine başlayan ve 1982 yılında mezun olan, Gazi Eğitim Enstitüsü, Gazi Yüksek Öğretmen Okulu ve Gazi Eğitim Fakültesi dönüşüm süreçlerini yaşayıp mezun olan ve kendilerini “Gazi 80” Kuşağı olarak tanımlayan sanatçı öğretmen, sanatçı ve akademisyenleri yetiştikleri ortamdaki bağımsız düşünmek olanaksızdır.

Bu dönemde Resim-İş Bölümü öğrencileri arasında resim, grafik, özgünbaskı ve heykel yarışması düzenlenmiştir. Çorum-Alacahöyük ve Nevşehir-Ürgüp-Kapadokya’ya araştırma ve inceleme amaçlı kültür gezileri gerçekleştirmişlerdir. Ankara Halk Tiyatrosundan Bahadır Tokmak yönetmenliğinde Türk Tiyatro sanatında önemli yeri olan Hastane mi? Kestane mi? Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım oyunlarını sahnelemiş, Ulusal Tiyatro Festivallerinde sergilemişlerdir. Yapılan kültürel ve sosyal etkinlikler “Gazi 80” Kuşağında dayanışma, paylaşma bilincini ve duyarlılığını geliştirmiş, öğretmen, sanatçı öğretmen, sanatçı ve akademisyen olma ideallerine sahip verimli bir kitlenin doğmasını sağlamıştır. Olumlu, yapıcı, etkileyici tutum ve davranışları alt sınıfları etkilemiş, mezuniyetleri sonrasında “Gazi 80”

Kuşağı olarak sanat ve sanat eğitimi ortamlarında birlikte etkinlikler gerçekleştirmişlerdir. Gazi Eğitim Enstitüsü'nün son meyvesi olarak tanımlayabileceğimiz ve öncülüğünü 1982 mezunlarının yaptığı ve 1983 mezunlarının da yoğun olarak yer aldığı “Gazi 80” Kuşağı, ulusal ve uluslararası sanat ve sanat eğitimi ortamlarında varlığını kanıtlamış bir kuşaktır. Kendisi de “Gazi 80” Kuşağından olan ve “Gazi 80” sergilerinin sorumluluğunu üstlenerek koordinasyonunu gerçekleştiren 1982 mezunu, Kavaklıdere Sanat Galerisi sahibi ve yöneticisi, sanat organizatörü ve danışmanı Selçuk Kaltalıoğlu araştırmalarına dayanarak “Gazi 80” kuşağından 57 sanatçı ve sanatçı öğretmenin aktif olarak çalışmalarını sürdürdüğünü...” söylemiştir (Öztürk 2016:37).

Bu kuşağın önemli isimlerinden bazıları şöyledir. Prof. Dr. Turan Aksoy (Yıldız Teknik Üniversitesi), Prof. Dr. Şeniz Aksoy (Gazi Üniversitesi), Yrd. Doç. Dr. Mustafa Salim Aktuğ (Hacettepe Üniversitesi), Prof. Dr. Uğurcan Akyüz (Yakın Doğu Üniversitesi), Prof. Dr. İsmail Ateş (Hacettepe Üniversitesi), Doç. Dr. Erdal Aygünç (Yakın Doğu Üniversitesi), Yrd. Doç. Dr. Muammer Bozkurt (Yıldız Teknik Üniversitesi), Öğr. Gör. Ufuk Buyurgan (Gazi Üniversitesi), Prof. Dr. Serap Buyurgan (Başkent Üniversitesi), Prof. Dr. Turhan Çetin (Hacettepe Üniversitesi), Prof. Dr. Mümtaz Demirkap (Hacettepe Üniversitesi), Prof. Dr. Hüsnü Dokak (Hacettepe Üniversitesi), Prof. Dr. Emine Yıldız Doyran (Düzce Üniversitesi), Prof. Dr. Refa Emrali (Hacettepe Üniversitesi), Prof. Dr. Hayri Esmer (Anadolu Üniversitesi). Yrd. Doç. Dr. Birsen Gültekin Giderer (Abant İzzet Baysal Üniversitesi), Prof. Dr. Atila İlkyaz (Gazi Üniversitesi), Prof. Dr. Suat Karaaslan (Çukurova Üniversitesi), Prof. Dr. Alaybey Karoğlu (Çankırı Karatekin Üniversitesi), Prof. Dr. Ferhat Özgür (Yeditepe Üniversitesi), Prof. Dr. Mahmut Öztürk (Abant İzzet Baysal Üniversitesi), Prof. Dr. Namık Kemal Sarıkavak (Hacettepe Üniversitesi), Yrd. Doç. Dr. Hüseyin Sönmez (Mersin Üniversitesi), Prof. Dr. Şinasi Tek (Hacettepe Üniversitesi), Yrd. Doç. Dr. Gülçin Balta Tezcan (Marmara Üniversitesi), Prof. Dr. Tansel Türkdoğan (Gazi Üniversitesi) (age).

Akyüz ise, Gazi’de eğitim gördüğü yıllarda akademik hayatla ilgili yaptığı tespitlerde şunları söyler: “Elbette ki henüz 1982 de çıkan YÖK kanunu çerçevesinde devşirilerek kurulan üniversiteler ve unvan sahibi olma telaşına kapılmamış hocalardı bu isimlerini yâd ettiğim hocalarımız. Sanattan gelen ortak dil ile ve bizlere yansıdığı kadarı ile güzel bir sinerji vardı Gazi’nin koridorlarında. Atölyelerin kapalı duvarları arkasındaki durum biraz daha farklı ve belki rekabetin de dışındaydı! O hocanın atölyesinin öğrencileri ile bu öğrencilerin veya atölyenin hocası arasında “kim sanatı ile geleceğe kalacak” tartışmalarının sesleri belki hala daha yankılanıyordur bir yerlerde... Bu yankılanma; yani hoca ve öğrencisini tercihi konusu sonradan transfer olunan kurumlarda da aynen devam etti. Birilerinin esemesi okunmazken birileri “prens” rolünde sahne aldı...

Ve devam eder, “Yine o transfer dönemi ve akabinde “kim daha erken Yrd. Doç. olacakmış, Doçentliğe önce kim başvuracakmış” gibi endişeli yarışma sorularının arasından akademik hiyerarşinin dayanılmaz cazibesine kapılanları gördük. Kendisinden önce kimse o unvanı alamaz, kimse kendisinden daha büyük bir sanatçı olamaz diye aleni fikir beyanlarının çırakları aracılığıyla yayıldığını duyduk. Hatta diğerinin yeteneğine arkadan atılan taşlara tesadüfen tanık da olduk. O kara cazibe, o silsile, hala daha tahrip etmeye devam ediyor sanatı, sanat eğitimi, akademisyenleri ve akademisyen olmak isteyenlerin hayallerini... Kabul etmesek de pek çok şeyin bugüne sirayet ettiğini düşünüyorum. .. Benzerlikler hala yaşanmakla beraber; şimdi yabancı dil sınavını geçenler hesaplardan topladıkları puanlarla yollarına devam ediyorlar. Ne yetenek aranır oldu, ne sanat çalışması, içleri boşaltıldı dosyaların, yalnızca puanlar yeter oldu... Akademide aidiyet duygusunun lisans mezunu olunan kurumda ağırlıklı olduğu genel bir gerçektir. “Nereden mezunsun” diye sorulduğunda “Gazi’den” derim ben; “baba ocağımız Gazi” derim. Bu neden de başta olmak üzere hiç bir kuruma saygısızlık yapılmasına sizler gibi benim de gönlüm elvermez. Yanlış anlaşılacak da istemem. Ama yüzleşecek bir bakış noktası daha var! .. Sanat ile uğraşan akademisyenlerimizin dünyadaki ranking sıralamasında, batıya ay çekirdeklerini satan Ai Weiwei’nin daha gerisinde olduğu konusunda sanırım hemfikirizdir.

Ancak; hangi alanda olursa olsun, ülkelerini, milletlerini satanlar hep satılanlardır. Kullanım ömürleri dolunca da çöpe atılırlar” (Akyüz, 2016: 45-46).

Bu kısa tarihsel betimlemeden anlaşılacağı üzere ülkemizde akademik anlamda sanat eğitiminin yapılandırılması süreci güzel sanatlar fakülteleri için sancılı geçmiştir. Ancak Sayan’ında belirttiği üzere unutulmaması gereken yükseköğretimde, sanatçı eğitiminin üniversitelerdeki içerikleri ve süreçlerinin lisans ve lisansüstü düzeydeki karşılıklarından bahsedilirse ülkemizde iki boyutlu bir sanatçı eğitiminden söz edilebileceğidir. Bunlardan birincisi Güzel Sanatlar Fakülteleri veya Sanat ve Tasarım Fakültelerinden mezun olan sanatçılar ya da tasarımcılar. Güzel sanatlar fakültelerinin genel amaçları; resim, heykel, grafik, seramik, tekstil vb. sanat dallarında öğrencileri eğiterek topluma kazandırmaktır. Bölüm programları, fakülteler arası ortak kültür dersleri, bölümler arası ortak sanat kültürü dersleri ve bölüme özgü sanat dersleriyle oluşturulmaktadır. Güzel sanatlar fakültesi çıkışlılar, serbest sanatçı olarak çalıştıkları gibi ilgili kamu kuruluşlarında da görev alabilmektedirler. Alan öğretmenliği yapabilmeleri içinse formasyon eğitimi almaları gerekmektedir (Sayan 2016:304).

Bununla birlikte sanat eğitimi alanının diğer eğitim alanları gibi alan bilgisi, alan eğitimi ve genel kültür bilgisini temel aldığıdır. Ancak Özsoy’un “Resim-İş eğitimi ile ilgili bir raporun düşündürdükleri adlı makalesinde yer verdiği, 1992 tarihinde Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Bölümünü ziyaret eden İngiliz sanat öğretmenlerinin yazdığı rapora ilişkin tespitleri ilgi çekicidir. Buna göre, Türkiye’de 1978 yılından 1992 ye kadar yapılan program değişikliklerinde daha çok belirli bir sanat alanında uzmanlaşmaya yönelik olduğu, temel eğitimsel hedeflerin yerini tam bulmadığı anlaşılmıştır (Özsoy, 2016:42).

Bu noktada 1992 sonrasında sanat eğitim fakültelerinin temellendirilmesinde belirli akademik sıçramaların yaşanabileceğini varsaymak doğru olacaktır. Güzel sanatlar fakültelerinin program hedefleri ile sanat eğitim fakültelerinin programlardaki hedefleri oldukça farklıdır. Bununla birlikte 1992 yapılanması öncesinde sanat eğitim fakültelerinin hedefleri arasındaki bariz fark “plastik değerlerin uygulama boyutunun” eşit ağırlıkta olmasıdır. Unutulmaması gereken ikinci konu ise, bu süreçte sanat alan bilgisine programda ayrılan sürenin iki programda birbirine yakın olmasıdır. Bu yapılanma sürecinin bir bölümünü bizzat deneyimlemiş bulunmaktayım. Örneğin, 1996 yılında Gazi Resim İş Eğitimi lisans programında yer alan programdaki derslerde alan bilgisi ve alan eğitimi alanındaki ders saat oranları ile kuramsal ve uygulamalı derslerin oranlarında bazı değişimler tartışılmaktaydı. Bu değişimler 1999 yılında özel öğretim metodları dersinin içeriğinin yeni programda onaylanması ile başlatılmıştı. 2000 yılı sonrasında ise program yapılanmasında atölye derslerinin saatinde azaltmaya gidilmiştir. Tüm bu sürecin çeşitli eğitim ve sanat sempozyum, konferans ya da panellerde tartışmaya açıldığı görülebilir.

Bu süreçte en çok tartışılan konulardan biride sanat eğitiminde “usta çırak” eğitimi eleştirisidir. Onun yerine “Çok Alanlı Sanat Eğitimi” önerilmektedir. Özellikle bu kuramın temelinde yatan sanatçı eğitmen anlayışı yerine “sanatçı” ve “sanat eğitimcisi” kavramlarının yine bu yıllarda net bir şekilde ayrışması ilginçtir. Örneğin sanat alanında aktif olarak iş üretmeyen, yani sergi açmayan ya da daha da ileri giderek sanat alanında ödül almayan öğretim elemanları belki de sadece eğitimci rolleri ile ortaya çıktıkları düşünüldüğünden eleştiriye tabi tutulabilmektedir. Örneğin sanatçı kimliği ile ön plana çıkmış çoğu akademisyenin 1990 başlarından itibaren yeni tanımlamalarla sanatçı kimliğini akademik markalaşmaya dönüştürmeye başladıkları söylenebilir. Aynı zamanda bu kimliklerin genellikle atölye geleneğine uygun sanatçı hocaların plastik anlayışları ile özdeşleşmiş olduğu ve bu hocaların tıpkı el verir gibi sanat anlayışlarını atölyelerindeki öğrencilere aktardıkları ve öğrencilerini sanat ortamına sokma çabaları ile destekleri hiç azımsanmayacak ölçüde olduğu görülebilir.

Ayrıca bu dönemde etkili olan bir başka unsur Gazi Eğitim Fakültesi çıkışlı öğretmenlerin yüksek lisans ve doktora eğitimi almak için Milli Eğitim ve çeşitli burslarla yurtdışına gönderilmesidir. Bu öğrencilerden çoğunluğu eğitim fakülteleri çıkışlı olsa bile sanat alanında

doktoralarını tamamlayarak yurda döndükleri görülür. Bu öğrencilerin bir kısmı günümüz güzel sanatlar fakültelerinde profesör düzeyindeki çoğu yönetici olan veya olmuş akademisyenleridir. Bu akademisyenler her ne kadar lisans eğitimlerini eğitim fakültelerinden almış olsalar da, 1982-1990 döneminde Amerika ya da Avrupa’da aldıkları sanatta yeterlik veya sanat eğitimi diplomaları ile hem ülkemizdeki sanatın hem de eğitimin yönlendirilmesinde etkili olmuşlardır.

Bu dönem sanat eğitimcilerinin aynı zamanda güzel sanatlar fakültelerinin programlarında yer alan dersleri yapılandırırken ziyaret ettikleri ülkede aldığı sanat anlayışlarının temel plastik değerlerini, yönelimlerini ve sanat kültürünü taşıma ve ülkemiz için sanat eğitimi belirleme de oldukça etkili oldukları da söylenebilir. Yine benzer süreçte sanat eğitimi alanında yetişen sanat eğitimi konusunda ülke dışında lisansüstü eğitim yapan akademisyenlerinde, ülkemizdeki sanat eğitim programlarını yapılandırmadaki rolüne değinmek gerekir.

Sanat eğitimcisi kimliğinin akademik ortamda karşılığının halen olmadığı, sanatçı eğitimcinin rolünün ne olması gerektiği veya güzel sanatlar alanında hangi özellikleri taşıması gerektiği konuları tartışmamızın temelini teşkil etmektedir. Aslında tartışılması gereken ana fikir, sanat kavramının doğasında ve sanatçı tanımlamasından çıkarılabilir. Her iki tanımda eğitim alanı içinde tartışılmadığı takdirde, bağımsız, sistemsiz ve hedefsiz bir yöne evrilir ki bu durumda eğitim ile bağımız zayıflar. Sanat eğitiminden beklentilerimiz veya eğitsel hedeflerimiz eğitim sistemi bütününde ele alınması gereken bir konudur. Sanat yapmak, sanatçı olmak akademik anlamda, eğitim açısından oldukça değerli bir kaynaktır. Ancak bir işi iyi yapmak ile o işin nasıl yapılacağını sistemli şekilde aktarmak arasındaki fark ise açıktır.

Eğitim, epistemolojisi, metodolojisi ve aksiyolojisi olan bir bağlamsal bir yapıya sahiptir. Bu durumda topyekün kaygımız alan bilgisi alan eğitimi ve genel kültür düzeyindeki bilgileri evrensel kültürle bütünleştirebilecek yapıdaki bir sanat eğitim anlayışı ve ona uyumlanabilecek öğretim elemanları yetiştirmektir. Bunu yapabilmek için, ayrıştırmak yerine bütünleştirmek ve gelecek için nasıl bir bireye ihtiyaç duyduğumuz belirleyebilmek gerekir.

Sanat eğitim fakülteleri ile güzel sanatlar fakültelerinin hedefleri doğrultusunda kendi eğitsel hedef ve gereksinimlerini belirlemesi ve bu doğrultuda bir an önce harekete geçmesi gerekir. Güzel sanatlar fakültelerinde eğitim veren sanatta yeterlik çıkışlı akademik kadro ile sanat eğitiminde doktora düzeyinde eğitim alan akademik kadronun amaçları eğer “nasıl bir sanat eğitimi vermeliyiz ” çatısı altında birleşirse belki de daha verimli sonuçlar elde edebiliriz. Aynı zamanda sanat eğitiminden beklentilerin belirlenmesi ve gelecek hakkında ön görüşlerin bir arada yapılandırılması, disiplinlerarası ortaklıklarla hareket edilmesini önermekteyim.

Gürel’inde vurguladığı gibi, üniversitelerin misyonu bir açıdan, giderek yaratıcı kültürden uzaklaşan toplumu yönlendirmek üzere, kişiyi canlandırarak, kendi tarihsel yazgısına, toplumsal yükümlülüğüne ve kültürel kimliğine sahip, insana ve insana ait değerlere saygılı bir “birey” olarak oluşumunu sağlamaktır. Evrensel kültüre sağlıklı uyum sağlayabilmek amacıyla ulusal kültürün oluşturulması, aydın kişilerin varlığıyla olasıdır. Aydınlatma yetenekleri olan kişileri yetiştirebilecek bir kültür ortamının yaratılması, ancak üniversitelerde gerçekleşebilir. “Sanatta, dinde, eğitimde (ki bunlar kültürün önemli öğeleridir), taklitçi olmayan, öze dönük, araştırmacı ruhu geliştiren ortamların hazırlanması demektir. Dolayısıyla bu bir eğitim sorunudur (Gürel, 1978, s.53, aktaran Sayan 2016: 305).

Son olarak, Sayan’a göre, bu eğitim sorunsalında merkez, “akademisyen” kimliğidir. Her şeyden önce bu kimliğin, önemli sorumlulukları taşımak, zorunda olduğu unutulmamalıdır. “Kimlik; ister bireysel, ister toplumsal açıdan ele alınsın, taşıyıcısının hem dününü hem bugününü, hem de yarınını ifade eden, bir bütünlük içinde anlam ve değer kazanır. Her sanat eğitimcisi sanat tarihinden, estetikten, sanat teorisinden ve kendi pratiğinden biriktirdiklerini öğrencilerine aktarmaya çalışır. Dolayısı ile bu çok yüklü bir birikimi gerektirir. Ama sanatçı olmak bu birikimlerin dışında kendinizle hesaplaşarak daha önce olanların ötesine geçmeye çalışmakla ilgili olan bir şeydir. Çünkü sanatçılık daha önceki yapılanları reddederek, daha önce yapılanların üzerine bir şey koymaya çalışarak bir şeyler yapmayı gerekli kılar. Ama öğretmek

var olan deneyleri, oluşmuş teoriyi, birikimi aktarmayı gerektirir. Sanatçı bu ikisini eğitimdeki akademisyen kimliğiyle harmanlayıp birleştirir (age).

Bu durumda hem var olan yükseköğretimdeki eğitmenlerin gerektirdiği sanat eğitmeni nitelikleri hem de gelecekte yetişecek eğitmenlerin belirlenmesi ve değerlendirilmesi gerekmektedir. Örneğin Sayan, “Hem akademisyen, hem sanatçı bütünleşmesinden doğan “akademisyen-sanatçı” kimliği, kendi doğruları değil, toplumsal ilkelere göre tutum ve davranışlarda bulunma ve bunları değerlendirme zorunluluğu taşıması gerektiğini vurgular, akademisyen-sanatçı, “çağımıza özgü haliyle, yaşamını kazanmak için hocalık yapan, kalan zamanında, resim yapan ressam” konumunda değil ikisini birbirine özdeşiren kişi olabileceğini ön görmektedir. Bu görüşe katılmakla birlikte sanat alan bilgisi ve sanatçı vasıflarını taşıma yanında yetişkin eğitimi pedagojisi arasındaki boşluğu doldurmak, geçmişten ders almak ve kendi eğitsel ihtiyaçlarımız doğrultusunda akademik anlamda hem lisans hem de lisansüstü düzeyde Güzel sanatlar alanında yaşanan bu tür çatışmaların gerçek kaynağına dikkat çekmekteyiz. Dünyada Sanat eğitimi kendi alanında bütünleşmeyi ön gören savlarla gelişirken, ülkemizde akademik yapısında görev ve iş tanımı dışına taşan tartışmaların yer bulması da aslında *beliren bir problemin çözülmeye mahkûm olduğu* önermesiyle bakılınca sonuca değil sürece yönelik çalışmanın ne denli anlamlı olabileceğine işaret etmektedir. Bugün Sanat yapmak ve sanatı öğretmek, sanatı bilmek ve sanatı yaşamak ayrı ayrı yerler ve anlam alanlarında duramayacak kadar yaşamla bütünleşmiştir. Akademik alanın bölüşülmesi gereken bir pasta olmadığı, tam tersine işin mutfağında ter dökerek harcanan emeğin insan sermayesine yatırım görülebileceği bir eğitim ufkuna yönelmenin bizlere daha uygun olacağını söylemek yerinde olur. Öğretmenlik vasıfları ve sanatçı vasıflarının temelini oluşturan yegâne ilke insan anlayışının yine insanın refahına yönelik işleri temel alması olmalıdır. Bu refah ne bir grup ne de topluluğun yaşayacağı bir lüks olamaz. Hele sanat ve sanat eğitimi söz konusuysa *insan olmanın doğasına* yönelik her türlü çeşitlilik ve bakış açısı doğru ve adil şekilde tartışıldığında bizi o doğanın keşfine yöneltecektir. Eğitim bilimleri başlı başına bir bilim alanıdır ve disiplinler arası gelişmesini sürdürmektedir. Sanatsal düşünmenin önemli bir bölümü sanatçının *yaratıcılığı, tematik ve biyografik ilgileri hatta kültür* gibi oldukça bireysel odaklardan kaynaklanır. Bireysel düşünce ve problem çözme yolları pek çok sanat anlayışı ve sanatçı kadar çeşitlenir. Bu durumda bir sanatçı eğitmen bir örnek durumdur. Bir örnek durum, tüm öğrencilere ve deneyimleri kapsamaması ne kadar tuhaf ise, bir sanatçının tüm eğitsel süreçleri pedagoji bilgisi olmadan yönetmesi de bir o kadar sıkıntılıdır. Bu durum geçmiş yüzyıllarda usta-çırak eğitimi olarak sanat ve zanaat arasındaki bağlamda tezahürünü göstermiştir. Hatta bugün bile bunun yansımaları ve eğitsel açıdan kimi öğrenciler için faydaları da tartışmasızdır. Bütüncül bir yaklaşımla bir sanatçının kendi durumundan yola çıkarak “damdan düşen damdan düşenin halini anlar” misali yola düşmesi, damadan düşülmesi gerekmeyen durumlar için bir öneri geliştiremez. Bize göre Roma keşfedilmişken, Romayı tekrar keşfetmek, bilimin eklektik yapısıyla örtüşmez. Akademik düzeyde bizler bilim ve sanatın ortak noktasında durma yönünde dengemizi kaybetmeden kalabilmeliyiz.

Özde eğitim insan olmanın doğasına ilişkin hangi alanda ya da hangi düzeyde yapılırsa yapılsın yaşam alanımızdaki bir problemin çözümü ve deneyimin sistemleşmiş halidir. Eğitim bireyde ihtiyaçtan doğar ve belli bir anlayış geliştirmeyi hedefler. Bu durumda eğitimcilerde kişisel birikimler yanında evrensel doğrular, yani bilimin ön görülerini terk edemezler. Sanat eğitiminin toplumun her kesimine ulaştırmasında bilim ve sanatta birleşmeye, uzlaşmaya gereksinimimiz vardır.

Kaynakça

Akyüz, Uğurcan, (2016). “Gazi, Sanat, Akademisyen”. Cumhuriyetin Işığında Yükseköğretimde Sanat Eğitimi, Uluslararası Sempozyumu, E-Bildiri Kitabı, 23, 24, 25 Kasım 2016. s. 44, <https://goo.gl/nJM9W9>, 28.04.2017.

YÜKSEKÖĞRETİMDE SANAT EĞİTİMCİSİNİN ANLAMI

Altınkurt, Lale, (2015).”Türkiye’de Sanat Eğitiminin Gelişimi”. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 12.

Aydın, Ayhan, (2003). Gelişim ve Öğrenme Psikolojisi. 4. Baskı, Alfa yayınları, İstanbul.

Can, Ramazan, (2016). “Türk Sanatında Ulusallık Evrensellik Tartışmaları ve Sanat Eğitime Yansıması”, Cumhuriyetin Işığında Yükseköğretimde Sanat Eğitimi, Uluslararası Sempozyumu, E-Bildiri Kitabı, 23, 24, 25 Kasım 2016.s. 67, <https://goo.gl/nJM9W9>, 28.04.2017

Celkan, Hikmet, Yıldırım (2006). “Bir Düşünür ve Eğitimci Olarak Ziya Gökalp”, 80. Yıl Atatürk Döneminden Günümüze Cumhuriyetin Eğitim Felsefesi ve Uygulamaları Sempozyumu Bildirileri”, Gazi Üni.Rektörlüğü Yay. S.53-69.

Özsoy, Vedat, (2016). Görsel Sanatlar eğitimi Makaleler, Pegem akademi, 2. Baskı. Ankara

Öztürk, Mahmut, (2016). “Çağdaş Türk Sanat Eğitiminde Ve Çağdaş Türk Sanatı Bağlamında “Gazi 80” Kuşağı”, Cumhuriyetin Işığında Yükseköğretimde Sanat Eğitimi, Uluslararası Sempozyumu, E-Bildiri Kitabı, 23, 24, 25 Kasım 2016.s. 33, <https://goo.gl/nJM9W9>, 28.04.2017

Kılıç, Erol (2013). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 6 Sayı: 25 Volume: 6 Issue: 25.

Sayan, Şule, (2016). “Yükseköğretimde Sanatçı Yetiştiren Eğitimci Sanatçılar”, Cumhuriyetin Işığında Yükseköğretimde Sanat Eğitimi, Uluslararası Sempozyumu, E-Bildiri Kitabı, 23, 24, 25 Kasım 2016.s. 67, <https://goo.gl/nJM9W9>, 28.04.2017

Cumhuriyetin Işığında Yükseköğretimde Sanat Eğitimi, Uluslararası Sempozyumu, E-Bildiri Kitabı, 23, 24, 25 Kasım 2016. <https://goo.gl/nJM9W9>, 28.04.2017.

http://uvt.ulakbim.gov.tr/uvt/index.php?cwid=9&vtadi=TSOS&c=iparadigms&ano=81190_c005416ef27cb0a405da6ed459dde015. Kısaltma.goo.gl/iDMJ7s. 28.04.2017.

<http://www.narsanat.com/pdf>. Kısaltma: URL, [goo.gl/iDMJ7s](http://www.narsanat.com/pdf). 28.04.2017.

WEB Kaynakçası

<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,80353/sanatici-yetistirme-hedefli-kurumlarda-plastik-sanatlar-.html>

http://uvt.ulakbim.gov.tr/uvt/index.php?cwid=9&vtadi=TSOS&c=iparadigms&ano=81190_c005416ef27cb0a405da6ed459dde015.

<http://www.grslsntlr.com/index.php/makaleler/item/80-t%C3%BCrkiye-de-sanat-e%C4%9Fitiminin-geli%C5%9Fimi.html>

<http://www.egitim.sakarya.edu.tr/sites/egitim/file/1380407048-ules-lisansustu-egitim-cilt1-pdf.pdf>

<http://www.amasyakulturturizm.gov.tr/belge/1-24053/sanatici-yetistirme-hedefli-kurumlarda-plastik-sanatlar-.html>, URL kısaltma [goo.gl/XR2wuE](http://www.amasyakulturturizm.gov.tr/belge/1-24053/sanatici-yetistirme-hedefli-kurumlarda-plastik-sanatlar-.html)

http://sablon.sdu.edu.tr/dergi/sosbilder/dosyalar/17_8.pdf

http://uvt.ulakbim.gov.tr/uvt/index.php?cwid=9&vtadi=TSOS&c=iparadigms&ano=2000_a7d8e66d2571b6aea09443f326a88ffd

<https://www.scribd.com/doc/120047252/Ba%20c5%9fkent-Uni-GSF-1-SEMPOZYUM-KITAP-pdf>

<http://www.idildergisi.com/makale/editor/26042014164340.pdf>

<http://akademikozgurlukicin.blogspot.com/>



Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl:1, Sayı:1, Aralık 2018, s.11-28

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
15.11.2018

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
22.12.2018

Dr.Öğr.Üyesi Süleyman İRGİN

Bu çalışma 19-21.04.2018 tarihinde Fırat Üniversitesi ev sahipliğinde düzenlenen 2. Uluslararası Sanat, Estetik Sempozyumu ve Sergisinde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü,
suleymanirgin@gmail.com

YOKSUL SANAT VE ANLATISI

ÖZET

Sanat, insanlıkla paralel bir doğrultuda gelişmiştir ve sürekli olarak değişimler geçirerek insanlığın bir anlatısı olmuştur. Birey ve bireyler, duyu ve düşüncelerini sanat aracılığıyla dile getirmişlerdir. Sanat, bir irdeleme ve sorgulama yöntemi ya da bir dil olarak tanımlanması gerekirse bu dilin ve anlatının insanlıkla birlikte ve paralel olarak değiştiği ve geliştiği söylenebilir. İnsan ve sanat ikilemi, aydınlanma dönemiyle geri dönüşü olmayan bir yola girmiş, modern olma ve modernleşme artık sanatın da bir sorunu olmuştur. Günümüzde sanatın sadece yüzey üzerinde yapılan bir renklendirmeden ibaret olmadığı da aşikâr olmuştur. Özellikle günümüz 21. yüzyılında eğilimlerin ve anlayışların hüküm sürdüğü bu çağda atık olanın da sanat mekânlarında yerini aldığını görmemiz mümkündür. Bitki ve minarelerin yanı sıra, sanat mekânlarında artık canlı hayvanların da yerlerini aldığını görmekteyiz. Sanatçılar doğayı yansıtan imge yaratıcıları değil, doğanın birer parçası olmalıdırlar. Sanatçı, gerek zihinsel gerekse ruhsal varlığını yeniden keşfetmek için, tıpkı bir simyacı ve büyücü gibi doğal varlıkların kökenlerine inmeli ve yeni düzenlemeler yapmalıydı. Bakır, su, nehir, toprak, kar, ateş, hava, taş, elektrik, yerçekimi, büyüme ve yükselme gibi şeyler, sanatçıya yol gösteren en dolaysız malzemelerdir. Önemli olan doğaya egemen olmak ya da yansıtmak değil, doğayla birlikte yaşamak ve düşünmek daha önemlidir. Bu düşünceler bağlamında yoksul sanatın temsilcileri kompozisyonlarında ve tasarımlarında kullanılan nesnenin seçimi, onun kullanım şekli ve oluşturduğu yan anlam ile bu düşüncenin yönünü belirlemeye çalışmışlardır. Karşı olunan toplumsal değerlerle zıtlık-tezatlık oluşturması ekseninde kullanılan nesnenin-nesnelerin basit-sıradan ve ham şekilde; su, toprak, taş...gibi doğada bulunan masrafsız ve doğal-organik olması gerekiyordu. Özetle, yoksul yani fakir olması gerekiyordu.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Sanatçı, 21. Yüzyıl ve Yoksul Sanat

POOR ART AND NARRATIVE

ABSTRACT

Art has developed in a direction parallel to humanity and has become a narrative of mankind through constant changes. Individuals and individuals expressed their feelings and thoughts through art. If it is necessary to define art as a method of inquiry or inquiry or as a language, it can be said that this language and narration have changed and developed in parallel with and in parallel with humanity. Human and art dilemma has entered into a way that can not be reversed by the period of enlightenment, modernity and modernization have become a problem of art. Nowadays, it is also obvious that art is not just a coloration on the surface. Especially in this 21st century, where trends and insights have prevailed, it is possible to see that the waste also takes its place in art spaces. In addition to plants and minarets, we see that living animals also take their place in art spaces. Artists must be part of nature, not image creators that reflect nature. The artist had to descend into the roots of natural beings, like alchemists and sorcerers, and make new arrangements in order to rediscover their mental and spiritual existence. Things like copper, water, river, soil, snow, fire, air, stone, electricity, gravity, growth and ascension are the most direct materials to guide the artist. The important thing is not to dominate or reflect nature, but to live and think together with nature. In the context of these thoughts, the representatives of the poor art have tried to determine the direction of this thought with the choice of the object used in its compositions and designs, its usage and its side meaning. The object-objects used in the axis of contradiction-contradiction with the social values against are simple-ordinary and crude; water, soil, stone, etc ... in the nature of being free and natural-organic should be. To sum up, it was supposed to be poor, poor.

Key Words: Art, Artist, 21. Century and Poor Art

“1960’larda doğa ve yaşamın temellerini önemseyen bir grup da İtalya’da ve Amerika Birleşik Devletleri’nde ortaya çıktı” (Şişman, 2006: 178). Mario Merz, Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Alighieri Boetti, Luciano Fabro, Hans Haacke, Michael Heizer, Douglas Huebler ve Gilberti Zorio’dan oluşan grup, sanattaki bireysellik söylemine kuşkuyla bakıyor, sanat yapıtları bahanesiyle sanattan para kazanan galeri sistemine karşı çıkıyordu. Serginin düzenleyicisi ve sözcüsü Germano Celant idi.

Celant, Arte Povera adıyla kaleme aldığı tanıtım yazısında bitki ve minarelerin yanı sıra sanat mekânlarında artık canlı hayvanların da yerlerini aldığını belirtiyordu. Sanatçılar doğayı yansıtan imge yaratıcıları değil, doğanın birer parçası olmalıydılar. Sanatçı, gerek zihinsel gerekse ruhsal varlığını yeniden keşfetmek için tıpkı bir siyacı ve büyücü gibi doğal varlıkların kökenlerine inmeli ve yeni düzenlemeler yapmalıydı. Bakır, su, nehir, toprak, kar, ateş, hava, taş, elektrik, yerçekimi, büyüme ve yükselme gibi şeyler/olgular sanatçıya yol gösteren en dolaysız malzemelerdi. Önemli olan doğaya egemen olmak ya da yansıtmak değil, doğayla birlikte yaşamak ve düşündürmektir. Bu düşünceler bağlamında sanat kompozisyonlarında ve tasarımlarında kullanılan nesnenin seçimi, onun kullanım şekli ve oluşturduğu yan anlam ile bu düşüncenin yönünü belirlemiştir. Karşı olunan toplumsal değerlerle zıtlık-tezatlık oluşturması ekseninde kullanılan nesnenin-nesnelerin basit-sıradan ve ham şekilde; su, toprak, taş... gibi doğada bulunan masrafsız ve doğal-organik olması gerekiyordu. Özetle, yoksul yani fakir olması gerekiyordu. Diğer taraftan sadece nesnenin/nesnelerin yoksulluğu yetmiyordu, aynı zamanda onun kullanım alanının ve oluşturduğu referansın da yoksulluk içermesi ve karmaşıklıktan uzak olması gerekiyordu. Çünkü yoksul sanatta amaç, aşırı süslemeci ve şifrelerden uzak, saf-duru ve doğal bir sanat ortaya koymaktı. Yoksul sanatın sanatçıları için önemli olan çalışmanın/ürünün izleyiciye entelektüel olarak değil, duygusal ve basit olarak sunulmasıydı/tasarlanmasıydı. Sanatçının gerek duyduğu her şey doğada yeterince bulunduğu için fazladan bir şeyler üretmesine gerek yoktu. Politik bir şekilde düzenlenen yaşamın kendisi başlı başına bir sanattı zaten.

Yoksul sanatın en belirgin amacı, kavramsal sanat gibi, estetik bir ürün ortaya koymaktan öte, izleyicinin estetik düşünce sistemine ve estetik, sanatsal olaya katılmasını sağlamaktır. Döneminin diğer neo-avangard sanat yaklaşımları gibi, mevcut sanat piyasasının durumuna bir baş kaldırı niteliği taşımaktadır. Bir bakıma klasik estetiği baş aşağı etmek ister. *“Yoksul sanat, sanatı gerçek yaşamdan soyutlayan ve sadece estetik bilince ermiş küçük azınlığa seslenen çağdaş sanat eğilimlerinde bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Yoksul sanatta bir gösterinin kendisi ya da onun hazırlık aşaması izleyiciye sunulmaktaydı. Buradaki ana ilke, herkesin sanat yapabileceği düşüncesi idi”* (Şişman, 2006: 178). Bu doğrultuda Yoksul Sanat hareketi içinde öne çıkan sanatçılardan Mario Merz’i (1925-2003), İglu adını verdiği kubbemsi işlerinden biliyoruz. Başlangıçta resim eğitimi alan sanatçı, en büyük engel olarak gördüğü Picasso’yu aşamayınca, yönünü değiştirmek zorunda kalmıştır.

Bu niyetle bir ara tuvallerine çakıl, kum ve toprak gibi doğal nesnelere yapıştırdı, ama bir süre sonra bundan vazgeçerek bildiğimiz “İglu” larını yapmaya başladı. Merz, İglularını Ortaçağ’da İtalyan matematikçisi Leonardo Fibonacci’den öğrendiği bir sayı dizisi ve bundan türeyen sarmaldan yola çıkarak oluşturmuştur. Fibonacci’nin de Araplardan öğrendiği bu sayı dizisi, basit bir toplama işlemine dayanır. Bir önceki sayıyla bir sonraki sayının toplanmasından oluşan 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89... diye devam eden bir sayı dizidir. Yapılan araştırmalara göre bir daldan çıkan yaprakların ya da daha başka canlıların gelişiminde de (bazen basit bazen de daha karmaşık olmak üzere) buna benzer matematik orantılar görülebilmektedir. Sarmal, belli bir noktadan kıvrılarak çıkan ve sonsuza kadar büyümeye meyilli bir şekilde hem sonsuzluğun hem de mekânın simgesidir. Etkilendiği sayı dizisi ve sarmal, asimetriktir. Bu ise doğanın kendi kendini üretmesinin ve çoğaltmasının sırrıdır, Merz’e göre.



Resim 1. Mario Merz, Giap İglusu, 3 Mt. (Borular, Kümes Telleri, Neon Tüpler ve Taşlar), 1968

İglu, Merz'e göre üç boyutlu bir spiraldir. Bir çadır, ev, şemsiye ya da kubbeye benzediği için de zaman ve mekân birliğinin simgesidir ve organik bir varlıktır. Her canlının kendi barınağını yanı başında bulunan gereçlerden yapması gibi, Merz de İglularını çevresinde bulduğu malzemelerden yapmayı tercih etmiştir. Örneğin, 1968'de Vietnam Savaşı sırasında yaptığı Giap İglu'da boru, kümes teli, toprak ve şerit neon ışıkları kullanmıştır. Politik bir başkaldırıdan ya da çözümlenmeden ziyade Budizm ile bağlantılı olarak inşa ettiği işinin üzerinde, neonlarla yazdığı Giap'ın şu sözleri yer almaktaydı: "Düşman toplanırsa toprak, dağılırsa güç yitirir." 1971'de yaptığı şeffaf İglu'nun üzerinde de yine neon ışıklarıyla $1+1=2$ yazıyordu ki bu açıkça Fibonacci'ye bir göndermeydi.

Ancak, kullandığı malzemeler/nesnelere zaman zaman yanlış anlaşılabilir. Örneğin, New York'ta yaptığı bir İglu'da gazete kullandığı için, bazıları bunu dadacı düşünceyle açıklamaya çalışmış, ancak Merz dadacıların düzensizliğin tersine kendisinin basit bir düzen arayışı içinde olduğunu söylemiştir. Gerçekten de onun işleri olabildiğince sade bir iskeletle ayakta durur. Sanatçının bu yönüyle çalışmaları hem sanatsaldır hem de işlevseldir diyebiliriz.



Resim 2. Jannis Kounellis, Cavalli/Canlı Atlar, Attico Galeri/Roma, 1969

1967’de ki yoksul sanat sergisine Yunanlı sanatçı Jannis Kounellis (1936-2017) de katılmıştı, ama onun asıl çıkışı 1969’da Roma’daki Atiko Sanat Galerisinde canlı atları sanat yapıtları olarak sergilemesiyle gerçekleşmiştir. Sanatçı, galeri mekânına 11 tane canlı atı eşit aralıklarla bağlamış, doğadaki herhangi bir nesnenin sanat yapıtı olabileceğini bir kez daha göstermiştir. Duchamp’tan farklı olarak insan elinden çıkan bir ürünü değil, doğanın ürettiği canlı varlıkları sanat niyetiyle sunmuştur. Gerçi Kounellis’in sergilediği atlar, doğada kendiliğinden üreyen vahşi atlar değildi, bunlar insanlar tarafından kontrol edilebilen, evcilleştirilmiş ve haralarda üretilen atlardı. Ancak yine de canlı bir varlığın sanat yapıtı olarak sunulmasının “doğal ve yapay” varlık ayrımının iptal edilmesi anlamına geldiği için önemli görülmektedir. Daha sonraki yıllarda ateş, demir, pamuk, çelik ya da fotoğraf gibi nesnelere kullanarak da işler üretmeye başlayan sanatçı, bugün dünyanın önde gelen sanatçılarından biridir.



Resim 3. Jannis Kounellis, Stones, 1936-2017



Resim 4. Jannis Kounellis, Stones of Wall, 1936-2017



Resim 5. Jannis Kounellis, Pamuk uvalları, 1936-2017



Resim 6. Jannis Kounellis, Çöp Poşetleri ve Kaktüs, 1936-2017

Bu gibi örnekler ekseninde Arte Povera yani Yoksul Sanat'ın tasarımcıları, sanatın aşırı ticarileşmesine ve aşırı tüketime bir tepki olarak genellikle kompozisyonlarında geçici, atık ve tabii nesnelere başvurmuşlardır.



Resim 7. Michelangelo Pistoletto, At Philadelphia Museum of Art, 1974



Resim 8. Gilberto Zorio, (Pişmiş) Çamur Çember, 1969

Bu bağlamda Zorio'nun eserleri de doğal süreçleri ifade eder. Onun çalışmaları ve performansları genellikle devrimci, insan eylemi olan, dönüşüm ve yaratıcılık için bir metafor olarak ortaya konulmuştur.



Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl:1, Sayı:1, Aralık 2018, s.11-28

Resim 9. Giovanni Anselmo, Piccole Torsione, 1968



Resim 10. Giovanni Anselmo, Direction, 1967

“Yoksul Sanat” denilince, sözü edilmesi gereken ve akla gelen diğer önemli sanatçılar ise Alighiero Boetti, Giuseppe Penone, Alberto Burri, Piero Manzoni ve Michelangelo Pistoletto’dır. Boetti, Arte Povera sanatçılarının gelenekçiliğine, mantığına, yapısal anlatımlarına ve teknolojiye karşı olmasına rağmen “mappa” adı işiyle gayet gelenekçi bir yaklaşımla dev bir kilim üzerine sınırları ve nehirleri gösteren bir harita dokumuştur. Penone (d.1947) ise bir binadan söktüğü sekiz metrelik bir tahtanın üzerine ağaç formu yontarak tahtaya doğadaki eski halini tekrar geri kazandırmaya çalışmıştır. Böylelikle doğadan alınıp teknik bir süreçten geçirilip işlenerek kereste haline gelen bir ağacı tekrardan eski haline geri döndürmüştür.



Resim 11. Alighiero Boetti, Mappa, 1983



Resim 12. Giuseppe Penone, Tree, London's Whitechapel Gallery, 2012

Dolayısıyla, teknolojiyi adeta bir din olgusu ve vazgeçilemez bir olgu olarak kabul eden Amerikalıların ve Amerikan sanatçılarının aksine İtalyan sanatçılar, teknolojik işlemi tersine çevirip tarihi süreci de geri dönüştürerek ilkel ve tabii-organik-doğal olana nesneyi/nesneleri geri döndürmüş oldular. Bu düşünceler bağlamında ön plana çıkan diğer yoksul sanat tasarımcılarına ve işlerine değinmekte fayda vardır. Alberto Burri (1915-1995) de yoksul sanat hareketinin sanatçılarından. Çalışmalarının esin kaynağını daha önceki yıllarda doktor olarak kanlı bandajlar ve dikilen yaralarla uğraştığı için II. Dünya Savaşında edindiği deneyimler oluşturmuştur. Sargı bezleri ve kanlı bandajları işlerinde bir metafor olarak kullanmıştır. Zamanla aşınmış ve çöp olarak atılmış, yırtılmış, sökülmiş nesnelere bir araya getirilerek dikilmiş ve boyanmıştır. Kullanılan nesnenin kabalığı ve yırtılmışlığı güzellik ve bozulma arasında güçlü bir gerilim yaratmaktadır. Sanatçının işleri bir bakıma savaş sonrasında ortaya çıkan ve geleneksel kompozisyon anlayışını reddedip yeni malzemelere yönelen soyut bir sanat akımı olan serbest biçimli sanatın (art informel) felsefesini yansıtmaktadır.



Resim 13. Alberto Burri, Darth Vader's Helmet, 1915-1995



Resim 14. Alberto Burri, No Title, 1915-1995



Resim 15. Alberto Burri, Cretto Nero, 1915-1995



Resim 16. Piero Manzoni, Artist's Shit, 1961

İrdelenmesi gereken bir diğer sanatçı da Piero Manzoni (1933–1963)'dir. Piero Manzoniyi “Sanatçı Dışkısı” isimli çalışmasından tanıyoruz (resim 20). Sanatçı, Mayıs 1961’de Milano’da yaşarken 90 adet sanatçı dışkısı konserve düzenledi/imal etti. Her kutunun kapağını da 001’den 090’a kadar numaralandırmış ve kutuların etiket kısmına da İtalyanca, İngilizce, Fransızca ve Almanca olarak, “İçindekiler: Sanatçı Dışkısı (30 Gr. Net) Mayıs 1961’de taze olarak hazırlanarak üretilmiştir ve konserve edilmiştir” diye yazmıştır. Sanatçı bu çalışmasıyla bir bakıma değersiz olarak bilinen nesne (dışkı)’yi değerli bir şekilde sunup ve değerli bir şekilde göstererek bu düşünce bağlamında bir bakıma “klasik estetik” anlayışını yok saymıştır, diyebiliriz. Sanatçının ayrıca kâğıt üzerine tek bir çizgi ile çizdiği ve rulo bir kartona koyduğu kâğıdı da bireysel olarak yaptığı en kışkırtıcı çalışmalarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 17. Marc Quinn, Self Portrait, 1988

Bu bağlamda Marc Quinn (d.1964) 'i de unutmamak gerekir. Bu sanatçı da kendi kanını dondurarak yaptığı büstü ile ön plana çıkmıştır. Görüldüğü üzere her iki sanatçı daha çok kendi vücut sıvılarıyla yaptıkları (bu) işleriyle anılmaktadırlar.



Resim 18. Pierro Manzoni, Rulo I, 1959



Resim 19. Pierro Manzoni, Rulo II, 1959



Resim 20. Pierro Manzoni, Rulo III, 1959

SONUÇ

Bu gibi düşünce ve ifadeler bağlamında dolayısıyla artık sanat eğitimindeki zorlamaların ve eleştirinin emre hazır prototiplerinin sürekli değişme ihtimalinin dikkate daha fazla alınacağını söylemek mümkündür. Sanat eğitiminin görsel kültür eğitimi olarak karakterize olduğu günümüzde, kültür ve tüketim eksenli içeriklerin müfredatlaşabileceği, bulunan coğrafyalarda bireylerin bakış açısına göre kültürel motif ve malzemelerin ekolojik sahalarda-alanlarda daha çok sorgulanacağı, kolay bulunan ve tüketilen her türlü suni ve tabii nesnelere de sanat ürününe dönüşebileceğini, çoklu okur-yazarlıkların mutlak olarak sanat eğitiminin yöntem yapılanmalarını karakterize edeceğini ön görebiliriz. Bu hususta sanatta çok önemli ürünler ve tasarımlar ortaya koymak için varlıkların, durumların, fenomenlerin değişik ve çok kapsamlı duyumsanması, algılanması, bir gerçekliğin görülebilen boyutlarının ötesinde içsel bağlamlarının sezilebilmesi ve imgelenebilmesi gerekmektedir.

Dolayısıyla bu ifadeler ve çalışmalar doğrultusunda, yoksul sanatın düşünürleri/sanatçıları estetik amaçlı imge ve biçimi yadsıyarak sanat yapıtının özündeki düşünceyi vurgulamaya çalıştıkları görülür. Yapıtlarda kullanılan malzemenin yoksulluğuna odaklanmışlardır. Geleneksel ve pahalı tekniklere, sanat eserinin alınıp-satılmasına karşı çıkmışlardır. Bu bağlamda, bu işler üzerine iyice düşünürsek bunların insanların ve maddelerin sömürülmesine karşı, 20. yüzyıl kentinin hemen tanınan özelliği olan inşa etme ve yıkmaya karşı doğa ve zaman önünde insanın küstahlığına karşı duyulan birer tepki olduklarını anlamış oluruz (Işıktaş, 1995). Böylece Yoksul Sanat'ın bizlere atık nesnelere yeniden keşfetmeyi önerdiğini aynı şekilde bir simyacı gibi nesnelere içeriden bakmayı-bakabilmeyi, nesnelere birlikte dönüşmeyi ve herkesin sanat yapabileceği fikrini de aşlamaya çalıştığını ön görebiliriz. Bu ifadeler bağlamında tüketim kültürü ile sanat eğitiminin ilişkisinin postmodern sanat eğitime ait bir içerik olduğunu ve stratejik gerekçeleri açısından geleceğin sanat eğitiminde önemli bir kapsam oluşturacağını, yoksul sanatın görsel-sosyolojik yönsemeler ekseninde sanata ve sanat eğitime gelecekçi bakış açısını kazandırabileceğini ön görebiliriz. Aynı zamanda gelecekte sanat ve sanat eğitime geçmiştekinden ve şimdikinden daha farklı unsurların dâhil olabileceğini ve özellikle birçok alan ve disiplin ile bütünleşen bir yapıya dönüşebileceğini, sanatta ve sanat eğitiminde “yenilik” için temel ölçütün “şimdi” değil, “gelecek” olacağını ön görmemiz mümkün görülmektedir.

KAYNAKÇA

- AURORA, Fernandez P. (1999). *Arte Povera*, Editorial Nerea.
- BALCI, YUSUF B. (2004). *Estetik*, Ankara: Gündüz Yayıncılık.
- BAUDRILLARD, J. (2002). *Tüketim Toplumu*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl:1, Sayı:1, Aralık 2018, s.11-28

- BECKETT, Rothko, Resnais. (2006). Fakir Sanat, Ankara: Dost Yayınları.
- CAROLYN, C. (2005). Arte Povera, Phaidon Press.
- CASTELLO, di R. (2000). Art Povera in Collection, Charta Press.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (2005). Arte Povera, Phaidon.
- CLAIRE, G. (2001). Arte Povera: Selections From The Sonnabend Collection, Columbia University Press.
- EROĞLU, Ö. (2001). Arte Povera Gerçekten Yoksul Bir Sanat Mıydı? İstanbul: Nelli Sanat Evi Yayınları.
- FLOOD, Richard, and MORRIS, Frances. (2001). Zero to infinity: Arte povera 1962-1972, London: Tate Publishing.
- GERMANER, S. (1997). 1960 Sonrası Sanat, (1. Baskı), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- GERMANO, C. (1985). Arte Povera, Electa Press.
- GERMANO, Cleant, CAROLYN, Christov-BAKARGIEV. (2002). Arte Povera: Art from Italy-1967-2002, Museum of Contemporary Art (Sydney).
- GIORGIO, M. (2007). Arte Povera 1966-1980: Libri E Documenti, Virginia University Press.
- IŞIKTAŞ, Ö. (1995). Kavramsal sanat eğitiminin sanat eğitimi açısından önemi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- JANNIS, Konellis, MARIO, Merz, ANDREA. (2007). Madesta, Frammenti Dell' Arte Povera, Museum Moderner Kunst Karnten.
- KUSPIT, D. (2010). (Çev. TEZGİDEN, Y.), Sanatın Sonu, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- ROBERT, L. (2004). Arte Povera, Tate Publish.
- ŞİŞMAN, A. (2006). Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş, İstanbul: Yaz Yayınları.
- TOLSTOY, L.N. (2012). (Çev. Beyhan, M.), Sanat Nedir?, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.



Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl:1, Sayı:1, Aralık 2018, s.29-43

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
21.11.2018

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
22.12.2018

Arş. Gör. Cihangir EKER

Bu bildiri, 2017 yılında tamamlamış olduğum "Sosyal Medyada Paylaşılan Toplumsal Olaylara İlişkin İşlenmiş Görüntülerin Grafik Tasarım İlkeleri Açısından İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinden çıkartılmıştır.

Bu çalışma 19-21.04.2018 tarihinde Fırat Üniversitesi ev sahipliğinde düzenlenen 2. Uluslararası Sanat, Estetik Sempozyumu ve Sergisinde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Fırat Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi ABD. ceker@firat.edu.tr

GRAFİK TASARIM ALANININ TOPLUMSAL VE TEKNOLOJİK GELİŞMELER BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜMÜ*

Özet

Grafik tasarım; yaşamı boyunca insanın pek çok ihtiyacını karşılamasını sağlayan görsel bir iletişim biçimidir. Gündelik hayatta bizi yönlendiren, bilgilendiren, cesaretlendiren, bilinçlendiren, hatta aldatan ve yanıltan pek çok görsel imge, birer grafik tasarım ürünüdür. Bu ürünlerde yer alan imgeler, formlar, renkler ve tipografik yapılar, tasarım alanının var olduğu günden bu yana çeşitli sebeplerden dolayı değişmiş ve dönüşmüştür. Yazının icadından baskı tekniklerinin geliştirilmesine, Ekim Devrimi'nden bilgisayarların icadına kadar pek çok toplumsal ve teknolojik gelişme, tasarımcıları ve tasarım alanını etkilemiştir. Yaşanan çeşitli gelişme ve yenilikler sonrasında tasarımcılar gerek tekniklerini, gerekse tasarım araçlarını güncellemiş ve pek çok yeni tasarım çözümü geliştirmişlerdir. Bütün bu düşünsel ve biçimsel yenilikler ise zaman içinde grafik tasarım alanını daha zengin bir hale getirmiştir. Yapılan bu araştırmada, tarih boyunca sürekli olarak dönüşen ve dönüşmeye devam eden grafik tasarım alanında görülen yenilikler, toplumsal ve teknolojik gelişmeler bağlamında incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: grafik tasarım, modern sanat, postmodernizm, internet memes, işlenmiş görüntüler.

GRAFİK TASARIM ALANININ TOPLUMSAL VE TEKNOLOJİK GELİŞMELER BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜMÜ*

TRANSFORMATION OF GRAPHIC DESIGN FIELD IN CONTEXT OF SOCIAL AND TECHNOLOGICAL PROGRESS

Abstract

Graphic design; is a form of visual communication that allows people to provide their many needs throughout their life. Many visual images that directing us, informing, encouraging, raising awareness, even deceiving and misleading us in everyday life are graphic design products. The images, forms, colors and typographic constructions in these products have changed and transformed due to various reasons since the beginning of the design field. Many social and technological developments like invention of writing, development of printing techniques, October Revolution and invention of computers are influenced graphic designers and design field. After every development and innovation, designers have improved their techniques and design tools, and developed many new design solutions. All these intellectual and formal innovations have made richer the field of graphic design over the time. In this research, innovations in the field of graphic design, which have been transformed continuously in historical process, have been examined in the context of social and technological developments.

Keywords: graphic design, modern art, postmodernism, internet memes, processed images.

Giriş

İnsanlık, daha etkili iletişim kurabilmek için tarih boyunca yeni araçlar ve yöntemler geliştirmiştir. Bu iletişim yöntemlerinden birisi olan grafik tasarım, en basit deyimle bir tür görsel dildir ve iletişim kurmak içindir (Twemlow, 2006: 6). Bugün hayatımızın her anında, grafik iletişimle ve grafik tasarım ürünleriyle iç içe yaşamaktayız. Sürücülere kavşakta durmalarını söyleyen işaretlerden tüketiciye her tür yiyeceğin içerisinde ne kadar kolesterol bulunduğunu gösteren besin çizelgelerinde, filmin konusunu ve atmosferini aktarıp izleyicinin heyecanını arttıran film jeneriklerine kadar (2006: 6) birçok görsel ürün, grafik tasarım ürünüdür. Bu ürünler sayesinde belirli konular hakkında bilgilenir, kent yaşamında yönümüzü bulabilir, kurallara dikkat edebilir veya çeşitli toplumsal konular hakkında duyarlılık edinebiliriz.

Günlük hayatımızda bu denli büyük yer kaplayan grafik tasarımın görsel dilinde yazı, soyut ve somut formlar, simgeler, işaretler, fotoğraflar gibi bir çok element ve çoğaltım tekniği bulunmaktadır. Yazının ve işaretlerin varlığı, grafik tasarımın köklerinin dolaylı olarak ilk iletişim kurma çabalarına, yani 30.000 yıl önce mağara duvarlarına yapılan resimlere kadar gittiğini göstermektedir. Ayrıca o dönemin insanının ellerini şablon olarak kullanarak mağara

GRAFİK TASARIM ALANININ TOPLUMSAL VE TEKNOLOJİK GELİŞMELER BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜMÜ*

duvarlarına baskı resimler yapması (Tepecik, 2002: 18), grafik sanatların mantığını oluşturan baskı ve çoğaltma tekniğinin de milattan öncelere dayandığını göstermektedir.

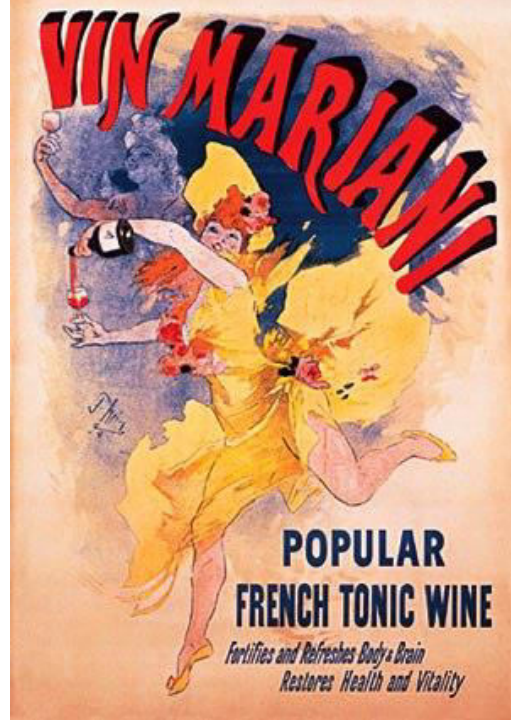
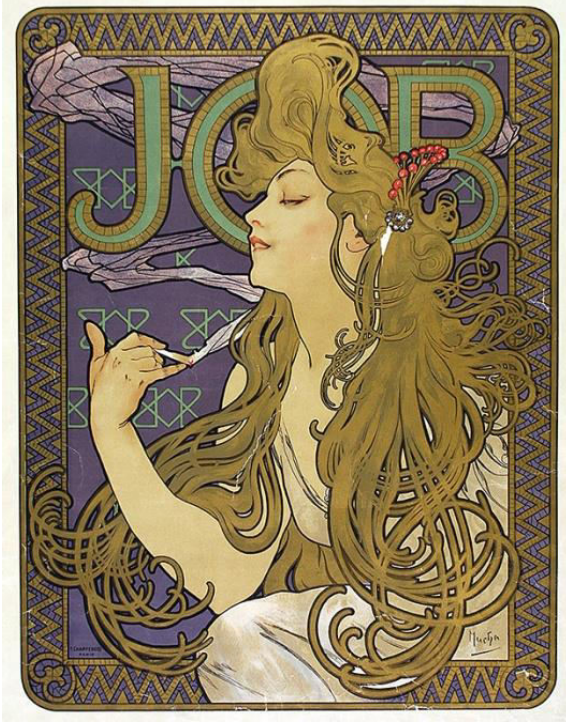
Yazıyla ve çeşitli çoğaltılmış imgelerle doğmaya başlayan grafik iletişim; 15. yüzyılda matbaanın geliştirilmesiyle yeni bir aşama kaydetmiştir. Sanayi toplumunda artı üretimin yaygınlaşmasıyla oluşan pazar rekabetinin üreticilerin ürünlerini tanıtmaya ve duyurmayı ihtiyacı arttırması sonucu reklam, dolayısıyla grafik tasarım yeni bir alan olarak kabul edilmeye başlanmıştır. 20. yüzyılın başında görülen modernist eğilimlerle birlikte, bugün halen geçerli olan pek çok grafik tasarım ilke ve kriteri oluşmuştur. Modernist anlayışın yerine postmodern anlayışın hakim olduğu, eklektik üretimin diğer sanat alanlarında görüldüğü gibi grafik tasarımda da görülür hale geldiği dönemde bilgisayarların grafik tasarım yapabilen araçlar haline dönüşmesi ise alanın bambaşka bir kimliğe bürünmesine sebep olmuştur. Bu ve bunun gibi bilimsel ve toplumsal gelişmelerden her zaman etkilenmiş olan grafik tasarım alanı, bu süreçlerin sonunda gerek üretim yöntemleri, gerek anlatım biçimleri bakımından kendini devamlı yenileyen bir alan olagelmıştır.

Yeni Bir Alan Olarak Grafik Tasarım

Sanayi Devrimi'yle birlikte büyüyen kentler ve kalabalıklaşan nüfus, doğal olarak daha fazla tüketim ürününe ihtiyaç duyulmasına sebep olmuştur. Artan talep ve halihazırda gerçekleşen sanayideki makineleşme sonucu daha fazla ürün üretmenin mümkün olması, daha çok şirketin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bunun sonucu olarak, bu şirketler arasında bir piyasa rekabeti ortaya çıkmıştır. "*Satıcılar müşterilerini, sundukları ürün ve hizmetlerin yararlarına dair eğitmeye çalışıyorlardı. Bu amaçla, aynı anda yazı ve görüntü basma tekniklerinin de gelişmesiyle reklamcılık adı verilen yeni bir medya doğdu*" (Heller ve Cwast: 1991). İlk olarak Britanya adasında ortaya çıkan reklamcılık, yani grafik tasarım, bu dönemde biçimsel olarak Viktoryen esintilerin görüldüğü bir tarza sahiptir. Ortaçağ ve gotik süslemeler, aynı zamanda zayıf tipografik düzenlemelerle bezeli bu tarz etkisini sürdürürken; yine aynı coğrafyada zanaatin yeniden sanata dahil olması gerektiğini düşünen William Morris, kendine örnek olarak ortaçağı alarak sanatçı-zanaatçı ayrımını ortadan kaldırmak ve arı bir yaratıcılık keşfetmek istemiş, bu yüzden de makineye, toplu üretime ve bütün sanayiye sırt çevirmiştir (Weill, 2015: 15). Bu anlayışla kendisine bir matbaa kuran Morris, burada bastığı kitapların sayfalarını bitkisel bezemelerle süslemiş, grafik tasarım alanının kendi başına ayağa kalktığı *Art Nouveau* döneminin sanatçılarına ilham kaynağı olmuştur."Çiçekli delilik, çizgisel histeri, garip bir

GRAFİK TASARIM ALANININ TOPLUMSAL VE TEKNOLOJİK GELİŞMELER BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜMÜ*

dekoratif humma, tarzların arbedesi-ilk uluslararası tasarım tarzı Art Nouveau'yu çağdaşları işte böyle tanımlıyordu" (Heller ve Chwast: 1991). Kıvrımlı ve çiçekli motifleriyle akla gelen



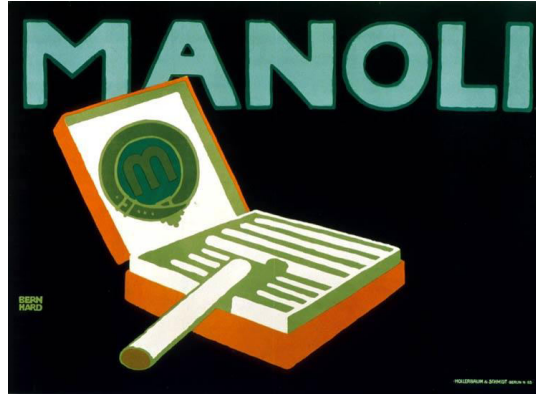
akım, temelinde başka birçok akımdan esintiler barındırmaktaydı. Japon baskılarının çarpıcı sadeliği, Arts and Crafts hareketinin mimarlarından William Morris'in ritmik çiçek desenli duvar kağıtları, ayrıca Gauguin, van Gogh ve Munch gibi sanatçıların üslupsal yanları (Farthing (Ed.), 2012: 346), akımı etkileyen başlıca kaynaklar olmuşlardır.

Resim 1 ve 2: Job Sigaraları için afiş, Alphonse Mucha (solda), 1898 Vin Mariani markası için afiş, Jules Cheret (sağda), 1894

Art Nouveau'nun düşünsel arkaplanı ise, sanayileşmenin ve büyüyen ekonominin problemleriyle ilişkilidir. Sanayi devriminin üretimi öne çıkarıp unutturduğu güzellik duygusu yeniden aranmalı, bulunup yaşanmalıydı. Ayrıca sanayi ürünlerinin ve üretim mallarının utanç verici çirkinliğinin de düzeltilmesi amaçlanmalıydı (Lehimler, 2004: 19). Endüstriyel pazarın reklama had safhada ihtiyaç duyduğu bir dönemde ortaya çıkmasına karşın seri üretimin

GRAFİK TASARIM ALANININ TOPLUMSAL VE TEKNOLOJİK GELİŞMELER BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜMÜ*

çirkinliğine savaş açan bu anlayışın en bilinen tasarımcıları olarak sayabileceğimiz Jules Cheret ve Alphonse Mucha'nın eserleri, bu dönemin ruhunu en iyi şekilde yansıtan eserlerin başında gelmektedir. Modern afişin babası olarak adlandırılan Cheret; uzun yıllar resimli litografik afişlerin, sadece duyuru niteliği taşıyan tipografik harf baskısı afişlerin yerini alması için çaba göstermesi ve tasarımlarda ilk defa kadın arketiplerinin (Cherettes) kullanılması hususunda (Heller ve Vienne, 2016: 26) grafik tasarım alanlarında bazı ilkleri gerçekleştirmiştir. Mucha ise yaptığı çalışmalarda melekler, palmiye yaprakları ve mozaikleriyle çevrelenmiş idealize kadın portreleri tasvir etmiş, Bizans tarzı bu işler dolayısıyla reklamcılığı güzel sanatlar düzeyine



taşımıştır (Heller ve Chwast: 1991).

Seri üretimin çirkinliğine karşı çıkan, ancak özellikle seri üretim mallarının reklam afişleriyle adından söz ettiren Art Nouveau ile beraber yükselişe geçen grafik tasarım, 19. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa'da yayılmaya devam etmiştir. Bu alanda biçimsel olarak 20. yüzyılın başlarında *Plakastil* gibi akımlarla sadeleşme yönelimleri görülse de; hem biçimsel, hem de içeriksel olarak büyük yeniliklerin yaşanması 1910'ları bulmuştur.

Resim 3: Lucian Bernhard'ın Plakastil anlayışıyla tasarladığı Manoli reklamı.

Tasarımda Soyutlaşma ve Yalınlaşma: 20. Yüzyılda Modern Grafik Tasarım

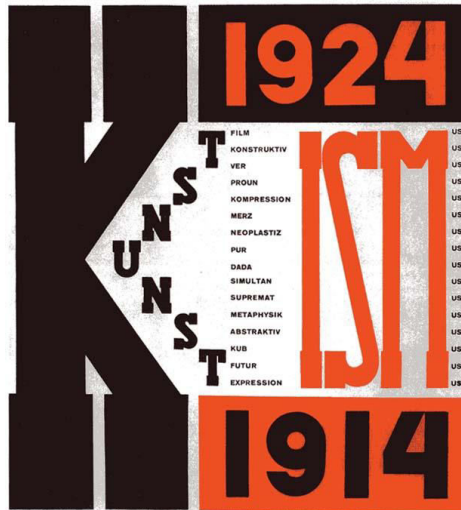
20. yüzyıl'da sanatsal anlamda bir çok yeni akım ve anlayışın ortaya çıktığı görülmektedir. 1900'lerin henüz ilk yıllarında Kübizm, Fütürizm, Ön-Sürrealizm ve Fovizm gibi akımlara mensup sanatçılar yüzeydeki biçimi sorgulamış ve gerçekçiliğin yerine bir çok soyut ve somut formun yanında yenilikçi renk denemelerini koymuşlardır. Aynı anlayış grafik

GRAFİK TASARIM ALANININ TOPLUMSAL VE TEKNOLOJİK GELİŞMELER BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜMÜ*

tasarıma da yansımış; tasarımcılar yalnızca resimleme yapmanın yanında tipografik çözümler, nesne odaklı yalın tasarımlar ve soyut kompozisyonları da afişlerine taşımışlardır. Özellikle Fütüristler ve Dadaistler, tipografinin bilinen sınırlarını olabildiğince zorlayarak yeni biçimsel çözümler üretmişlerdir.

GRAFİK TASARIM ALANININ TOPLUMSAL VE TEKNOLOJİK GELİŞMELER BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜMÜ*

20. yüzyılın başlarında sanatta olduğu kadar politik ve sosyal ortamda da büyük gelişmeler yaşanmıştır. Bazı Fütüristlerin desteklediği Faşist anlayış İtalya'da yayılmış ve Almanya'ya da sıçramıştır. Rusya'da ise, 1905 yılında yaşanan "Kanlı Pazar" olayından sonra görülen başkaldırıları sonucu 1917 yılında gerçekleşen Ekim Devrimi ile birlikte Komünizm ilan edilmiştir. Komünizmle birlikte yaşanan pek çok yenilik, halkı olduğu kadar dönemin sanatçıları da heyecanlandırmış, çoğu sanatçı bu yeni düzen için çalışmaya gönüllü olmuşlardır. Bu doğrultuda Tatlin ve Rodchenko önderliğindeki 25 sanatçıdan oluşan bir grup, 1921 yılında 'sanat için sanat' görüşünü reddederek sanatçının, yeni yaşamın inşasında etkin rol alması gerektiğini savunmuşlardır. *Konstruktivizm*'in temelini atan bu sanatçılar tekstilden sahne dekoruna, işçi kıyafetlerinden resim, heykel ve grafik tasarıma kadar pek çok alanda faaliyet göstererek, yeni toplumun inşasında birer 'mühendis' olmuşlardır. Bu amaç doğrultusunda tüm bu üretimlere olduğu kadar grafik tasarım alanına da bakış açısı değişmiştir. "Proun" adını verdiği çalışmalarını yeni toplumsal değer ve amaçları soyut olarak temsil eden cümleler olarak gören (Artun, 2015: 76) El Lissitsky, yaptığı bir çok afiş ve kapak tasarımında bu anlayışı sergilerken, sayfa düzeni konusunda da modern grafik tasarım alanında bir ilki gerçekleştirmiştir. *Kunstismus* kitabının tasarımını üstlenen sanatçı, bu kitap için özel bir format geliştirmiştir. Lissitsky bu tasarımda metinler için üç düşey sütun, birinci sayfa için üç yatay sütun ve içindekiler sayfası için iki sütun kullanma şemasını uygulayarak, sayfa düzenlemesinin mimari çatısını meydana getirmiştir (Bektaş, 1992: 61). Dönemin adından söz ettiren bir diğer tasarımcısı olan Alexander Rodchenko ise, "Saraylar, katedraller, mezarlıklar ve müzeler için değil, yaşamın kendisi için üretim yapılmalıdır" (Antmen, 2010: 109) görüşünü benimsemiş, eserlerini belirsizlikten uzak, nesnelleştirilmiş, süslerden arındırılmış (Heller ve Chwast: 1991)



GRAFİK TASARIM ALANININ TOPLUMSAL VE TEKNOLOJİK GELİŞMELER BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜMÜ*

olarak tasarlamıştır.

Resim 4: Tipik bir konstrüktivist tasarım olan Kuntismus kapağı, El Lissitsky, 1925

Konstrüktivizm dönemi tasarımlarında kendini gösteren tipografide okunaklılık, yalınlık ve işlevsellik gibi özellikler, Almanya'da ortaya çıkan ve adını bir okuldan alan *Bauhaus* akımında kendini göstermeye devam etmiştir. 1919 yılında Walter Gropius tarafından Weimar'da kurulup 1925 yılında Dessau'ya taşınan okuldaki eğitimin temel felsefesi, zanaat ve sanat arasındaki çizginin kaybolması, bu iki alanın bir arada çalışması ve ortaya çıkacak ürünlerin bu anlayış doğrultusunda üretilmesine dayanmaktaydı. Okulda düzenlenen eğitim programında öğrencilere Eski Resimlerin Analizi, Nü Çizimler, Malzeme Çalışmaları derslerinin yanısıra metal işçiliği, örgü, tiyatro/sahne, çömlekçilik, duvar resimleri, baskı ve matbaacılıkla ilgili dersler de (Farthing (Ed.), 2012: 414) verilmekteydi. Bu anlayışla sanat ürünleri, mobilya ve ev aletleri üretildiği gibi, grafik tasarım alanında da bir çok eser ortaya



konulmuştur.

Resim 5: Universal yazıtipi, Herbert Bayer, 1925

Dönemle özdeşleşen Weimar sergisinin afiş tasarımının yaratıcısı olan Joosh Schmidt'in yanında Lazslo Moholy-Nagy ve Herbert Bayer de bu dönem grafik tasarımında büyük söz sahibi olmuşlardır. Nagy, özellikle tipografi alanında yaptığı çalışmalarla grafik tasarımda yeni ufuklar açmıştır. Fotoğraf ile tipografiyi bir ilişki içinde işlerinde kullanan sanatçı, bu ikisini iletiyi yansıtan bir ürün haline getirmiştir. "Fotoğrafın tipografi ile bu yeni görsel denemesi;

GRAFİK TASARIM ALANININ TOPLUMSAL VE TEKNOLOJİK GELİŞMELER BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜMÜ*

grafik tasarıma yeni bir anlatım biçimi kazandırmıştır" (Turgut, 2013: 85). Dönemin bir diğer tipografi tasarımcısı olan Herbert Bayer ise tasarımlarında genellikle serifsiz ve bold karakterler kullanmakta, ayrıca tasarımları asimetrik kompozisyonda ve sağlam bir grid sistemi üzerinde (Duran, 2010: 38) inşa etmekteydi. Kendi tasarım anlayışının bir ürünü olarak Bayer, 1925 yılında Universal yazı karakterini de tasarlamıştır. Tamamen küçük harflerden ve yuvarlak hatlardan oluşan bu yazı karakteriyle tasarımcı, okunaklılığı kolaylaştırmayı amaçlamıştır. Grafik tasarımda önceliğin iletişim amacını gerçekleştirmek olduğunu düşünerek hareket eden sanatçıların ortaya çıkardığı bir diğer akım olan *Uluslararası Stil*'de de, tıpkı Bauhaus ve Konstrüktivizm'de olduğu gibi okunaklılık ve yalınlığın belirgin olduğu tasarımlar üretilmiştir. Bu stilin başlıca özellikleri hakkında Pektaş (1992: 123) şunları söyler:

Uluslararası Tipografik Stil'in özellikleri, matematiksel olarak çizilmiş bir kanava (grid) üzerinde, asimetrik olarak düzenlenen tasarım elemanlarıyla elde edilen görsel bir bütünlük; serifsiz harf karakterlerinin kullanılması; yazıların sağdan serbest, soldan blok olarak yerleştirilmesi; metin ve fotoğrafların, ticari reklamlarda kullanılan alışlagelmiş aşırı propaganda ve abartının yerine, tarafsız ve net bir mesaj iletmesi şeklinde özetlenebilir.

Resim 6: "Vignelli Sonsuza Dek" serisi için Anthony Neil Dart tarafından



Helvetica yazıtipi ile tasarlanmış bir afiş.

GRAFİK TASARIM ALANININ TOPLUMSAL VE TEKNOLOJİK GELİŞMELER BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜMÜ*

Bu dönemin önde gelen tasarımcıları arasında; ızgara (grid) sistemi üzerine çalışan Joseph Müller Brockmann, tasarımlarını bir saatçi kusursuzluğu ile israftan kaçınarak inşa eden Max Bill ve "modern dünyanın görsel ifadelerini halka anlaşılır ve okunaklı bir şekilde sunabilecek rasyonel yazı karakterlerine ihtiyaç duyulduğu bir zamanda ortaya çıkan" (Hustwit: 2007) Helvetica yazı karakterinin tasarlayıcıları Max Miedinger ile Eduard Hoffmann bulunmaktadır. Bu dönemin tasarımcıları, ülkeleri İsviçre'nin mevcut savaşta tarafsız bir tavır sergilemesi sonucu tarzlarını rahatça geliştirebilecek bir çalışma ortamına sahip olmuşlardır.

Tasarımda işlevselliğin ön plana çıkartıldığı Sachplakat, Konstruktivizm, Bauhaus ve Uluslararası Stil gibi akımların ortak özelliği, grafik tasarım alanında üretilen afiş, kitap kapağı, ambalaj tasarımı gibi ürünlerin amacına uygun, anlaşılır, yalın bir dille ve okunaklı yazı karakterleriyle oluşturulmasıydı. Bu akımlarda yapılan işler; Art Nouveau, Art Deco, Psychedelic ve Pop gibi akımlar çerçevesinde üretilen işlerin aksine süslemeden arındırılmış, niyetini doğrudan belli eden fotoğraflar ve tırnaksız yazı karakterlerinin kullanıldığı işlerdi. Temelinde insan hayatında vazgeçilmez bir yeri olan görsel iletişimin işlevini yerine doğru getirmesini amaçlayan bu akımların anlayışları, bugün halen grafik tasarım alanında bir zorunluluk olarak ifade edilmektedir. Günlük yaşamda her an maruz kaldığımız imge ve görüntü bombardımanı arasında "kötü tasarım"dan ziyade "iyi tasarım"a duyduğumuz ihtiyacın eskisinden çok daha fazla olması, 20. yüzyılda oluşan bu tasarım anlayışının grafik tasarıma armağan ettiği kalıcı katkıların önemini ortaya çıkartmaktadır.

Postmodernizm ve Bilgisayarlı Grafik Tasarım

18. yüzyılda yaşanan Sanayi Devrimi sonrası görülen gelişmelerle birlikte kendi başına bir alan olma özelliğini kazanan, 20. yüzyılın başlarında Rusya'da gerçekleşen rejim değişikliği sonrası kendisini Komünist Rusya'ya adayan sanatçıların yeni tasarım anlayışlarıyla işlevsel yanı ön plana çıkmaya başlayan grafik tasarım alanı; geçirdiği üçüncü büyük dönüşümü postmodernizm ve tam da bu anlayışın yayılmaya başladığı dönemlerde bilgisayarların tasarım yapabilecek düzeye getirilmesiyle birlikte yaşamıştır. 1984 yılında Macintosh bilgisayarların üretilmeye başlanması ve yine aynı yıl sayfa düzenlemeye imkan tanıyan ilk masaüstü yayıncılık yazılımı olan PageMaker'in geliştirilmesiyle, tasarım dünyasında büyük bir değişim

Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl:1, Sayı:1, Aralık 2018, s.29-43

GRAFİK TASARIM ALANININ TOPLUMSAL VE TEKNOLOJİK GELİŞMELER BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜMÜ*

gözlenmiştir (Becer: 2002). Adobe firmasının 1986'da vektör^[1] tabanlı Illustrator, 1989 yılında ise piksel^[2] tabanlı Photoshop tasarım yazılımlarını yayınlamasıyla (wikipedia.org/wiki/Adobe_Systems), bilgisayarlar iyiden iyiye birer tasarım aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemden sonra tasarımcılar sayfa düzenleme, her türlü (logo, ambalaj tasarımı, afiş, billboard, fotokolaj vb.) grafik ürünü tasarlama ve bunları baskıya/üretim hazır hale getirme işlerini bilgisayar ortamında yapabilir hale gelmişlerdir.

Bilgisayar ve tasarım dünyasında bu gelişmelerin yaşandığı yıllarda, dünyada ve sanat alanında modernist anlayışa karşı çıkan postmodernizm akımı yükselmekteydi. İlk kez 1917 yılında Rudolf Pannwitz tarafından kullanılan terim; modernizme özgü olan her şeyi reddeden, eski tarzların yüzeysel değişikliklerle tekrarlandığı, belirli bir dönemden sonraki bir çok hareketi kapsayan ve geçmişe ait sanat ürünlerini birer nesne olarak gören (Keser, 2009: 261) bir anlayışa karşılık gelir. Postmodern anlayış ve postmodern eserlerde genel olarak eklektik^[3] bir yapı söz konusudur. Bu eklektik yapı kapitalist sistemin çıkarlarıyla da örtüşür ve onu reddetmez; aksine ona yeni olanaklar sağlamaya, çağdaş gereksinimler doğrultusunda kitlesel bilinçte yeni meşruluk olanakları yaratmaya çalışır ve böylelikle de onu restore ederek daha fazla ayakta kalmasına hizmet eder (Özen, 2003: 55). Bütün bu eklektik yapı, rastgelelik ve bireyselcilik, etkilerini sanatta ve grafik tasarımda da gösterir. Postmodern etkilerin görüldüğü tasarımlar genel olarak; sanat tarihi ile teknolojiyi süslemeci eğilimlerle harmanlayan, neşeli ve enerji dolu geometrik formların, çok katmanlı ve parçalı görüntülerin, uyumsuz geniş espaslı tipografilerin görüldüğü (Heller ve Chwast: 1992), dolayısıyla akılcı iletişim ve tasarım ilkelerinin bir kenara itildiği (Becer, 2002: 111) tasarımlar olarak göze çarpmaktadır. Postmodernizmin etkisi altında böylesi değişimler geçirmeye başlayan grafik tasarımın dilinin ve biçiminin değişmesinin sebeplerinden birisi de, bilgisayarların ve yazılımların tasarım yapma imkanını sunacak biçimde geliştirilmesidir. 80'lerde ve 90'larda Illustrator, Photoshop, CorelDraw, Pagemaker gibi yazılımların ve güçlenen makinelerin ortaya çıkmasıyla, verilerin aktarılmasından baskı aşamasına değin bütün grafik tasarım zinciri altüst olmuştur (Weill, 2015:

¹ Vektör: Matematiksel formüllerle tanımlanan, birçok farklı, özgün ve büyütülüp küçültülebilir nesneden oluşan imge. (Ambrose ve Harris, 2014: 253)

² Piksel: Bilgisayar ekranları ve dijital imgeler ızgaralardan meydana gelir. Bu ızgaraların oluşturduğu en küçük karenin temsil ettiği birime bir piksel denir. (Ambrose ve Harris, 2014: 182)

³ Sanatta eklektisizm, farklı sanatsal dizgelerden alınan öğelerin yeni bir dizge içinde yeniden kullanılmasıdır. Sanattaki farklı çağ ve üsluplardan seçilip devşirilen öğelerin yeni bir tasarım ya da ürün oluşturmak için ele alınması olgusunu ifade eder. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Eklektisizm>. Erişim: 28.03.2017)

GRAFİK TASARIM ALANININ TOPLUMSAL VE TEKNOLOJİK GELİŞMELER BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜMÜ*

119). Her yerde bilgisayarlara ve yazılımlara rastlanılmaya başlanması, halihazırda postmodern anlayışla birlikte üzerinde yoğun tartışmalar yaşanan grafik tasarım alanında yeni bir tartışmanın doğmasını sağlamıştır.

Bilgisayarların, tasarım yazılımlarının ve internetin yaygınlaşmasıyla birlikte kullanıcılar birçok hazır efekt, görüntü, web sayfası, background (arkaplan), clip-art benzeri tasarım elemanına kolaylıkla ulaşmaya başlamıştır (Turgut, 2013, s.174). Bunun sonucu olarak birbirine benzeyen, iletişim kurma becerisinden yoksun tasarımların görülme sıklığı artmış, tasarım alanının yalnızca konuya uygun bir figürün görüntüsü ile bir yazı karakteri seçme (2013: 182) olarak görülmesi durumu da söz konusu olmuştur. Kimi tasarımcılar, bu durumun ortaya çıkardığı tek düzeliği farkedip elleriyle üretmenin tadını çıkarmak (Twemlow, 2006: 64) için eski usül tipo baskılar, dizgi harfler, analog fotoğraflar, kolajlarla işlerini kurgulamaya başlamışsa da, bu tasarımcıların sayısı genele oranla bir hayli azdır.

Bilgisayarın tekdüzeliğini kırmak için yeni yöntemler denemenin yanında, tasarım alanında eğitim almak artık tasarımcılar için olmazsa olmaz haline gelmiştir. Bugün sektördeki grafik tasarımcıların büyük bir kısmı bu eğitimden yoksundur. Yücesoy (2013); gazete ve dergiler, televizyon, matbaa, ajans ve yayınevlerinde çalışan tasarımcılarla yaptığı araştırmanın sonucunda, grafik tasarım eğitimi almayan kişilerin, eğitim alanlara oranla daha fazla olduğu sonucuna ulaşmıştır. İstanbul gibi büyük şehirler de dahil olmak üzere ülkemizdeki kamusal alanlarda karşılaştığımız tasarımların iletişim problemini çözmekten ziyade karmaşık olması ve dikkati çekememesi (Arıkan, 2009: 53), sonuç olarak tasarım ilkelerinden yoksun ve eklektik işlerle karşılaşılıyor olmamız, bu geçerliği destekler niteliktedir.

Tasarım alanında yeni biçimlerin ve kompozisyonların görülmesinin ve pek çok olumsuz durumun ortaya çıkmasının yanında, bilgisayarlı grafik tasarım dönemiyle birlikte 21. yüzyılın insanı sanal ortamda "kendi" görsel anlatım biçimlerini üretmeye başlamıştır. Bilgisayar ve internetin yaygınlaşmasıyla tasarım yapmak yalnızca tasarımcıların değil, aynı zamanda bu aygıtlara sahip olan internet kullanıcılarının da bir uğraşı haline gelmiştir. İnternetteki forum sitelerinde ve sosyal medya ortamlarında internet kullanıcıları, işledikleri ve tasarladıkları çeşitli görüntüleri paylaşımına sunarak bu ortamda görsel bir iletişim kurma yoluna gitmişlerdir. Bu görsel üretimlerden bugün en bilinenleri, "internet memes" (Türkiye'deki ismiyle "capsler") ve işlenmiş görüntüler'dir. Her ne kadar internet memes (veya capsler) denilince akla ilk olarak çeşitli görseller gelse de, bu terim GIF (hareketli resimler) ve video gibi

GRAFİK TASARIM ALANININ TOPLUMSAL VE TEKNOLOJİK GELİŞMELER BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜMÜ*

çeşitli formatları da kapsayan görsel eğlence formlarını tanımlamaktadır (Börzsei, 2013: 5). İnternet kullanıcıları tarafından hızlıca ve basitçe hazırlanarak oluşturulan internet meme'ler, fotoğraf ve yazının birleştirildiği, fotoğrafların manipülasyona uğratıldığı, karikatürize çizimlerin fotoroman şeklinde hazırlandığı ya da yalnızca video/metin olarak hazırlanan/paylaşılan çeşitli multimedyalara kapsamaktadır.



Resim 7: İnternet meme (caps) örneği.

İşlenmiş görüntüler tanımı ise, internet kullanıcıları tarafından var olan bir fotoğrafın çeşitli yöntemlerle işlenerek yeniden oluşturulmasıyla meydana gelen görüntü biçimlerini kapsamaktadır. İşlenmiş görüntüler, genellikle belirli bir konu hakkında bilinen bir fotoğraftan hareketle oluşturulan ve o konuya göndermelerde bulunan karikatürize görüntülerdir. Bu görüntüleri internet meme'lerden ayıran en önemli özellik ise, birer eğlence unsuru olarak ortaya çıkarılmamalarıdır. Bu görüntüler özellikle toplumun büyük bir kesimini ilgilendiren sosyal ve toplumsal problemleri ele almak için oluşturulmakta ve internet ortamında paylaşılmaktadır.

Resim 8: İşlenmiş görüntü örneği.

Hem internet meme'ler, hem de işlenmiş görüntüler, sosyal medyada ve günlük yaşamda sıklıkla karşımıza çıkmaktadırlar. Herkes tarafından hazırlanabilmelerine ve hızlıca hazırlandıkları için tasarım problemleri taşıyabilmelerine rağmen, bu görüntüler internet ortamında sıklıkla paylaşılan ve izlenen görüntü biçimleridir. Bu görüntü biçimleri 20.

GRAFİK TASARIM ALANININ TOPLUMSAL VE TEKNOLOJİK GELİŞMELER BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜMÜ*

yüzyılda yaşanan çeşitli teknolojik gelişmelerin (bilgisayarların kolayca görüntü işleyebilen makinelere dönüşmesi, internetin yaygın bir kullanım alanı elde etmesi) bir sonucu olarak var olmaya başlamış, 21. yüzyıl insanı tarafından birer görsel iletişim biçimi olarak üretilmiş ve kabul görmüştür. Dolayısıyla bu görüntüler, birer grafik anlatım biçimi olarak varlıklarını hem internette, hem de kamusal alanda (örneğin billboard ve afişlerin üzerinde) devam ettirmektedirler.

Sonuç

Geçmişten bugüne hayatımızın vazgeçilmez bir parçası olan görsel iletişim, tıpkı sanat gibi yaşanan dönemin gelişmelerinden etkilenerek değişmiş ve dönüşmüştür. Grafik tasarım'ın süslü Art Nouveau ile başlayan serüveni modernizm ve postmodernizmle 20. yüzyıl boyunca şekillenmiş ve dönüşmüş; günümüzde ise internet meme ve işlenmiş görüntü gibi yeni iletişim biçimlerinin ortaya çıkması ile dönüşmeye devam etmektedir. Yüzeyi, malzemesi veya üretim biçimi ne olursa olsun, grafik tasarım hem kendi içindeki dinamiklerden, hem de toplumsal dinamiklerden etkilenerek gelişmeye ve yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına sebep olmaya devam etmektedir. Günümüz grafik tasarımcısının tasarım tarihinin toplumsal yaşamla ve bilimsel gelişmelerle olan ilişkisinin bilincinde olarak kendini sürekli olarak güncel tutabilmesi, tasarımcının, günümüzün en kapsamlı iletişim biçimlerinden biri olan görsel iletişimi doğru bir biçimde kurgulayabilmesi açısından önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

- Ambrose, G., Harris, P. (2014), Görsel grafik tasarım sözlüğü (2. Basım), İstanbul: Literatür.
- Antmen, A. (2010), *20. yüzyıl batı sanatında akımlar* (3. Basım), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arıkan, A. (2009), *İmgeden baskıya grafik tasarım*, Konya: Eğitim Akademi.
- Artun, A. (2015), *Sanatın iktidarı*, İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Becer, E. (2002), *İletişim ve grafik tasarım* (3. Basım), Ankara: Dost Yayınevi.
- Bektaş, D. (1992), *Çağdaş grafik tasarımın gelişimi*, İstanbul: YKY.
- Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl:1, Sayı:1, Aralık 2018, s.29-43

GRAFİK TASARIM ALANININ TOPLUMSAL VE TEKNOLOJİK GELİŞMELER BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜMÜ*

Börzsei, L. (2013), Makes a meme Instead: a concise history of internet memes. New Media Studies Magazine Iss. 7. https://works.bepress.com/linda_borzsei/2/. Erişim tarihi: 16.02.2017

Duran, T. (2010), İletişim aracı olarak tipografinin duygu aktarımındaki rolü ve önemi, Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.

Farthing, S. (Ed.) (2012), *Sanatın Tüm Öyküsü* (Çev: Aldoğan, G., Çulcu, F.C.), Hayalperest Yayınevi.

Heller, S., Chwast, S. (1991), Grafik tarzlar 1 [*Elektronik versiyon*] (Çev: Cangökçe, H., Çetin, C.), Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar,47.

Heller, S., Chwast, S. (1991), Grafik tarzlar 2 [*Elektronik versiyon*] (Çev: Cangökçe, H., Çetin, C.), Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar,48.

Heller, S., Chwast, S. (1991), Grafik tarzlar 4 [*Elektronik versiyon*] (Çev: Cangökçe, H., Çetin, C.), Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar,50.

Heller, S., Vienne, V.(2016), *Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir* (Çev: Bayrak, B.), İstanbul: Literatür.

Hustwit, G. (Yapımcı, Yönetmen) (2006). Helvetica [Sinema filmi]. ABD: Plexifilm.

Keser, N. (2009), Sanat sözlüğü, Ankara: Ütopya Yayınevi

Lehimler, Z. (2004), 1880-1910 yılları arasında çağdaş grafik tasarımın gelişiminde yer alan yeni sanat hareketi, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Özen, B. (2003), Karikatürün kısa tarihi ve karikatürün grafik sanatlarla ilişkisi, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Tepecik, A. (2002), *Grafik Sanatlar: Tasarım - Tarih - Teknoloji*, Ankara: Detay Yayınevi.

Turgut, E. (2013), Grafik dil ve anlatım biçimleri, Ankara: Anı Yayıncılık.

Twemlow, A. (2006), *Grafik tasarım ne içindir?* (Çev: Dalsu Özgen), İstanbul: Yem Yayın.

Weill, A. (2015), *Grafik Tasarım* (5. Basım), İstanbul: YKY.

Yücesoy, S.A. (2013), Grafik tasarımcıların eğitim durumları ile mesleklerinden memnun olma durumlarının incelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

https://en.wikipedia.org/wiki/Adobe_Systems Erişim tarihi: 21.02.2017

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Eklektisizm> Erişim tarihi: 28.03.2017



Öğr. Görevlisi Dr. Fazıl Cem KÜÇÜMEN

Bu çalışma 19-21.04.2018 tarihinde Fırat Üniversitesi ev sahipliğinde düzenlenen 2. Uluslararası Sanat, Estetik Sempozyumu ve Sergisinde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Öğretim Görevlisi, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İstanbul,
cemkucumen@superonline.com

19.YÜZYIL OSMANLI SARAYINDA BATI MÜZİĞİ FORMLARINDA ESER YAZAN KADIN BESTECİLER

ÖZET

19.yüzyılda, Padişah II. Mahmud'un (1808-1839) reformlarıyla etkin olarak başlayan batılılaşma süreci, müzik alanında da yeni açılımlarla kendini göstermiş, sarayda görevlendirilen Avrupa'lı müzisyenlerin verdiği müzik eğitimi sonucunda, birçok müzisyen ve besteci yetişmiştir. Batı müziği alanında eğitim alan ve besteler üreten padişahlar, eşlerinin, kızlarının ve haremelerinin de bu alanda yetişmesine önem vermişlerdir. Batı müziği enstrümanlarının saraya girişi ve piyanonun icra anlamında kullanılması da bu döneme rastlamaktadır. Saraylı hanımlar, orkestralar kurmuş, ders ve konserler vermiş, besteler yapmışlardır. Bu çalışmada, kadın bestecilerin müzikal kimlikleri genel olarak irdelenmiş ve meydana getirdikleri eserlerinde batı müziği etkileri araştırılmıştır. Kullanılan yöntemler, kaynak tarama, bestelerin tür olarak analizleri ve ses kayıtlarının incelenmesidir. Sonuç olarak, marş türünde eserler ön planda olmakla beraber, vals ve galop türünde bestelerin de yazılmış olduğu görülmektedir. Basit yapıda ve küçük formlardan oluşan bu eserler, genellikle solo piyano için yazılmış, özgün çalışmalardır. Yazılan eserlerde Batı müziği etkilerinin yanı sıra, Osmanlı-Batı müziği sentezinin güzel örnekleri de yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, batı müziği, kadın besteci, batılılaşma

WOMEN MUSICIAN THAT COMPOSE IN WESTERN FORMS IN OTTOMAN COURT IN THE 19TH CENTURY

19.YÜZYIL OSMANLI SARAYINDA BATI MÜZİĞİ FORMLARINDA ESER YAZAN KADIN BESTECİLER

ABSTRACT

The process of westernization that started with the reforms of Emperor Mahmut the 2nd (1808-1839) in the 19th Century, portrayed itself with new developments in music as well and a lot of musicians and composers were raised in the palace as a result of the education given by the European musicians appointed by the court. The emperors who were trained in the area of Western music and composed likely gave importance to the training of their wives, daughters and their harem in the same way. The entrance of the western instruments to the palace and the use of piano in performing also coincides to this period. The women in the court formed orchestras, gave music lessons, concerts and composed music. In this study the musical identities of the women musicians is investigated and the effects of the western music is analysed in their compositions. The methods used in are bibliographical research, the analysis of the types of compositions and the sound recordings. To sum up, although marches are the most favoured types of composition, waltzes and gallops were preferred too. These works, which are composed of simple and small forms, are original works written for solo piano. In addition to the effects of Western music, there are also good examples of Ottoman-Western music synthesis

Keywords: Ottoman, western music, women composers, westernization

19.YÜZYIL OSMANLI SARAYINDA BATI MÜZİĞİ FORMLARINDA

ESER YAZAN KADIN BESTECİLER

1. GİRİŞ

Padişah II.Mahmud'un (1808-1838) reformlarıyla fiilen başlayan batılılaşma hareketi, müzik alanında da bir çok yeniliklere yol açmıştır. 1827'de Mehterhâne-i Hümâyûn kapatılmış, mehter takımı yerine, batılı düzen ve kıyafetteki yeni askere, ayak uydurabilecek yeni bandoyu yetiştirecek bir kurum olarak Muzika-ı Hümâyûn kurulmuştur (Özasker 6). Muzika-ı Hümâyûn başlangıçta, askeri bandonun müzikal eğitimi için düşünülmüş, ancak daha sonrasında gelişerek ilk saray konservatuvarına dönüşmüştür. Saray bandosu, opera-operet grubu, Osmanlı makam müziği grubu orkestra ve koro gibi müzik toplulukları bu kuruluşun içinde yer almışlardır. Avrupa'dan getirtilen batılı müzisyenler, Muzika-ı Hümâyûn'da görev almış ve saray erkânına özel dersler vermişlerdir. Batı müziği enstrümanlarının icra anlamında sarayda kullanımı bu döneme rastlamaktadır. Eğitim alan ve besteler üreten padişahlar, eşlerinin, kızlarının ve haremlerinin de bu alanda yetişmesine önem vermişlerdir. Saraylı hanımların, orkestralar kurup, ders ve konserler vermesi, besteler üretmesi, bu döneme rastlamaktadır.

Çalışmamızda, sarayda yetişen kadın bestecilerin müzikal kimlikleri ve batı müziği formlarında yazmış oldukları eserleri, ulaşılabildiğimiz nota ve günümüzde seslendirilmiş ses kayıtları baz alınarak incelenmiştir. Ayrıca, tür olarak analizleri yapılmış ve batı müziği etkileri de araştırılmıştır.

2. SARAY KADINLARININ BATI MÜZİĞİ EĞİTİMİ

Osmanlı'da batı müziği ekolünü başlatan İtalyan müzisyen, Giuseppe Donizetti'dir (1788-1856). "Saltanat Muzikasının Baş Ustakârı olarak göreve atanan Donizetti, saraydaki ilk konservatuvar diyebileceğimiz Muzika-ı Hümâyûn'un kurucusudur. Kendisinden sonra bu kurumda çalışan ve öğrenci yetiştiren diğer müzisyenler, Calisto Guatelli (1820-1889), Bartolomeo Pisani (1811-1893), Italo Selvelli (1863-1918), Augusto Lombardi (1844-1913), François Lombardi (1865-1904), Alessandro Voltan (Macar Tevfik) (1853?-1941) ve Géza Hegyei'dir (1863-1926). Saraydaki kadın müzisyenlerin yetişmesinde bu isimlerin büyük payı olmuştur. Saraya icrâ anlamında ilk defa piyanonun girişi, hem Padişah kızlarının hem de cariyelerin piyano dersi almalarına yol açmıştır. Piyano eğitimi almış hanedan kızlarını kronolojik olarak sıralarsak: I.Abdülmecid'in kızı, Fatma Sultan (Guatelli Paşa'nın öğrencisi), torunları, Naciye Sultan ve Kadriye Sultan. V.Murad'ın kızları, Fehime Sultan, Hadice Sultan ve Fatma Sultan, torunları, Behiye Sultan, Celile Sultan ve Rukiye Sultan. II.Abdülhamid'in kızları, Refia Sultan, Naima Sultan, Şadiye Sultan, Zekiye Sultan ve Ayşe Sultan (Osmanoğlu). Son Padişah Vahideddin'in kızları, Sabiha Sultan ve Ulviye Sultan (Kosal 51-53). Haremde, kadınların kurduğu bir fanfar'dan (bakır üflemeli çalgılardan oluşan topluluk) ve bir bale heyetinin faaliyetlerinden söz edilmektedir. 80 kişilik bu kadınlar orkestrası, Tambur Majör denilen bir kadın şef tarafından yönetilmektedir (Aksoy 788). Çocukluğu ve gençliği Çırağan Sarayı'nda geçen, kendisi de Batı müziği dersleri almış ve besteler yapmış olan Leylâ Saz Hanımefendi de yazdığı anı kitabında, kadınlar orkestrası ve Batı müziği derslerinden bahsetmektedir (37): Kadınların eğitimi, Çırağan ve Dolmabahçe saraylarının alt katında erkek öğretmenler tarafından sürdürülmekte, Batı müziği eğitimi haftada iki gün yapılmaktadır. Kalfa kadınlar, başlarında, uçları omuzlarına sarkıtılmış örtüler ve günlük giysileri ile derslere girmekte, kalfaların yanı sıra harem ağaları ve dans eden kızlara hizmet eden cariyeler de orada hazır bulunmaktadır. Saraydaki küçük kızların da ses yapmamak koşuluyla dersleri dinlemelerine izin verilir; böylelikle onların da Batı müziğine kulak dolgunluğunun oluşması

19.YÜZYIL OSMANLI SARAYINDA BATI MÜZİĞİ FORMLARINDA

ESER YAZAN KADIN BESTECİLER

sağlanırdı. Kitabın başka bir bölümünden aldığımız alıntıda: Yaylı ve nefesli çalgılardan oluşan kadınlar orkestrasının, o dönemde moda olan İtalyan müziğinden örnekler çaldığı anlatılmaktadır (207). Harem-i Hûmâyûn'un kadınlardan oluşan orkestrası en az Muzıka-ı Hûmâyûn'un erkeklerden oluşan orkestrası kadar başarılıdır.

Bu dönemde, Donizetti tarafından yetiştirilmiş, kalfalık payesindeki birçok kadın müzisyen, Harem-i Hûmâyûn'da dersler vermiştir. Bunların başında gelen isim, Dürr-i Nigâr Kalfa'dır.

3. SARAYIN KADIN BESTECİLERİ

Dürr-i Nigar Kalfa: Doğum ve ölüm tarihleri bilinmemektedir. I.Abdülmecid zamanında Harem-i Hûmâyûn'da piyano hocalığı yapmıştır. Donizetti Paşa'nın öğrencisi olduğu ve Saray kadınlar orkestrasında birinci keman çaldığı bilinmektedir. Piyano için, "polka" ve "mazurka" tarzında eserler bestelemiştir.

Leylâ (Saz) Hanım: (1850-1936). Babası vezir hekim, İsmail Paşa'dır. 4 yaşında iken, I.Abdülmecid'in kızı Münire Sultan'ın yanına nedime olarak verilmiş ve yedi yıl Saray-ı Hûmâyûn'da yaşamıştır. Matmazel Romano'dan piyano dersleri almış, 200'den fazla eser bestelemiş, ancak oturduğu köşkünde çıkan bir yangın sonucunda çoğu yanmış, günümüze çok az eseri kalmıştır. Eserlerinin çoğu Makamsal Osmanlı Müziği tarzında olmakla beraber, Batı müziği formlarından "marş" türünde de besteleri bulunmaktadır. Bunlardan iki tanesi meşhurdur. İlki, II. Meşrutiyet'in ilanı sırasında yazılmış olan, "Neşide-i Zafer Marşı"dır. Nim Sofyan usûlünde ve Hicazkâr makamında yazılmış bir şarkı formuna benzemesine rağmen, 2/4 lük ölçüsü, karakteristik ritmi ve temposuyla "marş" özelliklerini taşımaktadır. İkincisi, "Akdeniz Marşı", gene aynı usûlde ve Çargâh makamındadır. Bu eserlerde, Osmanlı ve Batı müziğinin karışımı, en belirgin özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde, askeri bandolarımız tarafından armonize edilmiş versiyonları çalınmaktadır. Bir başka versiyonu ise, keman sanatçımız, Cihat Aşkın tarafından yapılan keman-piyano versiyonudur (Minyatürler).

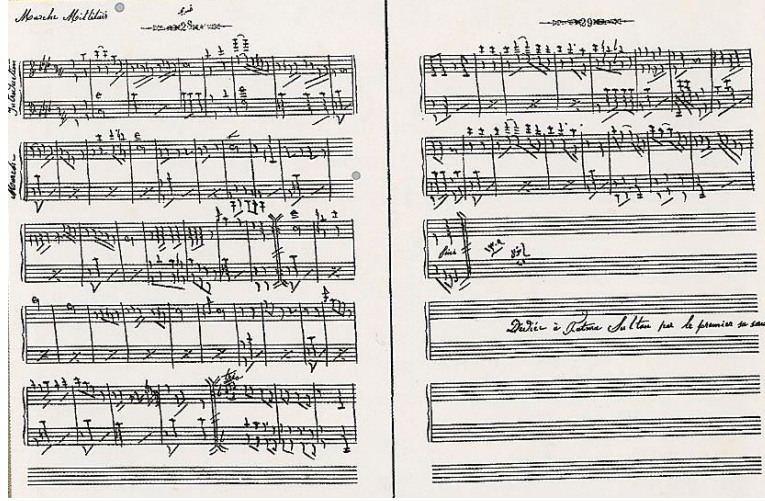


Resim 1. Leyla Saz Hanım.

Hadice Sultan: (1870-1938). V.Murad'ın büyük kızıdır. Piyano çalan Hadice Sultan'ın "marş" türünde besteleri bulunmaktadır. Eserlerinin bazıları kendisi gibi besteci olan babası V.Murad'ın nota albümleri içinde bulunmuştur. Dikkati çeken, babasının eserleri ile benzerlik göstermeyen, genellikle parlak pasajlar ve virtüozite gerektiren bir üslubu tercih etmiş olmasıydı. Kardeşi Fatma Sultan'a ithaf ettiği "Marche Militaire" (Askeri Marş) ve babasına ithaf ettiği "Valse" isimli eserleri bulunmaktadır. Her iki eser de piyano için ve Batı müziği

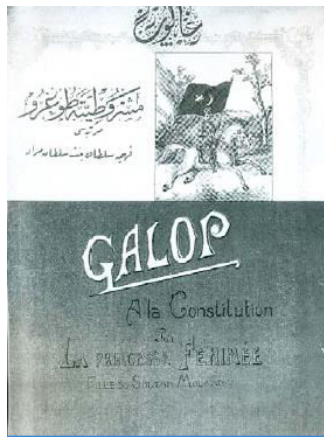
19.YÜZYIL OSMANLI SARAYINDA BATI MÜZİĞİ FORMLARINDA ESER YAZAN KADIN BESTECİLER

tarzında bestelenmiştir. “Valse” in, piyanist Vedat Kosal tarafından bir CD kaydı yapılmıştır (Beşbiryerde).



Resim 2. Marche Militaire. Hadice Sultan.

Fehime Sultan: (1875-1929). Çırağan Sarayı’nda dünyaya gelmiş, V. Murad’ın dört kızından ikincisidir. Piyano eğitimi almış ve besteler yapmıştır. 1929 yılında Fransa’nın Nice kentinde ölmüştür. Genellikle “marş” türünde eserler bestelediği bilinmektedir. Meşhur eserlerinden biri “Galop a la Constitution” (Meşrutiyet Galopu)’dur. II. Meşrutiyet’in ilanı için bestelenmiştir. Bir diğer eseri ise, “Marche L’Union Nationale” (Marş-ı İttihâd-ı Millî-Millî Birlik Marşı)’dır. Her iki eserde de, gerek melodik yapı, gerekse form olarak Batı müziği etkileri hakimdir. Günümüzde bu eserlerin CD kayıtları yapılmıştır (Kosal-Henschel Quartet ve Aracı-Prag Senfoni).



Resim 3. Fehime Sultan.



Resim 4. Galop a la Constitution.
Nota Kapağı.

Ayşe (Osmanoğlu) Sultan: (1887-1960). II.Abdülhamid’in kızı olan Ayşe Sultan, küçük yaşta beste yapmaya başlamış, Edgar Manas’tan müzik teorisi, Italo Selvelli’den

Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl:1, Sayı:1, Aralık 2018, s.44-50

19.YÜZYIL OSMANLI SARAYINDA BATI MÜZİĞİ FORMLARINDA ESER YAZAN KADIN BESTECİLER

kompozisyon ve Franz Liszt'in öğrencisi Heygei'den piyano dersleri almıştır. Sadece başarılı bir piyanist olmakla kalmamış, keman ve arp eğitimi de almıştı. "Fatih Marşı" (Çargâh makamı/çok sesli), "Ninni", "Hatıra Marşı", "Mazurka", "Şefkat Valsi", "Hayaller", "Hamidiye Marşı" gibi eserleri bulunmaktadır. "Marche a sa Majeste le Calife Abdoul-Medjid Khan II" (Majesteleri Halife II.Abdülmecid Han Marşı) isimli eseri 12 yaşında iken bestelediği ilk eseridir. Bu eserin piyanist Vedat Kosal tarafından yapılmış bir CD kaydı bulunmaktadır (Beşbiryerde). Eserlerinde, Osmanlı ve Batı müziği karışımının etkileri görülmektedir.



Resim 5. Marche a sa Majesté le Calife Abdoul-Medjid Khan II. Ayşe Sultan.



Resim 6. Ayşe Sultan

Kadriye Sultan: (1895-1933). Şehzade İbrahim Tevfik Efendi'nin kızı, I.Abdülmecid'in torunudur. 1924 yılında İsviçre'ye yerleşmiş, piyano ve müzik teorisi dersleri vererek hayatını kazanmıştır. Bu da onun Batı müziğine ne kadar hakim olduğunun bir göstergesidir. 1933 yılında Nice'te ölmüştür. Piyano için Batı müziği tarzında birçok eser yazdığı bilinmektedir.

4. SONUÇLAR

19.yüzyıl Osmanlı sarayında, Batı müziği tarzında eser yazan kadın besteciler hakkında yeterli kaynak olmaması, daha kapsamlı bir çalışma yapılmasına engel olmuştur. Bu konu üzerindeki yazılı kaynakların, araştırılarak ortaya çıkarılması ve paylaşılması önem kazanmaktadır.

Saray yaşantısı içinde sınırlamalar ve kısıtlamalar olmasına rağmen, Harem-i Hümâyûn'da kadınların müzik eğitimine önem verilmesi dikkat çekici bir noktadır. Hemen hemen tüm padişah kızlarının, Batı müziği eğitimi almış olmaları, bu konuda kadın-erkek farkı gözetilmediğini ortaya koymaktadır. Erkeklerin giremediği Harem'de erkek hocaların müzik eğitimi vermesi konusundaki esneklik, verilen önemin bir göstergesidir.

Araştırmamıza konu olan bestecilerin eserlerine bakıldığında, genellikle tercih edilenin "marş" formu olduğudur. Bunun dışında Batı müziği dans formlarından, "vals", "galop", "mazurka" ve "polka" gibi formların da yer aldığı görülmektedir. Basit yapıda ve küçük formlardan oluşan bu eserler, genellikle solo piyano için yazılmış, özgün çalışmalardır. Yazılan eserlerde Batı müziği etkilerinin yanı sıra, Osmanlı-Batı müziği sentezinin güzel örnekleri de yer almaktadır. Leyla Saz ve Fehime Sultan'ın, II. Meşrutiyet üzerine yazdıkları eserler, yenileşme hareketlerine gösterilen sanatçı duyarlılığının bir ifadesi olarak yorumlanabilir.

19.YÜZYIL OSMANLI SARAYINDA BATI MÜZİĞİ FORMLARINDA ESER YAZAN KADIN BESTECİLER

Saraylı kadınlar, besteleriyle Osmanlı kültürüne katkıda bulunmuşlar, 19.yüzyıl batılılaşma ve modernleşme hareketlerine müzik yönüyle destek verip, içerisinde yer almışlardır. Bu çalışmalarıyla da, gelecek kuşaklara örnek teşkil etmişlerdir.

KAYNAKÇA

Aksoy, Bülent. "Osmanlı MusİKisi Geleneğinde Kadın". Osmanlı Ansiklopedisi. 10.Cilt. Ankara: Yeni Türkiye, 1999.

Aracı, Emre. Boğaziçi Mehtaplarında Sultan Portreleri. Kalan, 2004. CD.

Aşkın, Cihat. Minyatürler. Kalan, 1998. CD.

Kosal, Vedat. Western Classical Music in the Otoman Empire. İstanbul: Eko, 1999.

Kosal, Vedat. Beşibiryerde. Ada, 2005. CD.

Kosal, Vedat. Otoman Court Music. VMS, 2003. CD.

Özasker, Ancan. Muzıka-ı Hûmâyûn'dan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasına. İstanbul: Boyut, 1997.

Saz, Leyla. Harem'de Yaşam. İstanbul: DBY, 2010.



Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl:1, Sayı:1, Aralık 2018, s.51-72

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
19.11.2018

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
22.12.2018

Uzman Ferhat Soyer

Öğretmen, MEB İ.B. Özel Eğitim İş Uygulama Merkezi, Bursa.

Dr. Öğr. Üyesi Ersin Fethi Öçal

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar fakültesi, İstanbul.

Bu çalışma Dr. Öğr. Üyesi Ersin Fethi ÖÇAL danışmanlığında yürütülen ve Ferhat SOYER tarafından hazırlanan “TSM E.H. 1512’de bulunan Mantık’ut-Tayr Minyatürlerinin Teknik Çözümlemesi” adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Bu çalışma 19-21.04.2018 tarihinde Fırat Üniversitesi ev sahipliğinde düzenlenen 2. Uluslararası Sanat, Estetik Sempozyumu ve Sergisinde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

MANTIKU’T-TAYR NÜSHASI MİNYATÜRÜNÜN TEKNİK ÇÖZÜMLEMESİ

ÖZET

Minyatür sanatı, yazma eserlerin içerisinde resimlerle ifade edilen minyatür sanatı kendine has üslubu, boyama tekniklerinin uygulanışı ve farklı fırça çizimleri ile tasarlanan görsel betimleme unsurlarının bir arada bulunmasıdır. Bu çalışmada, İranlı sufi şair Feridüddin Attâr tarafından kaleme alınmış bir manzum eser olan *Mantiku’-t-Tayr* (Farsça: **منطق لطير**), *Kuşların Diliyle* veya *Kuş Dili*) konu edilmiştir. Eser, İmam Gazali'nin XII. yüzyılda yazdığı *Risaletü’-t-Tayr* adlı çalışmadan yararlanılarak oluşturulmuştur. Çalışma beş başlıktan meydana gelmiş olup birinci bölümde, giriş başlığı altında çalışmanın kapsamı, amaç ve yöntemi açıklanmış; minyatürün tanımı yapılarak Osmanlı öncesi ve Osmanlı Döneminde minyatür sanatı hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümde ise; edebî bir eser olarak *Mantiku’-t-Tayr* edebi açıdan incelenmiş, diğer kütüphanelerdeki nüshalarına yer verilmiştir. Üçüncü bölümde; *Mantiku’-t-Tayr*’da konu edilen simurg, hüdhüd vb. semboller irdelenmiştir. Dördüncü bölümde ise Topkapı Saray Müzesi E.H.1512’de bulunan nüshanın iki minyatürü altı sahne halinde detaylı bir şekilde incelenmiştir. Beşinci bölüme geçilmiş; sonuç, kaynakça ve ek kaynakça ile çalışma sonuçlanmıştır. Topkapı Saray Müzesi E.H.1512’de bulunan *Mantiku’-t-Tayr*’da yer alan on altı minyatürün incelenerek eskizlerinin oluşturulması, teknik çözümlemesi ve buna bağlı olarak

tasvirlerin sembol ve kompozisyon açısından değerlendirilmesi, çalışmanın içerik açısından esasını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Minyatür Sanatı, Mantıku't-Tayr, Simurg

MANTIKU'T-TAYR INSTITUTE MİNİATURE OUTDOOR TECHNICAL SOLUTION

ABSTRACT

Miniature art is expressed as images among the manuscripts which has visual imagery elements such as characteristic manner, technique of painting implementation and different brush usage together. Within the scope of this thesis research, *Mantıku't-Tayr* (in Persian: منطق لطیرا, *The Language of Birds* or *The Bird Language*) which is written by Persian sufi poet **Feridüddîn Attâr** as a poetic piece is semitized. This work of art was created by the help of Imam Ghazali's *Risaletü't-tayr* (XII. Century). The study consists of five main chapters. At first chapter which is named as introduction; the scope, the purpose and the method of the study, the general definition, historical background and contents of miniature art introduced and the correlation with *Mantıku't-Tayr* also explained. At second chapter, *Mantıku't-Tayr* is examined as aliterary work and the other copies at different libraries of the work referred as well. At third chapter the concepts of symbol/symbolism and the symbols within *Mantıku't-Tayr* such as Simorgh are studied. Sixteen miniatures from Topkapi Palace Museum E.H.1512 allocated into eight main titles (that comes from eight different scenes) for the aim of studying at chapter six. Eventually, at fifth chapter the consequence of the study is presented and the study is fulfilled with bibliography and additional bibliography. Commenting on sixteen miniatures from *Mantıku't-Tayr* with the approach of drawing sketches, to interpret components in the way of composition and symbols is determined as the contextual priority of this thesis research.

Keywords: Ottoman Miniature Art, Mantıku't-Tayr, Simorgh

GİRİŞ

Kitap resimleme sanatı olarak tanımlanan "minyatür", Türk kaynaklarında nakış ya da tasvir olarak ifade edilmiş ve bu açıdan değerlendirilip sanat dalı haline gelmiştir. İslâmiyet'in yaygınlaşmasıyla ortaya çıkan kavramlar, bu sanat dallarının etkisiyle daha belirgin ve anlaşılır hale gelmiş olup etkinliğini artırmıştır. Tasavvuf edebiyatının başlıca eserlerinden olan

Mantiku't-Tayr, tasavvufi bir temaya sahip olmasının yanı sıra, kişinin tasavvuf ve tasavvuf yoluna dair bilgi edinmesi açısından da önemlidir. Zira kitapta tasavvufun temel prensipleri, özellikleri ve kavramları açıklanmıştır. Örneğin, Hüdhüd; sırtında tarikat elbisesi ile tasvir edilirken Simurg Tanrı için bir sembol olmuştur. Kuşların her birinin zaafi, kişinin tasavvuf yolunda o zaafa sahip olmasının kötülüğü ve sonuçları kuşların her birinin zaafi ile açıklanmıştır. Makale için seçilmiş bu eser; özelde insanın, genelde toplumun, İslâmiyet ile olan münasebetinde, içinde bulunduğu müspet ve menfi olguları daha net algılamasına, bu algı sonucu oluşan tecrübe ve bilgiyle hayatı daha net anlamasına mutlak güce itaat etmesine daha da yakınlaştırmaktadır. Başka bir ifadeyle *Mantiku't-Tayr*, tasavvufun uygulanabilirliği açısından görsel zenginlikler ve anlamlar ortaya koymaktadır. Sembollerin varlığı, çizimlerin ahengi ile bu anlayış, modern zamanlarda yaşanan hengâmelerin anlaşılması açısından teknik ve ruhsal kavramları da içinde barındırmaktadır.

Minyatürün Tanımı

El yazma kitaplar için yapılan *sulu boya* resim olarak tanımlanan İtalyanca “*miniatura*” kelimesinin Türkçede, Arapçada, Farsçada karşılığı bulunmamaktadır. Minyatürün kelime anlamı Ortaçağ Avrupası’nda hazırlanan el yazmalarının bölüm başlarında, metnin ilk harfinin etrafına kıvılcıkturuncu *minium* ile (sülüğen, sülyen, kırmızı kurşun tozu) yapılan *miniatura* adlı tezhipten gelmekte ve “*sülüğenle boyanmış*” anlamını taşımaktadır. Ancak zamanla *minor* (küçük) kelimesinin etkisinde kalarak “*küçük*” (*resim*) anlamını da kazanmıştır.

Yazılı nüshaların içlerine metinlerin daha kalıcı ve anlaşılır bir hale gelmesi için, hitap edilenin dünyasında görünürlük kazandırmak ve eseri görsel olarak kalıcı kılmaya hizmet eden minyatür sanatı, konunun yazılı resimli veya yazısız yalnız resimle ifadesine bağlı olarak kendine özgü perspektif ve boyama tekniklerinin fırça ve renklerle anlatımı olarak tanımlanabilir.¹ Yazma eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek amacıyla yapılan kitap resimleri için kullanılan minyatür terimi, yukarıda da belirtildiği gibi Ortaçağ Avrupası’nda yazma eserlerin bölüm başlarında uygulanan süslemelerde baş harfleri vurgulamak amacıyla kullanılan kırmızı boya “*minium*”dan türemiştir.² Bu boyanın kırmızı kabuklu bir böcekten elde edildiği bilinmektedir. Burada belirtilmesi gereken, minyatürün *mignon* kelimesi ile karıştırılarak ufak resim olduğunun zannedilmesidir ki her ufak resme minyatür denilemeyeceği ve minyatürün hususi bir üslupla yapılmış resim olduğu herkes tarafından malumdur.

Yüzeyine işlem yapılmış boya emiciliği olmayan, farklı özelliklere ve renklere sahip kâğıt vb. üzerine uygulanan bir suluboya-guvaş tekniğidir. Minyatür yapımında fırça olarak çoğunlukla

¹Sevgi Akbulut Ersoy, *Osmanlı Minyatür Tekniği*, İnkansa Matbaacılık, İstanbul 2006, s. 1.

²Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul 2005, s. 15.

kedî tüyü fırçaları kullanılmaktadır. Kâğıtlar ise yumurtalı veya aharlı kâğıtlardır. Yumurtalı kâğıtlar, yumurta akıyla bir miktar şapın sıvılaştıncaya kadar bir fincan içinde karıştırılıp kâğıda sürülmesi ve kuruduktan sonra kuru ceviz veya ıhlamur ağacından çukur bir tahta üzerinde mührelenmesiyle elde edilmektedir. Mührelenmiş, yani parlatılmış kâğıda yapılan minyatür daha parlak görünmektedir.

Aharlı kâğıtlar içinse şekeriz nişasta içeren boza kıvamında bir karışım kullanılmakta, bu karışım kâğıda sürüldükten sonra kurumaya bırakılmaktadır. Kâğıt üzerine önce Arap zamkıyla karıştırılmış çinko üstübeci sürülerek üzerine ince tüy kalemle resmin deseni çizilmektedir.

Minyatürlerde çizgi gibi temel bir görev yüklenmeyip duygulara en fazla hitap eden renk, lekenin tadını vermektedir. Sembolizme gidilen renk dağılımında kırmızı his coşkunu sağladığından öne çıkan bir renktir. Mavi ve tonları ise geriye doğru gitmektedir. Figürde ve mimaride kırmızı, üst ve zeminde mavi ve tonları tercih edilmektedir. Çoğunlukla üç ana renk olan sarı, kırmızı, mavi yoğun olarak kullanılırken ikinci oranda da ara renkler kullanılmaktadır. Açık koyu kontrastlığı ise leke düzeninde kontrast renk armonilerinden bir veya birkaçının birlikte kullanılmasıyla sağlanmaktadır.³ Metinde geçen olaylar resmedilirken nesnelere gibi canlılar da doğadan soyutlanarak ve gerçek görünümünden çok farklı birer dekoratif öğeye dönüştürülmektedir. Yapılar ve ağaçlar yan yatarken atlar maviye, tepeler eflatuna, gökyüzü altın yaldıza boyanabilmekte; gölge oyunundaki gibi iki boyutlu bir kalıba dönüşen insan figürü, çevresindeki nesnelere orantısızlık sergilemektedir.

Genellikle kitap içlerine yapılması itibarıyla minyatürün sınırlarının sayfa üzerinde belirlenmesi gerekmektedir. Bu bağlamda Avrupa resim sanatında görülen sınırsızlık, minyatür sanatı için söz konusu değildir. Çalışılması düşünülen minyatürün büyüklüğüyle orantılı olarak çizilecek olan çerçeve, kullanılacak sayfanın boyutlarına uygun olmalıdır. Minyatürün bittiği cetvelle sayfanın bittiği yer arasında kalan pervaz bölümü cedvel çizimiyle bitirileceği gibi *hâlkâr* ya da *zerefsan* çalışması ile de bitebilmektedir.⁴

Minyatürün Osmanlı sanatındaki adı *Tasvir* olup, sanatçısına da *musavvir* ya da *nakkaş* denilmektedir. Müslüman musavvirler tarafından sıklıkla resmedilen doğaüstü yaratıklar olan “sim beden” akıtma boya tekniği kullanımıyla boyanarak üzerleri sanatçının arzusu doğrultusunda değişik motiflerle süslenmektedir.⁵ Mitolojik konulu betimlemelerde obje yaratık olup diğer figürler bunun çevresinde şekillenmektedir. Hayvan figürlerinin bir kısmını orijinalinden esinlenerek çizen sanatçı, boyamasını buna göre gerçekleştirmekte ve söz konusu figürü süsleme sanatlarındaki motifleri kullanarak süslemektedir. İnsanın gelişimine göre her

³Hüseyin Elmas, *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*, Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü, Konya 2000, s. 31-3

⁴Günsel Renda, “Minyatür”, *Ezracıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayınları, İstanbul 1997, c.2, s. 1262

⁵Sevgi Akbulut Ersoy, *Osmanlı Minyatür Tekniği*, s. 96-102

yeniçağda değişik şekillerde karşımıza çıkan mitoloji, insan zekâsının sınırsız hayal gücüyle yarattığı resimde ve minyatürde şekillenmektedir.⁶

Osmanlı'da Minyatür Sanatı'nın Evreleri

Osmanlı Devleti'ne ait bilinen ilk nakkaşlık örnekleri 15. yüzyıla kadar gitmektedir.⁷ 1451-1521 yılları arasında oluşum evresi olarak isimlendirilebilecek dönemde, Osmanlı kültür gelişimi çok daha önce Sultan Orhan Döneminde (1326-1359) İznik ve Bursa'da devam eder. Osmanlı çizim, renk ve tekniğinin gelişimiyle, kitap ciltlerinin kapağındaki ince zevke rastlanır. II. Murad'la (1421-1451) birlikte Amasya ve Edirne'de yoğunluk kazanmış ve bu dönemde: *İskendernâme*, *Dilsuznâme*, *Külliyat-ı Kâtibi* gibi eserler kaleme alınmıştır. Bu eserlerden Ahmedi'nin *İskendernâme*'si, bilinen ilk resimli el yazması eserlerden olup, 1416 yılında Amasya'da istinsah edilmiştir.⁸

İstanbul'un fethiyle birlikte Fatih Sultan Mehmed (1451-1481) kendi portresini çizdirerek Batılı sanatçılara Osmanlı kapılarını açmıştır. Böylece portre ressamlığı yeni bir bakış açısı kazanmıştır. Portrede iyi oldukları anlaşılan ressam Sinan Bey, Venedikli Mastor Pavli'nin öğrencisi olduğunu, Bursalı Şiblizade Ahmed'in de Sinan Bey'in öğrencisi olduğunu görülmektedir. I. Bayezid (1481-1512) döneminde *Kelile ve Dimne*, *Hüsrev u Şirin*, *Yusuf u Züleyha* gibi eserler ön plandadır. Bu dönemde giysilerde Osmanlı motifleri belirginleşmeye ve bir zemine oturmaya başlar. II. Bayezid Dönemi'nde yerli sanatçıların özellikle Şiraz ve Herat çıktığı minyatürlerini örnek alarak yerli sanatçıların çalışması minyatür sanatına önemli katkılar sağlamıştır. Oluşum evresinin üçüncü sultanı olan I. Selim (1512-1520) döneminde hazırlanan *Mantiku't-Tayr* önemli bir eserdir. Nakkaşaneler saray tarafından ilgiyle izlenip destek görmüştür. Horasan ve Tebriz'den gelen sanatçıların eğitilmeleriyle Minyatürde kökleşme başlar.

Geçiş evresi olarak adlandırılan 1550-1574 yılları arasındaki dönemde hazırlanmış elliye yakın minyatürlü kitap bulunmaktadır. Bunların büyük bir kısmı Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) döneminde üretilmiştir. II. Selimde (1566-1574) babasının izinde giderek sanatçılara destek olmuş böylece 1570'lerde kitap sanatı altın çağını yaşamıştır. Kanuni döneminin en önemli sanatçısı Matrakçı Nasuh'tur. Matrakçı'nın en kapsamlı üç eserinden biri Kanuni Sultan Süleyman'ın İran Seferi'ni konu almış ve 128 minyatürden oluşmuştur. Günümüzde bu kentlerin 16. yüzyıldaki gerçek görünümünü tanıyamamız bakımından eşsiz tarihi belgeleridir. Matrakçı'nın *Süleymannâme* ve *Tarih-i Sultan Bayezid* olmak üzere iki önemli eseri daha

⁶Hüseyin Elmas, *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*, Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü, Konya 2000, s. 3.

⁷Serpil Bağcı-Filiz Çağman-Günsel Renda-Zeren Tanındı, *Ottoman Painting*, The Bank of Turkey Publications, Series of Culture:3, Ankara, 2006, s. 23.

⁸Serpil Bağcı-Filiz Çağman-Günsel Renda-Zeren Tanındı, a.g.e., s.23.

vardır. Matrakçı'nın kent görünümlü resimlerine Osmanlı haritacılarının eserlerinde de rastlamak mümkündür. Güzel bir örneğini Piri Reis'in *Kitab-ı Bahriye*'sinde görürüz. Eserin 1521 tarihli ilk cildinde, 223 renkli harita, 1525 tarihli ikinci cildinde 215 renkli harita mevcuttur.

Geçiş evresinde portre ressamlığının en önemli temsilcisi Nigarî mahlaslı Haydar Reis'dir. Kanuni döneminde albümlere yapılan tasvirler çok akıcı, ince figürlerden oluşur. Yazmalarda farklı üslupla çizilmiş sanat eserleri vardır. Bu dönemin albüm ressamlığında müzehhib Karamemi ile Şahkulu'nun ortak eseri bu inceliğin en seçkin eseridir. Şahkulu'nun önemi saz yaprağı, saz yolu ve saz üslubu da denilen daha sonraki yüzyıllara da ışık tutan yeni bir üslubu bulmasıdır. Bu dönemde pek çok albümde resimleri bulunan bir başka nakkaş Veli Can'dır.⁹

Osmanlı minyatürü kendine özgü kişiliğe 1574-1603 yılları arasında kavuşmuş ve bu dönem klasik evre olarak adlandırılmıştır. Klasik evre III. Murad (1574-1595) ve III. Mehmed (1595-1603) dönemlerini kapsar. Seyyid Lokman ile Nakkaş Osman'ın hazırladıkları eserlerin her birisi başyapıttır. I. Osman'dan (1299-1326) III. Murad'a kadar 12 padişahın portrelerinin yer aldığı *Kıyafetü'l-İnsâniye fi Şemâi'l ü'l-Osmâniye* adlı eserin minyatürlerini Nakkaş Osman yapmıştır. Şehzâde Mehmed'in sünnet düğününü anlatan *Sûrnâme-i Hûmayûn* 437 minyatürle resimlenmiştir. Seyyid Lokman'ın iki ciltlik eseri olan *Hünernâme* adlı anıtsal eserinde 45 minyatür yer almaktadır.

1603 yılına gelindiğinde, İmparatorluğun gerileyen gücüne paralel olarak minyatür sanatı da bu zenginliğini, parlaklığını, nicelik ve niteliğini kaybetmeye başlamış ve bu süreç 1703 yılına kadar devam etmiştir. Geç Klasik ve Duraklama Dönemi olarak adlandırılan bu evrede I. Ahmed'in (1603-1617) veziri Kalender Paşa'nın hazırlattığı *Falnâme* üslubunun değişikliği ve ele aldığı konuların ilginçliği bakımından farklılık gösterir. Çok renkli ve kalın fırçayla yapılan minyatürlerin ikisi Osmanlı, diğerleri ise Safevî tasvirlerinden oluşur. Minyatürlerin konusunu çoğunlukla peygamberler oluşturur. En önemli eser, *I.Ahmed Albümü* olup en önemli özelliği ise saray dışından sıradan insanların hayatlarının ve kıyafetlerinin konu edilmiş olmasıdır. Albüm, seçtiği konu itibarıyla yeni konulara sahip minyatürlerin başlangıcı sayılabilir. 17. yüzyılın ikinci yarısı kitap sanatının ve minyatür yapımının durakladığı dönemdir. 18. yüzyılın ilk yılları ile "Levnî Abdülceli Çelebi" bu durumu olumlu yönde değiştirmiştir. II. Mustafa'nın (1695-1703) Levni'ye destek olup Edirne'den İstanbul'a getirtmesiyle, Levnî dönemin en önemli nakkaşlarından birisi olmuştur. Levni'nin üslubu Lale Devri ile uyumlu olup, batılılaşmanın getirdiği bütün yenilikleri minyatürlerine yansıtmış ve batı resim anlayışına açık kalmış, bir

⁹Banu Mahir "Minyatür" madd., *İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2010, c. 30, s.119-122.

ölçüde minyatürlerinde bu üslubu yansıtmıştır. Osmanlı minyatür sanatının başyapıtı sayılan *Surnâme-i Vehbî* III. Ahmed'in(1703-1730) şehzâdelerinin sünnet düğününü anlatır. 137 minyatürden oluşup *Surnâme-i Hümayun*'un aksine durağanlık yoktur. Cıvıl cıvıl insanlarla mekân farklılıklarıyla bir hareketliliği gözler önüne sermiştir. I. Osman'dan III. Ahmed'e kadar 16 padişahın portresinin yer aldığı eser Levnî'nin önemli eserlerinden birisidir. Levnî'yi diğerlerinden ayıran husus, sultan portrelerini ön planda tutan tasvirlerin dolgun bedenli olması ve ince ayrıntılara yer vermesidir. Levnî'den önceki nakkaşların kendi portrelerini yaptıklarını biliyoruz. Levnî ise *Surnâme-i Vehbî*'de imzasını attığı iki minyatürün kendi portresi olma ihtimali yüksektir. I. Mahmud Dönemi'nin (1730-1754) en önemli nakkaşı Abdullah Buhari: batılı resim anlayışına tek figürlü insan giysileriyle yaklaşmıştır. Dönemin en doyurucu eseri Enderun-i Fazıl'ın *Hubannâme ve Zenannâme* isimli kadın ve erkek güzelliğini anlatan eseridir.

aMahir'e göre (2005), 18. yüzyıl ikinci yarısında Batı sanatı etkilerinin yoğunlaşmasıyla, kitap resmi mahiyetindeki minyatür giderek önemini yitirmiştir. 18. yüzyıl sonlarında, Osmanlı Sarayı çevresinde Batılı resim geleneğine duyulan ilginin giderek artması ve değişen beğeniler sonucunda, Avrupa resmine yabancı olmayan eğitilmiş Hristiyan azınlığa mensup sanatçılara iş verildiği görülmektedir. III. Selim'i (1789-1807) şiirlerini içeren *Divan-ı İlhamî*'deki¹⁰ (TSM, H.912) manzara resimleri ise, bu dönemde Batı resim geleneğindeki Osmanlı minyatürünün son örnekleri arasında yer alırlar.¹¹ 18. yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise küresel yenileşme hareketlerinin bir sonucu olarak Batılı anlamdaki taval resim sanatı etki alanını genişletmiş ve buna mukabil Osmanlı minyatürü tümüyle sona ermiştir.¹²

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Nüshası

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde muhafaza edilen Feridüddin Attâr'ın *Mantku't-Tayr* adlı mesnevisinin Osmanlı nakkaşhanesinde 1515'de hazırlanmış nüshasında (E.H. 1512) çift sayfa olarak tasarlanmış sekiz sahneyi canlandıran on altı minyatür bulunmaktadır. Bu minyatürlerin tasvir üslubunun, 15. yüzyıl sonlarında Herat'ta Timurlu'nun nakkaşhanesinde hazırlanan ve Sultan Hüseyin Baykara'ya ait şiirleri içeren *Divan-ı Hüseyinî* adlı eserin (TSMK, E.H. 1636) minyatürlerinin üslubuyla benzerlik gösterdiği belirlenmiştir.¹³

Bu üslupta iri sarıklı zayıf yapıllı figürler, çiçek kümeleri, serviye benzeyen tepesi kıvrık, çiçek açmış ağaçlar, tonlamalı boyanmış tepeler, kıvrılmış bulutlar, incelikle sarmal dallar üzerinde

¹⁰ G. Renda, "A Manuscript of Art and Poetry: Divan-ı İlhamî", Cultural Horizons, A Festschrift in Honor of Talat S. Halman, ed. by Jayne L. Warner, Syracuse-New York, 2001, s. 247-259 (İçinde, Banu Mahir, a.g.e.)

¹¹ Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kocabalı Yayınevi, İstanbul 2005.

¹² Sekine Karakaş ve Fatih Rukancı, *The Miniature Art in the Manuscripts of the Ottoman Period (XVth-XIXth Centuries)*, 30th MELCom International Conference, University of Oxford, Middle East Centre, Oxford, UK, 2008.

¹³ Nurah Atasoy ve Filiz Çağman, *Turkish Miniature Painting*, İstanbul, 1974, s.20; Filiz Çağman, "The Miniatures of Divan-ı Hüseyinî and the Influence of Their Style", *Fifth International Congress of Turkish Art*, Budapest, 1978, s.231-259.

hatayîlerle bezenmiş çadırlar, mimari yüzeyler ve nakışlı tahtlar öne çıkan özelliklerdir. Bu bakımdan eseri resimleyen nakkaşların Yavuz Sultan Selim'in 1514'de Tebriz'i almasından sonra İstanbul'a gönderdiği Horasanlı Herat'lı sanatçılar oldukları, araştırmacılar tarafından kabul edilmiştir.¹⁴

Kanuni Sultan Süleyman döneminde de Osmanlı nakkaşhanesinde daha çok söz konusu edebiyat olan *Divan-ı Ali Şir Nevai* (TSMK, R.804), *Guy-ı Çergûn* (TSMK, H.845), *Divan-ı Selimi* (İÜK, F.1330), *Mecmua-i Eş'âr* (TSMK, Y.Y. 846) gibi eserlerin resimlenmesinde Herat (Horasan) kökenli nakkaşların çalıştıkları bu eserlerdeki minyatürlerin üsluplarından anlaşılmaktadır.

MANTIKU'T-TAYR MİNYATÜRLERİ VE ÇÖZÜMLEMESİ

Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi E.H.1512'de bulunan Ferididdun Attar'ın *Mantiku't-Tayr* yazması 152 yapraktan oluşmaktadır. Eser 15 Muharrem 921 (2 Mart 1515)'de talik hatla, sayfada 2 sütun ve 17 satır olarak istinsah edilmiştir. Fer levhası müzekkep, sözbaşları, cedvelleri oltu yıldız, sayfa kenarları helâr bezemelidir.¹⁵ Yaprakların kenarlarını (pervazlarını) süsleyen halkârî bezemelerde üç benek, pelenk motifleriyle, kıvrılan çiçekli ağaçlar ve çiçek öbekleri görülür. Eserin çift sayfa (karşılıklı iki sayfa) üzerine tasarlanmış sekiz sahneyi oluşturan onaltı minyatürü, y. 1b-2a; y. 22b-23a; y. 39b-40a; y. 53b-54a; y. 73b-74a; y. 85b-86a; y. 110b-111a; y. 131b-132a'da yer almaktadır.

Tasvir 1

Hiz. Süleyman'ın Hikâyesi

Hiz. Dâvûd'un oğlu, İsrâiloğulları'na gönderilen hükümdar-peygamber. Yahudilikte ve Hıristiyanlıkta sadece kral, İslâm'da ise hükümdar-peygamber kabul edilir. Süleyman isminin İbrânîcedeki karşılığı olan Şelomoh'nun (Şlomo) "*Barış, selâmet, sükûnet*" mânasındaki şalom kelimesinden geldiği ve "*Barışsever, barışçı*" anlamını taşıdığı belirtilir. *Ahd-i Atîk*'te yer alan bilgiye göre Dâvûd, Tanrı'dan oğlunun döneminde barışın hâkim olacağı müjdesini aldığı için ona bu adı verdiği söylenir. Bir yoruma göre Şelomoh, "*Yahve onun mülkiğini korusun*" mânasındaki daha uzun bir ismin kısaltılmış şeklidir. Peygamber Natan ona Yedidya (Rabbin sevgilisi) adını vermiş, saltanatı boyunca hüküm süren barış sebebiyle asıl adı olan Yedidya'nın yerine Şelomoh ismi kullanılmıştır. Bu ismin Süryânîce menşeli olduğu da ifade edilmiştir.

¹⁴Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 50; (İkinci Baskı, 2012, s. 51); Serpil Bağcı; Filiz Çağman-Zeren Tanındı-Günsel Rende, *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul, 2006, s. 55-57.

¹⁵Fehmi Edhem Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, İstanbul, 1961, no: 497, s. 174-175.

“Vâiz” anlamında Kohelet olarak da adlandırılan Süleyman ayrıca “Tanrı’ya bağlı” anlamında Lemuel, “*Bilge sözleri toplayan*” anlamında Agur, bütün dünya üzerinde hüküm sürdüğü için “Yakeh”, mâbedi inşa ettiği için “Ben”, Tanrı onunla beraber olduğu için “Ithiel” isimleriyle anılmıştır. İslâm kaynaklarına göre de Süleyman İbrânîce kökenli olup “sağlık” anlamındadır. Bu ismin “Selâm(et)” kelimesinden geldiği, düşmanları ona teslim olduğu ve o da düşmanlarından emin bulunduğu için kendisine bu adın verildiği de rivayet edilmiştir.

Yahudilikte üçüncü kral olan Süleyman hakkında başta Ahd-i Atîk olmak üzere Yahudi sözlü geleneğinde ve diğer Yahudi kaynaklarında pek çok rivayet ve efsane yer alır. Ahd-i Atîk’teki bazı ifadeler, Kudüs’te dünyaya gelen Süleyman’ın Dâvûd’un Bat-şeba’dan doğma ikinci çocuğu olduğuna işaret etse de (II. Samuel, 11/27; 12/18, 24) diğer bazı ifadeler ve şecere listelerine göre o Bat-şeba’dan doğan dördüncü çocuktur. (II. Samuel, 5/ 14; I. Tarihler, 3/5, 14/4). Kendisi için bir saray yaptırdıktan sonra Tanrı için de bir mâbed yaptırmak isteyen Dâvûd’a zürriyetinin ondan sonra saltanat süreceği, yerine geçecek oğlunun bir mâbed inşa edeceği (II. Samuel, 7/12-13) ve bu oğlunun Süleyman olduğu bildirilmiştir. (I. Tarihler, 17/11, 22/9; 28/5-6). Dâvûd yaşlandığında diğer oğlu Adoniya kendinî krallığın vârisi ilân etmiş, buna karşılık Peygamber Natan ve Bat-şeba’nın telkin ve hatırlatmasıyla Dâvûd, kendi yerine oğlu Süleyman’ın kral olduğunu belirtip başkâhin Tsadok’a Süleyman’ı kral olarak görevlendirmesini (meshetme) emretmiş, böylece Süleyman daha babasının sağlığında kral sıfatıyla tahta geçmiştir. O dönemde ilk çocuğun tahta geçmesi gibi bir kural bulunmadığından Dâvûd’un küçük oğlu Süleyman’ı kral seçmesi kınanmamış, aksine Süleyman krallığın ileri gelenlerinin desteğini almıştır.¹⁶

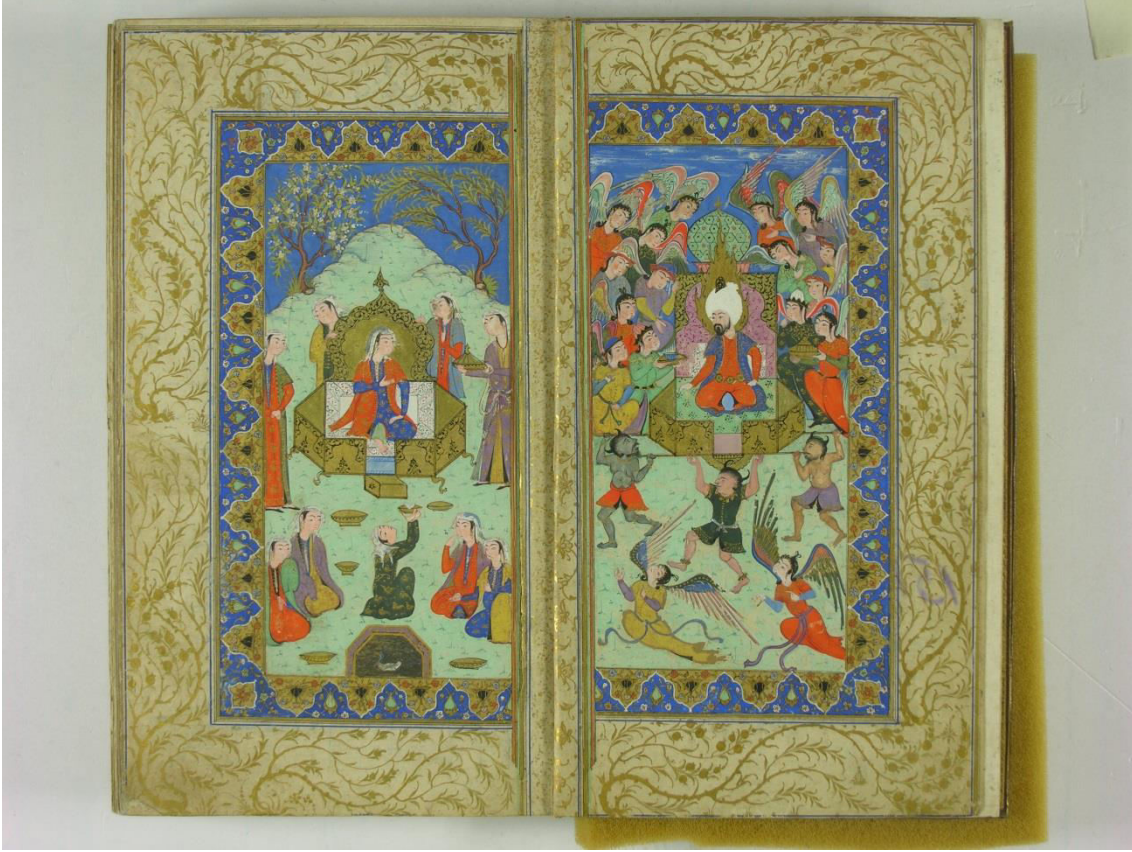
Hz. Süleyman’ın sihir ve görünmez varlıklarla ilişkisi olduğu kabul edilir. Süleyman’ın çeşitli özellikleri yanında Tanrı’nın ona bahşettiği cinlerle ve kötü ruhlarla mücadele sanatından ve bunları insanların şifa bulması için kullandığından bahsedilmekte, iyi ve kötü ruhları kontrol etme özellikleri içeren yüzüğünden söz edilir. Hz. Süleyman’ın Firavun’un kızıyla evlenmesi ve bunun sonuçları Yahudi dinî kaynaklarında genişçe yer almıştır. Buna göre söz konusu evliliğin töreni, mâbedin tamamlandığı gün yapılmış ve düğün coşkusu mâbedin açılış coşkusu geçtiği söylenir. Hz. Süleyman’ın en sevdiği hanımı Firavun’un kızıydı, fakat hanımları içinde kendisine en çok günah işletenin de o olduğu belirtilir.¹⁷ Efsaneye göre Hz. Süleyman’ın yüzüğünü bir müddet kaybettiği ve hükmünün geçmediği söylenir. Yüzüğünü tekrar bulduktan sonra her şey yine hükmü altına girer.

¹⁶ Mehmet Azimli, “Süleyman” madd., *İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010, c.38, s. 56.

¹⁷ Ömer Faruk Harman, “Süleyman” madd., *İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010, c. 38, s. 58.

Diğer taraftan, tarihî belgelere dayanarak Belkıs'ın kimliğini ortaya çıkarmak mümkün değildir. Hz. Süleyman devrine (m.ö. 972-932) ait İsrail Krallığı'nın veya o dönemle çağdaş komşu ülkelerin yazılı belgelerinde böyle bir şahsiyete rastlanmamaktadır. Yalnız Asur kralları III. Tiglath-pileser (m.ö. 745-727) ile II. Sargon'un (m.ö. 722-705) yıllıklarında Zabibi, Samsi ve Taalhum adlı üç Arabi (Arap) kraliçesinden bahsedilmekte ve buradan Araplar arasında kadın hükümdarlar tarafından yönetilmenin bir gelenek olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü Eskiçağ Ön Asya devletlerinde sayısı sınırlı olan kadın hükümdarlardan yalnız bu üçü aynı toplumda ve birbirine bu kadar yakın tarihlerde hüküm sürmüşlerdir. Sebeliler ise bugünkü Yemen'de yaşayan bir Arap kavmidir. Buna göre sadece, Belkıs'ın milâttan önce X. yüzyılda yaşamış, Hz. Süleyman'la çağdaş bir Arap kraliçesi olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü mevcut arkeolojik belgelere göre Sebe Devleti'nin tarihi milâttan önce VIII. yüzyıldan daha eskiye gitmemektedir. Mevcut belgelere göre Mainliler'in ne zaman yıkılıp Sebeliler'in ne zaman kuruldukları kesin olarak tespit edilememektedir ve Mainliler'in son çağlarıyla Sebeliler'in ilk çağları birbirine karışmış vaziyettedir. Bu durumda ise Hz. Süleyman'la çağdaş bir Sebe kraliçesine ait somut belgelerin ele geçmemiş olması onun yaşamadığını ispatlayamaz ve buna dayanarak efsanenin tarihî gerçeğe uymadığı iddia edilemez. Çünkü ortada tespit edilmiş bir tarihî gerçek bulunmadığı gibi kraliçenin Mainliler'in hükümdarı olması, fakat Ahd-i Atîk ile Kur'ân-ı Kerîm'de Sebe bölgesine nisbet edilerek anılması da mümkündür. Belkıs Türk ve diğer İslâm edebiyatlarında çok sevilen bir motif olmuş, gerek şahsı gerekse Hz. Süleyman'la olduğuna inanılan duygusal ilişkisi çeşitli biçimlerde işlenmiştir. Belkıs'ın Müslüman halk arasında çok tanınmış bir şahsiyet haline gelmesinin bir sonucu olarak da bütün Ön Asya'nın pek çok yerindeki çeşitli tarihî harabelere Belkıs (Anadolu'nun bazı yerlerinde Balkız) sarayı (veya köşkü) adı verilmiştir ki Evliya Çelebi bu harabelerden birçoğunun yerini bildirmektedir.¹⁸

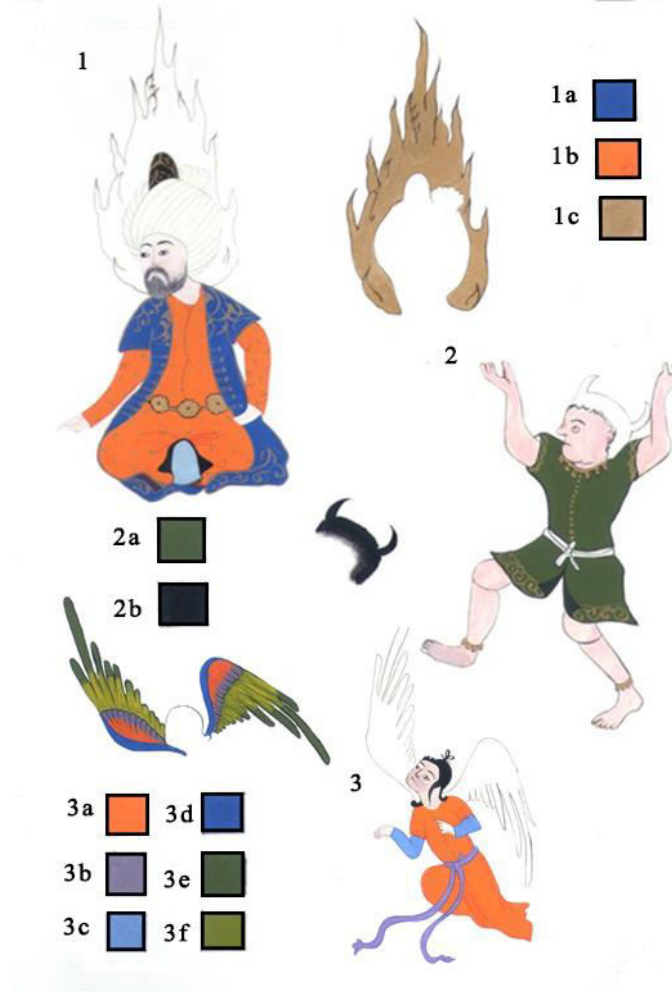
¹⁸Seyahatnâme, c. II, s.7-8; c.VIII, s.115- 249; c. X, s.958.



Tasvir 1: Hz. Süleyman ve Belkıs (TSMEH 1512, y.1b ve y.2a)



Tasvir 1, y.1b: Eskiz, (F.S. 2014)



Tasvir 1, y.1b: Semboldeki Renk Analizi

Tasvir 1, y.1b: Hz. Süleyman

Yazma Eserde Bulunduğu Sayfa: 1

Eserin Ebatları: 12,5 x 22,5 (Minyatürün Ebadı 14,2 x 7)

Kullanılan Renkler: Haki Yeşili, Jade Yeşili, Hardal Sarı, Kavuniçi, Krem ve Altın

Tekniği: Ezilmiş altın, Subazlı boya.

Tasvir 1, y.1b: Kompozisyon ve Renk Açısından İncelenmesi

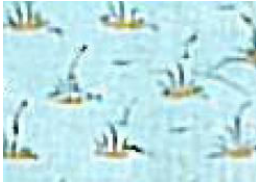
Minyatürün etrafındaki klasik tezhip altın ve lacivert zeminli ortabağ(rumi) ve bitkisel motiflerden oluşmaktadır. Klasik tezhibin etrafında 1mm ve 2mm'den altın iplik ve dış pervaza tarafında 1mm den siyah ve lacivert kuzu çekilmiştir. Minyatürün etrafındaki altın yarı üsluplaştırılmış bahar dalları yapılmıştır.

İncelediğimiz bu tasvir eserin iç kapaktan hemen sonraki sayfada yer alan ilk tasvirdir. Kompozisyon oldukça kalabalık figürlü olmakla birlikte resmin üst orta yerine doğru merkezde yer alan tahtta oturan figür Hz. Süleyman olmalıdır. Tahtı taşıyanların kafa yapısında cinler ve üstte yer alan kanatlarından melekler olduğu düşünülen zengin bir kalabalıkla birlikte orta yerde tahttaki Hz. Süleyman oldukça dikkat çekicidir. Sağlı ve sollu ellerinde ikram olan hizmetkârların her an Hz. Süleyman'ın emrinde oluşları âşikardır. Tahtta bulunanın Hz. Süleyman olduğunu gösteren bir diğer sembol ise kafanın hemen üstündeki ateş biçimli bir haledir. Genel olarak resme hâkim renk nil yeşili dediğimiz yeşilin canlı bir tonudur. Fonda zeminden tahtın hemen üst yerine kadar ki kısım nil yeşili olup üst taraf mavidir. Merkezde yer alan Hz. Süleyman'ın tahtın kenarı altınla çalışılmış olup kaftanın üzeri desenli koyu turuncu tonlarında çalışılmıştır. Kaftanın üzerindeki yelek ise mavidir. Ayrıca bu eserle aynı dönem özelliği gösteren süleymannamedeki yer alan tasviyelerden benzerlik arz eden bazı detaylarda karşılaştırılmıştır. Bunlardan bazıları şu şekildedir:



1.detay

Yukarda detay çizimi yapılan genelde resimlerin fon kısmında açık tonlarla çalışılan bitki örtüsü çizimi ile benzeşen süleymannamedeki bazı eserler şu şekildedir:



132a (Süleyman Avlanıyor)



143a (Süleyman Rodos'a Ulaşıyor)



477b (Süleyman Mustafa ile Sohbet Ediyor)



514a (Osmanlı Gürcü Savaşı)

Tasvir 1, y.1b: Sembolik Açıdan İncelenmesi

a) **Taht:** Sözlükte yatmak veya oturmak amacıyla hazırlanmış zeminden yüksek yer anlamına gelen Farsça taht kelimesi hükümdar koltuğu terimi olarak kullanılır. Kur'an-ı Kerim'de Hz. Süleyman Hz.Yusuf ve Sebe Melikesi Belkıs'ın tahtan indirilirken tahtından bahsedilirken bu kelime Arapça kürsi ve arş olarak kullanılmıştır.¹⁹ Taht sembolü gösteriş, büyüklük ve kudreti içinde barındırdığından dolayı hükümdarların toplumlarına karşı yada diğer devletlere karşı kuvvetini göstermek için kullandığı büyük sembollerden biri olduğu ifade edilmiştir.²⁰ Bu tasvirde yer alan taht figüründe görüldüğü üzere Hz. Süleyman'ın hem bu dünya hemde uhrevi âlem için üstünlüğünü gösterme bakımından önemli bir sembol olarak belirlenmiştir.

b) **Hâle:** Bazı yıldızların, özellikle ayın çevresinde görülen geniş ve aydınlık ayla, ağıl. Başka bir anlam olarak bazı kutsal insanların yada varlıkların başları etrafında gösterilen ışık huzmesi. Bu minvalde hâle; padişahın varlığına azamet ve genişlik, umut saçan ve geleceği aydınlık olan bir kişi olarak addetmektedir.²¹ Bu çalışmada hale, Hz. Süleyman'ın başı üzerinde resmedilip kişinin ulu kişilerden olduğunu vurgulayan sembol olarak değerlendirilmiştir.

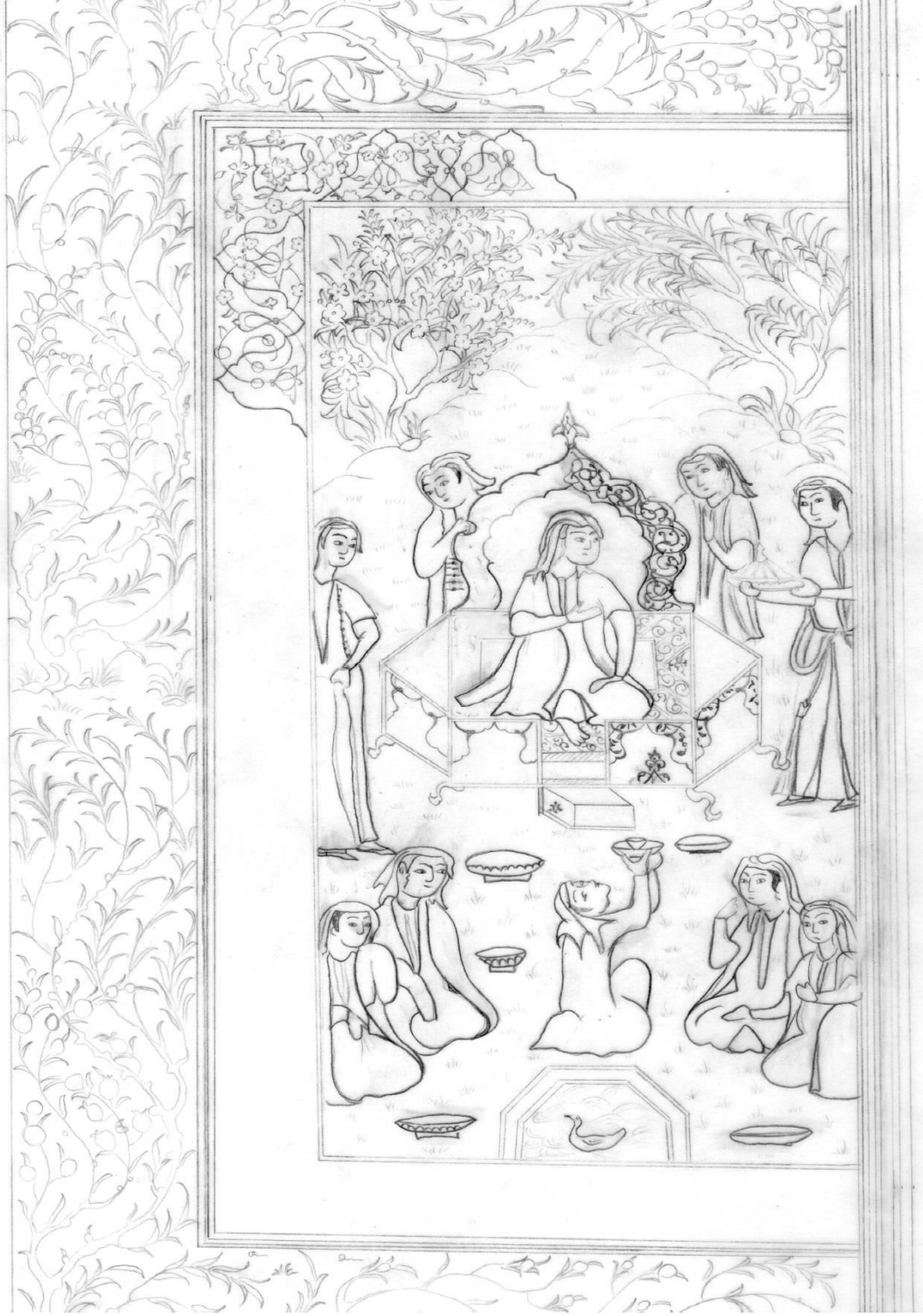
c) **Cin:** Sözlükte örtmek örtünmek anlamındaki 'Cenn' kökünden türeyen bir isim olup tekili olan 'Cinni' örtülü ve gizli şey manasına gelir. Cin kelimesinin melekleride kapsayacak şekilde insan türünün karşıtı olan görülmez varlıklar için kullanılan genel bir anlamı da vardır. Kur'an-ı Kerim'de İblis melekler arasında zikredilir. Bunun sebebi budur. Meleklerin cinlerden ayrı bir tür olduğu "cin" kelimesinin insan ve melek dışındaki üçüncü bir varlık türünün adı olarak kullanıldığı ulema tarafından belirtilmiştir. Bu tasvirdeki cin figürleri Hz.Süleyman'ın büyüklüğü ve Allah(c.c.)'ninona verdiği yetkiler dâhilinde cinlere, kuşlara hükmetme yetkisi;tasvirin sembolleri ile ifade edilmiştir.²²

¹⁹Yusuf 12/100; Neml 27/23, 38, 41, 42; Sad 38/34

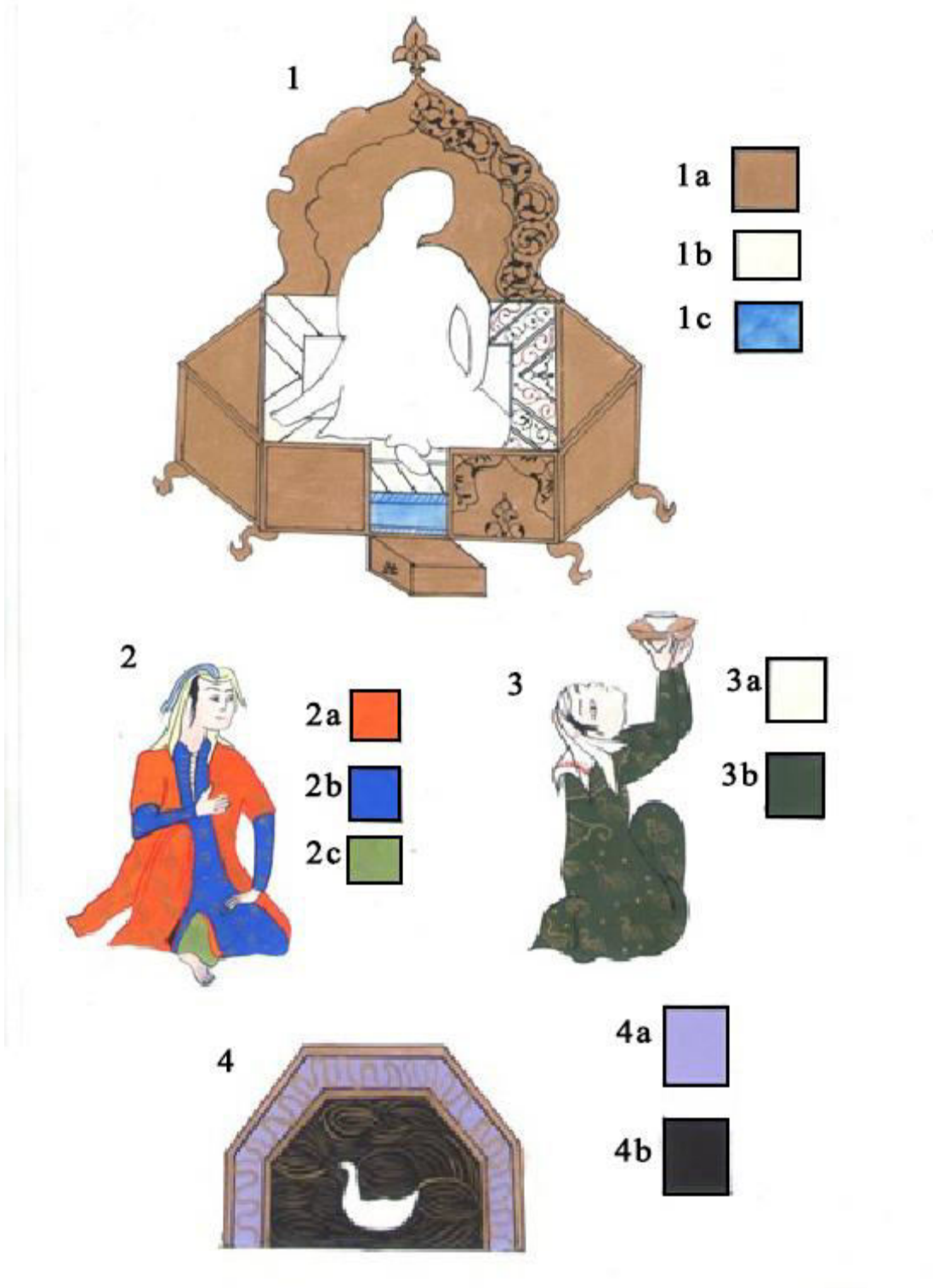
²⁰ Erdoğan Merçil, "taht" madd., *Türk İslâm Ansiklopedisi*, Türk Diyanet Vakfı Yayınevi, İstanbul 2010, c.39, s. 434-436.

²¹<http://www.nedirnedemek.com/halenedirhalenedemek>, 28.10.2014

²² Süreyya Şahin, "sebe" madd., *Türk İslâm Ansiklopedisi*, Türk Diyanet Vakfı Yayınevi, İstanbul 1993, c.8, s. 5.



Tasvir 1, y.2a: Eskiz, (FS. 2014)



Tasvir 1, y.2a: Semboldeki Renk Analizi

Tasvir 1, y.2a: Sebe Melikesi Belkıs

Yazma Eserde Bulunduğu Sayfa: 2

Eserin Ebatları:12,5 x 22,5 (Minyatürün Ebadı 14,2 x 7)

Kullanılan Renkler: Haki Yeşili, Jade Yeşili, Hardal Sarı, Kavuniçi, Krem ve Altın

Tekniği: Ezilmiş altın, Subazlı boya, Tarama.

Tasvir 1, y.2a: Kompozisyon ve Renk Açısından İncelenmesi

Minyatürün etrafındaki klasik tezhip altın ve lacivert zeminli ortabağ(rumi) ve bitkisel motiflerden oluşmaktadır. Klasik tezhibin etrafında 1mm ve 2mm den altın iplik ve dış tarafında 1mm den siyah ve lacivert kuzu çekilmiştir.Minyatürün etrafındaki altın yarı üsluplaştırılmış bahar dalları yapılmıştır.

Kompozisyonda Sebe melikesi Belkıs ve hizmetkârları ona hizmet ederlerken resmedilmiştir. Resmin dış kompozisyonun da soldan2cm, üstten2cm ve alttan2.6 cm altınla işlenmiş zarif nar ağacı kompozisyon halinde tekrar edilmiştir. Sonrasındaki lacivert cetvel 0.3mmdir. Cetvelden sonra ince kiremit rengi ile iplikler mevcuttur İçte ise hemen resimden sonra gelen tezhip süslemesi 1.2 cm olup mavi ve altın kullanılmıştır. Resmin üst tepesinde yer alan dağ nil yeşilinin haki bir tonu ile boyanmış sağ(söğüt) ve solda çiçek açmış ağaç yer alan ağaçların gövde rengi kahvenin kızıla yakın tonu ile renklendirilmiştir. Resmin orta yerinde ve yerde duran sıvama altından olan taht oldukça dikkat çekicidir. Üzerinde oturan belkıs bir şey sunulmaktadır. Belkıs'ın üzerindeki elbise mavi desenli, yelek ise kırmızı üzeri yine altın süslemedir. Mavi elbisenin uçlarından çok azda görülse iç astarı kırmızı olup iç şalvar zeminle aynı renk olan nil yeşilidir. Tahtın üzerindeki kalın konturlu desenler ise burada Belkıs'ın ve tahtın tam orta da yer almasının nedeni asıl vurgulanan kişinin olmasından kaynaklanabilir. Bir önceki tasvirle birlikte düşünülürse resimler karşılıklı sayfalar halinde olup bir bütünü arz etmektedir. Böyle olunca Hz. Süleyman ve Belkıs birbirlerine bakmakta bura da asıl vurgu Hz. Süleyman'ın tahtının yukarda olması hem dünyevi hem de uhrevi olarak bir üstünlük işaretidir,çinlere ve meleklere hükmünün geçtiğini gösterir figürler yer almakta iken Belkıs'ın ise yalnızca hizmetlileri dikkat çekmektedir.ayrıca burada yer alan zemindeki bitki motifleri ile aynı dönem eseri sayılabilecek süleymannamedeki bitki motifleri tasvir 1,y.2b deki ile aynı olup burada üzerinde durulmamıştır.

Tasvir 1, y.2a: Sembolik Açısından İncelenmesi

a) Taht: Hükümdarlık makamını ifade eden terim. Sözlükte “yatmak veya oturmak amacıyla hazırlanmış zeminden yüksek yer” anlamındaki Farsça taht kelimesi (Arapça'sı serîr, kürsî, arş) “hükümdarlık, hükümdarın koltuğu ve makamı” mânalarında terim olarak kullanılır. Bu anlamda taht hükümdarlık ve saltanat alâmetidir. Tahtın bulunduğu yere pây-taht (başşehir) denir. Kitâb-ı Mukaddes'te “kralın tahtı, Allah'ın tahtı” ifadeleri yer alır, Dâvûd ve Süleyman

peygamberlerle Firavun'un tahtlarına arş adı verilir (Luka, 1/32; I. Krallar, 1/46; Yeremya, 22/30). Kur'an-ı Kerim de Hz. Süleyman, Yûsuf ve Sebe Melikesi Belkıs'ın tahtından bahsedilirken kürsî ve arş kelimeleri kullanılmıştır.²³ Âyetü'l-kürsî olarak bilinen âyette²⁴ kürsî Allah'a nisbet edilerek "O'nun kürsîsinin gökleri ve yeri kuşattığı, ilâhî kudret ve ilminin bütün kâinatı kapladığı bildirilir." Hadislerde, Resûl-i Ekrem'in Cebrâil'i ilk defa Hira dağında gökle yer arasında bütün ufku kaplamış bir taht üzerinde otururken gördüğü belirtilir.²⁵ İslâm öncesinde Arap, Türk, Roma ve Sâsânî hükümdarlarının saraylarında altın ve mücevherlerle süslü, genellikle ahşaptan yapılmış tahtları vardı. Tahtın hükümdarın meclisinde bulunan kişilerle aynı seviyede olmaması gerekirdi; otağ ve salonlarda diğer resmî erkânın mevkiinden daha yüksek bir yere konulurdu.²⁶

b) Sebe Melikesi Belkıs: Sebe Melikesi'nden Kur'an-ı Kerim'de Neml suresi 22-24 ayetlerde bahsedilir. Kur'an-ı Kerim'de Melike'nin ismi geçmez ama Arap kaynaklarında Belkıs olarak adlandırılır. Hz. Süleyman'ın hayvanlarla cinlerle konuşması yetkisi sebebiyle Hühüd kuşu ile Melike Belkıs'a kendisine itaat etmesini istediği bir mektup gönderir. Sebe Melikesi çevresindekilere danışır ve onlarda ona: "*Biz savaşçı ve güçlü kimseleriz sen ne istersen biz onu yaparız*" derler. Melike Sebe, elçileri ile Süleyman Aleyhisselam'a hediyeler gönderir. Fakat Peygamber Süleyman hediyeleri kabul etmez. Hz. Süleyman'ın etrafındaki cinlerden biri Sebe Melikesi Belkıs'ın tahtını getirebileceğini söyleyerek Hz. Süleyman'a bu tahtı getirirler. (Tahtı getirenin Hızır(as) olduğu rivayet edilir.) Hz. Süleyman'a gelen taht Sebe Melikesinden alınarak değiştirilmiş ve güzelleştirilmiştir. Taht Belkıs'ın hoşuna gider ve Hz. Süleyman'a dönerek: "*Rabbim! Ben kendime gerçekten yazık ettim. Süleyman'ın ve âlemlerin rabbi olan Allah'a teslim oldum diyerek Süleyman'ın rabbini kabul eder.*" Böylece Sebe Melikesi İslâm'ı seçerek Allah'ın emre uygun hayat kabul etmiş olmaktadır.

c) Hizmetçi: Hizmetçi kavramsal olarak tüzel veya özel kişinin işlerinde yardımcı olarak bulunan ve efendisinin emrinde hareket eden kişiler için kullanılır. Minyatürde hizmetçi padişahın yanında ona izzet ve ikramda bulunan bir sembol olarak nitelendirilmiştir. Padişahın yada sultanın istek ve emirlerini, ona karşı sadakat görevini yerine getirmektedir.

d) Havuz: Gerek kendiliğinden, gerekse bu amaçla yapılmış mekânlarda toplanan, maddi temizliğin yanı sıra dîni temizlikte de kullanılması yönüyle fıkhî konu olan su birikintisini ifade eder. Ayrıca havuz genellikle incelediğimiz tasvirlerde bir tahtta oturan figürün hemen önünde resmedilmiş olup, o kişi ile alakalı bir bütünlük kazanmıştır.

²³Yûsuf 12/100; en- Neml 27/23, 38, 41, 42; Sâd 38/34

²⁴el-Bakara 2/ 255

²⁵Buhârî, "Tefsîr", 65/5; Müslim, "Îmân", 257, 258

²⁶Erdoğan Merçil, "taht" madd., *Türk İslâm Ansiklopedisi*, Türk Diyanet Vakfı Yayınevi, 2010, c.39, s. 434-436.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Minyatürün kendisinin başlı başına bir sembol ve çalışılan objelerin yalnızca birer temsilden ibaret olduğu düşünüldüğünde; minyatürlerin insanın hayal gücüne belirli sınırlar çizmek yerine olabildiğince sınırsız bir tahayyül gücü ve zenginlik sağladığı söylenebilir.

Söz konusu tahayyül gücünün ve zenginliğin örneklerini barındıran, Topkapı Saray Müzesi E.H.1512'de bulunan *Mantıku't-Tayr* içindeki iki minyatür bu çalışma kapsamında incelenmiş ve öncelikli olarak her bir minyatürün esinlendiği hikâyesi sunulmuştur. Devam eden bölümde minyatürlerin ayrı ayrı eskizleri çizilmiştir. Sembolik açıdan yapılan inceleme ile beraber semboller resmedilmiş ve akabinde kompozisyon ve renk analizleri yapılmıştır.

Genel olarak tasvirlerde kullanılan hâkim rengin küf yeşili olduğu söylenebilir. Bununla birlikte her bir minyatürün kendi içinde özel olarak renk düzenlemesi mevcuttur. Hz. Süleyman'ın hikâyesinin resmedildiği *Tasvir I.*'de hâkim olan küf yeşili yanında mavi, kırmızı ve altın rengi yoğun olarak kullanılmıştır. Burada temel sembol Hz. Süleyman olup minyatürün üst ortasında yer alan tahtı cinler tarafından taşınmaktadır. Sağ ve sol yanında bulunan melekler ve hizmetkârlar ona ikramda bulunmaktadır. Hz. Süleyman'ın başındaki hale, taht, melekler ve cinler ise minyatürün tamamlayıcı sembolleri olarak göze çarpmaktadır.

Mantıku't-Tayr, gerek ele alınan hikâyelerin özgünlüğü gerekse söz konusu hikâyelerin ele alınış biçiminden dolayı minyatür sanatına ilham kaynağı olmuştur. Dünya hayatının hayalden ibaret olduğunu, asıl gayenin ahirete hazırlık olduğunu vurgulaması ve minyatürde derinlik algısının yok edildiği iki boyutlu tasvirlerin kullanılması zengin hayal gücünü göstermektedir.

TEŞEKKÜR

Makalemizin özgün bir bütünlüğe ulaşmasında her daim emeğini esirgemeyen değerli hocalarım; Prof. Dr. F. Banu MAHİR ve Dr. Tahir ÇELİKBAĞ' a sonsuz şükranlarımı sunarım.

KAYNAKÇA

Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2005, s. 15.

Banu Mahir "Minyatür" madd., *İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2010, c. 30, s.119-122.

Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2005.

Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 50; (İkinci Baskı, 2012, s. 51); Serpil Bağcı; Filiz Çağman-Zeren Tanındı-Günsel Rende, *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul, 2006, s. 55-57.

Buhârî, "Tefsîr", 65/5; Müslim, "İmân", 257, 258

Erdoğan Merçil, “”taht” madd., *Türk İslâm Ansiklopedisi*, Türk Diyanet Vakfı Yayınevi, İstanbul 2010, c.39, s. 434-436.

el-Bakara 2/ 255

Fehmi Edhem Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, İstanbul, 1961, no: 497, s. 174-175.

Günsel Renda, “Minyatür”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları*, İstanbul 1997, c.2, s. 1262

Günsel Renda, "A Manuscript of Art and Poetry: Divan-ı İlhami", *Cultural Horizons, A Festschrift in Honor of Talat S. Halman*, ed. by Jayne L. Warner, Syracuse-New York, 2001, s. 247259 (İçinde, Banu Mahir, a.g.e.)

<http://www.nedirnedemek.com/halenedirhalenedemek>, 28.10.2014

Hüseyin Elmas, *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*, Konya Valiliği il Kültür Müdürlüğü, Konya 2000, s. 31-32

Hüseyin Elmas, *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*, Konya Valiliği il Kültür Müdürlüğü, Konya 2000, s. 3.

Mehmet Azimli, ”Süleyman” madd., *İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010, c.38, s. 56.

Nurhan Atasoy ve Filiz Çağman, *Turkish Miniature Painting*, İstanbul, 1974, s.20; Filiz Çağman, “The Miniatures of Divan-ı Hüseyinî and the Influence of Their Style”, *Fifth International Congress of Turkish Art*, Budapest, 1978, s.231-259.

Ömer Faruk Harman, ”Süleyman” madd., *İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010, c. 38, s. 58.

Seyahatnâme, c. II, s.7-8; c.VIII, s.115- 249; c. X, s.958

Serpil Bağcı-Filiz Çağman-Günsel Renda-Zeren Tanındı, *Ottoman Painting*, The Bank of Turkey Publications, Series of Culture:3, Ankara, 2006, s. 23.

Serpil Bağcı-Filiz Çağman-Günsel Renda-Zeren Tanındı, a.g.e., s.23.

Sekine Karakaş ve Fatih Rukancı, *The Miniature Art in the Manuscripts of the Ottoman Period (XVth-XIXth Centruies)*, 30th MELCom International Conference, University of Oxford, Middle East Centre, Oxford, UK, 2008.

Süreyya Şahin, ”sebe” madd., *Türk İslâm Ansiklepodisi*, Türk Diyanet Vakfı Yayınevi, İstanbul 1993, c.8, s. 5.

Sevgi Akbulut Ersoy, *Osmanlı Minyatür Tekniği*, İnkansa Matbaacılık, İstanbul 2006, s. 1

Sevgi Akbulut Ersoy, *Osmanlı Minyatür Tekniği*, s. 96-102

MANTIKU'T-TAYR NÜSHASI MİNYATÜRÜNÜN TEKNİK ÇÖZÜMLEMESİ

Yusuf 12/100: Neml 27/23, 38, 41, 42; Sad 38/34

Ferhat Soyer, “*Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi E.H. 1512 Numarada Bulunan Mantku't-Tayr Nushası Minyatürlerinin Teknik Çözümlemesi ve Sembolik Anlatımları*” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, 2015, İstanbul.



Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
22.11.2018

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
22.12.2018

Dr. Öğretim Üyesi. Muhammet KURUCU

Fırat Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Res.A.B.D., Res.A.B.D. mkurucu2752@gmail.com

Dr. Öğretim Üyesi. Nurtekin ÖZEN

Fırat Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Res.A.B.D., Res.A.B.D., nurtekinözen@gmail.com

MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR-MİMARİ VE ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE

ÖZET

Osmanlı tarihi boyunca süsleme ve bezeme programları arasında Minyatür'ün özel bir yeri vardır. Çeşitli konuları işleyen minyatürler doğrudan Padişahın zaferlerini yansıtan eserlerdir. Minyatürlerin hem resmetme sanatı hem de sanatla tarihi belgeleme ifadesi kuşkusuz minyatürü özellikli kılmaktadır. Minyatür konuları içerisinde zafernâmeler, şahnâmeler ve gazavatnâmeler ayrı bir yer tutar. Minyatür sanatını Osmanlı'da en iyi ve mükemmel ifade eden sanatçılar arasında Matrakçı gelmekte ve eserlerinde Osmanlı'da geçen her önemli olayı şehir kurgusu ve mimarisi içerisinde kurgulamasıyla bilinir. XVI. Yüzyılda yetişmiş önemli bir bilim insanı olan ve "Mitrakçı" lakabıyla tanınan Nasuh B. Abdullah'ın, II. Beyazıd döneminin sonlarında Enderun'da gördüğü eğitimin dışında hayatı hakkında çok az bilgi bulunduğu, minyatür denince dünyada akla ilk gelen kişi olduğunu söyleyebiliriz. Matrakçı, müşahede ve kayıt hususundaki kabiliyetlerini, bir minyatürcü olarak çok mükemmel bir şekilde ortaya koymuş, ancak bir yazar olarak bu resimlerle ilgili fazla bilgi vermemiştir. Bununla tarihçiliği açıkça belli olan sanatkar, şehir resimleriyle aynı zamanda önemli bir şehircilik analizcisi olduğunu ortaya koymuştur. Böylece çağdaş bir bilginin ve çok mahir bir sanatçının gözü ile XVI. yüzyıl Yakın Doğu şehirlerinin oldukça tam denebilecek bir koleksiyonunu görmek fırsatını elde etmiş bulunuyoruz. Matrakçı'nın minyatürlerinde, sembolizmin ortaya konduğunu söyleyebiliriz. Sevdiği bir kompozisyon tekniği ile kıyılarında şehirlerin yerleşmiş bulunduğu nehir ve suların devamlılığını sayfalarında göstermektedir. Şehircilik tarihinin ilgi çekici konularından birisi, düzenlilik, estetik kaygısı ile zaman ve mekân içinde yapıcılarının uygulayabilecekleri plan ölçüleri ile ilgili delillerdir. Şehircilik anlayışı içerisinde gelişen düzenlilik ölçütü, yalnızca sosyal, kültürel ve ekonomik açıdan değil estetik açıdan da algısal ve sezgisel anlam boyutu da taşımaktadır. Bu bakımdan Matrakçı'nın minyatürlerinde görülen form ile ilgili özelliklerin başında tahkim edilmiş sur sistemi ve paralelinde gelişen kent ve mimari gelmektedir.

MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR-MİMARİ VE ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE

Anahtar Kelimeler; Matrakçı Nasuh, Minyatür, Sanat, Şehir ve Mimari, Estetik,

ON URBAN ARCHITECTURE AND SENSE OF AESTHETICS IN THE MINIATURES OF MATRAKÇI NASUH

ABSTRACT:

Miniature had a special place among ornament and adornment programs during Ottoman history. Miniatures handling various subjects are works of art which directly reflect victories of the sultan. Miniature is both the art of depiction and documentation of art and history. These two make it special. Zafername, Şahname and Gazavatname have important roles among the miniature subjects. Matrakçı is one of the best miniaturists of Ottoman Empire and he is known to fictionalize each important event in the Ottoman Period with urban fiction and architecture. Nasuh B. Abdullah is a noteworthy scientist educated in the 16th century and he is known as Matrakçı. We have a nodding acquaintance with Matrakçı except his education in the Enderun School towards the end of reign of Beyazıt II. We can say that he is the first one who comes to mind when the subject is miniature. Matrakçı reveals his talents for scopy and registration terrifically as a miniaturist but he doesn't give enough information about those pictures as a writer. Therefore, It's crystal clear that the craftsman is a historian and he is also an urbanism analyser with his urban pictures. Thanks to him, we have an opportunity to see the near east collections in the 16th century in a modern scholar and a wise artist's eyes. It can be said that Matrakçı refers to the symbolism in his works. In his writings, he describes the continuity of the rivers and waters on the coasts of which there are cities with a composition technique that he likes. An interesting subject of urban planning history is the evidences about plan measurements of regularity, aesthetic concerns, time and place for which the builders can apply. Orderlines criterion centering upon sense of urbanism needs to have not only in terms of social, cultural and economic but aesthetic, perceptual and intuitional meanings as well. For this reason, fortified wall system is the primary feature about form that can be seen in the miniatures of Matrakçı and the growing city and architecture comes in paralel with it.

Key Words; Matrakçı Nasuh, Miniature, Art, City and Architecture, Aesthetics,

1. GİRİŞ

1.1.MİNYATÜR KAVRAMININ GELİŞİMİ VE OSMANLI'DA MİNYATÜR

Anadolu'da Türk Minyatür Sanatı'nın Orta Asya'dan Selçukluya, Osmanlı'dan günümüze değin özgün bir şekilde işlenen sanatlardan birisi olduğu bilinmektedir. Ancak minyatür'ün özgün bir sanat olarak ele alınması ve belli bir disiplin çerçevesinde ele alınması Anadolu Selçuklularına kadar dayanır. Osmanlı döneminde isr yazılan eserler içerisinde minyatür'ün ayrı bir yeri vardır. Minyatürler, hem bir sanat olarak hem de sanatla tarihin belgelenmesi olarak icra edilirler. Estetik kaygının yanı sıra geçmişin gelecek kuşaklara

MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR-MİMARİ VE ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE

belgelendiği sanat dalları içerisinde en önemlisidir. Orta ve Doğu kökenli ülkelerin sıklıkla kullandığı minyatür sanatı Osmanlı'da ise XVI. Yüzyılda gelişim göstermiştir. Kanuni Sultan Süleyman'ın fethettiği, imar ettiği, büyük eserler inşa ettiği tüm anıtsal yapılarını minyatürler sayesinde öğrenme imkânı bulabiliyoruz. Çeşitli konuların işlendiği minyatür sanatında, Padişahın zaferlerini anlatan eserler çoğunluktadır. Konularına göre minyatürler, zafername, gazavatname ve şahname olabilmektedir.

Osmanlı döneminde minyatür sanatı özellikle XV. Yüzyılın sonundan itibaren, yani Fatih Sultan Mehmed döneminden itibaren önem kazanmaya başlamıştır. Edirne'deki saraya bir nakkaşhane inşa ettiren Fatih Sultan Mehmed, İstanbul'u fethettikten sonra Topkapı Sarayı yakınlarına imparatorluk nakkaşhanesi yaptırarak bu sanatın gelişmesi yolunu açmıştır. Bu dönemki eserlerde Orta Asya etkisi kendini hissettirir¹.

Osmanlı'da bu sanata 'tasvir' veya daha yaygın olarak 'nakış' ismi verilmiş, bu sanatı icra eden kişiler ise 'nakkaş' olarak anılmıştır.¹ Tablo ve insan resmi yapanlara musavvir veya şebih, manzara ve tezyinat yapanlara ise tarrah adı verilmiştir. Eğitim ise, atölyede usta çırak ilişkisi geleneğinde verilmiştir²

Minyatürlerde, padişah konum farklılığından dolayı uzakta bile olsa olduğundan büyük çizilirdi. Uzaktaki bir ağaç, bir geyik, atmaca, detaylarına kadar işlenir, yapılar, ağaçlar yan yatar, dağlar eflatun, gökyüzü yıldız, atlar mavi gösterilirdi.

Osmanlı Minyatürü gerçekçiliği, konu seçimi, tarihi ve belgesel niteliği bakımından; Doğu ülkelerinin minyatürlerinden ayrılmaktadır. Konunun geçtiği yerlerde bazen düzlük yada ova biçimli betimleme, bazen de farklı bakış açılarından resmedilen minyatürler kompozisyon zenginliği kazandırmaktadır.

Minyatürlerin tarihi belge niteliği kazanabilmesi için, nakkaş'ın tasvir edilen olayları en ince ayrıntısına kadar atlamadan metin ile karşılaştırarak işlemesi gerekmektedir. Genelde tasvir edilen olayla resimde olabildiğince net ve anlaşılır bir ifadeyle resmedilip, metin kısmı kısa tutulabilmektedir.

Ortaçağ Avrupası'na dayanan minyatür ismi, el yazması kitapları süslemek için baş harflerin kırmızı ve büyük olarak yazılıp suluboya ile yapılan bir resim sanatıdır. Minyatürler konularına göre, şenlikler ve at meydanı, elçi kabulleri, av sahneleri, padişah alayları, savaş sahneleri, cenaze tasvirleri, Topkapı Sarayı, Şehir Tasvirleri gibi başlıklar altında gruplandırılarak belge niteliğinin kazandırılmasının yanı sıra her bir minyatür estetik açıdan kıymetlidir.

1.2. SANATIN MİMARİ ve BİLİM ADAMI MATRAKÇI NASUH³

XVI. Yüzyılda yetişmiş önemli bir bilim insanı olan ve 'Matrakçı' lakabıyla tanınan Nasuh b. Abdullah'ın tam adı Beyan-i Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han adlı eserinde Nasuh b. Abdullah (Karagöz) el-Silahi el-Matraki el-Bosnavi olarak geçmektedir⁴. II.

¹ Ertuğ, Minyatürler ve Tarihi Belge Özellikleri, Kültür ve Sanat, s.2.

² Binark, Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı, s.272.

³ Ölümünün 450. Yılında Matrakçı Nasuh, UNESCO Türkiye Milli Komisyonu ve Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi.

⁴ Nasuhü's Silahi (Matrakçı), Beyazn-i Menazil-i sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han, hazırlayan, Hüseyin Gazi

MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR-MİMARİ VE ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE

Bayezid döneminin sonlarında Enderun'da gördüğü eğitimin dışında hayatı hakkında çok az bilgi bulunan Matrakçı Nasuh, minyatür denildiğinde akla ilk gelen isimlerden biridir. Sanat ve Bilim adamı kişiliğinin yanısıra tarih, coğrafya, topoğrafya, şehir bilimci, silahşörlük ve hat gibi birçok alanda eserler vermiştir. Matematik alanında bilinen en önemli eseri 1518 de yazdığı Cemal el-Küttab ve Kemal el-Hüsbab ve Umde el-Hisab'dır⁵.

MatraKçı Nasuh'a ait bilgilerimiz çok azdır. Nerede Hangi tarihte doğduğu konusunda fikir yoktur. Kendisinin bazı kaynaklarda matrak oyunu nedeniyle matrakçı (Matrakil), silahşör olarak anılırdı.⁶ Matrakçı Nasuh, Matematik bilgini, ressam, hatta tarihçi ve yazardır. Cep adı verilen yazı türünü bulduğu için "hattat", demir çekici oyunundaki hünerinden dolayı Matrakçı ünvanıyla anılmaktadır. Aritmetik ve geometride çeşitli incelemeler yapmış, uzunluk ölçülerini gösteren cetveller yapmıştır.⁷

Sanatında kendine has bir tarzı olan Matrakçı Nasuh'un eserleri minyatür ve haritanın bir karışımıdır.⁸ Yeryüzünün kuş bakışı görüntüsünü tasvir eden bu eserlerde şekiller tepeden değil sanki karşıdan bakılıyormuş gibi betimlenmiştir.⁹ Matrakçı Nasuh'un resimlerinde şehirleri gösteren çizimleri binaların tek tek seçilebileceği kadar detaylıdır.¹⁰

MatraKçı'nın Minyatür Anlayışında, göze hitap etmekten ziyade bir olayı, durumu anlatmayı hedefler. Yer aldığı kitapta anlatılan olayı gerektiğinde en ince ayrıntısına kadar betimleyen minyatürlerde, aralarında boy farkı olması gereken kişi ve nesnelere aynı boyutta tasvir edilebilir, Tasvir için önemli olan kişi ve nesnelere diğerlerinden daha büyük resmedilmektedir.

Figürler birbirini kapatmayacak şekilde dizmek, geriye kalan figürleri kâğıdın üst tarafında çizmek, renkleri ışık-gölge tesiri olmadan sürmek, bazı özelliklerdendir. Matrakçı Nasuh'un şehir minyatürlerinde cami, mescit, türbe, saray gibi belli başlı binaların resmedilmiş olması bu tür minyatürlerin Mimarlık Tarihi açısından belge niteliğini artırmaktadır.

2. MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR VE MİMARİ

MatraKçı Nasuh'un Minyatürlerinin yer aldığı en önemli iki eseri Mecmu-i Menazil (Beyan-i Menazil-i Seferi Irakayn) ile aynı niteliklere haiz Topkapı Sarayı Müzesinin hazine bölümünde bulunan, Tarih-i Feth-i Şikloş Estergon ve İstol-Belgrad adlı Nasuh'ın "Süleymanname" si olarak adlandırılan bağımsız bir bölümdür. "Süleymanname" adlı eserinde, Kanuni'nin ikinci Macaristan Seferi'ndeki konaklama yerleri, kale, derbent ve menzilleri, yol güzergâhlarında ki kent ve kasaba tasvirleri detaylı olarak işlenmiştir. Şimdi Nasuh'un Mimarlık Tarihi açısından önem arzeden, mimariyi şehirle bütünleştiren ve kent ve yapı estetiğini büyük ustalıkla ele aldığı önemli eseri Mecmu-i Menazil'i inceleyelim.

2.1. MATRAKÇI NASUH'UN BEYAN-I MENÂZİL-İ SEFER-İ IRAKAYN ADLI

Yurdaydın, Ankara, 1976, s.1

⁵ Davud Erkan, "Matrakçı Nasuh'un Hayatı ve Eserleri Üzerine Notlar", Osmanlı araştırmaları, İSAM, sayı 37.2011. s.182-183, Unat, Y, XVI.Yüzyılda Osmanlı'da Çok Yönlü bir Bilim İnsanı:Matrakçı Nasuh,s.1.

⁶ Hüseyin Gazi yurdaydın, Matrakçı Nasuh, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Ankara, 2003,Cilt:28.s.143; Rukiye Ergin, Matrakçı Nasuh, Tarih ve İnsan, s.63.

⁷ M.Orhan Bayrak, Osmanlı Tarih Yazarları, Milenyum Yayınları, Turan Kitabevi, İstanbul, 2002.s.236.

⁸ Ahmet Toklucu, Matrakçı Nasuh'un Süleymannamesi, Yüksek Lisans Tezi)

⁹ (Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi)

¹⁰ (Kültür ve Turizm dergisi 32. sayısı)

MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR-MİMARİ VE ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE

ESERİNİN MİMARLIK VE SANAT TARİHİ İÇİN ÖNEMİ

Naşüh'un Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i İrâkeyn-i Sultân Süleyman Hân adı ile de tanınan eseri Kanunî Sultan Süleyman'ın Safevî Devletine karşı 940-942/1533-1536 yılları arasındaki ilk seferi üzerinde durur. Kısaca İrâkeyn seferi adı ile de anılan bu sefer XVI. yüzyıl tarihimizin önemli bir olayıdır. Kanunî devrinin çağdaşı Celâlzâde Mustafa¹¹, Bostan Çelebi¹² ve Matrakçı Naşüh¹³ gibi tarihçiler, eserlerinde bu konuyu detaylıca irdelenmişlerdir. Matrakçı Naşüh, üzerinde durduğumuz eserde, kısa anlatımlarla ve figüratif görsellerle de olsa Osmanlı ordusunun sefer sırasında geçtiği çoğu menzilleri gerçeğe yakın bir ifadeyle realist bir üslupla resmetmişlerdir.

2.2. BEYAN-I MENAZİL-İ SEFER-İ İRAKEYN ESERİ

Eseri incelediğimizde, metin bölümlerinin sonunda tasvirde belirtilen olaylar, minyatürlerde belirtilen bölgelerle ilgili resimler takip etmektedir. Metinlerle tasvirde birlikte kullanılan resimler ahenk içinde uyum göstermektedir. Ayrıca büyük şehirlerin resimlerinin bulunduğu yapraklar art arda gösterilen hard dizgeleriyle takibinin kolayca yapılması sağlanmıştır. Eserde, yol üzerindeki yapıların, dizilerin doğru bir şekilde tertiplenmesi sefer yolunun ve bu yol üzerinde bulunan yerlerin bilinmesinde kolaylık sağlayacaktır. Böylece Anadolu içlerinden Eğrice'den Afyonkarahisar üzerinden Akşehir'e giderken ve dönüşte Bağdat'tan Tebriz'e gelirken muhtelif konaklar, daha sonra Tebriz'den Halep üzerinden İstanbul'a dönüşte dikkati çeken boşluklar tamamlanmış olacaktır¹⁴. Yazmada şehirler ve kasabalar açık seçik bir şekilde resmedilmişlerdir. Ancak hatırlatmak yerinde olur ki genellikle yerinde değil, İslam resim sanatında daima olduğu üzere hatırlanarak, belki de sefer sırasında hazırlanmış olan eskizlere, taslaklara göre ve mimari stilizasyon içinde, bazen de tamamıyla şematik bir şekilde yapılmışlardır. Bütün köprüler, tasvirlerde aynı renk, çizgisel ifade ve görsellikte resmedilmiştir. Bu resimlerin gösterdiği abidelerden bugüne kalmış olanlar açık bir şekilde görülebilmektedirler. Bu bakımdan bu resimler, aynı zamanda sözü geçen yerlerin o zamanki durumunu gösteren belgeler olarak da büyük değer taşımaktadırlar ve bu yer ve şehirlerin topografyası için son derece değerli bilgiler vermektedirler. Bunlara Nasuh'un resim altı yazılarında verdiği tamamlayıcı bilgileri de eklemek gerekir¹⁵.

3. MENÂZİL'DE BULUNAN MİNYATÜR RESİMLERİNİN ŞEHİR PLANI OLARAK ÖNEMİ

Menâzil'in İstanbul ve Galata'yı gösteren resimlerinin şehir planı olarak ilkönce Prof. A. Gabriel tarafından incelenmiştir. Valter B. Denny'nin Nasuh'un Minyatürlerindeki Şehir ve Mimari bütünlük ile alakalı ilgi çekici araştırması "İstanbul'un bir XVI. yüzyıl mimarî planı"101 adını taşımaktadır. Bu adın da ortaya koyduğu üzere W. B. Denny, Menâzil'de bulunan çift

¹¹ Eseri, Tabakât el-Memâlih ve Derecât el-Mesâlik, 926/1520-958/1551 yılları hakkında bilgi verir.

¹² Eseri, "Süleymânnâme", 926/1520-949/1542 yılları olayları hakkında bilgi verir.

¹³ Eseri, "Süleymânnâme"926/1520-965/1557 yılları arası olayları üzerinde durur.

¹⁴ Nasuhü's Silahi (Matrikçı), "Beyazn-i Menazil-i sefer-i İrâkeyn-i Sultan Süleyman Han", hazırlayan, Hüseyin Gazi Yurdaydın, Ankara, 1976, s.1

¹⁵ A.g.e.----1976.

MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR-MİMARİ VE ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE

sayfa halindeki İstanbul ve Galata resmini şehrin XVI. yüzyıla ait bir planı olarak incelemekte ve bu resimde bulunan muhtelif bina ve abidelerin hangileri olabileceklerini tespit etmekte ve Naşuh'un resmi üzerinde numaraladığı 121 yerin nereleri olabileceklerini açıklayarak Prof. A. Gabriell'in listesini tamamlamaktadır. Yazısının girişinde belirttiği üzere Nasuh'un bu eserinin Anadolu, batı İran ve Irak şehirlerinin topografyasıyla ilgili bilgileri ihtiva ettiği zaten bilinmektedir¹⁶. Minyatürler arasında bazı türbelerde ve manzaralarda resimlerin stilize ve şema-tize bir durum içerse de özellikle kasaba ve büyük şehirlerin resimlerinin büyük ölçüde topoğrafik ve mimarî bir doğrulukta buldukları görülmektedir. Bu bakımdan İstanbul, Diyarbakır, Tebriz, Sultaniye ve Bağdat gibi şehirlerin resimleri, mimarlık tarihçisinin ilgisini çekecek büyük ölçüde malzemeyi ihtiva etmektedir. W. B. Denny'nin bu görüşlerini bizim, Nasuh'un Seyitgazi külliyesini gösteren resmi üzerinde yapılan çalışmalar da doğrulamaktadır. Kanunî özellikle İran'a karşı yaptığı seferler sırasında yolu üzerinde bulunan Seyitgazi kasabasına sık sık uğramış ve burada bulunan ünlü külliye birtakım ilâveler yapılmasına vesile olmuştur. Bu külliye Kanunî devrinde yapılan ilâvelerin bugünkü külliyenin hangi kısımları olduğunu Menâzil'de bulunan bir resimden öğrenilmektedir. Kanunî'nin ilk İran seferi sırasında Seyitgazi'den Kanunî ile birlikte 1535 yılında geçmiş olan Nasuh'un Seyitgazi ve özellikle de külliye gösteren resminde, külliyenin bugün doğusuna düşen giriş kısmı ve bu girişin üstünde bulunan medrese odaları bulunmamaktadır. Öyle anlaşılmaktadır ki bu kısım, Kanunî'nin emriyle 1535 tarihinden sonra yaptırılmıştır. (bkz.Seyitgazi Minyatürü,1535)

Sayın Yurdaydur'un belirttiği üzere, Menâzil'de bulunan şehir plan ya da resimlerinin hiç birisi Galata ile birlikte iki sayfayı kaplayan İstanbul planı kadar ilgi çekmemiştir. Bu plan, sadece Osmanlı başkentinin XVI. yüzyıl topografya ve mimarisi hakkında bilgi vermekte, fakat buna ilâve olarak aynı zamanda gözle görülen şeylerin sıralanış ve resmedilişiyle ilgili çağdaş usullerin içyüzünü anlamamızı mümkün kılmaktadır.

İstanbul şehrinin bir planı durumunda olan minyatürde, iki yüzü aşan binanın resmi bulunmaktadır. Bu resimlerden birçoğunu yerlerinden olduğu kadar, şekillerinden de tanımak, teşhis etmek mümkündür. Buna karşılık haritanın Yedikule ve civarını gösteren sağ aşağı köşesi sayfaya uydurmak için âdeta sıkıştırılmıştır. Böylece aslında bir yanı yaklaşık olarak 4 mil kadar olan bir üçgen biçimindeki İstanbul yarımadası, yazmanın yaprağına uydurulmak için bir dörtgen haline getirilmiştir, işte, sözü geçen iki yüzden fazla bina resmi, bu dörtgenin içinde bulunmaktadır.

Galata Minyatürü, Matrakçı'nın Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakayn-ı Sultan Süleyman Han adlı eserinde yer almakta olup, surla çevrili, sur duvarlarının üçgen oluşturduğu ve tepesinde Galata Kulesinin yer aldığı topoğrafik bir şehir minyatürüdür. Surlar iç ve dış surlar şeklinde olup burçlar bulunmaktadır. Mahalleleri iç surlar ayırmakta olup, Galatayı Haliç, (bkz.Galata Minyatürü) Boğaziçi, Kagıthane deresi üç taraftan suyla çevrelemektedir.

Daha önce de işaret ettiğimiz üzere Prof. A. Gabriel, hakkında az bilgi bulunan camileri bir tarafa bırakmış, buna karşılık Nasuh'un planı üzerindeki bilinen bütün Bizans kiliselerinin yerini tespit etmeye teşebbüs ederek, böylece W. B. Denny'ye göre, Bizans araştırmalarının Osmanlı araştırmalarına olan nispi üstünlüğünü aksettirmek istemiştir¹⁷.

Minyatürlerde ağaçlar, kompozisyonun bütünü ve doğa tasviri içerisinde önemli bir yere sahiptir. Minyatür sanatçısı için bunlar, doğayı süsleyen ve kompozisyonu tamamlayan süsleyici

¹⁶ A SIKleenth-Century Architeclural Plan of İstanbul, Ars Orientalis, VIII (1970), pp. 49-63

¹⁷ H. G. Yurdaydın, Some Important Monuments of Seyitgazi Region. IV. Congres International d'Art Turc, Ai-Pı övence, 10-15 Septembre 1971.

MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR-MİMARİ VE ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE

unsurlar olabilir. Bazen olaylar sahnenin ön kısmında cereyan eder ve kompozisyonun kuruluşu ile yatay bir eksen gelişir ki ağaçlar geri plana alınarak sahnenin üst kısmı arasında denge sağlanmaya çalışılır¹⁸.

Matrak'çının şehir ve kent planlaması açısından yaptığı betimlemelerde figürsüz gösterimler göze çarpar. Topoğrafik görüntüleri, yan yatmış binaları, parlak rengi bitkileri, masmavi, pembeye çalan görüntüsüyle tepeleri figürsüz manzara olarak işleme dikkat çekmektedir. Kent ve kasabaları, mimari yapıtları, anıtları, sokak kavramını tüm ayrıntılarına kadar işleme kendinden sonra gelen nakkaşlar tarafından da devam ettirilmiştir.

Kent tasvirinde şekillenen belli itibarî şekiller, mimari varyasyonlar, bütünlük, kompozisyon ve stilizasyonlar, binaların özel tiplerini göstermek üzere kullanılmış görünmektedir. Meselâ kurşundan yapılmış çatılar, açık bir şekilde çini ile kaplı olanlardan ayırt edilmektedir. Gri, taş yapıları göstermek üzere kullanılmıştır. Beyaz veya sarı renkli olan diğer binaların, alçı, tuğla olduğu anlaşılmaktadır. Hamamlar, genellikle abidenin fiilî durumuna bakmaksızın bir kubbe altında bulunan dar bir dehliz ile iki kubbeli bir bünyede gösterilmiştir. Türbeler mutad olduğu üzere bugün şehirde mevcut olmayan pencereci bir kubbe ile gösterilmiştir¹⁹. Cami, imaret ve medreseler hayret verici bir doğrulukla resmedildiği halde binaların birbirlerine göre sıralanışının tamamıyla gerçeği yansıttığı söylenemez. Harita üzerinde Bayezid Camiinin yukarı ve solunda olan Bedesten yahut Kapalıçarşı, onun gerçekten sahip olduğu 15 kubbe ile gösterilmiştir. Aynı şekilde aşağı sağ köşedeki Yedi-kule, adının da işaret ettiği üzere yedi kule ile resmedilmiştir²⁰.

Yapılan resimlerde sembolik olanlar bulunduğu kadar gözleme dayananlar da vardır. Ancak meselâ Küfe resminde olduğu üzere bu yazmadaki diğer bazı şehir planlarında özel bir dikkat gösterilmeksizin binalar için semboller kullanılmış olduğu tahmin edilebilir. Buna karşılık üzerinde durduğumuz İstanbul planında Topkapı Sarayı, Bedesten, Hasan Efendi namazgahı havadan gösterilmiş; Ayasofya, II. Bayezid, II. Mehmet ve I. Selim camileri gibi büyük camiler, son derece hayret verici bir doğrulukta resmedilmişlerdir.

3. 1. MENAZİL RESİMLERİ VE XVI. YÜZYIL ŞEHİRCİLİĞİ

Nasuh'un üzerinde durduğumuz bu önemli eseri, New York Üniversitesi Şehircilik profesörlerinden Norman J. Johnston "*The Urban World of Matrahi Manuscript*" adlı araştırmasında kısaca eser ve yazar üzerinde durduktan sonra bu yazmada bulunan minyatürlerin, bunları yapan sanatkarın ne kadar hünerli ve duygulu olduğunu ortaya koyduğunu belirtmekte ve özellikle de minyatürlerde kullanılan renklere dikkati çekmektedir. Bu renklerin ihtişamı, altının türlü nüanslarıyla kırmızılar, yeşiller, sarılar, maviler; insan yapısı teferruatın tatlılığı, kaleler, tahkim edilmiş surlar, evler, camiler, çarşılar; hiç insan resmi bulunmamasına rağmen dikkati çeken çeşitli hayvanlar, kuşlar ve balıklar; ağaçlar, çiçekler ve sular; dağ sıralarının ifadeli görünüşleri, bu dağ sıraları arasında görülen jeolojik girinti çıkıntılar içine saklanmış tavşanlar, canavarlar ve bütün bunların mest edici güzelliği: Ve özellikle Yakın Doğu güneşi altında bir zamanlar parlamış olan zengin çini satırlar. Şimdi bütün

¹⁸ Saeddeh Sharmari, Osmanlı ve İran Minyatürlerinde Figür Anlayışın Etnografik Açıdan İncelenmesi, Atatürk Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 2014.

¹⁹ Yurdaydın, A.g.e.

²⁰ Şa'î, Tezkiret cl-Bünyân, nşr. Ahmet Cevdet, İstanbul 1315.

MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR-MİMARİ VE ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE

bunlar, aynı sıcaklıkla Matrâkçı'nın sayfalarında parlamaktadırlar²¹.

Matrakçı, müşahede ve kayıt hususundaki kabiliyetlerini, bir minyatürcü olarak çok mükemmel bir şekilde ortaya koymuş, ancak bir yazar olarak bu resimlerle ilgili fazla bilgi vermemiştir. Bununla beraber eserin incelenmesinden tarihçiliği açıkça belli olan sanatkar, bu yazmada bulunan şehir resimleriyle aynı zamanda önemli bir şehircilik analizcisi olduğunu ortaya koymuştur. Böylece çağdaş bir bilginin ve çok mahir bir sanatçının gözü ile XVI. yüzyıl Yakın Doğu şehirlerinin oldukça tam denebilecek bir koleksiyonunu görmek fırsatını elde etmiş bulunuyoruz. Meselâ Konya resminde binalar ve onların birbirine göre yerleri tamamıyla gözleme dayanmaktadır.

Matrakçı'nın minyatürlerinde, sembolizmin ortaya konduğunu söyleyebiliriz. Sevdiği bir kompozisyon tekniği ile kıyılarında şehirlerin yerleşmiş bulunduğu nehir ve suların devamlılığını sayfalarında göstermektedir. Kullanıma yönelik fiziksel özellikler ile estetik özellikler tasarımın kalitesini oluşturur. Doğru tasarım, dayanıklılık, yalıtım fiziksel nitelikleri oluştururken, doku, oran gibi faktörlerde estetik değerleri oluşturur²². Dikkati çekecek herhangi bir Anadolu nehir sisteminin bulunmaması, seferin bu bölümünün minyatürlerinde bu tekniğin kullanılmasını biraz da azaltmaktadır. Fakat Dicle-Fırat civarına geldiği zaman bu urban yerlerin hemen % 90'ı bu yerlerin umumî seviye şartlarının bir ifadesi olarak bir nehir ya da dereye sahip olarak gösterilmiştir, özellikle dağ tipli yerleşmeler, savunmaya elverişli halleriyle Anadolu'daki merkezlerin 1/4'ü, Anadolu dışındaki merkezlerin ise 1/3'ü kadardır.

4. MATRAKÇI'NIN MİNYATÜRLERİNDEKİ FORMLARIN ÖZELLİKLERİ

4.1. Matrakçı'nın Minyatürlerinde Görülen Plan Özellikleri

Şehircilik tarihinin ilgi çekici konularından birisi, düzenlilik ve zaman ve mekân içinde yapıcılarının uygulayabilecekleri plan ölçüleri ile ilgili delillerdir. Matrâkçı'nın minyatürlerinde görülen form ile ilgili özelliklerin başında tahkim edilmiş sur sistemi gelmektedir, imparatorluğun kalbi durumunda olan Anadolu, açık bir şekilde Kanunî devri idaresinin emniyet havasını aksettirmektedir. Ve Anadolu'daki menzil ve konaklar batı İran ve Irak'ta olanlardan daha az tahkim edilmiş bir durumdadırlar. Ayrıca bu minyatürlerden anlaşıldığına göre Batı İran'da bahis konusu edilen sisteme uygun surların hemen yarısı, muhtemelen zamanın tahribatı sonucu olarak ciddi bir yıkıntı içinde idiler. Öyle anlaşılıyor ki bu bölgelerin şehirciliğinde düzenlilik ya da düzensizlik sadece sanatçımızın bu surları resmedişinde yerine getirilmiş görünmektedir. Bu surlar içinde bulunanlar Yakın Doğu'ya ait şehir planlarına ait karışıklıkların ifadesi olan birtakım özellikler olabilir. Dönem olarak ayırım yapılamayan, ancak tüm dünyayı saran küreselleşme, aslında önemli toplumsal dönüşümlere neden olan süreçte gerçekleşen modern ötesi toplum düşüncesiyle beraber, artık ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel anlamda büyük değişim ve dönüşümler yaşanmıştır²³. Böylece denebilir ki Yakın Doğu'da savunma ile ilgili şehircilik çalışmalarına gösterilen bu planlı yaklaşım, batı Avrupa'daki çağdaş şehircilik uygulamalarından daha hâkim bir durumdadır.

²¹ Mecmü'-ı Menazil, varak 65b. Journal of Near Eastern Studies, July, 1971, vol. 30, Nr. 3.

²² Polat, Hasan, Arıoğlu, Nihal, (2014), Konut İnşaatlarında Kalite Kontrol Amaçlı Kullanılabilecek Bir Bilgisayar Programının Geliştirilmesi, Fırat Üniversitesi, Mühendislik Bilimleri Dergisi, s.7.

²³ Akyıldız, Nihal; Polat, Hasan;; (2018), Mekan algısının Modernite ve Postmodernite Açısından Dönüşüm Süreci, Uluslar arası Bilimsel ve Teknolojiler Dergisi, Basılmaya Hazır.

MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR-MİMARİ VE ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE

4.2. Matrakçı'nın Minyatürler'inde Görülen Dini Kurumlar

Matrakçı'nın resimlerinden kurumların tiplerini , Minyatürlerde evlerden sonra camiler açık olarak tespit edilebildiğini görebiliriz. Anadolu içindeki yerleşmelerin % 58'inde, dışındaki yerleşmelerin de % 69'unda bu yerlerin ortasında bir cami görülmektedir. Kervansaray, hamam ve pazarlar Anadolu'da % 55 nispetinde olduğu halde batı İran ve Irak'ta % 46 nispetindedir. Batı Avrupa ortaçağ şehirciliğinin yabancısı bulunmayan tahkim edilmiş kale, XVI. yüzyıl Yakın Doğu'sunda hâkim bir durumda olmamakla beraber ilgi çekecek bir derecede de görülmektedir²⁴.

Matrakçı'nın resimlerine göre Batı İran ve Irak'ta şehirlerde saraylar, bahçeler ve ağaçlar Anadolu'da olduğundan daha belli bir şekilde görünmektedirler. Doğuya gittikçe türbeler, çeşmeler şeklindeki daha özel şehir özellikleri gösteren unsurlar artmaktadır. Matrakçı, bize, kendi zamanın şehirciliği hakkında nihayet bir insanın görüşlerini aksettiren eşsiz bir belge vermiştir. Metin ve minyatürlerin birbirini ahenkli bir şekilde takip edişi, yazının tatlı bir şekilde akışı, kuvvetli renklerin yoğun ve sonsuz derinliği, ince, zarif, altın çizgilerle o enfes güzellikteki pırıltılı ışıklandırışı Matrakçı'nın minyatürlerini taçlandırır²⁵. Zamanın şehirlerini canlı ve inandırıcı bir görünüş, hem de güzel bir görünüş içinde vermek suretiyle, gelmiş geçmiş zamanların diğer şehircilik meraklı ve hayranları arasında önemli bir yer almış olduğunu söyleyebiliriz.

4.3. Matrakçı'nın Minyatürlerinde Resmedilen Ulaşım Aksları, Menziller ve Anlamları

Anadolu, Asya'nın güneybatısında güneydoğu Avrupa'ya doğru uzanmış, Balkan yarımadası ile beraber Avrupa ve Asya arasında genel ulaşımı temine yarayan bir köprü durumundadır. Ancak Anadolu'nun iç taraflarında ulaşımı engelleyen geniş steplerin uzanması, bu stepleri geçilmesi güç kenar silsilelerinin kuşatması, bu köprüden gerektiğince faydalanılmasını güçleştirmiştir²⁶. Böylece bütün bu sözlerimizi özetleyecek olursak İstanbul'un Anadolu ile irtibatı sağlayan başlıca yollar şunlardır:

1. *Kuzey Kervan Yolu:*

Bu, İstanbul'dan Erzurum'a ve oradan İran'a giden yoldur. Sapanca'dan itibaren Mudurnu-Bolu-Amasya üzerinden Tokat'a ulaşır. Biraz ilerde Enderes civarında eski askerî ana cadde ile birleşir. Sonra bu caddeyi bırakarak Şebinkarahisar - Kelkit - Aşkale üzerinden geçen eski bir cadde kalıntısını takip ederek Erzurum'a ulaşır ve Ilıca civarında askerî cadde ile tekrar birleşir. Bu yolun yani kuzey kervan yolunun Sivas'tan Diyarbakır'a ve oradan Irak'a giden bir kolu vardır²⁷. (bkz. İstanbul Minyatürü)

2. *Ankara Caddesi:*

Eskişehir üzerinden giden dolambaçlı yol tamamıyla terkedilerek o sırada mevcut olan Sapanca-Geyve ve Göynük yolundan Beypazarı üzerinden Ankara'ya ulaşır. Buradan eski bir yol takip edilerek Kayseri'ye kadar gidilir.

²⁴ Yurdaydır, a.g.e.

²⁵ Yurdaydır, a.g.e.

²⁶ Turhçesi Prof. Hamit Sadi Selen, Muhtelif devirlerde Anadolunun yolları ve cihan münakalâtına nazaran vaziyeti, Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası, V, sayı 1-2 (Haziran - Kânunvevvel 1926), s. 96-108.

²⁷ Yurdaydır, a.g.e.

MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR-MİMARİ VE ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE

3. *Merkezî Ana Cadde:*

Anadolu yollarının belkemiği durumunda olan merkezî ana cadde, biraz önce üzerinde durulan bazı düzeltmelerle XVI. yüzyıldaki güzergâhı takip etmekte idi. Bununla beraber biri Eskişehir - Akşehir, diğeri Iğın - Konya, (bkz.Konya Minyatürü) ve bir diğeri de Konya - Ereğli arasında olmak üzere büyük kavisli ve dolambaçlı olan yerleri kısaltılmıştır. Bu yol aynı zamanda Şam üzerinden Mekke ve Medine'ye giden Hac yolu olduğundan hayır sahiplerinin daima ilgi ve hizmetini görmüştür. Hac yolu olarak kullanıldığı zaman bu cadde İznik'e İzmit körfezinden değil, İzmit körfezinin en dar bir yerinden yani Gebze civarındaki Hersek'ten başlardı. Burada İmparator Konstantin'in Hele-apolis'i, Bizanslıların Kibotos'u ve Ehl-i Şalib'in Civito'u bulunmakta idi ve daha Bizans zamanından beri merkezî caddenin başlangıcını burası teşkil etmekte idi.²⁸

4. *Bursa-İzmir Caddesi:*

Bursa'dan başlayarak Ulubat köprüsünü aşır, Balıkesir ve Akhisar kasabalarının civarından geçerek Manisa üzerinden İzmir'e giden caddedir. Güzergâhı itibariyle ilk Osmanlı caddesinden esaslı bir fark göstermemektedir. Bursa'ya ise türlü yollardan gidilirdi: Özel yolcular, bugün de olduğu gibi Mudanya üzerinden, Küçük kervanlar, İzmit körfezinin en dar yerinde kurulmuş olan Hersek ve Gemlik üzerinden giderler; büyük kervanlar ve askerler, ekseriya İzmit ve İznik üzerinden Bursa'ya giden askerî caddeyi takip ederlerdi²⁹.

5. *Bursa-Çanakkale Caddesi:*

Bu cadde, Bursa'dan başlayarak Dimetoka (Gümüştay) ve Lâpseki üzerinden Çanakkale'ye giderdi. İşte genel hatları kısaca belirtilen bu yollar, esasları değişmemek suretiyle en az iki yüz yıl yani modern ulaşım araçlarının kullanılmaya başlanmasıyla terk ve ihmale uğramaya kadar varlıklarını korumuşlardır. Kanunî, üzerinde durduğumuz Naşuh'un eserinin konusu olan 940-942/1533-1536 ilk İran seferine giderken, ordularıyla, biraz önce sözü edilen merkezî caddeyi takip etmiş, bu sefere katılan Naşuh da. Belirtildiği üzere, konup göçülen şehir, kasaba, konak ve menzillerin resimlerini yapmıştır.

Naşuh, adını andığı, resmini yapmış bulunduğu şehirler hakkında da pek fazla bilgi vermez. Bununla beraber ordunun geçişiyle ilgili günü gününe verdiği bilgiler, onun, sefere katıldığını göstermektedir. Minyatürler, ordunun geçtiği şehirleri, ya da konakladığı diğer yerleri göstermektedir. Önemli şehirler, bütün bir sayfayı, ya da iki sayfayı birden kaplamaktadır.

5. MATRAKÇI NASUH'UN MİNYATÜRLERİNDEKİ RESİMLERDEN BAZILARININ İNCELENMESİ

Gabriel, İstanbul ve Galata'yı gösteren resmin incelenmesine, özellikle İstanbul minyatür resminde görülen abideler üzerinde durarak Naşuh'un planı üzerindeki bilinen bütün Bizans kiliselerinin yerini tespit etmiştir. Prof. Gabriel, daha sonra birçoğunu yanlış okuduğu, bir kısmını da eksik bıraktığı menzillerin adlarını vermiş; bu arada İznik, Gebze, İstanbul, Galata, Tebriz, Sultaniye, Bağdat, Hille, Dergüzin, Halep, Hemedan ve Amid'e ait resimleri yayınlamıştır³⁰. (bkz.Tebriz ve Diyarbakır Minyatürleri)

²⁸ Nasuhü's Silahi (Matrakçı), Beyazn-i Menazil-i sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han, hazırlayan, Hüseyin Gazi Yurdayın, Ankara, 1976, s.1

²⁹ A.g.e.-----Ankara, 1976.

³⁰ Taeschner, a.g.e.

MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR-MİMARİ VE ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE

Matrâkçî (1533-36)'nm "Kırkpâr, nam-ı diğèr Karapınar" dediğı yerin, bugün Konya ovasının doğusundaki Karapınar olduğı şüpheli gibidir. Zira Taeschner'in de belirttiğı üzere, Konya'dan oraya kadar olan uzaklık, ordunun bir günlük bir yürüyüşle alabileceğinden daha fazladır. Matrâkçî'nin (1533-36) kaydettiğı İncesu Köprüsü, Kara Mustafa Paşa Hanı yakınında bir yerde bulunan bir köprü olacaktır. O sırada tabii bu han, mevcut değildi. Feridun'un ve Matrâkçî'nin ikinci eserinde kaydettiğı ve diğèr bütün XVI. yüzyıl ruzmanelerinde bulunan Boğaz Köprü, bir taraftan Anadolu'ya, diğèr taraftan Ankara'ya giden Kayseri yolu kavşağında Kızılıрмаğın bir kolu olan Karasu üzerindeki köprüdür. İncesu, kendisi ayrı bir menzil adı olarak 1578 Gürcistan seferi sırasında da geçmektedir³¹.

Taeschner'in de belirttiğı üzere Feridun, Matrâkçî ve Leunclavius'da görülen Susarı (Suşehri), şüphesiz bu gün bu adla bilinen ve Enderes ile aynı olan yer değildir. Suşehri bölgesi, Kiepert'e göre, Kelkit Irmağının çıktığı Ezbider suyu da içine almaktadır.

Matrâkçî'nin ikinci eseri sayesinde Osmanlı ordusunun 1533-36 ve 1548-49 seferleri sırasında Sivas ve Erzincan arasında geçtiğı yerleri açık olarak tespit etmemiz mümkün olmaktadır. Gerçekten Leunclavius'a dayanarak bu yolu doğru şekilde tahmin etmiş olan Taeschner 'in de belirttiğı üzere Sivas'tan Koçhisar (Hafik)'a kadar Kızıl Irmak vadisinde yürünmüştür. (bkz. Tebriz ve Diyarbakır Minyatürleri) Sonra Kelkit Irmağının nehirlî bölgesindeki dağ üzerinden ve daha sonra Habeş suyu vadisinden Aksar ovasındaki Enderes suyu vadisine geçilmiştir. Buradan Suşehri'ne kadar Ezbider suyu vadisinden, daha sonra Kelkit'in kollarından birisi olan Gercanissu (Çobanlısu) vadisinden ve nihayet Kelkit, Yeşil Irmak ve Fırat'ın kaynaklarının bölündüğü bölgeden, yani Yukarı Fırat'ın kuzey kollarından Karasu'nun bir kolu olan Çardaklısu vadisinden Erzincan'a ulaşılmıştır³².

Bilindiğı üzere harita ve plânlarda iki noktaya önem verilir: Yön ve alan. Pîrî Reis harita ve planlarında bu noktalara dikkat ettiğı halde Nasuh, bunları ihmal etmiştir. Ancak mahallerinde yapılacak araştırmalarla yön ve alana ait noksanlıklar tamamlanabilir.

Sonuç olarak denebilir ki, biz, bu Atlas'la XVI. yüzyıl başlarında Anadolu, İran ve Irak'ın şehir tiplerini, şehirlerdeki büyük binaları, şehirler etrafındaki tesisleri tanıdığımız gibi yol üzerindeki ve şehirler etrafındaki orman ve bahçelerde bulunan ağaç türleri ve av hayvanları hakkında da açık bir fikir edinmekteyiz. Ord. Prof. Dr. Franz Taeschner'e ait bulunmaktadır. Ord. Prof. Dr. Taeschner, ilk araştırmasında³³ meselâ Menâzil'in Tuh/et el-Guzöt'm bir kısmı olabileceğı vb. gibi bazı yanlış tahminlerde bulunmasına rağmen, haklı olarak resimlerin müşahedeye dayandığını, gerçeğı aksettirdiğini, bu bakımdan belgesel değeri bulunduğunu belirtmiş; bununla beraber ihtiyatı da elden bırakmamak gerektiğini, zira yerinde çizilen taslaklara göre daha sonra oldukça itibarî denebilecek bir tarzda yapıldıklarını ifade etmiştir. Ord. Prof. Taeschner'in bu konuda verdiğı diğèr bir örnek Eskişehir'in güneyinde bulunan Seyitgazi tekkesinin resmidir³⁴.

Taeschner, IV. Murad'ın 1635 Erivan, 1637 Bağdat seferi ile Mehmed Edib'in Menâsik el-Hâc (istanbul 1232) adlı eserini, Kâtip Çelebi'nin ünlü Cihânnüma'sı (ist. 1145) ile Evliya Çelebi'nin Seyahatname'si detaylı olarak inceleyerek bilgiler vermişlerdir.³⁵

³¹ Taeschner, a.g.e.

³² Krş. H. W. D uda, Dit Seltshvkenngeschichle des Ibn Bibi, Kopenhagen 1959, s. 166 vdd.

³³ The Jtineraty of the First Persian Campaign of Sultan, Süleyman, 1534-36, according to Nasûh el-Matrâkî,

³⁴ Mecmü'-ı Menâzil, varak 101a. Mundi, XIII (MCMLVI), pp. 53-55.

³⁵ Evliya Çelebi, Seyahatname, 10 cilt. I-V, Dersaadet 1314-15; VI, 1318; VII-VIII, istanbul 1928; IX

MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR-MİMARİ VE ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE

6.SONUÇ

Matrakçı'nın Minyatürlerinde belli bir ayırım göze çarpmakta, belge niteliğine haiz minyatür olmaları, estetik kaygının ön plana çıktığı, konuların tüm ayrıntısına kadar işlendiği bir resim sanatı görmekteyiz. Eserlerinde konaklar, yapıtlar, menziller ve minyatürlerle, önemli bilgiler vermiştir.

Şehir minyatürlerinde her bir mimari yapı, anıt ve gösterimler büyük bir titizlikle ele alınmış, Metin ve minyatürlerin birbirini ahenkli bir şekilde takip edişi, yazının tatlı bir şekilde akışı, kuvvetli renklerin yoğun ve sonsuz derinliği, ince, zarif, altın çizgilerle o enfes güzellikteki pırıltılı ışıklandırışı, gerçekçilik ve sembolizmin ifadesi Matrakçı'nın minyatürlerini taçlandırır.

(yeni Türk harfleriyle) 1953; X, 1938. Karşılaştırılan yerler için bkz. II, 471 vd.; III, 1 vd.; IV, 3, 271 vd.

Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl:1, Sayı:1, Aralık 2018, s.73-93

MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR-MİMARİ VE ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE

7. KAYNAKLAR

- Akyıldız, Nihal; Polat, Hasan;, (2018), Mekan algısının Modernite ve Postmodernite Açısından Dönüşüm Süreci, Uluslar arası Bilimsel ve Teknolojiler Dergisi, Basılmaya Hazır.
- Bayrak, Orhan, M.(2002) *Osmanlı Tarih Yazarları*, Milenyum Yayınları, Turan Kitabevi, İstanbul,.s.236.
- Binark, Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı, s.272.
- Çukurova Tarihine Dair Araştırmalar, 239.
- Davut, Erkan, (2014),“ XVI. Yüzyıl Osmanlı Tarihçiliğine Yeni Bir Soluk, Matrakçı Nasuh”, 1453, İstanbul Kültür ve Sanat Dergisi, İ.B.Belediyesi Yay., s.19.
- Davut, Erkan. (2011), “Matrakçı Nasuh’ın Hayatı ve Eserleri Üzerine Notlar”, Osmanlı araştırmaları, İSAM Yay., s.37.
- Eseri, *Süleymânnâme*, 926/1520-949/1542 yılları olayları hakkında bilgi verir.
- Eseri, *Süleymânnâme*, 926/1520-965/1557 yılları arası olayları üzerinde durur.
- Evliya Çelebi, *Seyahatname*, 10 cilt. I-V, Dersaadet 1314-15; VI, 1318; VII-VIII, istanbul 1928; IX.
- Ergin, Y, (2007), “Matrakçı Nasuh”, Tarih ve İnsan Dergisi, Sayı:2, s.63-65.,
- Ertuğ, Z, “Minyatürler ve Tarihi Belge Nitelikleri”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi. Kültür ve Sanat Dergisi,
- L. Gottschalk, Der Bericht.. . “Über die Schlacht von Jasyçimen, Festschrift Duda”, WZKM, 56, 1960, ss. 55-67, spez. 62 vdd.
- Kültür ve Sanat Dergisi, s.32
- Naşühü's-Silâhî çş-şehîr bi-Matrâkî* 215.
- Mecmü'-ı Menâzil*, varak 101a. Mundi, XIII (MCMLVI), pp. 53-55.
- Krş. H. W. D uda, Dit Seltshvkengegeschichte des Ibn Bibi, Kopenhagen 1959, s. 166 vdd.; H. L. Gottschalk, Der Bericht.. . über die Schlacht von Jasyçimen, Festschrift Duda, WZKM, 56, 1960, ss. 55-67, spez. 62 vdd.
- Özgül, Eda, (2015),“ Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh’un Topoğrafik Tasvirleri”, Milli Folklor, Cilt:12.Sayı:24, No:96 s.170-189.
- Polat, Hasan;Arıoğlu, Nihal, (2014),Konut İnşaatlarında Kalite Kontrol Amaçlı Kullanılabilecek Bir Bilgisayar Programının Geliştirilmesi, Fırat Üniversitesi, Mühendislik Bilimleri Dergisi,s.7.
- Şa’î, *Tezkiret Ül-Bünyân*, nşr. Ahmet Cevdet, istanbul 1315.
- Shahmari, Saadeh, (2014), “Osmanlı ve İran Minyatürlerinde Figür Anlayışın Etnografik Açından İncelenmesi”, Atatürk Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi,
- Saydam, A., (2015), “Osmanlı Medeniyet Tarihi”, Kitapevi Yay, İstanbul, Baskı:2.
- Selen, Sadi, Hamit, (1926), Muhtelif devirlerde Anadolunun yolları ve cihan münakalâtına nazaran vaziyeti, Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası, V, sayı 1-2 ,, s. 96-108.
- The Jtinerary of the First Persian Campaign of Sultan, Süleyman, 1534-36, according to Nasûh el-Matrâkî, Im
- Tarım, Z, (2014), “Matrakçı Nasuh’un Şahane Eseri Beyân-i Menazil-i Minyatürlerine Dair”, 1453 İstanbul Kültür ve Sanat Dergisi, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.Yayınları, İstanbul, Satır:19,
- Toklucu, Ahmet, (2010), “Matrakçı Nasuh’un Süleymannamesi”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR-MİMARİ VE ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE

Tarih Dergisi, İÜEF 224, 22g, 242.

Yurdaydın, Hüseyin .Gazi., “Nasuhü’s Silahi (Matrakçı), Beyazn-i Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han”, hazırlayan, Hüseyin Gazi Yurdaydın, Ankara, 1976, s.1

Yurdaydın, Hüseyin Gazi., “Some ImporUmt Monumens of Seyitgazi Region”. IV. Congres International d’Art Turc, Aix-<o-Pı övence, 10-15 Septembre 1971.

Kaf'a-i Van 250, 252, 261, 267.

Yurdaydın, H.G., (2003), "Matrakçı Nasuh", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Ankara, Cilt:28.s.143

8. MATRAKÇI NASUH’UN HAYATI BOYUNCA RESMETTİĞİ MİNYATÜRLERDEN GÖRÜNTÜLER (A.G.E....1976)

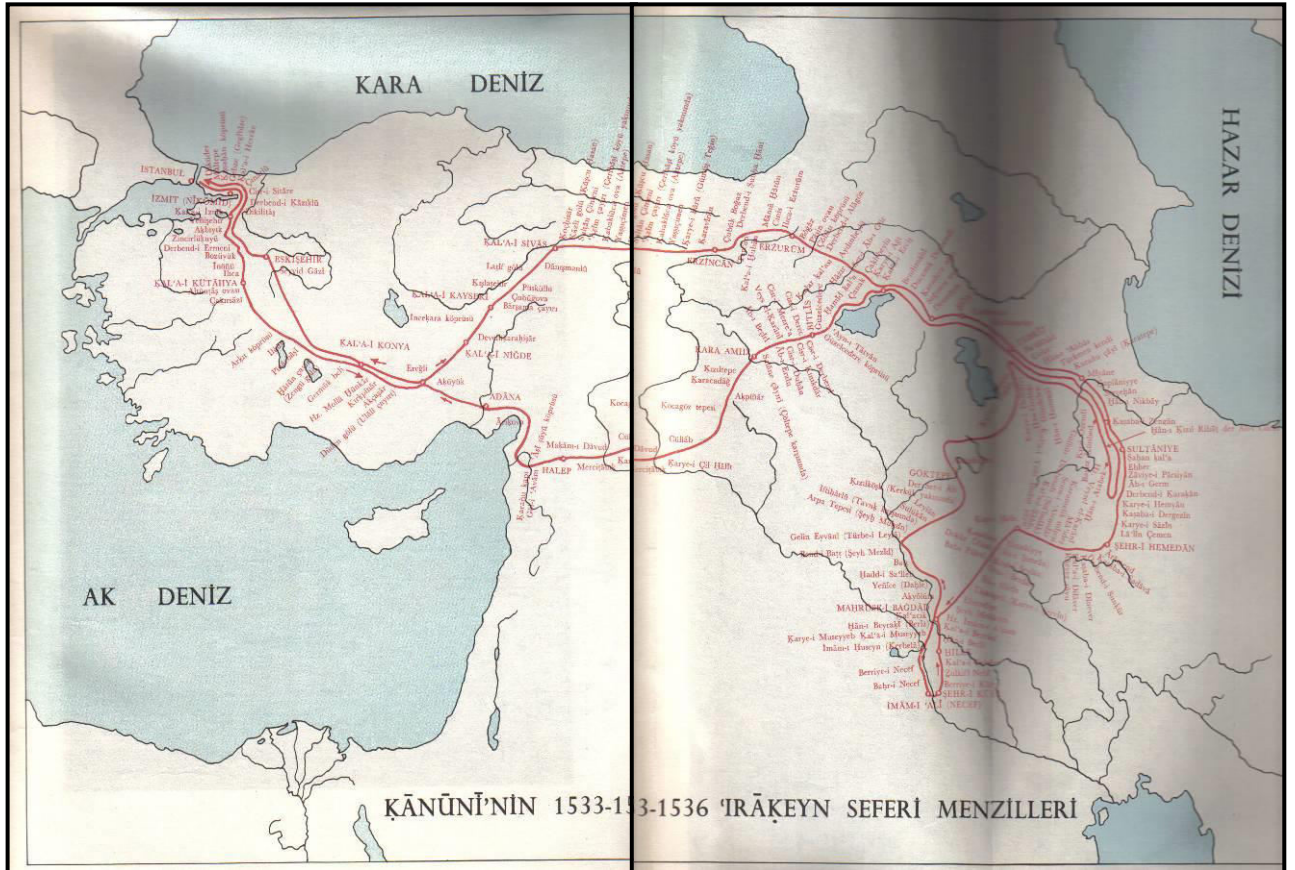
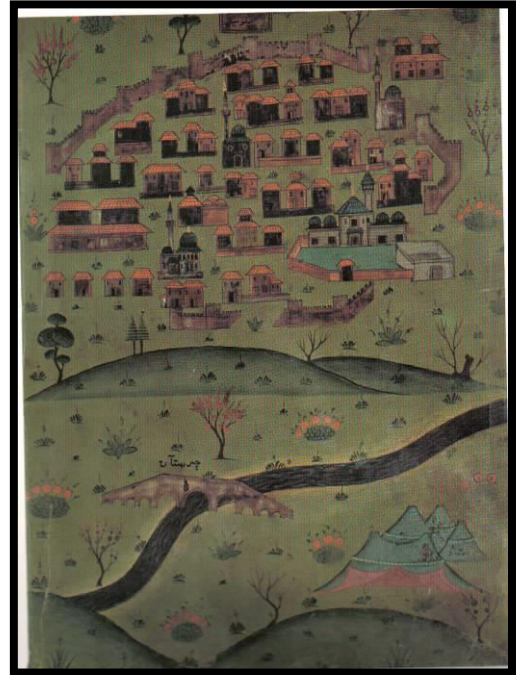
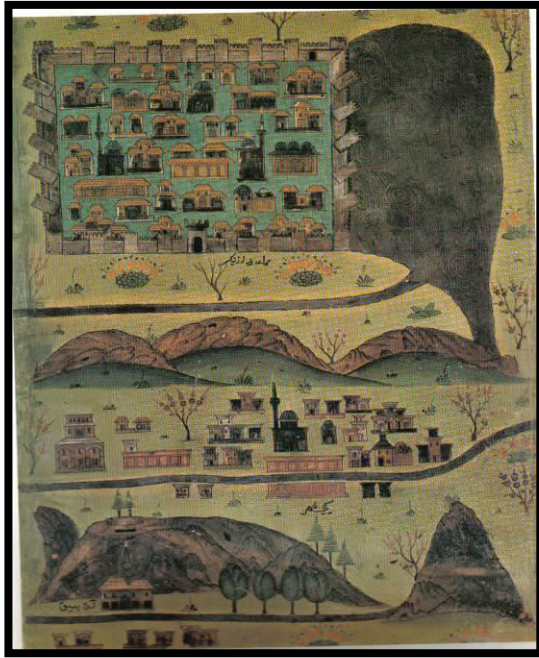


Foto 1: Kanuninin Fethettiği Yerler ve Yollar Haritası (Kay:Beyanz-i Irakayn Eseri)

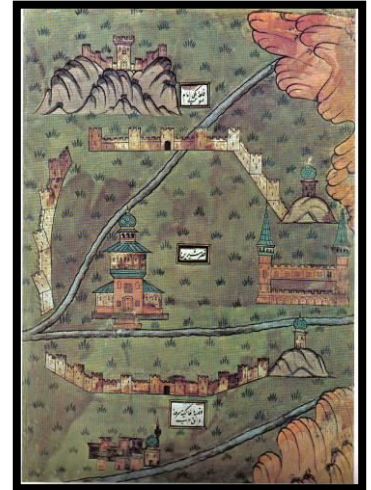
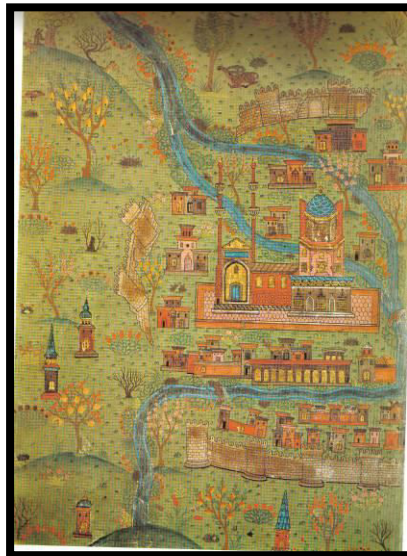
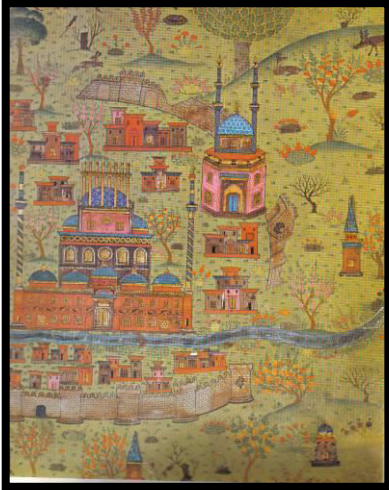
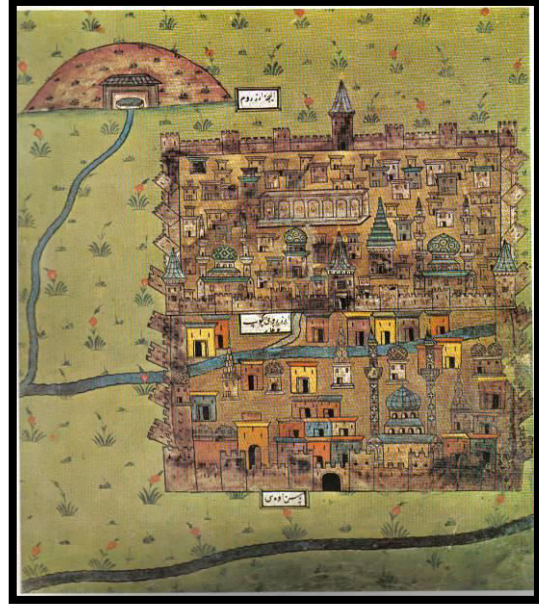
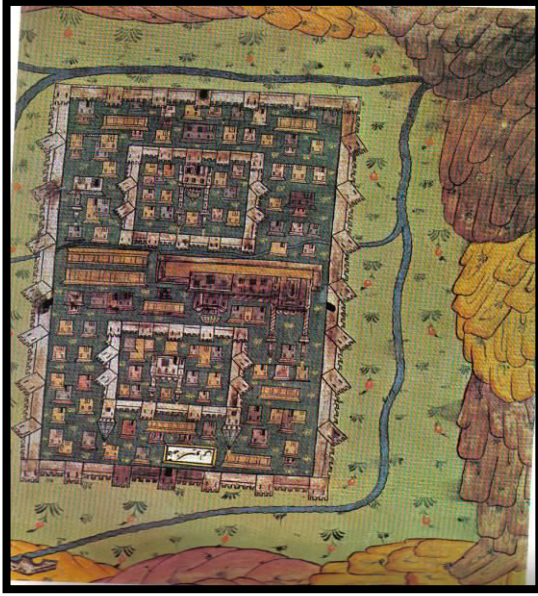
MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR-MİMARİ VE ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE



Matrakçı Nasuh'un Minyatürlerinden Görüntüler (Yurdaydın
Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl:1, Sayı:1, Aralık 2018, s.73-93

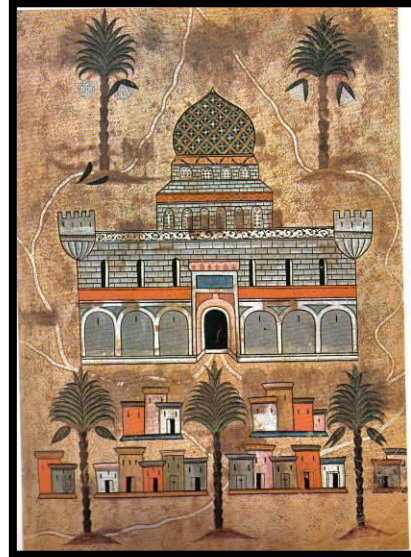
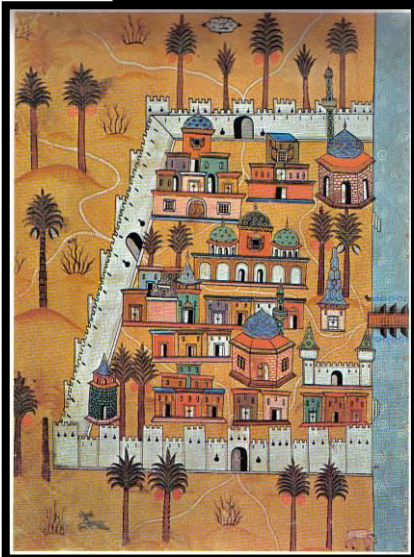
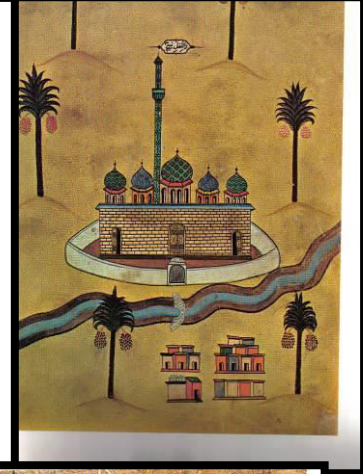
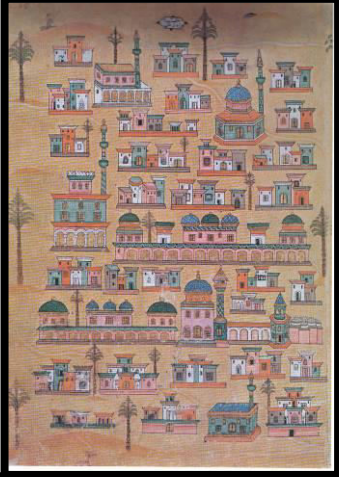
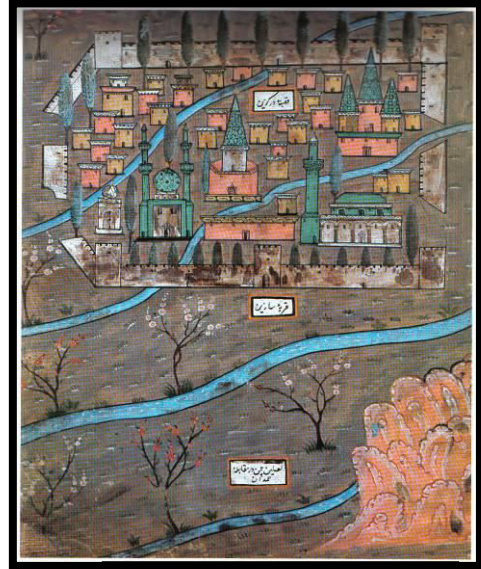
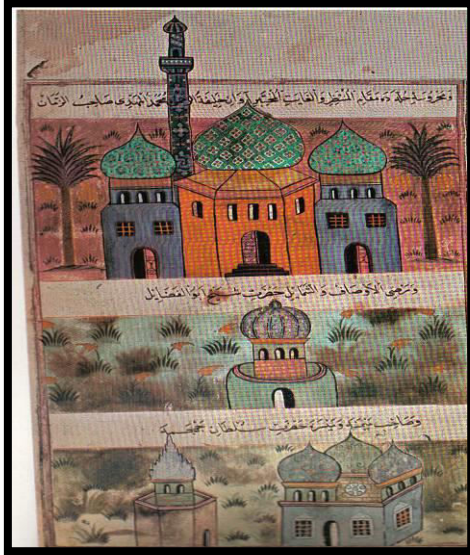
MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR-MİMARİ VE ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE

Hüseyin.G., (2003), Menazil-i Seferi Irakayn Eseri, Tarım, Zehra. (2014) ve Özgül, Eda.)



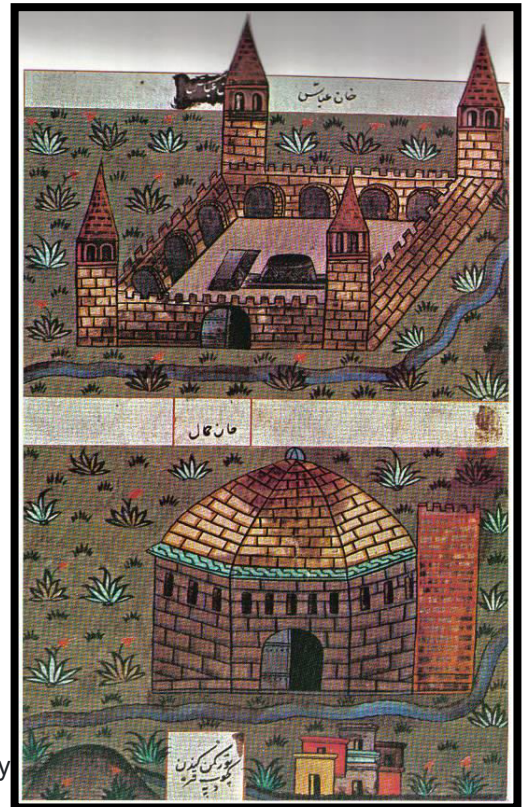
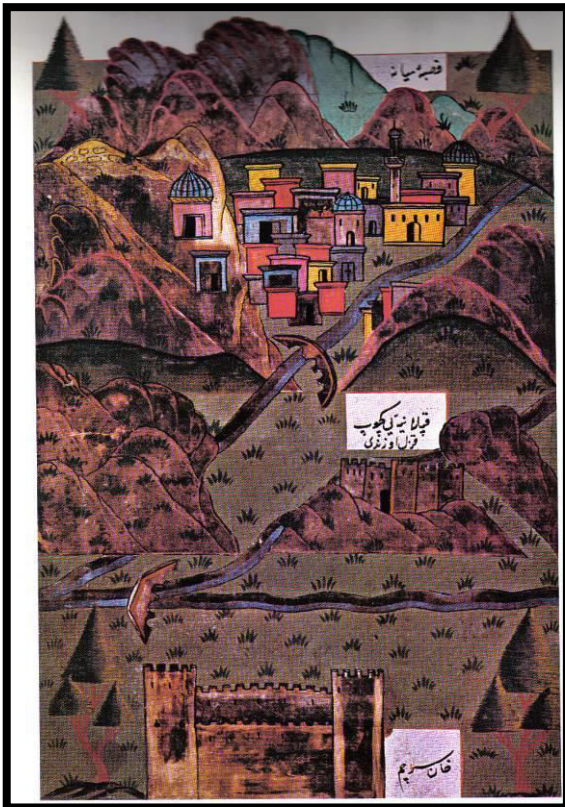
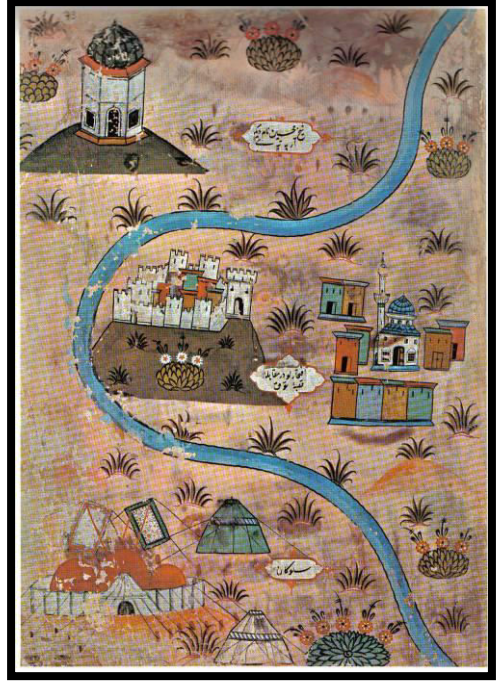
MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR-MİMARİ VE ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE

Matrakçı Nasuh'un Minyatürlerinden Görüntüler (Yurdaydın Hüseyin.G., (2003), Menazil-i Seferi Irakayn Eseri, Tarım, Zehra. (2014) ve Özgül, Eda.)



MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR-MİMARİ VE ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE

Matrakçı Nasuh'un Minyatürlerinden Görüntüler (Yurdaydın Hüseyin.G., (2003), Menazil-i Seferi Irakayn Eseri, Tarım, Zehra. (2014) ve Özgül, Eda.)

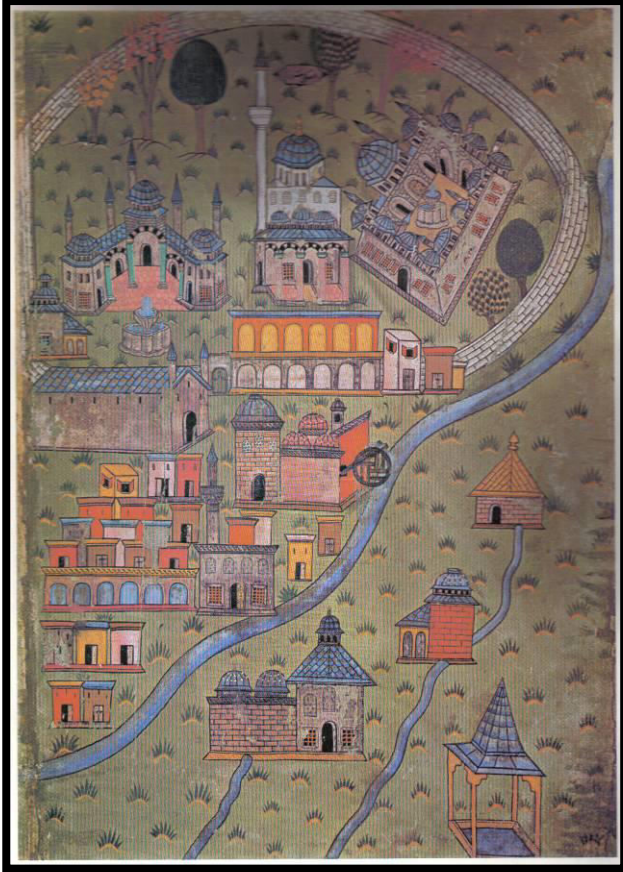


Yıl:1, Say

MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR-MİMARİ VE ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE

Kervansaray ve Türbe Minyatürü

Matrakçı Nasuh'un Minyatürlerinden Görüntüler (Yurdaydın Hüseyin.G., (2003), Menazil-i Seferi Irakayn Eseri, Tarım, Zehra. (2014) ve Özgül, Eda.)



Kanuninin İran Seferi sırası Külliye Fotosu, Mimari Stilizasyon Kent Figürleri



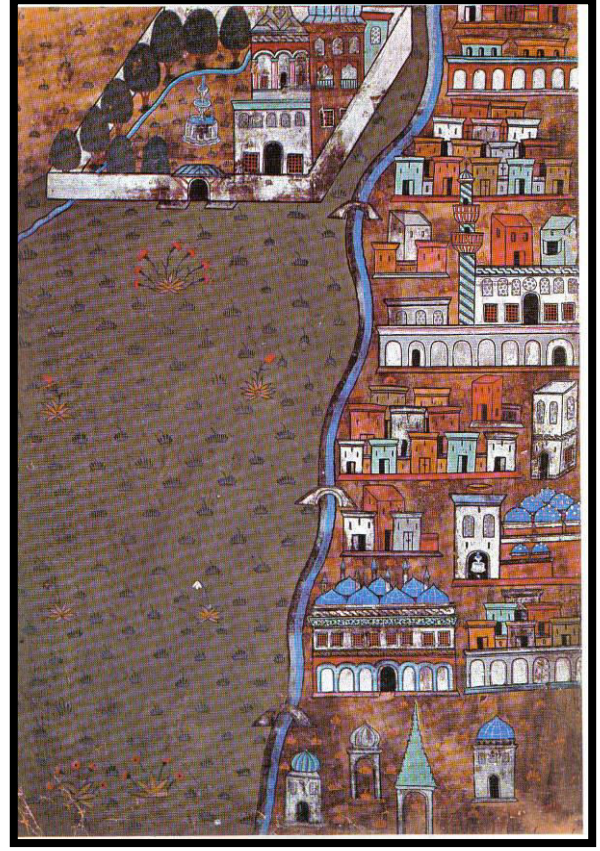
Kanuni, Seyitgazi Külliye Minyatürü, 1535.

MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR-MİMARİ VE ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE

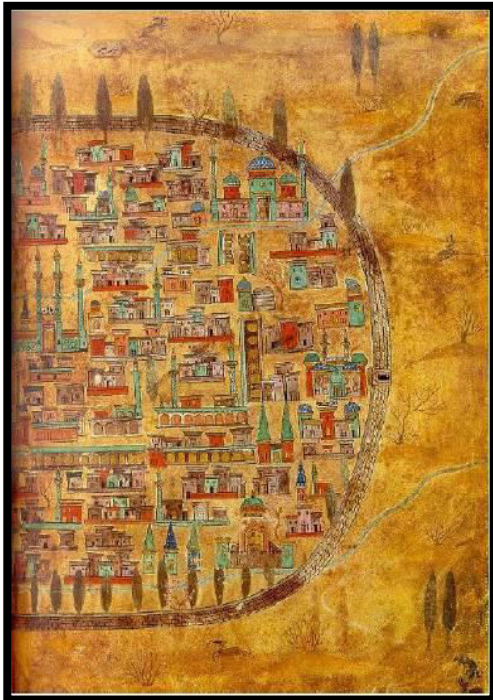
Kaynak:Matrakçı Nasuh'un Minyatürlerinden Görüntüler (Yurdaydın Hüseyin.G., (2003), Menazil-i Seferi Irakayn Eseri, Tarım, Zehra. (2014) ve Özgül, Eda.)



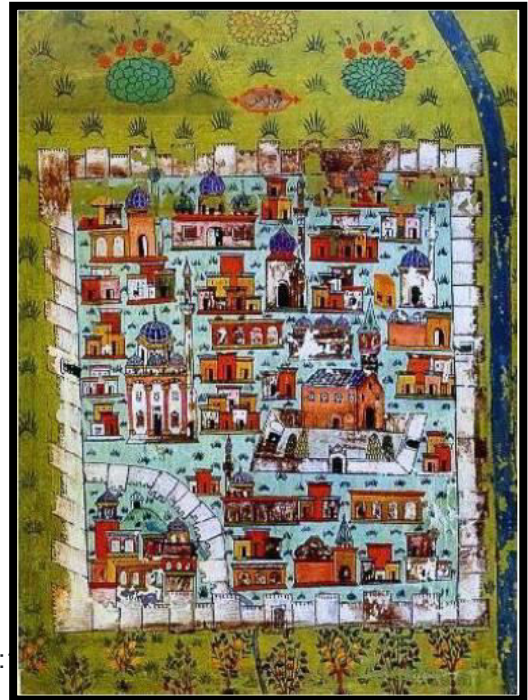
İstanbul Minyatürü



Konya Minyatürü



Dergisi Yılı:



MATRAKÇI NASUH MİNYATÜRLERİNDE ŞEHİR-MİMARİ VE ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE

Tebriz Minyatürü

Diyarbakır Minyatürü



Galata Minyatürü

Kaynak Fotoğraflar, Yurdaydın Hüseyin.G., (2003), Menazil-i Seferi Irakayn Eseri, Tarım, Zehra. (2014) ve Özgül, Eda.'den alınmıştır.



Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl:1, Sayı:1, Aralık 2018, s.94-104

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
21.11.2018

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
22.12.2018

Öğr. Görevlisi Oğuz BOZDEMİR

Bu çalışma 19-21.04.2018 tarihinde Fırat Üniversitesi ev sahipliğinde düzenlenen 2. Uluslararası Sanat, Estetik Sempozyumu ve Sergisinde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Öğretim görevlisi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çerkeş Meslek Yüksek Okulu,
bozdemiroguz@gmail.com

İNANDIK VAZOSUNUN VE FERRARA'DAN KIRMIZI FİĞÜRLÜ ATTİKA KRATERİNİN BİÇİMSEL VE ESTETİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI

ÖZET

İnsanlar toplumsal varlıklarını sürdürebilmek için kültürel izlerini ve yaşadığı dönemin özelliklerini yansıtarak, işlevsel olarak kullandıkları bazı nesnelere üretmişlerdir. Birçok medeniyet kolay şekillendirilebilmesi ve kullanım açısından avantaj sağlaması açısından seramik malzemesini tercih etmiştir. İlk zamanlarda pişirmeden, güneşte kurutularak kullanılan seramik ürünler, muhtemelen daha sonra tesadüf eseri pişerek sertleştiği fark edilmiştir. Üretilen seramikler insanlara günlük hayatlarında kullanım kolaylığı sağlarken üretimleri de çeşitlenmiştir. Bu çeşitlilik şekillendirme veya seramik üzerine işlenen motiflerde görülmektedir. Seramik ürünler üzerine işlenen bezemelerde görülen birçok farklılığa rağmen, birbirinden bağımsız medeniyetler arasında kültürel, sosyolojik ve dinsel alanlarda farklılıklar olmasına karşın, sanat objeleri incelendiğinde bir takım benzerlikler dikkat çekmektedir. Bu çalışmada medeniyetlerin çeşitliliğine karşın seramiklere uygulanan bezemelerin betimleyici anlatımları ve betimlemelerin benzeşmeleri İnanlık Vazosu ve Ferrara'dan Kırmızı Figürlü Attika Krateri ele alınarak

İNANDIK VAZOSUNUN VE FERRARA'DAN KIRMIZI FİĞÜRLÜ ATTİKA KRATERİNİN BİÇİMSEL VE ESTETİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI

ortak özellikleri ve farklılıkları karşılaştırma yöntemiyle incelenecektir. Kıyaslanan iki vazonun törensel atmosferde geçen hikâyesel anlatımı ve bezemelerdeki figürlerin ritüel sahnelerinde resmedilmiş olan benzer kültürel tasvirleri bu araştırmanın dikkat çeken temel ortak yönlerini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Vazo, Seramik, Figür.

COMPARISON OF RED FEEDING ATTITUDE KRATERIN IN THE INNANDIC VASOSUN AND FERRARA FORMAL AND AESTHETIC OPTIMIZATION

ABSTRACT

In order to sustain their social existence, people reflected their cultural traces and characteristics of the period in which they lived, and produced some objects that they used functionally. Many civilizations have preferred ceramic material for easy shaping and use. Ceramic products, which were used in sun-drying and drying in the sun, were probably found to be hardened by firing. Produced ceramics provide ease of use to people in their daily lives, while their productions have diversified. This variety is seen in the motifs that are shaped on the shaping or ceramic. Despite the many differences seen in the ornaments on ceramic products, although there are differences in cultural, sociological and religious areas among the independent civilizations, there are some similarities when the art objects are examined. In this study, the descriptive expressions and descriptions of the ornaments applied to the ceramics despite the diversity of the civilizations will be examined by using the Inandik Vazosu and the Red Figured Attica Crater from Ferrara and the common features and differences will be examined. The narrative narrative of the two vases compared in the ceremonial atmosphere and the similar cultural images depicted in the ritual scenes of the figures in the embellishments are the main drawbacks of this research.

Keywords: Vase, Ceramic, Figure.

İNANDIK VAZOSUNUN VE FERRARA'DAN KIRMIZI FİĞÜRLÜ ATTİKA KRATERİNİN BİÇİMSEL VE ESTETİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI

GİRİŞ

Anadolu toprakları birçok medeniyetin ve uygarlığın beşik noktası olmuştur. Özellikle bu bölgede yaşamış olan Hitit ve Yunan uygarlıkları seramik alanında önemli eserler üretmiş ve çömlekçi çarkını ustaca kullanmış medeniyetlerin başında gelmektedirler. Hititler seramik alanında özgün ve farklı eserler ortaya çıkarmışlardır. Bu eserlerden biri de “İnandık Vazosudur. Vazonun üzerinde tanrıların evliliği hikâyesel bir biçimde kabartmalarla anlatılmıştır. Benzer hikâyesel anlatım biçimi, bir Yunan vazosu olan “Ferrara’dan Kırmızı Figürlü Attika Krateri’nde görülmektedir. Hitit ve Yunan medeniyetleri inaniş, kültürel ve toplumsal açıdan çok farklı olmalarına karşın Ferrara’dan Kırmızı Figürlü Attika Krateri ve İnandık Vazosu’nun benzer özellikleri bu araştırmanın yapılmasının temel nedenleri arasında dikkat çekici özellikler barındırmaktadır. Bu iki vazo tanrılara karşı yapılan sunum, ayinler ve benzer hikâyelerin farklı biçimde anlatımı medeniyetler arasında kültürel açıdan yaşanan benzer özellikleri göstermektedir. Bu benzer özellikler, medeniyetlerin birbirinden farklı olması ve farklı dönemlerde yaşamış olmaları, var oldukları coğrafyanın birbirine yakın olması dolayısıyla, bu iki vazonun ortak yönler barındırması, kültürler arası etkileşimin var olabileceği düşüncesine göre temellendirilmiştir.

M.Ö. 17. yüzyıl civarında üretilmiş olan İnandık Vazosuyla Ferrara’dan Kırmızı Figürlü Attika Krateri; form, üretim ve kullanım açısından karşılaştırılabilir. Aradaki yüzyıl farkına rağmen vazoların benzerlikleri olması, birbirinden farklı olan fakat benzer bölgede yaşayan bu iki medeniyetin aralarında etkileşim olmuş olabileceğini göstermektedir. Bu iki vazoyu karşılaştırırken; hitit ve yunan medeniyetlerinin toplumsal açıdan karşılaştırılması yapılacak ve ardından vazolar biçimsel ve naratif açıdan farklı yönleri ve ortak özellikleri incelenecektir.

1. Hititler ve yunan toplumunun karşılaştırılması

Yerel krallık sistemiyle yönetilen Hititlerin din yapıları Gary Beckman’a göre; temelinde yatan esas önemli etken yerleşik yaşamın “merkezi kaygısı” ile ilgilidir. Yetiştirilen evcil

İNANDIK VAZOSUNUN VE FERRARA'DAN KIRMIZI FİĞÜRLÜ ATTİKA KRATERİNİN BİÇİMSEL VE ESTETİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI

hayvanlar, insanların doğurganlığı, doğal afetler yerleşik yaşam kaygılarına örnek teşkil eden etkenlerin bir kısmını oluşturur. Tarım ve hayvancılık ile uğraşan Hitit toplumunda tahılların yetiştirilmesi ve sürülerin artması gibi önemli olayların her biri bir tanrı tarafından temsil edilmiştir (Beckman, 1989: 99).

Hititler için sanat büyük önem taşımaktadır. Pişmiş topraktan, değerli madenlerden ve taştan pek çok eserleri olmasına rağmen “heykel yaptırtmak için Babil’den heykeltıraş getirttiklerini” söyleyen Muazzez İlmiye Çığ bunu bir hayli şaşırtıcı bulmaktadır. Zira Hitit binalarının dış yüzü ve kayalar üzerindeki kabartmaları Hitit sanatçıları yaptığı halde Babil’den sanatçı getirtmeleri ve sonrasında geri göndermeleri Hititlerin sanata ve sanatçılara verdikleri değerın göstergesi niteliği taşımaktadır. Yapılan yontuların çoğunun Tanrı heykelleri olduğuna dikkat çeken Çığ’a göre “bu Tanrı heykellerinin yıkanmaları ve giydirilmeleri yiyecek, içecek verilmesi, dans ve müzikle eğlendirilmeleri” ilginçtir (Çığ, 2005: 139-140). İnandık vazosu da Tanrılara sunulan içeceğin verildiği bir kaptır.

Nitekim Babil’den getirtilen heykeltıraş ile Hititler’in ticaret ve sanat alanında yapılan alışveriş ile kültürler arası etkileşimin olduğu görülmektedir. Bu kültür etkileşimi Babil medeniyetinde olduğu gibi farklı medeniyetlerde de yaşanmıştır. Frig seramiklerinin üretim ve biçim yönünden etkilerinin kendilerinden daha sonra gelen Hitit Uygarlığında görülmesi gibi Hitit üretim tekniklerinin Yunan medeniyeti üzerinde etkisi olduğunu İnandık Vazosu ve Attika Krateri arasındaki benzerliklerden anlaşılmaktadır.

Yunan medeniyeti, çeşitli kültürlerin bir araya gelerek insanların birbiriyle kaynaştığı bir topluluk olduğu için insanların anlayışı, yaşam biçimi, gelenek, sanat ve din alanlarında bir takım farklar gözlenmektedir (Estin ve Laporte, 2002: 44). Eski yunan toplumu, çoklu tanrılardan oluşan paganist dini inanç sistemini benimsemiştir. Mitler ve gelenekler arasındaki inanç çeşitliliğinin sanata yansımaları ile birlikte sanatın gelişiminin çok yönlü olduğu görülmektedir. MÖ X. Yüzyılda sadeleşmiş motiflerle geometrik üslup ortaya çıkarken MÖ VII. Yüzyılda bitki, hayvan ve kuş kanatlı karma yaratıklar motifleriyle, başta Korint, Doğu etkisindeki üslup gelişir (Estin ve Laporte, 2002: 48-49). Hititlerde de bu karma yaratık motifleri benzerlik göstermektedir.

2. Biçimsel ve Teknik Olarak Karşılaştırılması

İNANDIK VAZOSUNUN VE FERRARA'DAN KIRMIZI FİĞÜRLÜ ATTİKA KRATERİNİN BİÇİMSEL VE ESTETİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI

İnandık vazosu M.Ö. 17. yüzyıl ortalarında bir sıvı kabı olarak kullanılmak üzere kırmızı çamurdan şekillendirilmiştir. İnandık vazosu döneme ait özelliklere ışık tutan bir vazo olma özelliği taşımakla birlikte aynı zamanda bu dönem içinde üretilen vazolardan pek çok açıdan farklılıklar göstermektedir. Vazonun dört kulpu vardır ve üzerindeki bezemeler dört farklı bölümde kabartmalı olarak işlenmiştir. Form üzerine yapılan kabartmalar renklendirilmiştir. Vazonun dışarıya doğru açılan ağız kısmının ortasını içi boş bir boru çevrelemektedir. Borunun iki ucu da, ağız kenarı üzerindeki dikdörtgen bir yapıya açılmaktadır (Resim-1). Tekneye koyulan içki, borulardan akarak kutsal sayılan dört tane boğa başından vazonun içine akmaktadır (Darga, 1992: 63). Boyunun üst kenarını oluşturan bant, kırmızı ve beyaz astar ile yapılmıştır. Boynun üst kısmı kulpun üzerinde merkezi konumdadır.



Resim- 1: İnandık Vazosu ağız kısmı mekanizması. M.Ö. 17. yy. ortaları.

Vimeo. Erişim: 20. 06. 2018, <https://vimeo.com/183185130>

Ferrara'dan Kırmızı Figürlü Attika Krateri M.Ö. 5. yüzyıl başında İnandık Vazosu gibi sıvı kabı olarak üretilmiştir. Bu vazo, Hitit medeniyetinden çok daha sonraları üretilmiş Yunan kültürünün eseri olsa bile önceden de belirtilmiş olan kültürler arası etkileşime örnek olarak düşünülebilir. M.Ö. yaklaşık 440'a tarihlenen bu krater kulpları dolayısıyla volütlü krater olma

Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl:1, Sayı:1, Aralık 2018, s.94-104

İNANDIK VAZOSUNUN VE FERRARA'DAN KIRMIZI FİGÜRLÜ ATTİKA KRATERİNİN BİÇİMSEL VE ESTETİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI

özelliği taşımaktadır ve Polygnotos Grubu'ndadır (Roller, 2004: 155). İnandık Vazosundan pek çok açıdan farklılık gösteren bu kraterin üzerinde anlatılan hikâye tek bölümde işlenmiştir. Vazonun üzerine işlenen bezemeler tek renk kullanılarak işlenmiştir ve kabartısızdır.

3. Naratif Açıdan Karşılaştırılması

M.Ö 440 tarihlerinde üretilen Ferrara'dan Kırmızı Figürlü Attika Krateri üzerinde anlatılan hikâyede tanrılara yapılan sunular ve eğlenceler işlenmiştir. Dansın ve müziğin öne çıktığı bir betimleme yapılmıştır.

Kraterin üstündeki ana sahnede, Dor sütunlarıyla çerçevelenmiş naiskos içinde oturan tanrı ve tanrıça resmedilmiştir. Tanrıçanın başındaki taç ve sol koluna tünemiş olan aslan, bunun Kybele/ Meter olduğunu gösterir (Resim- 2). Resimlerde görüldüğü gibi tanrısal çifte yönelik yapılan ayinler esas vurgulanmak istenen noktadır (Roller, 2004: 155).



Resim-2: Ferrara'dan Kırmızı Figürlü Attika Krateri, A yüzü. M.Ö. 5. yy başı. Ferrara Arkeoloji Müzesi'nin izniyle.

Roller, Lynn E. (2004). *Ana Tanrıça'nın İzinde- Anadolu Kybele Kültü* (B. Avunç, Çev.). İstanbul: Homer Kitabevi, s. 156.

İNANDIK VAZOSUNUN VE FERRARA'DAN KIRMIZI FİĞÜRLÜ ATTİKA KRATERİNİN BİÇİMSEL VE ESTETİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI

Vazonun geri kalanını dolduran sahne daha da ilginçtir. Bu sahne, tapıncıların iki tanrısal varlık onuruna yaptıkları dinsel töreni canlandırmaktadır. Vazo yüzeyine sıralanan figürlerin başında yüzü tanrıçaya dönük bir kadın, sonunda da tanrının solunda duran ve sırtı naiskosa dönük olarak flüt çalan bir erkek görmekteyiz. Sıranın başındaki kadın alçak bir sunağın yanında durmakta ve başında gizem dinlerinin kutsal eşyalarını içeren bir sepet taşımaktadır (Resim-3). Sepet bir örtüyle kapatılmıştır, çünkü içindekiler açıkta sergilenmeyecek kadar değerlidir (Roller, 2004: 156).

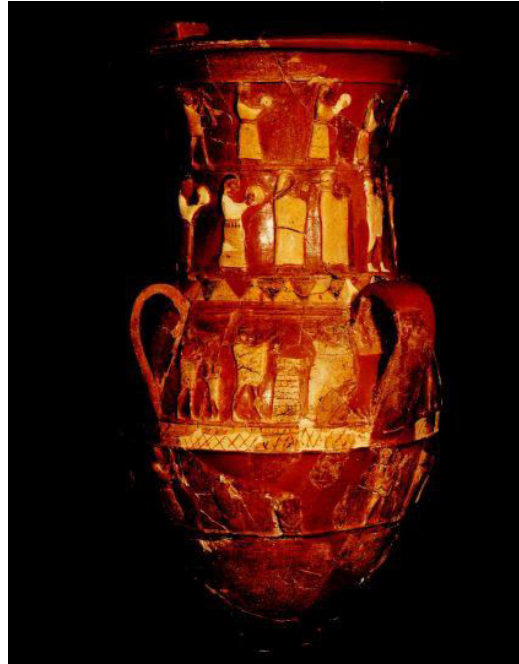


Resim-3: Ferrara'dan Kırmızı Figürlü Attika Krateri, B yüzü. M.Ö. 5. yy başı. Ferrara Arkeoloji Müzesi'nin izniyle.

İNANDIK VAZOSUNUN VE FERRARA'DAN KIRMIZI FİĞÜRLÜ ATTİKA KRATERİNİN BİÇİMSEL VE ESTETİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI

Roller, Lynn E. (2004). *Ana Tanrıça'nın İzinde- Anadolu Kybele Kültü* (B. Avunç, Çev.). İstanbul: Homer Kitabevi, s. 157.

İnandık Vazosu ve Ferrara'dan Kırmızı Figürlü Attika Krateri aradaki yüzyıl farkına rağmen medeniyetler arası etkileşime bağlı olarak hikâyesel ve kullanım açısından ortak özellikler taşımaktadır. Seramik üretiminin gelişmesiyle birlikte Hititlerin dekor kullanımı da gelişmeye başlamıştır. İnandık vazosu bu gelişimin en güzel örneklerinden biridir (Resim-4). Kullandıkları dekor, bezeme ve kabartmalarla dönemleri hakkında fazlaca bilgi edinilebilecek hikâyesel bir anlatımı olan dinsel boyutu olan bir evlilik törenini yansıtmaktadır. Darga'ya göre; "İnandık vazosunda da öyküsel/anlatımcı biçimde "*Hieros Canos-Kulsal Evlenme*" törenine ait bir takım ritüel sahneler, şenlikler betimlenmiştir." (Darga, 1992: 62).

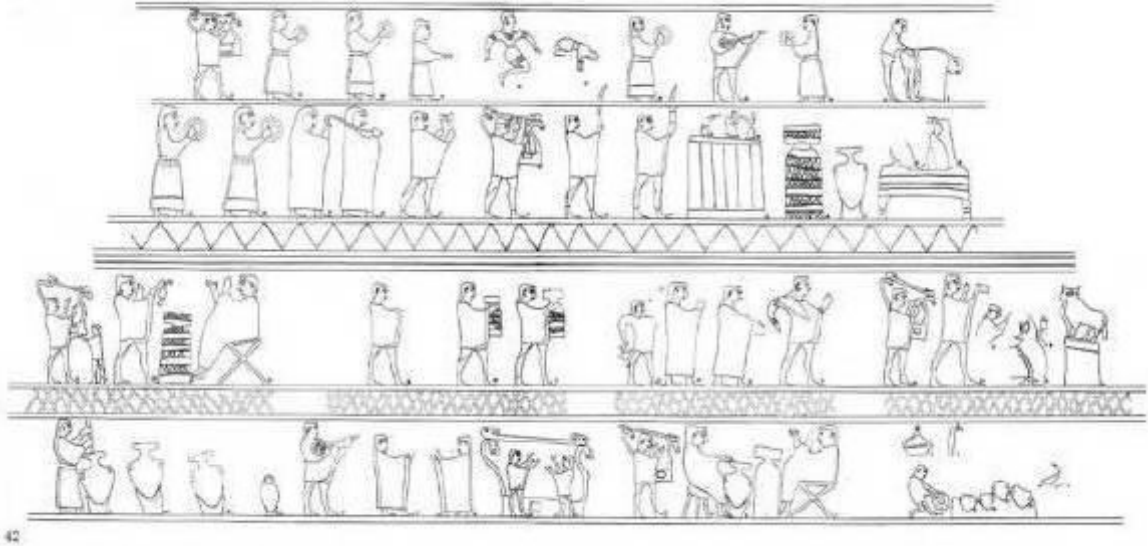


Resim-4: İnandık Vazosu. Kabartmalı vazo, Pişmiş toprak. Yük. 82 cm. İnandıktepe. M.Ö. 17. yy. ortaları.

Darga, A. Muhibbe. (1992). *Hitit Sanatı*. İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları, s. 57.

İNANDIK VAZOSUNUN VE FERRARA'DAN KIRMIZI FİĞÜRLÜ ATTİKA KRATERİNİN BİÇİMSEL VE ESTETİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI

Yazılıkaya'daki kaya oymacılıklarından farklı olarak, çoğunlukla kabartma vazolar üzerinde tasvir edilen doğaüstü varlıklar yerine insanlar görülmektedir. Ritüel alayına katılanları rahipler, hediye getirenler, müzisyenler, dansçılar ve akrobatlar olarak düzenlemişlerdir. Ayrıca taşıma araçları, sunaklar ve türbeler tasvir edilmiştir. İnandık vazosunda olduğu gibi, tanrılar kült imgeleri şeklinde mevcut olabilirler. Daha özel bir doğaya sahip sahnelere bakılırsa bir kadının kafasındaki örtüyü açan bir erkek figürü ve cinsel birleşme sahnesi vardır (Resim-5) (Genz ve Mielke, 2011: 243). Ayrıca bir kült şenliği/kült bayramı betimlendiğine göre, kurban töreni de konunun içinde yer almakta; sıvı kurban akıtılmakta ve boğa kesilmektedir (Darga, 1992: 63).



Resim-5: İnandıktepe kült amforası desen/çizim.

Darga, A. Muhibbe. (1992). *Hitit Sanatı*. İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları, s. 60.

İyi muhafaza edilmiş olan inandık vazosu, müzisyenleri akrobatları ve dansçılarıyla birlikte elli insanı toplam dört bölüm halinde tasvir etmiştir. Son zamanlarda kuzey-orta Anadolu'da Hüseyinde civarında ortaya çıkarılan benzer infaz vazoları, Girit'teki Minos Medeniyetinden bildiğimiz boğa güreşi sporlarının aslında Anadolu kökenli olduğunu gösteren bir kabartma bezemeye sahiptir. (Collins, 2007: 131). Bu da Hitit ve Yunan uygarlıkları arasındaki etkileşim olabileceğinin temelini destekler niteliktedir.

Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl:1, Sayı:1, Aralık 2018, s.94-104

İNANDIK VAZOSUNUN VE FERRARA'DAN KIRMIZI FİĞÜRLÜ ATTİKA KRATERİNİN BİÇİMSEL VE ESTETİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI

SONUÇ

İki vazo arasında hem dini hem de kültürel açıdan birçok benzerlik görülebilmektedir. Tasarım açısından bu noktaya erişebilmelerinin en önemli sebebi; büyük olasılıkla medeniyetlerin kendilerinden önce gelenlerden aldıkları bilgi birikimlerini daha ileriye taşıyabilmeleri olmuştur. Anadolu topraklarında var olmuş olan Hitit öncesi medeniyet, yonca ağızlı biçimli ürettikleri testileri kendilerinden sonra gelen Hitit medeniyetinde daha da gelişerek gaga ağızlı testi formları halini almıştır. Benzer şekilde daha güneyde var olmuş olan Asur uygarlığıyla yapılan ticaretin dönemin topraklarında yaşayan insanlar arasında, toplum yaşamında her şeyin hem kendisinin bağlı olduğu, hem de kendisine bağlı olan bir karşılıklı etkiler bütünlüğü içinde bulunmasını gerektirmiştir. Kuşkusuz yapılan eserlerin estetik düzeye erişebilmesi kendinden önce gelen medeniyetlerin ışığında ilerlemeleri ve çevre medeniyetlerden gelen geleneksel etkilerin katkıları yadsınamaz.

İnandık Vazosu ve Attika Krateri arasındaki yakınlık gösteren biçim ve görseller münferit değildir, diğer nice medeniyetin geçirdiği benzerliklerle paralel bulgular içermektedir. Dahası üzerindeki bezemeler ile anlatılan hikâye bu bulgulara daha fazla zenginlik katmış ve bilgisel olarak günümüze sadece bir seramik formdan daha geniş anlatımlar taşımıştır. Bu iki farklı uygarlığın üretmiş olduğu iki farklı vazunun mukayese edilmesiyle birlikte birbirleriyle çok yakın coğrafyalarda yaşamış olan Hitit ve Yunan medeniyetinin aralarında sanatsal, sosyolojik ve kültürel etkileşim yaşamış olabileceği sonucuna varabiliriz.

KAYNAKÇA

Beckman, Gary. (1989). The Religion of The Hittites. *The Biblical Archaeologist*, 52, s. 98-108.

Collins, B. Jean. (2007). Society. Andrew G. Vaughn (Ed.). *The Hittites and Their World*, s. 91-155. USA: The Society Of Biblical Literature.

Çığ, Muazzez İlmiye. (2005). *Hititler ve Hattuşa- İştara'nın Kaleminden*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

Estin, Colette ve Laporte, Helene. (2002). *Yunan ve Roma Mitolojisi* (M. Eran, Çev.). Ankara: Semih Ofset.

Darga, A. Muhibbe. (1992). *Hitit Sanatı*. İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları.

Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl:1, Sayı:1, Aralık 2018, s.94-104

İNANDIK VAZOSUNUN VE FERRARA'DAN KIRMIZI FİĞÜRLÜ ATTİKA KRATERİNİN BİÇİMSEL VE ESTETİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI

Genz, Hermann ve Mielke, Dirk Paul (Ed.). (2011). *Insights Into Hittite History and Archaeology*. Paris: Peeters.

Roller, Lynn E. (2004). Ana Tanrıça'nın İzinde, Anadolu Kybele Kültü (B.Avunç Çev.). İstanbul: Homer Kitapevi.



Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
21.11.2018

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
22.12.2018

Arş. Gör. Dr. Songül ARAL

Bu çalışma 19-21.04.2018 tarihinde Fırat Üniversitesi ev sahipliğinde düzenlenen 2.Uluslararası Sanat, Estetik Sempozyumu ve Sergisinde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Arş.Gör. Dr.Selçuk Üniversitesi Sanat Tasarım Fak. El Sanatları T. ve Ü. Böl.Konya/
aralgul@gmail.com

SARIKEÇİLİ YÖRÜKLERİNDEN ÜMMÜ ÇELİK VE KATİBİ KOLAN DOKUMASININ TEKNİK ANALİZİ¹

Özet

Sarıkeçililer; kendi dokudukları kıl çadırlarda yaşayan, kışları çoğunlukla Mersin ve ilçelerindeki sahil kenarlarında konaklayan, yazları ise göç ile yaya olarak Konya, Karaman ve çevresindeki yaylalara ulaşan, hayvancılıkla geçinen konargöçer yörüklerdir. Yaşamlarını tabiattan faydalanarak sürdürdükleri için bütün doğayı evleri olarak görmektedirler. Hayvanlarının sütünden ve etinden yiyeceğini elde ederken, yünlerinden ipliğini eğirip, bir ağaç parçasından tezgahını kurup dokumalarını yaparak ihtiyaçlarını gidermeye çalışırlar. Sarıkeçili göçerlerinin katibi kolan olarak tanımlanan dokumalarının teknik özelliklerinin belirlenmesi ve tanıtılması amacıyla konu seçilmiştir. Sarıkeçili yörüklerinden olan Ümmü Çelik'ten elde edilen bilgilerin teknik analizi yapılarak metne aktarılması önemlidir. Sarıkeçili yörüklerinin yaz aylarında yerleştikleri Aydıncık(Mersin), Seydişehir(Konya), Karaman(Konya) yaylalarındaki kolan dokuması örneklerinin tanınması ve tanıtılması konunun evrenini Karaman yaylasında Ümmü Çelik'e ait katibi kolan dokumasının teknik analizi konu örneklemine oluşturarak sınırlandırılmaktadır.

Konu ile ilgili literatür taraması yapılarak ilgili yayınlar tespit edilmeye çalışılmıştır. Araştırma verilerinin çoğunluğu araştırmacıların alanda yaptığı inceleme sonrasında betimsel yöntemle gözlem ve incelemelerinin metin halinde sunulması üstünde yoğunlaşmaktadır. Araştırmanın görsel verilerini; Aydıncık, Seydişehir ve Karaman yaylalarındaki Sarıkeçili göçerlerinin günlük yaşamlarının her alanında kullandıkları kolan dokuma örnekleri oluşturmaktadır. Araştırma verilerinin analizinde sözlü

¹ Bu çalışma 19-21.04.2018 tarihinde Fırat Üniversitesi ev sahipliğinde düzenlenen 2. Uluslararası Sanat, Estetik Sempozyumu ve Sergisinde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

SARIKEÇİLİ YÖRÜKLERİNDEN ÜMMÜ ÇELİK VE KATİBİ KOLAN DOKUMASININ TEKNİK ANALİZİ

mülakatdan elde edilen bilgiler, gözlem ve incelemelerden elde edilen bulgular yer almaktadır. Araştırma ile; kolan dokumalarının, göz alıcı örneklerine sahip Sarıkeçili Yörüklerinden Ümmü Çelik'in Katibi kolan olarak tanımladığı dokumanın alandaki mevcut bilgilere katkı sağlayacağına inanılmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Sarıkeçililer, Yörük, Dokuma, El Sanatları, Geleneksel dokumalar.

TECHNICAL ANALYSIS OF KATİBİ BROAD BELT WOVING AND UMMU ÇELİK FROM SARIKEÇİLİ YORUK

Abstract

Sarıkeçililer are nomad Yörüks living in bristle tents they have woven themselves, mostly dwelling in coastlines in Mersin and districts during winters and migrate to the prairies around Konya and Karaman on foot and living on stockbreeding. As they survive depending on nature they consider the whole nature as their homes. They get their food from the milk and meat of their animals and spinning their wool weave girths in their wooden looms try to provide their needs.

Weaving Yörüks defines the subject matter of this paper. The topic was chosen with the aim of introducing the color, design and technique of the girth weaving among other weavings of the Sarkeçili nomads. Finding no information related to girth weaving in the previous research texts on the life pattern and textiles of the Sarıkeçililer makes the subject even more important. The subject matter is limited with familiarizing and introducing the girth weaving examples of the Sarıkeçili Yörüks found in Aydıncık (Mersin), Seydişehir (Konya) and Karaman (Konya) where they dwell during summers. Consulting the relevant literature we have tried to determine the related publications. However, most of the data of the research is based on the observations and studies of the researchers. The girth weaving examples seen in every field of the daily life of the Sarkeçili nomads dwelling in Aydıncık, Seydişehir and Karaman make up the visual data of the research. In the analysis of the research data we have tried to present and transfer to this paper the information received in face to face interviews, observations and studies. We believe with this research Sarıkeçili Yörüks with their brilliant examples shall contribute to the knowledge in the field of weaving.

Key Words: Sarıkeçililer, Yörüks, Weaving, Hand crafts, Traditional weavings.

1.Giriş

Yörük; “göçebe, dağlı kaba kişi, çok yürüyen, yumuşak toprak, güçlü, çevik, çalışkan, eline ayağına çabuk, hayvancılıkla geçinen, genellikle Toroslarda yaşayan göçebe Türk oymağı, Türkmen, çabuk yürüyen”² anlamlarına gelmektedir. “Geçimi tamamen hayvancılığa bağlı, kışı sahil veya ılıman iklimde, yazı yaylada geçiren konar-göçer topluluklara “yörük” denir. Geçimi hayvancılığa bağlı olmakla birlikte yüksek rakımlı bölgelerde yaşayan insanlar için bu deyim kullanılmaz”³ Yörüklerin bir boyu olarak tanınan Sarıkeçililer; kendi dokudukları kıl çadırlarda yaşamlarını sürdüren konar göçerlerdir. Sarıkeçililer kendilerini tanımlarken, “diğer göçerlerle bizi ayırt eden, biz develerle göçeriz ve çadırlarımız kara çadır’dır. Bahşişler, at ile göçerler ve çadırları

² **Türkçe Sözlük**, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1992.

³ Dulkadir, Hilmi., **İçel’de Son Yörükler Sarıkeçililer**, İçel Valiliği Yayınları-3, Mersin, 1997.

SARIKEÇİLİ YÖRÜKLERİNDEN ÜMMÜ ÇELİK VE KATİBİ KOLAN DOKUMASININ TEKNİK ANALİZİ

kepenekten çatmadır.”⁴ olarak ifade etmektedirler. “Sarıkeçililer, Asya’daki geçimi hayvancılığa bağlı oymaklardan Anadolu’ya gelişlerinde de bu hayatı sürdürenlerden geriye kalan 30 hanelik bir Türk grubun adıdır. Bu oymak kışları Gülnar- Silifke sahillerinde yazları da Mut- Karaman- Seydişehir- Beyşehir yaylalarında geçirir. Geçimleri tamamen hayvan ürünlerine bağlıdır. Çul, çuval, torba, heybe, kilim dokumacılığı yaygındır. Konar- göçerlikten kısmen çıkmış, yarı yerleşik hale gelmiş olanlar vardır”⁵

Dağlık kesimlerde yaşayan ve dokuma ile uğraşan halka yörük denilemeyeceği gibi, konar göçer tanımlaması yörük ile eşdeğerdir denilebilir. Günümüzde ise çoğunluğu yerleşik hayata geçen yörükler dokuma sanatlarını az da olsa sürdürmektedirler. Sarıkeçililer dokuma sanatında seçkin örnekleri ile yer almaktadırlar.

Dokuma, yörüklerde doğal yaşamın bir gereği olarak gelişmiştir. Onlar geçim kaynağı olarak beslediği hayvanlarından elde ettiği dokuma ipliğini, geçmişte konakladığı yaylalarda bulunan doğal bitkilerle boyayarak dokumasına renk ve desen vermektedirler.

“Anadolu’da çarpana dokumacılığı, eski bir gelenek olarak aşiretlerde sürdürülmektedir. Bu aşiretlerden çoğu yakın zamanlarda köylere yerleşmişlerdir ve yazları dağlarda hayvanlarını otlaklarda otlatarak kara çadırlarda yaşamaktadırlar. Göçerlerin köylere yerleşmeleri sonucunda kolanlara ve kuşaklara gereksinimleri azalmış veya pazardan satın alınabilen başka eşyalar bunların yerlerini almıştır(Aytaç.,Ç,s:22).

Mersin-Aydıncık, Konya-Seydişehir ve Karaman’a yaz aylarında gelerek yaylalarda konaklayan Sarıkeçili obalarına yapılan gezi ve gözlem ziyaretlerinde görülen renkli kolan dokumaların teknik bakımdan incelenerek tanıtılması amacıyla konu **seçilmiştir**. Sarıkeçililer hakkındaki kaynaklarda adı geçen ancak teknik bakımdan yeterli bilgi bulunmayan katibi kolan dokumaların tanıtılması bakımından konu **önemlidir**.

Yazılı kaynaklar kolan dokumayı; “eyer takımlarının hayvanlara bağlanmasında ve çadırların direklere bağlanmasında kullanılan şerit halindeki dokumalar”⁶, “çözü ve atkı ipliği olarak yün, pamuk, keten iplikler ve kıl gibi gereçlerin kullanıldığı, yassı ve enli kuşak, bağ gibi dokumalar”⁷, “enleri dar, boyları oldukça uzun olan şerit halindeki çözü yüzlü dokumalara”⁸, “çözü ve atkı olarak bilinen iki iplik sisteminin temel oluşturduğu, yün, kıl, pamuk, ipliklerle yer tezgahında dokunan, kartların yerine gücü çubuğunun kullanıldığı bu çubuk vasıtasıyla açılan ağızlıktan geçirilen atkı ipliklerinin sıkıştırılmasıyla elde edilen, çözü yüzlü şerit halindeki dokumalardır. Kolan dokuma üç ayak- tevni- tavnı- konu gibi isimlerle anılan yer tezgahında dokunur”⁹ tanımlamaktadır. Kolan dokumalarla ilgili nerede nasıl başladığı hakkında kesin bilgiler bulunmamakla birlikte, dokuma alanında yapılan araştırma bulgularından çıkan ve Ramses kuşağı ile ilgili olarak çelişkili bilgiler bulunmaktadır. “Çarpana ile dokunmuş en eski dokuma *Ramses Kuşağı* adı ile bilinen İ.Ö.3000’e tarihlendirilen, son derece değerli bir örnektir. 5.20 metre uzunluğunda, 0.33 metre eninde olan dokuma 342 plaka ile beyaz, mavi, kırmızı, sarı ve yeşil ipliklerden

⁴ Dulkadir, H., age., s.16

⁵ Dulkadir, H., age., s.1

⁶ Aytaç., Çetin, *El Dokumacılığı*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1982.

⁷ Sönmez., Tuna D., *El Dokumacılığı ve Çarpana Dokuma*, Ankara, 1995.

⁸ Kahvecioğlu., Habibe, “Türkiye’de kolan Dokumacılığı: Güzelpınar Köyü(Denizli) Örneği”,38.Icanas Maddi Kültür 2.cilt,Ankara, 2008

⁹ Sarioğlu.,H,Ergenekon.,C.,Ülger.,N.,Başaran.,F,*Dokuma I Çarpanalı Dokumalar*, İstanbul, 2005.s.14-16

SARIKEÇİLİ YÖRÜKLERİNDEN ÜMMÜ ÇELİK VE KATİBİ KOLAN DOKUMASININ TEKNİK ANALİZİ

yapılmıştır. Orta Asya’da arkeolojik kazılarda çıkan kumaş dokumaların Türklere ait olduğuna kesin gözüyle bakılmaktadır. Kurganlarda bulunan eyer takımlarındaki kolan, kuşak ve kordonlar da çarpana dokumaların varlığını göstermektedir.”¹⁰ Bir diğer kaynakta bu bilginin çelişkili olduğunu vurgulayan açıklama yapmaktadır. Açıklamaya göre; “Mısır’da çarpanacılık en eski geçmişini göstermesine rağmen, eski imparatorluk dönemine ait mezarlarda çarpana ile ilgili araçlara rastlanmadığı görülür. Crockett, Ramses kuşağının tarihini M.Ö.1200 olarak saptayarak, bu dokumanın çarpanalarla dokunmuş olmayacağını ve çarpanalı dokumacılığın hiçbir özelliğini taşımadığını ileri sürmüştür.”¹¹ Arkeolojik buluntulardan çıkan dokuma araç ve gereçlerinden Anadolu coğrafyasında da kolan dokumacılığının varlığını öğrenmekteyiz. Bugünde bu birikim yörükler ve yerleşik düzendeki halk tarafından giderek azalan sayılarda olsa da sürdürülmektedir.

“Kolan; Anadolu’da, sırtta çocuk taşımak, çocuk belek(kundak) bağı (küçük çocuklar bez veya kumaşla sarıldıktan sonra bağlanır; bu işleme beleme, bağlama ya da belek bağlama denir.)olarak kullanmak, beşik bağlamak, sırtta yük taşımak ve çuvalların kolayca taşınabilmesi amacıyla, çuval kenarlarına dikmek için dokunmaktadır.”¹² Bir diğer kaynakta kolan şöyle tanımlanmaktadır; “Topak evlerde kullanılan bu şerit halindeki dokumalar uğ, ip, bağ adlarını alırlar. Eyer, at yarışlarında süslü kolan ve kuşaklar önem kazanır. Eşya taşıma işlerinde kullanılan süslü eyer ve kolanların en güzel örneklerine, Türkmen veya diğer aşiretlerin develerinde rastlanır. Kolan ve kuşakların hepsi çarpana dokuması olmayıp, yer tezgahlarında ve kondu tezgahlarında dokunanları da vardır.”¹³

“Basit kolan tezgahları açık alanda kurulurdu. Bu yatay tezgahların gücüleri üç ayaklı çatmaya asılırdı. Dört değişken ağızlığın olduğu, işleyişi daha güç olan tezgahlar vardı. Bu tezgahlarda üretilen “katip”lerin(çift katlı dokuma) üst ve alt kısımlarında farklı desenler meydana gelirdi ve bunlar çok dayanıklı olurdu.”¹⁴

Araştırma konusunun incelendiği ve **sınırlandırıldığı** Aydıncık(Hacı Bahattin yaylası), Seydişehir(İncesu yaylası) ve Karaman yaylalarında konaklayan Sarıkeçililerde kolan dokuma devam etmekte ve farklı kullanım alanlarına ait örnekler bulunmaktadır. Bu bölgede konaklayan Sarıkeçililere ait kolan dokumaların teknik özellikleri, kullanılan araç ve gereçleri, motif özellikleri, kullanım amaçları benzerdir. Karaman yaylası konargöçerlerinden Ümmü Çelik’e ait katibi kolan dokuma incelenmiştir.

2. Materyal ve Yöntem

Araştırma verilerinin elde edilmesinde öncelikle ilgili yayınlar tespit edilmeye çalışılmıştır. Bölgeye yapılan alan araştırma gezileri ile elde edilen gözlem ve bulgulardan oluşan veriler değerlendirilerek kayıt altına alınarak, araştırma metnine aktarılmaya çalışılmıştır. Yazılı ve görsel kaynaklar ile sözlü mülakatlardan elde edilen bilgilerin analizinden çıkan sonuçlar metne aktarılmaya çalışılmıştır.

3. Bulgular

3.1. Sarıkeçili Kolan Dokumaları

Sarıkeçililer kolan dokumalarını, çadır içinde veya dışında basit yer tezgahı kurarak istedikleri gibi dokumaktadırlar. Kolanlar; yaşadıkları alan içersinde sağlamlığı

¹⁰ Sönmez., Tuna D., *El Dokumacılığı ve Çarpana Dokuma*, Ankara, 1995.s:1-66

¹¹ Sarıoğlu.,H,Ergenekon.,C.,Ülger.,N.,Başaran.,F,*Dokuma I Çarpanalı Dokumalar*, İstanbul, 2005.s.18-19

¹² Deniz., Bekir, *Türk Dünyasında Halı Düz Dokuma Yaygıları*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları 215, Ankara, 2000.S.89

¹³ Aytacı., Çetin, *El Dokumacılığı*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1982.s.23

¹⁴Johansen., Ulla, *50 Yıl Önce Türkiye’de Yörüklerin Yayla Hayatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2005.s.146-147

SARIKEÇİLİ YÖRÜKLERİNDEN ÜMMÜ ÇELİK VE KATİBİ KOLAN DOKUMASININ TEKNİK ANALİZİ

bakımından çadır kurulurken ağaçları tutturmada, dokumaların kenarlarında, yük taşımada, hayvan eyerlerinde ve süslenmesinde kullanılmak üzere dokunmaktadır. Araştırma yapılan obada, kolan dokuyucusu, Ümmü Çelik; teknik olarak diğer kolan ve çarpana dokumalara göre daha emekli olan *Katibi* kolanı anlatırken; “davarlar otlar kene bizde çatarız yere ağaç sapını, çözeriz ipleri, iki-üç saatte dolamalıyı dokuruz” diye ifade etmektedir.

3.1.1. Kullanılan Tezgah

İki ağaç dalı en fazla 3-3,5 metre aralığında yere çakılmaktadır. Çözgüyü oluşturacak ipler delikli tahta(tablet) içinden çift geçirilerek bu ağaç dalları üzerinden dolanarak dokumaya hazır hale getirilmektedir. (fotoğraf:2-9)

3.1.2. Yardımcı Araçlar

- **Delikli Tahta;** kolan dokumada gücü işlevi gören, 8x18 cm. ebatlarında, üzerinde üst ve alt sırada, karşılıklı on iki delik bulunan ve toplamda yirmi dört delik açılmış bulunan ahşaptan yapılmış dokuma aleti. (fotoğraf:4-7)

- **Kılıç(Dart);** gücünden gelen çapraz ağızlığı aralamaya ve atkı iplerini sıkıştırmaya yarayan, hançer-bıçak formunda ahşaptan yapılmış alet.(ftğ.;4-5)

- **Gücü sopası;** çözgü iplerine çaprazlık verilmesi için üzerine gücü örmeye yarayan yuvarlak formlu ince ahşap çubuk. (fotoğraf:3-7)

-**Yassı Tahta;** gücü örüldükten sonra çözgülerin ilk çaprazlanmasında kullanılan ve dokuma süresinde çözgülerde kalan yassı tahta.

3.1.3.Kullanılan İpler

Kolan dokumada temeli oluşturan çözgü ipleri, gücü örmeye yarayan gücü ipi ve çaprazlıkları sıkıştırarak dokumanın ilerlemesine ve motiflerin oluşmasını sağlayan atkı ipi kullanılmaktadır. Geçmişte kolan dokuyacakları ipleri yetiştirdikleri hayvanlarından elde eden yörükler, zamanla kolay bulunması sebebiyle ipleri satın alma yoluyla temin ederek dokuma yapmaktadırlar. Araştırma sahasında bulunan eski kolan dokuma örneklerinin atkı ve çözgü ipleri kıl ve yün olarak dokunmuş, yeni olan kolanlar ise satın alınan hazır iplerle dokunmuştur. (fotoğraf:1-5-7)

3.2. Sarıkeçili Kolan Dokumalarının Özellikleri

Araştırma bölgesinde bulunan kolanların en ve boy uzunlukları incelendiğinde ortalama en ölçüsü; 3ile 5cm arasında, boyları ise 1 ile 5 metre arasında değişmektedir. Kolan dokumanın kullanılacağı yere göre ölçüsü verilmektedir. Süslenme amaçlı ve insan kullanımına yönelik kolanlar desen ve renk bakımından diğerlerine göre daha gösterişli ve süsleme malzemesi kullanılarak dokunmaktadır. Hayvanlarında, çadırlarında, çuvallarında, eşya ve yük taşımada kullanılacak kolan dokumalarda boncuklar, püsküller gibi zengin süsleme malzemeleri kullanılmaktadır.

3.2.1. Dokuma Tekniği

Kolan dokumalar iki teknikte dokunmaktadır. İlk teknik;delikli tahta kullanılmadan sadece gücü yardımıyla dokunur, ikinci teknikte ise; daha emekli ve sağlam olduğu için iki yüzü farklı ve *katibi* olarak adlandırılan teknik dokunmaktadır. Her iki kolan dokumanın tekniği, işlem basamakları sıralaması yapılarak araştırma metnine aktarılmaya çalışılmaktadır.

3.2.2. Düz kolan(Çizgili); iki renk iplik kullanılarak dokunan kolandır. Çaprazlığı veren yuvarlak bir sopa çözgünün üst kısmında bulunmaktadır. Gücü sopasına örülen gücünden gelen aralık kılıç yardımıyla açılarak atkı ipi atılır ve kılıç ile sıkıştırılır. Dokuma bu şekilde istenilen uzunluğa kadar devam ettirilir. Enine ve boyuna çizgiler oluşturulabilmektedir.Bu dokumaya çizgili de denilmektedir. Delikli tahta kullanılmamaktadır. (fotoğraf:5-6)

SARIKEÇİLİ YÖRÜKLERİNDEN ÜMMÜ ÇELİK VE KATİBİ KOLAN DOKUMASININ TEKNİK ANALİZİ

3.2.3. Katibi kolan; araştırma konusu seçilmesinde etkili olan bu dokuma dörtlü olarak da adlandırılmaktadır. Katibi kolanın, dokuma tekniğinin işlem basamakları şeklinde yazılmasının bu dokumanın tanıtılması ve süreklilik kazanmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

3.3. Katibi Kolan Dokuma İşlem Analizi

a- Yere karşılıklı iki ağaç dalı 4 metre arayla çakılır.

b- Bir ağaç dalına yakın oturan kişi delikli tahtayı tutar. Birinci renk çözü ipi delikli tahtanın her deliğinden (her iki baştan ikinci delikler boş kalacak şekilde) iki katlı olarak geçirilip diğer ağaç dalı üzerinden çapraz şekilde dolanır. Dönüşte tekrar çift kat olarak birinci renk iplik deliklerden geçerek karşı ağaç dalına dolanır. Delikli tahtanın üst sırasında birinci renk çözüler geçirildikten sonra ağaç dalına bağlanır. Böylelikle iki delik boş kalarak toplamda 10 delikten 1. renk çözü ipi iki katlı olarak geçirilmiş olur.

c- Aynı şekilde, 2. renk iplik sadece ortada kalan 8 delikten çift kat olarak geçirilir. Çözü ağacına bağlanır.

d- 3. renk iplik sadece boş kalan deliklerden çift kat geçirilir ve bağlanır.

e- 4. renk iplik sadece 3. renk iplerin geçtiği sıradan çift kat olarak geçirilir. Delikli tahtanın üst sırasının çözü çekme işlemi tamamlanmış olur.

f- Üst sırada çözü germe işlemi bittikten sonra bir ağaç dalından çözü çıkarılıp ters döndürülerek tekrar ağaç dalına geçirir. Delikli tahtanın altta kalan delikli bölümü üste çıkarılmış olur. Aynı işlemler renk sırasına göre bu deliklerden geçecek şekilde tekrar edilir. Çözü hazırlama işlemi böylece tamamlanmış olur.

g- Delikli tahtanın sağ tarafına oturan dokuyucu, bu tahtanın önünden elleriyle çözü iplerini alttakiler üste, üstekiler alta gelecek şekilde tek tek çaprazlık vererek elinde toplar. Bu çaprazlık arasına kılıç olarak adlandırdığı sıkıştırma aletini yan olarak geçirir. Kılıcı dik halde tutarak delikli tahtaya doğru yaklaştırır. İlk çaprazlık böylece açığa çıkar.

ğ- 6 metre uzunluğunda çift katlı gücü ipini iki el arasında bükerek karşılıklı iki kişi veya bir ucu herhangi bir yere sabitlenerek büküm verilir.

h- Kılıcın üstünden öne doğru gücü sopası yerleştirilir. Gücü ipi çapraz çözü arasından geçirilerek her çözü telinin altından yukarıya serbest şekilde bolluk bırakılarak üste çıkarılır. İşaret parmağına gücü ipi dolandırılıp tekrar alttaki çözü teline gönderilir. Her çözü teli aynı yönde alınarak gücü ipine geçirilmelidir. Parmaktaki gücü ipi, gücü sopasına geçirilir. Üstlerinden eşit aralıklarla gücü sopasına çözü iplerinin kaymaması için bağlanır. Gücü örgüsünün arkasındaki kılıç alttan geçirilerek çözü çaprazlığı ile birlikte öne doğru çekilir.

ı- Altta bulunan tüm renkler gücü örgüsünün önünden üste çıkarılarak üstte bulunan çözüler alta indirilip avuç içinde tekrar bir çaprazlık oluşturulur. Kenar ipi hariç üst sırada bulunan çözüler tek renk haline getirilir. Bu çaprazlığa yassı tahta konularak çözüler elden bırakılır.

Böylelikle bir önceki işlem basamağında kılıç ile gücü arasında kalan iplerde çaprazlık verilmiş olmaktadır. Bu işlemden sonra çözü görüntüsü sağda oturan dokuyucuya göre; gücü örgüsü ve çaprazlık, yassı tahta ve çaprazlık, kılıç olmak üzere çözü kurulur.

Dokumaya başlamadan önce çözü başlangıcı olan ağaç dalından 15cm. kadar önde, ip ile birkaç kez dolanarak bağlanır. Atkı ipi küçük yumak halinde baş çözüye bağlanarak çaprazlıktan karşı tarafa geçirilerek sıkıştırılır. Gücü gerisinden alınan çaprazlığın önü ve arkası temel alınarak, her iki sırada bir, renklerle desen oluşturularak çaprazlıktan atılan atkı ipi sıkıştırılır. (fotoğraf:7-8-9-10-11-12-14)

SARIKEÇİLİ YÖRÜKLERİNDEN ÜMMÜ ÇELİK VE KATİBİ KOLAN DOKUMASININ TEKNİK ANALİZİ

3.4. Renk ve motif özellikleri

Renkler isteğe bağlı olarak kullanılmakta, gücü yardımıyla, renk kullanım sıralarına göre motifler oluşmaktadır. Katibi ismi; gücülü ve çok renkli dokunduğu için kolan ismidir. Kolan motifleri ise; çengel, su yolu, çizgili, koçboynuzu, pıtrak, küpe, dağ yolu gibi isimler almaktadırlar.(fotoğraf: 5-6-12-13-14-15-16-17-18-19)

3.5. Kolanların Kullanım Alanları

“Sarıkeçililerde alaçuvallar bir nevi çeyiz sandığıdır. İki kenarına dikilen “kolan”lar deve sırtına yüklenmesinde kolaylık sağlar. Aynı kolanın uzantılarıyla da çuvalın ağzı bağlanır.”¹⁵ Dokuyucu Ümmü Çelik’in ifadesiyle; “eskiden hep dokuduğumuz kolanları; yular, deve çekisi, yüklük, çadır bağı, dolamalık olarak dokurduk. Artık herşey kolay bulunduğu için zaman harcamaya değmiyor. Öğrenmeye hevesi olmayan kızlar bu dokumayı öğrenmediler.” olarak ifade etmektedir. Yapılan inceleme sonucunda kolan dokumalar Sarıkeçililerde yaşamın her alanında kullanıldığı tespit edilmiştir. Bel bağı olarak kıyafetini tutturmada, çocuğunu sırtına bağlayıp günlük işlerini rahatça yapmada, deve ve küçükbaş hayvanlarının idaresi ve süslenmesinde, çadır kurmada ve süslemede, dokuma çuval ve yüklük olarak adlandırılan taşıma dokumaların kenarlarında tutmaç olarak ve süslenmesinde sağlamlığından dolayı kolan kullanılmaktadır. “Devenin semer kolanı üç adettir.1-Göğbed kolanı(boğaz altı), 2-Töş, Döş Kolanı, (karın altı, ön kısım), 3- Kasık Kolanı, (karın altı arka kısım)”¹⁶. (fotoğraf:18-20)

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Köklü bir dokuma geçmişi ve sanatına sahip olan Anadolu’da yaşayan konar göçer topluluklardan biri olan Sarıkeçili Yörüklerinin dokuma alanına kattıkları zengin örnekler ve çeşitliliklerden biride kolan dokumalarıdır. Renkli şerit dokumaların, bütün el sanatlarında olduğu gibi kolan dokumalarda giderek azalan sayıda dokuyucusu ve örnekleri ile korunmaya ihtiyaç duymaktadır. Değişen yaşam koşullarının getirdiği kolay üretim teknikleri, kolay ulaşılabilen malzeme, araç ve gereçler, emek isteyen ve sanat eseri niteliği gösteren bu zengin dokuma kültürünün giderek yok olmasına sebep olmaktadır. Kolan dokuma tezgah ve malzeme bakımından kolaylıkla üretilebilecek bir elsanatıdır. Ancak mevcut tekniklerin, az sayıda kalan dokuyucusundan öğrenilerek kayıt alınması gerekmektedir. Araştırmanın sözlü kaynaklarından olan Ümmü Çelik’in, doğal ve yalın ifadesi ile; “Develer yok oldu, çekiye ihtiyaç kalmadı. Develerle göçmek yerine motura yükledik hayvanları eziyet olmadı, golay vardık yaylıya. Eskiden kılları tarar eğirirdik, yünleri otnan boyar şaplardık, hepide eziyetti. Şimdi herşey kolay...”.

Birbirine bağlı olan birçok sebebin kaybolmaya yakın yörük yaşamını ve dokumalarını dokuyucu olarak kaygısını tüm yörüklerin ortak noktası olarak dile getirmektedir. Günümüzde belirli sayıları ile giderek azalan obalarda sembolik olarak yörük yaşamını sürdüren ve dokumayı bırakan yörük kadınları, çoğu yerleşik yaşama geçen komşularını da özenle anlatmaktadırlar. Güç yaşam koşullarının temel ihtiyaçlarını giderme konusunda zorlandıklarını ancak geleneksel göçü yaşatmaya çalışan dernekleri aracılığı ile kolan dokumaları göçe katılan hayvanların süslenmesinde ve törenlerde kullandıklarını, geçmişte olduğu gibi dokumaların zorunluluk veya gereklilik yerine, hayvanlarını ve kıyafetlerini süsleme amaçlı kullandıklarını belirtmektedirler. Sarıkeçililerde belirlenen kolan dokumalardan ilki bilinen teknikle

¹⁵ Dulkadir, H., age., s.82

¹⁶ Dulkadir, H., age., s.118

SARIKEÇİLİ YÖRÜKLERİNDEN ÜMMÜ ÇELİK VE KATİBİ KOLAN DOKUMASININ TEKNİK ANALİZİ

dokunmakta renk ve motif adlarıyla diğer kolanlardan ayrılmaktadır. Katibi diye adlandırılan kolan dokuma ise çift katlı dokunması ve iki tarafı ayrı renkte çıkması sebebiyle teknik açıdan ilgi çekici özelliktedir. Az sayıda dokuyucusu bulunan bu dokumanın teknik olarak incelenerek ilgililerine, üretim çalışmalarına katkı sağlayacağı düşüncesiyle işlem basamakları şeklinde anlatılması ve metne aktarılması uygun görülmüştür. Araştırma sonuçlarından bir diğeri de katibi kolan dokuma tekniğinin video çekimi ile görsel kayıt altına alınmasıdır. Mesleki ve teknik el sanatları okutulan eğitim kurumlarında, dokuma bölümlerinde, uygulama atölyelerinde kolan dokumaların üretimine yönelik bilgileri içermesi bakımından çalışmanın önemli bilgileri derlediği düşünülmektedir. Kolan dokumalar turistik eşya olarak kullanılabilir tasarımlar yanında farklı tasarımlarla giyim, ev dekorasyonu alanlarında kullanılabilir özelliktedir. Mevcut kolan dokumaların konar göçerlerde tesbit edilerek fotoğraf kaynağı oluşturulması fikri araştırma sırasında gelişmiştir ve yeni araştırmalara fikir vereceği düşünülmektedir.

Not: Bu çalışma 2010 yılında Alanya’da düzenlenen Sempozyumda emekli öğretim görevlisi Semra Özbek ile sunulan ancak basılmayan “Sarıkeçili yörüklerinde kolan dokumalar” başlıklı bildirinin içeriğinde yer alan bilgiler ile desteklenmiştir. (Alan araştırması 2010 yılında Yörük göç yolu olan; Karaman garajından sola doğru çift kavşak var, sola devam edilerek, Ermenek yolu Bucak kışla yoluna dönülmüş, Morcali-Burhan-Çukurbağ köyü- Çatak ve Dağkolak köylerini geçtikten sonra Yörükler 19 km.yazan levhadan sonra ki yaylaya yaya olarak patika yoldan ulaşılmış çadırda yer alan Kerem Çelik ve Ümmü Çelik e ait sürü ve çadırda bulunan dokumalardan faydalanılmıştır. Yaylaya giderken, Konya çıkışında araç km sayacı:1213,2 gösterirken dönüşte 1526,9 olarak kaydedilmiştir).

KAYNAKLAR

- Akan, Meral., “Yörüklerde Taşımada Kullanılan Dokumalar”, **38.Icanas(Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) Maddi Kültür**, Ankara, 2008.(sayfa-27)
- Aytaç, Çetin., **El Dokumacılığı**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, (s.22-23),
- Deniz, Bekir., **Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını, Ankara.(s.89)
- Dulkadir,Hilmi., **İçel’de Son Yörükler Sarıkeçililer**, İçel Valiliği Yayınları:3, Mersin, 1997.
- Kahvecioğlu, Habibe., “Beyağaç İlçesi Uzunoluk Köyü Kolan Dokumacılığı”, **Denizli 1.El Sanatları Kongresi**, Denizli, 2006. (s.476)
- Sönmez,Tuna Demir., **El Dokumacılığı ve Çarpana Dokuma**, Ankara, 1995.
- Yağan, Şahin Yüksel., (1978).**Türk El Dokumacılığı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları:287, İstanbul.(s.9)
- Johansen, Ulla., **50 Yıl Önce Türkiye’de Yörüklerin Yayla Hayatı**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2005.
- Türkçe Sözlük**, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1992.

EKLER:

Ek1:Fotoğraflar

SARIKEÇİLİ YÖRÜKLERİNDEN ÜMMÜ ÇELİK VE KATİBİ KOLAN DOKUMASININ TEKNİK ANALİZİ



Ftğ.1-Kolan tezgahı hazırlanması. Kılıç(Dartı) ve delikli tahta ile çözgünün hazırlanması.

SARIKEÇİLİ YÖRÜKLERİNDEN ÜMMÜ ÇELİK VE KATİBİ KOLAN DOKUMASININ TEKNİK ANALİZİ



2- Çözgünün tamamlanması.



3- Gücünün örülmesi.



4-Katibi kolan dokumaya başlama.



SARIKEÇİLİ YÖRÜKLERİNDEN ÜMMÜ ÇELİK VE KATİBİ KOLAN DOKUMASININ TEKNİK ANALİZİ

5-Katibi kolan dokuma motif: Dağ yolu.



6-Motif: Çızgılı

7-Motif: Çengel

8-Motif: Pıtrak



9-Motif: Koçboynuzu

10-Motif: Dağ yolu-Çengel

11-Motif: Küpe

SARIKEÇİLİ YÖRÜKLERİNDEN ÜMMÜ ÇELİK VE KATİBİ KOLAN DOKUMASININ TEKNİK ANALİZİ



12.Katibi kolan dokuması ve Ümmü Çelik.

SARIKEÇİLİ YÖRÜKLERİNDEN ÜMMÜ ÇELİK VE KATİBİ KOLAN DOKUMASININ TEKNİK ANALİZİ



12-Karaman yaylası,Katibi kolan dokuması ve Ümmü Çelik.

Ek2: Kaynak Kişiler

Kerim Çelik, 2010, 38 yaşında, Karaman- Dağkolak yaylası, Konya.

Ümmü Çelik, 2010, 44 yaşında, Karaman- Dağkolak yaylası, Konya.