



KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR VE TASARIM FAKÜLTESİ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI BÖLÜMÜ



KASTAMONU UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF TRADITIONAL TURKISH ARTS



21. YÜZYILDA TÜRK SANATI: MESELELER VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ Milletlerarası Sempozyum-Sergi-Konser-Çalıştay

TURKIC ART IN 21st CENTURY: PROBLEMS AND IDEAS OF RESOLUTION
International Symposium-Exhibition-Concert-Workshop

KASTAMONU 2018

TÜRK DÜNYASI KÜLTÜR BAŞKENTİ

SEMPOZYUM BİLDİRİLERİ SYMPOSIUM PAPERS

Editör: Doç. /Assoc. Prof. Ruhi KONAK

08-09 Ekim/October 2018-Kastamonu

sanatçı çalışıyor...



sessizler tekkesi ATÖLYE



KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR VE TASARIM FAKÜLTESİ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI BÖLÜMÜ



KASTAMONU UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF TRADITIONAL TURKISH ARTS



21. YÜZYILDA TÜRK SANATI: MESELELER VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ Milletlerarası Sempozyum-Sergi-Konser-Çalıştay

TURKIC ART IN 21st CENTURY: PROBLEMS AND IDEAS OF RESOLUTION
International Symposium-Exhibition-Concert-Workshop

SEMPOZYUM BİLDİRİLERİ SYMPOSIUM PAPERS

Editör: Doç. /Assoc. Prof. Ruhi KONAK

08-09 Ekim/October 2018-Kastamonu

sanatçı çalışıyor...



sessizler tekkesi **ATÖLYE**

Tüm hakları saklıdır.

Copyrigth sahibinin izni olmaksızın, kitabın tümünün veya bir kısmının, elektronik, mekanik ya da fotokopi ile basımı, yayımı, çoğaltılması ve dağıtımı yapılamaz.

Sayfa Tasarımı
Ruhi KONAK

Kapak Tasarımı
İ. M. V. Noyan GÜVEN

i

Kapak Fotoğrafi
İçki İçen, Çalgı Çalan Demonlar (22x116). Freer Gallery of Art, Washington, No: 37.25.
Mazhar. Ş. İPŞİROĞLU, Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem, Ada Yayınları, İstanbul 1985

Basım Tarihi
24. 12. 2018

Kitapta yer alan metinler, fotoğraflar, resim, şekil , çizim, alıntı, vb., kaynakça sorumlulukları yazarlarına aittir.

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ.....	XXII
------------	------

BİRİNCİ OTURUM

Aysen SOYSALDI, Samet BEDER, Turizm Sektöründe Pazarlanan Geleneksel Sanat Ürünlerindeki Yozlaşma Üzerine A Study on the Degeneration of Traditional Arts Products in Tourism Sector	1
---	---

Ahmet AYTAÇ, Beledi Bezi'nde Bir Usta: Ethem Tııırdık ve Yeni Bir Yaklaşım A Craftsman in Beledi Fabric: Ethem Tipirdik and a New Approach	8
---	---

Derya ÇELİK, Nurhan ÖZKAN, Nurgül KILINÇ, Kırşehir İli Geleneksel Giysilerinde Kullanılan Kuşak Örnekleri Sash Belt Samples Used in Traditional Kırşehir Clothing	13
--	----

Gülten KURT, Yazmacılık Sanatına Dokunan Narin Eller Delicate Hands Touching the Art of Yazma Making	19
---	----

Auuez BAIDABEKOV Elmira KEMELBEKOVA, Ежелгі қазақ жиһаздарының түрлері мен ерекшеліктері және оларды оқыту әдістемесі / Types and Peculiarities of Ancient Kazakh Furniture and Their Teaching Methods.....	25
---	----

Ahmet AYTAÇ, Cami Tasvirli Halı Seccadeler Prayer Rugs With Mosque Depicted Figures	33
--	----

İKİNCİ OTURUM

Cengiz ŞENGÜL, Sevilay GÖK AKYILDIZ, Ali BEDEL, Gelenekten Geleceğe Teke Yöresi Halk Müziğine Hizmet Edenler The Locals Who Served the Teke Yöresi (Teke Regions) Folk Music From Tradition to the Future	38
--	----

Sıtkı AKARSU, Modernleşme Sürecinde Türk Müziğinin Karşılaştığı Sorunlar The Problems of Comparison of Turkish Music in Modernization	44
--	----

Sıtkı AKARSU, Aşıklık Geleneğinin Günümüz Sorunları ve Bazı Çözüm Önerileri The Current Issues of the Tradition Minstrelsy And Some Solution Suggestions	52
---	----

ÜÇÜNCÜ OTURUM

Serkan İLDEN, Çağdaş Resim Sanatında Bir Yaratıcılık Unsuru Olarak Geleneksel Sanatlar Traditional Arts As A Creation Element In Contemporary Painting Art	59
---	----

Metin UÇAR, Güncel Sanat Uygulamalarında Motif /Motif in Contemporary Art Practice.....	66
---	----

Serap YILDIZ İLDEN, Sanatsal Yaratılara Felsefî Bir Bakış Olarak Raslantı As a Philosophical Perspective on Artistic Creations	74
---	----

İsa ELİRİ, Nurhan ÇAMÖZ AÇIKBAŞ, Eserde Nitelik Sorunu Quality Issue in The Artwork	81
--	----

Hasan Barış ÇİÇEK Hitit Kursunun Yaratım Unsuru Olarak Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansıması **The Reflection of the Hittite Course on Contemporary Turkish Art as a creation Element.....87**

Merve TUFAN, Soyut Resim Sanatında Yaratıcı Bir Eylem Olarak Entropi Kavramı The Concept of Entropy as a Creative Action In Abstract Art.....93

Samuratova TATTIGUL KAKENOVNA, Sanatsal Süslemenin Pedagojik Görüntüleri **Pedagogical Aspects of Artistic Ornament.....99**

İlkyaz ARİZ YÖNDEM, Gerçek Mi Yoksa Kalpazanlık Ürünü mü?: Resim Sanatında Sahteciliğin Bilimsel Tespit Yöntemleri Is it Real or Forged?: Scientific Methods of Detecting Forgery in the Art of Painting.....104

Yaşar Selçuk ŞENER, Türkiye’de Koruma Onarım Eğitimi Ve Uygulamaları The Education and Applications of Conservation And Restoration in Turkey.....115

DÖRDÜNCÜ OTURUM

Hatice TOZUN, Malzemenin Ve Üretim Tekniğinin Tekstil Restorasyonuna Etkisi **Importance of Material and Production Techniques to Textile Restoration.....123**

Muhammet BİLGİN, Kalem İşi Koruma-Onarım Çalışmalarında Desen Tamamlama(Ma) (Tümleme(Me) Yaklaşımları Completion or Non Completion Approach of Missing Parts of Wall Paintings in Conservation and Restoration Works.....129

Esra Uslu, İsmail Ertan ERTÜRK, A. Esra BÖLÜKBAŞI ERTÜRK, Tarihi Çevrede Ziyaretçi Yönetim Levhalarına Bir Yaklaşım: Safranbolu Örneği **An Approach to Visitor Management Boards in Historical Environment: A Case Study of Safranbolu.....138**

Gökçen GÖKGÖZ, A. Esra BÖLÜKBAŞI ERTÜRK, Kastamonu Sanayi Mektebi Binasının Dünü – Bugünü – Yarını; Sorunlar ve Çözüm Önerileri Kastamonu Industrial School Building’s Yesterday - Today - Tomorrow; Problems and Solution Suggestions.....147

BEŞİNCİ OTURUM

Burcu TOĞRUL, Süleymaniye Kütüphanesinde Bulunan Mehmed Şefik Efendi’ye Ait Sülüs Hatlı Levhaların Tezyinatı **The Decoration of Sulus Calligraph Plates Of Mehmet Şefik Efendi in the Süleymaniye Library.....156**

Züleyha ZOR, Lütfü KAPLANOĞLU, Nakkaş Nakşi’nin Minyatürlerinde Görülen Perspektif Arayışları The Nakkash Nakashi’s Common Perspective Miniature References.....164

Hüseyin ELİTOK, Vakıflar Genel Müdürlüğü Kültür Tescil Daire Başkanlığı Arşivinde Bulunan 137 Envanter Numaralı Sultan Abdülmecid Vakfıyesi ve Tezyinatı **The Abdülmecid Foundation Property and Decoration With 137 Inventory Number in Archives of the General Directorate Of Foundations Culture Registration Department.....172**

Karim MİRZAE, Valda VORZA, Julijs Straume Üzerinde Anadolu, İran Ve Azerbiyican Halkalarının Yansıması/Reflection of Anatolian, Iran and Azerbaijan Carpets on Julijs Straume’s Rugs.....181

Mine DİLBER, Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesinde Korunan 18. Yüzyıla Ait Birkaç El Yazması Eserin Tezyinatı **Decoration of a Few 18th Century Manuscripts Protected in the Kastamonu Manuscripts Library**.....184

N. B. RAKHMETOV, K. B. Azhibaeva, Көркем Еңбек Пәні Мамандарының Шығармашылық Іс Әрекетін Жетілдіру Perfection of the Creative Activity of Specialists in Artistic Work.....193

ALTINCI OTURUM

Beril ŞENOL, Serdar Gökhan ŞENOL, Akdeniz'in Mis Zambağı *Lilium candidum* ile Bir Motif Denemesi **A Flower Illustration of Mediterranean Madonna Lily Lilium Candidum**.....197

Elif DURSUN, Süleymaniye Kütüphanesinde Bulunan Fazıl Ahmet Paşa Koleksiyonuna Ait 00002 Envanter Numaralı El Yazması Kur'an-ı Kerim'in Tezyinatı The Examination of Decorations for the Handwritten Qur'an with Inventory Number 00002 in the Fazil Ahmet Pasha Collection in Süleymaniye Library.....203

Gönül URVASIZOĞLU, Manisa Yazma Eser Kütüphanesinde Bulunan 2819 Envanter Numaralı Delâilü'l Hayrat'ın Kitap Sanatları Bakımından İncelenmesi **Examination in terms of Book Arts of Delâilü'l Hayrat with Inventory Numbers 2819 in the Manisa Manuscript Library**.....215

Sevay ATILGAN, Türkiye' Kitap Sanatları Araştırmalarında Karşılaşılan Sorunlar: Eserlere Ulaşma, Kaynak Kullanımı, İçerik ve Metodolojik Yaklaşımlar üzerine Bazı Görüşler Problems Encountered in the Studies Relating to Book Arts in Turkey: Some Views on the Access to Manuscripts, Resource Use, Content and Methodological Approaches.....226

Halit YABALAK, Olferd Dapperve Matrakçı Nasuh'un Bitlis Konulu Eserlerinin Karşılaştırılması **Comparison of the Works of the Math Attention of Olferd Dapper and the Math Learning Nasuh**.....233

YEDİNCİ OTURUM

Günnar YAĞCILAR TONGUÇ, Aydın ZOR, Logo Tasarımlarının Tipografiden Uzaklaşarak İkona Dönüşmesi Üzerine Bir İnceleme **An Investigation on the Transformation of Logo Designs from the Typography to the Ikona**.....239

Ömer ZAIMOĞLU, Savle JOLDASBEKOVA, Leyla İMANKULOVA, Gelenekselsanat Eğitiminde Eğitimin Kalitesini Arttırmaya Yönelik Uygulama Çalışmaları: Kazakistan Örneği Application studies to Improve the Quality of Education in Traditional Art Education: Kazakhstan Case245

Köksal BİLİRDÖNMEZ, Sanatsal Bir Başkaldırı Olarak Graffiti / Graphite as an Artistic Revolt.....253

Özlem KARAOSMANOĞLU, Çin Ve Türk Kültüründe Ejderha Sembolizmi'nin Yansımaları **The Reflections of Dragon Symbolism in Chinese and Turkish Culture**.....262

SEKİZİNCİ OTURUM

Ezgin YETİŞ, Bazı Örnekler İle Osmanlı Duvar Resimlerinin Korunmasına Yönelik Değerlendirmeler The Assessments of Conservation of Some Ottoman Wall Paintings.....269

Ali YAŞAR, Evin CANER ÖZGEL, Stratonikeia Kuzey Cadde Zemin Mozaığının Konservasyonu **Conservation of Floor Mosaic North Steet on Stratonikeia.....281**

Ćazim HADŽIMEJLIĆ, Türk Cilt Sanatı Tarihi ve Çeşitleri Hİstory and Types of Turkish Bookbinding291

Işıl KONAK, Kastamonu Atabey Türbesi Restorasyon Geçmişi Ve Mevcut Korunma Durumu Hakkında Bir Değerlendirme **An Evaluation on the History of Kastamonu Atabey Tomb Restoration History and Current Protection.....300**

Badakhshanova Aitbubu BEİSHEMBİYEVNA, Кыргызский мифологический символ «Умай Эне» в прикладном искусстве./ Uygulamalı Sanatta Kırgız Mitolojik Sembolü "Umai Ene"308

Ali Akın AKYOL, Murat EROĞLU, Geleneksel Safranbolu Evlerinde Arkeometrik Analizler **Archaeometric Analysis in Traditional Safranbolu Houses.....314**

DOKUZUNCU OTURUM

İrem ÇALŞICI PALA, Ayşe Sema BARDAK, Türk Çini Sanatı Alanına Dair Sorunlar **Problems in the Field of Traditional Turkish Ceramics Art.....323**

Ömür KOÇ, Menteşe Sancağı'nda Rodos Seferi İle İlgili Menkıbelerin-Efsanelerin Minyatürlenmesi **Miniatureization of Tales Related to Rhodes Expedition in Menteşe Sanjak.....333**

İ.M.V. Noyan GÜVEN, Kastamonu Yazma Eserler Kütphanesi'nde Bulunan Üç Farklı Murakka Albümünün Kitap Sanatları Açısından İncelenmesi, **Examination of Three Different Murakka Albums in Kastamonu Manuscript Library in Terms of Book Arts.....340**

İrem ÇALŞICI PALA, Türk Çini Sanatında Kullanılan Teknikler **Techniques Used in Traditional Turkish Ceramic Art (Cini).....347**

Ruhi KONAK, Türk Minyatür Sanatının Güncel Durumu Hakkında Bir Kaç Eleştiri **A Few Criticisms About the Current State of Turkish Miniature Art.....369**

Tuğçe AKKAYA, Topografik, Portolan ve Harita Kelimeleri Bağlamında Matrakçı Nasuh Minyatürleri Hakkındaki Bazı Yayınlar Üzerine Eleştirel Bir Bakış **A Critical Overview to Some Publications About Matrakçı Nasuh Miniatures in the Context of the Topographic, Portolan and Map Words.....375**

Kübra ATAY, Sanat Eserinin Anlamlandırılması Bakımından İşlevin Rolü **Role of Function in Terms of Meaning of Art Work.....382**

FAALİYET İLE İLGİLİ GÖRÜNTÜLER.....388

**SEMPOZYUM ONURSAL BAŞKANI
HONORARY CHAIR OF THE SYMPOSIUM**

Prof. Dr. Seyit AYDIN
Kastamonu Üniversitesi-Rektör-Türkiye/Kastamonu University-Rector-Turkey

**SEMPOZYUM BAŞKANI
SYMPOSIUM CHAIRMAN**

Prof. Dr. Ahmet KAÇAR
Kastamonu Üniversitesi-Türkiye/Kastamonu University-Turkey

**SEMPOZYUM GENEL SEKRETERİ
SECRETARY GENERAL OF THE SYMPOSIUM**

Doç. (Assoc. Prof.) Ruhi KONAK
Kastamonu Üniversitesi-Türkiye/Kastamonu University-Turkey

**SEMPOZYUM BİLİM KURULU
SCIENTIFIC COMMITTEE OF SYMPOSIUM**

- Prof. Dr. Ahmet KAÇAR-Kastamonu Üniversitesi-Türkiye/Kastamonu
University-Turkey
Prof. Dr. Recai KARAHAN-Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi-Türkiye/Van
Yüzüncü Yıl University-Turkey
Prof. Dr. Adnan TEPECİK-Başkent Üniversitesi-Türkiye/Başkent University-
Turkey
Prof. Dr. Ayşe ÜTÜN-Sakarya Üniversitesi-Türkiye/Sakarya University-
Turkey
Prof. Aysen SOYSALDI-Gazi Üniversitesi-Türkiye/Gazi University-Turkey
Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER-Gazi Üniversitesi-Türkiye/Gazi University-
Turkey
Prof. Elvan Özkavruk ADANIR-İzmir Ekonomi Üniversitesi-Türkiye/ Izmir
University of Economics-Turkey
Prof. Oya Sipahioğlu-Dokuz Eylül Üniversitesi-Türkiye/Dokuz Eylül
University-Turkey
Prof. Dr. Bekir ESKİCİ-Gazi Üniversitesi-Türkiye/Gazi University-Turkey
Prof. Dr. Alaattin CANBAY-Çanakkale-Onsekiz Mart Üniversitesi-
Türkiye/Çanakkale Onsekiz Mart University -Turkey
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL-Çanakkale-Onsekiz Mart Üniversitesi-
Türkiye/Çanakkale Onsekiz Mart University-Turkey
Prof. Dr. Kazım HACIMEYLİÇ-Sarayova Güzel Sanatlar Akademisi-Bosna
Hersek/Sarajevo Academy of Fine Arts-Bosnia and Herzegovina
Prof. Dr. Cahit AKSU-Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye/Karadeniz
Technical University-Turkey

- Prof. Dr. Bozkurt ERSOY-Ege Üniversitesi-Türkiye/Ege University-Turkey
Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL-Akdeniz Üniversitesi-Türkiye/Akdeniz University-Turkey
Prof. Dr. H. Feriha AKPINARLI-Gazi Üniversitesi-Türkiye/Gazi University-Turkey
Prof. Dr. Mustafa BULAT-Atatürk Üniversitesi-Türkiye/Atatürk University-Turkey
Prof. Dr. Zeki NACAKÇI-Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi-Türkiye/Mehmet Akif Ersoy University-Turkey
Prof. İsa ELİRİ-Kırıkkale Üniversitesi-Türkiye/Kırıkkale University-Turkey
Prof. Dr. Zeki TAŞTAN-Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi-Türkiye/Van Yüzüncü Yıl University-Turkey
Prof. Fatih BAŞBUĞ-Akdeniz Üniversitesi-Türkiye/Akdeniz University-Turkey
Prof. Dr. Osman KUNDURACI-Selçuk Üniversitesi-Türkiye/Selçuk University-Turkey
Prof. Dr. Serghei ZAHARİA-Komrat Devlet Üniversitesi-Moldova/Komrat State University-Moldova
Prof. Dr. Kleanti ANOVSKA-Marko Cepenkov Halk Bilimi Enstitüsü-Makedonya/Marko Cepenkov Institute of Folklore -Macedonia
Prof. Dr. Armanda HYSÄ- Tiran-Arnavutluk/Tirana-Albania
Prof. Dr. Flera SAYFULINA- Federal Kazan Üniversitesi-Rusya/Kazan Federal University-Russia
Irina GUSACH- Kıdemli Çalışanlar Bilim İnsanı Azov Müzesi-Rusya/ Senior Staff Scientist Azov Museum-Russia
Prof. Dr. Kubra ALIYEVA-Azerbaycan Milli İlimler Akademisi-Azerbaycan/Azerbaijan National Academy of Sciences Azerbaijan
Prof. Dr. Rubin ZEMON-Makedonya Sosyo- Kültürel Antropoloji Enstitüsü-Makedonya/Institute for Socio-Cultural Anthropology of Macedonia-Macedonia
Prof. Dr. Ertegin SALAMZADE- ANAS Mimarlık ve Güzel Sanatlar Enstitüsü-Azerbaycan/Institute of Architecture and Art of ANAS-Azerbaijan
Prof. Dr. Şikar GASIMOV-Azerbaycan Teknik Üniversitesi-Azerbaycan/Azerbaijan Technical University-Azerbaijan
Prof. Dr. Abbas SEYIDOV-Azerbaycan Devlet İktisad Üniversitesi-Azerbaycan/Azerbaijan State University of Economics-Azerbaijan
Prof. Dr. Kamil İBRAHİMOV-İçerişehar Devlet Tarih ve Mimarlık Müdürlüğü-Azerbaycan/State Historical- Architectural Reserve Icherisheher-Azerbaijan
Prof. Dr. Naile RAHİMBEYLİ-Folklor Enstitüsü-Azerbaycan/Institute of Folklore-Azerbaijan
Prof. Dr. Savle JOLDASBEKOVA-M. Avezov Güney Kazakistan Devlet Üniversitesi-Kazakistan/M. Avezov South Kazakhstan State University - Kazakhstan
Prof. Dr. Kuandık ERALİN-Ahmet Yesevi Üniversitesi-Kazakistan/Akhmet Yassawi University-Kazakhstan

- Prof. Dr. Avez BAYDİBEKOV-L.N. Gumilyov Avrasya Milli Üniversitesi-
Kazakistan/ L.N. Gumilyov Eurasian National University-Kazakhstan
- Prof. Dr. Abdikerim KAMAKOV-Kazak Devlet Kızlar Pedagoji Üniversitesi-
Kazakistan/Kazakh State Women's Teacher Training University-Kazakhstan
- Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Habiba ALIYEVA-Uluslararası Tarih Müzesi-
Azerbaycan/National History Museum-Azerbaijan
- Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Cavid BAĞIRZADE-Gence Devlet Üniversitesi-
Azerbaycan/ Gence State University-Azerbaijan
- Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Konul RAHİMOVA-Milli İlimler Akademisi-
Azerbaycan/National Academy of Sciences Azerbaijan
- Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Konul ESEDLİ-Milli İlimler Akademisi-
Azerbaycan/National Academy of Sciences Azerbaijan
- Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Karim MİRZAEI-Tebriz İslami Sanatlar
Üniversitesi-İran/ Tabriz Islamic Art University-Iran
- Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Ahmet DALKIRAN-Selçuk Üniversitesi-
Türkiye/Selçuk University-Turkey
- Doç. Dr.(Assoc. Prof. Dr.) Sevay ATILGAN-Gazi Üniversitesi-Türkiye/Gazi
University-Turkey
- Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Muharrem ÇEKEN-Ankara Üniversitesi-
Türkiye/Ankara University-Turkey
- Doç. (Assoc. Prof.) Ruhi KONAK-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
- Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Lütfü KAPLANOĞLU-Yıldız Teknik Üniversitesi-
Türkiye/ Yıldız Technical University-Turkey
- Doç. (Assoc. Prof.) Serkan İLDEN-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
- Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Yahya YEŞİLYURT-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
- Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Aydın ZOR-Akdeniz Üniversitesi-
Türkiye/Akdeniz University-Turkey
- Doç. (Assoc. Prof.) Ömer ZAIMOĞLU-Akdeniz Üniversitesi-
Türkiye/Akdeniz University-Turkey
- Doç. (Assoc. Prof. Dr.) Sezer CİHANER KESER-Van Yüzüncü Yıl
Üniversitesi-Türkiye/Van Yüzüncü Yıl University-Turkey
- Doç. (Assoc. Prof.) Filiz ADIGÜZEL TOPRAK-Dokuz Eylül Üniversitesi-
Türkiye/Dokuz Eylül University-Turkey
- Doç. (Assoc. Prof.) Gül GÜNEY-Dokuz Eylül Üniversitesi-Türkiye/Dokuz
Eylül University-Turkey
- Doç. (Assoc. Prof.) Mehmet Ali EROĞLU-Akdeniz Üniversitesi-
Türkiye/Akdeniz University-Turkey
- Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Ayşe Gamze ÖNGEN-Doğuş Üniversitesi-
Türkiye/Doğuş University-Turkey
- Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) İ. M. V. Noyan GÜVEN-Kastamonu
Üniversitesi-Türkiye/Kastamonu University-Turkey
- Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) Mehmet SAĞ-Akdeniz Üniversitesi-
Türkiye/Akdeniz University-Turkey

- Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof. Dr.) Hatice TOZUN-Gazi Üniversitesi-
Türkiye/Gazi University-Turkey
- Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof. Dr.) Sıtkı AKARSU-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
- Dr. Öğr. Üyesi. . (Assist. Prof. Dr.) Cengiz ŞAHİN-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
- Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) Hüseyin ELİTOK-Atatürk Üniversitesi-
Türkiye/Atatürk University-Turkey
- Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) Muhammet BİLGİN-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
- Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) Ömür KOÇ-Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi-
Türkiye/Muğla Sıtkı Koçman University-Turkey
- Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) Mesude Hülya ŞANES DOĞRUEK-Sakarya
Üniversitesi-Türkiye/Sakarya University-Turkey
- Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) İrem PALA- Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
- Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) Arzu ERTAYLAN-Van Yüzüncü Yıl
Üniversitesi-Türkiye/Van Yüzüncü Yıl University-Turkey
- Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof. Dr.) Köksal BİLİRDÖNMEZ-Kastamonu
Üniversitesi-Türkiye/Kastamonu University-Turkey
- Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) Esra KAVCI ÖZDEMİR-Dokuz Eylül
Üniversitesi-Türkiye/Dokuz Eylül University-Turkey
- Öğr. Gör. (Lecturer) Gürcan MAVİLİ-Mimar Sinan Güzel Sanatlar
Üniversitesi-Türkiye/ Mimar Sinan Fine Arts University-Turkey
- Dr. Feride MİRŞOVA-Folklor Enstitüsü-Azerbaycan/Institute of Folklore -
Azerbaijan
- Dr. Fariz XALİLLİ-Miras-Azerbaycan/Miras-Azerbaijan

SERGI KÜRATÖRLERİ EXHIBITION CURATORS

Kişisel Sergiler ve Plastik Sanatlar/Personal Exhibitions and Plastic Arts
Doç. (Assoc. Prof.) Ruhi KONAK-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey

Geleneksel Türk Sanatları/Traditional Turkish Arts
Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) İ.M.V. Noyan GÜVEN-Kastamonu
Üniversitesi-Türkiye/Kastamonu University-Turkey

Öğrenci Eserleri/Students Works

Dr. Öğretim Üyesi (Assist. Prof.) Muhammet BİLGİN-Kastamonu
Üniversitesi-Türkiye/Kastamonu University-Turkey

Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) İrem PALA- Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey

Öğr. Gör. (Lecturer) Işıl KONAK-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey

Arş. Gör. (Research Assistant) Mine DİLBER-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey

ÇALIŞTAY YÖNETİCİLERİ/WOKSHOP DIRECTORS

- Doç. (Assoc. Prof.) Ruhi KONAK-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) İ.M.V. Noyan GÜVEN-Kastamonu
Üniversitesi-Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) Köksal BİLİRDÖNMEZ-Kastamonu
Üniversitesi-Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) Muhammet BİLGİN-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) İrem PALA-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Öğr. Gör. (Lecturer) Işıl KONAK-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Arş. Gör. (Research Assistant) Mine DİLBER-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey

SERĞİ JÜRİ KURULU EXHIBITION BOARD OF JURY

- Prof. İsa ELİRİ-Kırıkkale Üniversitesi-Türkiye/Kırıkkale University-Turkey
Prof. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR-İzmir Ekonomi Üniversitesi-Türkiye/
İzmir Ekonomi University-Turkey
Prof. Oya SİPAHİOĞLU-Dokuz Eylül Üniversitesi-Türkiye/Dokuz Eylül
University-Turkey
Prof. Dr. Kubra ALIYEVA-Azerbaycan Milli İlimler Akademisi-
Azerbaycan/Azerbaijan National Academy of Sciences Azerbaijan
Prof. Dr. Flera SAYFULINA- Federal Kazan Üniversitesi-Rusya/Kazan
Federal University-Russia
Prof. Dr. Kazım HACİMEYLİÇ-Sarayova Güzel Sanatlar Akademisi-Bosna
Hersek/Sarajevo Academy of Fine Arts-Bosnia and Herzegovina
Prof. Dr. Savle JOLDASBEKOVA-M. Avezov Güney Kazakistan Devlet
Üniversitesi-Kazakistan/M. Avezov South Kazakhstan State University -
Kazakhstan
Prof. Dr. Kuandık ERALİN-Ahmet Yesevi Üniversitesi-Kazakistan/Akhmet
Yassawi University-Kazakhstan
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Karim MİRZAE-Tebriz İslami Sanatlar
Üniversitesi-İran/ Tabriz Islamic Art University-Iran
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Ahmet DALKIRAN-Selçuk Üniversitesi-
Türkiye/Selçuk University-Turkey
Doç. (Assoc. Prof.) N. Rengin OYMAN-Süleyman Demirel Üniversitesi-
Türkiye/Süleyman Demirel University-Turkey
Doç. (Assoc. Prof.) Ruhi KONAK-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Aydın ZOR-Akdeniz Üniversitesi-
Türkiye/Akdeniz University-Turkey
Doç. (Assoc. Prof.) Ömer ZAIMOĞLU-Akdeniz Üniversitesi-
Türkiye/Akdeniz University-Turkey

- Doç. (Assoc. Prof. Dr.) Sezer CİHANER KESER- Van Yüzüncü Yıl
Üniversitesi-Türkiye/Van Yüzüncü Yıl University-Turkey
Doç. (Assoc. Prof.) Serkan İLDEN-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Lütfü KAPLANOĞLU-Yıldız Teknik Üniversitesi-
Türkiye/Yıldız Teknik University-Turkey
Doç. (Assoc. Prof.) Filiz ADIGÜZEL TOPRAK-Dokuz Eylül Üniversitesi-
Türkiye/Dokuz Eylül University-Turkey
Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) Ömür KOÇ-Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi-
Türkiye/Muğla Sıtkı Koçman University-Turkey
Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) İ.M.V. Noyan GÜVEN-Kastamonu
Üniversitesi-Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) Muhammet BİLGİN-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Dr. Öğr. Üyesi (Assist. Prof.) Esra KAVCI ÖZDEMİR-Dokuz Eylül
Üniversitesi-Türkiye/Dokuz Eylül University-Turkey
Dr. Öğr.Üyesi (Assist. Prof.) Ezgi GÖKÇE-Uşak Üniversitesi-Türkiye/Uşak
University-Turkey
Dr. Öğr.Üyesi (Assist. Prof.) Serap YILDIZ İLDEN- Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) İrem PALA-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) Sevdâ EMLAK-Tokat Gaziosmanpaşa
Üniversitesi-Türkiye/Tokat Gaziosmanpaşa University-Turkey
Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) Köksal BİLİRDÖNMEZ-Kastamonu
Üniversitesi-Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Öğretim Görevlisi (Lecturer) Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN-Dokuz Eylül
Üniversitesi-Türkiye/Dokuz Eylül University-Turkey
Öğretim Görevlisi (Lecturer) Canan ERDÖNMEZ-Dokuz Eylül Üniversitesi-
Türkiye/Dokuz Eylül University-Turkey
Öğretim Görevlisi (Lecturer) Halit YABALAK-Yüzüncü Yıl Üniversitesi-
Türkiye/Yüzüncü Yıl University-Turkey

**SEMPOZYUM, SERGİ, KONSER VE ÇALIŞTAY DÜZENLEME
KURULU
SYMPOSIUM, EXHIBITION, CONCERT AND WORKSHOP
REGULATION BOARD**

- Prof. Dr. Ahmet KAÇAR-Kastamonu Üniversitesi-Türkiye/Kastamonu
University-Turkey
Prof. Dr. Alaattin CANBAY-Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-
Türkiye/Çanakkale Onsekiz Mart University-Turkey
Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL-Akdeniz Üniversitesi-Türkiye/Akdeniz University-
Turkey

- Prof. Dr. Kubra ALIYEVA-Azerbaycan Milli İlimler Akademisi-
Azerbaycan/Azerbaijan National Academy of Sciences Azerbaijan
Prof. Dr. Flera SAYFULINA- Federal Kazan Üniversitesi-Rusya/Kazan
Federal University-Russia
Prof. Dr. Kazım HACİMEYLİÇ-Sarayova Güzel Sanatlar Akademisi-Bosna
Hersek/Sarajevo Academy of Fine Arts-Bosnia and Herzegovina
Prof. Dr. Savle JOLDASBEKOVA-M. Avezov Güney Kazakistan Devlet
Üniversitesi-Kazakistan/M. Avezov South Kazakhstan State University -
Kazakhstan
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Karim MİRZAE-Tebriz İslami Sanatlar
Üniversitesi-İran/ Tabriz Islamic Art University-Iran
Prof. Dr. Kuandık ERALİN-Ahmet Yesevi Üniversitesi-Kazakistan/Akhmet
Yassawi University-Kazakhstan
Doç. (Assoc. Prof.) Ruhi KONAK-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Doç. Dr.(Assoc. Prof. Dr.) Sevay ATILGAN-Gazi Üniversitesi-Türkiye/Gazi
University-Turkey
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Yahya YEŞİLYURT-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Serkan İLDEN-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Aydın ZOR-Akdeniz Üniversitesi-
Türkiye/Akdeniz University-Turkey
Doç. (Assoc. Prof.) Ömer ZAIMOĞLU-Akdeniz Üniversitesi-
Türkiye/Akdeniz University-Turkey
Dr. Öğr. Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Cengiz ŞAHİN- Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof. Dr.) Hatice TOZUN-Gazi Üniversitesi-
Türkiye/Gazi University-Turkey
Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof. Dr.) Sıtkı AKARSU-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) İ. M. V. Noyan GÜVEN-Kastamonu
Üniversitesi-Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) Muhammet BİLGİN-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) Köksal BİLİRDÖNMEZ-Kastamonu
Üniversitesi-Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) İrem PALA-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Öğr. Gör. (Lecturer) Işıl KONAK-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Öğr. Gör. (Lecturer) Halit YABALAK-Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi-
Türkiye/Van Yüzüncü Yıl University-Turkey
Arş. Gör. (Research Assistant) Mine DİLBER-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Mehmet Akif ERTAŞ- Lakin Yayınları-Türkiye/Lakin publications-Turkey

ÇEVİRİ OFİSİ
TRANSLATION OFFICE

Dr. Öğr. Üyesi. (Assist. Prof.) Mehmet Ertuğ YAVUZ-Bozok Üniversitesi-
Türkiye/Bozok University-Turkey
Öğretim Görevlisi (Lecturer) Atilla SUNCAK-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey

SEKRETERYA
SECRETARIAL

Arş. Gör. (Research Assistant) Mine DİLBER-Kastamonu Üniversitesi-
Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Tuğçe AKKAYA-Kastamonu Üniversitesi-Türkiye/Kastamonu University-
Turkey
Kübra ATAY-Kastamonu Üniversitesi-Türkiye/Kastamonu University-Turkey
Rabia AYÇİÇEK-Kastamonu Üniversitesi-Türkiye/Kastamonu University-
Turkey
Senem ÖZDEK-Kastamonu Üniversitesi-Türkiye/Kastamonu University-
Turkey
Sinem DURMAZ-Kastamonu Üniversitesi-Türkiye/Kastamonu University-
Turkey
Mert COŞKUN-Kastamonu Üniversitesi-Türkiye/Kastamonu University-
Turkey

FAALİYET PROGRAMI

PROGRAM AKIŞI
08.10.2018 Pazartesi

AÇILIŞ TÖRENİ

Yer: İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Konferans Salonu

9:30 Açılış-Program Takdimi-Saygı Duruşu ve İstiklal Marşı / Opening-Program Presentation-Respect Stance and National Anthem

AÇILIŞ KONUŞMALARI / OPENING SPEECHES

9:40 Doç. Ruhi KONAK (Sempozyum Genel Sekreteri / General Secretary of the Symposium)

9:50 Prof. Dr. Ahmet KAÇAR (Sempozyum Başkanı / President of the Symposium)

10:00 Prof. Dr. Seyit AYDIN (Kastamonu Üniversitesi Rektörü / The Rector Of Kastamonu University)

10:10 Tahsin BABAŞ (Kastamonu Belediye Başkanı / Mayor Of Kastamonu)

10:20 KONSER / CONCERT

Nefesli Saz (Kaval): Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL / Solist-Bağlama: Dr. Öğr. Üyesi Sevilay GÖK AKYILDIZ / Bağlama: Dr. Öğr. Üyesi Sıtkı AKARSU / Nefesli Saz (Sipsi) Öğr. Gör. Ali BEDEL / Ritim Saz: Sait DEMİR / Gitar: Gökhan BATTI/ Kabak Kemane: Berkan ÇİFTÇİ

SERĞİ AÇILIŞLARI VE KOKTEYL / EXHIBITION OPENING AND COCKTAIL

11:00 Dr. Öğr. Üyesi İ.M.V. Noyan GÜVEN Kişisel Ebru Sergisi Açılışı / İ.M.V. Noyan GÜVEN's Solo Marbling Exhibition Opening

11:00 Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK Kişisel Tezhip Sergisi Açılışı / Hüseyin Elitok's Solo Tezhip Exhibition Opening

11:00 Uluslararası Karma Sergi Açılışı / International Mixed Exhibition Opening

12:00 Öğle Yemeği / Lunch

1. OTURUM / 1.SESSION (Salon 1 / Hall 1)

Oturum Başkanları / Session Moderators

Doç. Dr. Sevay ATILGAN- Dr. Öğr. Üyesi İrem PALA

1. **13:30 – 13:45 Prof. Aysen SOYSALDI / Arş. Gör. Samet BEDER**, Turizm Sektöründe Pazarlanan Geleneksel Sanat Ürünlerindeki Yozlaşma Üzerine / A Study on the Degeneration of Traditional Arts Products in Tourism Sector

13:45 – 14:00 Dr. Ahmet AYTAÇ, Beledi Bezi'nde Bir Usta: Ethem Tıprırdık ve Yeni Bir Yaklaşım / A Craftsman in Beledi Fabric: Ethem Tipirdik and a New Approach

2. **14:00 – 14:15 Öğr. Gör. Derya ÇELİK / Dr. Öğr. Üyesi. Nurhan ÖZKAN / Prof. Dr. Nurgül KILINÇ**, Kırşehir İli Geleneksel Giysilerinde Kullanılan Kuşak Örnekleri / Sash Belt Samples Used in Traditional Kırşehir Clothing

3. **14:15 – 14:30 Dr. Öğr. Üyesi Gülten KURT**
Yazmacılık Sanatına Dokunan Narin Eller / Delicate Hands Touching the Art of Yazma Making

4. **14:30 – 14:45 Dr. Ahmet AYTAÇ**, Cami Tasvirli Halı Seccadeler / Prayer Rugs With Mosque Depicted Figures

5. **14:45 – 15:00 Prof. Dr. Auyez BAIDABEKOV, Öğr. Gör. Elmira KEMELBO KOVA**, Ежелгі қазақ жиһаздарының түрлері мен ерекшеліктері және оларды оқыту әдістемесі /Types and Peculiarities of Ancient Kazakh Furniture and Their Teaching Methods

15:00 – 15:15 Tartışma / Discussion

15:15 – 15:30 Çay-kahve molası / Tea-coffee break

2. OTURUM / 2.SESSION (Salon 5 / Hall 5)

Oturum Başkanı / Session Moderators

Doç. Dr. Ömer ZAİMOĞLU / Dr. Öğr. Üyesi İ. M.V. Noyan GÜVEN

1. **13:30 – 13:45 Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL / Dr. Öğr. Üyesi Sevilay GÖK AKYILDIZ / Öğr. Gör. Ali BEDEL**, Gelenekten Geleceğe Teke Yöresi Halk Müziğine Hizmet Edenler / The Locals Who Served the Teke Yöresi (Teke Regions) Folk Music From Tradition to the Future
2. **13:45 – 14:00 Dr. Öğr. Üyesi Sıtkı AKARSU**, Modernleşme Sürecinde Türk Müziğinin Karşılaştığı Sorunlar / The Problems of Comparison of Turkish Music in Modernization
3. **14:15 – 14:30 Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK**, Karşılaştırmalı Müzikoloji Teorilerinin Türkiye’de Organoloji Çalışmalarına Etkisi / Effect of Comparative Musicology Theories on Organology Studies in Turkey
4. **14:30 – 14:45 Dr. Öğr. Üyesi Sıtkı AKARSU**, Âşıklık Geleneğinin Günümüz Sorunları ve Bazı Çözüm Önerileri / The Current Issues of the Tradition Minstrelsy and Some Solution Suggestions

15:00 – 15:15 Tartışma / Discussion

15:15 – 15:30 Çay-kahve molası / Tea-coffee break

3. OTURUM / 3. SESSION (Salon 3 / Hall 3)

Oturum Başkanı / Session Moderators

Doç. Karim MİRZAEI / Doç. Dr. Aydın ZOR

1. **13:30 – 13:45 Doç. Serkan İLDEN**, Çağdaş Resim Sanatında Bir Yaratıcılık Unsuru Olarak Geleneksel Sanatlar / Traditional Arts as a Creation Element in Contemporary Painting Art
2. **13:45 – 14:00 Dr. Öğr. Üyesi Metin UÇAR**, Güncel Sanat Uygulamalarında Motif / Motif in Contemporary Art Practice
3. **14:00 – 14:15 Dr. Öğr. Üyesi Serap YILDIZ İLDEN**, Sanatsal Yaratılara Felsefi Bir Bakış Olarak Rastlantı / As a Philosophical Perspective on Artistic Creations
4. **14:15 – 14:30 Prof. Dr. İsa ELİRİ / Nurhan ÇAMÖZ AÇIKBAŞ**, Eserde Nitelik Sorunu / Quality Issue in the Artwork
5. **14:30 – 14:45 Y. Lisans Öğrencisi Hasan Barış ÇİÇEK**, Hitit Kursunun Yaratım Unsuru Olarak Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansıması / The Reflection of the Hittite Course on Contemporary Turkish Art as a Creation Element
6. **14:45 – 15:00 Y. Lisans Öğrencisi Merve TUFAN**, Soyut Resim Sanatında, Yaratıcı Bir Eylem Olarak Entropi Kavramı / The Concept of Entropy as a Creative Action in Abstract Art
7. **15:00 – 15:15 Dr. Öğr. Gör. Samuratova TATTIGUL KAKENOVNA**, Pedagogical Aspects of Artistic Ornament / Sanatsal Süslemenin Pedagojik Yönleri
8. **15:15 – 15:30 Arş. Gör. İlkyaz ARİZ YÖNDEM**, Gerçek mi Yoksa Kalpazanlık Ürünü mü?: Resim Sanatında Sahteciliğin Bilimsel Tespit Yöntemleri / Is It Real or Forged?: Scientific Methods Of Detecting Forgery in the Art of Painting

15:30 – 15:45 Tartışma / Discussion

15:45 – 16:00 Çay-kahve molası / Tea-coffee break

4. OTURUM / 4. SESSION (Salon 4 / Hall 4)

Oturum Başkanı / Session Moderators

Doç. Ruhi KONAK / Dr. Öğr. Üyesi Köksal BİLİRDÖNMEZ

1. **13:30 – 13:45 Prof. Dr. Yaşar SELÇUK ŞENER**, Türkiye’de Koruma Onarım Eğitimi ve Uygulamaları / The Education and Applications of Conservation And Restoration in Turkey

3. **14:00 – 14:15 Dr. Öğr. Üyesi. Muhammet BİLGEN**, Kalem İşi Koruma-Onarım Çalışmalarında Desen Tamamlama(Ma) (Tümleme(Me) Yaklaşımları / Completion or Non Completion Approaches of Missing Parts of Wall Paintings in Conservation And Restoration Works
4. **14:15 – 14:30 Y. İçmimar ve Çevre Tasarımcısı. Esra Uslu / Y. İçmimar ve Çevre Tasarımcısı. İsmail Ertan ERTÜRK / Dr. Öğr. Üyesi. A. Esra BÖLÜKBAŞI ERTÜRK**, Tarihi Çevrede Ziyaretçi Yönetim Levhalarına Bir Yaklaşım: Safranbolu Örneği / An Approach to Visitor Management Boards in Historical Environment: A Case Study Of Safranbolu
5. **14:30 – 14:45 Öğr. Gör. Beril ŞENOL**, İzmir Santa Maria Katolik Kilisesi Vitray İsa İkonası Restorasyonu / İzmir Santa Maria Catholic Church Restoration of the Stained-Glass Jesus Icon
6. **14:45 – 15:00 Y. Lisans Öğrencisi Gökçen GÖKGÖZ / Dr. Öğr. Üyesi. A. Esra BÖLÜKBAŞI ERTÜRK**, Kastamonu Sanayi Mektebi Binasının Dünü – Bugünü – Yarını; Sorunlar ve Çözüm Önerileri / Kastamonu Industrial School Building's Yesterday - Today - Tomorrow; Problems and Solution Suggestions

15:00 – 15:15 Tartışma / Discussion

15:15 – 15:30 Çay-kahve molası / Tea-coffee break

5. OTURUM / 5. SESSION (Salon 2/Hall 2)

Oturum Başkanı/Session Moderators

Prof. Dr. Ćazim HADŹİMEJLIĆ / Dr. Öğr. Üyesi Ömür KOÇ

1. **13:30 – 13:45 Öğr. Gör. Burcu TOĞRUL**, Süleymaniye Kütüphanesinde Bulunan Mehmed Şefik Efendi'ye Ait Sülüs Hatlı Levhaların Tezyinatı / The Decoration of Sülüs Calligraph Plates of Mehmed Şefik Efendi in the Süleymaniye Library
2. **13:45 – 14:00 Öğr. Gör. Züleyha ZOR / Doç. Dr. Lütfü KAPLANOĞLU**, Nakkaş Osman Minyatürlerinde Görülen Perspektif Arayışlar / Perspective Understanding of Nakkaş Osman Miniatures
3. **14:00 – 14:15 Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK**, Vakıflar Genel Müdürlüğü Kültür Tescil Daire Başkanlığı Arşivinde Bulunan 137 Envanter Numaralı Sultan Abdülmecid Vakfiyesi ve Tezyinatı / The Abdülmecid Foundation Property and Decoration With 137 Inventory Number in Archives of the General Directorate of Foundations Culture Registration Department
4. **14:15 – 14:30 Doç. Dr. Karim MİRZAEI / Valda VORZA (Latvia, Gulbene History And Arts Museum, Director Mg., paed**, Reflection of Anatolian, Iran and Azerbaijan Carpets on Julijs Straume's Rugs / Julijs Straume Kilimlerinde Anadolu, İran ve Azerbaycan Halılarının Yansımaları
5. **14:30 – 14:45 Arş. Gör. Mine DİLBER**, Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesinde Korunan 18. Yüzyıla Ait Birkaç El Yazması Eserin Tezyinatı / Decorations of a Few 18th Century Manuscripts Protected in The Kastamonu Manuscripts Library
6. **14:45 – 15:00 Prof. Dr. N. B. RAKHMETOV / Öğr. Gör. K. B. AZHİBAEVA**, Perfection of the Creative Activity of Specialists in Artistic Work / Sanatsal Çalışmalarda Uzmanların Yaratıcı Etkinliğinin Mükemmelliği

15:00 – 15:15 Tartışma / Discussion

15:15 – 15:30 Çay-kahve molası / Tea-coffee break

6. OTURUM / 6. SESSION (Salon 1 / Hall 1)

Oturum Başkanları / Session Moderators

Prof. Aysen SOYSALDI / Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK

1. **15:30 – 15:45 Öğr. Gör. Beril ŞENOL/Doç. Dr. Serdar Gökhan ŞENOL**, Akdeniz'in Mis Zambağı Lilium Candidum İle Bir Motif Denemesi / A Flower Illustration of Mediterranean Madonna Lily Lilium Candidum

2. **15:30 – 15:45 Öğr. Gör. Beril ŞENOL/Doç. Dr. Serdar Gökhan ŞENOL**, Akdeniz'in Mis Zambağı Lilium Candidum İle Bir Motif Denemesi / A Flower Illustration of Mediterranean Madonna Lily Lilium Candidum
3. **15:45–16:00 Y. Lisans Öğrencisi Elif DURSUN**, Süleymaniye Kütüphanesinde Bulunan Fazıl Ahmet Paşa Koleksiyonuna Ait 00002 Envanter Numaralı El Yazması Kur'an-ı Kerim'in Tezyinatı / The Examination of Decorations for the Manuscript Qur'an With Inventory Number 00002 in the Fazil Ahmet Pasha Collection in Süleymaniye Library
4. **16:00 – 16:15 Y. Lisans Öğrencisi Gönül URVASIZOĞLU**, Manisa Yazma Eser Kütüphanesinde Bulunan 2819 Envanter Numaralı Delâilü'l Hayrat'ın Kitap Sanatları Bakımından İncelenmesi /Examination in Terms of Book Arts of Delâilü'l Hayrat With Inventory Numbers 2819 in the Manisa Manuscript Library
5. **16:15 – 16:30 Prof. Mehdi MOHAMMADZADEH**, Modern Schools for Arts in the Islamic World with an Emphasis on the Ottoman / Modern Schools for Arts in the Islamic World with an Emphasis on the Ottoman
6. **16:30 – 16:45 Doç. Dr. Sevat ATILGAN**, Türkiye'de Kitap Sanatları Araştırmalarında Karşılaşılan Sorunlar: Eserlere Ulaşma, Kaynak Kullanımı, İçerik ve Metodolojik Yaklaşımlar üzerine Bazı Görüşler / Problems Encountered in the Studies Relating to Book Arts in Turkey: Some Views on the Access to Manuscripts, Resource Use, Content and Methodological Approaches
7. **16:45 – 17:00 17:00 – 17:15 Öğr. Gör. Halit YABALAK**, Olferd Dapper ve Matrakçı Nasuh'un Bitlis Konulu Eserlerinin Karşılaştırılması / Comparing of Olferd Dapper and Matrakçı Nasuh's Bitlis Depictions.

17:15-17:30 Tartışma / Discussion

7. OTURUM / 7. SESSION (Salon 2 / Hall 2)

Oturum Başkanı / Session Moderators

Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL / Dr. Öğr. Üyesi Sıtkı AKARSU

1. **15:30 – 15:45 Arş. Gör. Günnar YAĞCILAR TONGUÇ / Doç. Dr. Aydın ZOR**, Logo Tasarımlarının Tipografiden Uzaklaşarak İkona Dönüşmesi Üzerine Bir İnceleme / An Investigation on the Transformation of Logo Designs From the Typography to the Ikona
2. **15:45 – 16:00 Doç. Dr. Ömer ZAİMOĞLU / Prof. Dr. Savle JOLDASBEKOVA / Öğr. Gör. Leyla İMANKULOVA**, Kazakistan Sanat Eğitiminde Araştırma Yöntemleri / Research Methods in Art Education in Kazakhstan
3. **16:00 – 16:15 Dr. Öğr. Üyesi Köksal BİLİRDÖNMEZ**, Sanatsal Bir Başkaldırı Olarak Graffiti / Graphite as an Artistic Revolt
4. **16:15 – 16:30 Doktora Öğrencisi Namiq AHMEDOV**, Bakü-Tiflis-Kars Demiryolu Hattının Açılış Töreni Türk Medyasının Gündeminde / Turkish Media Coverage of the Opening Ceremony of the Baku-Tbilisi-Kars Railway
6. **16:45 – 17:00 Y. Lisans Öğrencisi Özlem KARAOSMANOĞLU**, Çin ve Türk Kültüründe Ejderha Sembolizminin Yansımaları / The Reflections of Dragon Symbolism in Chinese and Turkish Culture

17:15-17:30 Tartışma / Discussion

8. OTURUM / 8. SESSION (Salon 3 / Hall 3)

Oturum Başkanı / Session Moderators

Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER / Dr. Öğr. Üyesi Muhammet BİLGİN

1. **15:30 – 15:45 Dr. Ezgin YETİŞ**, Bazı Örnekler İle Osmanlı Duvar Resimlerinin Korunmasına Yönelik Değerlendirmeler / The Assessments of Conservation of Some Ottoman Wall Paintings
2. **15:45 – 16:00 Öğr. Gör. Ali YAŞAR**, Stratonikeia Kuzey Cadde Zemin Mozaığının Konservasyonu / Conservation of Floor Mosaic North Street on Stratonikeia

3. **16:00 – 16:15 Prof. Dr. Ćazim HADŹIMEJLIĆ** Türk Cilt Sanatı Tarihi ve Ćeřitleri / History and Types of Turkish Bookbinding
4. **16:15 – 16:30 Öğr. Gör. Işılay KONAK** Kastamonu Atabey Türbesi Restorasyon Geçmişı Ve Mevcut Korunma Durumu Hakkında Bir Değerlendirme / An Assesment of the Restoration History of Kastamonu Atabey Tomb and the Current Conservation Status
5. **16:30 – 16:45 Badakhshanova Aitbubu BEİSHEMBİYEVNA**, Кыргызский мифологический символ «Умай Эне» в прикладном искусстве./ Uygulamalı Sanatta Kırgız Mitolojik Sembolü "Umai Ene"
6. **16:45 – 17:00 Doç. Dr. Ali Akın AKYOL / Dr. Murat EROğLU**, Geleneksel Safranbolu Evlerinde Arkeometrik Analizler / Archeometric Analysis of Traditional Safranbolu Houses
- 17:15-17:30 Tartışma / Discussion**

9. OTURUM / 9. SESSION (Salon 4 / Hall 4)

Oturum Başkanı / Session Moderators

Prof. İsa ELİRİ / Doç. Serkan İLDEN

1. **15:30 – 15:45 Dr. Öğr. Üyesi İrem PALA**, Türk Ćini Sanatı Alanına Dair Sorunlar / Problems İn The Field Of Traditional Turkish Ceramics Art
2. **15:45 – 16:00 Dr. Öğr. Üyesi Ömür KOÇ**, Menteşe Sancağı'nda Rodos Seferi İle İlgili Menkıbelerin-Efsanelerin Minyatürlenmesi / Miniatureization of Tales Related to Rhodes Expedition in Menteşe Sanjak
3. **16:00 – 16:15 Dr. Öğr. Üyesi İ.M.V. Noyan GÜVEN**, Kastamonu Yazma Eserler Kütphanesi'nde Bulunan Üç Farklı Murakka Albümünün Kitap Sanatları Açısından İncelenmesi / Examination of Three Different Murakka Albums in Kastamonu Manuscripts Library in Terms Of Book Arts
4. **16:15 – 16:30 Dr. Öğr. Üyesi İrem PALA / Y. Lisans Öğrencisi Ayşe Sema BARDAK**
Türk Ćini Sanatında Kullanılan Teknikler / Techniques Used in Traditional Turkish Ceramic Art (Ćini)
5. **16:30 – 16:45 Doç. Ruhi KONAK**, Türk Minyatür Sanatının Güncel Durumu Hakkında Bir Kaç Eleştiri / A Few Criticisms About the Current State of Turkish Miniature Art
6. **16:45 – 17:00 Y. Lisans Öğrencisi Tuğçe AKKAYA**, Matrakçı Nasuh'un Minyatürleri Hakkındaki Yayınlarla Eleştirel Bir Bakış / A Critical View to the Publications Related With Matrakçı Nasuh Miniatures
7. **17:00 – 17:15 Y. Lisans Öğrencisi Kübra ATAY**, Sanat Eserinin Anlamlandırılması Bakımından İşlevin Rolü / Role of Function in Terms of Meaning of Art Work

17:15-17:30 Tartışma / Discussion

19:30 Akşam Yemeği / Dinner

**ULUSLARARASI KARMA SERGİ
INTERNETIONAL MIXED EXHIBITION**

Ahmet AYTAÇ
Alkan BAYRAKTAR
Amineh RABIEI
Atilla DİLER
Aydın ZOR
Ayşe Sema BARDAK
Beril SÜMER ŞENOL
Bilal ALAN
Burcu TOğRUL
Buse ÖZNEHİR ÇAKIR
Esengül YÜCE

Elif DURSUN
Elif KIRKKESELİ
Esra ATİK
Emrah YÜCEL
Esmâ MUTLU
Elahe BAKHTAVAR
Gazzale ELHAMİYAN
Funda DEMİRÇİN KÖZ
Gönül URVASIZOĞLU
Gülşen ERYÜKSEL
Günar YAĞCILAR TONGUÇ
Gözde YETMEN
Hasan Barış ÇİÇEK
Harun GÜVEN
Halit YABALAK
Hatice TOZUN
Hüseyin ELİTOK
Hicran YILMAZ
Işıl KONAK
İ.M.V. Noyan GÜVEN
İsmail Ertan ERTÜRK
İrem PALA
Jülide KİŞİOĞLU
Karim MİRZAE
Köksal BİLİRDÖNMEZ
Kübra ATAY
Leyla KARA
Lütfü KAPLANOĞLU
Mert COŞKUN
Mine DAĞEVİREN
Muhammet BİLGİN
M. Nilüfer KIRAZ
Mine DİLBER
Mustafa KARTAL
Müşerref ÇAKIR
Nazmi KİŞİOĞLU
Negin MAHJOUR
Ömür KOÇ
Okan BOYDAŞ
Ömer ZAIMOĞLU
Rabia AYÇİÇEK
Rasul GANDOMI
Ruhi KONAK
Senem ÖZDEK
Serhat GÜLEBENZER
Serkan İLDEN
Serap YILDIZ İLDEN
Sara EDALATJU
Shole İROF
Sinem DURMAZ
Sümeyra İLHAN
Tuğçe AKKAYA
Tuba BİLİRDÖNMEZ
Ümmü Seda KAYNAR
Vali MAHBOUBİ
Yasemin ARIMAN
Yurdağül MEHMEDOĞLU
Züleyha ZOR

09.10.2018 SALI
Çalıştay Programı / Workshop Program
09.45-10-30

Keçe

Dr. Ahmet AYTAÇ:

Halı Deseni

Doç. Karim MİRZAE

Ebru

Mert ÇOŞKUN, Senem ÖZDEK, Sinem DURMAZ, Rabia AYÇİÇEK, Yusuf
VATANUĞRUNA

Tezhip

Elif DURSUN, Gönül URVASIZOĞLU

Minyatür

Tuğçe AKKAYA

Çini

Ayşe Sema BARDAK

10: 45 PANEL/PANEL

Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER
Prof. Dr. Ćazim HADŹIMEJLIĆ
Prof. Aysen SOYSALDI
Doç. Dr. Sevay ATILGAN
Doç. Karim MİRZAE
Dr. Öğr. Üyesi Ömür KOÇ

12:30 Kapanış Yemeği

13:30 Gezi (Kasaba Köyü Camii)

ETKİNLİK ADRESİ

Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
Kuzeykent Kampusu
KASTAMONU

xx

SUNUŞ

Beşerî hayatın sanat olmadan tekâmül etmesi tasavvur edilemez. Kastamonu Üniversitesi olarak bizler, Üniversitelerin akademik ve ilmî faaliyetlerin yanı sıra, kültür ve sanat faaliyetlerinde bulunmak suretiyle cemiyet hayatı üzerinde tesirli olması gerektiğinin şuurundayız. Bu manada hem sanat hem de ilmin iç içe geçerek tezahür ettiği böyle ehemmiyetli bir faaliyete ev sahipliği yapmaktan memnuniyet duyuyoruz.

İnsanlık tarihi boyunca cemiyetler, sanata verdikleri değer ölçüsünde medenileşmişler, tabiatı sanat ile idrak etmiş, ilimlerini sanatın ışığında tekâmül ettirmişlerdir. Dünya beşerî tarihi incelendiğinde bu husus bariz bir şekilde tebarüz eder.

Dünyanın en kadim milletlerinden biri olan Türkler, tarihleri boyunca sanata büyük kıymet vermişlerdir. Bizler, İslâm medeniyeti başta olmak üzere, tarihimiz boyunca temas kurduğumuz bütün medeniyetler ile sanatımızı ve kültürümüzü tekâmül ettirmeyi başaramış bir milletiz. Derin bir kültürün, zamanın süzgecinden damıtılarak ince bir zevke döndüğü ve mimariden edebiyata, minyatürden musikiye kadar sanatın pek çok farklı türünde ortaya konmuş; bugün bütün dünya tarafından değeri takdir edilmiş muazzam eserlerimizi görebiliyoruz.

Bu sempozyumun çok ehemmiyetli bulduğumu belirtmek istiyorum. Zira problemler müspet bir şekilde tamamıyla ortaya koyulmadığı müddetçe, meselelere çözüm yolu bulmanın da imkânı yoktur. İnaniyorum ki bu sempozyum nihayetinde Türk sanatının mevcut meseleleri tespit edilecek, bu meselelere dair hal çareleri arz edilecektir.

Faaliyetimize iştiraklerinden ötürü değerli ilim insanlarına, kıymetli sanatçılarımıza çok teşekkür ediyoruz. Bu Sempozyumun tertiplenmesinde emeği geçen Güzel Sanatlar Fakültemizin Dekanı, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü öğretim elemanları, maddî ve manevî desteğinden dolayı Kastamonu Belediye Başkanımız Tahsin Babaş'a bir kere daha teşekkür ediyorum.

xxi

Prof. Dr. Seyit AYDIN
Rektör

21. YÜZYILDA TÜRK SANATI: MESELELER VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ
Milletlerarası Sempozyum-Sergi-Konser-Çalıştay

SUNUŞ

Üniversitemiz Rektörlüğü ve Kastamonu Belediye Başkanlığının himayesinde Fakültemiz Geleneksel Türk Sanatları Bölümünce düzenlenen “21. Yüzyılda Türk Sanatı: Meseleler ve Çözüm Önerileri Milletlerarası Sempozyum-Sergi Konser-Çalıştay faaliyetimizi gerçekleştirmiş olmaktan mutluyuz.

Bilindiğı üzere Kastamonu, 2018 yılı Türk Dünyası Kültür Başkentidir. Kültür, bir topluluğun tarihi boyunca kazandığı maddi-manevi değerlerini, duyuş ve düşünüş birliğini oluşturan her türlü düşünce ve sanat varlıklarının tümüdür. Kültür etkileşim yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılır. Bir sanat eserinin oluşumunda ait olduğu toplumun kültür yapısının önemi büyüktür.

Sanat insanlardan, kültürden, zamandan etkilenir ve dahası etkilemeye çalışır. Sanat eserlerini incelediğimizde ait olduğu kültürün, zamanın ve çevrenin izleri görülür. Kültür her ne kadar sanatı etkiliyorsa, sanatta kültürü etkiler. Geliştirir. Yani karşılıklı etkileşim söz konusudur. Bir sanat eseri ait olduğu kültürün özelliklerini kuşaklar boyunca taşır. Yani sanat eseri kültürün devamlılığını sağlayan en önemli etmenlerden biridir.

2018 Türk Dünyası Kültür Başkenti Kastamonu’da bizler, başta Valiliğimiz, Belediyemiz ve Üniversitemiz olmak üzere sivil ve resmi kurum ve kuruluşlar olarak bir dizi etkinlik gerçekleştirdik. Bu bağlamda, bünyesinde Geleneksel Türk Sanatları ölümünü barındıran Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi olarak bahsi geçen bu etkinliklere “21. Yüzyılda Türk Sanatı: Meseleler ve Çözüm Önerileri Milletlerarası Sempozyum-Sergi Konser-Çalıştay’ını da eklemek istedik.

Yurt dışından ve ülkemizin muhtelif üniversitelerinden gelen kıymetli sanatçı-akademisyenlerimizin iştirakı ile gerçekleştirilen bu faaliyetimizde sergiler, konser, panel, çalıştay ve bildiri sunumları yapılmıştır. Her birinin amacına ulaşmasını diliyor, özellikle 21. yüzyılda Türk sanatı için tespit edilen, meseleler ile geliştirilen çözüm önerilerinin sempozyum kayıt altına alınmasının önemli olduğunu vurgulamak istiyorum.

Katılımları için değerli sanatçı-akademisyenlere, desteklerinden dolayı Kastamonu Belediye Başkanlığımıza, Kastamonu Üniversitesi Rektörlüğümüze, düzenleme kurulunda görev alan çalışma arkadaşlarıma, öğrencilerime teşekkür ediyorum.

Prof. Dr. Ahmet KAÇAR
Dekan

xxii

**TURİZM SEKTÖRÜNDE PAZARLANAN GELENEKSEL SANAT
ÜRÜNLERİNDEKİ YOZLAŞMA ÜZERİNE**
A STUDY ON THE DEGENERATION OF TRADITIONAL ARTS PRODUCTS
IN TOURISM SECTOR

*Aysen Soysaldı**
*Samet Beder**

Özet

Turizm insanlar tarafından hoş vakit geçirmek için yapılan seyahat ve dinlendirici ortamlarda bulunma aktivitelerinden oluşan lüks tüketimlerdir. Bu sektörün farklı arz ve talep çeşitliliği içinde önemli bir kısmını da hediyelik veya hatıra ürün pazarı oluşturur. İç veya dış turizm ortamlarında çok çeşitli el yapımı ürün pazarlanır.

Bu ürünler hem yerel karakteristiği taşımalı, hem de dekoratif ve fonksiyonellik ihtiyacını karşılamalıdır. Çağın teknolojik gelişmeleri, toplumsal değişimle birlikte el sanatlarının yok olmasına ve turizmdeki pazarlanan ürünlerin de yozlaşmasına sebep olmaktadır. Bu yozlaşmanın bir başka etkeni ise; sektöre hazırlıksız yakalanan yöre insanın halk kültürü ürünlerini bu sektöre göre tasarlama yeteneğinin olmamasıdır. Turizmdeki geleneksel sanat ürünleri pazarlamasında plansız, programsız ve kontrolsüz üretimler de geleneksel Türk sanatları karakteristiğini yok olma ile yüz yüze getirmiştir.

Bir çözüm önerisi olarak; Belli başlı turizm merkezlerinde, “Yaşayan Uygulamalı Geleneksel Sanat Müzeleri” kurulmalı ve pilot proje olarak gerçekleştirilmelidir. Bu müzelerde yerel ve geleneksel sanat ürünlerinin derleme, sergileme, bakım-onarım, tıpkı üretim ve yeniden yorumlayarak tasarımları yapılmalıdır. Bu sayede çok sayıda çalışanı ile kendi içinde bir istihdam alanı yaratması gibi gözlenebilir sonuçlar da elde edilmiş olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Turizm, Geleneksel sanat, pazar, yozlaşma

Abstract

Tourism is a luxurious consumption of travel and relaxation activities that are designed to make people enjoy themselves. An important part of this supply and demand diversity of this sector is the gift or souvenir product market. A wide range of handmade products are marketed in domestic or foreign tourism environments.

These products must carry both local characteristic and decorative and functional needs. The technological developments of the age cause the destruction of handicrafts with social change and the degeneration of marketed products in tourism. Another effect of this corruption is; it is the lack of ability to design people's folk culture products according to this sector. Unplanned, unscheduled and uncontrolled productions in the marketing of traditional arts products in tourism have brought the character of traditional Turkish arts to face with extinction.

As a solution proposal; in the major tourism centers, "Living Applied Traditional Art Museums" should be established and implemented as a pilot project. In these museums, the collection, exhibition, maintenance and repair of local and traditional art products, just as production and design work should be done. In this way, observable results such as creating an employment field within itself with a large number of employees will also be obtained.

Key Words: Tourism, Traditional art, market, corruption

Giriş

Bacasız sanayi olarak adlandırılan Turizm insanlar tarafından hoş vakit geçirmek için yapılan seyahat ve dinlendirici ortamlarda bulunma aktivitelerinden oluşan lüks tüketimlerdir. Bu sektörün farklı arz ve talep çeşitliliği içinde önemli bir kısmını da hediyelik veya hatıra ürün pazarı oluşturur. İç veya dış turizm ortamlarında çok çeşitli el yapımı ürün pazarlanır. Bu ürünler hem yerel karakteristiği taşımalı, hem de dekoratif ve fonksiyonellik ihtiyacını karşılamalıdır. Fakat teknolojik

* Prof. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü.
asoyals@gazi.edu.tr

* Arş. Gör. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü. sameetbeder@hotmail.com

gelişmeler, toplumsal değişimle birlikte geleneğin yok olmasına ve turizmde pazarlanan ürünlerin yozlaşmasına sebep olmaktadır.

Turizmin hediyeelik veya hatıra eşya pazarını besleyen kaynaklar bir ülkenin ya da yörenin sahip olduğu kültürel mirastır. Bu miras o halkın gelenek-görenekleri(folkloru), dini tören(ritüel)leri, mutfağı ve gelenekli sanatlarıdır. Turizm pazarında yer alan ürünler içindeki gelenekli sanatlar üç temel grupta ele alınmaktadır. Mimari süsleme sanatları; çini, ahşap, taş, vitray vs. Kitap sanatları; hüsn-ü hat, tezhip, cilt, katı', ebru, Tekstil sanatları; keçe, halı-kilim, kolan, kumaş, baskı, işleme, örgü-oya vs.

Milli kültür mirası olan gelenekli Türk sanatlarını milli kültürün hüner-beceri marifetiyle sanata taşınması ve görselleş/tiril/mesi olarak tanımlayabiliriz. Bu sanatlar; dünyada Türk-İslam sanatları olarak bilinen, Osmanlı dönemindeki «Ehli Hiref» gibi devlet eliyle desteklenen sanatkarların ürettiği yazma eserlerde, resmi ve dini mimari süslemelerinde ve tefrişatında karşımıza çıkan sanat eserleridir. Selçuklu ve Osmanlı saray çevresi süsleme sanatlarında bir üslup birliği vardır. Yukarıda bahsedilen bütün sanatlarda aynı bezeme üslubu karşımıza çıkar. Ayrıca halk arasında ahi ve lonca teşkilatlarına bağlı zanaat erbabının ürettiği, sivil mimari ve Türk etnografyasını meydana getiren eserler de milli kültür mirasıdır. Bu eserlerde saray sanatlarına öykünme olduğu gibi, özellikle Yörük-Türkmen keçe ve dokuma sanatlarında Türk mitolojisinin etkisi olan anonim motifler ve Türk boylarının damgaları yer almaktadır.

Aynı zamanda gelenekli sanatlarımız yüzlerce yıllık gelişim sürecinde çeşitli kültürlerle etkileşimlerden geçmiş, bir olgunluğa ulaşmıştır. Gelecek nesillere bırakılan ve nesilden nesle aktarılması gereken, sanat eserlerimiz de bu olgunluğun somut örnekleri olmalıdır.

Ancak kültür tarihimiz açısından da önemli bir yere sahip olan gelenekli sanatlarımızdaki değişen, kaybolan değerler sorunu ile karşı karşıya kalmaktadır. Bu nedenle, kültürümüzün somut ürünlerinin, sürdürülebilirlik ilkesi ile birlikte, koruma altına alınmasının gerekliliği gün geçtikçe daha da net ortaya çıkmaktadır. (Öztürk, 2007, s.40)

Bazı yanlış uygulamalar tarihi değer taşıyan eski eserlerin zarar görmesine neden olabilmektedir. Son zamanlarda eski halı-kilimlerin küçük parçalar halinde kesilip benzer kalınlıklardaki başka parçalar ile birleştirilerek kırkyama yani "patchwork halı-yaygı" adı altında tekrardan tüketime sunulduğu örnekler karşımıza çıkmaktadır. Türk sanatlarına hiçbir faydası olmayan bu ürünler tarihi değer taşıyan eserlere zarar verilmesinden başka bir sonuç ortaya koymamaktadır.

Bu örneklerden anlaşılmaktadır ki toplumların zaman içerisinde yaşanan ve gelişen bir sürecin ürünü olarak yarattığı kültürel değerlerin tanıtılması, bugün de var olması için koruma olgusunun dinamik bir yapı içinde ele alınması gerekmektedir. Korumada esas olan korunacak değerlerin sürekliliğinin sağlanmasıdır. Söz konusu sürekliliğin yanı sıra değişimin varlığının da göz ardı edilmemesi, dolayısıyla, değişimle birlikte neyin, neden ve nasıl korunacağını bilincinde olunması gerekmektedir (Öztürk, 2007, 7).

Geleneksel Sanat Ürünü Özellikleri

Küresele sunulan ulusal kalıt unsurları, hangi toplumsal veya ekonomik grup içinde üretildiğinden çok, ulusu ve kültürü tanımlama ve bu yönüyle ticarileş/tir/me bakımından önemlidir(Oğuz, 2002, 5-10).

Bu anlamda; Gelenekli/El sanatları kavramı altında yapılan, üretim Somut Olmayan Kültürel Miras kapsamında değerlendirilmektedir. Önceleri gelenekli sanatlar ve el sanatları dünyada ulusal kültürün "maddi" boyutu olarak algılanır ve halk ekonomisinin bir parçası olarak görülürdü. Günümüzde ise; kültürel mirasın dünyaya en kolay sunulabilen "görsel" ürünleri olarak değerlendirilmekte ve kurumlaşmalar buna göre gerçekleştirilmektedir. Hatta kimi ülkelerde el sanatları bir bakanlığın adında bile yer alabilmektedir. Örneğin Fransa'da Ministère de l'Economie et l'Artisanat (Ekonomi ve El Sanatları Bakanlığı), Tunus'da Ministère du Tourisme et de l'Artisanat (Turizm ve El Sanatları Bakanlığı) bulunduğu bilinmektedir. (Öcal, 2002, 5-10)

Bu bağlamda gelenekli sanat veya kültürel kimliği olan bir ürün;

- Üretim geleneği olmalı ve aynı teknoloji ve yöntemle üretilmeli.
- Doğal malzeme kullanılmalı, (özellikle oya, işleme vb. sanatlardaki sentetik veya yapay malzeme yozlaşması olmamalı.)
- Türk-İslam sanatı estetik değerlerine uygun desen ve renk uyumuna sahip olmalı, (örneğin; çini renkleri geleneğimizde doğal taş renkleri iken 2000'lerden sonraki üretimlerde oldukça parlak çok renk kullanımı ve kontrast olmayan açık renkler uyumsuz, Türk çini karakteri yerine arabesk tarz rahatsız etmektedir.)
- Model ve tipoloji bakımından etnografik özellik taşımalı.

- Kolay ulaşılabilir ve alınıp satılabilir olmalı. Yani hediyelik eşya olarak turizmle yönelik hatıra eşyası olmalıdır.
- Sağlam, kaliteli, sağlıklı özellikler taşımali.
- Eser veya ürün kimlik etiketi olmalı (malzeme, ebat, teknik, geleneği, üretim yeri, kullanım özellikleri yazılmalı, varsa coğrafi işaret veya kalite kontrol işareti belirtilmeli).
- Sanat eseri olarak katma değer taşımali.

Geleneksel Sanat Ürünlerinin Üretim, Maliyet ve Pazarlama Sorunları

Resmî kurumlaşmaların "derleme", "araştırma", "öğretme" merkezli sanat eğitimi faaliyetleri sırasında kimi üretimler yapılmaktadır. Gelenekli sanatlarını ticarî-kültürel bir mal olarak halka ve kültür turizmüne arzı herhangi bir denetim ve planlamadan uzaktır. Faaliyetler, kolay ve hızlı üretim, düşük maliyet, popüler desen ve renk anlayışı üzerinden yürütölmektedir. Gelenekli/El sanatları üretim alanının bilgi ve tasarımıyla birlikte, dernek, şirket, kooperatif, vakıf gibi özel kurumlaşmalara bırakıldığı anlaşılmaktadır.

Kültür ve Turizm Bakanlığındaki Döner Sermaye İşletme Müdürlükleri, gelenekli sanat ürünlerini satış mağazaları ile halka arz eden resmî kurumdur. Yaygın bir üretme, yönlendirme ve satış ağına sahip değildırler. El sanatlarının pazarlanmasında, turizm merkezlerinde kendiliğinden ortaya çıkan özel sektör girişimleri, incelenmeye değer önemli bir "üretim - pazarlama" alanıdır.



Fotoğraf 1. İznik Çini-seramik dükkânı görüntüsü. (Soysaldı, 2018)

Ayrıca müzelerin hediyelik eşya stantlarında, turistik şehirlerin hediyelik dükkânlarında ya da çarşı ve pazarda dahi satılan geleneksel sanat ürünleri pazarlamasında plansız, programsız ve kontrolsüz üretimler, Türk sanatlarını günlük hayattan ve toplum bilincinden silinme tehlikesi ile yüz yüze getirmektedir.

Bu noktada bilinçli üretimin, dolayısıyla bilinçli üreticinin sanatımız açısından önemi ortaya çıkmaktadır. Üretici, üretim aşamasında öncelikle maliyete dikkat göstermektedir. 21. Yüzyılın başında, hediyelik eşya sektöründe geleneksel Türk sanatları ürünleri olarak ya da müzelerde ve tarihi yerlerde satılmakta olan tüm ürünlerin üretim maliyetleri tasarım öğelerini, teknik, biçim, desen, kalite ve malzeme özelliklerini çok yakından etkilemektedir. Önde gelen bir başka etken de rekabete dayalı ortaya çıkan farklı renklerde özellikle dikkat çekici olması için tasarlanan, kontrast renklerde kuralsızca oluşturulan tasarım ürünleridir. Ürünün uygun fiyata mal edilmesi ve farklı görünmesi için uygulamaya alınan bu tasarımlar aslında geleneksel sanatlarımız ile baştan sona ters düşme de geçmişten gelen temel kurallar olan; geleneksel motiflerin kompozisyon kurallarıyla uygulanması, özgünlük, denge, renk uyumu gibi etkenler ile gelişmektedir. Hem maliyet açısından uygulanan seri üretim teknikleri hem de renklerde yaşanan değişimler her dönemde var olsa da, günümüzde bu durum önü alınamaz hale gelmiştir.

Bu araştırmada bir sınırlama ihtiyacı ile turistik bölgelerdeki hediyelik eşyalardan Geleneksel Türk Çini örnekleri ele alınmıştır.

Çini sanatı Anadolu Selçuklu, Osmanlı ve Türkiye cumhuriyet dönemini ele alındığında çok önemli bir sektör olarak karşımıza çıkmaktadır. Yirminci yüzyıl sonuna kadar her dönemde bu eserlerin belirli kurallara göre yapıldığı ve o dönemin sanat üsluplarını yansıttığı görölmektedir. Bu eserler Osmanlı döneminde öylesine büyük değer görmektedir ki "saray çini ve seramiklerin boyutuna şekline ve üretim kalitesine göre bir fiyat listesi dahi hazırlamıştır." (Atasoy, 1989, s.42)

Fakat Osmanlı Çini-seramik tarihini incelendiğinde uygulanan bu devlet gözetimine rağmen, tıpkı günümüzde olduğu gibi ustalar(kolaycılık) üslubu adı verilen dönemde değişmeye

başladığını görülmektedir. Bu dönemde camii, medrese ve türbelerde çininin süsleme ögesi olarak yaygınlaşması sonucu çini-seramik ustalarının büyük kısmı devlete çini üretir hale gelmişlerdir. Bu durum sona erdiğinde seramik eserlerine gösterilen ilgi azalmış ve saray için seramik üretimi yapan atölyeler geçim sağlayabilmek adına halka yönelik üretim yapmaya başlamışlardır. Halk sarayinki kadar üstün kalitede eserlerin maliyetini karşılayamayacak durumda olduğundan eserlerde kalite düşüşü yaşanmıştır. Bu şekilde halka yönelik üretim yapan atölyelerde hem üretim hızlanmış hem de ürünlerin fiyatı düşürülmüştür. Dolayısıyla ilerleyen dönemlerde desenlerde meydana gelen bozulmalar ve basitleştirmeler kaçınılmaz olmuştur. Eskisi kadar titiz çalışılmayan atölyelerde karmaşık desenler yerine daha basit daha az stilize yani gerçeği yansıtan, halkın her kesiminin kolayca anlamlandırabileceği gerçek suretlerine daha yakın çoğunlukla bitkisel desenler kullanılmaya başlanmıştır. Atölyeler arasındaki ticari rekabetten kaynaklanması muhtemel olarak da ürünlere yeni renkler girmeye başlamıştır. Sonucunda da günümüzdekine benzer şekilde özünden uzaklaşan farklı türde seramikler ortaya çıkmıştır. İlerleyen zamanlarda da yaşanan çeşitli gelişmeler sonucu Osmanlı çini-seramik sanatı adeta yok olmuştur. Saray için durmaksızın üretim yapan ve en üst düzey kalitede eserler üreten İznik fırınları birer birer sönmüşlerdir. (Atasoy, N., 1989, s.85)

Artık herhangi bir bilgiye hızlı ulaşabilmesi için gereken her şey elimizin altında, hatta dijital ortamlarda bulunmaktadır. Teknolojinin bize sunduğu kolaylıklar arasında yer alan seri üretim tekniklerinde yaşanan gelişmeler kısa sürede yüksek miktarlarda üretim yapılabilmesine olanak sağladığından geleneksel sanatlarımıza olan etkileri çok daha yoğun olmaktadır. 21. yüzyılın ilk çeyreğini yaşadığımız bu günlerde geleneksel Türk sanatları alanlarında buna benzer durumla karşı karşıya olduğumuz aşîkârdır. Üretimin herhangi bir dil birliği olmadığı gibi üretilen eserlerin kalitesinde ve üretim tekniklerinde çok fazla çeşit karşımıza çıkmaktadır. Aceleci yaşam tarzı hayatın her alanına yansıdığı gibi üretim yöntemlerinde de büyük değişikliklere yol açmıştır. Kabaca örnek vermek gerekirse geleneksel halı ve kilim motifleri artık dijital baskılı ev halılarında sıkça görülmesi ya da piyasada satılan çini ürünlerin büyük bir kısmının dijital baskı yöntemleri kullanılarak yapıyor olması sıralanabilir. Buradan anlaşılmaktadır ki teknolojinin bize sunduğu bu kolaylıklar arasında yer alan seri üretim teknikleri de geleneksel sanatlarımızın özünü yitirmesine neden olan etkenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Günümüzde geleneksel sanatlarımızın önündeki en büyük sıkıntı desen, renk özelliklerinde yaşanan bozulmalardan kaynaklanmaktadır. Bu bozulmalara örnek olması açısından aşağıda birkaç çini ürün incelemesi yapılmıştır.



Fotoğraf 2. Yeni üretim çini nihale ve tabak örneği (Beder, 2018)

Yukarıda görülen Fotoğraf 1.'deki seramik nihale dijital baskı yöntemiyle hazırlanmış bir örnektir. Geleneksel Türk Çinisi olarak satılan bu üründe Türk seramik - çinicilik tarihinde görülmemiş bir renk çeşitliliği ve kargaşa hakimdir. Oysaki sanatımızın en önemli kurallarından biri desenlerdeki sadelik, denge ve renklerdeki uyumdan ibarettir. Örnekte desen olarak göze lâle motifleri çarpılmaktadır, yarı stilize bir motif olan lâle anlaşılması kolay olduğundan bu tür eserlerde çok tercih edilmektedir fakat buradaki desenin Türk sanatlarındaki lâle motifi ile tek benzerliği üç yapraklı yapısıdır. Bunun dışında hiçbir benzerlik taşımamaktadır.

Yine yukarıdaki fotoğraf 1.'deki seramik tabak çok fazla rengi bir arada barındıran, Türk süsleme üslubundaki motifleri andıran bitkisel motifler içermektedir. Bu seramik form bakımından incelendiğinde dalgalı kenar yapısı 16.yüzyıl Osmanlı seramik tabaklarıyla birebir uyum gösterirken, siyah arka plan üzerinde bu kadar çok rengin bir arada kullanılması Osmanlı çini-seramik tarihinde daha önce hiç görülmemiştir.

Bu ürünleri tasarlayan ustalar yeni bir desen, renk düzeni kullanmayı hedeflerken diğer yandan ürünün geleneksel kimliğinden oldukça uzaklaşmışlardır. Bu durum birazda geleneksel

sanatlarımız ile ilgili ortada dolaşan bilgi kirliliğinden kaynaklanmaktadır ki bu kargaşada doğrular ve yanlışlar adeta yer değiştirmiştir. İnternette kaynağı belli olmayan herhangi bir yazıyı okuyarak o konu hakkında yeterli bilgi toplandığı düşünülen bir iletişim çağı yaşanmaktadır. Seri üretim yapılırken ortaya yeni bir ürün çıkarmak adına farklı uygulamalara gidilebiliyor. Fakat bu üretimler yapılırken geleneksel sanatlarımızın estetik ve sanatsal ilkelere yönelik bir tasarım yapılmadığından ürünlerin yanlış örnekler olarak ortaya çıkmasına neden olmaktadır.



Fotoğraf 3. Hediyeelik üretim çini ürünler (<https://www.n11.com/dekorasyon-ve-aydinlatma/ev-ve-dekoratif-aksesuarlar?q=%C3%A7ini+tabak>)



Fotoğraf 4. Hediyeelik üretim çini ürünler (<https://www.n11.com/dekorasyon-ve-aydinlatma/ev-ve-dekoratif-aksesuarlar?q=%C3%A7ini+tabak>)

Halk plastik sanatlarında teknolojinin gelişimi, ihtiyaçlar, aşırı tüketime yönelik talep ve en önemlisi geleneğin doğasında var olan değişim ve yok olma göz önüne alındığında geleneksel sanatı ve ustalığı koruma ve yaşatma planlarının kapsamı ve yeterliliği zihinleri meşgul etse de el sanatları ustalığı ile ilgili birçok dosya koruma önlemleriyle birlikte UNESCO Temsili Listesi'ne kabul edilmiştir. İtalya, Romanya, Cezayir, Mongolya, Azerbaycan, İspanya, Ermenistan, Madagaskar, Endonezya, Fransa, Hırvatistan, Litvanya ve Çin adına kayıtlı toplam 16 geleneksel ustalık dosyasının yanı sıra Türkiye 2014 yılı için “Ebru Sanatı” ve 2015 yılı için “Çini Ustalığı” adaylık dosyaları için başvuruda bulunmuştur. Bu dosyaların birçoğunda taahhüt edilen koruma önlemleri, örgün ve yaygın eğitim üzerinden usta-çırak ilişkisini devam ettirmeyi amaçlamaktadır. Böylece nesilden nesile aktararak günümüze ulaşan geleneksel ustalığa, en üst düzeyde vâkıf, sanatsal bilgi ve becerisini gelecek nesillere aktarmada yetkin, geniş kesimlere seslenebilen, yaşayan kültürden ilhamla ürenler verebilen usta ve sanatçının ön plana çıktığı, yeni bir miras yönetimi

gündeme gelmektedir. Nitekim son zamanlarda modern ürünlerin tektipliliği karşısında el emeğine dayalı eserler, bireylere kendilerini tek ve biricik hissettirmektedir. Ancak bu ürünler, usta sayısının azlığı ve malzemenin kolay bulunamayışı dolayısıyla sadece küçük bir kesime hitap edebilmektedir. Bu nedenle el sanatları bağlamında kültürel mirasın, kültür ekonomisi ve sürdürülebilir kalkınma ile olan ilişkisi daha derin düşünmeyi gerektirmektedir. (Kılınç, 2014)

Yaşayan (Uygulamalı) Kültür Sanat Müzeleri

Halkbilime dair akademik ve idari kurumlaşmalarını 19. yüzyılda gerçekleştiren Kuzey Avrupa ülkeleri başta olmak üzere dünyanın bir çok bölgesinde, halk kültürü müzeciliği, halk hayatı araştırmaları ve uygulamalı halkbilimi çalışmaları, el sanatları yaklaşımları "küreselleşme", "müzeleme" ve "kültür turizmi" bağlamlarında geliştirildi (Dorson, 1972).

Milli kültür mirasımızın dünyaya sunulmasında uygulama, üretme, gösterim, bire bir canlandırma ve satış gibi özelliklere sahip çağdaş-yaşayan müzeciliğin önemi henüz Türkiye'de kavranamamıştır.

Bir çözüm önerisi olarak; Belli başlı turizm merkezlerinde, “Yaşayan Uygulamalı Kültür Sanat Müzeleri” kurulmalı ve pilot proje olarak gerçekleştirilmelidir. Bu müzelerde yerel ve geleneksel sanat ürünlerinin derleme, sergileme, bakım-onarım, tıpkı üretim ve yeniden yorumlayarak tasarımları yapılmalıdır.

Yaşayan Kültür-Sanat Müzelerin içinde yer alacak üniteler.

- Dokümantasyon ünitesi,
- Tasarım ünitesi,
- Üretim üniteleri (Cilt, Hüsn-ü hat, minyatür, tezhip, ebru, katı', halı, kilim, el dokuma, işleme, oya, takı, cam(nazar) boncuk, çini-seramik, çömlek vb. atölyeleri),
- Bakım-onarım ve saklama ünitesi,
- Araç-gereç üretim ve depolama ünitesi,
- Sergili satış (mağaza)ünitesi,
- İdari birim yer almalıdır.

Elbette bu mekânlar içinde **somut olmayan kültürel mirasın** diğer alanlarının da sergi/sahnelenebilir performans üniteleri şeklinde yer edinmelidir. Örneğin; bir **masal anlatıcısı** ünitesine çocuğunu bir saatliğine bırakan bir insan diğer ünitelerde rahatça izleme ve alışveriş yapabilmelidir. Meraklısı **kurşun döktürerek** kötü enerjilerden kurtulma seansına katılabilir. Geleneksel tatlar meraklısı istediği bir **yerel yemek pişirme ve tatma** şansını yakalamalıdır. Bir **halk müziği ezgisi dinleme veya (bağlama, Kaval vs.) çalma** şansı da sunulmalıdır.

Yaşayan kültür-sanat müzesi'ne bir örnek; ABD'nde Henry Fort Tarafından 1929'da kurulan “Greenfield Village” Uygulamalı Halk Kültürü Müzelerine en iyi örneklerdendir. Bu müze köy içinde Amerika'da 300 yıllık yaşam biçimi, endüstrinin gelişimi, Yaşayan hasat festivalleri, Noel ve Christmas bayram kutlamaları, Antika araba festivalleri o dönemin kıyafetleri ve arabaları ile yaşatılmaktadır. Buraya giden faaliyetlere katılabilir, orada bizzat nostalji ve geçmiş kültürün içine girebilir. Zanaatlar yaşayan atölyeler halinde hem üretim yapan hem pazarlayan birimlerdir. Bu atölyeler içinde dokuma, seramik, yapma çiçek ve şapka, kereste, Matbaa, cam, ipek çekme vb. işlere katılabilir ve beğendiğiniz ürünü satın alabilirsiniz (Soysaldı, 2004).

Yaşayan Yayla Müzesi Önerisi; Antalya turizm merkezi olmasının yanı sıra, iç göç alan illerimizin de başında yer almaktadır. Yörede yüzyılların birikimiyle usta ellerin meydana getirdiği halı, kilim, zili dokuma sanatlarımız Antalya coğrafyasında geniş bir yer tutar. Bölgede konar-göçer yaşamın yüzyıllardır sürmesi, bu yaşama biçiminin üretim ilişkilerinin ortaya çıkardığı, özellikle dokuma ve keçe sanatları günümüze kadar yaşama şansı bulmuştur. Turizm; El sanatlarının pazarlanması sorununa önemli bir çözüm getirmektedir. Yaşayan Yayla Müzesi plan-proje ile turizme kazandırılabilir. Böylece hem yerel kalkınmaya katkı sağlanması hem de gelenekli halk dokuma ve keçe sanatlarımızın yaşatılması ve pazarlanması sağlanabilir.

Sonuç

Bu noktada en önemli husus ürünlerin konu, biçim, desen ve renklerin özüne uygun şekilde tasarlanmasıdır. İşte burada Geleneksel Türk Sanatlarının sürdürülebilirliği, tasarım ilkelerini, kısacası tarihi geçmişini bilen üreticiler ve tüketiciler sayesinde mümkün olabilir. Bu yüzden üreticilerin eğitimi, bilinçlendirme amaçlı çalışmalar oldukça büyük önem arz etmektedir.

Belediyelerin ve Halk eğitim merkezlerinin yaygın eğitim kurslarında öğreticilerin geleneksel Türk sanatları tarihi ve gelişim süreçleri hakkında, tasarım ve renk ilkeleri gibi konularda yetkin akademik kurumlarca bilinçlendirilmesi ve bu ilkelere ters düşecek başkalaştırmalardan kaçınılması gerekmektedir.

“Yaşayan Kültür-Sanat Müzeleri” sayesinde çok sayıda çalışanı ile kendi içinde bir istihdam alanı yaratması gibi gözlenebilir sonuçlar da elde edilmiş olacaktır. Bu yaşayan müzeler birer geleneksel sanatlar eğitim-üretim, sergi ve satış merkezi olacaktır. Milli kültür mirası sanat eserlerinin yanında halk sanatları ve gelenekli ürünlerin derleme, sergileme, bakım-onarım, tıpkı üretim ve yeniden yorumlayarak yapılan tasarımları ile sürdürülebilirlik kazanacaktır.

Bu yaşayan kültür sanat müzeleri ilgi gösteren meraklılarını profesyonelleştiren işlevsel bir okul niteliğini kendiliğinden ortaya çıkaracaktır. Böylece Türkiye'deki yaygın eğitim kurumlarının hedeflediği dar gelirliilere ek iş ve mesleksizlere meslek edindirme gibi sosyal politikalarla da örtüşecektir.

Kaynaklar

- BARIŞTA, H. Örcün. “**İsparta Halıcılığı Üzerine**”, Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yay. Ankara 1994.
- DORSON, Rihard. (1972), **Folklore and folk-life an introduction, Chicago and London The University of Chicago Press 1972.**
- OĞUZ M. Öcal. **Tunuseli Yazıları/Etu-des de Tunisie, Millî Folklor, Ankara 2002.**
- OĞUZ M. Öcal. **Ulusal Kalıtın Küreselleştirilmesi ve Türk El Sanatları Milli Folklor, Ankara 2002, S.54, s: 5-10.**
- ÖZTÜRK, İsmail. **Koruma Kültürü ve Geleneksel Tekstillerin Korunması – Onarımı. Dumat Ofset Ltd. Şti., Mor Fil Yayınları, Ankara, 2007.**
- ATASOY, Nurhan. **İznik: The Pottery of Ottoman Turkey, Alexandria yayınları, İstanbul, 1989.**
- SOYSALDI, Aysen, **ABD’de Greenfield Village Açık hava müzesinde Yaşatılan Zanaatlar ve Gelenekler**, Somut olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi Sempozyum Bildirileri, GÜ. THBMER yay. Ankara, 2004, S:141-146
- KILINÇ, Yurdağül, **Unesco koruması altında geleneksel el sanatları ve ustalık**, Gelenekten Geleceğe Dergisi, Mekam yayınları, Ankara, 2014.

BELEDİ BEZİ'NDE BİR USTA: ETHEM TIPIRDIK VE YENİ BİR YAKLAŞIM A CRAFTSMAN IN BELEDİ FABRIC: ETHEM TIPIRDIK AND A NEW APPROACH

*Ahmet AYTAÇ**

Özet

Mekikli dokumalar Türk el dokumacılığında önemli bir yere sahiptir. Ancak günümüzde üretimi çok azalmıştır. Üretimi son bulan mekikli dokumalardan biri de ünlü Beledi bezidir.

Tire'de günümüzde üretimi sürdüren bir tek Ethem Tıırdık kalmıştır. Ethem usta hammadde de ipek kullanma ve yeni fonksiyonel kullanım alanları gibi değişiklikler yapmıştır. Bildiride Ethem usta ve yeni ürünleri üzerinde durulacaktır.

Anahtar kelimeler: Dokuma, tezgâh, ipek, kumaş.

Abstract

Shuttle fabrics have an important place in Turkish hand weaving. Today, however, production is very low. One of the shuttling weaves which is finished production is the famous Beledi cloth.

Today, Tire is the only Ethem Tipirdik that continues production. Ethem craftsman has made changes such as using silk and new functional areas. The report will focus on ethem craftsman and new products.

Key words: Weaving, loom, silk, fabric

Giriş

Gelişen endüstri ile birlikte büyük bir ivme kazanan alanlardan biri de hiç şüphesiz ki tekstil endüstrisidir. Büyük ve hızlı gelişen tekstil endüstrisinden önce birçok alanda olduğu gibi bu alanda da tamamıyla el sanatlarına dayanan bir üretim söz konusu idi. Mekikli dokumalar el sanatları içerisinde önemli bir yere sahiptir.

Kumaş imalatındaki teknolojik atılımlar ve kimyasal boyaların keşfi ile fabrikasyon imalatı dokumaların yayılması, geleneksel tekniklerin yavaş yavaş ortadan kalkmasına neden olmuştur (Aytaç, vd, 1999: 54-56). Türklerin eski yurtlarında uğraştıkları sanatlarından biri olan (Yağan, 1978:5) ve Orta Asya ile Anadolu coğrafyasında birbirini kovalayan medeniyetlerle de yoğrulmuş Türk'e has sanat anlayışını, estetiğini taşıyan el dokumaları bugün var olma savaşı bile verememektedir.

Beledi dokumaları, teknik açıdan mekikli dokumaların içerisinde en karmaşık yapıya sahip olanıdır ve günümüzde üretim neredeyse hiç kalmamıştır.

İzmir'in 79 km güneydoğusunda yer alan bir ilçe olan Tire, 'Beledi bezi' adı verilen kumaşlarıyla bir dönem oldukça önem taşımaktaydı. Belediye dokumalarının ilk olarak nerede, ne zaman yapıldığı kesin olarak bilinmemektedir. Yılmaz ve Kavcı'ya göre 15. yüzyıldan sonra Batı Anadolu ve Bursa'da, Cumhuriyet dönemiyle birlikte yoğun olarak Tire'de üretilmeye başlamış ve adını Tire'ye ilk tezgâhı getiren Velede Emin'den almıştır (Yılmaz, vd, 1999:67). Özbek'e göre ise 16. yüzyılda Tire'de, daha sonraları Bursa'da bu dokumalara tesadüf edilir ve Konya'da 'Velidi', diğer bölgelerde 'Karaoğlan Dimisi' adı ile anılır. Daha önceki dönemlerde, diğer Türk kumaş ve dokumalarında olduğu gibi Belediye dokumaları da 'âlâ' ve 'ednâ' olarak iki sınıfa ayrılmıştı ve malzeme ile dokuma bakımından daha iyi olanlara 'âlâ' denilmekteydi (Özbek, s.3). Belediye dokumalarının en güzel ve kalitelipleri, dokunması zor olan, ibrik-cami ve muhtelif manzaraların işlendiği, esnaf teşkilatlarını temsil eden esnaf bayraklarıydı (Özbek, s.3).



Fotoğraf: 1, Hasan Saim Bayrı Usta (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

* Dr., Selçuk Üniversitesi, Türk El Sanatları Arş. ve Uyg. Merkezi, Konya.

Günümüzde üretim neredeyse durma noktasına gelmiştir. Son dönemlerin en kıymetli Beledi bezi dokuyucusu olan Hasan Saim BAYRI ustanın yaşlanması ne deniyle devam ettiremediği bu sanat Tire’de sahipsiz kalmıştır.

1. Beledi Bezi

Beledi dokumaları için Tire’de daha önceleri özel olarak iplik eğiren ustalar vardı ve bunlar haftanın belirli günlerinde Tire pazarında bu iplikleri satışa arz ederlerdi. Dokumacı esnafı da bu iplikleri satın alarak boyahanelerde boyatırdı (Özbel, s.3).

1.1. Teknik Özellikleri



Fotoğraf: 2, Belediye bezi tezgâhı (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

Çözü ipliği olarak pamuk, atkı ipliği olarak ise yine pamuk ya da ipek kullanılırdı. Sonraları çözgüde yine pamuk, atkıda ise ipek, orlon, pamuk gibi değişik malzemelerde kullanılmıştır. 4.5 kg çözgü ipliğinden ve tahminen de 10 kg atkı ipliğinden yaklaşık 100 metre dokuma elde edilebiliyor. Dokumaların eni ise standart 62 cm’dir ve 1320 çözgüden ancak bu en elde edilebilir.

Çözgü ipliği hazır olarak alınır. Öncelikle un ile haşıllama yapılır. ‘Kalem’lere sarılır. İki farklı renkteki iplik, kırk adet kaleme sarılır.



Fotoğraf: 3, Çözgü hazırlama (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

Dokunacak desenin özelliğine göre üzerinde kalemlerin takılabileceği ilkel bir çözgü hazırlama tezgâhına kalemler takılarak çözgü hazırlanır ve ancak üç kişi birlikte aktarabilir.

Gücülerini idare eden sistem, tezgâhın üstünden başlayıp ayakların (pedalların) bulunduğu çukur içinde son bulmaktadır.



Fotoğraf: 4, Keşken (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

Desen ipliklerinin, çözgüler arasından atlama yaparak geçmesi için, çözgülerin taksim edildiği 24 adet gücü çerçevesi vardır. Gücü çerçeveleri ‘keşken’ olarak adlandırılır.



Fotoğraf: 5, pedal (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

24 adet keşken, çukur içerisindeki 13 ayağa (pedala) bağlıdır. Ayakların bazılarına bir, bazılarına iki ya da üç, hatta dört adet keşken bağlanabilir. Hangi ayağa, hangi keşkenlerin bağlanacağı desene göre dokuyucu tarafından belirlenir.



Fotoğraf: 6, Tefe (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

Desen ipliklerini sıkıştırmaya yarayan 'tefe' içerisindeki tarağa ise 'dem' deniliyor. Dokunan kumaşın sarıldığı levante ise 'selmin', kumaşın dokuma esnasında daralma yapmaması için kullanılan ahşap çubuğa ise 'cımbar' deniliyor.

1.2. Desen ve Renk Özellikleri

Beledi dokumasında çok karmaşık desenleri bile elde etmek mümkündür. Ancak çözgülerin keşkenlere olan taksimatını ve hangi sırada, hangi renk desen ipliğinin mekik yardımıyla atılacağını belirlemek oldukça maharet ve deneyim gerektirmektedir. Daha önceleri bu konuda yeterli deneyime sahip olmayan dokuyucular, çözgü hazırlıklarını 'naaşbend' adı verilen ustalara yaptırırlarmış (Özbel, s.5).



Fotoğraf: 7, Mekik (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

Beledi dokumalarında motifler genellikle geometrik şekillerdir. Bademli, kutulu, celepiş, tire iş, aynalı gibi desenler en ünlü olanlarıdır.



Fotoğraf: 8, Hasan Saim Bayrı'ya ait eski bir dokuma örneği (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

Genel süsleme kompozisyonları yan yana ve geometrik ulamalar tarzındadır. Ayrıca, cami, köşk ve kelime-i tevhid, Ayetel kürsi gibi yazı kompozisyonlu olanları da vardır (Gürçay, 1969:53-59). Sarı, siyah, kırmızı, mavi ve beyaz renkler sıklıkla kullanılmıştır.

Dokumanın ön ve arka yüzünde de aynı desen görülür. Ancak bir yüzündeki zemin diğer yüzün motif rengi, bir yüzündeki motif rengi ise diğer yüzün zemin rengindedir.

2. Ethem Tıprırdık Usta

Ethem Usta aslında Hasan Saim BAYRI ustanın yetiştirdiği son dokuma ustasıdır. Ustası Hasan Saim'in işi bırakması ile birlikte bu sanatın yok olduğunu görünce, dokumacılığı Tire'de devam ettirmeye karar verir.



Fotoğraf: 9, Ethem Tıvırdık Usta (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

Tire Belediyesi tarafından yörede yok olmaya yüz tutan meslek erbaplarına yönelik atölyelerin yer aldığı alanda mesleği devam ettirmeye çalışmaktadır.

1974 doğumlu olan Ethem usta, 2004'te yerel bir gazetede ustası Hasan Saim Bayrı ile alakalı bir makale görür. Hasan Saim Bayrı'yı bulur ve çırağı olmaya ikna eder. Ustasının işi bırakması ile kendisi devam ettirmeye çalışmaktadır.

3. Ethem Tıvırdık'ın Beledi Bezi Örnekleri

Yatak yüzü, perde, sedir döşemesi olarak kullanılan bu dokuma, üretimindeki güçlük, tezgâhın karışıklığı ve endüstrinin gelişimi ile daha ucuz ve seri üretimin yapılması gibi nedenlerle yok olma ile karşı karşıya kalmıştır.

Ethem Usta yatak yüzü, perde, peşkir gibi klasik üretimlerin dışında da Belediye bezi kullanarak ürün yelpazesini genişletmeye ve fonksiyonel kullanım alanını artırarak arz-talep oluşturmaya çalışmaktadır.

3.1. Tamamen İpek Üretimler

Normalde çözgü pamuk, atkı ipek veya pamuktur. Ethem Usta, Tire Belediyesi'nin desteği ile tamamı ipekten mamul üretimde yapıyor.



Fotoğraf: 10-11-12 (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

3.2. Fonksiyonel Anlamda Başka Ürüne Dönüştürülen Üretimler

Ustanın üretimleri üç farklı ürün olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.2.1. Giysiler

Ethem Tıvırdık, dokuduğu ipekli kumaşlardan bayanlara yönelik elbise, yelek, gömlek gibi giysilerde üretmektedir.



Fotoğraf: 13-14-15 (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

3.2.2. Aksesuar

Ethem Usta tarafından ipekten mamul Belediye bezinden kravatlar da üretilmektedir.



Fotoğraf: 16 (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

3.2.3. Ayakkabı

Deri yerine tamamen Beledi bezi ya da deri ile kumaş karışımı özellikle bayanlara yönelik ayakkabılar da üretilmektedir.



Fotoğraf: 17-18-19-20 (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

Sonuç

Geçmişte 100'den fazla tezgâhın var olduğu (Yılmaz vdğr, 1999:68) Tire'de, Beledi bezi artık bugün dokuma sanayiinin de gelişmesiyle unutulmuş bir el sanatıdır. Bir dönem, tüm gelirini bu işten sağlayan aileler, artık ellerinde kalan nadir örnekleri ise çeyiz ya da atalarından kalan birer anı olarak saklamayı yeğlemektedirler (Yaraş, 1993:32-35).

Günümüzde Tire Belediyesi'nin desteği ile Beledi dokumasını üreten bir Ethem usta kalmıştır. Ethem usta ise yitip giden bu sanatı yaşatma adına yeni arayışlara girmiş ve Beledi bezinden farklı fonksiyonel kullanım alanı olan ürünler geliştirmeye çalışmaktadır.

Günümüz hayat koşullarının getirdiği seri üretim ve hızlı yaşam biçiminde yer bulamayan gelenekli sanat alanlarına bu üretimler iyi bir örnek durumundadır.

Beledi bezine bir başka soluk getirmeye çalışılan bu üretimlerle, dokumaya yeni bir bakış açısıyla yaklaşarak özgün çalışmalar ortaya koymaya çalışan usta, sanatın geleceği konusunda umut oluşturmaktadır. Beledi bezine yeni kullanım alanları ile bir yandan yaşatmaya diğer yandan da geleneksel ve farklı kullanılabilir alan ve formlarda ürünler elde ederek bu sanatın tanınması için çaba göstermektedir.

Ethem ustanın bu çabaları desteklenmeye değerdir. Kendisine sağlanacak tasarım, reklam ve pazar desteği ile Beledi bezinin yaşatılabileceği görülmektedir.

Kaynakça

- AYTAÇ, Ahmet; HİDAYETOĞLU, H. Melek, “Yeşilyurt Mekikli Dokumaları”, *Milli Folklor Dergisi*, Ankara, Sayı: 41, Bahar 1999, ss. 54-56.
- GÜRÇAY, Hikmet, “Beledi Dokumaları”, *Türk Etnoğrafya Dergisi*, Ankara, S. 12, 1969, s.53-59.
- ÖZBEL, Kenan, *Beledi Dokumaları*, Ankara, 19.., s. 3.
- YAĞAN, Ş. Yüksel, *Türk El Dokumacılığı*, İstanbul, 1978, s. 5.
- YARAŞ, H. Zekiye, “Egede Renklerin Kumaş Üzerindeki Son Dansı: Beledi Bezi”, *Pegasus Dergisi*, İstanbul, Mart, 1993, ss. 32-35.
- YILMAZ, Nuray; KAVCI, Esra, “Ege Bölgesi El Dokumacılığında Bir Örnek Beledi Dokumaları”, *SÜMEF 2. Ulusal Türk El Dokumalarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri*, Konya, 1999, s. 67.

KIRŞEHİR İLİ GELENEKSEL GİYSİLERİNDE KULLANILAN KUŞAK ÖRNEKLERİ SASH BELT SAMPLES USED IN TRADITIONAL KIRSEHIR CLOTHING

*Derya ÇELİK**
*Nurhan ÖZKAN**
*Nurgül KILINÇ**

Özet

Türk kültür zenginliği içinde özel bir yere sahip olan kuşaklar, Anadolu kadınlarının yüzyıllardan beri giyimini tamamlayan önemli giyim unsurlarındandır. Giysi parçalarını toplamak için giysilerin üzerinden bele dolanıp bağlanan kuşaklar, aynı zamanda statünün görsel ifadesi olarak nesiller boyunca kullanılmıştır.

Kültürel mirasımızın önemli parçalarından Kırşehir yöresi geleneksel kuşakları incelendiğinde; hammadde, renk, desen ve teknik olarak oldukça zengin oldukları görülmektedir. Özellikle Türk el sanatları içerisinde gelenekli el dokumacılığı maddi kültür değerleri içinde önemli bir yere sahiptir. Ancak yerleşik yaşamın gereği olarak dokumalara ve diğer geleneksel kuşaklara olan ilginin azaldığı hatta günümüzde eski önemini yitirdiği görülmektedir. Araştırmada; günümüzde kullanım alanı kalmamış geleneksel kuşak kültürünün gelecek nesillere aktarılabilmesi için, bulunan örnekler incelenmiş ve belgelenmesi amaçlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda; Kırşehir evlerinde ve müzelerinde bulunan kuşak örnekleri belirlenmiş, fotoğrafları çekilmiş, ölçüleri alınmış, hammadde, teknik, renk, desen özellikleri ve bugünkü durumu açısından incelenerek bir sonuca varılmıştır.

Çalışmanın; modacılar, genç tasarımcılara, hazır giyim sanayine, otantik tasarım yapan tasarımcılara, giysi kullanıcılarına ışık tutması, ilgili kuşaklardan yeni tasarımlar yapılarak farklı alanlarda kullanılmasına, bu kültür mirasının gelecek nesillere aktarılması ve yaygınlaştırılmasına katkı sağlaması beklenmektedir.

Anahtar kelimeler: Giysi, kuşak, dokuma, kolon.

Abstract

The sashbelts, that have a special place in the Turkish cultural richness, are important clothing elements that have been used to complete the clothing of Anatolian women since centuries for generations. Sashbelt encincturing over the garments in order to gather the pieces of clothing were also used for generations as a visual expression of the statue or classification.

When we examine the traditional sashbelts of the Kırşehir region, which deemed as important parts of our cultural heritage; they are rich in raw material, color, pattern and technique. Especially handweaving, amongst Turkish Handicraft traditions, has an important place amongst tangible cultural values. However, following the settled life, it seems that the interest in weaving and other traditional generations has diminished and lost its former significance. In this study; it is aimed to examine and document the samples found so that the disappearance of the Traditional Sash Belt Culture can be transmitted to future generations.

Regarding this purpose, the sashbelt samples found in Kırşehir houses and museums were determined, their photographs were taken, their measurements were taken, and the results were examined in terms of raw material, technique, color, pattern characteristics and present situation.

This study is expected to contribute to the transfer of said cultural heritage to future generations and to contribute to the spread of this cultural heritage to younger designers, ready-to-wear designers, designers who make authentic designs, clothing users and to inspire people to use the sashbelts in different areas.

Key words: Clothing, sashbelt, weaving, kolon.

* Öğr. Gör., Selçuk Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, dcelik@selcuk.edu.tr,

* Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Moda Tasarımı ve Tekstil Bölümü, nozkan@akdeniz.edu.tr,

* Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, nkilinc@selcuk.edu.tr

Giriş

Anadolu insanı ince sanat zevkini, estetiğini, duygusallığını, hoşgörüsünü, pratikliğini üretmiş olduğu el sanatları ürünlerine yansıtarak yüzyıllardan beri çok zengin ve değerli sanat eserlerine sahip olmuştur. El sanatları milletlerin kültürel kodlarının saklı olduğu geleneksel üretimler olarak karşımıza çıkmakta, gelenekli sanat üretimlerinde süsleme ve bezeme unsurlarını işlevsellikle birleştirmektedir. Geleneksel üretimlerinden biri olan giysiler; Anadolu halkının, moda endişesine kapılmadan, yöreden yöreye özgün izler taşıyarak, nesiller boyu devam ettirdiği bir kültür ögesidir.

Geleneksel giysi parçalarından biri olan geleneksel kuşaklar ise, giysileri toparlayan, tamamlayan, onlara estetik bir anlam yükleyen önemli bir unsurdur. Kuşak, beli sıkı tutmak için sarılan uzun ve dar kumaş, şal, vs.”(Koçu,2015,165) ya da “bedene birkaç kez dolanarak sabitlenen çeşitli en ve uzunluklardaki belle birlikte kalçayı da saran geniş kumaş ya da el dokumaları” (Gargi,2007,133) olarak tanımlanabilir. Yapılan incelemeler ve araştırmalar, kuşakların Anadolu’nun her bölgesindeki kadın ve erkek giysilerinde; işlevsel, estetik ve sembolik olmak üzere çeşitli görevler üstlendiğini ortaya çıkarmaktadır.

Eski erkek giysilerinde kuşaklar; hem bir süs eşyası olmuş, hem de öne gelen kıvrımlarından cep gibi istifade edilmiştir. Bıçaklar, hançerler, çakmaklar, saatler, anahtarlar gibi günlük yaşamda lazım olabilecek araç gereçler bu kuşakların kıvrımları arasına sokulup taşınmıştır. Eski kadın giyimlerinde entariler üstüne sarılan kuşakları(Koçu,2015,166), Anadolu kadını kırsal kesimlerde, dağda, ovada, tarlada, bağda, bahçede ağır işlerde çalışırken, çeşitli hastalıklardan korumak için kullanmıştır. Kalın yün dokuma kuşaklar, belde korse gibi sarılarak kullanılmış, biraz geniş tutularak bele sıkıca sarıldığında ise, kadının iskeletinin dik durmasını sağlamıştır (Gargi,2007,133).

Giysileri düzenlemeye ve toparlamaya ve şekil vermeye yarayan kuşağın bir diğer önemli görevi ise; bazı yörelerde ön etekleri bele tutturarak hareket kolaylığı sağlamaktır (Tansuğ,1985,34). Genellikle düğme kullanılmayan üçeteklerin ön kısmını kapamada görev yardımcı aksesuar olarak kuşaklara düşüyordu (Gargi, 2007, 4). Üçetek giyildikten sonra kuşak, birkaç kat katlanarak uçlara doğru daralacak şekilde dikilip uçlarına bağcıklar bağlanır, enli tarafı arkaya getirilerek bele dolanırdı. Anadolu kadını ölümlük parasını, ölümü halinde cenazede kullanılmak üzere, bu kuşağın iç yüzü ile astarı arasına dikerdi ve ölene kadar kimse o paraya dokunamazdı (Yetişen,1964,3312).

Kuşaklar, işlevselliğinin yanı sıra yüklendiği sembolizm ile kişinin yeni statüsünün görsel ifadesi haline gelmiştir. Türk kültüründe, kemer ya da kuşak kuşatma töreni yüzyıllardır süren bir gelenektir. Tarikatlara yeni gireceklere törenle kuşak bağlandığı bilinmektedir. Anadolu’da, evlendiği gün gelinin beline babası ya da bir erkek akrabası tarafından bağlanan kuşak ya da kemer otoritenin babadan kocaya teslimini simgelemektedir (Gargi, 2007,45). Hatta Anadolu’da bebeklerde de kundak üzerine bürümcük gömlek ve zıbınla beraber yaşam kuşağı olarak isimlendirilen kuşak kullanılmıştır (Tansuğ, 2005,100).

Kültürel farklılıklara göre çeşitlenen kuşaklar, nakış, püskül vb. malzemelerle süslenirler, farklı bağlanış biçimleriyle ise giysilere şekil vererek, şıklık ve zenginlik kazandırmaktadırlar (Tansuğ,1985,34). Kuşakların bağlanış şekilleri de yörelere göre değişiklik gösterir. Bazı kuşaklar birkaç kez katlanarak bele dolanı, bazıları üçgen olacak ve sivri uç arkaya ya da yana gelecek şekilde beli sarmaktadır. Kuşak yapımında kullanılan malzemeler de bulunduğu bölgenin iklimine ve kültürüne göre çeşitlilik göstermektedir. Anadolu’da malzemesi yün olan ve yöresel tezgahlarda üretilen dokuma kuşaklar, öncelikle ihtiyacı karşılamak üzere ortaya çıkmış, daha sonra bir gelenek haline gelerek yaygın bir kullanım alanına sahip olmuştur.

Dokuma kuşaklar genellikle çarpana ya da kolon dokuma teknikleriyle elde edilmektedir. Kolon dokuma; çözü ve atkı olarak bilinen iki iplik sisteminin temel oluşturduğu, yün, kıl, pamuk ipliklerle yer tezgâhında dokunan, kartların yerine gücü çubuğunun kullanıldığı, bu çubuk yardımı ile açılan ağızlıktan geçirilen atkı ipliklerinin sıkıştırılmasıyla elde edilen, çözgü yüzlü şerit halindeki dokumalardır (Kahvecioğlu, 2009,282;Büber,2013,7). Bazen birbirine karıştırılan bu tekniklerden çarpana, fazla enli olmayan “çözgü yüzlü bir dokumadır ve dokunurken genellikle çözgünün bir ucu dokuyucunun beline bağlanmaktadır. Çarpana dokumasında ana araç çarpana kartlarıdır ve eni daha dardır ” (Aytaç,2010,192).



Fotoğraf 1: Bişkek Müzesi kolon dokuma tezgâhı

Daha çok yörükler tarafından dokunan kolonlar; çadır iskeletinin yapımı, tepe noktası ile zemini arasında bağlantının sağlanmasında, hayvan koşum takımlarında, deve ve atların baş süslemelerinde, sepet, çuval, heybe gibi taşıma araçlarında kullanılmıştır. Geleneksel kadın giyiminde; baş takılarını tutturma, önlük, elbise kuşak bağı olarak; erkek giyiminde ise barutluk, fişek çantası, kılıç askısı, çorap, tozluk bağı, takunya, terlik bandı olarak kullanılmıştır (Aslan,2014,130). Kullanıldıkları yere göre; kolon, kuşak, kemer, bağ, uçkur, ip gibi isimler verilen kolonlar (Atlıhan,2002,70;Türktaş vd., 2016, 905), sırtta çocuk taşımak amacıyla da kullanılır ve çocuk belek bağı ya da kuşak olarak da adlandırılırdı (Erbek,1980,30).

Çevresinde gördüğü bitkilerden, hayvanlardan, eşyalardan veya ninelerinin anlattığı eski masallardan esinlenerek oluşturdukları sembolik yanırları (motifleri) dokumalara aktaran dokuyucular, ne yazık ki artık yaşanan değişimlerden dolayı geçmişlerinden uzaklaşmaya başlamışlardır. Dolayısıyla Türk üreticisinin tekniği en iyi şekilde kullandığı ve süsleme unsurlarında sınırları zorladığı, Orta Asya'dan Anadolu'ya dek kullanılan kolon ve çarpana dokumaların üretimi giderek azalmıştır (Aytaç,2010,192).

Anadolu'nun her bölgesinde geçmişten günümüze süregelen dokuma geleneğine bakıldığında, özellikle İç Anadolu bölgesinin bir dokuma atölyesi gibi olduğu söylenebilir. Özellikle Kırşehir ili özgün dokumalarıyla tanınan önemli bir merkezdir (Deniz,2000,126). Kırşehir ili, ilçeleri ve köylerinde yapılan araştırmalar sonucunda, halı ve düz dokumalarının yanında, geleneksel kuşaklarının da, hammadde, renk, desen ve teknik olarak oldukça zengin olduğu belirlenmiştir. Ancak bu önemli kültürel mirasın artık günümüzde gelenek olarak devam ettirilmediği, sadece müzede ve evlerin sandıklarında saklandığı görülmüştür.

Araştırmada; Kırşehir müzesinde yer alan, giysi kültürünün önemli parçası olan dokuma kuşakların, korunması, belgelenmesi ve gelecek nesillere tanıtılmasını sağlamak amaçlanmıştır. Daha önceki araştırmalar incelendiğinde giysilerin tamamlayıcısı olan kuşaklarla ilgili çalışmaların yeterince yapılmaması nedeniyle bu araştırmaya gereksinim duyulmuştur. Araştırmanın yapıldığı ve ilk kuruluş çalışmasına 1936 yılında başlayan Kırşehir Müzesi'nin bir bölümünde etnografik eserlere yer verilmektedir.

Çalışmanın; modacılar, genç tasarımcılara, hazır giyim sanayine, otantik tasarım yapan tasarımcılara, giysi kullanıcılarına ışık tutması, ilgili kuşaklardan yeni tasarımlar yapılarak farklı alanlarda kullanılmasına, bu kültür mirasının gelecek nesillere aktarılması ve yaygınlaştırılmasına katkı sağlaması beklenmektedir.

Yöntem

Araştırma genel tarama modeline dayalı betimleme amaçlı alan çalışmasıdır. Öncelikle literatür taraması yapılarak konu ile ilgili gerekli bilgiler toplanmıştır. Daha sonra verileri elde etmek için Kırşehir Müzesinde bir alan çalışması yapılmıştır.

Müzede yer alan 7 adet Kırşehir geleneksel kuşaklarının tamamı incelenmesi amacıyla, , araştırma kapsamına alınmıştır. Kuşaklar araştırmacılar tarafından incelenmiş, her birinin ölçüleri alınmış, fotoğrafları çekilmiş ve bilgi fişleri hazırlanarak gerekli veriler toplanmıştır.

Literatürde yer alan bilgiler ışığında ve dokuma alanında uzman kişilerin de görüşlerine başvurulmuş kuşakların teknik özellikleri, motifleri ve renkleri analiz edilmiştir. Kuşakların genel ve detay fotoğrafları envanter numaralarına göre sıralanarak, altlarına bulguları yazılmıştır.

Geleneksel Giyside Kullanılan Kuşak Örnekleri

Kırşehir müzesinde bulunan dokuma kuşakların; boyutları, renk, desen, teknik özellikleri fotoğraflarıyla birlikte aşağıda yer almaktadır.



Fotoğraf2: 1. Örneğin genel ve detay görünümü

1386 envanter numaralı kuşak iki katlı yünlü dar dokumadan oluşmaktadır. Zemindeki katı bordo renkli düz dokumadır. Bu zemin katının genişliği 10 cm'dir. Zemin katın üzerine kenarlarda 8 cm genişliğinde desenli kolon tekniği ile dokunmuş dokuma, işlemelerle tutturulmuştur. 107 cm uzunluğunda olan kuşak; bordo, kırmızı, yeşil, kahverengi ve mor renklerden oluşmaktadır. Kenarlarda yeşil renkli su yolu şeklinde bir düzenleme; içinde, kırmızı renklerde çengel motif (Erbek, 2002,141) bulunmaktadır. Ortada ise; kahverengi zemin üzerine, kırmızı renkli, Anadolu'da düz dokumalarda en çok kullanılan motiflerden biri olan (Deniz,2000,186) geometrik hayat ağacı motif ters yüz olarak sıralanmaktadır. Kuşak üzerine yünden yapılmış püsküller, iplerinden tutturulmuştur.



Fotoğraf 3: 2. Örneğin genel ve detay görünümü

1387 envanter numaralı kuşak, 112 cm boyunda, 7 cm eninde, yünlü ve kolon dokuma tekniği ile dokunmuştur. Beyaz, siyah, sarı ve kırmızı, mavi renklerde dokunan yün kuşağın süsleme kompozisyonunda, kazayağı motifleri kullanılmıştır (Sever, 1999 85).



Fotoğraf 4: 3. Örneğin genel ve detay görünümü

1388 envanter numaralı kuşak, iki katlı yünlü dar dokumadır. Arkada bulunan kat bordo renkli ve düz dokumadır. Bu zeminin katının genişliği 9,5 cm'dir. Zemin katın üzerine kenarlarda 7,5 cm genişliğinde desenli kolon tekniği ile dokunmuş dokuma, işlemelerle tutturulmuştur. Bu işlemeler kuşağın üç yerine köprü şeklinde yünden hazırlanarak geçirilmiştir. Orta ve sağ tarafta olan parçalara göz motif (Erbek, 2002,141), sol tarafta olan parçaya ise turuncu renkli geometrik hayat ağacı motif yerleştirilmiştir. Uzunluğu ise 97cm olan kuşak; kırmızı, kahve, yeşil, beyaz, turuncu ve mavi renklerden oluşmaktadır. Süsleme kompozisyonu incelendiğinde, kenar suyunda çengeller sıralanırken, ortada bulunan ve birbiri ardına devam eden baklava dilimleri Orta Asya'dan beri Türkler tarafından kullanılan bir motiftir (İpek, vd. 2014,525).



Fotoğraf 5: 4. Örneğin genel ve detay görünümü

1389 envanter numaralı kuşak incelendiğinde, 127 cm uzunluğunda 8 cm genişliğinde, yünden ve kolon dokuma tekniği ile dokunduğu görülmektedir. Kuşakta lacivert, mavi, beyaz, kırmızı ve yeşil renkler bulunmaktadır. Süsleme kompozisyonunda, kenar suyunda çengeller sıralanırken, ortada yeşil ardarda sıralanan baklava dilimleri kullanılmıştır.



Fotoğraf 6: 5. Örneğin genel ve detay görünümü

1390 envanter numaralı kuşak, 135 cm uzunluğunda, 7 cm genişliğinde ve yünden dokunmuştur. Yün kuşakta kolon dokuma tekniği uygulanmıştır. Sarı, yeşil, kahve, kırmızı, turuncu, mavi, bej renklerde dokunan yün kuşağın süslemesinde zigzaglar görülmektedir. Kuşak yedi bölüme ayrılmıştır. Bölümlerin tamamında farklı renklerde suyolu şeklinde zigzaglar sıralanmaktadır. Üç yerde birleştirme amaçlı bantlar kullanılmıştır. Diğer iki katlı örneklerden yola çıkarak İşleme kenarlarının kesilmiş olmasından dolayı zemin dokumasından ayrıldığı düşünülmektedir.



Fotoğraf 7: 6. Örneğin genel ve detay görünümü

1391 envanter numaralı yün kuşak 95 cm uzunluğunda ve 8 cm genişliğindedir. Lacivert, kırmızı, beyaz, yeşil ve kahverengi kullanılarak kolon dokuma tekniğinde yapılmıştır. Süsleme kompozisyonunda ise, figürlü ve geometrik süslemenin birlikte uygulandığı görülmektedir. Lacivert renkli kenar bantlarda geometrik beyaz renkli kuş figürleri vardır (Çoruhlu, 2010,154). Kırmızı renkli orta alanda geometrik bir düzen yer alır. Üç yerde birleştirme amaçlı bantlar bulunmaktadır. Solda çengel, ortada geometrik bir düzen sağda ise göz motifi kullanılmıştır.



Fotoğraf 8: 7. Örneğin genel ve detay görünümü

1392 envanter numaralı yün kuşak 107 cm uzunluğunda ve 8.5 cm genişliğindedir. Lacivert, beyaz, sarı, kahverengi renkler kullanılarak kolon dokuma tekniğinde yapılmıştır. Süsleme kompozisyonunda ise, kenar suyunda çengeller sıralanırken içte sarı ve kahve renkli zigzag şeklinde bir düzen vardır. Orta alanda baklava dilimleri art arda devam ederken yer yer çengel motifleri yer almaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Geleneksel giysi kültürü ve geleneksel Türk el sanatları Anadolu'da geniş bir coğrafyada var olmuş ve karşılaştığı farklı kültürler karşısında varlığını devam ettirmiştir. Ancak günümüzde bilim ve teknoloji alanlarında görülen ilerlemenin, geleneksel giysilerin ve el sanatlarının gerilemesinde, üretim biçimlerinin değişmesinde ve hatta yok olma sürecinde önemli etkileri olmuştur. Çünkü artık el emeği göz nuru bu ürünlere emek ve zaman harcamak yerine daha pratik ve elde etmesi teknolojik gelişmeler sayesinde kolay olan ürünler tercih edilmektedir. Bu durum geleneksel üretimi neredeyse yok denecek kadar azaltmıştır.

Araştırmada, Kırşehir Müzesi'nde yer alan, günümüzde imalatı bitmiş kolon dokuma kuşaklar incelenmiştir. İncelenen örneklerin tamamı yün malzeme kullanılarak tezgâhta dokunmuşlardır.

Renkler ele alındığında; kuşaklarda az sayıda rengin kombine edilerek kullanıldığı belirlenmiştir. En çok kahve beyaz ve lacivert renkleri kullanılmış, mavi, sarı, kırmızı, yeşil, turuncu ve mor renklerde örneklerde görülmüştür.

Araştırma kapsamındaki kuşakların süsleme kompozisyonları incelendiğinde geometrik motiflerin kullanımının yaygın olduğu, çengel, baklava, hayat ağacı, suyolu kuş, kazayağı motiflerinin kullanıldığı belirlenmiştir.

Kırşehir Müzesi'nde yer alan bu kuşaklar, Gelenekli Türk dokuma kültürünün Anadolu'da devamlılığı için örnek alınabilecek numuneler olarak önem taşımaktadır. Yerleşik yaşamın gereği olarak dokumalara ve diğer geleneksel kuşaklara olan ilginin azaldığı hatta günümüzde eski önemini yitirdiği görülmektedir. Geleneksel kuşak geleneği sürdürülmeli, kuşaklar özenle korunarak, günün koşullarına uygun işlevsel kullanım alanı olan yeni üretimlere kaynak teşkil etmelidir.

Kaynakça

- ASLAN YÜCEER, Halime. **Kolon Dokumanın Giysi Tasarımında Kullanılması**, Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi, 2014, S.1, 123-139. s.
- AYTAÇ, Ahmet. **Kırgızistan'da Çarpına ve Kolon Dokumacılığında Örnekler**, Milli Folklor Dergisi, 2010, S. 87, 191-195.s.
- BÜBER, Selcen. **Konya Bozkır İlçesinde Bulunan Kolon Dokumaları ve Bazı Özellikleri**, (Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 2013.
- ÇORUHLU Yaşar. **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**. Kabalcı Yayınevi. İstanbul, 2010
- DENİZ, Bekir. **Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları**. Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2000
- ERBEK, Güran. **Çarpına Dokumalar**, Türkiyemiz Dergisi, Akbank Yayınları, 1980, 30 s.
- ERBEK, Mine. **Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002
- GARGİ, Zeynep. **Ege Bölgesi Geleneksel Kadın Giyiminde Bel Aksesuarları (İzmir, Aydın, Manisa Örneğinde)**, (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İzmir, 2007
- İPEK, Jale, ÖZMÜŞ, Pelin. **Anadolu Süslemelerindeki Geometri**, Ege Eğitim Dergisi, 2014, S. 15-2, 521 s.
- KOÇU, Reşad Ekrem. **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Doğan Egmont Yayınları, İstanbul, 2015
- SEVER, Mustafa. **Türk Mitolojisinde Kuşlar**. Milli Folklor Dergisi, S.42, 1999 83-88 s.
- TANSUĞ, Sabiha. **Türkmen Giyimi**, Ak Yayınları, İstanbul, 1985
- TANSUĞ, Sabiha. **Anadolu'da Çocuk Olmak**, Skylife Dergisi, 2005, S. 263, 100 s.
- TÜRKTAŞ, Zühal, BÜBER, Selcen. **Konya Bozkır İlçesinde Bulunan Kolon Dokumalar ve Bazı Özellikleri**, Geçmişten Günümüze Bozkır Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Konya, 2016, 903-918 s.
- YETİŞEN, Rıza. **Naldöken Tahtacılarında Günlük Kadın Giyimleri**, Türk Folklor Araştırmaları, yıl:15, cilt:8, 1964, 3312 s.

YAZMACILIK SANATINA DOKUNAN NARİN ELLER DELICATE HANDS TOUCHING THE ART OF YAZMA MAKING

*Gülten Kurt**

Özet

Zengin ve köklü kültüre sahip Anadolu'nun sanat ve zanaat alanı da aynı ölçüde geçmişten günümüze zengin değer yargılarıyla birlikte yaşam kültürümüz içerisinde en güzel etnoğrafik eserlerin var olmasında etken olmuştur. İhtiyaçlarımız ve geleneğimizle şekillenen bu değerler içerisinde yazmacılık sanatı Anadolu'nun en eski el sanatlarından biri olarak tüm olumsuzluklara rağmen varlığını devam ettirmeye çalışmaktadır

Her ne kadar geleneksel sanatlarımız günümüz gelişen şartlar doğrultusunda değişikliğe ve yozlaşmaya uğrasa da, Emel Ardahanlı, Tokat yazmacılığını öğrenerek, bu işe gönül vermiş narin ellere sahip ve yazmacılık sanatını geleneksel anlamda uygulayan bir ustadır. Tokat yazmacılığını tanıtmak ve sürdürmek adına sergilere, festivallere katılan Emel Ardahanlı, Tokatlı Ustası 3. Kuşak Atıf Arpacıoğlu tarafından yetiştirilmiş ve kendisi 4. kuşak Arpacıoğlu yazma ustası olarak aileye kabul edilmiştir.

1997 Yılında emekli olduktan sonra eşinin Tokat'lı olması sebebiyle bu işe gönül vermiş ve 2007 yılında tamamen ustasıyla çalışmaya başlayarak 2010 yılında ustasından el almıştır. Günden güne yok olan ustalarla birlikte yok olan sanatlarımızın yaşatılması adına, bu çalışmayla 2007 yılından bu güne çeşitli çalışmalarıyla geleneksel anlamda Tokat yazmacılığının yaşatılmasını ve sürdürülmesini amaç edinen Emel Ardahanlı'nın çalışmaları ve uygulamalarına yer verilecektir.

Anahtar Kelime: Yazmacılık, El baskı, Emel Ardahanlı

Abstract

The field of art and handicraft arts of Anatolia having a rich and deep-rooted culture has been effective in the existence of the best ethnographic works in our life culture together with rich value judgements from the past to the current time. The art of Yazma Making being shaped through our needs and traditions within these values is still surviving as one of the earliest handicrafts of Anatolia despite all negativities.

Even though our traditional arts have been changed and distorted in line with the newly emerging conditions, there are some masters with delicate hands, setting her heart, learning the art of Yazma Making in Tokat and carrying it on like Emel Ardahanlı. Participating in the exhibitions, festivals in order to introduce and maintain the art of Tokat Yazma Making, Emel Ardahanlı was accepted in the family as the 4th generation Arpacıoğlu Yazma Making master who was trained by 3rd generation master of Atıf Arpacıoğlu in Tokat.

After retiring in 1997, she set her heart in this art as her husband was from Tokat and starting to work with her master in the year 2007, she was approbated by her master in 2010. In order to maintain both the art and artist that are about to disappear, the current study aims at investigating the works and applications of Emel Ardahanlı having focused on maintaining the art of Tokat Yazma Making with her various traditional works since 2007.

Keyword: Yazma, hand print, Emel Ardahanlı

Giriş

Kültür; Toplum içerisinde fertleri birbirine kaynaştıran, birbiri ile yaşama arzusunda bırakan, gücünü tarihin derinliklerinden alan ortak yanları bulunmaktadır, bunlar toplumun var oluşundan buyana meydana getirip zaman sürecinden geçirerek, büyütüp olgunlaştırdığı zenginleştirdiği değerleridir (Çeltikçi; 2007: 21)

Aynı zamanda, köklü bir milletin var olma başlangıcına dayanan, tarihi içerisinde yaşadığı, coğrafyanın şartları, iklimi şartları, tabii olduğu ve karşılaştığı inançlar, dili, alfabesi, yemekleri, giyim kuşam, ahlaki ve kültürel değerleri, yaşadığı mücadeleleri, farklı milletlerden etkilendiği hususlar neticesinde milletin kendine has oluşan ve o milleti diğer milletlerden ayıran, birlikte var olma nedeni yapan, ruhla bütünleşen değerlerin ahenkli bir bütünlüğünü oluşturmaktadır (Çeltikçi; 2007: 25).

* Dr. Öğr. Üyesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Gölköy/ BOLU

Zengin, köklü kültürel ve tarihi değerlere sahip Anadolu'nun sanat ve zanaat alanı da aynı ölçüde geçmişten günümüze değer yargılarıyla birlikte gelmiş, yaşam kültürümüz içerisinde şekillenerek, günlük ve sosyal hayatımızda en güzel etnoğrafik eserlerin şekillenmesinde etken olmuştur.

İhtiyaçlarımız ve geleneğimizle şekillenen, çeşitlenen el sanatlarımız bu değerlerimizi yansıtan en önemli parçaları oluşturmaktadır. Bu sanatlarımız içerisinde yer alan Anadolu'nun en eski el sanatlarından yazmacılık(geleneksel baskı sanatı); inanç değerlerimizle birlikte özümüzde var olan süsleme ve süslenme geleneğimiz ve sanat anlayışımız içerisinde harmanlanarak beğenilerimizi yansıtan geleneksel sanat kollarımızdan birisi olarak yer almaktadır.

Bu sanatın ilk nerede ve nasıl yapıldığına dair kesin bir bilgi bulunmamakla beraber, Anadolu'da baskı tekniğinin ilk olarak bazı kaynaklarda Hitit Uygarlığına dayandırılrsa da, son yapılan arkeolojik araştırmalar ve yeni bulgular;

Ege Bölgesi Yeşilova Höyük ve diğer Neolitik yerleşim alanlarında bulunan mühürlerin /pintadelerin kesin kullanım alanları bilinmese de arkeolejik ve etnoğrafik gerekçelere dayandırılarak mühürlerin, ekmek veya sepeti damgalama, kişisel nesneleri belirtme, amulet olarak kullanılması, çömlekçi işaretleri, sürü hayvanlarını işaretleme, dekorasyon amacıyla, tekstil, deri, veya vücut üzerine damgalama gibi işlerde kullanıldığı önerilmiştir. Ulucak mühürlerinin daha çok tekstil ürünleri ile ilişkili olduğu olasılıkla sosyo kültürel nitelikli birer sembol olduğu belirtilmiştir(Derin; 2014:308)



Aydın Beşparmak dağlarındaki Latmos kaya resimleri geç neolitik dönemden (yeni Taş Devri'nden) kalkolitik döneme(Bakır Çağına) kadar (M.Ö.6000-5000) süren bir zaman içerisinde tarihlendirilmiştir. Bu bölgede bulunan kaya resimlerinde insan figürleriyle birlikte çeşitli tezyinat, işaret ve simgelere rastlanmaktadır. Bu çizimler arasında, geometrik desenler, çiçekler, menderes (meander) motifleri, zik zag ve dalga hatları, çarpılar V şeklinde işaretler, noktalardan oluşan diziler, eşkenar dörtgen ve kilim desenleri ayrıca çok sayıda eller bulunmaktadır. Kilim desenleri özellikle dişi figürlerin önlükleri üzerindeki sıra dışı olarak yorumlanmıştır(<http://www.latmos-felsbilder.de>.) Önlükler üzerinde bulunan bu kilim desenlerinin de baskı yöntemiyle uygulanmış olabileceği düşünülmektedir.

Yazmacılık sanatı ülkemizde bir halk sanatı olarak doğup gelişmiş ve en güzel örneklerini XVI., XVII ve XVIII. Yy. İstanbul yazmaları ile vermiş özellikle Boğaziçi'nin kıyı bölgelerinde ve öncelikle Kandilli'de yapılan yazmalar klasik anlamda yazma sanatının en güzel yapıtları olarak yer almaktadır(Kaya; 1988:31). Evliya Çelebi, Seyehatnamesinde yazmacılar için "Esnaf"ı Nakkaşan-ı Yağlıkçıyan" ifadesini kullanarak, "bunlar yumayun bezler üzerine siyah kalemkâr ederler" demektedir. Yazmacılık sanatı en güzel örneklerini İstanbul'dan sonra Tokat'ta vermiştir (Soysaldı, Özkahveci;2003;541).

İstanbul'dan sonra bir Anadolu Şehri olan Tokat'ta yazmacılık sanatının gelişmesi ve buradan sonra Kastamonu, Ankara, Elazığ, Bartın, Hatay, Gaziantep, Adıyaman, Malatya Diyarbakır gibi şehirlerde yapılmasına rağmen Tokat şehri bu alanda önemini koruyarak Türkiye'nin ihtiyacını uzunca bir süre karşılayarak günümüze kadar ulaşabilmiştir.

Yazmacılık; Pamuklu veya ipekli dokuma kumaşlar üzerine, çeşitli boyalar kullanarak, farklı boyutlarda desen oyulmuş ahşap kalıplarla baskı yaparak veya elle çizilip resmedilerek yapılan bir süsleme sanatıdır.

Evliya Çelebi Tokat yazmaları için "Beyaz pembe bezi Diyar-ı Lahor'da dahi yapılamaz. Güya altın gibi mücellâdır. Kalemkâr basma yüzü, münakkaş (nakışlı) perdeleri gayet memduh (övlümeye layık) olur(<https://insanvehayat.com/tokat-yazmasi>)

Yazma, ince keten, ipek ve çoğunlukla da pamuklu kumaşlardır. En eski orijinal yazma kumaşları mermerşahi ve tül bent adı verilen ince pamuklu dokumalardır. Kullanıldıkları yere göre;

yazma, mendil, başörtüsü, namazlağı, yorgan yüzü, yastık yüzü ve bohça olarak isimlendirilir. (Soysaldı, 2013; 149).

Tekniği, ince kalemle başlayıp daha sonra kalıba çevrilen yazmacılık sanatının en önemli malzemelerini, kumaş, baskı kalıpları ve boya oluşturmaktadır. Ülkemiz de yazmalar, yörelere göre çit, yemeni, çevre, çember gibi farklı isimlerle en çok başörtüsü olarak kullanılmaktadır.

Genellikle kolay oyulabilen kurutulmuş ve fırınlanmış ıhlamur ağacının tercih edildiği, fakat armut ve sarıçam gibi daha dayanıklı ağaçlardan yapılmış yazma kalıplarının da kullanıldığı yerler bulunmaktadır.



Yazma Ahşap Kalıp Ustası Emel Ardahanlı

Uygulandığı tekniğe göre yazmacılık; Kalem işi yazma, Kalıp kalem Yazma, Kalıpla Yazma gibi isimlerle üç grupta toplanmaktadır. Kalem işi yazma; Toz boya veya kömür tozu ile tampon yapılarak kumaş üzerine aktarılan desen, fırça ile sınırları çizilir. Desen içleri farklı renkte boyalarla renklendirilerek tüm yüzey boyanır. Bilinen İstanbul Kandilli yazmalarının, en klasik ve en güzel örnekleri bu teknikle oluşturulmuştur.

Kalıp-Kalem yazma; Motif sınırları zemin üzerine kalıpla basıldıktan sonra desen içerisinde boyanmak istenen kısımlar fırça ile renklendirilerek boyanır.

Kalıp yazma tekniği: Desen ve renk açısından ve renk açısından değerlendirilen, siyah beyaz olan baskılı yazmalar “karakalem”, çok renkli olan baskılı yazmalar ise “elvan” baskı olarak isimlendirilmektedir. Karakalem yazmalarda beyaz zemin üzerine siyah renkle veya siyah zemin üzerine beyazla tek kalıp olarak basılmasıdır. Elvan yazma ise adını arapçadan almış, çok renkli yazmalardır, Kalıp üstüne çizilen motifler karakalem yazma tekniğine göre önceden beze basılır. Ancak motiflerin içlerini renklendirebilmek için her renge göre ayrı hazırlanan dolgu kalıp hazırlanarak ayrı ayrı ve üst üste gelecek şekilde ustalıklı basılan kalıplarda hiç bir kayma ve bozukluk olmaz (Soysaldı, 2013; 149).

Yazmacılık baskı sanatı ülkemizde bir halk sanatı olarak gelişmiş ve uzun yıllar üretimi devam etmiştir. Bölgeden bölgeye hatta illere göre farklılık gösteren, kadınlarımızın kullandığı, çeyizlerde özenle yer alan yazmaları, desen renklerine uyumlu ipek ve floş ipliklerle yapılan iğne, boncuk, firkete, mekik ve tığ oyları süslemektedir. 21. Yüzyılda teknolojik gelişmelerde yaşanan hızlı üretim ve hızlı tüketim süreçlerinde geçmişten günümüze ışık tutan ve geleneksel kültürümüzün parçası olan değerlerimiz ve uygulama alanlarımız da yavaş yavaş yok olmaktadır.

Tokat yazmacılığı bir zamanlar Türkiye'nin bütün ihtiyacını karşılayan İstanbul'dan sonra ikinci sırada yer alan bir ilimiz durumundayken, bu gün pek çok el sanatları alanlarında olduğu gibi yazma baskıcılığı alanındaki üretimde de azalma gözlenmektedir.

Her ne kadar geleneksel sanatlarımız günümüz gelişen şartlar doğrultusunda duyarsız bir şekilde değişikliğe ve yozlaşmaya uğrasa da, bu işe gönül vermiş insanların kültürel değerlerimizi taşıyan alanları koruyarak, geleceğe taşımak ve yaşatmak adına çaba gösterdikleri bir gerçektir. Han içerisinde bulunan atölyelerden okullara ve özel atölyelere taşınan yazma baskı sanatı geleneksel anlamda desen ve uygulama alanlarında değişikliğe maruz kalmıştır. Tokat yazmacılık sanatında Emel Ardahanlı, baskı tekniklerini öğrenerek, bu işe gönül vermiş aynı zamanda meslek haline getirerek geleneksel anlamda uygulayan, yaşatmaya çalışan narin ellere sahip bir usta/sanatçımızdır.



Emel Ardahanlı

1957 İzmir doğumlu, evli 1 çocuk annesi, İzmir Güzelbahçe'de ikamet eden Emel hanım eşinin Tokatlı olmasının da kendisi için şans olduğunu belirtmiştir. Aile büyüklerinin Tokat'ta olması sebebiyle yılda en az üç dört kere ziyaretlerine gittikleri zamanda önceden tanıdığı ustasının atölyesine giderek onu hayranlıkla izlemiştir. 1997 yılında bankadan emekli olunca, memleketine ve insanlara nasıl faydalı olurum düşüncesindeyken, Güzelbahçe'de açılan halk eğitim merkezinde 2000 yılında kumaş boyama dalında usta öğretici olmuştur. Baskı tekniği ile kumaş boyama tekniğini kendince harmanlamış, hafta sonları öğrencilerinin kumaşlarını alıp Tokat'a giderek ustasının atölyesine de baskı yaparak geri getirmiş ve ders sırasında da fırça ile renklendirerek kalıp kalem baskı tekniği ve boyama yöntemini uygulamıştır. Sonunda 2000 yılında başladığı ve gönül verdiği bu işe, ustası Tokatlı Atıf Arpacıoğlu'na “ bana bu sanatı artık iyice öğret” diyerek 2007 yılına kadar ustasının yanında usta çırak ilişkisi içerisinde yetişmiş ve ustasından icazet almıştır.

Yoğun ilgiyle 2010 yılında Çeşme Halk Eğitim Merkezinde Usta öğretici olarak göreve başlamış, ayrıca başkanlığını yaptığı, “Güzelbahçe Kültür Sanat ve Musiki Derneği” çatısı altında kurslarına devam ederken, Güzelbahçe'de “ATOLYEEMEL” ismiyle kendi atölyesinde de çalışmalarına o yıllardan bu güne devam etmektedir. Eğitimlerinde geleneksel Tokat yazma desenlerinin ve renklerinin dışına çıkmayan Emel Hanım bu konuda gelenekseli korumaya kararlı olduğunu da belirtmiştir. Tokat Yazmaları ağaç baskısı üzerine yazılmış yayımlar onun için başvurabileceği kaynaklar olarak yer alsa da Ustası ve kendi yemeni koleksiyonunda yer alan desenler baskı kalıpları hazırlamada en güzel kaynağı oluşturmaktadır.

Kalıp oymacılığını ustası kendisine öğretmiş olsa da kendisi daha çok kilim motifleri çalıştığını, bu işin başlı başına bir sanat olduğunu düşündüğünden, yaşatılması ve işi yapan ustasının ve diğer ustaların bu işten kazanç sağlamaları gerektiğini özellikle vurgulamıştır.



Tokat'lı Ustalar ve Emel Ardahanlı

Tokat yazmacılığı el baskısının canlandırılması ve sürdürülmesi amacıyla, eğitimleri süresince boyaları ve kalıpları Tokat'tan getiriyorlar. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte boya özelliklerinde ve kalıp baskı yönteminde değişikliğe uğrayan, bu sanata ve ustalarına saygılarından, ustasıyla birlikte aldığı karar doğrultusunda eğitimini vermedikleri hiç kimseye kalıp ve boya satışı yapmıyorlar. Nereye giderlerse gitsinler verdiği eğitimlerinde ilk şartı geleneksel Tokat Yazmacılığı ve baskı kalıplarını uygulamak olduğunu belirtiyor. Bu sebepten dolayı “yazma baskı tekniği yalnız Tokat'ta mı var” gibi tepkilerle karşılaşmasına rağmen kendi şartlarından asla vazgeçmeyerek devam ediyor. Eğitimlerinde, sanatın aslını yerinde görsünler diyerek öğrencilerini, 5 günlük bir gezi programıyla yazmacılığın merkezi Tokat'a götürüyor ve Ustası Atıf Arpacıoğlu'nun atölyesinde bilgiler alarak uygulama yapıyorlar. Yerel basının bu etkinliğe gösterdiği ilgiyle birlikte,

Tokat Kültür müdürlüğünün görevlendirdiği rehber eşliğinde tarihi yerleri ve yakın ilçeleri gezip yöresel yemekleri tadıyorlar. Aynı zamanda ustası Atıf Arpacıoğlu'nu da kalıp ve baskı uygulamaları yapmak üzere İzmir'e eğitimlerine davet ederek ustayı misafir ediyorlar. Böylece bu uygulamalarla öğrencilerinin eğitimlerine katkı sağlayarak bu işin önemini kavramalarını sağlıyorlar.

Bu güne kadar bu işle uğraşan birçok ustayı Tokat'ta yetiştiren, hem kendi ustasının hem de diğer ustalarının, Tokat ağzıyla "Aman abla heri boşver" diyerek işin üzerine ciddiyetle gitmedikleri ve sahip çıkmadıkları için günümüzde yazma baskıcılığının geldiği duruma üzülmektedir.

Eğitimleri ekim ayından haziran ayına kadar devam etmesine rağmen, kendisinin 18 yıldır ve ustasının çocukluğundan beri hala eksikleri olduğunu ve öğrenmeye devam ettiklerini, dolayısıyla bu eğitim süresinin yeni başlayanlara yetmediğini düşündükleri için de devam etmek isteyen öğrencileri bir sonraki yıl bir üst eğitime devam edebiliyor. Çalışmalarında ve eğitimlerinde geleneksel desenleri kullanarak günümüze taşımayı seviyor ve kullanım eşyasından giyim kuşama kadar her alanda yöresel dokumaları tercih ederek (Gaziantep kutnu dokuma, Buldan dokuma, Şile bezi, Rize bezi, Tire keçesi) yeni ürünlere geleneksel desenlerle baskı uyguluyorlar. Aynı zamanda yörelerdeki dokuma ustası arkadaşlarının üretim ve kazancına da bu sayede katkıda bulunduğunu düşünüyor.

Genellikle Tokat geleneksel yazma desenlerinden, fulya, kestaneli, kaynana yumruğu, horoz kuyruğu, elmalı, üzümlü, koyun güzü, hamamiye, üzerlik, kuşburnu, Tokat beşlisi, Tokat kızı, Çengelköy, saksı, purket, içi dolusu gibi baskı desenlerini kullanırken, şimdi yeni moda diye tabir ettiği baykuş, fil, leylek, vs. desenleri ve köpükten yapılan kalıpları kesinlikle kullanmıyor. Tokat'ta farklı kutlanan 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı törenleri haricinde, o gün ustalarının et bayramı olarak kutlanır ve yazmahaneler de her usta kendi atölyesinin önünde mangal yakıp et pişirerek hem çıraklarına hem gelen geçene ikramda bulunurlarmış. Bu gelenek hala devam ederken, birkaç yıl önce Tokat Valiliği tarafından yapılan bu et bayramı törenlerine Tokat'a davet edilmiş ve yazma ustalarıyla aynı karede yer olmaktan onur duyduğunu belirtmiştir. Bu gün bir elin parmaklarını geçmeyecek sayıda kalan Tokat'ta ki yazmacı ustaları bulundukları Yazmacılar Hanın restorasyonu sebebiyle Tokat Sanayii içerisinde yazmacılar sitesine taşınmalarına rağmen, hala yazmacılar hanın restorasyon işleminin yapılmamış olması sebebiyle de yazmacılık mesleği olumsuz etkilerle karşı karşıya kalmıştır.

Emel Ardahan'lı şimdiye kadar bir çok öğrenci yetiştirmiş, bir çok üniversite, sempozyum ve festivallere katılarak uygulama çalışmaları yapmıştır. Yetiştirdiği öğrenciler arasında; Levent Başkaya ve eşi Alaçatı stantlarında, ÇEŞKA kooperatifi üyesi (çalışan üreten kadın)Ahmet Arslan ve eşi, bir Türk'le evli olan Hollanda'lı Jolanda Kadagan, üç yıl kurslarına devam ederek bu sanatı geleneksel anlamda öğrenip, İzmir Çeşme'de kendi atölyesinde üretim yaparak bu sanatı devam ettirmekteler.

Tokat Yazmacılığı'nın desen özelliklerini bozmadan yaşatmaya çalışan Emel Hanım'ı yetiştiren Atıf Arpacıoğlu 3.kuşak usta olarak yer alırken, kendisini 4. kuşak Kız kardeş Arpacıoğlu ustası olarak kabul edilmiştir. Bu yıl Tokat'a gittiği zaman 4. kuşak Arpacıoğlu olduğunu noterden belgelendirerek istediğini vurgulamıştır.



Emel Ardahanlı Sergi ve festival çalışmaları

Katıldığı Sergi Festival Sempozyumlar

İzmir EBSO Geçmişten Günümüze / 2012

İzmir Urla Sanat Geceleri / 2010-2011-2012

İstanbul Büyük Çekmece Uluslar Arası Kültür Sanat Festivali/2011-2012

Antalya Akdeniz Üniver..Moda Tekstil Bienali / 2012
Antalya Olbia Sanat Galerisi Güzelse Yaşıyordur I / 2013
Antalya Akdeniz Üniv.Geleneksel Türk El Sanatları Sempozyum / 2013
Gaziantep Fıstık Festivali / 2013
Gaziantep 25 Aralıkta 25 Sanatçı / 2013
TSEG VI İzmir Karma Sergi / 2013
Ege Üniver.34.Kültür ve El Sanatları Şenliği / 2014
İzmir Urla Yorgo Seferis Art Gallery İhlamurun Nazlı Yüzü / 2014
Ege Üniver.35.Kültür ve El Sanatları Şenliği / 2014
Antalya Akdeniz Üniv.Geleneksel Türk El Sanatları / 2014
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.Yazmacılık Tarihi / 2014
Gaziantep 25 Aralıkta 25 Sanatçı II /2015
İzmir EBSO Sergi / 2016
İzmir TCDD Sergi / 2016
Konya/Akşehir Kültür Sanat Festivali / 2013-2014-2015-2016
Denizli/Buldan Kültür Sanat Festivali / 2016
İzmir Tarihi Havagazı Sanat Galerisi Sergi / 2016
Tokat Gök Medrese Sergi / 2016
İzmir Çetin Emeç Sergi Sempozyum / 2017
İzmir Tarihi Havagazı Sanat Galerisi Sergi / 2018
Trabzon KTÜ Akçaabat Meslek Yüksek Okulu Çalıştay / 2016
Trabzon KTÜ Akçaabat MYO. Sempozyum / 2017
İzmir/Güzelbahçe Geleneksel El Sanat Festivali / 2014-2015-2016-2017-2018
Ve “Elvan Baskılar Diyarı Tokat” kitabı içerisinde yer almış, TV programları ve birçok çalışmaya katılmıştır.

Sonuç

21. yüzyılı yaşadığımız bu dönemde hayatımızı kolaylaştıran teknoloji ürünlerine rağbet artmış ve sadece tüketen bir toplum haline gelmiş durumdayız. Sanat alanlarında yapılan çalışmaları incelediğimizde eski incelikten ve estetik özelliklerin eksikliği hissedilebiliyor. Ustası ve üretimiyle yok olmaya başlayan meslekler tanıtılır ve alanında yeterli kişiler tarafından eğitimleri verili ve geleneksel motif, renk ve teknik özellikleri korunduğu sürece yaşatmak ve ürünlerden gelir elde etmek mümkün olabilecektir. Yeniden canlandırılıp yaşatılması, sadece ustalar ve bireylerle değil, yerel yönetimlerin desteği ve geleneksel teknik özelliklerin korunarak yeni güncel tasarımlarla desteklenmelidir. Eğitimin her kademesinde, mesleğin ihtiyaç duyabileceği alanlara yönelik (baskı teknikleri, dokuma, ahşap kalıp oymacılığı, doğal boya yapım teknikleri) uygulamalı eğitimlerin mesleğe katkı sağlayarak sürdürülebilirliği sağlanabilir.

Kaynakça

AKBİL, F. (1977) “**Türk Yazmacılık Sanatı**”, Kültür ve Sanat Dergisi S.5, s. 108-115.
ÇELTİKÇİ, O. (2007) **Yaşar Kalafat’ın eserlerinde Türk Dünyası Kültür ve Halk İnançları**. IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
DERİN, Z. (2014) **İzmir Yeşilova Höyüğü Neolitik Mühürleri**. Arkeolojiyle Geçen Bir Yaşam İçin Yazılar, Veli Sevin’e Armağan. Ege Yayınları, İstanbul.
KAYA, R. (1988) **Türk Yazmacılık Sanatı**. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Sanat Dizisi: 15, ÇELTÜT Matbaacılık, İstanbul.
SOYSALDI, A. (2013) **Göynük El Sanatları Paneli ve Bildirileri**. Grafik Ofset Matbaacılık Reklamcılık Ankara.
SOYSALDI, A., Özkahveci, G. (2005) **İkinci Kastamonu Kültür Sempozyumu Bildirileri**. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi. Ankara.
<http://www.latmos-felsbilder.de/0900.php?l=tur> Erişim Tarihi: 25.09.2018

Kaynak Kişi

Emel ARDAHANLI. **İzmir Güzelbahçe Geleneksel El Sanatları Festivali** 15-16 Eylül 2018

**ANTİK KAZAK MOBİLYA TİPLERİ VE METODOLOJİK
ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ**
**STUDYING THE TYPES AND METHODOLOGICAL FEATURES OF
ANCIENT KAZAKH FURNITURE**

*Auyez BAIDABEKOV**
*Elmira KEMELBEKOVA**

Özet

Makalede Kazak halkının ev eşyası ve mobilyalarının çeşitleri ve özellikleri incelenerek, insanlarımızın mobilya ve güzellikte çok zengin ve farklı olduğunu gösterilmektedir. Bu mobilyalar, kullanımına ve tasarımına bağlı olarak, taşınması kolay ve katlanabilir. Bu çalışmalar neticesinde modern mobilya çeşitleri oluşturulabilir ve geliştirilebilir.

Anahtar kelimeler: Ev mobilyaları, Petek, Adalbakan, Kebegez, Kovboy, Beşik.

Abstract

In the article, by examining the types and features of the home furniture of the Kazakh people and furniture made, it shows that our people are so rich and diverse in furniture and beauty. Depending on the use and design of these furniture: not consistently assembled; easy to carry, foldable-constructive; It is universal-constructive. As a result of these studies, modern types of furniture can be created and promoted.

Key words: home furniture, honeycomb, adalbakan, kebegez, cowboy, cradle.

1. Introduction

The furnitures are designed for daily use of the living room, bedroom, kitchen, working room, children's room, bathroom and bathroom. If we count the furniture of these rooms, the number of furniture would increase. Modern furniture is mainly made of wood, plastics and metals. In addition, natural and synthetic sticks, laminated films, plastic with plastic coating and other things are also used. For upholstered furniture is used a soft hinged ribbon of porous material, polyurethane, natural or synthetic tissue, artistic leather, and also other stuff. From the ancient times the Kazakh people paid great attention to the home. Because for Kazakh people home is a golden house and sacred place. For living in the porch of harmony and comfort it was used different kinds of furnitures. For easy movement in the summer for the Zhailai and for the Wintering, the Kazakh people created comfortable and prefabricated furniture. The interior of the furniture is adequate to the needs and dimensions of the community, because the crockery of the houses were usually six wings.

In addition, the furniture is divided into the following types depending on the application and design of the furniture: non-stationary; easy to carry, foldable-constructive; versatile and composite solution is a sectional furniture, consisting of several furniture sections, one on one or parallel. Furniture is made of wood, including wooden or fibrous tiles, from maples to be strong and lightweight.

Depending on traditions and traditions of the people, the furniture was different. The first type of furniture is to wear a hanger to hang on when it comes home. This type of garment was called Adalbakan. Fairy tailboards and ornamented wooden furniture. The next type of furniture is Asad. The crockery means the furniture is to be flushed to fit the footwear so that the shoes are clean and tidy. The house is a huge furniture store, which houses expensive and valuable things. And Digital is a carved, outer iron-covered house. The next figure is called Caglan, which is a digital form of leather covered with leather. The small species of the number is called the Kobischa. The next type of furniture is Jutak, a four-piece wooden carved wooden bench. The following is a box-shaped box of floating furniture. The four-legged four-legged carpets are called Beddings. A special type of furniture is also used in the trouser. This furniture is made of thick fabrics or felt made of felt. It will include blankets, pillows, clothes and other items. Shipta is the type of furniture that Shida has sheltered. The place where the child was separated - that is, before the child's departure - was called Craddler. These furniture are made of wooden pillows, pillows, pants, pullovers, labels, taps, cloaks etc. p. parts and articles of property.

* L.N.Gumilyov Eurasian National University, Astana, Kazakhstan E-mail: a.baydabekov@mail.ru,

* L.N.Gumilyov Eurasian National University, Astana, Kazakhstan E-mail: e.kemelbekova@mail.ru

2. Features of the furniture of the Kazakh people

Because of the different furniture of our people, they had their own peculiarities. These furniture are completely maturing furniture, which is packed in a complex and funny nomadic life.

The first type of furniture is Adalbakan. Adalbakan calls furniture for hanging clothes, mostly outerwear and the like (Figure 1).



Figure 1

It means that our people are aware that their clothes are clean, that is, their lure. The honeybee is often made of birch or spruce in large numbers. Adalbakan cuts a young tree and peeled it, cut off the branches and cut off its branches. Then he bends the left branches of the branches in the direction of the upper end of the shroud and binds them with a brace or a strong rope to the shroud of the puddle and thoroughly dries in the shade. Once the branches are dry, the bandage is removed and the hinges are sharpened and loosened. The furniture is decorated with ornamentation, painted with ornamented paint, sometimes decorated with non-abrasive gold and silver nails. There were several types depending on the adult population. They were placed in the entrance to the house and in the porch.

The next Abree furniture is a digital suit for storing clothes or other valuable items (Figure 2). Our people paid special attention to the cleanness of clothing and the value of gold and silver. Depending on the contents in the abdomen, it varies. The abdomen is made up of a solid and lightweight wooden board made of wood, then made by nails and nails. The worm sticks out with a single color to avoid the ants. The front surface of the apron is covered with thin sheets decorated with various patterns so that the wooden tiles are luxurious. Also, for convenience of the cabinet, two four-handed guards are mounted on the two sides and locked into the lid of the digital box to protect valuables.



Figure 2

The next type of furniture is wooden beds on the wooden bed. The importance of this furniture is that the foot and head should be slightly above the rest (Figure 3). It is also a kind of home furniture used for human relaxation, lying above the ground above the ground. Another distinctive feature of this furniture is that it sometimes collects beautiful blankets on a wooden bed. Sometimes such furniture was called the Kazakh bed. This furniture consists of three main parts: bed head (top and bottom); side (front and back); It consists of four legs. Wooden bedroom furniture is made of flattened hardwood, made of processed boards. The head, legs and pillows attached to the bed are made to be uniform and prepared together. Wooden dolls decorate the surface with various paints and decorate it with different things to make the beds luxurious.

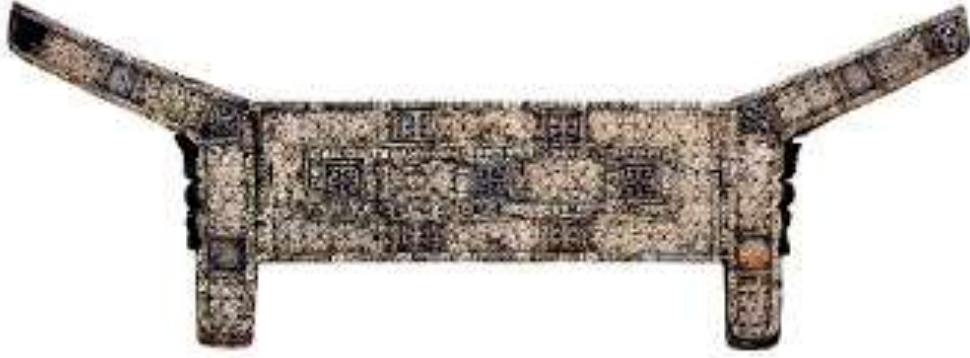


Figure 3

The next type of home furniture, similar to a digital storage room, is Kebezhe. In this furniture, there is a range of non-destructive foods (Fig. 4). It is easy to carry all types of food at the time of the migration and helps to find the food quickly. The bottom of the Kebeja furniture is the bottom side of the floor. Like the lid of the lumber, there is also a lid of large furniture. The furniture is sometimes slender. Cutting grooves are connected with a horizontal tile or a ribbon. Often, like other furniture, painted or painted with various stones or painted with different stones.

27



Figure 4

The next type of furniture is pillowcase (Picture-5). This furniture is a comfortable wooden frame designed to put under the cushion to raise the head when the person is in bed. The design of the pillowcase is very simple, as is the paws of the usual wooden bed, with a two-legged pillow strap and a horizontal lining pad designed to fit under the pillow. Since pillows are smaller and lighter than wooden beds, our people are often used in nomadic life.



Figure 5

A wooden pedestal beneath the burial chamber (Figure 6). Homes and blanket in the house are packed up so they do not crash on the floor. The distinctive feature of this furniture is that it is designed to place it above the ground so that the baggage and luggage are not removed. Ductile furniture is made of very dull, strong and light wooden planks. These furniture are made from three main parts: front, back and back; feet; peach. There are two types of cutaneous shells: flat surface and uneven slab. The non-slippery cushion looks like a usual wooden bed. The front side of the furniture is painted with colored paint or embroidered with ornamented bones and stones.

28



Figure 6

The next furniture is Digital. Wooden furniture for building clothes, cloth, veil and other valuable items on the sand (Fig. 7). It is one of the oldest used furniture, widely used in digital life. Depending on the size, the quantities are in different format depending on the size. Due to the fact that the numerical values are stored in the digital gate, the suspension is often locked, and sometimes

in the expensive boxes the internal locks are installed. When it comes to furniture design, the four-legged corner of the board is pushed together with the four corners of the box so as not to damp the clothes inside. In order to make the figures attractive, the front of the digital box is painted with a variety of paint, and it is coated with a thin sheet and sometimes with a bone. Another feature is that the handle is fitted with two hinges for digital convenience when lifting.



Figure 7

Our people paid great attention to cleanliness, including kitchen-style furniture for eating and dishes. This type of furniture is called Asadal (Figure 8). The food and dishes that are stored on this furniture protect against dust and dogs. Asadal is made of strong and light wood, like other furniture. The bottom of the hanging furniture is covered with a thick board and the top surface, which is installed on the edges of its interior, with a slab of boards. The front of the furniture is hinged on the hinges and has one or two rusty doors and drawers. To keep it slim, its surface is painted with various colors and at the same time decorates it with bone.



Figure 8

Because of the large attention paid by the people to the upbringing of our children, the children made special cradle furniture. Cradle furniture separates the baby from birth and reaches the place where the child goes to bed (Figure 9). These furniture are made of strong and light wood. On the move, the cradle can carry on a white horse or camel without removing the baby. Therefore,

when making cradles, great attention is paid to its strength. Cradle furniture consists of fabric pillows, pants, trousers, cradle and bumps.



Figure 9

As we have already said, our people have developed a Şihta furniture, which, in addition to paying greater attention to cleanliness, is also attractive to the beauty of the kitchen (Fig. 10). This type of furniture is made of wood. The height and width of the furniture vary according to its usage. Knitting ceiling furniture with colored fur coats when knitting sheets.

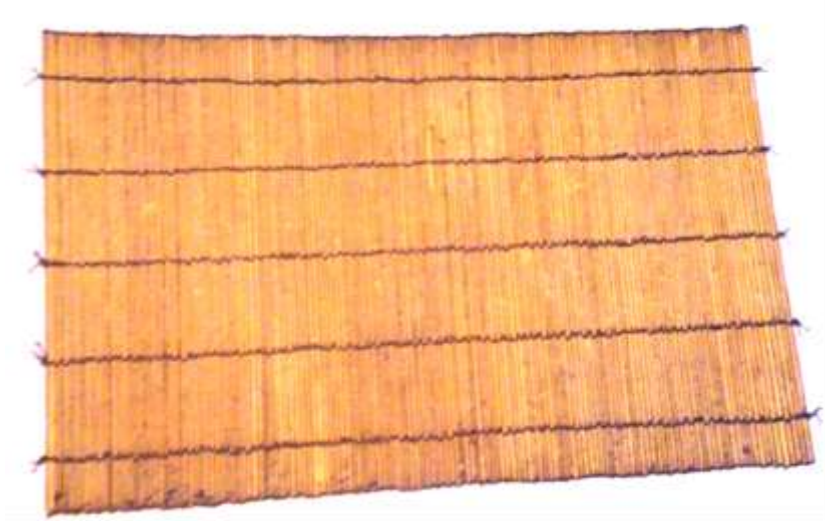


Figure 10

In the past, our people have been building a suitcase furniture to make bedding clean and tidy, mainly due to the migration of the population (Figure 11). The furniture is made of blankets, pillows, clothes and other household items. One of the peculiarities of the shawl furniture is made of thick cloth or felt. The size of the furniture varies by size.



Figure 11

The country's everyday life was rich and unique. Each furniture had its own features and ways to do it. Having passed such experiences and studying their medical aspects, these furniture has been used in the modern world.

Summary

Studying the types and features of the furniture of our people, the result of the rich and diverse furniture of our people shows that our ancestors paid great attention to cleanliness and order, beauty and decoration. At the same time, under the spiritual modernization program, it is possible to create modern furniture and to glorify the furniture of our people all over the world.

Modern furniture should be made of wood because it is a natural environmental material that does not separate harmful substances and is safe for humans. Of course, despite the fact that wooden furniture is much more expensive than artificial materials, these furniture are long-lasting, with a high quality and user-friendliness. Also, if we decorate modern quality wooden furniture with various decorative stones, like our ancestors, the stone designs with beautiful and healing properties would be beneficial to the human body.

If our rooms were built compactly in modern-day rooms, our rooms could be more comfortable to use. It would also be very convenient to use modern furniture in the future with folding and multifunctional designs.

References

1. Үй-тұрмыстық энциклопедиясы. -Алматы: Қазақ Совет энциклопедиясы.Бас ред., 1990.
2. Бикенов А. Қазақтың материалдық мәдениеті. –Астана. 2010, -11 б.
3. Нығмет М. Қазақтың қысқаша тарихы. -Алматы. Жалын баспасы,1994, 378-379 бб.
4. Қасиманов С. Қазақ халқының қолөнері. -Алматы, 1969, 124-125 б.
5. Востров В.В. Новые материалы по этнографии казахов адаевцев// ТИИАЭ АН КазССР, -Алма-Ата, 1960, т. VIII,-163стр.
6. Арғынбаев Х. Қазақ халқының қолөнері. – Алматы: Өнер баспасы, 1987. -35 б.
7. Шаңырақ үй тұрмысы энциклопедиясы. –Алматы: Қазақ совет энциклопедиясы. 1991. -94 б.
8. Азаров, И. В. Конструирование мебели. - М.: Высшая школа, 2015. - 255 с.
9. Алан, Бриджуотер Мебель для дома и заработка. Проектирование и дизайн /Бриджуотер Алан. - М.: Клуб семейного досуга, 2016. - 1450 с.
10. Барташевич, А. А. Конструирование мебели. Учебное пособие. -М.: Феникс, 2015.-272 с.
- 11.Қазақстан Ұлттық энциклопедиясы.7-том. -Алматы, 2003.

12. Кенжахметұлы С. «Қазақ халқының салт-дәстүрлері». -Алматы, 2004.
- 13.Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық анықтама. -Алматы: “Аруна Ltd.”, 20057
14. Қазақтың этнографиялық категориялар, ұғымдар мен атауларының дәстүрлі жүйесі. Энциклопедия. - Алматы: DPS, 2011.

CAMİ TASVİRLİ HALI SECCADELER PRAYER RUGS WITH MOSQUE DEPICTED FIGURES

*Ahmet AYTAÇ**

Özet

Halıcılık tarihi geçmiş 2500 yılı aşkın zamandır Orta Asya uzantılı olarak devam etmiştir. Günümüzde ise değişen hayat koşulları nedeniyle üretim oldukça azalmıştır. Anadolu’da bugüne kadar üretilmiş halılar desen yapısı itibarıyla incelendiğinde ‘cami tasvirli’ halıların nadiren üretildiği görülür. Bildiride ‘cami tasvirli’ üretilen bir grup halı, desen ve teknik özellikleri dikkate alınarak tanıtılacaktır.

Anahtar kelimeler: Cami, halı, dokuma, motif

Abstract

The history of carpet dating dates back over 2500 years with a Central Asian extension. Today, however, production has decreased considerably due to changing living conditions. When the carpets produced in Anatolia are examined up to now, it is seen that 'mosque depicted' carpets are seldom produced. A group of produced 'mosque depicted' carpet will be introduced in the declaration taking into consideration the patterns and technical features.

Key words: Mosque, carpet, weaving, motif

Giriş

Bir milletin kültürel değerlerini en iyi gösteren öğeler olan el sanatları, yüzyıllarca toplumların sanat anlayışlarını ve hayat biçimlerini yansıtmada önemli rol oynamıştır.

Bir ulusun kültürel kişiliğinin en canlı ve anlamlı belgeleri el sanatlarıdır (Onuk, 2005:1). El sanatlarının ustalık dallarından biri (Barışta, 1998) ve Türk kültürünün sanatsal duyarlılığını en doğrudan yansıtan sanat dalı da yine dokumadır (Akınarlı, 2014).

Kültürel anlamda değerlendirildiğinde halı-kilim gibi dokumalar, geçmişle günümüz arasında köprü oluşturan, bir sanat/zanaat eseri olma özelliğini bünyesinde barındıran maddi kültür kimliğinin temsilcileridir.

Halılar bir kültür nesnesidir. Doğal olarak üreten milletin değerlerini de yüklenmiştir. Bir bakıma halı, toplumun aynası ve dili olmuştur. Bu anlamda halı ve kilimlerin yüzeylerini süsleyen motifler, sadece bir şekilden ibaret olmayıp, kültürümüzün en eski çağlarından başlayarak günümüze kadar yaşatılmış mana yüklü sembolleridir (Balci, 2012:50). Türklerin inanç felsefelerine dayalı olarak yaptıkları halı ve kilimlerin süsleme programlarında da bu prensipleri ve estetik ölçütleri takip etmek mümkündür (Karamağaralı, 1997:28). Halı ve kilimdeki motifler birer sanat eseri olmaktan öte, bir duygunun bir sosyo-kültürel hayatın, en genel tabiri ile sosyal tarihin dile getirildiği kitap sayfaları ve tarihi vesikalardır.

Başka deyişle motif, figür, sembol ve şekillerin tarihin belirli bir noktasındaki zihniyet ve tutumların ürünleri oldukları açıktır (Mülayim, 1998:222). Görünen renk ve yanırlarıyla ilk çıkış noktasında içerdiği sembol dili ile de önemli olan gelenekli el dokuma sanatı Anadolu’ya Selçuklularla birlikte gelmiştir. Osmanlılar döneminde Anadolu’da önemli bir sektör olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Batı Anadolu’da halıcılığın yayılımı ve ünü önemlidir.

Büyük Turan yurdu Orta Asya’dan, Anadolu’ya kadar dokumacılık tarihi içerisinde gelişimini sürdüren el halıları, zamanla kullanım amaçları bakımından da çeşitlenmiştir. Taban, duvar, kenar, paspas, yolluk, yastık, seccade ya da namazlık halısı vd (Aytaç, 1997:1) olarak muhtelif gruplara ayırmak mümkündür. Bu gruplar içerisinde halı seccadelerin ayrı bir yeri vardır. İslamiyet ile birlikte zaman içerisinde Türklerin bu dine geçmeleri ve XI. yüzyılda Anadolu’ya yerleşmelerini takiple halı sanatında da, seccadeler önem kazanır.

Klasik seccade formu yanlarda dikey uzanan iki sütunun üzerinde nişlerle birleşen mihrap formundan ibarettir. Ancak Anadolu’da bu geleneğin dışında Kâbe ve cami gibi kutsal mekânlarında tasvirlendiği seccadeler de nadiren üretilmişlerdir.

* Dr., S. Ü. Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi, Konya.

Cami tasvirli halı seccadeleri

Birinci örnek:



Fotoğraf: 1 (A. Aytaç arşivi).

Özel bir koleksiyonda yer alan Denizli-Çal yöresine ait halı, 20. yüzyıl ortalarına ait olup, 23X28 kalitede ve 93X176 cm ölçülerindedir. Kırmızı zeminli orta kompozisyon alanı üç bölüme ayrılmıştır. Üst bölümde caminin iç kesit şeması, orta bölümde caminin dış görünüm şeması, alt bölümde ise sarı zeminde bir madalyon yer almaktadır. Üst ve orta bölüm yan yana sıralanmış baklavalarla, orta ve alt bölüm ise dört adet geyik figürü ile birbirinden ayrılmıştır. Büyük suda ise farklı renklerde kare ya da dikdörtgen formlar içerisinde baklava, bıçkır gibi yanlışlar gelişigüzel sıralanmıştır. Küçük suda ise su yolu şeklinde bir zigzag yer almaktadır.

İkinci örnek:



Fotoğraf: 2 (A. Aytaç arşivi).

İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'nde 287 envanter numarası ile kayıtlı olan halı seccadenin iç ve dış küçük sularında çengel yanlışları sıralanırken büyük suyunda geometrik bir düzenleme vardır. Beyaz renkli orta kompozisyon alanında muhtemelen Kâbe tasviri ve kenarlarında birer minare yer alırken hem altında dört minare ve üzerinde flama=bayrak olan bir minber ve altında da üç adet çarkıfelek motifi görülmektedir.

Üçüncü örnek:



Fotoğraf: 3 (A. Aytaç arşivi).

Konya Sahip Ata Fahreddin Ali Müzesi'nde bulunan halı seccade 20. Yüzyıl ikinci çeyreğine ait bir Anadolu halısıdır. İç ve dış sularda geometrik halde kıvrık dal formunda bitkisel bir bezeme varken. Ortadaki suda sekiz köşeli yıldızlar sıralanmaktadır. Mihrap yanlarında ve mihrap üstü alanda bitkisel bezemenin yer aldığı halının orta kompozisyon alanı kırmızı renkli olup sütunların arasında kalan bölümde üst üste ikişer minareli iki ayrı cami tasviri yer almaktadır.

Dördüncü örnek:



Fotoğraf: 4 (A. Aytaç arşivi).

Konya Sahip Ata Fahreddin Ali Müzesi'nde 137 envanter numarası ile kayıtlıyken, Vakıflar Genel Müdürlüğü Ankara envanterine geçen Konya halı seccade 20. yüzyıl ikinci çeyreğine ait olup, 104x160 cm ölçülerindedir.

Dış küçük suyunda çiçeklerin sıralandığı seccadenin iç küçük suyunda suyolu vardır. Lacivert renkli büyük suda geometrik halde bitkisel bir bezeme görülür. Kırmızı renkli orta kompozisyon alanında alt alta iki cami tasviri görülmektedir. Kademeli kancalı mihrap nişlerinin üst kısmı yeşil renkli olup her iki tarafta da birer adet ibrik ve sekiz köşeli yıldız yanışı vardır.

Beşinci Örnek:



Fotoğraf: 5 (A. Aytaç arşivi).

Konya-Akşehir'de özel bir koleksiyonda yer alan halı 97x168 cm ölçülerindedir. Lacivert renkli suda bitkisel bir bezeme vardır. Kırmızı renkli orta kompozisyon alanının alt kısmında iki sütun mihrap nişi ile bağlanmıştır. Üst bölümde ise muhtemelen Mevlana Külliyesi'ni temsil eden bir tasvir olarak minareli bir cami ve bir kümbet yer almaktadır.

Altıncı örnek:



Fotoğraf: 6 (A. Aytaç arşivi).

Secaaddin Camii'nden Sahip Ata Fahreddin Ali Müzesi'ne 139 envanter numarası ile geçen seccade, Vakıflar Genel Müdürlüğü Ankara envanterindedir. 19. yüzyıl sonuna ait olup, 84x160 cm ölçülerindedir.

Koyu renkli suyunda geometrik halde kıvrık dal üzerine çiçek yanışı sıralıdır. Kırmızı renkli orta kompozisyon alanını kaplayacak büyüklükte iki minareli bir cami tasviri vardır.

Minarelerin arasında her iki tarafta sene 1311 (M. 1894) yazısının üzerinde ise bir vazo içerisinde çiçek demeti yer almaktadır.

Yedinci örnek:



Fotoğraf: 7 (A. Aytaç arşivi).

Konya Etnoğrafya Müzesi'nde 2048 envanter numarası ile kayıtlı bulunan 20. Yüzyıl ilk çeyreğine ait Silles halısı 147x200 cm ölçülerinde olup, 30x36 kalitededir.

Kırmızı ve yeşil renkli büyük suda su yolu düzenlemesi varken iç ve küçük suda da zigzag şeklinde su yolu vardır. Orta kompozisyon alanı ikiye bölünmüştür. Üst bölümde Mevlana Külliyesi'nden Kubbe-i Hadra'nın bir bölümü ve caminin üst kısmı, alt bölümde ise dergâhın giriş kapısının olduğu kısmı resmedilmiştir.

Sekizinci örnek:



Fotoğraf: 8 ¹.

Anadolu'da halıların dışında tülü dokumalarında da cami tasvirleri görülür. Konya Karapınar yöresine ait tülüde iki minare arasında mahya ve altında hilalli kubbenin yer aldığı tülü de orta kompozisyon alanı devetüyü renginde olup, koyu kahverenkli suyu desensizdir.

Sonuç

Türk dokuma sanatında önemli bir yer edinmiş olan halı seccadeler XV. yüzyıldan günümüze kadar klasik form olarak genellikle kenarlarda iki sütun ve üzerinde mihrap nişleriyle birleşmiş bir görünüme sahiptir.

Anadolu'da istisnai olarak klasik mihraplı formun dışında cami, Kâbe gibi kutsal mekân tasvirlerinin olduğu seccadelerde üretilmiştir.

İncelenen örneklerin cami, Kâbe ve türbe tasvirli olmak üzere üç farklı desen yapısına sahip oldukları tespit edilmiştir. Ayrıca kimi örneklerde mevcut yani var olan bir kutsal mekân tasviri yer alırken, kimi örneklerde ise bilinenin dışında sadece kutsallığa atıfla bir hayalden bir kutsal mekân tasviri yapıldığı görülmüştür.

¹ AYTAÇ, A., "Karapınar Tülü Dokumalarında Yanış", 26-27 Ekim 2000 *Karapınar Sempozyumu Bildirileri*, Konya, 2001, s. 409-428.

Kaynakça

- AKPINARLI, F. ve ark.. *Kahramanmaraş El Sanatları*, Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2014.
- AYTAÇ, A., *Halı Dokumacılığı*, S.Ü.M.E.F. Yayınları No: 32, Konya, 1997, s. 1.
- AYTAÇ, A., “*Karapınar Tülü Dokumalarında Yanış*”, 26-27 Ekim 2000 *Karapınar Sempozyumu Bildirileri*, Konya, 2001, s. 409-428.
- BALCI, N., “*Türk Halı Sanatında Mitolojik Kaynaklı Bazı Motifler*”, *Arış Halı, Düz Dokuma, Kumaş, Giyim, Kuşam ve İşleme Sanatları Dergisi*, Sayı/8., 2012, s.50.
- BARIŞTA, H. Ö., *Türk El Sanatları*, Ankara, 1998.
- KARAMAĞARALI, B., “*Türk Halı Sanatındaki Motifleri Yorumu Üzerine*”, *Arış Dergisi*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Yıl 1, Sayı 3, Ankara, 1997 28.
- MÜLAYİM, S., “*Tanımsız Figürlerin İkonografisi*”, *Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı (Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri, 27-31 Mayıs Kayseri)*, Ankara, 1998, s. 222.
- ONUK, T., *Osmanlı’dan Günümüze Oyalar*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2005, s. 1.

GELENEKTEN GELECEĞE TEKE YÖRESİ HALK MÜZİĞİ KÜLTÜRÜ FROM TRADITION TO FUTURE TEKE REGION FOLK MUSIC CULTURE

*Cengiz Şengül**
*Sevilay Gök Akyıldız**
*Ali Bedel**

Özet

Burdur ve ilçeleri merkez olmak üzere; Denizli'nin Acıpayam, Serinhisar, Çameli, Muğla'nın Fethiye ve Köyceğiz'e kadar olan bölümü, Antalya'nın Korkuteli, Elmalı ve çevresi ile Afyon ilinin Dinar, Dazkırı, Başmakçı çevresi, Teke Yöresi kültürünün görüldüğü ve yaşadığı bir çevre olarak bilinmektedir. Yörenin en temel kültürel özelliklerinden biri de müziğidir.

Bu çalışmada, Teke yöresi halk müziğinin korunmasına, yaşatılmasına ve aktarılmasına hizmet etmiş icracıların, bu müzik yapısına olan eğilimlerinin ne olduğu, yaşları, cinsiyetleri, müziği icra etme biçimleri, eğitim durumları, meslekleri, kimden öğrendikleri ve deneyim gibi yönlerinin belirlenmesi amacıyla demografik özellikler açısından incelenmiştir.

Teke yöresi müzik yapısı, çalgı türleri ve bunların merkez, ilçe ve köyler arasındaki farklılıklarının belirgin olarak görülmesi sağlanmış ve tablolar halinde sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Teke Yöresi, Halk Müziği, Gelenek

Abstract

When current geographical district of Burdur and its subprovinces are considered as the center location; Denizli (Acıpayam, Serinhisar, Çameli), Muğla (along to Fethiye and Köyceğiz), Antalya (Korkuteli and Elmalı) and Afyon (Dinar, Dazkırı and Başmakçı) territories are known as the environment where the TekeYöresi (Teke Region) Culture is seen and inhabited.

One of the essential cultural characteristics of this region is its musical structure. In this study, the local performers of Teke region, who served to protect, keep alive, and convey the region's core musical structure to next generations, have been investigated in order to determine some of their demographic characteristics such as their tendencies towards this folk music structure, ages, sex, performing methods, education levels, main professions and their musical experiences and tutors etc. This study has clearly exhibited the musical structure of the region, varieties and types of the music instruments used in the region and their differences between central locations and subprovinces and all findings have been presented through data tables.

KeyWords: Teke Region, Folk Music, Tradition

1. Giriş

Kültür, "tarih boyunca toplumda yaratılan bütün maddi ve manevi değerler; bu değerlerden yararlanılması ve bu değerlerin gelecek kuşaklara aktarılması olarak tanımlanabilir" (Büyükyıldız, 2009: 19). (Kaplan, 2008: 21) ise kültürü, doğuştan başlayarak bilinçli ya da bilinçsiz edindiğimiz, içimize sindirdiğimiz, özümlediğimiz bilgilerin tümüdür şeklinde tanımlamaktadır. İnsanlık tarihi ile başlamış olan kültür, binlerce yıldır filozofların, bilim adamlarının, tarihçilerin, edebiyatçıların ilgi duyduğu ve tanımlamaya çalıştığı bir kavramdır. "Geçmişten günümüze yaşanmış ve hala yaşanmakta olan kültürler, her ne kadar ait oldukları coğrafyanın ve topluluğun yaşam alışkanlıklarından dolayı farklılıklar gösterse de bugün evrensel bir birikim ve kolektif zekâyı oluşturduğu bilinmektedir. İnsanın yaratılış getirisi olarak da bünyesinde bulundurduğu duygular hemen hemen her toplumda kültürel açıdan ne kadar farklı da olsa aynı görülmektedir. Örneğin aşk

* Prof. Dr. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Öğretim Üyesi, csengul25@hotmail.com

* Dr. Öğr. Üyesi Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı, GTM Bölümü Öğretim Üyesi, sevilaygokakyildiz@gmail.com

* Öğr. Gör. Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı, GTM Bölümü Öğretim Görevlisi, ali-bedel@hotmail.com

veya ölüm temalarındaki duygusal yansımalar insanlar üzerinde her zaman ortak duygu ve düşünceleri yansıtmaktadır” (Şengül, 2007:927-934).

Diğer taraftan kültür, toplumdan yalıtılmış bireylerin bir başlarına oluşturabileceği veya kaybedebilecekleri salt bir yapılar bütünü olmadığından, ancak toplum içerisinde ve gelenek dâhilinde karakteristik özelliklerini muhafaza etmesi ile mümkündür. Bu noktadan hareketle kültür, kavramsal olarak kendi temelini oluşturan normları ve toplumsal birikimi “geleneksel kültürler” olarak sunar.

Yüzlerce tanımı yapılan kültürün içerisinde, müzik kültürü önemli bir yere ve işleve sahiptir. Müzik, bireylerin ve toplumların, benzerlik ve ayrılıklarını ortaya koyan önemli etkenlerdendir. “Müzik bir kültürleme, kültürlenme ve kültürleşme yolu, biçimi ve alanıdır”. (Uçan:1996,28) Bu özellikleri ile müzik, kültürün aktarılmasında, kuşaklar arası bağ oluşturmada önemli bir yere sahiptir.

“Geleneksel kültür bağlamında müziği ele aldığımızda, Türk halk müziği, hem Türk kültürünün çekirdek bir ögesi hem de taşıyıcısı niteliğini her daim koruyagelmıştır. Toplumun hemen hemen her kesiminde birbirinden farklı biçimlerde icra edilen halk müziği türleri bulunmaktadır. Ege’de; zeybek, Karadeniz’de; horon, yol havası, Güneydoğu’da; barak, halay, İç Anadolu’da; kaşıkli havalalar, bozlak, Trakya’da; karşılama, Teke yöresinde; gurbet, boğaz, zortlatma, Doğu Anadolu’da; halay, bar en bilinen türlerdir. Elbette halk edebiyatı, halk müziği ve dans birbirinden ayrılmayan bir bütündür. Ozanlar, âşıklar bulundukları bölgelerin müzik anlayışına bağlı kalarak eserlerini üretmiş, kendilerine has bir üslupla icra etmiş, yaşanan olaylardan etkilenerek o yaşanmışlıklara şiirler yazmış ve sazlarıyla bunu çevresindekilere anlatarak halk müziği kültürünü bulduğu çevreye yansıtmıştır” (Gök Akyıldız, 2016:2).

Burdur ve ilçeleri merkez olmak üzere; Denizli’nin Acıpayam, Serinhisar, Çameli, Muğla’nın Fethiye ve Köyceğiz’e kadar olan bölümü, Antalya’nın Korkuteli, Elmalı ve çevresi ile Afyon ilinin Dinar, Dazkırı, Başmakçı çevresi, Teke Yöresi kültürünün görüldüğü ve yaşandığı bir çevre olarak bilinmektedir. Teke yöresinin adı ile ilgili Yıldız ve Kazan, (2009) şunları ifade etmektedir, “Anadolu Selçukluların yöreyi topraklarına katması ile yeni gelen Teke aşiretlerinin yerleşmesinden alır. Bu yöreye “Teke ili” ya da “Tekeli” de denir”. Başka bir görüşe göre, bölgenin adı Teke beyliğinden gelmektedir. “1277 yılında Karamanoğlu Mehmet Bey’in izniyle, Teke Paşa bir beylik kurmuş ve bu beyliğe kendi adını vermiştir. Günümüzde Teke yöresini kapsayan yerler şunlardır; Burdur’un tamamı, Fethiye, Ortaca (Muğla), Acıpayam, Kızılhisar, Honaz (Denizli), Dinar, Başmakçı (Afyon), Yalvaç, Şarki Karaağaç (Isparta), Cevizli, Akseki, Manavgat, Alanya (Antalya)” (Emnalar, 1998: 255).

Teke Yöresi müzik kültüründe yer alan ezgilere genel olarak Teke havaları denilmektedir. Yapılarına göre diğer bir tür olan oyun havaları, sözlü veya sözsüz olarak karşımıza çıkmaktadır. Sözlü oyun havalarının yörede erkekler ve kadınlar için zeybek oyun havaları ve Teke Yöresi oyun havalarından oluştuğu görülmektedir. Sözsüz oyun havaları ise; ağır zeybek havaları, güreş havaları (peşrevler), boğaz havaları, Teke zortlatmaları, Teke zeybekleri, kırık havalalar, gelin alayı (düğün alayı) havalarından oluşmaktadır (Uludağ, 2009: 11).

Yöredeki müzikal geleneğin, insanların yaşam biçimi haline geldiği görülmektedir. Teke yöresindeki müzikal hayat hiçbir ticari amaç gözetilmeksizin yürütülmektedir. Ezgiler düğünlerde, kınalarda, nişanlarda, bayramlarda, asker uğurlama törenlerinde ve koyun otlatma esnasında yöre insanları tarafından çeşitli enstrümanlar eşliğinde icra edilmektedir (Demir, 2011: 153).

Bu çalışmada, nitel araştırma modeli uygulanmıştır. Öncelikle bu alanla ilgili yapılmış kaynaklar taranarak bir dokümantasyon oluşturulmuş ve bu çalışmayı destekleyici verilere ulaşılmıştır. Çalışmada, kaynak kişiler ve eserleri için TRT Türk Halk Müziği repertuarından yararlanılmıştır.

Bulgular oluşturulurken sırasıyla Teke yöresi kaynak kişiler, Teke yöresi çalgı yapım ustaları ve Teke yöresi çalgı tasnifi alt başlık olarak çalışmada yer almaktadır.

2. Bulgular Ve Yorum

Bu bölümde veriler üç alt başlık halinde yer almaktadır. Konunun daha detaylı anlaşılması açısından konu başlıkları sırayla:

- “Teke Yöresi Repertuarına Kaynaklık Yapan Kişiler ve Repertuvara Kattıkları Eser Sayıları”
- “Teke Yöresi Çalgı Tasnifi” şeklinde sunulacaktır.
- “Teke Yöresi Çalgı Yapım Ustaları”
-

2.1. Teke Yöresi Repertuvarına Kaynaklık Yapan Kişiler ve Repertuvara Kattıkları Eser Sayıları

Teke yöresi repertuvarına kaynaklık yapan kişiler ve repertuvara kattıkları eser sayıları aşağıda verilen tabloda şu şekildedir:

Tablo-1 Teke Yöresi Repertuvarına Kaynaklık Yapan Kişiler ve Repertuvara Kattıkları Eser Sayıları

Sıra No	Kaynak Kişiler	İli	Eser Sayısı	Sıra No	Kaynak Kişiler	İli	Eser Sayısı
1	Sami DEMİRCİOĞLU	Antalya	5	17	Havva TOYGUR	Isparta	4
2	Erdal İYİÖZ	Antalya	1	18	Talip ÖZKAN	Denizli	8
3	Hasan KALKAN	Antalya	3	19	Mansur KAYMAK	Denizli	9
4	Hamit ÇİNE	Burdur	7	20	Rüştü DEMİRCİ	Denizli	4
5	Salih URHAN	Burdur	6	21	Özay GÖNLÜM	Denizli	7
6	Alaattin ATASOY	Burdur	3	22	Osman ACAR	Denizli	4
7	Ahmet YAMACI	Burdur	13	23	Süleyman UĞUR	Denizli	9
8	Kadir TÜREN	Burdur	10	24	Hüseyin AKTEKİN	Denizli	4
9	Hasan TEPELİ	Burdur	4	25	Ramazan GÜNGÖR	Fethiye	2
10	Hasan BÜYÜKÇOBAN	Burdur	8	26	Mustafa COŞKUN	Fethiye	9
11	Emin DEMİRAYAK	Burdur	5	27	Fatma HANCIOĞLU	Fethiye	3
12	Seyfettin TÜRKOL	Burdur	3	28	Ahmet GÜNDAY	Fethiye	2
13	Faik İNCE	Burdur	4	29	Hafız Sabri AKSOY	Muğla	4
14	Ali CANLI	Isparta	9	30	Şerafettin CİVELEK	Muğla	5
15	Hüseyin KARATÜRK	Isparta	5	31	Şerif GÜNAY	Muğla	3
16	Yalçın ÖZSOY	Isparta	6	32	RÜŞTÜ GÜR	Muğla	3
				33	Ali Rıza ZORLU	Muğla	3

Yukarıda da görüldüğü üzere, Teke yöresi repertuvarına kaynaklık eden kişi sayısı 33'dür. Toplam eser sayısı ise 175'dir. TRT Türk Halk Müziği repertuvarında yer alan Teke yöresine ait eserler incelendiğinde, bu sayının bir miktar daha fazla olduğu bilinmektedir. Ancak yukarıda yer alan kişiler ve eserleri çoğunlukla yörede yaygın olan ve bilinen eser ve kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.2. Teke Yöresi Çalgı Tasnifi

Çalgı, müzik yapmak için kullanılan aletlere verilen genel addır. Instrument 'çalgı' olarak Türkçeleştirilebilir. "Çalgıların türleri, tarihi, yapım biçimleri gibi konuları inceleyen bilim dalına da 'organoloji' denir" (Kalender, 2001:160). "Çalgıların oluşumlarında yer ve zaman farkı olsa da icra edilen müziğin temsil gücünü artırmak ve daha zengin bir müzikal doyum noktasına ulaşmak için zaman içinde yaşadığı coğrafya ve kültür anlayışına bağlı olarak birlikte icra edilmeleri söz konusu olmuştur. Her biri kendi içerisinde benzer ve farklı özelliklere sahip olan Türk halk çalgıları da belli amaçlar doğrultusunda zamanla bir araya gelmişlerdir"(Kınık, 2011: 212).

"İnsanlığın var oluşundan beri, dünya üzerinde pek çok çeşitte çalgılar icat edilmiş ve kullanılmıştır. Bu çalgılar uzun zaman içerisinde gelişimlerini devam ettirerek günümüze kadar ulaşmıştır. İnsanlıkla paralel giden bu uzun gelişim süresinde, yapımcılar, çalgılardan en iyi verimi almak için, zamanın her türlü imkânlarını kullanmışlardır" (Çakırer, Öter, 2009:309). Organoloji sınıflandırılmasına göre halk müziği çalgıları, telli çalgılar, yaylı çalgılar, vurmali çalgılar ve üfleli çalgılar olarak adlandırılmaktadır.

Teke Yöresinde yaygın olarak kullanılan çalgılar aşağıdaki gibi sınıflandırılmıştır:

1. Telli çalgılar: 2 (4) -3 telli Cura ve Bağlama.
2. Yaylı çalgılar: Kabak kemane, Hegit, İkliğ, Kıbrıs Kemanesi.

3. Üflemeli çalgılar: Sipsi, Kaval, Zurna, Kemik düdük (çığırtma), Çam düdüğü, Uyguncaklı düdük.

4. Vurmalı çalgılar: Tef, Leğen (dımıdan), Davul.

Teke yöresinde kullanılan çalgılar yukarıda da görüldüğü üzere; telli, yaylı, üflemeli ve vurmalı olarak 4 gruba ayrılmaktadır. Yörenin coğrafi konumu ve halkın yaşayış tarzı bu çalgıların kullanımını ortaya çıkarmıştır. Yörük kültürü olarak da bilinen konargöçerlerin bu çalgıları geçmiş yıllardan itibaren kullanıp, günümüze kadar aktarmaları yaşayan bu kültürel mirasın da bir göstergesidir. Türk müzik kültürü içerisinde davul, zurna, bağlama gibi çalgıların birçok yörede karşımıza çıkmasına karşın, Teke yöresinde bu çalgılarla beraber sipsi, kaval, kabak kemane, cura ve leğen (dımıdan) denilen çalgılar yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu çalgıların Teke yöresindeki yaygınlığının, yörük kültürünün yaşayışına ve çalgıların ergonomik kullanımından dolayı da tercih edildiği bilinen bir gerçektir. Bu çalgıların aynı zamanda halk oyunlarında kullanıldığı da bilinmektedir.

2.3. Teke Yöresi Çalgı Yapım Ustaları

Teke yöresi çalgı yapım ustaları aşağıda verilen tabloda şu şekildedir:

Tablo 2. Çalgı Yapım Ustaları

Sıra No	Çalgı Yapımcıları	Yaptığı Çalgı
1	Mehmet BEDEL	Kaval- Sipsi- Zurna
2	Necati ASLAN	Cura- Bağlama
3	Tahsin YARAR	Kabak Kemane
4	Tevfik GÜLTEN	Kabak Kemane
5	Yavuz DOĞAN	Bağlama
6	İsmail ÖLMEZ	Bağlama
7	Hasan YAVŞANLI	Kabak Kemane
8	Yusuf AYKURT	Cura-Bağlama-Hegit

Yukarıdaki tabloda da görüldüğü üzere, yörede en çok bilinen çalgı yapım ustalarının sayısı 7'dir. Doğal olarak bu yörede kullanılan çalgılardan; kaval, sipsi, zurna, bağlama ve kabak kemane ustaları halen daha mesleklerini aktif olarak sürdürmektedirler. Bu ustaların tabi ki örnek aldığı ailede göç etmiş, çalgı yapımı ve kültür aktarıcılarından çok faydalandıkları bir gerçektir. Ancak bu çalışmada halen görevlerini sürdüren yani yaşayan kültür aktarıcılarına ve çalgı yapımcılarına yer vermiş olduk.

Kaynakça

- BÜYÜKYILDIZ, Zeki. (2009). **Türk Halk Müziği- Ulusal Türk Müziği**. İstanbul: Papatya Yayıncılık.
- Çakırer, H. Serdar ve Öter, Tolga (2009). **Geçmişten Günümüze Ud Yapımcıları ve Ud Yapımında Kullanılan Yöntemler**. Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi, (27), 309.
- Demir, Sertan. (2011). **Türk Halk Müziği'nde Tür Meselesi**, Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Emnalar, Atınç. (1998). **Türk Halk Müziği ve Nazariyatı**, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Gök Akyıldız, Sevilay. (2016). **Burdur Yöresi Türk Halk Müziği ve Özellikleri**. Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Kalender, N. (2001). **Çalgı Yapım Bakım ve Onarımı**. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, C. 14, (1), 160.
- Kaplan, Ayten. (2008). **Kültürel Müzikoloji** (2. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kınık, M. (2011). **Türk Halk Müziği Çalgı Topluluklarının Yapılanması ve Bağlama**. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı: 30 Yıl: 2011/1. 211-234.
- ŞENGÜL, Cengiz. (2007). **"Kültürün Yaygınlaşmasında Müziğin Yeri ve Önemi"**, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Uluslararası Türklük Bilgisi Sempozyumu, 25-27 Nisan 2007 Erzurum, Bildiriler-2, Erzurum 2009, Mega Ofset Matbaacılık, s. 927-934.
- UÇAN, Ali (1996), **İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi**, Ankara: ALF Matbaası, s.27-28
- Uludağ, Erdal. (2009). **Teke Yöresi Müzik Kültüründe İki Telli Kozagaç Curası**. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yıldız, G. ve Kazan Ş. (2009). **Teke Yöresinin Merkezi Burdur Halk Kültürü ile Müziğinden Esintiler**. Turkish Studies International Periodical Forthe Languages, Literature and History of Turkish or Turkic. Volume 4/8.

Ekler

Ek 1: Teke Yöresinde Kullanılan Çalgılar



Resim 1. Üç Telli Cura



Resim 2. İki Telli (Dört Telli) Cura



Resim 3. Bağlama



Resim 4. Kabak Kemane



Resim 5. İkliğ



Resim 6. Kıbrıs Kemanesi



Resim 7. Sipsi



Resim 7. Dilsiz Kaval



Resim 8. Zurna



Resim 9. Kemik Düdük (Çığırma)



Resim 10. Çam Düdüğü (Çam Sipsisi)



Resim 11. Uyuncaklı Düdük



Resim 12. Def



Resim 13. Leğen (Dımıdan)



Resim 14. Davul

MODERNLEŞME SÜRECİNDE TÜRK MÜZİĞİNİN KARŞILAŞTIĞI SORUNLAR THE PROBLEMS OF COMPARISON OF TURKISH MUSIC IN MODERNIZATION

*Sıtkı Akarsu **

Özet

Türk müziği kültürü, Altaylara kadar dayanan eski ve köklü bir müzik kültürüdür. Binlerce yılın hayat tecrübelerini, kültürel öğelerini içerisinde barındırır. Hem ses sistemi olarak, hem de makamsal yapısının icra özellikleri bakımından diğer müzik kültürleri ile belirgin çizgilerle ayrılmaktadır. Elbette kültürel alışverişin olduğu küresel etkileşimden müzik kültürleri de nasibini almıştır. Farklı ülkelerin ezgisel yapısı veya onlara ait olan enstrümanların kullanılması, bunların sonuçlarındandır. Türk müziği kültürü açısından, müzikal özelliklerin günümüze kadar taşınmasında, gerek kayıt altına alınması ile ilgili olarak, gerekse yönetim politikalarının baskısı sebebiyle Türk müziği, tarih süreci içerisinde bazı sorunlar yaşamıştır. Osmanlı döneminde en şaşalı yıllarını yaşarken, Cumhuriyetin kurulması ile birlikte, modernleşme sürecinde tüm ününü ve tanınmışlığını kaybetmiştir. Hatta yasaklandığı dönemler olmuştur. Daha sonra bu yasaklar kaldırılrsa da, artık popüler kültürün rüzgârına kapılmış, batılılaşma rüyaları içerisinde kaybolmuş bir müzik kültürü ile karşı karşıya kalmıştır. Bununla mücadele etmek ve eski şanını kazanma mücadelesi Türk müziği için pek de kolay olmamıştır. Modernleşme çalışmalarının yürütülmesinde kasti veya bilinmeden yapılan bazı hataların Türk müziği kültürü açısından ve onu icra eden, dinleyen sosyal gruplar açısından da bazı sorunların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yapılan bu çalışmada Türk müziği kültürünün günümüze kadar yaşadığı sorunlar, 2 bölümde incelenmeye çalışılmıştır. 1. bölümde Cumhuriyet dönemine kadar olan kısım; 2. bölümde de Cumhuriyet sonrası Türk müziğinin genel durumu araştırılmıştır. Çalışmada genel tarama modeli kullanılmıştır. Türk müziğine ait tarihi kaynaklar ve konu ile ilgili hazırlanmış yayınlar incelenmiştir. Araştırmacının analizinde de betimsel içerik analizi kullanılmıştır. Ulaşılan sonuçlar, günümüz müzik kültürü bağlamında yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu bulgular ve sonuçlar dâhilinde de bazı önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Modernleşme, Türk müziği, Sorunlar.

Abstract

Turkish music culture is a music culture old and rooted starting from Altay. It contains in the life experiences, cultural items thousands of years. It is divided with distinct lines from other musical cultures both as a sound system and performance of modal characteristics. Of course musical cultures have been affected from global interaction in cultural exchange. It is outcome of them use of their own instruments or the melodic structure of different countries. Turkish music has been some problems within the history process either regarding or due to the pressure of management policies on a day-to-day basis of musical features in terms of Turkish music culture. It is lost all favors and recognition in the modernization process with the foundation of the Republic while living the most famous years in the Ottoman period. It has even been forbidden. It is confronted with popular culture later even if these prohibitions are lifted. It is not easy for Turkish music struggle to win old glory and with this combat. Some problems have arisen in terms of social groups it performing, listening as a result of some mistakes done deliberate or without knowing in conduct of modernization studies in terms of Turkish music culture. In this study tried to be examined in two parts the problems that live up to the day of Turkish music culture. It was investigated in section 1 until the Republican period; in second post-republic general situation of Turkish music. The general screening model was used in the study. It was examined the prepared publications about the topic and historical sources of Turkish music. Descriptive content analysis was used in the analysis of the research. Achieve results was tried to be reviewed in the context of contemporary music culture. Some suggestions have been made within these findings and conclusions.

Keywords: Modernization, Turkish music, Problems.

* Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, sakarsu@kastamonu.edu.tr

1. Giriş

İnsanoğlu, her yönü ile değişen ve gelişen bir canlıdır. Doğumundan ölümüne kadar bedensel özelliklerinin yanı sıra bilişsel ve duyuşsal anlamda da günden güne farklı özellikler kazanan bir yapıya sahiptir. Bu değişim, eğitimi doğurmuş, eğitim de daha sonra değişimi şekillendirmeye başlamıştır. Yaşayan her birey de bu eğitim sürecinin kaçınılmaz hedef kitlesi haline gelmiştir. İstendik veya zorunlu bir şekilde de olsa, toplumda yaşayan tüm insanlar, bu süreçte dâhil olmuşlardır.

Toplumlar, kendi kültürel kimliklerini ve sosyal yapılarını düzenlerken önem atfettikleri tutum ve değerler kapsamında planlar yaparak bu yönde adımlar atarlar. Bu sayede siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel olarak belirli bir yapıya sahip olurlar. Tabiki bu yapılanma esnasında farklı değişkenlerin sürece dâhil olması neticesinde, hesap edilmeyen bazı değişiklikler ve kısmen kontrol dışına çıkmalar da kaçınılmazdır. Bu değişkenlerden birisi ve hatta en önemlisi, diğer kültürlerin etkisi altındadır.

Zamana ve şartlara bağlı olarak, bazı alanlardaki yaşanan değişiklikler, modernleşme olarak tanımlanmaktadır. Modernleşme kavramının ortaya çıkışı elbette bir anda gerçekleşmemiş, uzun soluklu bir sosyolojik analizin neticesinde literatüre girmiştir.

Loo ve Reijen (2006 aktaran Kaya, 2012: 112) yapmış olduğu çalışmada modernleşmenin düşünsel olan köklerini, 19. Yüzyılın entelektüelleri olarak atfedilen Ferdinand Tönnies gibi isimlerin attığını vurgulamıştır. Tönnies'in yapmış olduğu "Cemaat ve Toplum" isimli çalışmanın bu alanda katkı sağlayıcı yönlerini ortaya koymaya çalışmıştır.

Toplumda yapısal farklılaşmanın ilişkiler bağlamında ele alındığı cemaat-cemiyet ayrımı Tönnies sonrası sosyologlara geniş bir bakış açısı sağlamıştır. Toplumun dikotomiler üzerinde değerlendirilmesi daha sonra bir kısım sosyologlar tarafından da sürdürülmüştür. Geleneksel ve modern toplum ikiliği büyük ölçüde Tönnies tarafından temellendirilen cemaat ve cemiyet tipolojisindeki ayrımlara dayanmaktadır. Tönnies'in tipolojisine benzer bir tasnif, Durkheim'in çalışmalarında da görülmektedir (Kaya, 2012: 114).

Tönnies'den başka bu alanda çalışmalar yapan alan araştırmacılar, sosyologlar vardır. Bunlardan Emile Durkheim; Toplumsal Dayanışma ve Düzen, Georg Simmel: Modern Hayatın Yansımaları, Karl Marks: Kapitalist Modernleşme ve Max Weber: Modernitenin Zihinsel Kodları isimli çalışmalar yapmışlardır(Kaya, 2012: 128).

Modern kelimesi, "modernus(modus'dan gelen, son zamanlar, tam şimdi anlamında)" ve "hodiernus" sözcüklerinden hareket ile türemiş bir terimdir. Kelimenin ortaya çıkması, milattan sonra 5. yy'a dayanır. O dönem de Hristiyanlığın etkisi ile, Roma ve Pagan geçmişten kopabilmek için "antiquus'un zıt anlamı olarak kullanılmış; onuncu yüzyıldan sonra da "modernitas"(modern zamanlar) ve "moderni"(bugünün insanları) kelimeleri yaygın bir şekilde kullanılmaya devam etmiştir. Terimin zaman zaman içerik anlamında değişikliği söz konusu olsa da hep eskiden yeniye geçişi ifade etmiştir(Kumar,1999; Habermas, 1990 aktaran Özdamar, 2005: 8). Modernlik teriminin geçmişini kalıcı bir ifade ile özetlemeye çalışırsak, Rönesans ve Reform hareketlerinin başlangıcı ile paralel; sanayi devrimi ve aydınlanma olarak nitelendirilen süreci içerisine alan ve son dönemdeki post modern çalışmalarla çatışan bir geniş yelpazeli akımdır(Özdamar, 2005: 9).

Modernliğin bir özelliği, bir yandan değişimi sürekli ve sonsuz olarak yapılandırmaya çalışırken bir yandan da onun meydana getirdiği değişimi sınırlandırmaya ve kontrol altına almaya gayret eder. Bu yapısından dolayı modernleşme ve modernlik terimleri çelişkili bir duruma düşmektedir. Çelişki içerisinde, yeniye elde etmeye çalışırken ve değişimi desteklerken onu sınırlandırması ve sonuçlarından kaçması vardır(Özdamar, 2005: 11).

Modernleşmenin ortaya çıkmasında ana etkenler modern ekonomi ve kapitalist ekonomi düzenleridir. Fakat toplumun modern olarak nitelendirilmesi devlet yapısının ve bunun örgütlenmesinin de yapılanmasına bağlıdır. Burada bilginin yapılanması da önem arz eder(Giddens ve Pierson, 2001: 85). Bilgi yapılanmasında oluşan sürecin, sosyolojik alandaki bir parçası da aydınlanmadır. Aydınlanmanın varlığını hissetmek kadar onun parçalanması veya toplumsal yapının ötesine itilmesi de zaman zaman mümkün olmuştur. *Klasik modernlik fikrinin Aydınlanma ve ilerleme ideolojilerinin parçalanması Nietzsche ve Freud'un düşüncesi kadar bu edimcilerin yeniden keşfinin de bir sonucu olmuştur(Touraine, 2004: 154).*

Günümüz dünyasında, modern olarak kabul edilen toplumlar ve ülkeler, kendileri gibi olamayan, sözde alt sınıf tebası olarak kabul ettikleri toplumların hep arkalarından gelerek zorunlu bir takip sürecine dahil olmalarını istemiştir. Türkiye'de bu modernleşme sürecinde takip eden konumunda olmuş, bu durum kavramsal olarak bazı sorunları da doğurmuştur. Birbirinden farklı olmasına rağmen, çok yakın anlamlarda kullanılan modernleşme, çağdaşlaşma, sanayileşme, batılılaşma ve Avrupalılaşma gibi terimler yaygınlaşmış ve iç içe geçmiştir Bu terimlerden

batılılaşma, batı gibi olma, batının değerlerine sahip olma olarak algılandığı için modernleşme yerine tercih edilen bir kelime haline gelmiştir(Yiğit, 2009: 15).

Uluslar, batılılaşma ve modernleşmenin etkisi altına girdiği zaman birçok sosyolojik unsur bu hareketin etkisi altında kalmaktadır. O toplumun kültürel değerleri, varlıkları da bu durum ile yüzleşmek zorunda kalır. Müzik kültürü de bu etkilenmenin bir parçasıdır. Türkiye’de yaşanan toplumsal değişimler, doğal olarak Türk müziği kültürünü etkilemektedir.

Türk müziği kültürü, Türk toplumunun yaşam tarzını, tarihini, coğrafi konumunu, kültürünü ve birçok özelliğini yansıtmaktadır. Ozanlar ile başlayan bu serüven daha sonra aşıklık kültürü ile yol almıştır. Tarihin akışına paralel olarak birçok türkü, deyiş yazılmış ve okunmuştur. Bu unsurların tamamı Türk insanının genel yapısını anlatan öğretilerdir aslında(Budak, 2000: 21). Halk müziğinin bu öğretilerinin yanında, daha sonraları Osmanlı döneminde yapılan bir sanat müziği kültürü vardır. Birçok makam, saz, icra tekniği, usul ve kapsamlı bir ses sistemine sahip olan bu Türk müziği kültürü, asırların günümüze taşıdığı en büyük değerlerden birisidir. Türk toplumu olarak Türk halk müziği ve Türk sanat müziği kültürünün devamı için her ferden üzerine düşeni yapması gerekir.

Değişen dünya ile birlikte müzik kültürlerimizin değişmesi her ne kadar doğal görünse de aslında bu durumun dikkate alınıp önlemlerinin sürece dahil edilmesi gerekmektedir. Değişim ve gelişimin birbirine paralel olarak gösterilmesi veya modernleşme, çağdaşlaşma altında kültürel kayıplara sebep olunması, toplumun değerleri ve geleceği açısından tehlikeli bir durumdur. Elbette değişim ve gelişim uygun platformlarda sindirilmesi ve benimsenmesi gereken yeniliklerdir. Fakat kültürel alanda atılacak bu yöndeki adımlar çok dikkatli atılmalıdır.

2. Türkiye’deki Modernleşme Süreci

Türkiye’de modernleşmenin başlangıcı ile ilgili olarak birçok fikir öne sürülebilir. Fakat bunu daha geleneksel bir çözüm yaklaşımı ile, Fransız devrimine ve onun meydana getirdiği sonuçlara bağlamak en doğru seçenek gibi görünmektedir. Ekonomik değişimdeki kapitalizmin etkisinin 18. yy. sonlarında artarak 19. yüzyılın ilk çeyreğinde daha da hızlanmıştır. Napoleon savaşlarının ortaya çıkması ile birlikte, Osmanlı devleti de artık Avrupa siyasetine ve diplomatik bağlantılara dâhil olmuştur. Bu sayede ilk kez yakın doğuya liberalizm ve milliyetçilik akımları ulaşmıştır(Zürcher, 2000: 13).

Batıya uyum sürecinin bir şekilde zorunlu hale gelmesi, Osmanlı’nın zayıflamaya başlaması ile eş zamanlıdır diyebiliriz. Osmanlı’nın düşüşe geçmeye başladığı tarih, Kar Lofça antlaşmasıdır ki ilk toprak kaybını burada yaşamıştır. Bu kayıp ile birlikte değişim hareketleri devam etmiştir. Türk Hâkim grubunun(Babıali’dekiler) Fransa’yı ziyaretleri ile batı kültürünü yurda taşımaları, 3. Selim’in Nizam’ı Cedid’i kurması, II. Mahmut’un değişim hareketleri bunlara birer örnektir(Balcı, 2016, 84).

Osmanlı’nın son dönemlerinde yaşanan değişimler, batılılaşma olarak değerlendirilmektedir. O dönem gerçekleşen savaşlardaki yenilgiler ve coğrafyanın küçülmesi ile birlikte, askeri alanda diğer ülkelerin üstünlüğü artık kabul edilmişti. Bu nedenle askeri alan başta olmak üzere birçok alanda değişiklikler yapma gayretine girilmiştir. Tanzimat ve Islahat fermanlarını takiben 1. ve 2. Meşrutiyet’in ilan edilmesi, batılılaşma ve modernleşme açısından bir atak olarak kabul edilebilir. Ayrıca bu hareketler, Osmanlı’nın kendi içerisinde yaşadığı fikir ayrılıkları için de önemli bir hareketti. Cumhuriyet döneminde de değişim devam etmesi bu batılılaşmaya katkı sağlamıştı. Tabi daha marjinal kararların alınması (ki bu saltanatın ve halifeliğin kaldırılmasıdır) yeni bir devlet ve yönetim anlayışını da beraberinde getirmişti(Balcı, 2016: 82).

Genel anlamda batıya yönelme eğilimi, Osmanlıda iki unsurun çatışmasını ortaya çıkarmıştır aslında. Bu unsurların ilki modern askeri yapı, hukuk, eğitim ve idari kurumlardır, diğeri de din olgusudur(Özdamar, 2005, 63). Bu çatışmanın ortaya çıkması, sorunun çözüme kavuşması noktasında ümit verici olsa da, beklenen sonuca maalesef ulaşılmamıştır. Halen belki de o dönemki kadar olmasa da devam eden bir çatışma hali vardır diyebiliriz.

Türk modernleşmesi özgündür. Bunun sebebi yeninin hemen kabullenilmeyişi, güçlü devlet yapısının ona direnmesidir. Güçlü devlet yapısının olduğunu gösteren işaretler, Osmanlıda sivil toplum kuruluşlarının ve burjuva sınıfının olmamasıdır. Bu durumda da modernleşmedeki yapılanma, devletin kontrolüne geçmektedir(Özdamar, 2005, 63). Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte devletteki yapılanma ve yönetim politikaları tabiki değişmiştir. Bu durum, modernleşme sürecindeki aktif değişkenlerin yerini değiştirmiştir denilebilir.

3. Cumhuriyet Öncesi Modernleşme Süreci Ve Türk Müziği Kültürü

Osmanlı devleti 18. yy sonlarında, Fransız ihtilali ile ciddi değişiklikler yaşamadan önceki sahip olduğu topraklar, balkanlar, Anadolu, Arabistan'ın bazı bölümleri ve Arap dünyasının büyük bir kısmı idi. Nüfusunun ise 25 milyon olduğu tahmin edilmektedir. O dönemde imparatorluktaki toplumsal yapı, vergi ödemeyen ve silah taşıma hakkına sahip bir askeri sınıf ile bunun tam karşıtı olan bir halk sınıfından oluşmaktaydı. Ekonomik olarak olumsuz etkilendiği bir durum vardı o da ticaret geçiş hattını kaybetmesi ve eyaletlerden aldığı vergi kontrolünü kaybetmesiydi. Ve Fransız devriminin vuku bulması ile birlikte, tüm alanlarda süratli bir değişim yaşanmaya başladı. III. Selim'in tahta geçmesi ile birlikte onun Avrupa hayranlığı kendini göstermeye başlamıştı. (Zürcher, 2000, 23-24). Yaşanan bu değişim, Türk müziği kültürü ve politikasını da etkiliyordu.

Modernleşme sürecinin müzik alanındaki yansıması kapsamında, 1826 yılında Sultan II. Mahmut'un Mehterhane'yi lağvedip yerine Batılı Saiklerle kurumsal niteliği oluşturulan Muzika-yı Humayün'u kurması önemli dönüm noktalarından biri olarak kabul edilmektedir. 1924'te Muzika-yı Hümayün, Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti'ne (bugünkü Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası) çevrilecektir. Bu köklü değişikliği takip eden ilk yılda ünlü İtalyan opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin kardeşi Guiseppe Donizetti'nin repertuarı oluşturmak ve eğitim vermek amacıyla kurumun başına getirilmesi ile müzikte modernleşme sürecine hız katmıştır. 1797'de III. Selim döneminde sarayda ilk operanın sergilenmesine kadar öncelenebilecek "batıya yüzünü dönme", geç Osmanlı döneminde Klasik Türk Musikisi icracılarından Hacı Arif Bey gibi isimlerin, daha kısa, görece daha rahat anlaşılır ve akılda kalıcı bir form olan şarkıya yönelmesi, özellikle gayrimüslim tebaadan kadın temsilcilerin yaygınlaştırdığı kanto türü ile kamusal ve eğlenceye dönük müzik performanslarını tanıtması cumhuriyet döneminde kültür, sanat ve müzik alanlarındaki batılılaşma profesine temel hazırlamıştır(Güven ve Uygur, 2017, 7).

Yine Osmanlı'nın son dönemlerinde, sarayda şehzadelere verilen musiki eğitimi, artık batı müziği içeriklerine dönüştürülmüştür. Sarayda hanedanlar, hayat tarzlarını değiştirmeye başlamışlardır. Alafranga hayatın cezbedici etkisi ile elbiseleri mobilyalarının yanında, beğenilerini de değiştirmişlerdir. Ünlü bestekar Franz Liszt, İstanbul'a konsere geldiğinde, halkın onu dikkat ve ilgi ile izlemesinden çok etkilenmiştir. Bunu yazmış olduğu mektuplarda dile getirmiştir. Yine bu dönemde hanedandan eserlerinde, bestelerinde batı formunu kullananlar olmuştur. Avrupa'dan besteciler padişahlara ithafen eserler yazmışlardır(Egecioğlu, 2012; aktaran Işıktaş, 2016, 1117).

O dönemlerde 2. Meşrutiyet'in ilanından sonra batılılaşma adına hızlı bir ilerleme vardı. Batı müziği enstrümanlarına ilgi artmaktaydı. Piyano kursları düzenleniyordu. O dönemde İstanbul'da ermeni müzik öğretmeninden ders alma akımını, Dikran Çuharcıyan ve onun öğrencisi başlatmıştı(Kalpakkı, 2016, 219).

Ziya Paşa'nın başkanlığında 1917'de musiki alanında doğan eğitimci açığını gidermek için "Darü'l-Elhan" adıyla bir müzik okulu açıldı. Bu okul gerek eğitim gerekse Anadolu'da yaptırdığı derleme faaliyetlerinin yanında çıkarılan "Darü'l-Elhan Mecmuası" ile bu alanda çok önemli bir boşluğu doldurdu. Ancak, daha sonra çok sesli Batı müziğinin kurumlarının oluşturulması için 1926'da okulun Türk Musikisi bölümü kaldırılarak Darü'l-Elhan, "Batı Musikisi Konservatuvarı'na dönüştürülmüştür(Aksoy, 1985; aktaran Kılıç 2007, 458).

Ziya Gökalp, değişim sürecinde çok etkili olmuş bir kişidir. Sadece edebiyat alanında değil müzik alanında da yönlendirmeleri olmuştur. Osmanlı döneminde zirveyi yaşamış olan klasik Türk müziği kültürünün, bir eğlence müziği olduğunu ve o alanda yapılacak bir şey kalmadığını belirterek, Türk halk müziği ile ilgili çalışmaların yapılması gerektiğini vurgulamıştır. Halk müziği eserlerinin batı formatındaki çok sesli çalışmalarının yapılmasını, ancak bu sayede ulusal bir müzik kültürüne sahip olacağımızı belirtmiştir(Işıktaş, 2016, 1121).

4. Cumhuriyet Sonrası Modernleşme Süreci Ve Türk Müziği Kültürü

Osmanlı döneminde, halkın yaşamı çok farklı bir durumda iken, Cumhuriyet'in ilanından sonra Atatürk'ün modern bir devlet kurma ve onu çağdaş medeniyetler seviyesine çıkarma hayali ile çok daha farklı bir yapıya bürünmüştür. Bu değişim içerisinde modernleşme gayreti ile evrensel olarak kabul görmüş tutum ve değerler ile insan hakları benimsenmiş, eğitim alanı dahil birçok alanda inkılaplar yapılmıştır(Bariş ve Ece, 2007, 112).

Türk toplumu, dünyada meydana gelen değişiklikleri, çağın gerekliliklerine uygun bir şekilde yaşamına yansıtılabilmeyi başarmıştır. Değişikliklerin en hızlı yaşandığı dönem de Cumhuriyet dönemidir denilebilir. Bu değişim kültürel alanda da yaşanmıştır. Değişimin yaşandığı kültürel

değerlerden birisi de Türk Müziği kültürüdür. Ülkede yaşanan sosyal olaylar ve politik hareketlilikler, müzik politikasının da etkilenmesine sebep olmuştur(Bariş ve Ece, 2007, 108-109).

Müzik, insan doğasında bulunan seslerin ahengidir. İnsanın hayatında olması nedeni ile sosyolojini de alt dalları arasına girmektedir. Bu sayede de müzik sosyolojisi alanı ortaya çıkmaktadır. Müziğin sosyolojik anlamda toplumsal bileşenleri, siyaset, din, ekonomi, kimlik, cinsiyet ve günlük hayatımıza ait olaylardır. Bu bileşenlerin gölgesinde üretilen eserlerin, hangi toplumsal koşullarda yazıldığını anlayabilmek açısından önemlidir(Güven ve Ergur, 2014, 2). O günün toplumsal şartlarının müzik vasıtası ile kayıt altına alınması, tarihi ehemmiyete sahiptir. Aslında bu yönü ile müzik, taşıma görevi ile kültürel misyonunu ağırlaştıran bir yapıdadır.

Müziğin bu sorumluluklar çerçevesinde, Cumhuriyet döneminde yeni bir yapılanma içerisine girmesi hem eski bir imparatorluğun hem de yeni bir devlet yapılanmasının izlerini taşıyacaktı. 1930'lardan sonra ülkenin yenileşme hareketleri içerisinde müzik alanında yapılması planlanan inkılaplar da vardı. Bunun altında kendisinden önceki imparatorluğun yapısını, kültürünü ve unsurlarını ötekileştirme vardır elbette. Bu durumda marjinal davranmak, her ulusun yenileşme hareketlerinde gösterdiği bir yaklaşımdır. Bu değişimde kültürel unsurlar arasındaki müzik kültürü de sürecin değişkenlerindendir(Işıktaş, 2016, 1124).

Kılıç(2007, 459) yapmış olduğu çalışmasında Cumhuriyet sonrası müzik alanındaki bazı reformları şu şekilde sıralamıştır:

Ankara'da 1 Eylül 1924'te ise Musiki Muallim Mektebi, çağdaş müzik eğitimi yapmak amacıyla 6 öğrencisi ile eğitime başladı (Uçan, 2005; 223-234). Dört yıllık eğitimden sonra orta ve lise düzeyindeki eğitim kurumlarına öğretmen yetiştirmeye yönelik bu kurum Türk Müziği tarihinde apayrı bir yere sahiptir (Oransoy, 1985, 1521). "Okulun öncülüğünde" 1925'te Anadolu'ya derleme gezilerine çıkılarak notalara alınan halk ezgileri defterler biçiminde aralıklarla yayınlandı. Aynı yıl açılan yarışmalarla yurt dışına öğrenciler gönderildi. Ekrem Zeki (Ün) ve Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun Paris'e, Necil Kazım (Akse), Hasan Ferit (Anlar) Viyana'ya, Cevad Memduh (Atlar) Leipzig'e, Halil Bedi (Yönetken) ise Prag'a gönderildi (Yücel, 1983; 438). Müzik alanında eğitim yapılabilmesi için yurt dışına öğrenci gönderme faaliyeti açılan yarışmalarla cumhuriyetin ilerleyen yıllarında da uzun süre devam etti (Cumhuriyet, 20 Teşrin-i Sani 1930). 1926'da ise Darü'l-Elhan'ın "Şark Musikisi" bölümü kaldırılarak okulun adı "İstanbul Belediye Konservatuarı"na dönüştürüldü. Geleneksel Türk Musikisinin çalgılarının öğretimi yerine birçok ud ve tambur sanatçısı viyolonsel, keman gibi Batı çalgılarını öğrenmeye yönlendirildi. Bu gelişmelerden sonra 1927'de İstanbul Belediyesi başta olmak üzere şehir, kasaba ve dernek bandoları oluşturuldu, çok sesli musikinin temel kuram kitapları yayınlandı(1928-1930). Türk Ocakları kapatıldıktan sonra bu kurumun işlevini yerine getirmek için bütün ülkede kurulan halkevlerinde halkın çok sesli musiki eğitimi doğrultusunda koro, mandolin takımı ve benzeri çalışmalar yapmasına olanak sağlandı (Oransoy, 1985; 1521).

Yine Cumhuriyet döneminde yapılan müzik reformları arasında yabancı ülkelerden müzisyenlerin gelerek konserler vermesi, Ankara Devlet Konservatuarının açılması, eski Musiki Muallim Mektebinin yeniden düzenlenip bir bölüm biçiminde Gazi Eğitim Enstitüsü'ne bağlanması, 1937'de ezgi derleme çalışmalarının yapılması, Askeri Muzika Ortaokulunun açılması, opera gösterilerinin olması, harika çocuk yasası ile yetenekli gençlerin yurtdışında yetiştirilmesi, TRT'nin kurulmasıyla müzik yayınlarının yapılması vardır(Kılıç, 2007).

1980'lerden sonra tüm dünyadaki hızlı değişim müziği de etkilemeye başlamıştı. Bilhassa 50'ler sonrası köyden kente göçün etkisi ile birlikte müziğin değişimi de hissedilmekteydi. Bu sosyolojik travma, Arabesk müziği doğurmuştu. Bir de ülke dışında gerçekleşen ve zamanla tüm kültürle iz bırakacak olan bir pop ve rock müzik türleri ortaya çıkacaktı. 2. Dünya savaşı izlerini silmek amacı ile Amerika ve Avrupa'da gündelik hayatın kurgusunu yansıtan bir içeriğin olduğu müziklerdi. Bu türler zaman içerisinde Türkiye müzik kültürünün birer parçası haline gelmişti. Türk pop müziği ve Hafif batı müziği isimleri ile anılıyorlardı. Halk müziği eserleri de batı sazları ile rock formatında okunmaya başlandı. Bu da Anadolu Rock türünü doğurmuştu(Güven ve Ergur, 2014, 14-16). O dönem müziği 80'ler ve 90'lar olarak anılmaktaydı. Sonrasında değişen karakter yapısı ile farklı türler ortaya çıkmıştır. Günümüzdeki müzik kültürü de artık eski sadeliğini ve belki de ifade edilebilirliğini kaybedecek düzeyde icra edilmektedir. En azından bu durum müzik sektöründe böyledir.

80'lerde bu değişimlerin olmasına paralel olarak yasaklamalar da kendisini göstermeye başlamıştı. Şarkıcıların okuduğu eserler sakıncalı bulunup yasaklanmış, bazıları da sürgün edilmiştir. Bunun sonucu olarak ta müzikler evde dinlenmeye başlamıştır. Kasetçalarlar alarak

istedikleri sanatçıları evde dinlemişlerdir ve bu sayede artık her eve bir kasetçalar girmeye başlamıştır. 90'lı yıllara gelindiğinde pop müziğin etkisi artmıştır. Fakat yeni eserler üretme sıkıntısı çeken icracılar veya albüm yapan firmalar, eski şarkıları(40-50 yıl öncesinin) yeniden düzenlemek sureti ile müzik piyasasına sokmuşlardır. 2000'li yıllarda da pop müziğinin alaturkadan etkilendiği görülmektedir. Bu etkilene sonucunda Arabesk-pop ve Fantezi-pop gibi türler ortaya çıkmıştır(Çakır, 2012, 324).

Zaman içerisinde Türkiye'de yapılan müziklerin türleri değiştiği kadar icra tekniği, kullanılan enstrümanlar ve kayıt teknolojisi de değişmekteydi. Özellikle teknolojinin müziğe dahil olması ile birlikte, tüm dengeler sarsılmıştı. Çünkü müzik alanında yazılan bilgisayar programları sayesinde çalınan enstrümanlar ve okuyan solist ile ilgili tüm detaylara müdahale etme imkanı sağlanmıştı. Bu durum her ne kadar işin doğasına, tabiatına ters düşen bir gelişme olsa da karşı konulamaz bir ilerleme ile sektörü ele geçirmişti. Tabiki tüm gelişmelerin müzik alanına zarar verdiğini söylemek doğru değildir. Fakat hızlı yayılmasına bağlı olarak kontrolü sağlanamamış dengeli bir sentez oluşmasına imkân olmamıştır.

Eserler üretilirken teknolojinin kullanılması, müziği ticari bir boyuta taşımıştır. *Üretilen ve hedefi tüketici endeksli tüm kayıtlar ve kayıt donanımları, önceleri mekanik ancak sonraları giderek elektrik-elektronik gelişimleriyle çizgisel ama bir o kadar popüler bir süreci oluşturur*(Işıksan, 2013, 103).

Günümüz müzik kültürü ile ilgili olarak şunu söyleyebiliriz ki, maalesef kontrolden çıkmış bir yapı ile karşı karşıyayız. Genel anlamda Türk müziğini, Türk halk müziği ve Türk sanat müziği olarak ikiye ayırsak ta, bu sınıflamamın dışında kalan ve listelemesinde zorlanacağımız birçok başlığın olduğunu görmekteyiz. Modernleşme sürecine bağlı olarak diğer toplumların müzik kültürlerini taklit eden bir döngü içerisine girmiştir diyebiliriz.

5. Tartışma, Sonuç Ve Öneriler

Modernleşme, dünya toplumlarını doğrudan veya dolaylı bir şekilde değiştirmektedir. Adının kökeninde de eskiye karşı olma manası bulunduğundan, eski ile çatışma halinde olması doğal görülebilir. Bunun doğal karşılanması süreçle ilgili bir durum olsa da, ulusal düzeydeki tutum, değer ve kültür anlamında bazı çekinceli noktaları vardır. Bu da, eskiye alternatif oluşuna bağlı olarak geçmiş yok etme tehlikesidir. Bu paradoksun çözümündeki etkin rol, ulusun yönetim politikalarında.

Modernleşme sürecinde, Türk müziğinin olumsuz anlamda etkilendiği alanları belirlemek kolay değildir. Ayrıca bu disiplinde spesifik işaretlerle kararlar vermek de çok iddialı bir hareket olabilir. Fakat Türk müziği kültürünün gelecek kuşaklara aktarılması noktasında hepimize düşen görevler vardır. Alanla ilgili çalışmalar yapanların sorumlulukları daha da fazladır. Bu bakımdan önlemlerin alınması adına bazı noktalara temas etmekte fayda olacağı düşünülmektedir.

Değişim ve modernleşmenin Türk müziğine hem katkısı hem de bazı zararları olmuştur. Olayı Cumhuriyet öncesi olarak değerlendirdiğinizde, Türk müziğinin şu sorunları olmuştur:

- Nota sisteminin değişmesine bağlı olarak eserlerin üretilmesi veya kayıt altına alınması ile ilgili problemler yaşanmıştır.
- Batı formuna uygun şekilde üretilmiş olan enstrümanların gelmesi ile birlikte Türk müziği enstrümanları ile aralarında uyumsuzlukların, icra problemlerinin olması.
- Ses sistemlerinin birbirinden çok farklı olması.
- O günün ünlü müzik adamlarının, sistem değişikliğine bağlı olarak otomatikman sistemin dışında kalmaları.

Cumhuriyet sonrası Türk müziğinde meydana gelen olumsuzluklar, öncesindeki olaylara paralel olarak ilerlemiştir. O dönemde müzik otoritesi olarak, geleneksel müzik adamları yerine, batıda eğitim almış kişilerin belirlenmesi, batının müzik kültürünün yayılmasına katkı sağlamıştır. Türk müziği kültürünün icrası bir dönem yasaklanmıştır. Aslında Cumhuriyet dönemi yaşanan değişim ve ilerleme hareketleri içerisinde müzik kültürünün yaşamış olduğu farklılaşma, belki de masumane duygularla, gerçek bir milli musikiye ulaşma gayreti ile gerçekleştirilmişti. Fakat Türk müziğinin yasaklanması bu düşüncelerin kabullenilmesinde bir kırılma noktası olmuştur. Alınan bu yasaklama kararları, yanlış bir karar veya yanlış bir yönlendirme olarak ta değerlendirilebilir. Yine de bu durumda gelenekselci cepheyi ikna etmek zor olmuştur.

Yarman(2008) yapmış olduğu çalışmada, (aktaran Şanlıer, 2011, 26) Türk müziğinin yasaklanmasının başta gelen sebebinin Bizans ve Arap Uygarlıklarından geçen ve çeyrek ton diye tanımlanan seslerin olduğunun iddia etmiştir. Çuhadar(2015, 25) ise çalışmada Türk müziğinde o dönemde gerçekleştirilen değişimin, bir çağdaşlaşma aracı olarak kullanıldığını belirtmektedir. Bu görüşleri destekleyenlerin olduğu gibi eleştiren müzik adamları da vardır. Fakat her iki cephenin de birleşmesi gereken bir nokta vardır, o da günümüzdeki koşul ve şartlara bağlı olarak Türk müziği

kültürünü nasıl koruyup gelecek kuşaklara taşıyız ve dünya müzik literatürüne kalıcı bir şekilde nasıl yerleştiririzdir.

Modernleşmenin, Türk müziği kültürü açısından bazı faydaları da olmuştur. Katkılarından birisi, teknolojinin gelişmesine bağlı olarak Türk müziğinin diğer uluslar tarafından tanınmasını sağlamıştır. Bu durum Türk müziği kültürünün dünyaya yayılmasına sebep olmuştur. Kabul görürlüğü tartışılabilir, fakat diğer toplumlar müzik kültürümüzü ve enstrümanlarımızı tanımışlardır.

Dönemin teknolojik imkanları, önemli isimlerin eserlerinin ve ses kayıtlarının arşivlenmesine kayda değer bir katkı sağlamıştır. Fakat stüdyo kayıt imkanlarının gelişmesi ile birlikte birçok sanal sese(enstrümanların benzer sesleri) ulaşma imkanının bulunması, orkestradaki çalan kişi sayısının bilgisayar ortamında istenilen sayıda arttırılabilmesi, kayıttaki bozuk seslerin istenilen frekanslara göre düzeltilebilmesi gibi gelişmeler, hem olumlu hem de olumsuz karşılanmıştır. Gelenekselci yaklaşımda olanlar bunun kültürün özüne zarar verdiğini, modern yaklaşımclar da tam tersi bunun müzik kültürümüzü güçlendirdiğini belirtmişlerdir. Şentürk(2013, 103) yapmış olduğu çalışmada bu gelişmelerin sadece müzik yapmakta bir araç olduğunu, işimizi kolaylaştırdığını ve yapılan müziklerin güzel veya kötü olduğuna karar verme noktasında etkisiz olduğunu savunmuştur.

Yapılan çalışma sonucunda modernleşme sürecinde Türk müziğinin, kalıcı olmasa da bazı sorunlar yaşadığını söyleyebiliriz. İcra, ses sistemi, nota sistemi olarak değişiklikler yaşamıştır. Bunlardan bazıları, zamanın kaçınılmaz müdahaleleri olarak görülebilir. Bugün sahip olduğumuz müzik kültürü (THM, TSM) bizi yansıtan özellikleri halen taşımaktadır. Ama gelecek için bazı planları yapmak ve işleyişe dahil etmek gerekmektedir. Çalışma sonucunda modernleşmenin olumsuz etkilerine karşı müzik kültürünün korunması adına şu önerilerde bulunulmuştur:

- Ülke yönetimi tarafından, kitle iletişim araçlarındaki müzik yayını yapan tüm kuruluşların yayın kontrollerini yapan bir birim oluşturulmalıdır.
- Albüm satışları ile ilgilenen ayrı bir birim oluşturulmalı ve denetiminden geçmeyen albümler yayımlanmamalıdır.
- İlköğretim ve orta öğretim kurumlarının müzik derslerinin programına Türk müziği dinleme etkinlikleri konulmalıdır.
- Seçmeli Türk müziği enstrümanları programa konulup öğretilmelidir.
- Video klipler ciddi bir denetimden geçirilerek yayına konulmalıdır.
- Türk müziğine ait eserler, batı çoksesliliği alt yapılarında hazırlanırken aşırıya kaçılmamalıdır.

Kaynakça

- Balcı, Aslıhan Çoban. **Kemalist Modernleşme, Rejim ve Demokrasi Üzerine Tartışmalar**, AÇÜ Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, S.2, 2016, 81-99.s.
- Barış, Dolunay Akgül ve Ece, Ahmet Serkan. **Cumhuriyet'ten Günümüze Toplumsal Kültürel Değişim Sürecinde Müzik ve Müzik Eğitimi**, 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, S.1, 2007, 107-120.s.
- Budak, O. Atilla. **Türk Müziği'nin Kökeni-Gelişimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2000.
- Çakır, M. Serkan. **Türkiye'de Popüler Müzik Kültürü İçerisinde "Cover" Kavramı Üzerine Bir İnceleme**, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, S.6, 2012, 323-335.s.
- Çuhadar, C. Hakan. **Atatürk'ün Müzik Devrimi**, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S.24-2, 2015, 19-30.s.
- Giddens, Anyhony ve Pierson, Chrstopher. **Anyhony Giddens'la Söyleşiler "Modernliği Anlamlandırmak**(Çeviren: Serhat Uyrkulak-Murat Sağlam), Alfa Yayınları, İstanbul 2001.
- Güven, Uğur Zeynep ve Uygur, Ali. **Dünyada ve Türkiye'de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi**, Sosyoloji Dergisi, S.29, 2017, 1-19.s.
- İşıkhani, Cihan. **Müzikte Teknolojik Süreç ve Süreçteki Değişimiyle Türkiye'de Müzik Teknolojisi Eğitimi**, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, S.1, 2013, 102-111.s.
- İşıktaş, Bilen. **Mûsikî İnkılabını Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Kültürel ve Siyasi Mirası Olarak Yorumlamak**, Rast Müzikoloji Dergisi, S.3.1, 2016, 1111-1126.
- Kalpaklı, Mehmet. **Osmanlı Modernleşmesi ve Müzik**(Ed. Ümit Ekin), **Bilge Kültür Sanat Yayınları**, İstanbul, 2013, 216-220.s.
- Kaya, Mahmut. **Klasik Sosyolojik Perspektifte Modernleşme Tartışmaları**, Birey ve Toplum Dergisi, S.4, 2012, 111-132.s.
- Kılıç, Fahri. **Çok Sesli Batı Müziğinin Türk Modernleşmesindeki Önemi**, 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, S.1, 2007, 455-464.s.

- Özdamar, Seçkin. **Değişen Ankara, Değişen Modernlik: Edebiyatın İzinde Bir Kenti Anlamak**(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2005.
- Şanlıer, Aslı Ceren. **Müzik Politikaları ve Modernleşme Bağlamında Cumhuriyet Döneminde Türk Sanat Müziği Alanındaki Başlıca Gelişmeler**(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon 2011.
- Şentürk, Sertan. **Sesin Özgürleşmesi: Müzik Prodüksiyonu Teknolojileri**, Birikim Dergisi, S.285, 2013, 98-104.s.
- Touraine, Alain. **Modernliğin Eleştirisi**(Çeviren: Hülya Tufan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004.
- Yarman, Ozan. **Türk Makam Müziğinde İcra İle Örtüşen Nazariyat Modeli Arayışı: 34 Ton Eşit Taksimattan 79'lu Sisteme Sabit Perdeli Düzenlerden Bir Yelpaze**, Türk Müziğinde Uygulama ve Kuramdaki Sorunlar ve Çözümleri Kongresi, S.3, 2008, 1-19.s.
- Yiğit, Zehra. **Modernizm Sürecindeki Zihinsel Karmaşanın 1980 Sonrası Türkiye Sinemasındaki Yansımaları**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir 2009.
- Zürcher, Eric Jan. **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi 7. Baskı**(Çeviren: Yasemin Saner Gönen), İletişim Yayınları, İstanbul 2000.

AŞIKLIK GELENEĞİNİN GÜNÜMÜZ SORUNLARI VE BAZI ÇÖZÜM ÖNERİLERİ THE CURRENT ISSUES OF THE TRADITION MINSTRELSY AND SOME SOLUTION SUGGESTIONS

*Sıtkı Akarsu **

Özet

Aşık, ozan sözcükleri farklı alanlarda, farklı anlamlarda kullanılsa da, Türk müzik kültürü için emsalsiz bir öneme sahiptir. Günümüze kadar ulaşan Türk halk müziği ezgilerini, motiflerini ve halkın yaşamış olduğu tüm duyguların ifadesini, onlar yazmış, çalmış, biçimlendirmiş ve bir kadim miras sorumluluğu ile gönüllerinde taşımışlardır. Aşıklık geleneğinin bayrağını taşıyan bu gönül neferleri, Türk kültürünün çok değerli şahsiyetleridir.

Aşıklık geleneği, müzikal yönü kadar edebi yönünün de güçlü olması nedeni ile, edebiyat ve halk bilimi alanlarının da önemli bir başlığıdır. Hatta bu bağlamda, söz unsurunun melodik özelliklerden de önemli olduğunu vurgulayan çalışmalara rastlanmaktadır. Bu bakımdan aşıklığın, edebiyatın ve halk biliminin daha çok çalışma sahasında olduğu belirtilmiştir. Elbette ki aşığın dile getirdiği dizeler, ezgiye bürünmüş olan, halkın sesidir ve ifadesidir. Burada dile getirilen duyguların ifade edilmesinde kullandığı ezgisel karakter, makam ve ritim de çok önemlidir. Ayrıca aşığın, gelenek içerisinde olan farklı türlerdeki, irticalen icra ettiği eserlerde de melodik özelliklerin ehemmiyeti vardır.

Günümüzde aşıklık geleneği her ne kadar yaşatılmak istense de bu faaliyetlerin yeterli düzeyde olmaması ve gerekli önlemlerin alınmaması nedeni ile aşıklık geleneği, halkın kültürü ile birlikte kaybolmaya başlamıştır. Günümüz müzik kültürünün ve müzik eğitimi politikalarının aşıklık geleneği için yapması gerekenler olduğu düşünülmektedir. Yapılan bu çalışmada aşıklık geleneğinin günümüzdeki sorunlarına dikkat çekilmeye çalışılmış; bu problemlerin giderilebilmesi noktasında, bazı çözüm önerileri sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Ozan, aşıklık geleneği, sorunlar, çözüm önerileri.

Abstract

Folk poet has an unprecedented prefix for Turkish music culture even if used in different meanings in different fields. They have brought in their hearts with an inheritance responsibility by playing, saying and forming Turkish folk music melodies, motifs and the expression of all feelings people have lived incoming until today. This heartfelt people are very valuable people of Turkish culture.

Tradition minstrelsy is an important headline of literature and folklore with the reason that it is strong as well as literary up to the musical direction. It is found studies in this context emphasizing the importance of element of speech from melodic characteristics. It is expressed more is on the work scene of literature and folklore of the minstrelsy from this perspective. Of course folk poet's said a song is the voice and expression of the people turned into a song. Here it is very important melodically character, mod and the rhythm to be expressed of the feelings described. Also it is important the melodic properties in the naturally instant works in different species of the folk poet in tradition minstrelsy.

Today these activities are not enough if you want to live the tradition minstrelsy. It were not taken necessary measures. Therefore the tradition minstrelsy began to disappear with the culture of the people. It is thought to be necessary to do for the tradition minstrelsy of music education policies and of contemporary music culture. In this study tried to attract attention to today's problems of the tradition minstrelsy; some solution suggestions presented to be removed of these problems.

Keywords: Poet, tradition minstrelsy, problems, solution suggestions.

Giriş

Türk milletinin müzik kültürünü oluşturan iki ana başlıktan birisi, Türk halk müziğidir. Türk insanının duygu, düşünce, espri ve sosyal hayat içerisindeki olaylarını coğrafi konum ve göçlerin etkisi altında vücuda gelmiş ürünlerdir. Bu tür müzikler, Türk aşiretlerinin, köylülerinin, eski ve yerli olan halkın, Türk bard (saz şairi, ozan) ve trubadurların yani aşıkların müziğidir.

* Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, sakarsu@kastamonu.edu.tr

Karakteristik özelliğinde folklorik ve anonim olması vardır. O eserleri meydana getirenler çoğunlukla belli değildir(Emnalar, 1998: 27).

Türk halk müziğinin temel kaynağı olarak kabul edilen aşıklık geleneğinin tarihi gelişimi incelendiğinde, Türklerin İslamiyet'i kabul etmesi öncesindeki "Ozan" kavramı ile aynı manada kullanılmıştır. Bu terimin yani ozan kelimesinin kökeni de "Uzoz" olarak bilinir(Köprülü, 1989; aktaran Sümbüllü, 2013: 13). Ozmak kelimesinin anlamlarına bakıldığında, ilk olarak "**önce gelmek, ileri geçmek**" deyimleri karşımıza çıkar. Ozan kelimesi ise önceleri "**büyücü, oyuncu, hekim, şarkıcı ve çalgıcı**" anlamlarında kullanılmış olsa da daha sonra şiir söyleyen, söylediği şiirleri çaldığı çalgısı eşliğinde melodi üretmek sureti ile okuyan kişi olarak kullanılmış ve tarihte birçok misyon yüklenmiştir(Sümbüllü, 2013: 13).

Köprülü'nün(1989) çalışmasında(aktaran Sümbüllü, 2013: 13) Oğuz Türklerinin Ozan olarak tanımladığı bu halk sanatçılarına birçok ismin verildiği belirtilmiştir. Tonguzlar,'da "Şaman"; Yakutlar'da "Oyun"; Kırgızlar'da "Baksı(Bakşı)" ve Altay Türklerinde de "Kam" terimleri kullanılmıştır. Bunların görev ve sorumlulukları ortaktı. Bu görevler arasında, semadaki mabutlara kurban sunmak, ölen insanların ruhlarını gökyüzüne veya yerin dibine göndermek, hastalık, fenalık hallerinde müdahale etmek, ölüme sebep olan insan dışı varlıklara engel olmak ve törenleri yönetmek vardı.

Müzik kültürleri oluşurken edebiyat, müzik ve halk oyunlarının ortak paydaşlar olduğu görülür. Türk halk müziği de aynı şekilde bu bileşenleri içinde barındırır ve bunların sözcüsüdür. Türk duygusunun erişilmez bir engin yapıda oluşu, söz sanatına yansımış ve bu alanda doruğa erişmiştir. Mani, koşma, hoyrat, ciğa, divan ve tecnis gibi halk edebiyatımızın önemli ürünleri ile halk müziğimizin tam bir uyum içerisinde bütünleştiği görülmektedir. Burada konuşma dilinin de müziği şekillendirdiği söylenebilir(Emnalar, 1998: 27). Bu değişimi ve Türk halk müziği ile oyunlarını derinine anlayabilmek için bölgesel özellikleri iyice araştırmak yerinde olacaktır(Ataman, 1977: 8).

Türk dünyasının başta gelen ve kültürel olgularından biri olan aşıklık geleneği, Türk cumhuriyetlerinde ortak miras olarak da kabul edilmektedir. Ortak dil, ortak kültür ve ortak bir tarihin olması bunun temellerini atmıştır. Göçebe bir kültür ile şekillenmiş olan ulus kahramanlıkları, ozan-baksı neferleri tarafından gelecek nesillerin tarih bilgileri arasına yazılmıştır. Efsaneler, destanlar sözlü tarih ile oluşmuş, ozanlar tarafından vatanın her tarafına taşınmış ve aktarılmıştır(Artun, 2010: 1).

Aşıklar, gönüllerinde hayal ettiklerini, düşüncelerini, analizlerini dile getirirler. Bu vesile ile sözlü kültürün yayılmasına ve tarihin de aktarılmasına katkı sağlar. Bu özelliği bakımından da hem devlet yönetimi üzerinde hem de halk üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Bu önemi gösteren işaretlelerden birisi de, bu kültür elçilerinin türbelerinin ve hayat hikâyelerinin olmasıdır(Artun, 2010: 1).

Toplumun sözcüsü olan aşıklar, belirli kurallara bağlı olan, değerlerin en mühim taşıyıcılarıdır. Sözlü gelenekten ve kültürden beslenir. Diğer beslendiği kaynaklar ise din, gelenek, güncel yaşamdır. Bu kaynaklar ile günlük yaşama enerji verir, dini duyguları üstün bir kimliğe büründürür, aşkı sevgiyi emsalsiz elbiselerle giydirebilir ve acıları en dramatik sözlerle dile getirirler(Artun, 2011).

Toplumun bilinci ile aşığın yazdığı iç içedir. Toplumda yaşanan olayları sorgulayıp anlamaya çalışır. Bu sayede Türk insanının kimlik özelliklerini tanır. Kültürün besleyici bir dinamiği haline gelir. Devleti zaman zaman eleştirirler de birlik ve bütünlüğünden asla vazgeçmemişlerdir. Tüm insanların da birlik, beraberlik ve kardeşlik paydasında buluşmaları için hizmet etmişlerdir(Artun, 2012).

Aşık olmaya aday olan birinin kuşaklar boyu devam edecek olan halkaya girebilmesi için usta-çırak ilişkisi içerisinde, bir eğitime dahil olması gerekir. Bu usta-çırak ilişkisi altındaki eğitim sürecinde birçok icranın olduğu fasıllara katılırlar. Ustalarının bir mahlas(isim) vermesi sonucunda aşık olurlar. Aşıklık geleneği sadece çalma, söyleme işi değildir. Bir ustanın yanında yetişmeyi gerektirir. Bu yetişme sürecinde de yüzyılların geleneğine uyması şartı vardır(Artun, 2011).

Aşığın eserlerindeki gücü, rüyasında pirinin kendisine sunduğu badeyi içmesi ve ideal olarak tasvir edilen sevgilinin görülmesi ile kazanılır. Bu şekilde aşıklığa erişmiş olan aşıklara "badeli aşık", "hak aşığı" tanımı yapılmaktadır(Heziyeva, 2010: 213).

Aşıklık geleneği, halk edebiyatına önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Halk edebiyatı, halkın günlük hayat içerisinde konuştuğu sade Türkçe ile belirli kalıplara bağlı olarak yüzyılların taşıdığı öğeleri halkın çoğuna ulaştıran edebiyat çalışma alanıdır. İslamiyet'in kabulü ile birlikte bazı değişiklikler yaşamış, zenginleşmeler olmuştur. Bu sayede "Dini-Tasavvufi halk edebiyatı" başlığı oluşmuş ve terminolojiye girmiştir. İslamiyet öncesinde "Anonim Halk şiiri ve Aşık Tarzı

Halk şiiri” gelenek içerisinde mevcuttu. Zamanla bu iki ana başlık varlığını beraber sürdürmeye devam etmiş, iç içe geçmişir(Özdemir, 2011: 131).

Konu başlıkları oldukça geniş olan aşıklık geleneğinin eserlerinde kendilerine özgü tür ve alt başlıkları vardır. Bunların bazıları, Mani, türkü, koşma, semai, varsağı, destan, koçaklama, güzelleme, taşlama, ilahi, ninni, nefes, devriye, şathiye, nutuk ve ağıttır(Oğuz, 1993).

Aşıklık Geleneğinin Günümüzdeki Durumu

Binlerce yıllık bir geçmişe, tarihe sahip olan Türk soyu, kültürü içerisindeki aşıklık geleneğini, bugüne kadar taşımayı başarmıştır. Zaman içerisinde aslında kendi özünü ve doğallığını koruyabilmiş nadir bir kültür ögesidir aşıklık geleneği. Hedefi aynı, yetişme ve eğitim süreci aynı, ifade gücü de aynı kalabilmiştir. Yenileşme hareketlerinden olumsuz etkilendiği dönemler olsa da kritik süreçleri atlatabilmiştir.

Türkiye’de yaşanan yenileşme hareketleri gündeme geldiği zaman, Tanzimat dönemi bu süreçte liste başlıklarından birisini oluşturur. Tanzimat, o dönemin insanların yaşamında, sadece askeri, siyasi ve iktisadi hayatı değil, içtimai hayatı, sanat ve kültürel yapıyı da önemli oranda etkilemiştir. Tanzimat dönemi yaşanan bu sancılı değişim, bir süre devam etmiştir. O sıralarda (1912) Selanik’te harekete geçen Genç Kalemler dergisi, başta dil olmak üzere milli kültüre dönüş olarak nitelendirilebilecek bir halka dönüş ve millileşmeyi hedefleyen yürüyüşü başlatmıştı. Cumhuriyet döneminde geleneksel şiir ile modern şiir kaynaştırılmaya çalışılmıştır. Bu süreçte tekrar Anadolu’nun değerlerini işleme çalışmalarında hece ölçüsü, dördlük nazım birimi gibi halk şiirine özgü kalıplar kullanılırken, yeni çalışmalar da gelişimini sürdürmüştür(Yücetoker ve Bahar, 2015: 1).

Türkiye cumhuriyeti 1900’lü yıllarda yeniden doğan bir ülke olarak ayağa kalkmaya başlamış, yeniliklerle, gelişim hareketleri ile ilerleyen devrimleri yakalamaya çalışmakta idi. Fakat dünyadaki o dönemde yaşananlar, 1929 ekonomik buhranı, II. Dünya savaşı, çok partili hayata geçiş, darbeler, muhtıralar, Kore Harbi, yurt dışına işçi gönderme, Kıbrıs Barış Harekâtı, köyden kente göç derken, günümüze taşıyabildiği değerler arasında aşıklık geleneği de kalmıştır (Yücetoker ve Bahar, 2015: 1).

Günümüzde aşıklık geleneğinin eski hali ile devam ettiğini söylememiz güçtür. Türkiye’de bazı illerde yaşatılmaktadır. Ve yine bazı illerimizde özel günlerde aşıkların programlar yaptığını görmekteyiz. Bazı illerde aşıklar kahvelerinin veya aşıklar otağının olduğu bilinmektedir. Bazı illerde ise büyük organizasyonlar yapılarak Türkiye’nin dört bir yanından aşıklar çağrılmakta, yarışmalar veya şöenler düzenlenmektedir. Avrupa’da da gurbetçilerimiz tarafından bu geleneğin, minimum seviyede de olsa yaşatılmaya çalıştığı görülmektedir.

Türkiye’de aşıklık geleneğini yaşatan illeri sıraladığınız zaman, Erzurum, Sivas, Kars, Konya, Adana gibi iller akla ilk gelenlerdir. Bugün hala bu illerde aşıklık geleneği yaşatılmaya çalışılmaktadır. Erzurum’da kongre binasının olduğu muhitte aşıklar kahvesi halen bulunmaktadır. Her zaman hizmet vermese de zaman zaman kapılarını halka açarak, aşıkların çalıp söylemelerine imkan tanınmaktadır. Yine yörede yetişmiş olan aşıklar bulunmaktadır. Kars ilinde de “aşıklar otağı” adı altında bir meclis bulunmaktadır. Burada ramazan ayı boyunca, akşamları aşıkların atışmaları ve icraları izlenmekte, dinlenmektedir. Konya ilimizde de yine bu kültür yaşamaktadır. Yıllar öncesinden başlattığı aşıklar yarışmasının, bu kültüre önemli katkıları olmuştur. İlki Konya’da 1966 yılında yapılan Türkiye Âşıklar Bayramı’dır (Artun, 1997). Konya’yı takiben Kars ilimiz de bu aşıklar yarışmasını 2005 yılında başlatmış, 2004 yılında vefat eden Murat Çobanoğlu’na adanarak, düzenleyen kurul, ismini Murat Çobanoğlu Aşıklar Bayramı(Yarışması) koymuştur. Erzurum ilimiz de yine son yıllarda bu geleneği sürdürmek adına, Aşık Sümmani Aşıklar Şöleni düzenlemiş, birçok aşığın bu ilde toplanarak bir araya gelmesini sağlamıştır. Samsun’da da üniversitenin katkıları ile aşıklar şenliği programları düzenlenmiştir.

Aşıklık geleneğini sürdüren birkaç ilimizden birisi de Adana’dır. Adana’daki kültür birikiminin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Adana’da aşıklığın tanımlanmasında, sazlı, sazsız, irticalen yazan kişilere aşık; söyleme biçimlerine aşıklık ve bu geleneğin yaşatılmasına, kurallarına da aşıklık geleneği demektirler(Artun, 1997: 41).

Yukarıda da bahsi geçtiği gibi, Avrupa’da da aşıklık geleneği yaşatılmaya çalışılmaktadır. Gurbetçilerimizin çok az bir bölümü bu geleneği yaşatmak adına bu çalışmaları yapmaktadır. Gurbetin yükünü biraz bu yolla hafifletmeye, sıra hasretini dindirmeye çalışmışlardır. Ne yazık ki bu gelenek, hak ettiği değeri burada görememektedir. Oysa Avrupa’da gurbeti yaşayan bütün gurbetçilerimizi, bir araya getirecek önemli kültür unsurlarından birisidir. Aşıklığın yaşatılması Avrupa’daki kültürel belleğin, dolayısıyla kimliğin geleceğe taşınmasına da büyük katkı sağlayacaktır(Aykaç, 2017: 349).

Türkiye’de Son Dönemdeki Önemli Bazı Aşıklar

Aşıklık geleneğinin günümüzdeki temsilcileri çok fazla değildir. Bunlardan bahsetmeden önce, bu geleneği sürdürmüş, emek vermiş olan aşıkların isimlerini kısaca yamakta fayda var. Bu aşıklar ile ilgili olarak araştırma yapıp, yüzyıllara göre sınıflandırmış olan “*Türk Dili ve Edebiyatı Dersleri Kaynak Sitesi*” den isimler alınmıştır(URL-1, 2016).

13.Yüzyıl Ozanlarına baktığımız zaman Yunus Emre, Âşık Paşa gelmektedir. 14.Yüzyıl Ozanları, Hacı Bayram-ı Veli ve Abdal Musa’dır. 15.Yüzyıl Ozanları ise Kaygusuz Abdal, Hasan Dede, Eşrefoğlu, Abdurrahim-i Tırsî’dir. 16.Yüzyıl Ozanlarına baktığımızda, Pir Sultan Abdal, Köroğlu, Kazak Abdal, Kul Himmet, Bahşi,, Ümmî Sinan, Kaygusuz Alaeddin, Muhyiddin Abdal, Üftade, Hayalî, Seyyid Nizamoğlu, Hatayî, Kul Hüseyin, Kul Mehmet, Âşık Garip, Muhyî, Öksüz Dede, Usûlî gelmektedir. 17.Yüzyıl Ozanları da Karacaoğlu, Kayıkçı Kul Mustafa, Ercişli Emrah, Âşık Ömer, Kul Nesmi, Kuloğlu, Teslim Abdal, Gaybi Sunullah, Bursalı Halil, Kâtibî, Dedemoğlu, Âşık Kerem, Kâtip Ali, Tamaşvarlı Âşık Hasan’dır. 18. Yüzyıl Ozanları arasında Dertli, Gevherî, Âşık İbrahim, Kul Himmet Üstadım, Derviş Mehmet, Âşık Halil, Mecnuni, Pir Mehmet, Kemter Baba gelmektedir. 19.Yüzyıl Ozanları da Erzurumlu Emrah, Dadaloğlu, Bayburtlu Zihnî, Seyrânî, Ruhsatî, Âşık Kusûrî, Âşık Veli, Âşık Sefil Ali, Âşık Şem’î, Tûrâbî Dede, Silleli Sürûrî, Sivaslı Sıtkı, Artvinli Şâmil, Feryâdî, Beşiktaşlı Gedâî, Tokatlı Nuri, Serdârî, Zileli Fedai, Deli Boran, Yusufelili Keşfî, Zileli Ceyhunî, Âşık Meslekî, Bayburtlu Celali, Âşık Şenlik, Sümmanî, Aşık Şenlik, Minhaci, Âşık Noksanî (Zakiri), Sıtkı Baba, Âşık Gufrani, Âşık Ramî ve Âşık Vahdetî’dir.

20. yy aşıklarına baktığımız zaman ise isimler diğerlerine göre biraz daha fazladır. Bunların bazıları, Âşık Veysel, Davut Sularî, Şeref Taşlıova, Murat Çobanoğlu, Âşık Mahzunî Şerif, Âşık Daimî, Muhlis Akarsu, Neşet Ertaş, Âşık Ali İzzet, Posoflu Zülâlî, Konyalı Âşık Mehmet, Cemal Hoca, Yusufelili Huzûrî, Zuhurî, Baba Salim, Âşık Süleyman, Kağızmanlı Hıfzı, Ahmet Çitak, Âşık Derdiçok, Mevlüt Yıldırım, Ali Bâkî, Âşık Tâlibî, Âşık Burhanî, Âşık Efkârî, Âşık Cevlanî, Âşık Emsalî, Şemsî, İspirli Hicranî, Âşık Işık, Âşık Feryadî, Âşık Reyhanî, Âşık Hûdaî, Zülfikâr Divanî, Âşık Yener, Âşık Hasretî, Hüseyin Kaçıran, Mihnetî, Hüseyin Çırakman, Kul Semaî, Âşık Pervanî, Nesimî Çimen, Âşık Ruhanî, Kul Ahmet, Âşık İhsanî, Eyup Tekyurt, Âşık İlhamî, Mevlit İhsanî, Sefil Selimî, Kul Hasan, Tokatlı Selmanî, Âşık Ferrahî, Âşık İsmet, Poshoflu Müdamî, Âşık Ümmanî, Habip Karaaslan, Hamdi Gardaş, Gürnlü Gülhani, Âşık Kalender, Ali Gürbüz, Âşık Eminî, Âşık Temelî, Âşık Zamanî, Âşık Meçhulî, Şah Turna, Halil Karabulut, Şavşatlı Deryamî’dir.

Aşıklık Geleneğinin Günümüzdeki Bazı Sorunları

Aşıklık geleneğinin günümüzde birçok problemi vardır. Bir yandan değişen kültüre karşı direnirken bir yandan da icracılarının hayatta kalma mücadelesine tanıklık etmektedir. Zaman içerisinde insanoğlunun değişen öncelikler listesinde, gün geçtikçe alt sıralara düşmektedir. Belki de kültürel çalışmalar arasında bile yer yer zaman zaman ihmal edilen unsurlardan birisi olmaktadır.

Eskiden her obanın bir aşığı olurmuş, düğünlerde ve şenliklerde mutlaka bulunurmuş. Kız ile erkek taraflarının aşıklarının atışmalarının izlenmesi adet haline gelmiştir(Artun, 1997). Geçmişte böyle bir itibara sahip olan bu sanat alanı, maalesef günümüzde itibarını yitirmiştir, yerini de müzikal yönünün sürekli tartışıldığı ortamlardan eksik olmayan popüler kültüre bırakmıştır.

Aşıkların yaşadığı sorunlara bakıldığında, Başkaya ve Başkaya(2011, 61) yapmış oldukları çalışmalarında, iki başlıkta değerlendirmişlerdir. Bunlar, geleneğin yaşadığı sorunlar ve aşıkların yaşadığı sorunlardır. Bu tespit yerinde bir tespittir. Çünkü aşıklık, geleneği ile vardır ve daima o isimle anılmaktadır. Birinin yaşayacağı sorun diğerini doğrudan etkiler.

Dünyada ve ülkemizde yaşanan değişim ve gelişim, aşıkları geleneğin icrası bakımından maalesef olumsuz etkilemiştir. Zaten son yüzyıldaki popüler akımın müzik sektörünü işgali ile bu olumsuzluk daha da artmıştır. Milli müziğimizin gelecek kuşaklara ulaşmasında yaşanacak olan problemler, ulusun varlığını idame ettirmesine ve milli ruhun yaşamasına zarar verecektir. Bu da doğrudan aşığın sözüne, sazına, icrasına ve bunların varlığına yansıyacaktır(Başkaya ve Başkaya, 2011, 61).

Aşık çaldığı ve söylediği ile para kazanır, geçimini de büyük oranda bu şekilde karşılar. Bu aşamada sorun yaşadıkları zaman başka bir geçim kaynağı aramak durumunda kalırlar ve bu da sanatlarının ilerlemesi, gelişmesi engel olur(Başkaya ve Başkaya, 2011, 61).

Aşıklık geleneğinde aşıkların yaşadıkları sorunlar ekonomik, eğitim, reklam ve modernleşme sürecinin yansıması olarak üç ana başlıkta toplanabilir. Ekonomik sorunlar, en başta gelen sorundur. Çünkü insanların temel ihtiyaçlarının giderilmesi, yaşamanın ve canlının olmazsa olmazıdır. Bir geçim kaynağı elde etmek, hayatta kalmamıza; bunun biraz daha üzerine çıkmak da ihtiyaçların yanında isteklerin de elde edilmesine sebep olur. İstekler de duyguların tatmini ile giderilir. Yani aşıkların bugün sadece hayatta kalacak derecede bir geçim şartlarına değil, bunun biraz daha üzerinde yaşam koşullarının sağlanmasına ihtiyaçları vardır.

Aşıkların eğitim ile ilgili sorunları, usta çırak ilişkisinin son noktasına gelmesine bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Önceden aşık, ustasının yanında sadece çalma ve söylemeyi değil bunun yanında dünyanın yaradılışına kadar uzanan, varlık felsefesinden haberdar edebilecek derecede bir birikimi kazanmaya çalışıyordu (Atışmalarda ve söz muammalarında aşığa sorulan sorularında verdikleri cevaplarda görülmektedir. Örnek: Murat Çobanoğlu ile İlhami Demir'in atışmasında, Çobanoğlu'nun sorduğu "Sema mı evvela, yer mi evvela..."). Fakat bu kaynak kesilmeye başladı için aşığın öğrenmesi, yetişmesi de sekteye uğramıştır. Artık aşık olmaya niyetlenen birisinin usta bulup, tabiri yerinde ise dizinin dibinde yetişmesi neredeyse imkansız hale gelmiştir.

Aşıkların yine karşı karşıya kaldığı sorunlardan birisi de tanıtımlarının yapılmaması, onlardan maalesef birçok insanın haberdar olamamasıdır. Sanayi devriminin, makineleri üretilen insanın hizmetine sunmasının yanı sıra, duygu dünyasını da değiştirmeye başlaması ile birlikte birçok sanat alanının yanında müzik kültürünü de farklı bir kimliğe büründürmeye başlamıştır. Emperyalizm ile ortak hareket etmeye başlayan bu değişim politikası, artık manada ehemmiyeti olan ürünlerin değil, fiyatta değeri olan ürünleri insanın gözü önüne serip onların reklamını yapmaya başlamıştır. Bu da yüreği duygu ile dolu olan aşığı ikinci plana atan bir hareketi. Kitle iletişim araçlarının hayatın ayrılmaz bir parçası haline dönüşmesi ile birlikte de artık tamamen verilene, sunulana teslim olan bir insan hedeflenmişti. Modernleşme, bu değişimin elbisesi idi.

Günümüzde de hangi yayın organı ve yaptığı program izlenirse izlensin, bir aşığa, ozana rastlamak da mümkün değildir. Oysa popüler kültüre ayrılan tanıtım, reklamlar ve yayınların bir bölümü ozanlara ayrılrsa, muhtemeldir ki o emsalsiz kültür tekrar yaşama dâhil olacaktır. Elbette burada çağın gereklerine uygun bazı güncellemeler gündeme gelebilir veya tartışılabilir. Bunların da ayrıca değerlendirilmesi gerekir.

Tartışma, Sonuç Ve Öneriler

Aşıklık geleneği binlerce yılın mirası olmasına karşın, günümüzde hayatta kalma mücadelesini yoğun bir şekilde veren ve hatta bu mücadeleyi kaybetmek üzere olan bir kültür ögesidir. Bu mücadelede aşıklar, yalnız bırakılmış, onlar için yapılan şeyler birkaç sempozyumu ve anma gecelerini geçmemiştir.

Aşıklık geleneğinin güncel sorunları ile ilgili yapılmış bazı akademik çalışmalar mevcuttur. Sayın Artun'un yapmış olduğu birçok çalışma, alana ciddi manada katkı sağlamıştır. Bunun gibi hem edebiyat alanından hem de musiki alanından çalışmalar mevcuttur. Yurt içi verilerini elde etmek için yapılan çalışmaların yanında yurt dışında da aşıklık geleneğinin mevcut durumunu incelemek adına, Aykaç(2017) tarafından "*Avrupa'da Aşıklık Geleneğinin İcrası ve Bu Geleneği 'Geleceğe' Taşımanın Yolları*" isimli bir çalışma yapılmıştır. Burada Aykaç, çalışmasında hem güncel sorunlardan hem de bu sorunlara yönelik bazı çözüm önerilerinden bahsetmiştir.

Yine aşıkların sorunları ile ilgili bir çalışmayı Başkaya ve Başkaya(2011) yapmıştır. Bu çalışmada aşıklar ile yapılan görüşmeler vasıtası ile sorunları tespit edilmeye çalışılmıştır. En başta gelen sorunun maddi problemler olduğu belirtilmiştir.

Osmanlı döneminde görev yapmış olan padişahların neredeyse tamamı, bestekâr olan müzisyenleri saraya almış, önemli bir mevkide istihdam etmiş, kıymet vermiş ve bestelerinin hem duyulmasını hem de yaşatılmasını sağlamışlardır. Osmanlı sonrasında bu tutumun devam ettiğini söylemek zordur. Cumhuriyet döneminde de batılılaşma çalışmaları çerçevesinde, müzik alanında yetenekli olanlar yurt dışına gönderilmiştir. Burada müziğe değer verilmiştir fakat kendi kültürümüzün yaşaması adına çalışmalar yoktur. Günümüzde de böyle kıymetli müzisyen ve bestecilerin istihdamı veya hak ettikleri değerin verilmesi ile ilgili bir uygulama yoktur. Sadece birkaç müzik adamı ve aşığa devlet sanatçısı unvanı verilmiştir. Bu da yeterli bir çalışma değildir.

Aşıklık geleneği edebiyat ile iç içe olması sebebi ile, gelenekte meydana gelen problemler ve aksamalar, edebi çalışmalara da kısmen yansımaktadır. Bu çalışma sahasının en önemli kaynağı olan söz unsuru, artık üretilmediği için halk edebiyatı alanından bir kısım çalışmaların da sonlanmasına sebep olabilir. Aslında aşığın edebiyata bir çalışma alanı olduğu kadar, aşık da aslında edebiyattan beslenir. O eşsiz anlama ve derinliğe sahip olan sözlerin kaynağı tabiki edebiyattır. Günümüzde yazılan ve icra edilen popüler kültür ürünlerinin sözlerine baktığınızda aşıklık geleneğinin eserleri kadar dolu değildir. Bu nedenle güncel müzik kültürü eserlerinde söz unsurunun kısmen kaliteyi ve itibarı kaybettiği söylenebilir.

Aşıklık geleneğinin aslında kendi içerisinde de bazı oluşum sorunları vardır. Ustasından eğitim alarak yetişmeyen veya iyi bir ustanın tedrisatından geçmeyen aşıklar da ifade yönünden zayıf ve bu sanatın itibarını yansıtacak güçte olamayabiliyorlar. Aşığın her alanda kendisini yetiştirmesi gerekir. Bir topluma girdiği zaman kendisini dinletebilecek, kültürlü ve ufkunun açık olması, hem kendisini hem de yaptığı işi kıymetli kılacaktır. Bu açığın da göz önüne alınması gerekmektedir.

Çalışma sonucunda, aşıklık geleneğinde aşıkların yaşamış oldukları sorunların çözümü için bazı öneriler geliştirilmiştir. Sorunlar üç başlıkta toplandığı için, çözüm önerileri de bu üç başlık altında verilmeye çalışılacaktır.

1. Aşıklık geleneğinin ekonomik sorunları ile ilgili öneriler
 - İlk olarak bu kaynak kişilerin sosyal haklarının, geçim sıkıntılarının aşılması için yetkili kurumların alt yapı çalışmalarını yapmaları gerekmektedir.
 - Aşıklara kültür bakanlığı kapsamında çalışma ortamı ve kadro tahsisi yapılmalıdır. Özlük hakları çok yüksek oranda tutulmasa da bakanlık kapsamında istihdamı sağlanmalıdır.
 - Kültür bakanlığının, aşıkların eserlerinin kayıt altına alınması ile ilgili çalışmaları yapıp, gerek albümlerde gerekse kitap basımında maddi desteği sağlaması gerekmektedir.
 - Üniversitelerde edebiyat veya konservatuar bölümlerinde birer aşıklık geleneği kürsüsü oluşturulabilir ve yöre aşıklarının uzman benzeri kadrolarda istihdamı sağlanabilir.
2. Aşıklık geleneğinin eğitim alanındaki sorunları ile ilgili öneriler
 - Kültür bakanlığı nezdinde, her çalışan bir devlet memuru gibi günlük işinin araştırmak, yazmak, tahlil etmek ve besteleyip seslendirmek olduğu bir çalışma düzenine kavuşturulmalı, eğitim sürecinden geçmesi sağlanmalıdır (Osmanlıdaki bestekarlar gibi).
 - Usta çırak ilişkisi tekrar canlandırılmalıdır. Bu eğitim süreci güncel eğitim anlayışı ile tekrar gözden geçirilebilir veya tamamen otantik anlayış ile devam ettirilebilir.
 - Aşıkların kesinlikle edebiyat alanında ihtisas yapması sağlanmalıdır.
 - Aşıklar sadece edebiyat değil birçok alanda, kültürlü olarak yetişmesi sağlanmalıdır.
 - Eğitim yapısı, bakanlık nezdinde yapılandırılacak olan kurumda oluşturulabilir. Hatta konservatuar tarzında yaş aralıklarına göre küçük yaştan yetiştirmeleri sağlanabilir.
3. Aşıklık geleneğinin reklam ve modernleşme sürecinin yansımaları sonucu oluşan sorunlarına ilişkin öneriler
 - Aşıkların toplumun her kesimine tanıtımının yapılması için eserlerinin albüm ve kitap çalışmaları yapılmalıdır.
 - Kültür bakanlığının desteği ile, aşılara birçok ilde, üniversitede konser programları düzenlenmeli, periyodik bir programa bağlanmalıdır. Bu sayede kültürün tanıtımı ve aktarımı yapılmış olacaktır.
 - Kitle iletişim organları ve araçlarında, kültürel programlar yapma zorunluluğu getirilmeli, rutin bir şekilde aşıklık geleneği programları düzenlenmelidir.

Yapılan bu çalışmaya paralel olan bazı araştırmalarda da benzer veya farklı öneriler sunulmuştur. Bunlardan bazıları sunulmaya çalışılacaktır. Altınışik'in (2015, 327) yapmış olduğu çalışmada, 15-17 Ekim 2015 tarihleri arasında Erzurum'da gerçekleştirilen "Değişim ve Dönüşüm Sürecinde Aşıklık Geleneği Bilgi Şöleni"ndeki çıktıları sunmaya çalışmıştır. Altınışik bu çalışmasındaki önerileri şöyle sıralamıştır:

- Yerel yönetimlerin, vakıfların ve derneklerin, aşıklara ait kahvehanelerinin kurulmasına ve yaşatılmasına katkı sağlaması gerekmektedir.
- Medyanın, aşıklık geleneğinin tanıtımına katkı sağlaması gerekir. Ayrıca internet ortamında da tanıtıcı siteler kurulmalıdır.
- Telif haklarının teminat altına alınması gerekmektedir.
- Bakanlık veya yerel yönetimler istihdam sağlamalı sosyal haklarını güvence altına almalıdır.
- Kadın temsilciler için de fırsatlar oluşturulmalıdır.
- Kurulan yapılar özel ve resmi kuruluşlar tarafından desteklenmelidir.
- Tv yayınlarında (reklam, film, dizi vs.) aşıklara da yer verilmelidir.
- Üniversitelerde bu geleneğin temsilcileri yetiştirilmelidir.
- Belediye konservatuarlarında bu geleneğe yer verilmelidir.
- Halk eğitim merkezlerinde ustaların çırak yetiştirmesi sağlanmalıdır.
- Yapılan sempozyum ve kongreler arttırılmalıdır.
- İlk, orta lise ve üniversite eğitimi esnasında gelenek tanıtılmalı, ilgili dersler konmalıdır.
- Halk eğitimde kurslar açılmalıdır. Aşıklarla ilgili müzeler açılmalıdır.

Bu önerilere paralel olarak Artun (2011), "Bilgi ve eğitim boyutuna ağırlık verilerek, aşıklık geleneği kültürel mirasın saptanması, korunması, teşviki ve aktarılmasını hedef alan politikalar

geliştirilmelidir” demiştir. Artun yine yapmış olduğu “Günümüzde Yaşayan Aşıklık Geleneği Üzerine Düşünceler” isimli çalışmasında benzer önerilerde bulunarak, aşıklık geleneğinin gençlere sevdirecek düzeyde, onların beğenisini kazanacak şekilde, güncellenmesi ve yenilenmesinin olumlu sonuçlar doğuracağını belirtmiştir.

Kaynakça

- ARTUN, Erman. **Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı, Karahan Kitabevi**, Adana 2011.
- EMNALAR, Atınç. **Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1998.
- KÖPRÜLÜ, Fuat. **Edebiyat Araştırmaları, Ötüken Yayınları**, İstanbul 1989.
- SÜMBÜLLÜ, Hasan. **Aşıkların Telinden Sümmani Türküleri**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 2013.
- ATAMAN, Sadi Yaver. **Türk Halk Oyunları 1 Barlar**, Sariatın yayınları, İstanbul 1977.
- ARTUN, Erman. **Türk Dünyası Âşıklık Geleneğinin Geleceğe Taşınması**, Çukurova Sanat Aylık Fikir Sanat Edebiyat Dergisi, S.4, 2010, 1-13.s.
- ARTUN, Erman. **Günümüzde Yaşayan Aşıklık Geleneği Üzerine Düşünceler**, Türkoloji Sempozyumu, Adana 2012, 452-457.s.
- HEZİYEVA, Şergiyye. **Kars Âşıklık Geleneği ve Badeli Âşık**, A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, S.44, 2010, 211-225.s.
- ÖZDEMİR, Cafer. **Âşıkların Dilinden Âşıklık Geleneği**, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, S.17, 2011, 130-146.s.
- ÖCAL, Oğuz. **Halk Şiirinde Tür ve Şekil Meselesi**, Milli Folklor, 1993, 13-18.s.
- YÜCETOKER, İzzet ve BAHAR, Meral. **Cumhuriyet Döneminde Şiir ve Müzik: Âşıklık Geleneği**, AKÜ AMADER, S.1, 2015, 1-16.s.
- ARTUN, Erman. **Adana Âşıklık Geleneği ve Âşık Fasılları**, Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri, S.1, 1997, 41-52.s.
- AYKAÇ, Onur. **Avrupa’da Âşıklık Geleneğinin İcrası ve Bu Geleneği ‘Geleceğe’ Taşımanın Yolları**, SEFAD, 2017, S.38, 341-352.s.
- TAŞKAYA, Serdarhan Musa ve TAŞKAYA, Osman. **Türkiye’de Âşıkların Sorunları ve Beklentileri**, e-Journal of New World Sciences Academy, S.6, 2011, 60-72.s.
- ALTINIŞIK. M. Emin. **Değişim ve Dönüşüm Sürecinde Âşıklık Geleneği**, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi S.55, 2015, 323-328.s.
- URL-1, 2016. **Halk Ozanları: Yüzyıllara Göre İsimleri Adları Kimlerdir**. Erişim adresi: https://www.turkedebiyati.org/sairler/halk_ozanlari.html,

ÇAĞDAŞ RESİM SANATI'NDA YARATICILIK UNSURU OLARAK GELENEKSEL SANATLAR TRADITIONAL ARTS AS A CREATION ELEMENT IN CONTEMPORARY PAINTING ART

*Serkan İlden**

Özet

Kültürel ve sanatsal olgular toplumların geçmişte yaptıkları ile gelecekte yapacakları, dolayısıyla da şuan içinde yaşanılan dönemde yaptıkları üretimler ile yakından ilişkilidir. Dolayısıyla sanatçı içinden çıkmış olduğu kültürün kendine kazandırdığı birikimlerle orantılı olarak üretim yapabilen kişidir. Sanatçının yapmış olduğu üretim zihinsel ve tasarımsal sürecinde hâkim olabildiği malzemenin kullanım olanakları ile orantılı olarak hayata geçebilmektedir. Hayata geçirilen yaratının sahip olduğu plastik, ritmik, fonetik ya da tüm bunların karma formu sanatçının kendini ifade etme tercihi ve yeteneği ile ilişkilidir. Kullanılan malzeme ve bu malzemenin tasarımsal veya düşünsel aktarımındaki bazı elamanların geçmiş ya da yaşanılan anın beğenileri bağlamında kullanılması, ortaya çıkan yaratının geleneksel veya modern gibi isimler ile anılmasına da neden olmaktadır. Bununla birlikte sanat ve kültür alanında geleneksel olarak adlandırılan davranış ve algı süreçlerinin çağdaş dünyada doğru bir şekilde algılanabilmesi, içine tarihi süreçlerini de alacak boyutta, doğru bir sentez iradesinin irdelenmesiyle mümkün olabilmektedir.

Bu bildiride de Sanatta Geleneksel olarak adlandırılan ve bu bağlamda da sınıflandırılan Geleneksel Sanatlarının çağdaş sanat ortamı içerisinde karşılaştığı öteki olma durumu ve Doğu-Batı kavramlarına yüklenen anlamlar çerçevesinde sanat olgusu tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Resim, Geleneksel, Yaratıcılık

Abstract

Cultural and artistic phenomena are closely related to what they do in the past and what they do in the present period. Therefore, the artist is able to produce in proportion to the savings that the culture he / she has emerged. The production made by the artist can be realized in proportion to the usage possibilities of the material that he can master in his mental and design process. The plastic, rhythmic, phonetic or mixed form of the creature of the creature is associated with the artist's self-expression and ability to express. The use of the material and some elements in the design or intellectual transfer of this material in the context of the tastes of the past or the living moment causes the creation of the resulting creature to be remembered with names such as traditional or modern. On the other hand, the traditional perception of behavior and perception processes in the art and culture area in the contemporary world can only be achieved by examining the correct synthesis will.

In this paper, the phenomenon of art, which is called Traditional in Art and classified in this context within the context of contemporary art, and the concept of art within the framework of the meanings attributed to East-West concepts are discussed.

Key Words: Contemporary Art, Painting, Traditional, Creativity

Giriş

İnsanoğlu kültürel kazanımlarını ve kültürün biçimlendirdiği bireysel düşün dünyasını günlük kullanım eşyaları olan etnografik ürünlerine ya da daha üst bir tavır olarak sanat yaratılarına dönüştürürken, içinde yaşadıkları coğrafyanın, inanç sistemlerinin, geçmiş ve şuan bağlamındaki tarihsel ve sosyolojik kazanımlarının sağlamış olduğu birikimlerden faydalanır. Bu bağlamda toplumların, ister etnografik isterse sanatsal üretimler olsun, ortaya koymuş olduğu tüm etkinlikler hem geçmişte yaptıkları ile hem de gelecekte yapacakları, dolayısıyla da an itibarıyla içinde yaşanılan süreçte ortaya koydukları üretimler ile sıkı bir ilişki içerisinde. Keza yaratıcı birey olarak adlandırılan sanatçı, içinden çıkmış olduğu kültürün kendine kazandırdığı birikimlerle orantılı olarak üretim yapabilen kişidir. Elbette ki sanatçı ya da zanaatkar bireylerin ortaya koydukları üretimler, yetkinliği çerçevesinde, kullanımına hâkim olabildiği malzemenin yaratım ve teknik olanakları ile orantılı olarak zihinsel ve tasarımsal sürecinde hayata geçebilmektedir. Dolayısıyla eser ya da üretim olarak adlandırılan yaratının sahip olduğu her türlü fonetik, ritmik, plastik ya da tüm bunların birleşiminden meydana getirilen üretim, sanatçının kendini ifade etme

*Doç., Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü

tercihi ve yeteneği ile ilişkilidir. Ancak kullanılan malzeme ve bu malzemenin tasarımsal veya düşünsel aktarımındaki bazı elamanların geçmiş ya da yaşanan anın beğenileri bağlamında kullanılması, ortaya çıkan yaratının geleneksel veya modern gibi isimler ile anılmasına da neden olmaktadır. Fakat bu sınıflandırma çoğunlukla modern-geleneksel ikilemi içerisinde, bir diğerini ötekileştirme kaygısı ya da çabasıyla oluşturulan, bireysel bir bakış açısıyla ortaya konulan sınıflandırma olarak görülmektedir. Tabi ki bunda özellikle akademik bir eğitimden de geçmiş olmalarına karşın, günümüz modern sanat yaratıcılarının ya da ilgililerinin kişisel ve kısır düşünce yapısı da önemli bir etken olmaktadır.

Günümüz’de halen daha özellikle de Türkiye’de sanat dünyasında, çağdaş sanat yaratımı ve beğeni süreci içerisinde Geleneksel tabiri kültürel geçmişin katkısından ziyade demode, modası geçmiş ve hatta gereksiz olarak görülme anlamlarında kabul edilebilmektedir. Diğer taraftan bu düşünselliğin oluşumunda geleneksel tabirinin altında gelişime açık olmayan statükocu bir tavrın var edilme çabası da çok büyük bir etkidir. Bu etken geleneksel-modern, doğu-batı, seküler-mistik gibi kavram ikizlerini, zıtlık ilişkileri ile algılatmaya çalışan bizler sayesinde ortaya çıkmaktadır. Geleneksel kelimesi içerisine yüklenen bu anlam, algı ve hatta kabul ediliş zıtlıkları kültür alanında olduğundan daha fazla sanat alanında büyük kopuşlara sebep olmaktadır. Oysa ünlü yazar T.S. Eliot’ın bir yazısında gelenek, insandan bağımsız, kendi başına akıp giden "kör" bir süreç değildir diye tarif edilmektedir. Çünkü gelenek diye adlandırılan olgu ve olaylar bütünü, her zaman insanların katkılarıyla şekillenir. Zira insanlar geleneğin sürekliliğine kendi çabalarıyla katılırlar ve bu şuurlu katılım sayesinde gelenek kendi farkındalığına varmış olur (Eliot; 1983,20-21).

Dolayısıyla geleneksel sanatlar aslında sahip olduğumuz kültürel yaratmaların günümüzdeki yeni çıkış noktaları ile birlikte tekrar yorumlanmasıdır. Yani geleneksel sanat geçmişten günümüze doğru gelen bir sanat yaşamının ismidir. Bunun karşısı olarak algılanan modern ise kendisine yeni bakış açıları oluşturan, sanatsal yaratısında yenilikler yapan bir kavram gibi algılanmaktadır. Her iki algının ortak noktası olan sanatsal yaratı, kendini sürekli tekrardan kurtarabilmek için yeni arayışlar içine giren bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle sadece beslenme noktaları farklı olduğu için her iki sanat algısını birbirinin alternatifi hatta karşısı olarak algılamak, ortaya konulacak sanatsal yaratıların keskin sınırlarla ayrılması sonucunu doğurmaktadır. Kendisine modern demek için karşısında olana "geleneksel" demek, kendisinden olmayanı ötekileştirmenin en üst noktalarından birisi olmuştur.

Sanatın, özellikle de resim sanatının, evrensellik ile olan ilişkisi onun anlaşılabilir olması ile mümkün olabilmektedir. Dolayısıyla herhangi bir sanat eserinin anlaşılabilir, kabul edilebilir olduğu ilk yer, içinden çıktığı kültürdür. Bilindiği gibi, Batı’da sanat 19. yüzyılının yarısından sonra klasik ve akademik geleneklerinden ayrılmasıyla, o güne kadar çoğunlukla resmin olmazsa olmaz şartı gibi algılanan “figür geleneği”nin egemenliği de sarsılmıştır. Cezanne ile başlayan deformasyon ve kübik eğilim gibi soyutlamalarla başlayan non figüratif sanat hareketi, Batılı sanatçıların bir yenilik olarak bağlanıp kullanmaya başladıkları bir akım olmuştur.

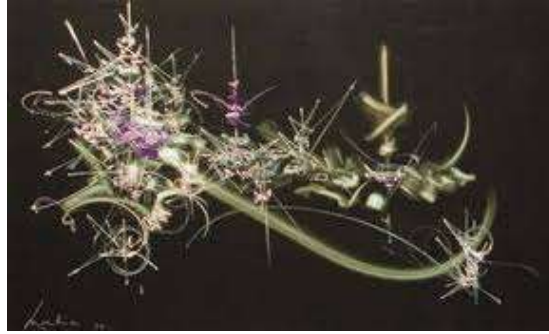
Eş zamanlı olarak doğu sanat dünyasında bakıldığında ise modern diye adlandırılan sanatsal yaratı sürecinin çok öncesinde sanatçı bireylerin, her ne kadar sabit ve sınırları keskin hatlarla çizilmiş olduğu düşünülen kuramsal ve tekrardan oluşmuş olduğu düşünülse bile, içinde yaşadıkları coğrafya, inanç sistemi ve kültür ile besledikleri eşsiz bir yaratı dünyasına sahip oldukları gözlemlenebilmektedir. Zira Modern sanat yaratımının farklı bir versiyonu olarak değerlendirilebilir soyutlama veya soyut yaklaşım, şayet figür veya natüralist gerçekçilikten kaçış ya da sanatçı bireyin iç dünyasının şekil ve denge gibi temel resim elemanlarıyla dışı aktarımı ise, Uzak Doğu sanatlarında veya İslam sanatlarında ki soyutlamalarda bu prensipler zaten sanatsal yaratıların temeli olarak karşımıza çıkmaktadır. Batı anlayışına paralel bir görünümdeki modern ve çağdaş sanat anlayışına uygun bu süreçte, geleneksel sanat yaratıları kendi dilinde ve yaratım üslubunda, içinde var olduğu tarihi süreçte tamamen modern bir kimlik ile söylemini ortaya koymaktadır (Alakuş, 2007:35).

Bazı sanat tarihçileri ve sanat eleştirmenleri modern sanatın başlangıcını çoğunlukla, 19. yy. ilk yarısından itibaren görülmeye başlanan Gerçekçilik akımı ile ilişkilendirirler de, bazı uzmanlar ilk modern yaklaşımı 1905’teki Kubizm’in ortaya çıkışı ile ilişkilendirmektedirler. Modern sanata gelene dek resimdeki birlik, zorunluluk, denge gibi bazı biçimsel mantık prensiplerinin egemen olduğu eserleri geleneksel sanat eserlerinde de görmek mümkündür. Bilindiği gibi bu prensiplerin çoğunun kaligrafide ve geleneksel Türk sanatlarının diğer türlerinde var olduğu bilinmektedir. Batı’daki modern sanat hareketinde, Constable’nin bilimsel natüralizmi, Delacroix’in tarihsel idealizmi, Courbet’in realizmi, Monet’in empresyonizmi ve Emile Bernard ile Paul Gauguin’in sembolizminin hemen sonrasında gelişen fovizm, kübizm, konstruktivizm ve sürrealizm gibi bazı akımlar önemli birer etken olmuşlardır. Türk Kültür sanatının profilinin anlaşılması bakımından bu bağlamda kıyaslamalara da ihtiyaç olduğu düşünülmektedir. Etkenleri ve

modernitenin kapsamı genişletildiğinde 1945'e kadar uzanan zaman dilimi içinde gündemi etkileyen dışavurumculuk, (expresyonizm), gerçeküstücülük, gelecekçilik (fütürizm) ya da kübizm akımlarını ve bunların temsilcilerinden Picasso, Miro, Kandinsky veya Mondrian gibi sanatçıları görmek mümkündür. Sözü edilen bu Batılı sanatçıların yapmış olduğu eserlerde, doğu dünyasında geleneksel olarak üretilen yaratılardan, el sanatlarından, kaligrafi, minyatür vb diğer geleneksel sanatlardan etkilendikleri gözlemlenen pek çok önemli eserler üretmişlerdir. Kaldı ki bu etkilenelemelere sanatçıların kendileri de söylemişlerdir (Alakuş, 2007:38) .



Resim 1: Henri Matisse, Kırmızı Oda (Kırmızı Uyum), 1908



Resim 2: Georges Mathieu, Polémoine, 1979

Ancak 17. ve 18. yüzyıldan itibaren batının dikkatini yönelttiği doğu ve Osmanlı ise bu süreçte yüzünü batıya dönmeye başlamıştır. Osmanlı'da 18. Yüzyıl Batılılaşma hareketleri ile başlayan ve ardından özellikle Avrupa'dan gelen oryantalist ressamların ve sarayda görev alan batılı sanatçıların etkileri ile batılı tarzda resimler Osmanlı'da ilgi görmeye başlamıştır. II. Mahmut döneminde resim eğitimi için Avrupa'ya gönderilen Ferik İbrahim Paşa ve Ferik Tefik Paşa gibi kişiler geri döndüklerinde beraberlerinde suluboya ve tuval resmi tekniklerini de getirmişlerdir. Bu batılı anlayışa öykünen resim yapma gayreti Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar sürmüştür. Cumhuriyetin ilanından sonraki süreç batılı, çağdaş dünya ile yarış süreci olarak geçmesi nedeniyle Geleneksel sanatların hemen hemen göz ardı edildiği görülür. Zira bu dönem sanatın propaganda işlevinin sonuna kadar kullanıldığı 1940'lı yıllar sonuna kadar gerek izlenimci gerekse de kübist, ekspresyonist (Dışavurumcu) ve sınırlı da olsa Konstrüktivist (İnşacı) biçim dilini benimseyen iki kuşağın sanatçıları Kurtuluş Savaşı, İnkılaplar, Atatürk ve Cumhuriyetin simgesi olan Ankara dışında köy, köylü, çiftçi konularını işlemişlerdir. Hatta bu konular öylesine tutmuştur ki, 1940'lardan sonra Demokrat Parti iktidarına kadar ressamlar, hasat, ekin, harman, çiftçi gibi konuları artık devletin doğrudan bir talebi olmamasına karşın kimi kaygılarla resimlemeye devam etmişlerdir. Bu aşamada kültür dağarcığına katkısı inkar edilemez bir gerçek olan kamu otoritesinin talepleriyle 'şekil' kazandırdığı resim sanatının, kurucu iradenin ulus inşa etme faaliyetinin hizmetinde üstlendiği güçlü siyasi ve ideolojik yük de önemli ve büyük olmuştur. Aslında bu noktada popülist davrandığı belli olan ressamların önemli bir kısmı aslında çeşitli kaygılarla yaptıkları resimlerle dönemlerinin sosyal - siyasi ve kültürel havasını yansıtarak tarihe tanıklık görevlerini yerine getirmişlerdir. Bu dönemin üslubundaki bütün önemli değişimler, her biri kendisinden öncekini eleştiren farklı bir üslup dağarcığı formuna bürünerek gerçekleşmiştir (Başkan, 2014:103-104).



Resim 3: Turgut Zaim Halı Dokuyan Kadın,

Kaynak sayfa: <http://www.bilgimanya.com/turgut-zaim-kimdir-hayati-eserleri-ve-resimleri/>

Çağdaş Türk Resminde 1940'lı yıllarda Turgut Zaim'le başlayan, geleneksel ve yerel değerlere yönelme çabaları, giderek artan ulusal resim arayışlarının tetikçisi olma niteliğindedir. Daha önceleri Türk resminde benzer çabaların varlığı bilinse de, bu çabaların niteliği farklıdır. Özellikle, I. Dünya Harbi sırasında Şişli Atölyesinde çalışan ressamın ulusal konulu resimler yapmışlardır. Fakat bu resimlerdeki ulusallık anlayışı konularla sınırlı kalmış, ulusal plastik ve estetik kaynaklardan yararlanılmamıştır. 1940'lı yıllarda, sanatta ulusallık sorunu kapsamlı bir şekilde gündeme gelmeye başlar. Siyasetçi, sanatçı, aydın ve yazarları da içine alan geniş bir tabana yayılan bu sorun, 1935'den itibaren Nurullah Berk, Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ulusal değerler ve kaynaklar konusunda birbirinden farklı çözümler üretme çabalarıyla güncelleşerek, başka sanatçılar tarafından da kabul görmeye başlar. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve öğrencileri nakış, dokuma, mozaik, kırkpare, halk resimleri ve mimari gibi farklı kaynaklardan beslenen eserler üretmişlerdi (Bayramoğlu, 2013:4).



Resim 4: Nurullah BERK, Odalık, 1981



Resim 5: Levni, Uyuyan genç kadın (TSM, H.2169, y,11b).

20. yüzyılın Türk resminde, “ulusal” veya “millî” diye nitelendirilen bir sanat olayı vardır. Türk resminin özgünlüğü ve karakteristiği denince, ulusal sanat düşüncesi söz konusu olmuş ve geleneksel olanın önemli olduğu fikri bu süreçte gündeme gelmiştir. Ancak bu noktada ulusallık söylenine açıklık getirmek gerekmektedir. Zira ulusallık bir yöntem ve metot sorunu, bir ulusun bir kültürün tarihsel süreçte elde ettiği nesnelere biçimsel bir yaklaşımıdır. Bu biçimsel yaklaşım tüm sanat alanları ile ilgili sanatçılarda bulunabilir. Diğer taraftan bireyler üzerinde doğdukları coğrafyanın kendilerine kazandırdıkları kimlikler ile var olurlar ve bu kimlik onların dünya

nezdinden yapmış olduğu tüm eylem ve aktivitelerinde geçerli olan kimliğidir. Kişi ortaya koymuş olduğu eserler ile bütün evrenselliğine rağmen bir Fransız opera sanatçısı ya da bir Türk ressamı olarak adlandırılabilir. Bu kimlik meselesi sanat eserlerinde ulusal kültür özellikleri taşıması bağlamında da geçerli bir olgudur (Alakuş, 2007:38).

21. yüzyılın eşiğine gelinen 90'lı yıllarda dünyada ki hâkim rüzgârlardan küreselleşmeyle birlikte modernleşmemizi başka terimlerle ifade etmeye başladık. Geçmişte sert ve sınırları keskin hatlarla biçimlendirilmiş olan modernleşme tarifinden uzaklaşıp ve yenedünyanın tahammülleri içinde ki modernleşme kavramlarıyla tanışıldıkça, kimlik ve bellek gibi konularda rahatladık ve Doğu- Batı arasındaki ayrımı da hafifletmeye hatta kaldırmaya başladık. Bu modernizmin gelenekle yeniden barışmasının bir aracı olması bekleniyordu fakat bu barışma da belli kitle sınırları içerisinde kaldı. Hâkim olan siyasi otoritelerin ortaya koydukları konjonktürler dâhilinde gelenek modern ayrımı sanattan ziyade kültürel algılar çerçevesinde gerçekleşti ve geleneksel olan yine kocaman bir soru işareti ile bakılan olmaktan kurtulamadı. Zira Anadolu coğrafyasındaki sanat dünyası içinde büyük çoğunluk tarafından Geleneksel olan neredeyse boydan boya İslami, Osmanlı, mistik olanla bütünleştirildi. Fakat bunun dışında düşünen yani sanatı, beslendiği kültürün yansıması ile ortaya koyan sanatçılar ise geçmişten beslenen fakat çağdaş diye adlandırılan yapıtlar ortaya koyma çabası içine girdiler. Oysa aynı dönemler dünya sanatına yön verenler, gelenek sanatın, yaratım merkezi olduğu düşüncesi üzerinden, bianellerden, sanat fuarlarına kadar pek çok sanat aktivitesinin çıkış noktasını gelenek ile kurguluyorlardı.

Örneğin Venedik Bienalindeki örnekler de bu kapsamda manidardır çünkü bienalde geleneksel ve yerel kavramların öne çıktığı görülmektedir. Kendi ülkelerindeki sanatlarında ve sanat eğitimlerinde, geleneksel ve yerel değerlerden uzaklaşarak ortaya çıkamayacak geleneksel yapılarla, yaşadığımız çağdaki sosyolojik olayların bütünleşerek ortaya çıkmış çalışmalar dikkat çeker. Toplamda 120 sanatçı ve 85 pavyonun yer aldığı 57. Venedik Bienali 2017'de "Geleneksel Pavyon" adında bir bölüm bile bulunmaktadır (Resim 6). (Karaca, 2017:42-43)



Resim 6: Cynthia Gutiérrez, Cántico del descenso I – XI, Venedik Bienali, 2017. <http://u-in-u.com/en/venice-biennale/2017/viva-arte-viva/photos-arsenale-1/cynthia-gutierrez/>

Batı'nın sanatı evrenselleştirmesi bağlamında, yerel değerleri kullanması ise bazen tepki alabiliyor. Örneğin, Damien Hirst'ün İnaniılmazın Enkazından Hazine Sergisindeki portre, Antik Nijerya Sanatının 12-14. Yüzyıl örneklerinden olan Ori Olokun'lar ile olan benzerlikleri konusunda oldukça tepki almıştır (Resim 7-8). Damien Hirst'in İnaniılmazın Enkazından Hazine Serisi, kurgusal olarak, bir gemi enkazından çıkan parçaları betimlemektedir. Bu doğrultuda da, Hirst'ün sözcüsü: "Hazine, dünya çapında ve tarih boyunca geniş bir yelpazede kültürler ve hikâyelerden etkilenen eserlerden oluşan bir koleksiyon - aslında birçok eser geçmiş ve orijinal eserleri kutluyor" şeklinde bir açıklamada bulunmuştur (Karaca, 2017:46). Hirst'ün Afrika sanatından etkilenmiş olabilmesi durumu evrensel bir sanattan bahsederken artık sanatta özgünlüğün derecesinin olabilmesi koşulunun zorluğunu da gün yüzüne çıkarmaktadır. Yani bir sanat eserinin özgün olduğunu iddia etmek, benzersiz olduğunu da iddia etmektir ki karşılıklı etkileşime dayanan sanat gibi hassas bir alan söz konusu olduğunda benzeşimi olmayan bir imge bulmanın imkânsız olduğu kabul edilebilir ²

² Ferhat ÖZGÜR; İntihal ve Özgünlük Saplantımız, 4 Mayıs 2017, <http://www.sanataak.com/view/sanatici-akademisyen-ferhat-ozgurden-intihal-ozgunluk-saplantimiz> (Alınma Tarihi: 10.09.2018).



Resim 7: Damien Hirst, Golden Heads (Woman) “Altın Başlar (Kadın), Venedik Bienali, 2017.



Resim 8: Ori Olokun, Antik Nijer Sanatı

Kaynak: <http://weirdthings.com/2010/06/how-first-world-bias-if-not-general-racism-created-the-artwork-of-atlantis/>

Ülkemizde ise geleneksele ilişkin olan motif, form ve biçimsel üretimlere üslup, teknik ve yaratım kompozisyonları birbirinden farklı olmasına rağmen yapıtlarının yüzeylerinde yer veren bu ressamalardan Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, Adnan TURANİ, Abidin ELDEROĞLU, Erol AKYAVAŞ, Rauf TUNCER, Süleyman Saim TEKCAN, Hüsamettin KOÇAN, Ramazan BAYRAKOĞLU, Murat MOROVA, Ergin İNAN, Balkan Naci İSLİMYELİ dikkat çekmektedir. Geleneksel Türk El Sanatları ve Folkloru konu edilen figüratif ressamaların yanı sıra soyut çalışan sanatçıların kompozisyonlarında yeni plastik ve estetik çözümlemeler ortaya koyan çağdaş Türk sanatçılarından çalışmalarında Geleneksel Türk El Sanatları örneklerinden esinlenen biçimlerle; kilim, halı gibi tekstil ürünleri, hat, tezhip, ebru, damga motifleri gibi öğelere rastlanması bu arayışı gözler önüne serer. Kültürel kimlik arayışı kimliğin adeta belli simgelerle ortaya koyabileceği inancını taşıyan bir tür biçimsel kavrayışa dönüşür. Aynı şekilde sadece yerli sanatçılarımız değil Avrupalı sanatçılarda doğunun sanatsal yaratılarını tablolarında bugün çağdaş diye adlandırılan bir bakış açısıyla tekrar ele almışlardır (Bayramoğlu, 2013:4-5).

Klee, G. Mathieu veya Matisse hatta Picasso da Doğu görsel geleneğinden hareket ediyordu. Fakat bunu çok farklı bir sistematik içinde algıliyordu ve yeniden üretiyordu. Bu yüzden batıda bu sanatçılar hiç de ötelenmedi, hatta resim sanatının duayenlerinden kabul edildiler. Bizde de sanatını beslendiği kökenlerle bu türden irdelemeler yapan sanatçılar mevcuttur. Fakat onların algılanma sorunu nedeniyle modern sanatlar için ayrılmış bir galeride sergi şansı nadiren bulabilmeleri de bir eksikliktir. İkincisi, görsel ideoloji açısından bizim Doğu'yla ilişkimiz çok daha derindir. Bu bakımdan sanatçılarımızın resimlerinde doğrudan Doğulu/geleneksel imgeleri yüzeyde yansıtmaları onları gelenekselle irtibatlandırmaya yetmez. Tersine geleneksel imgeyi hiç kullanmayan bir başka resim çok daha geride, gizli, örtük bazı sorunsalları nedeniyle gelenekselle çok daha yakından ilişkilidir. Şeker Ahmet Paşa çok Batılı bir resim yapıyordu ama perspektif hatası nedeniyle gelenekselin içinde kalmıştı. Bu çok önemliydi ve bu yüzden de çok güzeldi. Ya da, Malik Aksel de çok Batılı bir resmin peşindeydi ama gene gelenekselle çok daha 'çağdaş' bir biçimde örtüşüyordu. Örneklendirmelerde görüldüğü gibi gelenek çağdaş ilişkisi bir zihinsel meseledir. Bu algı eksiği, geçmişi ihmal edip her şeyi görsel imge üstünden kurma çabası içinde bir sanat-sanatçı kavramının yerleşmesine neden olmuştur.

Değerlendirme

Gelenek ya da geleneksel olan, Sezer Tansuğ'un da dediği gibi, Parçalılık-bütünlük, süreklilik ve eş zamanlılık süreçleri ile ortaya çıkan bir olgudur. İçinde yaşanan coğrafya, coğrafyanın katkısıyla oluşan kültür ve kültürün katkısıyla biçimlenen inanç sistemleri ve bütün bu olguların bir araya gelmesiyle biçimlenen İnsan yaşam ve varlığı geleneksel olan yani yaşanan süreçle orantılı olarak kendi çizgisini çizmektedir. Dolayısıyla geleneksel geçmişten günümüze doğru gelen bir sürecin ismidir. Ama bizde gelenek ve modern ilişkisini belirleyen ana kavram Doğu-Batı gerilimidir. Algı dünyamızda modern olarak kabul edilen daima Batı'yı temsil etmiştir. Geleneksel olan ise her zaman Doğu'yla ilişkilendirilmiştir. Buna bağlı olarak Doğu mistik, Batı materyal olanla, Doğu dinsel Batı seküler olanla ilişkilidir. Fakat diğer taraftan bütün bu kavramların kabul edilişleri siyasal bazı ön yargılarla düşünülmüş olmalarından kaynaklanmaktadır.

Zira geleneksel sanatların doğu-dinsel-mistik vb sıfatlarla algılanmasında ortaya konulan yapıtlardan daha ziyade bu yapıtları ortaya koyan bazı sanatçıların, sanat alanlarına bakışlarında ki sıkıntılar en büyük eksikliklerdir. Ayrıca geleneksel sanatlar dışındaki plastik sanatların diğer unsurlarının 19. Yüzyıldan itibaren içine aniden girdikleri batılılaşma hareketlerinin de önemli bir payı vardır. Bilindiği gibi bizde batılılaşma hareketleri 18. Yüzyılın ortalarından itibaren başlamış 1920'lerden sonraysa kesin bir kabul kazanmıştır. Ne var ki, bu batılılaşma süreci aslında çağdaşlaşma süreci olarak adlandırılan hareketlerin yanlış algılanmasıyla oluşmuştur. Bundan dolayı Batılılaşmanın en radikal biçimde uygulandığı Cumhuriyetin ilk yıllarında bile Batı denen 'şeyi' ona benzeme ya da ona ulaşma anlamlarını karıştırdığımızdan şüpheyle karşıladığımız açıktır. Sonraki yıllarda da Çağdaşlaşma denilen uygarlık seviyesine ulaşmayı, Batının yaptıklarını körü körüne taklit etme olarak algılamının sürdürülmesi neticesinde doğu-batı kavramlarına yüklenen anlamalar arasında kavram çatışması çıkmıştır.

Çağdaşlaşma aynı zamanda kendimize ait olanı fark edebilmeyi ve onu algı dünyamızda ait olduğu yere oturtmayı da gerektirmektedir. Ancak şunu da kabul etmek gerekir ki: Batılılaşma bizim kendimize öteki gözüyle bakmamızın bir aracıdır. Bu modernleşmeyi algılayışımızın da bir ifadesidir.

Kaynaklar

- Adalet CİNGÖZ, **Çağdaşla Gelenekselin Arasında**, Sabah Gazetesi, 03.07.2010.
- Gülçin KARACA; **Yerellik Ve Gelenekten Beslenen Evrensel-Çağdaş Sanat Anlayışı**, İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi, Cilt/Vol. 3 Sayı/No. 2 (2017): 40-49
- Seyfi BAŞKAN; **"Türk Resminde Modernite ile İlk Temas: 1940-1960"**. idil 3.14 (2014): 101-119.
- T. S. Eliot, **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, Çeviren: Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara 1983, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 20-21.
- URL1; **Geleceğin Boyutları**, Yağmur Dergisi, S: 5, Ekim - Kasım - Aralık - 1999. <http://www.yagmurdergisi.com.tr/archives/konu/gelecegin-boyutlari>. 28.04.2011
- Ferhat ÖZGÜR; **İntihal ve Özgünlük Saplantımız**, 4 Mayıs 2017, <http://www.sanatatak.com/view/sanatici-akademisyen-ferhat-ozgurden-intihal-ozgunluk-saplantimiz> (Alınma Tarihi: 10.09.2018).
- Meher BAYRAMOĞLU; **20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi**, Kalemişi Geleneksel Türk Sanatları Dergisi, C:1, S:2, DOI: 10.7816/kalemisi-01-02-01, s.4
- Ali Osman ALAKUŞ; **"Kültürel Etkileşim Bağlamında Türk Dünyasından Sanatsal Bir Batı Etüdü"**, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi "38. ICANAS" 10-15 Eylül 2007, Ankara-Türkiye, , Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara-Turkey, s. 35

ÇAĞDAŞ SANAT UYGULAMALARINDA MOTİF MOTİF IN CONTEMPORARY ART PRACTICE

*Metin Uçar**

Özet

Motif; desen, örnek, kalıp, model gibi kelimelerle benzerlik gösterse de kültürleri tanımlamak, kimlikleri ortaya çıkarmak, geleneği korumak ve yaşatmakla yükümlü daha kapsamlı bir örgedir. Motif bu anlamda günlük yaşamdan en önemli sanat eserlerine kadar geniş bir alanda kendini gösteren ve her dönemde toplumların kültürlerine ait geleneksel bir değer sistemi olarak ortaya çıkar. 19. yüzyıldan bu yana, modern sanatçıların zanaat ve işlevsel nesnelere yakın ilişkisi nedeniyle karşı çıktığı motif, modernizmin katı yaklaşımının aksine modernite sonrası sanatçıları tarafından tekrar kullanılmaya başlamıştır. Özellikle 70'li yıllardan sonra çağdaş sanat uygulamaları içerisinde modernizmin sade estetiğine karşı çıkan bazı sanatçılar, motifi bir biçim unsuru olarak ele almalarının yanında kavramsal açıdan kendilerine özgü bir dile dönüştürmüşlerdir. Bu çalışma; modernite sonrası sanat uygulamaları içerisinde ünlü sanatçılar tarafından seçilen bir motifin, tekrara düşmeden çağdaş uygulanmasının nasıl pratiğe dönüştüğünü ve motifin sanatçının üslubu haline gelmesini araştırmak amacıyla yapılmıştır. Bu bağlamda ilk olarak motiften yola çıkarak üretim yapan on sanatçı tespit edilmiştir. Örneklem oluşturacak sanatçıların seçiminde, önemli uluslararası sanat fuarları ile bienallere katılmaları ve sanat tarihi içerisinde yer almaları ölçü olarak alınmıştır. Daha sonra, sanatçılara ait birer eser seçilerek imaj analizi yöntemi ile analiz edilmiştir. Yöntemin genel formunu, içerik analizi oluşturmaktadır. Sonuç olarak, seçilen eserlere ilişkin yapılan analizde, sanatçıların seçtikleri motif ile yaşadıkları kültür arasında doğrudan bir ilişki olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca malzeme ve tekniğin yanı sıra seçilen motifin sanatçı ile özdeş hale geldiği ve sanatçının üslup oluşturmada önemli bir role sahip olduğu görülmektedir. Çağdaş sanat uygulamalarında kullanılan motif, sanat dışında sadece süs amaçlı biçim unsuru iken, çağdaş sanat uygulamalarında, tasarım ve görsel temsil açısından bir bilgi nesnesi haline dönüştüğü görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş sanat, biçim, motif, süs.

66

Abstract

Motif; it is a more comprehensive example that defines the cultures, reveals the identities, protects the tradition and keeps them alive, even though it resembles words like patterns, style, template and models. In this sense, Motif manifests itself as a traditional value system of the cultures of the society at all times, manifesting itself in a wide range of fields from everyday life to the most important works of art. Since the 19th century, the motif opposed by modern artists for their close relation to craft and functional objects has begun to be reused by artists in the postmodern period to create an alternative to the general repression of modernism. Especially after the 70's, the artists who oppose the simple aesthetics of modernism within contemporary art applications have started to use motifs in their works with a more contemporary approach with their own style in both form and concept. This work; in order to investigate how traditional motifs chosen by famous artists during the post-modern period of art practices, how the practice of contemporary recreation without violence turned into practice, and how the motif becomes an artist's style. In this context, firstly, ten artists who produced by going out of the motif were identified. The selection of artists to take the sample is taken as a measure to participate in important international art fairs and biennials and to have a certain recognition in the art world. After this, some works belonging to the artists were selected and analyzed by image analysis method. The overall form of the method is creating content analysis. As a result, in the analysis of the selected works, it is understood that there is a direct relationship between the motif chosen by the artists and the culture they live in. It is also seen that besides the material and technique, the selected motif becomes identical with the artist and has an important role in creating the style of the artist. While the motif in contemporary art practice is only ornamental elements other than art, it presents a new conceptual language in terms of design and visual representation in contemporary art.

Key Words: Contemporary art, stylistic, pattern, ornament

* Dr. Öğretim Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi,
metinucar@kastamonu.edu.tr

Giriş

Motif; kültürleri tanımlamak, kimlikleri ortaya çıkarmak, geleneği korumak ve yaşatmakla yükümlü çok kapsamlı bir örgedir. Motif bu anlamda günlük yaşamdan en önemli sanat eserlerine kadar geniş bir alanda kendini gösteren ve her dönemde toplumların kültürlerine ait geleneksel bir değer sistemi olarak 20. yüzyıl başlarına kadar sanatta uygulama alanı bulur. Ancak 20. Yüzyılın başında modernizmin temel felsefesine paralel olarak motif ile ilgili unsurlara özellikle modern sanat içerisinde karşı çıkılır ve bir süs unsuru olarak görülür. Bu konuda Modernist düşüncenin mimar kökenli önderlerinden sayılan Adolf Loos 1908 tarihli “Ornament and Crime” adlı kitabında geleneğe bağlı motif ve süslemeyi ortadan kaldırarak, yeni bir estetik yaklaşım ortaya koymaya çalışmış, eserlerin daha sade olduğunda daha modern ve estetik olacağı iddiasıyla, motif ve süs üzerine düşünmeye sevk ederek hem içerik hem de biçim açısından yeni yaklaşımlar ortaya koymuştur. Loos’un mimarideki bu yaklaşımı diğer sanat alanlarında da karşılığını bulmuş, modern dönem geçmiş ile bağlarını kopararak daha modern olacağı söylemi altında biçimci bir estetiğe önem veren ve geçmişi reddeden bir anlayışa bürünmüştür. Sanatta geleneğin reddi anlamına gelen modern sanat, motif ve süslemeyi de reddettiği için bu dönem içerisinde motif basit olarak görülmüş ve kullanılmamıştır. Bu durum sanatın toplumsal gelişiminde ve ilerlemesinde geçmiş ile bağıı koparması nedeniyle bir problem olarak ortaya çıkmıştır.

Özellikle 60’lı yılların sonunda ve 70’li yılların başında minimalizm ile sanatın biçim anlamında gelebileceği en uç noktaya gelmesinden ve bu alanının tıkanmasından sonra sanatçılar yeni bir arayışa girmiştir. Bu nedenle sanatçılar modernizmin reddettiği sanatsal biçim ve konuları çalışmalarında yeniden kullanmaya başlamışlardır. Geleneği reddetmeden geçmişe ait değerleri bir arada ve yan yana kullanarak eklektik bir yaklaşım ortaya koymuşlardır. Bu eklektik yaklaşım içerisinde geleneğe ait motif ve süs unsurları da sürecin doğal bir parçası olarak çalışmalarda yoğun şekilde kullanılmaya başlanılmıştır. Bu konuda Robt Kushner; “*Dünya çok büyük, babaannenizin yatağına bakın, üzerinde durduğunuz halı ve kilimlere bakın, dışarıdaki yapının cephesine bir bakın ve tadım çıkarın dışarıda çok zengin bir görsel şölen var*” diyerek günümüz sanatıyla ilgili istekleri konusunda pandoranın kutusunu açmıştır. (Swartz, 2007, 12) Bu hareket modernizmin sonuna postmodernizmin de başlangıcına işaret ederken aynı zamanda çeşitlilik ve çoğulculuğun da sanattaki çağdaş ya da çağdaş olarak bildiğimiz bir sanatın anlayışının ya da döneminin başlangıcına öncülük eder ve modernitenin en fazla saldırıda bulunduğu kurum olan gelenek postmodern dönem sanatçıları için bir çıkış kapısı olarak görülmeye başlar. Ancak bu motif ve süs unsurları geleneksel tarzda bir biçim anlayışı ile değil çağdaş sanatın yaklaşımı olarak kavramsal yönü ile ayrı bir biçim ve anlam anlayışı içerisinde ortaya çıkar. Aslında tam olarak da yerine oturmamış bir kavram olan “çağdaş sanat”ın amacı tekniği değil düşüncüyü temel alan, kavramları, gerçeklikleri, düşünceleri ya da düşleri yalın bir biçimde ifade etmektir. Donald Judd’ın “Sanatçının neyi anlatmak istediği, nasıl yaptığından daha önemlidir.” saptaması çağdaş sanatın anahtar kavramlarından birini yansıtmaktadır. (Giderer, 2003, 145) Çağdaş sanat beceriden çok yaratıcılığa ve tasarıma dayanır ve geçmişe saygı duyar ve çoğulculuğu esas alarak motif, süs ve ayrıntıyı öne çıkarır. Bu süs ve motifleri ortaya koyarken geçmişten yararlıansa da geçmişin tekrarına çağdaş uygun bir yaklaşımı hedefler.

Araştırmada amaç, modernite sonrası sanat uygulamaları içerisinde yeni bir yaklaşım olarak motif ve süslemeyi kullanan sanatçılar ve seçtikleri motiflerin tekrara düşmeden çağdaş uygun bir dil ve biçim ile sanatsal yaratıma dönüştüğünü ve motifin sanatçının üslubu haline gelmiş olduğunu ortaya koymaktır. Bu bağlamda dünya çapında tanınmış olan on sanatçı seçilmiştir. Örneklem oluşturacak sanatçıların seçiminde dünya çapında önemli uluslararası bienal olan Venedik, Kassel Dokümenta, Basel, Pekin, Basel vb. bienallerde yer almaları ve çağdaş sanat tarihinde yer edinmiş olmaları ölçü olarak alınmıştır. Daha sonra sanatçılara ait birer eser seçilerek imaj analizi yöntemi ile çözümlenmişlerdir. Analizin genel formunu, kompozisyon yöntemi oluşturmaktadır. Kompozisyon yöntemi; (Erişti, 2017, 13-14) imajları renk, ton, birlik, zıtlık, uyum armoni gibi düzenleme ilkelerine çerçevesinde incelemeye yönelik bir yöntemdir. Bu yöntem fotoğraflık görüntülerin incelenmesinden alan bakış açısı ile betimleme çözümlene ve yorumlama gibi bileşenler bu yöntem bağlamında değerlendirilir. Seçilen eserlerin incelenmesi sonucunda sanatçıların hepsinin belli bir motif seçerek bunları çoğaltarak ve birim tekrarı şeklinde kullanmaları ortak bir yön olarak ortaya çıkmaktadır. Burada mekân teknik ya da malzemenin herhangi bir önemi olmadığı anlaşılmaktadır. Herhangi bir sanatçı tekrarlanan ve düzenli bir kombinasyon oluşturan bir kompozisyon oluşturuyorsa motif sanatçısı olarak tanımlanabilir. Ele alınan sanatçıların tamamında motifin tercih etmiş olduğu görülmektedir. Motif ya da motifler genellikle tasarım ile ilişkili oldukları için bu anlamda çok önemli bir role sahiptirler. Tasarım, sanatçının seçtiği malzeme ve yüzey ile doğrudan ilişkilidir. Burada yüzey bazen mekân kendisi

bazen bir duvar bazen de bir tuval olabilmektedir ancak çağdaş sanat uygulamalarında çoğu sanatçının motifi bir mekanla birlikte ele alıp kullandıklarını görülmektedir.

Çağdaş sanat içerisinde motifi kullanarak eser üreten çok sanatçı olmasına rağmen farklı ülke ve kültürler dikkate alınarak aşağıdaki sanatçıların seçilmiş ve eserleri incelenmiştir. 1. Yayoi Kusama 2. Daniel Buren, 3. Damien Hirst, 4. Sarah Morris 5. Lalla Essaydi, 6. Anila Quayyum, 7. Rashid Alakbarov, 8. Beatriz Milhazes 9. Gunilla Klingberg, 10. Ekrem Yalçındağ.

2. Çağdaş Sanat Uygulamalarında Motif ve Süs

Motif, belli bir şeklin bir yüzey üzerinde çizgi veya biçimle düzenli aralıklarla tekrarlandığı düzenlenmelerden oluşur. Bu çizgi ya da biçimler bazen bir nokta bazen bir çizgi bazen yeni bazen de geleneksel bir motiften oluşabilmektedir. Motifin en basit şekli olan nokta, motif sanatçıları tarafından sıklıkla kullanılan bir ögedir. Yaşayan en önemli kadın avangart sanatçılardan birisi olarak kabul edilen Japon sanatçı Yayoi Kusama en basit motif elamanı olan noktayı kullanan sanatçıdır. Yayoi Kusama'nın halüsinasyonları ve kişisel takıntıları, onun özgün stilini yaratmaya başlamasındaki çıkış noktası olmuştur. Birçok takıntısını aşmada en önemli ilacı sanatı olan Kusama'nın, eserlerinde göze ilk çarpan unsur aynı motifin sık tekrarları olarak karşımıza çıkar. Sanatını sadece resim değil happening, performans, enstalasyon ve sinema gibi birçok farklı yolla aktaran Kusama'nın çalışmalarına baktığınızda tüm evreninizin kırmızı puantiyelerle kaplandığına tanık olursunuz. Bitmeyen zamanın sonsuzluğunda ve evrenin mutlaklığı içinde yüzdüğünüzü hissedersiniz ve irkilirsiniz. Kusama'nın çalışmalarından birisi olan çocuklar için tasarladığı "Silinmişlik Odası" (Resim-1) buna en iyi örneklerden birisini oluşturur. Bu oda ilk başta hiçbir renk barındırmaz; duvarlar, tavan, zemin, içerisindeki tüm eşyalar dahil her şey düz beyaz renge boyanmıştır. Ziyaretçiler kendilerine verilen yuvarlak formdaki farklı boyut ve şekillerde renkli yapıştırıcıları odada seçtikleri herhangi bir yüzeye yapıştırır. Etkinliğin sonunda oda Kusama'nın deyimiyle "silinmiş" olur. Kusama'nın özellikle çocuklar için yapmış olduğu bu çalışmada kendi çocukluğunda yaşadığı travmaların etkisi olduğu söylenebilir. Çocukların, odanın arzu ettikleri herhangi bir yerine daire şeklindeki çıkartmaları yapıştırma, dolaylı yoldan ebeveynlerine karşı yaptıkları bir tür itaatsizlik olarak kabul edilir. Bu yönü ile renkli noktalardan oluşan motiflerin bir süsleme unsurundan çok yeniden bir mekân yaratma ve mekânı sorgulamayı amaçlamaktadır.



Resim 1. Yayoi KUSAMA, The Obliteration Room, 2002, collaboration between Kusama and Queensland Art Gallery.

Resim 2. Daniel Buren, Axer/Desaxer. Lavoro In Situ, 2015, Madre, Napoli

Nokta dışında bir başka basit motif unsuru olan çizginin kullanımı da çağdaş sanatçıları tarafından sıklıkla tercih edilen bir ögedir. Bunların başında Fransız kavramsal sanatçı Daniel Buren gelir. Sanatı genellikle radikal olarak tanımlanır- resim yapma fikrini bir nesne olarak reddeder. Buren, dikey çizgiler kullandığı enstalasyonları ile bilinir. 1960'ların ve 1970'lerin Fransız postmodern felsefesinin ağır etkisi altında mekân ve zaman fikrinin yapısını bozmayı amaçlayan enstalasyonlarında ve diğer çalışmalarında basit motifler uygular. Bunu yaparken sürekli olarak aynı ölçülere sahip çizgileri tekrar ederek kullanır. Tekrarlama; Önermenin kendisinin okunabilir kaçınılmaz anlamıdır. Tekrarlama bize ayrıca mükemmelliğin olmadığını gösterir. Bizi ilgilendiren tekrarlar temelde aynı fakat objektif olarak farklı bakış açılı şeylerin sunulmasıdır" (Buren, 1996, 853). Buren'in ele alınan çalışması olan Axer / Désaxer, (Resim. 2) özellikle Napoli'nin tarihi merkezinde yer alan 19. yüzyıldan kalma palazzo Donnaregina adlı müze binasının avlusu için oluşturulmuştur.

Modernite sürecinde, resim ve heykel gibi disiplinler mimariden bağımsız hale gelmeden önce motif ve süs öğeleri, görsel sanatlar sınıflandırılması içerisinde dekoratif bir unsurdan başka bir değer taşıymıyordu. Ancak Buren görsel sanatlarda süsleme ve motif konusuna daha farklı bir

açıdan yaklaşmıştır. Buren, çalışmalarını mimariyle birlikte oluşturduğu için, çalışmalarında özel bir konuma gelmiştir. Bu nedenle Buren, kendi çalışmalarını bu bağlamda tartışmış ve süsleme ve motifin tanımına da değinmiştir: "Süslemeye karşı değilim: bütün büyük sanatta (camii içi süslemeleri, Yunan heykelleri, Mısır anıtları, Leger, Matisse, Picasso, Mondrian) dekoratif bir yanı vardır. Bir resmin niteliği ne olursa olsun, duvara asılıysa doğrudan doğruya dekoratiftir. niteliği ne olursa olsun herhangi bir sanatsal nesnenin belirli bir varış noktası yoksa, bu önceden saptanmamışsa dekoratiftir. Nesne istenilen yere konulabiliyorsa, bu ilk kesin açık kapıdır. Eğer bir yapıtı koyacağın yerde gerçekleştiriyorsan, yine dekoratif olabilirsin, ama bu tür dekoratif olmayı denetleyebilirsin. Bu düşünceyle derinlemesine oynayabilirsin!" (Madra, 1989:67).

Postmodernizmle gelişen eklektik yapı içinde motif birçok sanatçı tarafından yeni ifadeler bulmuş hem biçim hem anlam boyutunda kapsamlı üretimlere referans oluşturmıştır. Gelenek ve onun getirdiği tarihsel biçim ve görsel vizyon sanatçılara eserlerini oluştururken kökensel ipuçları sağlamıştır. (İncedoğan, 2008, 14) Motifin sanattaki yeri incelenirken, motif tasarımlarının yüzyıllar içindeki değişimi ve gelişimi göz ardı edilemez. Günümüzde değişen estetik değerlerle birlikte şablonlar, bilgisayarlar, yeni medya, kaleydoskop gibi materyallerin motif tasarımına etkisi oldukça büyüktür. Günümüzün önde gelen çağdaş sanatçılarından İngiliz sanatçı Damien Hirst çalışmalarında motif kullanan bir başka sanatçıdır. Hirst'ın tanınmış Kaleydoskop resimleri, vitray pencereleri andıran karmaşık motiflere yerleştirilmiş binlerce kelebek kanadından seçilmiştir (Resim 3).

2007 yılında Portland Sanat Müzesi'nde gerçekleşen ve motifi baz alan "Kamuflej" sergisi Andy Warhol, Christopher Wool, Damien Hirst, Philippe Taaffe gibi çağdaş sanatta önemli isimleri ağırlamıştır. Bu sergi, motifi hem özne hem de biçim olarak kullanan önemli eserleri içermektedir. Temeli Aristoteles'in horror vacui (boş alan korkusu) savına uzanır. Boş alan korkusu, herhangi bir örüntü ve alanı tamamlama gereksinimini harekete geçirmektedir. Bu doğrultuda İslam sanatı, Viktorya Dönemi Dekoratif Sanatlar Hareketi ve birçok sanatçı tarafından semboller, sözcükler ve resimlerle karışık motiflerin oluşturulduğu bir üslup yaklaşımı geliştirilmiştir. Bu serginin ortaya koyduğu şey, motifin eskiden olduğu gibi günümüzde de hala sosyal düzenin bir sembolü olduğudur.



Resim 3. Cennet Kapıları 2007, Triptik, 2803x1830x 2943 mm.

Resim 4. Sarah Morris , M again brings a world top player to Belgium.

Motifleri vitray pencereleri hatırlatan ve renkleri ve geometrik motifleri cesur bir şekilde kullanan bir başka sanatçı ise Sarah Morris'tir. Morris, New York'ta yaşayan ve çalışan Amerikalı bir sanatçı olarak kentlerin yapısını araştırıyor ve çalışmalarını ilgili olduğu kentle ilişkilendirmek için mimari yüzeyleri, renk ve motiflerle yeniden kurgulamaktadır. Motifler, şehirlerin mimarisine yerleştirilmiş güç ve ibadet yapıları olan katedral ya da camilerin ikonoklazmaları üzerine odaklanmaktadır. Modern şehir yapısının daha çarpıcı bir şekilde deneyimlenmesiyle ilgili karmaşık görüntüler ortaya koymaktadır. Morris'in neon renkleri ve karmaşık biçimsel motifleri, yüksek modernizmin yerel yorumuna işaret etmesine rağmen, onun resimleri de modern sonrası homojenliği temsil etmeyi benimsiyor. Sanatçının resimleri, izleyiciyi yüzeye, tekrarlanabilir motiflere ve sermayenin gücü altındaki yaşam koşullarına yönlendiriyor. Morris, kentsel peyzajın sosyal, politik ve ekonomik gücüne, cesur ve iddialı bir soyutlama ile oluşturulan görsel bir dil ile yanıt veren büyük ölçekli, grafik resimleri ve çizimleriyle geniş bir şekilde tanınmaktadır. Çağdaş kentin araştırması, modernitenin ve insanlığın ayak izinin mimari ve sanatsal ikliminin, Morris'in farklı geometri, ölçek ve renk kullanımıyla canlandırdığı bir konuya dikkat çekiyor. Çalışmaları soyut ve temsili arasındaki sınırı aşıyor (Resim 4).

Çağdaş sanat uygulamaları içerisinde çalışmalarında resim, video, film, enstalasyon, analog fotoğraf tekniklerini kullanarak motif süs unsurlarına çağdaş bir şekilde kullanan ve yorumlayan başka bir sanatçı Lalla Essayadi'dir. (1956, Fas). Amerika ve Avrupa'nın önemli sanat

merkezleri ve müzelerinde çok sayıda sergi açan Essaydi'nin fotoğraflarında, Arap alfabesine ait yazılarla bütünleştirilmiş, Arap Dünyası kadınlarının kimliklerine ilişkin, Essaydi'nin kişisel deneyimlerine dayalı görüntüler vardır. Serilerini oluşturan fotoğrafik imgeler biçimsel ve düşünsel temellerini batı dünyasında yerleşmiş olan oryantalist mitolojiden almaktadır (Resim 5). Essaydi, fotoğraflarındaki kaligrafik Arapça yazılar kadınların suskun dünyasının eğitim ve okur-yazarlık ile aşılabileceği gerçeğine gönderme yapmak için kullandığını söylemektedir. Kadınların kapalı iç mekânlardaki fotoğrafları 'Kadın' kavramının erkek egemen toplumlardaki ve erkek gözünden algı ve beklentilerini simgelemekte, Arap İslam kültürünün etkin olduğu geniş bir coğrafyanın görsel verileri ile şekillenmektedir. Fotoğraflarını kısmen otobiyografik olarak değerlendiren Essaydi, bir kadın olarak hem batılı hem doğulu kimliğinin, geçmişte ve bugünde varoluşunun deneyimlerinin sonucu olarak tanımlamaktadır. (Özdağ, 2013, 561-73)



Resim 5. Lalla Essaydi, Harem, 2008, 121.9 x 152.4 cm, Aliminyum Üzerine Baskı
Resim 6. Anila Quayyum Agha "Intersections" Yerleştirme, Peabody Essex Museum (2015),
Lazer kesim çelik ve ampul, 78 x 78 x 78 in.

Pakistanlı sanatçı Anila Quayyum Agha, heykel, ışık ve gölgeden oluşan yerleştirmelerinde kullandığı motif ve bezeme unsurları ile dikkat çekiyor. Sanatçı, özellikle New York'ta Aicon Galeri'de açtığı "Walking with my mother's shadow" (Annemin gölgesiyle yürüyorum) sergisinde yer alan "All the flowers are for me – red" (Bütün çiçekler benim için – kırmızı) adlı çalışmasıyla daha çok tanınır hale geldi (Resim 6). Agha'nın bu çalışması galeri mekanını gösterişli bitkisel ve geometrik motiflerden oluşan gölgelerle kaplıyor. Tavana asılı 2,3 metre küp bir küpün geometrik kesimleri ve motif kesimi titiz bir lazer kesim çalışmasıyla yapılmış çelik nesne, mekândan tek bir ampul aracılığıyla ayrıştırılmış.

İnce motiflerle kesilmiş çelik, beyaz, siyah ve kahverengi kâğıda nakış ve süslemeleri ışık vasıtasıyla yansıtır. Beyaz ışık, her ikisi de merkezi bir ölüm unsuru olan ve Pakistan'daki anma töreni olan mermer mezar taşlarının ve örtülerin beyazını temsil eder. Siyah çizimler, yüzeyden ve genellikle görülmeyen veya çıkarılan gizli katmanlardan bahsetmektedir. Kahverengi çizimler, bedenlerimizin ve ait olmanın özlemini ve maddeyi konuşuyor. Kırmızı ve siyah heykel enstalasyonları, içinde bulunan her şeyi kaplayan ve güzelleştiren geniş bir alanda yaşamak için çiçek ve geometrik motifleri büyütür. Motiflerin oluşturduğu bezeme katmanları, annesinin ve mezarın ve örtü tarafından gizlenmiş hale gelen annelerin kimliğini, güzelliğini ve kadınlığını yakalamaya çalışır. Bu motifler, ölümün kaçınılmaz olduğu ancak yeni bir yaşamın da ortaya çıktığı organik yapıya saygı gösterir.

Motif ve süs unsurları çağdaş sanat içerisinde sadece mekân ya da malzeme odaklı olarak değil ışık ve gölge yardımı ile de farklı şekilde kullanılmıştır. Resim, heykel, tiyatro dekorasyonu, video sanatı ve mimari tasarım gibi farklı alanlarda çalışan Azeri sanatçı Rashid Alakbarov enstalasyonlarında gölgeleri kullanarak kavramsal çalışmalar ile tanınır hale geldi. Bu tür çalışmaların ilk halk gösterimi 2000 yılında Bakü'de "Zamanın Kanatları" sergisinde yer aldı. Eserleri Azerbaycan, Türkiye, İtalya ve Rusya'da özel koleksiyonlarda gerçekleştirildi. "Süsleme" Alakbarov için, görüntüleri ortaya çıkarmak, ışık ve gölge oyununu kullanarak yerleştirmeler yapar. Bu yerleştirmeler eski Azerbaycanlı ustaların tutkal veya çivi kullanmadan künde kari tekniği ile yapılan şebeke- vitray pencerelerini temsil eder. Bu pencereler 18. ve 19. yüzyıllarda Azerbaycan mimarlığında yaygın olarak kullanılmışlardır. Rashad Alakbarov, belirli bir açıdan aydınlatıldığında, manzara, portre, motif ve kelimelerin gölgelerini oluşturan günlük nesnelerden yapılar oluşturur. Ahşap, metal, cam gibi yaygın malzemelerden üretilen Alakbarov'un çalışmaları, yalnızca belirli bir bakış noktasından aydınlatıldığında ve görüntülendiğinde mevcut olup,

izleyicilerin gerçeklik algılarını sorgulamalarına neden olur. Çocukluk anıları, Orta Doğu dil tarihi, toplumsal beklentiler ve toplumsal cinsiyet rollerini ele alan sanatçı, nostaljiyi çağırıştırırken, aynı zamanda yaygın kabul gören inanç ve kültür standartlarını da eleştirmektedir. Alakbarov'un çalışmalarının çoğu –özellikle Do Not Fear (2015) ve Bu Kaos Değil (2015) gibi metin odaklı parçalar), görünüşte kaotik topluluklardan net bir şekilde mesajlar vererek, işaret ve anlam arasındaki ilişkiyle yüzleşiyor (Resim 7). Alakbarov, geleneksel bir motif ya da süs unsuru, ahşap çitaların basit bir yapısı ile duvara yansıtılarak geleneksel motifleri tuhaf ancak yeni bir yaklaşımla tasvir eder. Bu karmaşık enstalasyonlar geleneksel imgeleri doğurmakta ve bu şekilde, geleneklerin ve çağdaşlığın paradoksal bir görüntüsünü yaratmaktadır.



Resim 7. Rashad Alakbarov, *Intersection*, 2013

Resim 8. Beatriz Milhazes, *Marilola*, 2010-2015

Beatriz Milhazes son derece doygun renk armonileriyle geometrik soyutlama ile resimler, baskılar ve mimari enstalasyonlarda hem Avrupa hem de Brezilya modernizmine bağlılık göstermektedir. 1990'lı yılların ortalarında, Milhazes tekniğini koruyan boyamayı kolektif bir yöntem olarak benimsedi. İlk olarak, şeffaf renkli bir tasarımda şeffaf bir plastik tabaka boyayarak bu tabakayı tuvale yapıştırır ve ardından boya tabakasını bırakarak motif oluşturur. Milhazes bu süreci her iş için defalarca tekrarlıyor, zaman içinde birkaç anı birlikte yıkıyor gibi görünen çok katmanlı ama düz bir resim yaratıyor. Bu yöntemin sıralı adımları, bitmiş parçada görünmeye devam eder ve yakın görünümü ve samimi bağlantıyı davet eder. Milhazes, “Resme bayılıyorum, ama ressamın ya da “elinin” dokusunun, tuvalerimde görünmesini istemiyorum.” Çalışmalarında zarif arabesklerin, geometrik soyutlamanın ve çiçek motiflerinin çığınca rengarenk kombinasyonu organik bir duyguyu koruyan tasarımlarında resim sevgisi ve hem de tekniğinin sonuçları çok belirgin (Resim 8). “*Günün sonunda, teknik işlerim açıısından çok önemli. Bu yüzden çok fazla süper pozisyona sahip olabildim Milhazes, eserlerinde çizgisel daire içinde şekillerin ve daha küçük dairelerin ayrıntılı etkileşimini yaratmak için, monotip ve kolaj ile yakından bağlantılı bir süreç kullanır. Sanatçı ilk olarak, motiflerini tuvale uyguladığı şeffaf bir plastik tabak üzerine boyayarak kurumaya bırakıyor. Plastiği soyduğunda, ortaya çıkan görüntü tuval üzerine bindirilir; ancak boya kısımları bazen işlem sırasında kaybolur. Cartier'ın yazdığı gibi, “Yavaş ve zahmetli süreç, kimi zaman mevcut, bazıları maskeli, bazıları sadece hayalet silüetlerin üst üste bindirilmiş görüntülerinin zengin karışımına yol açar.”*

İsveçli sanatçı Gunilla Klingberg, çalışmalarında, günlük tüketimcilik ve Doğu maneviyat biçimlerindeki ilgi alanlarını araştırıyor. Bunu yapmak için, süpermarket, fast food, büyük kutu deposu ve ortak ev ürün logolarını dönüştürerek yarattığı süslü, tekrarlayan motiflerle mimari alanları kapsıyor. Bunları kutsal mandalalara benzeyen büyük ölçekli, dairesel motiflere dâhil ediyor. Mandalalar, evren ve onun yaşam döngülerini, ölümlerini ve yeniden doğuşlarını sembolik olarak temsil eden kozmolojik diyagramlardır. Bir mandalada olduğu gibi, Klingberg'in Gündelik Hayat Tekerleği merkezi bir noktada başlar ve sonsuza kadar devam edebileceği gibi dışa doğru genişler.

Klingberg, sıradan alışkanlıklarımızı bile manevi bir şeye dönüştürmenin mümkün olup olmadığını sorar. Günlük alışveriş ve yeme alışkanlıklarımızı beyaz sesin görsel eşdeğeri olan grafik sembollerine yeni bir bakış atıyor. Grafik nitelikleri için ya da isimleri yüksek bir zihinsel durum anlamına geldiği için öne çıkan logoları tanımlar.

Galeri ziyaretçileri, bilindik detayları görmek için eş merkezli yollar boyunca yürüyebilir veya görüntüyü bir bütün olarak gözlemlemek için geri çekilebilir. Klingberg'in açıkladığı gibi, Niyetim, alanı neredeyse viral bir şekilde işgal eden Rice Gallery için bir çalışma yapmaktı (Resim 9). Bu mandaladaki semboller ve motifler sıradan işlerin günlük ritmimizin reklamlarla nasıl karıştığına ve yaşamlarımıza, evlere ve akıllarımıza nasıl girdiğine dair bir imge haline dönüşür. Logolar, kamusal ve özel alanlarımız arasında, hatta kolektif bilinç dışında bile bir bağdır.



Resim 9. Gunila Klinberg Yaşam döngüsü (Wheel of Everyday Life, Rice Gallery, Houston, Texas, USA, 2013.

Resim 10. Ekrem Yalçındağ Ev Gibi”, (Feels Like Home) 2016, 51. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesesi, Tuval Üzeri Akrilik, 150 x 150

Geleneksel sanat içerisinde oldukça zengin motif ve motiflere bağlı süslemelere sahip olan ülkemizde bu kültürel zenginliği çağdaş sanat içerisinde üretime çevirebilen sanatçı sayısı oldukça sınırlıdır. Çalışmalarında geometrik ve bitkisel motifleri el işçiliğine bir övgü niteliğinde kullanan Ekrem Yalçındağ, sanat ve tasarım arasında, resim sanatının geleneksel tekniklerinden yola çıkarak üretim yapan az sayıdaki sanatçılardan birisidir. Motifleri tekrar ve iç içe geçme yoluyla izleyicide görsel yanılsama yaratırken, kültürel bağlamda zamansızlığa (düne, bugüne, yarına) işaret eder. (Resim 10) Çalışmalarını Frankfurt ve İstanbul kentlerinde sürdüren Ekrem Yalçındağ'ın resimlerinde 1990'lı yılların başından itibaren renk olgusunu ön plana çıkaran soyut kompozisyon anlayışını ısrarla sürdürdüğü gözlemlenir. Sanatçı önceleri kökleri Antik Roma, Bizans ve Osmanlı sanatında görülen motif olgusu üzerinde yoğunlaşarak gerçekleştirdiği büyük ölçekli çalışmalarında sadece kendine özgü bir boyama tekniği geliştirmekle kalmamış, bir yanıla soyut Avrupa- Amerikan resmi içinde temellendirilebilecek olan kompozisyon anlayışını, diğer yanıla da Batı Sanatının hiç tanımadığı "motiflere bağlı iki boyutluluk" kavramını sorgulamaya yönelmiştir.

Geleneksel sanatlardaki motif ve süsleme anlayışını çağdaş bir dille yorumlayan Yalçındağ kıl fırçalarla sabırla oluşturduğu resimlerinde tek bir rengin olasılıklarına başvurarak, İslam süsleme geleneğinin matematiksel düzen ve geometri ile olan ilişkisine de vurgu yapıyor. Osmanlı çini geleneğinde karşımıza çıkan bitkisel motif geleneğinden hareketle ürettiği kompozisyonlarını çağdaş sanattaki renk kavramı ile buluşturarak yeni ve çağdaş bir dil oluşturmaya çalışmaktadır.

Sonuç Ve Değerlendirme

Bu çalışmada motif ve süs unsurlarının çağdaş sanat uygulamalarında yeni ve farklı şekilde kullanımı ile olan ilişkisi araştırılmıştır. Araştırma sonunda:

19.yy'da motif ve süs ile ilgili konular dürüstlük, doğallık, otantiklik gibi değerlerle beraber düşünülürdü. Modernizm bunu tersine çevirmeyi denedi ve 20.yy'da yüzeysel, sofistike olmayan ve popülerlikle eş anlamlı olarak kullanılmaya başlandı. Çağdaş sanat ve tasarımında süsleme ve motifin bütün görkemiyle yeniden gündeme geldiğini görüyoruz. Motif, küreselleşme çağında, kültürler ve kişilere ait duyarlılıkları barındırırken evrensel bir değer iddiası taşır. Çağdaş sanat ve tasarımda yeniden popülerlik kazanması postmodernizm gibi eklektik bir yapı içinde farklı yeni bir dil sunabilmesinden kaynaklanır. Çünkü motif, yorumlamada bireysel farklılıklar taşıyabildiği gibi bulunduğu sosyal düzenin etkilerini taşıyarak evrensel bir temayı görselleştirebilmenin en elverişli yolu olarak görülmektedir. Çağdaş sanat, bazı istisnalar dışında, sanatçılar arasında 'doğrudanlık', kaynağa kökünden ulaşma ya da 'sezgisellik' artık sanatsal bir kaygı değildir. Çağdaş sanat, kılavuz çizgileri oluşturmak için yönelmeyi ya da yönelecek merkezi aramaktadır. Ortaya çıkarılan sanatsal ürünler gittikçe karmaşılaşan gerçek ve sanatın bu gerçek içindeki yeriyle ilgili sorular sormaktadır. Keşfetmek zorunda olduğunu hissettiği sürece insan tümüyle resmin alanına giremiyor ve resmin içsel zenginlik konusundaki asıl taleplerini göz ardı edebiliyor. Endüstriyel ve teknolojik gelişmelerin sert ve statik biçimciliği bugün sanatçıları bir sığınma duygusu ile yeniden geleneğe ve geçmişe yönelmiştir. Motif ve süs, standardizasyona karşı klişeleri kırabilmenin ve kültürel geçirgenliğe karşı ayırt edici olabilmenin en elverişli yoludur. Motif ve süs, sanatçıların seyircilerle daha samimi bir ilişki kurma ihtiyacını da ortadan kaldırmaktadır. Kendilerini kapatıp fildişi

kulesinden çıkmaya çalışan modern sanatçıların aksine izleyicileri içine alan işler yaratmaktadır. "Sanatçısı tarafından seçilen "motif ve süsler", kaotik değil, doğanın sistem oluşturan ilkelerini seçer: simetri, dönüşüm ve ritmik tekrarlar, süslemelerin ezici çoğunluğuna hükmeder. Bu şekilde oluşturulan dekoratif yüzey, izleyiciye, özellikle de nesne kullanıcısı olarak izleyiciye güvenlik hissi veren düzen ve düzenlilik önermektedir. " Yaşadığımız katı beton yığınları arasında sıkılan ve boğulan insan için bir kaçış noktası haline gelerek belki de insanın bu boşluk korkusuna cevap olabilir. Bu yüzden bizim için motif, bu ortamdaki hayatı temsil eder, bu da bizim ve onun renkleri arasında bir denge oluşturur. Bu yüzden motif, endüstriyel ve mimari sanattan kaymıştır ve güzel sanatlar onu her zaman kullanmıştır.

Postmodern sonrası dönemde (ya da yeni modern dönem) geçmişte modernin reddettiği motif ve süslemeyi de içine alarak yeni bir modernizme gidecek geleneği yeniden inşa etme amacındadır. Çağdaş sanat geleneği reddeden değil geleneğin devamı olarak yeni bir gelenek yaratmayı amaçlar. Küreselleşen dünyada ve sanat alanında zengin bir geleneğe ve kültüre sahip Türk sanatı ve sanatçısı da bu süreçte yerini almalıdır.

KAYNAKÇA

- BUREN, D., (1996), **Beware!** (Ed. Charles Harrison & Paul Wood) ART IN THEORY - 1900-1990-Blackweel Publishers Inc., USA :850-857.
- ERİŞTİ S. D. B. (2017) “Görsel araştırma Yöntemleri, teori, uygulama ve Örnek, Pegem Akademi Yayınları, Ankara
- GİDERER, H. E. (2003) “Resmin Sonu,” Ütopya, Ankara, 145
- FOSTER, H. (2004). **Tasarım ve Suç**, (E. Gen, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- İNCEDOĞAN, H. (2008). **Güncel Sanat Pratiği İçinde Motif ve New Ornamentation**. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi. İzmir.
- JONES, O. (2006). **The Grammer of Ornament. Lyon: L’Aventurine.**
- LOOS, A. (1991). “Süsleme ve Suç”, 20.Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, der. Conrads.U., çev. Yavuz, Şevki Vakfı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.
- MADRA, B., (1989), Daniel Buren: **Bence Hiç Resim Satmadan Batmak Daha İyi**”, Arredamento Dekorasyon, Nisan: 66-67
- ÖZDAL, I., (2013) “**Oryantalizm, Görsel İzler ve Günümüz Fotoğraf Sanatı**” yedi; Sanat Tasarım ve bilim Dergisi, Sayı 9, 61-73. Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- (SWARTZ, A. (2007) “Pattern and Decoration:An Ideal Vision in American Art”, 1975–1985, 2007. S.12.

İNTERNET KAYNAKLARI

- <https://www.widewalls.ch/famous-pattern-artists-names/sarah-morris/> (Erişim; 27.10.2018)
- <https://burnaway.org/review/sarah-morris-cac-nola/> (Erişim; 16.10.2018)
- <http://www.berggruen.com/exhibitions/sarah-morris> (Erişim; 16.10.2018)
- http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/lalla_essaydi.php (Erişim; 26.10.2018)
- <http://www.aicongallery.com/exhibitions/walking-with-my-mother-s-shadow/press-release>
- <https://www.artsy.net/artist/rashad-alakbarov> (Erişim; 21.10.2018)
- <https://theculturetrip.com/europe/azerbaijan/articles/azerbaijan-fuses-traditional-ornamentation-with-contemporary-design-at-the-venice-biennale/> (Erişim; 06.10.2018)
- <https://www.jamescohan.com/artists/beatriz-milhazes> (Erişim; 19.10.2018)
- <http://www.dirimart.com/tr/exhibitions/detail/44/suslememotif> (Erişim; 07.10.2018)

SANATSAL YARATILARA FELSEFİ BİR BAKIŞ OLARAK RASTLANTI AS A PHILOSOPHICAL PERSPECTIVE ON ARTISTIC CREATIONS

*Serap Yıldız İlden**

Özet

Düşünce tarihi boyunca “zorunluluk” ve “rastlantı” taraftarları arasındaki tartışmalardaki temel sorun, zorunluluk ve rastlantının mutlak karşıtlıklar, karşılıklı olarak birbirlerini dışlayan zıtlıklar olarak ele alınmasıdır. Böylece, her iki görüş de, doğanın karmaşık ve çelişik işleyişini açıklamakta yetersiz kalan iki zıt fikir olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu görüşlerden birincisi olan zorunluluk anlayışı, doğadan tüm tesadüfleri ayıklama çabasının bir sonucu olarak mekanik bir bakış açısına yol açmıştır. Diğer taraftan zorunluluğu savunanların tam aksine, tüm olgu ve olayların hiçbir sebebe bağlı olmaksızın tamamen rastlantı ürünü olduğunu iddia eden düşünürler de bulunmaktadır. Sanat alanında ise rastlantı olgusu, aslında tarihi süreç içerisinde sanata yüklenen anlamlar ve bununla birlikte sanatın tanımı da dâhil olmak üzere, sanatsal yaratılar için bireysel ve toplumsal bakış açılarındaki evrilmeye bağlı olarak karşılaştığımız bilinçli bir tavır ile şekillenmiştir.

Bu bildiride; felsefi bir bakış ile rastlantı olgusu üzerinde durularak, sanat tarihinde rastlantı olgusunu sanatsal yaratılarında kullanan sanatçı ve akımlardan bahsedilecektir.

Anahtar Kelimeler: Rastlantı, Felsefe, Yaratıcılık, Çağdaş Sanat

Abstract

The main problem in the debates between “necessity” and “coincidence” fans throughout the history of thought is that the absolute contradictions of necessity and coincidence are treated as oppositional ideologies. Thus, both views appear to be two opposite ideas that are inadequate to explain the complex and contradictory nature's work. The concept of necessity, the first of these views, has led to a mechanical point of view as a result of the effort to extract all coincidences from nature. On the other hand, contrary to those who defend the necessity, there are thinkers who claim that all phenomena and events are purely coincidental. In the field of art, the phenomenon of coincidences has been shaped by a conscious attitude that we encounter as a result of evolution in individual and social aspects of artistic creations, including the meanings attributed to art in the historical process and the definition of art.

This paper focuses on a philosophical view and the phenomenon of coincidences and talks about artists and movements that use the phenomenon of coincidences in their artistic creations in art history.

Keywords: Coincidence, Philosophy, Creativity, Contemporary Art

Giriş

Pek çok bilim dalının üzerinde önemle durduğu ve hatta tanımlamaya çalıştığı Rastlantı genel olarak; iki veya daha fazla olaya da olgunun eş zamanda, belirlenmiş herhangi bir bilgi, kural, istek veya önceden kararlaştırılmış belirli bir nedene dayanmaksızın gerçekleşmesi olarak ifade edilen bir kavramdır. Bu olay ve olgular aniden ve birbirinden bağımsız olarak gelişirler. “Arapça tesadüf kelimesinin karşılığı olan rastlantı, kavramının Batı dillerindeki karşılığı ise *chance* olup, şans, talih, tesadüf, fırsat, ihtimal gibi anlamları da içermektedir” (Erdoğan, 2005:65). Rastlantı, determinizm³ ve nedensellik kuralına⁴ karşı çıkan görüşe göre, olayların nedensiz, gelişigüzel bir şekilde meydana gelişine verilen addır.

Felsefede ise rastlantı, etkin sebebi bilinmeyen, açıklaması yapılamayan ve oluşu, meydana geliş birey tarafından tahmin edilemeyen olaylar için kullanılır. Bu noktada, rastlantı

* Dr. Öğr. Üyesi. Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi.

³ Evrenin veya evrendeki olayların ya da bir bilimsel disiplinin alanına giren tüm nesne ve olayların önceden belirlenmiş olduğu, onla-rın öyle olmalarını zorunlu kılan birtakım yasa veya güçlerin etkisiyle meydana geldikleri-ni ileri süren öğretiye verilen addır. Kısacası, her olayın maddi veya manevi birtakım nedenlerin zorunlu sonucu olduğunu kabul eden felsefi görüştür. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Determinizm>, 17.07.2013

⁴ Olay ve olguların birbirine belirli bir şekilde bağlı olması, her şeyin bir nedeni olması ya da her şeyin bir nedene bağlanarak açıklanabilir olması ya da belli nedenlerin belirli sonuçları yaratacağı, aynı nedenlerin aynı koşullarda aynı sonuçları vereceği iddiasını içeren felsefe terimi. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Nedensellik>, 17.07.2013

kavramında iki temel içeriksel farklılıktan bahsetmek gerekir. Bunlardan birincisi, epistemik⁵ rastlantı olup, bilenmeyen bir nedenden ötürü ortaya çıkmış olan olaylar için kullanılmaktadır. Mevcut algı ve bilgi yeteneğinin üstünde bir nedenden dolayı meydana geldiği tahmin edilen bu olay ya da olgu, epistemik rastlantı olarak tanımlanmaktadır. İkincisi ise, ortaya çıkması için hiçbir neden olmayan ve ortaya çıkışı tamamen rastlantısal olduğuna inanılan, ontik⁶ rastlantı olarak adlandırılmaktadır (Bolay, 2004:353). Rastlantı ve zorunluluğun ne olduğu felsefeci ve dilbilimcilerin üzerinde durduğu önemli konulardan biridir.

Zira zorunluluk temel ve içsel, rastlantı, temel olmayan ve dışsal bir bağlantı biçimidir. Bununla birlikte zorunlulukla rastlantı arasında diyalektik bir birlik ve bağımlılık vardır. Yani aynı olguyu, hem zorunluluk, hem de rastlantı olarak görebilmek mümkündür. Dolayısıyla zorunlulukla rastlantı arasındaki bu diyalektik ilişki, bağımlılık içinde birbirlerine de dönüşebilirler. Örneğin ilkel toplumda rastlantı olan alışveriş olgusunun, kapitalist toplumda zorunluluğa dönüşmüş olması gibi (Hançerlioğlu, 1996:474).

Düşünce tarihi boyunca “zorunluluk” ve “rastlantı” taraftarları arasındaki tartışmalar, hiçbir zaman son bulmamıştır. Bu tartışmalardaki temel sorun, zorunluluk ve rastlantının mutlak karşıtlıklar, karşılıklı olarak birbirlerini dışlayan zıtlıklar olarak ele alınmasıdır. Böylece, her ikisi görüş de, doğanın karmaşık ve çelişik işleyişini açıklamakta yetersiz kalan iki zıt fikir olarak karşımıza çıkmaktadır (Erdoğan, 2005:66).

Bu görüşlerden birincisi olan zorunluluk anlayışı, doğadan tüm tesadüfleri ayıklama çabasının bir sonucu olarak mekanik bir bakış açısına yol açmıştır (Pamela, 1973-74:136). Diğer taraftan zorunluluğu savunanların tam aksine, tüm olgu ve olayların hiçbir sebebe bağlı olmaksızın tamamen rastlantı ürünü olduğunu iddia eden düşünürler de bulunmaktadır (Weber, 1991:89).

Sanat alanında ise rastlantı olgusu, aslında tarihi süreç içerisinde sanata yüklenen anlamlar ve bununla birlikte sanatın tanımı da dâhil olmak üzere, sanatsal yaratılar için bireysel ve toplumsal bakış açılarındaki evrilmeye bağlı olarak karşılaştığımız bilinçli bir tavır ile şekillenmiştir. Özellikle soyut kavramı çerçevesinde sanatsal yaratılar içinde kendine yer bulan rastlantı olgusu, yaratıcı bireyin hâkim olduğu malzemeyi eser adı verilen duruma dönüştürmesi kaygısı içinde anlık olanın yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumda bireyin içinde bulunduğu an’a etki eden her türlü kültürel, sosyolojik ve inançsal etkilerin yanı sıra kullanılan malzemenin olanaklarından, o malzemeyi seçmesine kadar ve hatta yaratıcı bireyin kendi yetkinliğine bağlı olarak pek çok etmenin bir araya gelmesi, eser adı verilen olguyu biçimlendirmektedir. Bundan kaynaklı olarak ortaya konulan eser bağlamında Doğu ve batı dünyasında ki rastlantı olgusu, sanat yaratılarındaki üslupsal ve teknik yaklaşım farklılıklarının yanı sıra sanatçıların algıladıkları dünyayı kendi bakış açılarıyla görünür kılma tavırları bakımından ayrı ayrı incelenmesi gerekmektedir.

Doğu düşün dünyası ya da Doğu denilince akla genellikle Uzak Doğu (Çin, Japonya vs) gelmekle birlikte; Doğu dünyası veya Doğu medeniyeti terimi; Avrupa’nın doğusunda kalan ve çeşitli kültürel, sosyal ve felsefi sistemleri ile Batı dünyasından farklılıklar gösteren Asya kıtasını tanımlamak için kullanılmaktadır. Diğer taraftan Doğu Medeniyetini ya da Doğu Dünyasını; coğrafi konumlamayla birlikte kültürel ve inançsal bağlamı da ekleyerek görmek gerekmektedir. Ancak kültürel olguların oluşumunda coğrafi konumun, inanç sistemlerinin ve toplumsal yapıların birbirleriyle olan ayrılmaz birlikteliği de mutlaka göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

Doğu Medeniyeti kültürel oluşumu içinde mistisizm ile olan yakın ve yoğun ilişkisi nedeniyle kültürel yaratıların en önemli göstergelerinden biri olan sanat alanında ortaya koydukları ile Batı Medeniyetinden ayrılmaktadır. Animizm, politeizm ve monoteizm ile bağlantılı dinsel ve inançsal sistemler Doğunun düşün dünyasını şekillendirmekte, dolayısıyla da bu ortam içinde varlığını sürdüren bireyin dünya algısı ve bu algının yansıması olan birey-toplum ilişkisinin biçimlenmesinde önemli bir faktör olmaktadır. Bireyin algılamış olduğu dünyanın, kendisine öğretilenler ve içselleştirdiği olgular ile olan bağlantısı, toplumsal yapı içinde sanatçı, düşünür veya sade bir vatandaş olarak ortaya koyduğu her türlü edimin temel çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bundan dolayı Doğu Dünyasında hem kapalı toplumların kendi yaratılarının sürekliliği ve diğer kültürel yaratılardan ayrılaşması hem de savaşlar ve ticaret gibi toplumsal olayların beraberinde getirdiği kültürel alışverişin etkisiyle ortaya çıkan sanatsal yaratı benzeşmeleri görülmektedir.

Ancak sanatsal yaratıları sadece inanç sistemleri çerçevesinde görmek de oldukça taraflı ve yetersiz bir bakış açısı doğuracağı da kesindir. Keza aynı inanç sistemi içerisinde yer alan pek çok farklı kültürün ortaya koymuş oldukları sanatsal yaratıların öz itibarıyla farklılıklar göstermesi gibi farklı inanç sistemleri içinde yer alan kültürlerde benzer sanatsal davranışların görülmesi de

⁵ Bilgiye özgü

⁶ Varlığa özgü

mümkün olabilmektedir (Grabar, 2004:11-19), Bu yaklaşım açısından konuyu ele aldığımızda Doğu düşün dünyasını dini ve coğrafi-kültürel bir bakış açısı ile irdelemek daha kolay olacaktır.

Dinsel ya da inançsal sistemlerin baskın etkisi ile şekillenen Doğu Dünyasında ki sanatsal algı ve yaratıları; İslamiyet ve diğer Animist ve dinsel oluşumlar çerçevesi içinde incelemek ortaya konulan sanatsal yaratıların anlaşılmasında yararlı olacaktır. İslam ve diğer dinlerin sanata ve sanatsal yaratıcılığa bakış açıları kökeninde mitler, destanlar, örf-adet ve gelenekleri barındırması veya bunları ötelemesi bakımından ayrılıklar ve benzeşmeler içermektedir. Öncelikle büyük bir coğrafyaya yayılmış olması ve pek çok farklı kültürü içinde barındırması bakımından İslam'ın sanata olan bakış açısını irdelediğimizde soyut olan bir yaklaşımla karşılaşırız. Fakat ortak olan tutum İslam'ın özellikle plastik sanatlarla pek sıcak bakmadığı hatta yasakladığı yönünde olan görüştür.

Dini etkenlerle sanatsal yaratıda ki bu kısıtlanmışlık olgusu İslam sanatının soyut kavramlarla kendine çıkış yolu bulmasına dolayısıyla her yaratısında, gerçeğin sahibi olarak gördüğü yaratana ulaşma çabasına dönüş olarak algılanmasına neden olmuştur. Minyatür dışında genellikle canlı tasvirlerinin yapımından kaçınıp bezemeye yönelmesi de yine bu tutumun bir sonucudur. Zira minyatürde, an itibarıyla anlatım olanakları çerçevesinde, görüntü durmuştur, artık soyut bir dil ile birlikte görsel anlatım oluşturulmuştur.

Böyle bir anlayışta sanat; dışsal ve içsel dünyanın dönüşümü/değişimi ve başkalaşımı olarak dışsal ve içsel gerçekliklerin ötesinde üçüncü bir boyut olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat bir yerde yaratıcısının kendi lisansı ile din ve tasavvufun yeniden üretilmesi veya algılanması ve var olandan kaçış yolu olarak biçimlenmektedir. Bu kaçış sağlam duvarlarla çevrili bir dünyadan kendi düşselini arayışı ile yaptığı bir kaçıştır (Aktaş, 2009:448). Fakat sanatçının arayışı hangi mesafede olursa olsun “dikey bir aşkınlık” tır. Çünkü her olgu hem sanatçının, hem oluşturduğu yaratının zaman ve boyut algılamasının arasını açar, uzam evrenin sınırlarını öterler. “Dikey aşkınlık” aynı zamanda kendi varlığıyla beslenir. Çözumsuzluğuyla büyür, anlattıkça/aktardıkça yataylaşır. Ancak bu kısıtlı ve kısıt adımlarla gerçekleşir. Sanatçı kendi içselini paylaşmaya başladığı andan itibaren kendi dünyasından (yozlaşmış) uzaklaşıp ontolojik anlamda farklı bir boyuta geçerek, varlık alanını dünyadan sıyırmış; kendi realitesine, yani dikey aşkınlığına kavuşmuş/ulaşmış olur. İşte bu yüzden nasıl olursa olsun, her yaratma serüveni sanatçı adına gerçeğin boyutlanmalarının yine ve yeniden sorgulanmasıdır. Sanatçının etik endişesi, yaratısında estetik bir soruna dönüşerek kendince çözümler aramasıyla huzura kavuşan bir algıdır (Fatih, 2010:205). Bu huzura kavuşma süreci tasavvufun Vahdet-i Vücutçularda olduğu gibi görünenin ardındakini arama çabalarıdır (Ayvazoğlu, 1992:46). Zira tasavvufta yapandan ziyade yaptıran olgusu vardır. Yani eylemi gerçekleştiren asıl varlık sorusu üzerinden düşünüldüğünde sanatçı bir yerde aracı konumundadır⁷ fakat bu aracılıkta “bir mümin sanatı ulvileştirme ya da dünyevileştirme makamında olmak yerine, kendi dünya görüşüne mahsus kavramların ışığında sahil bir makamda bulunabilme imkânına sahiptir⁸”. Bu ise anlatımın soyut bir anlam ve ifade biçimine dönüşmesiyle ilişkilidir.

İslam coğrafyası üzerinde oluşturulan bu sanatsal algılayışın bir başka yansıması Japonya ve Çin gibi Uzak Doğu ülkelerinde de görülmektedir. Çoğunlukla kapalı bir toplumsal yapı sergileyen bu halklarda da yine metafizik bir algı çerçevesinde gelişen felsefi ve sanatsal yaratımların oluşturulduğu görülmektedir. Özellikle Taoizm ve Zen Budizm gibi inanç sistemlerin hâkim olduğu toplumlarda düşünsel olanın sanatsal olana dönüşümünde soyut bir dilin kullanımı görülmektedir.

Tabii hayata dönüş, medeniyete karşı pasiflik esasına dayanan Taoizm, gerçeğin tek olduğunu kabul etmektedir. Bir düzen ve birlik ilkesi vardır. Bu ilke sır doludur ve adlandırılmaz; hem aşkın hem de içkindir. Bu ilkeye Tao yani yol denilir⁹. Taoizm Çin'de, felsefi ve dini iki akım için kullanılan ortak addır. Bu iki akım Felsefi Taoizm (Tao-chia) ve Dini Taoizm (Tao-chiao) olarak bilinmektedir. Felsefi Taoizm, Lao-Tzu ve Chuang-Tzu ile özdeşleştirilken dini Taoizm ise pek çok farklı ekolden oluşmaktadır. Felsefi Taoizmin temelinde üç kayram bulunmaktadır. Bu kavramlar Tao, Te ve Wu-Wei'dir. Tao (yol), Te (erdem, kudret ve güç), Wu-Wei (yapmamak, müdahale etmemek, eylemsizlik, tasarlanmamış eylem) gibi mistik kavramları içerir. Dini Taoizm

⁷ Mahmet Erol KILIÇ: İslam Sanatlarının Arkaplanında Tasavvufun Rolüne Dair Konuşma, Gelenekten Geleceğe, Kültür Sanat Dergisi, <http://www.gelenektengelecege.com/islam-sanatlarinin-arkaplaninda-tasavvufun-rolune-dair-konusma-mahmet-erol-kilic/>, Erişim Tarihi: 20.08.2013

⁸ Ömer LEKESİZ: Din-Tasavvuf-Sanat, <http://yenisafak.com.tr/yazarlar/OmerLekesiz/din-tasavvuf-sanat/38663>, Erişim Tarihi:20.08.2013

⁹ Taoizm nedir? <http://www.filozof.net/Turkce/dinler-tarihi/3909-taoizm-dini-taoist-kimdir-nedir-ne-demektir-tanimi-tarihi-kurucusu-lao-tzu-dzi-kitaplari-ibadetleri-dusunce-ve-inanislari-inanclari-hakkinda-konusu-dini-toren-ayinleri-ulkeleri-mensei-kaynaklari-kitap-adlari.html>, Erişim tarihi: 21.08.2013.

akımı, bu mistik unsurları kullanarak ölümsüzlük idealine (Ch'ang-Sheng Pu-Ssu) ulaşma yöntemlerini içerir.¹⁰ Felsefi Taoizm Çin'de erken manzara resminin gelişimi, doğa şiiri, bahçe kültürü ve edebi sanatın esin kaynağı olmuştur¹¹.

Zen-Budizm ise; içe dalım gibi belirli uygulamalar yoluyla, insanın derinliklerinden geçerek nihai ve en yüksek gerçekliğe ulaşmaya çalışan Budist sistemdir (Cevizli, 2002:1141). Zen'i diğer Budist okullarından ayıran, aydınlanma amacıyla yapılan meditasyona verdiği önemdir. 20. yüzyılın ortalarından itibaren Batı'da bir felsefe, bir yaşam tarzı, bir sanat akımı vb. olarak yaygınlaşmıştır. Ancak bu batılı bakış açısı, Uzakdoğu'daki Zen Budistlerin çoğunluğu tarafından paylaşılmamaktadır.¹²

Genel bir tanımlamayla Zen; insanın kendi iç varlığını, içyapısının derinliğini görebilme sanatıdır; bağımlılıktan özgürlüğe götüren yoldur. Kişiye doğrudan yaşam çeşmesinden içme olanağı verir, böylece de ölümlü yaratıklar olan insanların kesintisiz, sürekli acı çekmesine neden olan boyunduruklardan kurtulmasını sağlar. Zira hepimizin içinde yeterli oranda ve doğal olarak var olup da normal koşullar altında etkin olabilmek için uygun bir yol bulamadığından sıkışıp kalmış olan enerjinin açığa çıkmasını sağlamaktadır (Güngören, 1997:35).



Resim 9: Sumiye Resmi

Kaynak: <http://dafragments.net/category/zen-buddhism/>

Taoizm ve Zen'de nesnelerin doğallığı, kendiliğindenliği, oldukları gibi öylece oluşları önemlidir. Asıl bilgelik ise bunun farkına varabilmektir. Tüm Zen sanat dallarında (Sumiye [resim], Haiku [şiir] ya da Bonsai [bahçe] gibi) buna ulaşmaya çalışılır. Tüm mucize bu kendiliğinden oluşur. Dolayısıyla başka bir mucizeye güce de ihtiyaç yoktur. İnsan bu mucizeyi sadece ibadet ya da öğrenim ile değil kimi zaman otururken kimi zaman su taşırken birden fark edebilir. Yeter ki görmek istesen sezgilerine duyularına, güvensin; (Atasoy, 1997).

Batı dünyasında ise özellikle 19. yüzyıldan itibaren teknolojinin sanatsal yaratılarda da sanatının düşün dünyası üzerinde baskın etkisiyle birlikte, örneğin resimde, biçim rengin gerisinde kalmış, resimlerin ana karakterini bizzat rengin kendisi oluşturmaya başlamıştır. Yine bu dönemde özellikle de Barbizon sanatçıları ve izlenimcilerle birlikte sanatta taslak geleneğinin terk edildiği görülmektedir. Empresyonistlere göre taslak yapmak hayal gücünü ve çalışmalarını sınırlamaktaydı bu nedenle empresyonistler ve daha sonra gelen akımlar içinde yer alan sanatçılar taslağı tamamen terk etmişlerdir. Fakat diğer taraftan 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren süratle gelişen endüstri, bireyi baskı altına almış onu bir noktada mekanik bir varlık haline getirmiştir. Çağın duyarlı sanatçıları da endüstriyel ortamda yitirdiği huzurunu tekrar bulabilmek için kendine ait olduğuna inandığı içselliklerine kapanarak, bilinçaltına yönelmiştir.

Bu arayış ve kendi özgünlüğünü yaratma çabası 20. yy'ın başlarından itibaren doğayı takipten kurtulup, nesnenin özüne inmeye çalışan sanatçılar için yepyeni konu ve üsluplar sunan Doğu ve Afrika sanatını tanımaya başladıkları bir dönem olmuştur. Yine 19. Yüzyıl içinde Hint, Çin, Japon, Amerikan yerli halkları, Afrika ve Avustralya'da yaşayan ilkelerin sanatları keşfedilmiş ve batı sanat merkezlerine taşınıp bilimsel sınıflandırmaları yapılarak müzelerde sergilenmişlerdir. Özellikle Avrupa'nın önemli şehirlerindeki galerilerde açılan sergiler ve müzelerde teşhir edilen Uzak Doğu, İslam ve Afrika sanatı ile ilgili eserler yeterince nesnel gerçeklerden ayrılmış ve sade biçimlerle oluşturulmuş olmaları ile bu dönem sanatçıları için önemli ilgi odağı olmuşlardır.

¹⁰ Alparslan SALT - Cem ÇOBANLI; Taoizm, Meta Ansiklopedi, <http://www.spiritualizm.com/kitap/kitaplikmetaan29.html>, Erişim Tarihi:21.08.2013

¹¹ <http://www.artsmia.org/art-of-asia/explore/explore-collection-taoist-art.cfm>, Erişim tarihi:21.08.2013

¹² http://tr.wikipedia.org/wiki/Zen#cite_note-1, Erişim Tarihi: 21.08.2013

Çağdaş endüstriyel düşünce ve üretimlerle ilgisi olmayan bu ürünler Kübistler ve Ekspresyonistler başta olmak üzere birçok sanatçıyı etkilemiştir. Picasso, Braque, Gauguin, Kirchner, Nolde gibi ressamlar, antik dönemlerden beri batı düşün ve yaratı dünyasının öğretileri ile hiçbir şekilde örtüşmeyen bu yaratıların kendilerine has dili karşısında, içinde yer alacakları yeni bir dünyanın kapılarını aralamışlardır.



Resim 10: Matisse, Dans, 1910

Duyular dünyasından hareket eden Empresyonistler ile nesnelerin kavramlarını araştıran Kübistlerin ardından 1910'lara gelindiğinde ise nesne kavramı tekrar gözden geçirilmiş; Nesnelerin temsilinin resimde amaç olduğuna dair geleneksel düşüncelerden vazgeçilmiştir. Bununla birlikte tinsel yansımanın biçimlenişi olan ekspresyonizm, soyut eğilimlerin oluşumunun ilk basamağını oluşturmuştur ve soyut sanat 20.Yüzyılın önemli sanat akımlarından biri olmuştur. Renk ve çizginin nesneden soyutlanması 20. yüzyıl sanatçısının nihai amacı olan; sanatın doğanın esaretinden kurtulmasına hizmet etmiştir. Sanatçı, öznel dünyasını paylaşmaktan ziyade, teknik dünyayı yaratan bir çağın insanı olarak, kendini fark etmiş, sanatında özgür insanın yaratacağı 'arınmış gerçeği' vermek istemiştir (İpşiroğlu, 1977:166).

Genel bir tanımla Soyut sanat; algılanabilir dünya içerisinde doğada varolan gerçek nesneleri betimlemek yerine, anlatım aracı olarak biçimlerin ve renklerin, temsili olmayan veya öznel kullanımı ile yapılan sanata denilmektedir. Nonfigüratif sanat terimi ile değişmeli olarak ta kullanılmasına rağmen 20. yüzyıl başında bu terim, gerçek biçimleri sadeleştirilmiş veya değiştirilmiş halleriyle imgelere indirgeyen Kübist ve Fütürist sanatı tanımlamak için de kullanılmıştır. Doğa görüntülerine bağlı olmayan Soyut sanat, 20.Yüzyılın resim ve heykel anlayışında yeni bir dünya görüşü olmuştur. Diğer taraftan (soyut) temsili olmayan sanat aslında 20. yüzyıl icat edilmiş bir sanat değildir. Tarihsel süreç içerisinde İslamiyet ve Musevilikteki inanç ve geleneklerde, insan başta olmak üzere canlılarının resmedilmesinin yasak olması ya da yasak olduğunun düşünülmesi gibi nedenlerle bu kültürlerde süsleme sanatları önemli derecede gelişmiştir. Bunlara örnek olarak gösterilebilecek kaligrafi ve hat sanatı da nonfigüratif sanatlardır. Bunla birlikte Batı kültüründe de soyut tasarımların kökü çok eskilere dayanmaktadır. Bunlara rağmen, Batılı anlamda ki soyut sanat, süsleme sanatlarından farklı olarak, dekoratif sanatlar ya da zanaat olarak değil güzel sanatlar adı altında incelenir. Bunun nedeni soyut sanat eserinin kendi başına, sanatçının sadece eserin kendisine yoğunlaşmasıyla ortaya çıkmasıdır.

Bu yenedünya görüşünün resim sanatı alanındaki ilk öncüsü ise Wassily Kandinsky olmuş, Soyut resmin öncüsü olarak kabul edilen Wasily Kandinsky soyut resimleriyle 20. Yüzyıla damgasını vurmuş ve sonraki çalışmalarını hem kuramsal yazılarıyla hem de soyut resmi geliştirerek yaşamının sonuna kadar bu alanda sürdürmüştür.



Resim 11: Kandinsky, Doğaçlama 26 (Kürekler), 1912

Kandinsky “herşeye izin var” sözüyle ana fikrini ortaya koyduğu soyut sanat; doğanın sanattan ayrılmasını mutlak kılar. Sanatçının ilham alması gereken tek şey, görünen nesnelerin temsili değil “doğanın ve insanlığın ruhunun ‘içsel ses’in ifadesi” dir (Kandinsky, 2005:18). Matisse ise temsil edilecek olan nesnenin, dış görünüşünden ayrılması gereken “içsel bir doğruluk” olduğu üzerinde ısrarla durmaktaydı. Bu doğruluk biçimde çözülemezdi, esas olan biçimin ruhuydu. Biçimin ruhu, üç yolla dışarıya aktarılabilir: “İlk olarak tam bir kendiliğinden oluş yoluyla. İkincisi ise Kandinsky’nin belirttiği... ‘içsel karakterlerin bilinçsiz bir şekilde eş zamanlı geniş bir ifadesi’ olarak ve son olarak rastlantısal bir tavır içindeki doğaçlama ile... Andre Breton doğaçlamayı, otomatizm olarak adlandırmış, ritmik bir bütünlüğün elde edilebileceği bir ifade şekli olduğunu söylemiştir. Klee ise şöyle tanımlamıştır: ‘Yaratıcılık doğa biçiminin bozulmasına eşlik etmek zorundadır, sadece bu şekilde doğa tekrar doğabilir ve sanat sembolleri yeniden canlanabilir.’” (Sullivan, 1997:244, Gökmen, 113-114) Diğer taraftan Konstrüktivizm (1915) ve De Stijl (1917) soyutlamayı heykel ve mimarinin üçüncü boyutuna taşımış paralel akımlardır.

Sonuç

Sonuç olarak bakıldığında; rastlantı, zorunluluk, nedensellik ve determinizm (Güçlü, 189-191) gibi görüşleri savunan filozofların açıklamakta zorluk çektikleri veya hiç açıklayamadıkları durumlarda, bu olayları rastlantı olarak ele aldıklarını ve bunu da temel bir olgu değil de arızı/istisnâî şeyler olarak tanımladıkları görülmektedir. Böylece onlar, hem genel sistemlerini savunmakta hem de bu sisteme dâhil olmayan durumları kural dışı ancak sistemin genel yapısına zarar vermeyen bir özellik olarak tanımlayarak, fikirleri içerisinde bir bütünlük bulunduğunu göstermeye çalışmışlardır. Modern sanat dönemi içerisinde rastlantıyı ve kendiğindenlik olgusunu kullanan soyut sanat akımları arasında Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm, Otomatizm, Soyut Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumcular genelde farklı yaratıcı yaklaşımlarına uygun olarak iki grubu ayrılmaktadırlar. *Aksiyon Resmi* (Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline vs) ve *Boyasal (Renk) Alan Resmi* (Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, Adolph Gottlieb vs) olarak adlandırılan bu gruplardan Jackson Pollock “Aksiyon Resmi”nin, Mark Rothko ise “Boyasal Alan Resmi”nin başlıca temsilcileri olarak kabul edilmektedir. Ayrıca Happening (Oluşum), Performans, (“Body Art”, “Happening”, “Aksiyon” gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş ve Sütüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar içerisinde de uygulanmış bir sanat biçimidir¹³ gibi sanat akımlarının oluşumuna katkı sağlamıştır

Kaynakça

- Ahmet CEVİZLİ; “Zen-Budizm” Maddesi, Paradigma Felsefe Sözlüğü, 5.Baskı, Paradigma Yayınları, İstanbul, Ekim-2002
- Alfred WEBER, Felsefe Tarihi, çev. H. Vehbi Eralp, İstanbul, 1991
- Alparslan SALT - Cem ÇOBANLI; Taoizm, Meta Ansiklopedi, <http://www.spiritualizm.com/kitap/kitaplikmetaan29.html>, Erişim Tarihi:21.08.2013
- Beşir AYVAZOĞLU; İslam Estetiği, Ağaç Yayınları, İstanbul-1992
- D.T. Suzikiden Seçme Yazılar; Zen-Budizm, Çev: İlhan GÜNGÖREN, 3. Basım, Yol Yayınları, İstanbul-Temmuz 1997
- Fatih ARSLAN; Anakronist (Anachronist) Dünyayı Yeniden Yorumlamada Tanzimat-Sanat-İnsan Algılaması, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 20, Sayı: 1, Elazığ-2010
- Abdülbaki GÜÇLÜ - Erkan UZUN-Serkan UZUN-Ümit Hüsrev YOLSAL., Felsefe Sözlüğü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara-2008
- H. Tuğrul ATASOY; Sonsuzluğun Duyarlılığı, Son Yeni Biçim Dergisi, Sayı:55, Kasım 1997
- Hasan AKTAŞ; Mistik Kanaldan Sufizm Doktrinini Ve Klasik Şiir Poetikasını Tüket/emey/en Modern Şiir, Turkish Studies, Yıl: 2009, Sayı:4/8
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Nedensellik>, 17.07.2013
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Zen#cite_note-1, Erişim Tarihi: 21.08.2013
- <http://www.artsimia.org/art-of-asia/explore/explore-collection-taoist-art.cfm>, Erişim tarihi: 21.08.2013
- İsmail ERDOĞAN; “Aristoteles ve Farabî”nin Felsefesinde Rastlantı’nın Yeri”, Felsefe Dünyası, (2005/2)
- Mahmet Erol KILIÇ; İslam Sanatlarının Arkaplanında Tasavvufun Rolüne Dair Konuşma, Gelenekten Geleceğe, Kültür Sanat Dergisi, <http://www.gelenektengelecege.com/islam->

¹³ Ahu ANTMEN; a.g.e., s.219; Sanat Dünyamız; Performance, Avant-garde 1945-1995, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları, Yıl:20, Sayı:59, Bahar-1995, s.89

sanatlarının-arkaplanında-tasavvufun-rolüne-dair-konusma-mahmet-erol-kilic/, Erişim Tarihi: 20.08.2013
Michael SULLIVAN; The Meeting of Eastern and Western Art. University of California Press California- 1997, Aktaran; Meryem GÖKMEN
Nazan İPŞİROĞLU- M. Şevket İPŞİROĞLU; Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, Cem Yayınevi İstanbul-1977
Oleg GABAR; İslam Sanatının Oluşumu,(3.Baskı) çev: Nuran YAVUZ, Kanat Kitap Yayınları, İstanbul-2004
Orhan HANÇERLİOĞLU; Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitabevi, 10. Basım, İstanbul, 1996
Ömer LEKESİZ: Din-Tasavvuf-Sanat, <http://yenisafak.com.tr/yazarlar/OmerLekesiz/din-tasavvuf-sanat/38663>, Erişim Tarihi:20.08.2013
Pamela M. HUBY; “Epicureanism And Free Will”, The Dictionary Of The History Of Ideas, Studies Of Selected Pivotal Ideas, II, (Ed. Philip P. Wiener), New York, 1973-74
S. Hayri BOLAY; Felsefe Terimleri ve Doktrinleri Sözlüğü, İstanbul, 2004
Taoizm nedir? <http://www.filozof.net/Turkce/dinler-tarihi/3909-taoizm-dini-taoist-kimdir-nedir-ne-demektir-tanimi-tarihi-kurucusu-lao-tzu-dzi-kitaplari-ibadetleri-dusunce-ve-inanislari-inanclari-hakkinda-konusu-dini-toren-ayinleri-ulkeleri-mensei-kaynaklari-kitap-adlari.html>, Erişim tarihi: 21.08.2013.
Wassily KANDİNSKY; Sanatta Ruhsallık Üzerine. Çev. Gülin Ekinci. (2. Basım). Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul- 2005

ESERDE NİTELİK SORUNU QUALITY ISSUE IN THE ARTWORK

*İsa Eliri**
*Nurhan Çamöz Açıkbaş**

Özet

İnsanı diğer canlılardan ayıran özellik aklını kullanarak ruhunda ve bilincinde olanları en güzel biçimde dışarıya yansıtmaktır. Bu manada sanatçının yaşadığı çağın entelektüel olması çoğu zaman belki de ortaya koyduğu eserle gerçekleşecektir.

İnsan ise, çağının gereği olarak deneyimlediği yaşamı, duyumsadığı doğayı artık teknolojinin yardımı ile ortaya çıkarmaktadır. Eser güzellik değerinin taşıyıcısı olan ve estetik bir beğeniye sahip bulunan insanın kendisine yöneldiği nesnel bir araç iken, bu nesne, estetik öznenin dikkatine, fiziki bir nesne olarak değil de fenomenal bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. (Cevizci, 2005: 639).

Bir yapıtın sanat eseri olmasını sağlayacak nitelikler vardır. Sanatın resimde istediği şey plastik unsurlarda bütünlüğün birliğin ve dengenin bulunması, doğası gereği belirli alanlardaki farklılıklarda bile bütünlüğün olması gerektiğidir.

Sanat yapıtlarına eser niteliğini veren özellikler farklı kategorilerde açıklanabilmektedir. Eseri meydana getiren sanatçının sahip olduğu estetik bilinç, sanat izleyicisinin entelektüel durumu, eserin çağı yakalaması, eserdeki anlam ve estetik değer ile ilişkili olacaktır. Bu bilinen anlamlar eser içinde tarihsel ve toplumsal nitelikleriyle algılanabilecektir. Burada bireyi ilgilendiren, sanatçının bu biçimlere yüklediği anlamın niteliği ile ilgili olmaktadır. Çünkü biçim yaratma, salt biçim oluşturmak değil aynı zamanda bu biçimleri yeni anlamlar kazanacak biçimde yeniden yaratması olacaktır.

Eser hakkında yargıda bulunurken doğrudan doğruya güzellik ölçütü dikkate alınmaz. Bir eserin gelişi güzel şekilde değil, estetik değeri taşıyan niteliklerin yer alması gerekmektedir. Eseri tekrar dinleme, görme, okuma isteği uyandırması sahip olduğu niteliklerle doğru orantılı olacaktır. Bunların olması için ise eserde meziyet sayılacak niteliklerin yani birlik, karmaşıklık, yoğunluk, gibi normları sağlayan niteliklerin olması beklenir. Bunlar yol gösterici ilkelerdir. Yol gösterici ilkeler hangi niteliklerin iyi kalıcı sayılabileceğini gösterirler. Bir sanatçının kitleleri istif ettiği kendi başına bir güzellik ölçütü olmamaktadır. (Moran, 2016:315).

Anahtar Kelimeler: Sanat eseri, nitelik, yapıt, yaratım

Abstract

The characteristic that separates human beings from other creatures is the ability to materialize the reflection of the most beautiful aesthetic thoughts of their mind and their consciousness. In this sense, the artists might become intellectual of their age by their work of art.

Human beings now bring out the life they experience as a necessity of the age, The nature that they feel with the help of the technology. While this work is an objective tool that carries the value of beauty and has an aesthetic appeal to itself, this object emerges as a phenomenological object, not as a physical object but as an object of aesthetic consideration. (Cevizci, 2005: 639).

There are qualities that will make a work a work of art. What the art wants from pictuer are integrity, unity and balance in terms of plastic elements in order to be an work of art. Furthermore as it's nature unity must be found even in the different areas beside plastic elements.

The characteristics of works of art can be explained in different categories. The aesthetic consciousness that creates the artwork, the intellectual state of the artistic viewer, the modernity of the artwork, the meaning in the artwork and aesthetic value. These known meanings can be perceived in historical and social qualities in the work. Individuals are concerned with the quality of the meaning that has been attributed by the artist on these forms. Because, creating a form is not only creating a plain form but recreating those forms in a way that it will gain new meanings. The beauty criteria are not directly taken into account when judging the work. The work shall not have casual or random values, it should include qualities bearing aesthetic value. Attempting to

* Doç. Dr. İsa Eliri, Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü-
KONYA,isaeliri@hotmail.com

* Nurhan Çamöz Açıkbaş, siirimgelidya@gmail.com

listening, seeing, and reading stimulation of desire will be proportionate to the qualities possessed. In order to have these, it is expected that there will be qualifications which will be accepted as a virtue in the work, such as, unity, complexity, density which are values that are approving norms. These are guiding principles. Guiding principles show which qualities can be considered good and permanent. It is not a measure of beauty in itself that an artist's stacking of masses. (Moran, 2016: 315).

Keywords: Art work, quality, artwork, creation

Giriş

Antik çağdan bu tarafa, sanatsal bir ifadenin sonucu olarak karşımıza çıkan sanat eseri, insan zihninin ve ruhunun sahip olduğu zenginliği, estetik bir beğeni ile ortaya koymayı amaçlamaktadır. 15. yüzyıldan sonra insan evreni sorgularken, sanat eserini ve güzeli algılayan olarak; deneyimlerinin, bilgisinin ve güzelin, duyularına hitap etmesine bağlı olduğunun farkına varmıştır.

Sanatta yansıtılan öz, nesnenin bilgisine ve gerçekliğin bütününe estetik niteliklerle yansıtıldığı yaşamın özüdür. Başka bir ifade ile hayatın insan aklıyla oluşturulmuş bilgisinin özüdür. Sanat eseri bize bu özün varlığını duyumsatırken düşünülür olanla, somut bir bağ kurmasına da olanak sağlamaktadır (Oran, 2004: 47).

Sanat eseri genellikle, toplum yaşamında kültürlerin oluşmasına etki eden unsurlardan estetik duyumun yansıması, olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat eseri yalnız duyulara dayanan bir fenomen olarak değil, temsil ettiği kültür içinde tını tanımlayan unsurlarla da var olmalıdır. Böyle bir var olmanın olmadığı yerde, sanat eserinden söz edilmesi mümkün olmayacaktır. İnsanın yaşadığı sosyal çevrede sahip olduğu norm ve değerlere bağlı olarak, meydana getirdiği eserin özne tarafından algılanması ve deneyimlenmesi hayatı algılayışı ve yüklediği anlam ile birlikte, sanatsal içeriğin tüm değerleri ile örtüşecektir.

Eseri meydana getiren sanatçının sahip olduğu estetik bilinç, sanat izleyicisinin entelektüel durumu, eserin çağı yakalaması, eserdeki anlam ve estetik değer ile ilişkili olacaktır. Bu bilinen anlamlar eser içinde tarihsel ve toplumsal nitelikleriyle algılanabilecektir. Burada bireyi ilgilendiren, sanatçının bu biçimlere yüklediği anlamın niteliği ile ilgili olmaktadır. Çünkü biçim yaratma, salt biçim oluşturmak değil aynı zamanda bu biçimleri yeni anlamlar kazanacak biçimde yeniden yaratması olacaktır (Eliri, 2014:64-74). Sanat eserini meydana getiren bölümler arasında uyum ve bütünlüğün olması estetik algı ve deneyimin temelini oluşturmaktadır. Öznenin güzel olarak kabul ettiği sanat eserlerinde içsel ve derin bir algının olduğunu kabul etmek gerekir. Güzellik algısı bütünlüğe ve uyuma dair sezginin, zihnin ve algının içerikleri bağlamında ortaya çıkmaktadır. Sanatın resimde istediği şey plastik unsurlarda bütünlüğün birliğin ve dengenin bulunması, doğası gereği belirli alanlardaki farklılıklarda bile bütünlüğün olması gerektiğidir.

Her sanat yapının biçimi, birçok plastik değer bir araya gelmesinden oluşur. Ritim, form, kompozisyon, renk, ezgi, uyum, ahenk ve daha birçok bileşken bütünü oluşmasında yer alır (Kagan, 2008: 410). Sanatçı, bu plastik değerler aracılığı ile sanat eserini şekillendirme evreleri sonrasında onu meydana getiren nesne ile arasındaki etkileşimde kendini bulmaktadır. Bu etkileşim sürecinde sanatçının estetik bilincinin, deneyimlerinin ve hayal gücünün bazen de korkuları ve sevinçlerinin yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bireyin sanat eserini algılayışı genellikle duyu ve duyularına göre farklılık göstermektedir. Gözle görünüp kulakla işitilen ve duygusal olarak algılanan, imgesel anlam içerikli sanata dair bilgiler, eserin derinliklerine düşünsel olarak girip, iç biçimin anlamını kavramaya çalışır. Sanat eserini bilimsel olarak çözümleme yöntemi de buna ışık tutar. Sanat eserinin doğrudan doğruya estetik algılanışı, soyut mantıksal alanda kavranır. Sanat bilimcisi, bir sanat eserinin bütün iç dış biçimini doğru dürüst tanımaya, içeriğin yasalara uygun hareketini, eserin içsel gizli derinliklerinden dış yapısına kadar açıp izlemeye ve tariflemeye çalışır. Bir sanat eseri algılanışının özelliklerini belirleyen şey de budur (Kagan, 2008: 412).

Aydınlanma çağından bu yana 'Sanat eseri', salt bir tanımlama olarak çok farklı iddiaları içermektedir. Kimi sanat kuramlarına, psiko-sosyal, sosyo-politik akımlara; ideolojilere, kültürel, ekonomik koşullara, göre bazı yapıtlar sanat eseri sayılmış, bir estetik obje olarak kabul edilmiş, kimi ise reddedilmiştir. (Erinç, 2016: 37).

Sanat eserinin genel anlamda temel tanımları içinde yer alan güzel yapıt (bel artefact) ifadesi çoğu zaman sanat eleştirmenlerinin itirazlarına yol açmıştır. Sanat eserini, böyle tanımlamak, güzelliğin evrensel nitelikte olduğunun kanıtıdır. Her bireyin farklı özelliklere sahip olduğu gibi, zevklerinin de farklı olması, bu düşüncenin olumlu yönde anlam taşımadığını ortaya koymaktadır.

Böyle olunca da, güzellik gibi göreceli bir ölçüte bağlı eserin tanımlama ilkesi olarak alınması söz konusu olmaktadır (Lenoir, 2003: 10). Entellektüel bilgi birikimine ve sanatsal duyarlılığa sahip insanlar arasında güzelliğin evrenselliğini, zevklerin farklılığını gözlemlemek ve deneyimlemek daha doğru olacaktır. Bu konuda herkes için geçerli olan güzellik, aslında keyfi bir alana gönderme yapmak, olarak ifade edilebilecektir.

Aristoteles estetik beğeniye nitelik ve nicelik yönünden on kategoriye ayırırken Kant ise bu kategorileri belli başlıklar altında toplamıştır. Şöyle ki Aristoteles töz (cevher), nicelik, nitelik, ilgi, yer, zaman, durum, sahip olma, eylem ve etkilenme gibi on kategoriye ayırmaktadır. Aynı şekilde Kant da kategorileri ayırırken yine süjeden, fenomenler, görünüşler dünyasını bilen süjeden hareket eder. Kant 12 kategoriye ayırır: 1) Nicelik yönünden: Birlik, çokluk, bütünlük. 2) Nitelik yönünden: Gerçeklik, hiçlik, sınırlama. 3) Bağlantı (relation) Yönünden: İçinde olma ve altında olma (töz ve ilinek), nedensellik ve bağlılık (neden ve etki), topluluk (eyleyenle edilgen olan-eyleme maruz kalan arasındaki karşılıklı etki). 4) Modalite Yönünden: Olanak (imkân) –olanaksızlık, var olma - var olmama, zorunluluk- rastlantılık. Bu 12 kategori, Kant’a göre, görünüşleri kavrayan, bilen süjenin zihin formlarıdır (Tunalı, 2003: 138).

“Sanat eseri sanatsal yaratıcılığını, içeriğinde yer alan, bireysel kurgulama, yaratım yeteneği ve kavramsal duyarlılığa dayandırmaktadır. Sanat eseri genellikle estetik duygular uyandırmayı amaçlarken, güzel olarak kabul gören ölçü, güzel üzerine düşünüm, güzel duygusu arama ve özgül bir güzellik duygusu bulma düşüncesine ulaştırmaktır” (Hegel, 2012:25).

Hegel bireyin nesneyi kavramasında güzel duygusundan yola çıktığını ifade ederek, sanat eserinin tanımlarını da farklı başlıklar altında ele almaktadır. Bunlar:

- A) Sanat eseri, doğa ürünü değildir; O, insan etkinliği tarafından meydana getirilmektedir.
- B) Sanat eseri, özünde insanın kavrayışı için yapılmıştır ve özellikle az ya da çok duyarlarla kavranması için duyusal alandan elde edilmektedir.
- C) Sanat eseri, kendinde bir amaca sahiptir (Hegel,2012:34).

Sanat eserini tanımlayan Hegel, özelliklerini de üç başlık altında vermektedir.

● “İlki, “kendi sıfatıyla soyut dışsallığın bütünü-mekân, zaman, şekil, renk, sanatla uzlaşmaya gerek duyar.

● İkinci olarak, dışsal olan, somut edimselliği içinde sahneye çıkar ve böyle bir çevrede yerleşmiş olan insanın iç varlığının öznelliğiyle, sanat eserinde, bir uyuma girmeyi talep eder.

● Üçüncü olarak, sanat eseri izleyicinin, izlerken aldığı haz ve zevk için mevcuttur, kendisini kendi halis inancına, duygusuna, hayal gücüne göre objektif “art”da yeniden bulmayı ve sunuma çıkmış nesnelerle var olabilmeyi talep eden bir toplum için mevcuttur” (Hegel, 2012:245).

Sanatı kendisine değer veren topluluğa ve seyredilme koşullarına göre değişerek anlamı bilimsel açıdan taşınabilir kılan bir gelenek oluşturur. Daha sonraki zamanda izleyici ise esere kendi kültürel özelliklerini yansıtır ve eser yeni durumunda izlenirken uyulan kurallar çerçevesinde değerlendirilir yorumlanır. Ama yine de izleyicisi tarafından alımlanmış olma durumu sadece eserin zamanda yolculuğunun sonucu değildir. Bu noktada özgünlük bağlamında, izleyicinin sahip olduğu entelektüel birikime göre esere gösterilen tepki de farklı olacaktır. Eserin niteliği son derece yoğun, derin ve karmaşık anlamlandırma kalıpları içerdiği için bir yapıtın ilk ortaya konduğu yılda bile herhangi bir izleyicinin onun taşıdığı olasılıkların tamamını değerlendirmeye ve anlamaya çoğu zaman imkânı yoktur (Murray, 2009: 36).

Bir eser ruhsuzsa, bunun nedeni sanatçının nesne ile yeteri kadar iletişimin ve bağın kurulmasına cesaret edememesidir. Bu durumda sanatçı taklit ve kopyalama mesafesinde kalmıştır. Ya da sanatçı nesnenin haberi olmadan üslup oyunları oynamaktadır. Bu oyun ise geleneği, şöhreti, mantığı, hiyerarşileri ve benliği unutmaktır. Çünkü sanatçı nesneye fazla yaklaşması ve özümsemesi durumunda işbirliği bir anda bozulabilir, sanatçı nesne içinde eriyip kaybolabilir. Belki fark edilmesi gereken sanatçının bir yaratıcı olduğudur. Aslında sanatçı bir alıcıdır, yaratma gibi görünen şey, aldığı biçim verme fiilidir (Berger, 2017: 18-20). İnsanı diğer canlılardan ayıran özellik aklını kullanarak ruhunda ve bilincinde olanları en güzel biçimde dışarıya yansıtmasıdır. Bu manada sanatçının yaşadığı çağın entelektüeli olması çoğu zaman belki de ortaya koyduğu eserle gerçekleşecektir.

Kuşkusuz her sanat yapıtı hem form ve hem de içerik açısından empirik araçlara ihtiyaç duymaktadır. Her tinsel ve manevi etkinlik gibi, sanatsal etkinlik de, empirik ya da maddi gerçekliğe dayanmadan var olamaz ve ifade edilemez. Doğa olmadan tin olmayacağı gibi, maddi gerçeklik olmadan sanatsal yaratım ve sonucunda sanat eseri ortaya çıkaracaktır (Orman, t.y. : 40). İnsan ise, çağının gereği olarak deneyimlediği yaşamı, duyumsadığı doğayı artık teknolojinin yardımı ile ortaya çıkarmaktadır. Eser güzellik değerinin taşıyıcısı olan ve estetik bir beğeniye sahip bulunan insanın kendisine yöneldiği nesnel bir araç iken bu nesne, estetik öznenin dikkatine, fiziki bir nesne

olarak değil de fenomenal bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Öznenin estetik yöneliminin, estetik dikkatinin konusu olan nesne, fiziki bir şeymiş gibi görünen fenomenal nesnenin anlamı, onun ifade ettiği şeydir. Başka bir deyişle, sanat eserini meydana getiren estetik nesne, maddi nesne ve ereksel nesne olarak ikiye ayrılmak suretiyle çözümlenebilir. Bunlardan maddi nesnenin insan zihninden tümüyle bağımsız olduğu yerde, ereksel nesne zihnin içinde olup, estetik özne ya da alımlayıcının nesneye yüklediği anlamdır (Cevizci, 2005: 639).

Nicolai Hartman'a göre, ortaya konan bir yapıtın sanat eseri olmasına dair belirlediği dereceleri birbirleriyle doğrudan ilişkili ve belli bir sıra içinde oluşması gerektiğini ifade etmektedir. Bu derecelerin ilk üçüne sahip olan her yapıt, kısaca resimdir demektir. Fakat bu üç dereceden sonra gelen her tabaka, o resmin tekliği, özgünlüğü, kalıcılığı ve beğenilebilirliği üzerine etkili, hatta tek tayin edici bir nitelik taşımaktadır. Hartmann'ın betimlediği bu yedi derece, kısaca şu şekildedir;

- 1) Görülür lekelerle ön-yapı
 - 2) Lekelemelerle tanımlanan üç boyutlu izlenimindeki uzay-nesne ve ışık.
 - 3) Nesneler dünyasının yarattığı hareket.
 - 4) Hareket elemanlarının canlılığı.
 - 5) Bu canlılıktaki psişik belirtiler.
 - 6) Bireysel idea (insan ideası).
 - 7) Evrensel idea (insanlık ideası) (Erinç, 2016: 48-49).
- “Değerler, öznel ve nesnel bakış açılarına göre farklı sınıflandırmalara sokulurlar. Her iki açıdan yapılan sınıflandırmalarda yer alan değer çeşitlerini, bir arada, şöylece gruplandırmak mümkündür:
1. Hazcı (hedonist) değerler (olumlu haz olumsuz acı),
 2. Bilgisel değerler veya bilgi değerleri (olumlu: doğru, olumsuz: yanlış)
 3. Ahlaksal değerler (olumlu İyi, olumsuz: kötü),
 4. Estetik değerler (olumlu Güzel, olumsuz: çirkin),
 5. Dinsel değerler (olumlu: sevap, olumsuz: günah)” (Doğan, 2002:205)

Estetik nesne insanın sahip olduğu tinsel edinimlerinin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserin fiziki çehreye bürünürken bünyesinde barındırdığı plastik değerler onu sanat alımlayıcısı nezdinde değerli ve etkili kılacaktır. Sanat tüketicisi, sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik koşulların etkisiyle sanat eserini yeniden tanımlayarak ona bir değer yükleyecektir. Bu değer yapıtın, sanat eseri olması noktasında son derece belirleyici olacaktır.

Sanat felsefecisi, Morris Weitz, ölçütlerin kabul edilmesi konusunda biraz daha farklı bir iddiada bulunmuştur. Weitz'e bunu şu şekilde ifade etmektedir: “... eserde olması gereken iyi-kılcı nitelikleri herkes kabul etmeyebilir. Yargımın sebebi olarak, eseri ahlaksal bakımdan eğitici bulduğumu söylersem, karşımdaki, “ahlaksal bakımdan eğiticiliğin eserin güzel (iyi) olması ile ne ilgisi var diye sorabilir. Her zaman bunların, iyi-kılcı nitelikler olduğunu kanıtlayacak karşı konmaz delillerimiz yoktur. Ama öyle dayanaklar vardır ki bunların sebebi sorulamaz, çünkü bunlar itiraz edilemez ölçütlerdir. Yargıma neden olarak “eserde bütün” lük, tutarlılık, tazelik var” desem, artık kimse “bunların iyi-kılcılık ile ilgisi ne?” diye soramaz. Bu gibi ölçütlerin kullanılmasına sebep gösterilemez” (Moran, 2016:316-317) Böylelikle kurgulanan ve sorgulanan niteliklerle eserde bütünlük sağlanmış olabilir.

Alman felsefeci Martin Heidegger sanat eserlerinde olması gereken nitelikler hakkındaki düşünceleri ise; “sanat yapıtları bir anlamda açıkça birer şeydirler; bir yere konabilir, bir yerden öbürüne taşınabilir diye ifade edebilir. Bu nitelik yalnızca, asıl sanat yapıtının dayandığı maddi altyapı olarak görülmüştür. Bu açıdan bakıldığında, bir şey olma niteliğinden ilkesel olarak vazgeçilemez Heidegger'e göre ise bu ilke, tersine, sanat yapıtının özüne aittir ve hakikilik, benzerlik değil gizlilikten çıkarılmışlık olarak görülmektedir. Eğer biz, yapıtı bir nesne haline sokmak yerine onun bir sanat eseri olmasına izin verirsek, sanat yapıtının içinde iki ilişkiyi barındırdığını görmekteyiz (Murray, 2009:183).

R. Ingarden “Bir sanat eserinin alımlanabilmesinin iki farklı yolu vardır” der. Sanat algısı, estetik deneyim peşinde koşan öznenin estetik tavır bağlamında ortaya çıkmaktadır. Sanat eserinin temelini oluşturan estetik bilginin amacı, sanat tüketicisine bağlı olarak en yüksek hazzı oluşturabilmektir. (Bozkurt, 2000:242). Bir yapıtın sanat eseri olması için gerekli olan nitelikler, sanat izleyicisini de en yalın şekli ile eserle bağ kurmasını sağlayacak olan unsurlardandır. Sanatçının sahip olduğu estetik deneyim ise eserin niteliğine yansıyacak diğer bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mengüşoğluna göre, “sanat tek olan, bir eşi bulunmayan bir şeyi, yani individuel olan ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Her sanatçının, kendi kişiliğine tinsel yetisine göre objesini kendi özgü akları ile kavraması gerekmektedir. Fakat bu kavranılan şey, yanlışlığa ve doğruluğa karşı kayıtsız olacaktır.” Sanat alanında önemli olan, objenin içerdiği derinliğin özün yani niteliğin

anlaşılabilmesidir. Çünkü eseri var eden nitelik onun sanat eseri olarak kavranılmasını sağlayacaktır. Sanatçı topluma ulaşma isteğini eser ile gerçekleştirmek istemektedir (Erinç, 2016:101). İnsan sahip olduğu birçok özellik onun eser yaratırken ortaya koyacağı nitelikleri de belirlemektedir. Estetik duyumu ile birleşen estetik değerler eserde tezahür edecek olmalıdır. Dolayısıyla büyük sanat eseri gücünü sanatçının bilgi yetisinden ve dehasından alacaktır. Sanat eserini öznel beğenilere göre değerlendirmek ve anlamaya çalışmak eserdeki birçok ayrıntıyı kaçırmaya neden olacaktır.

Sanatta gelenekler konusundaki inancımız özellikle algıladıklarımızdaki inanca dayanmaktadır. Sanat eserinin anlamı içinde yaratıldığı tarihsel koşullarla anlam bulacaktır. Böylece yapının doğru değerlendirilmesi bu koşulların anlaşılmasına dayanan sanat, bir temsil ve yorum biçimi olup bilişsel bir işlevi yerine getirecektir. Görsel yönden aynı resimlerin farklı tarihçeleri olduğunu bilmek onların görsel yönden aynı olmalarını engelleyemeyecektir. İşte tam da algı bilişsellik kapalı olduğu için sanat yapının neyi temsil ettiğini görsel sanatta bile görünmez olacaktır. Yirminci yüzyılın etkili sanat felsefecilerinden olan Arthur C. Danto her sanat eserinin doğru bir yorumunun olduğunu ileri sürer. Ve bu doğruluğun ölçüsünü sanatçının niyeti sağlamaktadır, der. Sanat eseri daha çok bu niyetin sağladığı ölçüde dayanan yorum tarafından oluşturulmaktadır. Danto'ya göre yapıt, sanatçının ilişkilerinden dolayı sanat eseri olamaz. Sanat gibi niyetlerde tarihle koşullu olacaktır (Murray, 2009:115) Sanat dünyasının eleştirisi eserin sahip olduğu niteliklerin dışında, bazı şeylerin nasıl sanat diye kabul gördüğü ve değer kazandığı üzerinedir.

Sanat yapıtlarına dair olan düşünce, dönüşüme uğramaksızın felsefede kendini göstermektedir. Oysa bilgi edinip biriktirmemizi sağlayan temel nitelikler bilimlerin içinde yer almaktadır. Bir başka yönden, bilme yetisi yapının entelektüel ya da sanatsal değil, tüm süreçlerine aittir (Lenoir, 2003:118). Sanat eserini ortaya koyan sanatçı onu ancak, esere özgü zorunlulukları keşfettikten sonra yaratabildiğini ileri sürmektedir. Ama bunu yapmakla bile bize hiçbir açıklama sağlamış olmaz ve bizi kendi gözünde olduğu kadar bizim gözümüzde de bir giz olarak kalan bir eserle karşı karşıya bırakmaktadır (Lenoir, 2003:9).

Sanat algısının oluşumunu sağlayan beğenin işleyişinde farklılıklar göstermesi doğaldır ve bunu anlayabilmek için, sanat algısının psikolojik varlık bütünlüğünün katmanlarını tek tek bilmek gerekmektedir. Bu katmanlar kendi içlerinde karmaşık bir psikik eylemler sisteminin alt sistemleri olup, bir eşleşme ve ağı içinde de birbirleriyle bağıntılıdır. İnsan dilini bilmediği iletişim kurmadığı değerlerden bir haz alamaz. Bir sanat yapının estetik değerlendirilişinin diğer ön koşulu da yapının içeriğinin anlaşılabilmesidir. Bu olmadan, yapının biçiminin iç örgütleniş yasası anlaşılabilir, İçerik bir gösterge sistemi olarak, doğrudan doğruya biçimin algılanışından geçmektedir. Bilincin kendi içinde kapalıyken eserin içeriğinin özümlesi, bilgice ve değerce yorumsal bir bakış açısı, sanat yapının işleyişiyle mümkündür (Kagan, 2008:426). Sanat eserinin sahip olduğu nitelik, estetik obje aracılığı ile insanın sevgileri, estetik yaşantıya sevince ya da haz almaya ulaştırmayı amaçlamaktadır. Fransız ressam Nicolas Poussin "resmin amacı tat almayı sağlamaktır" der (Lenoir, 2003:84). Bu haz ve sevinç, öğrenme doğrultusunda insanın yetisinin meydana getirdiği bir sevinç değildir. İnsanın deneyimledikleri ölçüsünde bir entelektüel hazdır.

Kocha göre; İnsanın estetik duyumunun meydana gelişi, bu duyuma karşılık olan ve onu belirleyen toplumsal eylem içinde bir objeyi neden kılmaktadır. Bu estetik duyumun yapısı, özelliği ve niteliği, aslında onun objesinin niteliği tarafından belirlenmektedir. Buna göre, estetik duyumu, kendisine karşılık olan bir objenin niteliğini taşımaktadır (Tunalı, 2003:47) İnsanın sahip olduğu entelektüel bilgi ve deneyimler vardır. Bunlar sanat eserlerinin karşısında estetik duyuma dönüşmektedir. Eseri oluşturan estetik obje ile kurduğu ilişki ve sanat izleyicisinin objeye yüklediği anlam ereksel objeye dönüşmektedir. Estetik duyuma sahip birey estetik objenin sahip olduğu özelliklere ve nitelikleri anlamaya çalışacaktır.

Sanat eserinin amacı dışsal doğa fenomenleriyle yaşadığı evrene, çağa göndermede bulunmasıdır. Doğa içinde bulunan ve insanın tinsel yetisiyle tasarlanmamış her şey sadece içinden ve dışından, en ince parçalarına kadar amaçlı bir biçimde işlenmiş bir organizmadır. Bir eseri estetik bir değerle sanat eseri yapan şey ise, insana ait düşünsel ve estetik bilincinin etkisi ile ortaya çıkmış olmasıdır. (Murray, 2009: 206). Evrensel olarak kabul edilen estetik nitelikler bireyin ait olduğu toplumun entelektüel düzeyi, estetik değerlerinden başka bir şey değildir. İnsan yaratma sürecinin işleyişinde sanat eserini, duyulur varlığının üzerinde bir estetik ve bir kültür varlığı olarak karşımıza çıkarır. İşte, bir sanat eserini duyulara dayanan bir fenomen olarak değil de, bir sanat eseri olarak kavramak için, o kültür içinde var olması ve evrensel mahiyette İçsel ve Dışsal Nitelikleri taşıması gerekmektedir.

Kaynakça

- BERGER, John (2017). **Sanatla Direniş** (Çev. Aslı Biçen). İstanbul: Metis yayınları.
- BOZKURT, Nejat. (2000). **Sanat ve Estetik Kuramları**. Bursa: ASA Kitapevi.
- CEVİZCİ, Ahmet. (2005). **Paradigma Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- ELİRİ, İsa. (2014). **Sanat Eseri ve Ona Yüklenen Mana Sorunsalı**. Akdeniz Sanat Dergisi , sayı 13, 64-74.
- ERİNÇ, M. Sıtkı (2016). **Resmin Eleştirisi Üzerine**. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- HEGEL, Georg Wilhelm F (2012). **Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler I**. Çevirenler(Taylan ALTUĞ, Hakkı Hünler). İstanbul: Payel Yayınevi.
- KAGAN, S Moissej (2008). **Estetik ve Sanat Notları**. (Çev. Aziz Çalışlar). İzmir: Karakalem Kitabevi
- LENOİR, Beatrice (2003). **Sanat Yapıtı**. (Çev. Aykut Derman). İstanbul: YKY.
- MORAN, Berna (2016). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul: Cem Yayınevi.
- MURRAY, Chris (2009). **20 Yüzyıl Sanat Okuyanlar** (Çev. Suğra Öncü). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ORAN, A. (2004). **Bir Estetik Problem Olarak Sanatta Değer ve Değerlendirme**. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi
- ORMAN, Enver (2014) **Estetik**. Auzef Ders Kitapları.İstanbul
- ÖZLEM, Doğan (2002). **Kavramlar ve Tarihi 1**.İstanbul: İnkılap
- TUNALI, İsmail (2003). **Marksist Estetik**. İstanbul: Kaynak Yayınları

HİTİT KURSUNUN YARATIM UNSURU OLARAK ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINA YANSIMASI THE REFLECTION OF THE HITTITE COURSE ON CONTEMPORARY TURKISH ART AS A CREATION ELEMENT

*Hasan Barış Çiçek**

Özet

Kültürel mirasın korunmasında, yaşam tarzı unsurları içerisinde, sembollerin ve motiflerin, kültürel aktarımda kullanıldığı görülmektedir. Bu aktarımın devamının sağlanması çağdaş ülkelerin, toplumların öncelikli ulusal ve evrensel görevleri arasında yer aldığı bilinmektedir. Kültürel öğeleri, geçmişten aldığı ilhamla geleceğe taşınmasında önemli görev üslenen sanatçılar, türlü çabalarla estetiği aramakta ve eserlerine yansıtmaktadırlar. Sanatçının ilham kaynağı olan kültürel öğelerin, besleyici unsuru olarak kendi dilini oluşturmada önemi büyüktür. Anadolu’da, Hitit güneşi, geyik, kuş, at, ejder v.b semboller ve motiflerin kullanılması geleneksel kültürün bir parçası haline gelmiştir. Bu semboller, süreç içerisinde çeşitli plastik sanatlar öğelerinin biçimsel oluşumu ile yansımaların sürdürüldüğü görülmektedir.

Ülkemizde, geçmişle bugün arasında köprü kuran, geleneksel ve kültürel öğelerin etkilerini resimlerine yansıtan birçok Çağdaş Türk sanatçılarımız vardır. Bu sanatçılarımız içerisinde, Nuri ABAÇ, Süleyman Saim TEKCAN, Muammer BAKIR, Lütfü KAPLANOĞLU, Özdemir YEMENİCİOĞLU, Mehmet Ali DOĞAN, Kadir ŞİŞKİNOĞLU’nun, eserlerinde, Hitit Kursunun (motifinin) kullandığı ve kültürel değerler açıkça görülmektedir.

Bu bildiride, tarihi sürecin her aşamasında olduğu gibi günümüzde de çeşitli yüzeylerde ve sanatsal yaratılarda, Hitit Güneş Kursu sembolünün, kültürel yaratıların sürdürülebilir, evrilebilir olabilmesi çerçevesinde, Çağdaş Türk Resim Sanatında yaratım unsuru olarak kullanılması bağlamında ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Resim, Hitit Kursu, Motif, Sembol

Abstract

In the preservation of cultural heritage, it is observed that symbols and motifs are used in cultural transfer within life style elements. The continuation of this transfer is known to be one of the priority national and universal tasks of modern countries and Societies. Artists, who have undertaken an important role in carrying cultural elements to the future with inspiration from the past, seek aesthetic and reflect them on their works. Cultural elements that are inspired by the artist are of great importance in forming their own language as a nourishing element. In Anatolia, Hittite sun, deer, bird, horse, dragon etc. The use of symbols and motifs has become a part of traditional culture. These symbols, the formal formation of various elements of plastic arts in the process is seen to continue to reflect.

In our country, there are many contemporary Turkish artists who bridge between the past and today, reflecting the effects of traditional and cultural elements on their paintings. Among these artists, Nuri Abaç, Süleyman Saim Tekcan, Muammer Bakır, Lütfü Kaplanoğlu, Özdemir Yemenicioğlu, Mehmet Ali Doğan, Kadir Şişkinioğlu, in the works of the Hittite course (motif) and cultural values are clearly visible.

In this declaration, as in every stage of the historical process, the concept of the use of the Hittite Sun course symbol in various surfaces and artistic creations as a creative element in contemporary Turkish painting within the framework of the sustainability of cultural creations.

Keywords: Painting, Hittite Course, Motif, Symbol

Giriş

Hitit kurslarının ve kabartmaların Türk resmine biçim ve içerik olarak yansımaları kapsayan çalışma, literatür taraması ve sanatsal yaratılarda hitit kursunu kullanan, sanatçılarla yapılan görüşmelerle oluşturulmuştur. Ancak, Türk Resim Sanatında 1950’lerden günümüze kadar geçen süreci kapsamaktadır. Geleneksel öğelerin, topluma ortak duyguları yaşatmasıyla, kültürel olguların, gelecek kuşağa aktarılmasında, önemli bir araç haline gelmiş olduğu görülmektedir.

* Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Programı Yüksek Lisans Öğrencisi

1. Resim Sanatında Yaratım Unsuru Olarak Kültürel Öğelerin Kullanımı

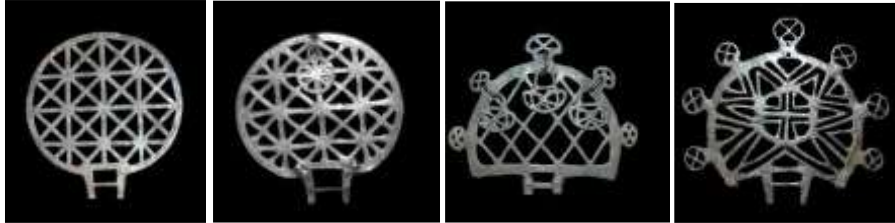
Toplumların kendilerine ait kültürel olgu ve olayları gelecek nesillere aktarımında yararlandığı unsurlardan biriside sanatsal yaratılar ve bunları biçimlendiren özgü stilizeler veya metamorfozlardan geçirilmiş semboller ve motiflerdir. Ayrıca toplumların sevdiği motifler onların kültür zenginliği haline gelmiştir. Motifler, tarih boyunca sanat ve kültürde bir ifade aracı olmanın yanı sıra insanların düşüncelerini açıklamada da simge olarak kullanılmış ve mimariden tekstile, yaşam alanının her yerinde herhangi bir yüzey üzerinde karşılaşılabileceği olasıdır. (Mazlum, 2011, 126)

Hitit Kursu (Güneşi) nedir?

Hitit Güneş Kursu hakkında farklı görüşler vardır. En seçkin örnekleri Alacahöyük'te bulunan, genellikle tunçtan yapılan, bazılarının üstünde ses çıkarması için dairesel sallanan parçalar, kimisinin üstüne geyik figürü, kimisine ise üzere kuş, ağaç ve boğa figürleri olduğu görülmektedir. Ahşap asaların ucuna takılarak dini törenlerde kullanıldığı 'Kraliyet sancakları' adı verilen ve sopa üzerine takılarak Hattili rahipler tarafından törenlerde taşınan hayvan biçimli sancaklar tanrıları, boğa figürlerinin en büyük tanrı Gök Tanrısı'nı, geyiklerin ise erkek tanrıları simgelediği düşünülmektedir. Tanrıların yerine koydukları Güneş kurslarının üzerindeki hayvan figürlerinden, boğa fırtına tanrısını, geyik ise koruyucu tanrısı olarak kutsal hayvanı olarak kabul edilmiştir. (Vigo, 2014, 83).



Resim 1: Alacahöyük mezarlarında bulunan ve çift boğa boynuzlu tunç "Hatti Güneş Kursu"
Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Vigo, M. (2014). Hattice. Aktuel Arkeoloji Dergisi, 38.s.
83



Resim 2: Alaca Höyük krali mezarlarından ele geçen güneş kursları Ankara Anadolu Medeniyet-
leri Müzesi, Vigo, M. (2014). Hattice. Aktuel Arkeoloji Dergisi, 38. S. 83



Resim 3: Hitit Türü Dinsel Sancak, <https://twitter.com/SaidaElAlloumi/status/1002562599857348611> Erişim Tarihi:19.09.2018

Boğa ve geyiğin, mağara duvarlarına yapılan duvar resimlerinin Üst Paleolitik Çağ olarak isimlendirilen, yaklaşık 10000 -35000 yıl öncelerine dayandığı bilinmektedir. Büyük çoğunluğu boynuzlu hayvan türlerinden bizon, boğa, geyik ve onların erkeklerinden oluşuyordu. Bunlar hem ölüm hem de doğum sembolleridir ya da ölüme karşı doğumu temsil etmektedir. Ölümden sonra yeniden doğmak olarak görülmektedir. Ayrıca bu resimler, insanların bilinçdışı mekanizmasının açığa vurduğu mitlerin temsil ettiği açıktır. (Gezgin, 2017, 26-30).

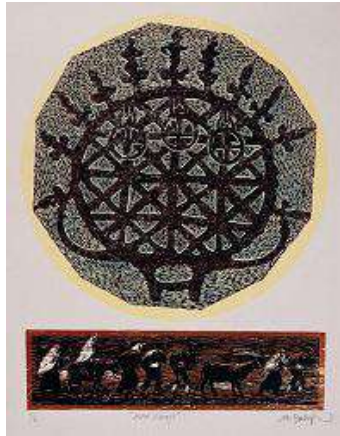
Anadolu halk kültüründeki geyik kültü, Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya getirdikleri önemli değerlerden biridir. Geyiğin tanrılara, kahramanlara, İslamiyet'in kabul edilmesinden sonra evliyalara ve yardıma muhtaç insanlara hizmet ve yardım ettiğine inanılmış ve bu konu ile ilgili pek çok hikâye ve efsane anlatılmıştır. Anadolu'da bazı, camilerin kapılarına, evlere, bahçe kapılarına, geyik ve karaca boynuzları ve koçbaşları asılmaktadır. Geyiğin dini hikâyelerde özellikle evliya kültü içinde yer alması, avlandığında uğursuzluk getireceğine inanılması, onun halkın nazarındaki kutsiyetini pekiştirmiştir. Osmanlı Devleti'nin kuruluşunda, savaşlarda koruyucu olarak Orhan Bey'e yardım ettiği Geyikli Baba hikâyesinde değinilmektedir. Toplumlar sosyokültürel yapıları değiştikçe, pek çok inanış ve değerlerini terk ederler. Fakat Türk toplumunda hâlâ kutsal olduğuna inanılması geyiği farklı bir yere koymaktadır. (Dalkesen, 2015, 66). Ayrıca; geyik ve boğa ile ilgili efsaneler vardır ki; av esnasında geyiğe ateş eden avcılar, geyiğin yerinde bir pir görürler. Bilhassa menkıbelerde geyiğin derviş olduğu düşüncesi yaygındır. (Altekin, 2014, 119). İnsanların, güneş ve geyik, boğa vb. hayvanları, zaman içerisinde, kutsal saydıkları, korudukları, benimsedikleri görülmektedir.

2. Türk Resim Sanatında Hitit Kursunun Kullanımı

Ülkemizde, geçmişle bugün arasında köprü kuran, geleneksel ve kültürel öğelerin etkilerini, sembol ve Hitit güneşi motifini, resimlerine yansıtan birçok Çağdaş Türk sanatçılarımız vardır. Bu sanatçılarımız içerisinde; Kabartma sanatı etkisi görülen ve hemen hemen bütün uygarlıklarda rastlanan aslan figürleri ile asalı insan figürünü, güneş kursları ile kompoze eden Nuri ABAÇ'ın ve Anadolu yaşam unsurlarını kendine özgü yaklaşımıyla aktaran Muammer BAKIR'ın eserlerinde Hitit güneşi açıkça görülmektedir.



Resim 4: Nuri Abaç, Aslan Terbiyecisi, 1966 70 x 100 cm. (27.6 x 39.4 in.), http://www.artnet.com/artists/nuri-abac/aslan-terbiyecisi-UfTzW1_ikGmE3q3e3bMorw2 Erişim Tarihi:31.08.2018,17:19



Resim 5: Muammer Bakır, 'Hitit Güneşi', Renkli ağaç baskı tekniği, 52x38 cm. 1976, Gülten Çatalkaya, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Yazmacılık Teknikleri ile Özgün Baskı Tasarımları (Ağaç Baskı) Yüksek Lisans Tezi, Şubat 2016 s. 60)

Tarihi süreç içerisinde, Hitit, Selçuklu, Asur, Osmanlı, kısacası, Anadolu'daki bütün medeniyetlerin ilgi alanına giren Süleyman Saim Tekcan, kendine özgü sivilizasyona uğratmış hitit güneşi ve geyiği, tamamlayıcı bir unsur olarak, aynı kompozisyon içinde kullanmıştır.



Resim 6: Süleyman Saim Tekcan, Uygarlıklar serisi Elek Baskı, 70x50cm, Merve Köken, Yüksek Lisans Tezi, T.C Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı Resim Bilim Dalı Konya-2014 S.63

Kadir ŞİŞKİNOĞLU, Hititlerin, Anadolu coğrafyasında, en eski halkı olarak bilinen Hatti kavmi ve kültürünün üzerine kurularak, Tanrı'larını, İnançlarını, dilini, kültürel formlarını benimseyip yönetsel olarak bu coğrafyanın ilk imparatorluğunu kuran, sadece Anadolu kültürlerine yaptığı katkı ile değil, kadına verdiği değer, hukuk sistemi, müzik, giyim, beslenme ve sanat kültürleri ile de dünya uygarlık tarihine katkı sağladığından bahsetmektedir. 'Hatti'den Hititlere Güvercin Düşleri' adlı eserinde, Anadolu'nun son 4000 yıllık tarihini etkileyen Hatti Hitit kültürünü sanatsal ve kültürel imgelerini birlikte kullanarak, Hitit güneş kursu ve bereket idollerinden Hitit piktogramlarına, Çivi yazılı tabletlerden geç Hitit dönemi heykelleri olmak üzere birçok sembolü kullandığından bahseder. Ayrıca; güvercinler ise kültürel kuşaklar arasında bir bağlaç görevi üstlendiklerini söylemektedir. (Kadir, ŞİŞKİNOĞLU. Röportaj, Yazılı Kayıt. 21.09.20)



Resim 7: Kadir Şişkinoglu, Hatti'den Hititlere Güvercin Düşleri - TUA- 100x160, 2014, [http:// sanat yapiti.com/galeri/hattiden-hititlere-guvercin-dusleri-pigeon-dreams-of-the-hitities-from-hatti-tuval-uzeri-akrilik-kadir-sisginoglu](http://sanat-yapiti.com/galeri/hattiden-hititlere-guvercin-dusleri-pigeon-dreams-of-the-hitities-from-hatti-tuval-uzeri-akrilik-kadir-sisginoglu) Erişim Tarihi:19.09.2018

Lütfü KAPLANOĞLU, sembolleri, simgeleri, imgeleri, harfleri, biçimleri yadırgamadan 'oralılık' kavramını sorguluyorcasına yüzeye taşıdığını, üzerinde yaşadığı toprağa ait olanları resimlerinde kullandığını, Anadolu'nun girift yapısının farkında olduğunu, Selçuklu, Osmanlı, Hitit, Urartu ilham kaynağı olduğundan bahsetmektedir. Önce kült formda heykelleri üzerlerindeki ışık yada kontrast renklerle izlenen, etraflarında bir çok imge ve yazı ile harmanlanmış bir bütünü oluşturmaktadır. Resimlerinde kullanmış olduğu Hitit kursunun farklı kültürlerdeki etkisini, tarihsel yönünü bilerek kullanmaktadır. Orta Asya Uygur ve Klasik Türk minyatürlerinde görünen halelerin Hitit Kursu'ndan ayırt edilemeyeceğini ve hepsinin kutsallık ifade eden sonsuzluğu içeren imgeler olduğunu ifade etmektedir. Değere ya da değerlere dikkat çekme amaçlı yapıldığını ifade ettiği bu imgenin kültürler göre renk ve biçimsel değişimlere uğradığını belirten Kaplanoglu, iyilik ve kötülük için farklı kullanımına dikkat çekmektedir. Kaplanoglu'nun Hitit serisi hem pentür hem gravür olarak oluşuyor. Çalışmalarında özellikle bu kültürün diğer kültürlerle olana ilişkisini de sorgulamaktadır. (Lütfü KAPLANOĞLU, Röportaj, yazılı kayıt. 24.09.2018)



Resim 9: Anadolu Resim 10: Anadolu 4 Resim 11: Anadolu 3 Resim 12: Anadolu 6
Lütfü KAPLANOĞLU, T.Ü.Y.B. 126X 96 2012 T.Ü.Y.B. 126X 96 2012 T.Ü.Y.B. 126X 96
2012 T.Ü.Y.B. 126X 96 2012 [http://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_](http://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=2191)
artistDetailID=2191 Erişim Tarihi: 02.09.2018

Özdemir Yenecioğlu, Anadolu'nun 10000-15000 yıllık kültür tortusundan beslendiğini, Anadolu'nun geçmişi hakkında bizlere bilgi veren taşlara, kabartmalara ve yazıtlara gönderme yaparak seriyal biçimde Anadolu Uygarlıkları serisini oluşturduğundan bahsetmektedir. Doğu ile batı arasında köprü kuran yaşadığı topraklarda, içindeki kültür zenginliklerini, anlatmak ve farkındalık uyandırmak olduğunu ve bunları, Çağdaş sanatın dilini, evrensel imkanları ve günümüz sanatı imkanlarını kullanarak oluşturduğundan bahsetmektedir. (Özdemir YEMENİCİOĞLU. Röportaj, sözlü-yazılı kayıt. 21.09.2018). Görseldeki çalışmalarında, Hitit güneşini, kendine özgü üslubu içinde yer aldığı görülmektedir.



Resim 13: Özdemir YEMENİCİOĞLU, Tuval üzerine karışık teknik 'isimsiz' Resim
14: Tuval üzerine karışık teknik 2014, [http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=853)
34&l=1&modPainters_artistDetailID=853 Erişim Tarihi: 12/09/2018

Mehmet Ali DOĞAN, Çorum Hitit Üniversitesi, Hititoloji kongresi, Anadolu çeşitlemelerinde, geçmişte üretilen estetik formların, günümüzde nesnel bir farkındalık yaratarak ve Postmodernizmin geçmişle günümüz arasında köprü kuran bir kurgulama ile izlenimlerini aktardığından bahsetmektedir. (Mehmet Ali DOĞAN, Röportaj, sözlü-yazılı kayıt. 05.09.2018) Ayrıca sanatçı, geometrik formları, renk ile derinlik arasında yüzeyi parçalayarak oluşturduğu görülmektedir.



Resim 15: 65x80 Resim 16: 65x80 Resim 17: 65x80
Tuval Üzerine Akrilik Tuval Üzerine Akrilik Tuval Üzerine Akrilik
2008 'Anadolu çeşitlemeleri'

<http://www.mehmetalidogan.com.tr/anasayfa.php?p=764> Erişim Tarihi: 19.09.2018, 14:20
Mehmet Ali Doğan

Değerlendirme ve Sonuç.

Görmüş olduğumuz tüm örneklerden de fark edileceği gibi, sanat sadece kendisini yaratan bireyin değil, aynı zamanda, bu yaratıyı ortaya koyan sanatçının, içinde var olduğu kültürün biçimlenmiş halidir. Sanatçının, toplumun bir parçası olmasından kaynaklı olarak, tutum, davranış ve nihayetinde, yaratılarına aktardığı kültürel öğeler, ortaya konulan çalışmaların, kaynağını belirlemektedir. Toplum içerisinde çıkan bir birey olan sanatçı, dolayısıyla kendi kültürel birikimini, kendi sanatsal yapıtlarına özgün biçimde yansıtarak izleyici buluşturduğu görülmektedir. Kültürel mirasın aktarımında ileti türünün zenginliği ve zenginleştirme çabaları, birey / toplum ilişkisini güçlendirmektedir. Hitit Uygarlığı, içinde yer bulan Hitit güneşi sembolünün sanatçıların eserlerine yansıttıkları görülmektedir. Bu bağlamda geleneksel motifleri, sanatın birçok türünde uygulanmış olarak görmek mümkündür.



Resim 18: Hasan Barış Çiçek, 'Hitit Güneşi' (Tuval Üzerine Karışık Teknik) 87x103

Kaynakça:

- ALPTEKİN, Ali Berat, **Efsane ve Motifleri üzerine**, Akçağ yayınları, 2. Baskı, s.119, Ankara 2014
- ÇATALKAYA, Gülten. **Geleneksel Yazmacılık Teknikleri ile Özgün Baskı Tasarımları (Ağaç Baskı)**, (Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). 2016
- DALKESEN, Nilgün. **Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Kültüründe Geyik Kültü, Milli Folklor**, 2015, Yıl 27, Sayı 106, 58-69 .s.
- DOĞAN, Mehmet Ali. **Röportaj, Sözlü-yazılı kayıt**. 05.09.2018, 19:20
- GEZGİN, İsmail. **Sanatın Mitolojisi**, Sel Yayıncılık, 5.Baskı, S. İstanbul. 2017
- KAPLANOĞLU, Lütfü. **Röportaj, yazılı kayıt**. 24.09.2018, 15:46
- KÖKEN, Merve. **Hitit Uygarlığının Çağdaş Türk Resmine Etkisi**, (T.C Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı Resim Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Konya-2014, S.63
- MAZLUM, Özge. **Rengin Kültürel Çağrışımları**, Aralık 2011, sayı 31, s 126.
- ŞİŞKİNOĞLU, Kadir. **Röportaj, Sözlü-Yazılı Kayıt**. 20.09.20, 21:53
- YEMENİCİOĞLU, Özdemir. **Röportaj, Sözlü-Yazılı kayıt**. 21.09.2018, 19:26
- VİGO, Matteo. Hattice. **Aktuel Arkeoloji Dergisi**, 2014. S. 38, 78-83 .s.
- http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=853 Erişim Tarihi: 12/09/2018, 21:09
- http://www.artnet.com/artists/nuri-abac/aslan-terbiyecisi-UfTzW1_ikGmE3q3e3bMorw2 Erişim Tarihi:31.08.2018,17:19
- <http://www.mehmetalidogan.com.tr/anasayfa.php?p=764>Erişim Tarihi:19.09.2018,14:20
- <http://sanatyapiti.com/galeri/hattiden-hititlere-guvercin-dusleri-pigeon-dreams-of-the-hitities-from-hatti-tuval-uzeri-akrilik-kadir-sisginoglu> Erişim Tarihi:19.09.2018, 16:34
- <http://sanatyapiti.com/galeri/hattiden-hititlere-guvercin-dusleri-pigeon-dreams-of-the-hitities-from-hatti-tuval-uzeri-akrilik-kadir-sisginoglu> Erişim Tarihi:19.09.2018, 18:23
- http://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=2191 Erişim Tarihi: 02.09.2018, 16:57
- http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=853 Erişim Tarihi: 12/09/2018, 18:30
- <https://twitter.com/SaidaElAlloumi/status/1002562599857348611>. Erişim Tarihi: 19.09.2018

SOYUT RESİM YARATIMINDA YARATICI BİR EYLEM OLARAK ENTROPİ KAVRAMI THE CONCEPT OF ENTROPY AS A CREATIVE ACTION IN ABSTRACT ART

*M.Merve Tufan**

Özet

Fizikte, termodinamik yasaların ikincisinde var olan entropi, evrenin en büyük yasalarından biridir. Evrende ki her şeyin çürüme, bozulma eğiliminde olduğunu göstermektedir. Evrende insanlar yalnız nesneler dünyasında değil aynı zamanda hayal dünyaları ile de yaşamaktadırlar. Bu durum bilim ve felsefe alanında olduğu gibi sanat alanında da kendini göstermiştir. Merak duygusu ile gelişen bilim, insanları evreni keşfetmeye yönlendirmiştir. Bu, soyutluk olduğu gibi, nesneleri bilim ile kavramak da soyut, yaratılan sanat yapıtları da yine soyuttur. Sanat tarihi devamlı soyuta doğru yönelmiştir. Bunun sebebi, bilimin sanat alanına girmesiyle, sanatçılar gerçeği, özü aramışlardır. Bu arayışlar insanı soyuta yönlendirmiştir. Giderek biçim önem kaybetmiştir. Çağdaş sanat ile görülmek istenen soyutlama, karmaşık, düzensiz yapılarıdır. Bunlarda entropinin yan kavramlarıdır. Bu makale de soyut sanatı farklı biçimlerde ele alan sanatçılar üstünde durularak, bu çalışmalar ile entropi kavramı soyut sanat ile ilişkilendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Soyut, resim, entropi, yaratıcılık, sanat

Abstract

In physics, entropy, which exists in the second of thermodynamic laws, is one of the greatest laws of the universe. It shows that everything in the universe tends to decay and decay. In the universe, people live not only in the world of objects but also in the world of imagination. This situation has shown itself in the field of art as well as in the field of Science and philosophy. Science developed with a sense of curiosity led people to explore the universe. This is abstract, as well as abstraction, to grasp objects with science, and the works of art created are abstract. The history of art has always been directed towards abstraction. The reason for this is that with science entering the art field, artists searched for truth and essence. These searches have led people to abstraction. Increasingly important shape has lost. Abstraction, which is wanted to be seen with contemporary art, are complex, irregular structures. These are the side concepts of entropy. This article focuses on abstract art, artists in different forms, and relates the concept of entropy to abstract art.

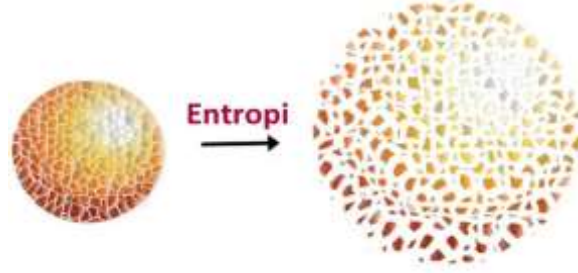
Key words: Abstract, painting, entropy, creativity, art

Giriş

Tarih boyunca sanat alanında sürekli değişimler olmuştur. Sürekli devrim içinde olan sanat, tarih boyunca amaç, biçim, idealler olarak sürekli arayış içindedir. Tüm bu arayışların, asıl amacı gerçeğe ulaşmak isteğidir. Klasik dönem sanatında kilise baskısı altındaki sanatçı, zamanla bilimin gelişmesi ile kendini daha özgür hissetmiştir. Toplumsal reformlar, yenilikler sanatçıları da etkilemiştir. Artık kendi üsluplarını geliştiren sanatçılarda ilk olarak izlenimciler kendini göstermiştir. İzlenimciler, anlık etkilerle ışığın hızla değişimini yakalamaya çalışmışlardır. Devamlı birbiri ardına gelen akımlarda kübizm ile soyutlamaya gidilmiştir. Doğayı silindir, koni, daire şeklinde görmeye çalışan sanatçılar, objeleri parçalamışlardır. Sanatta objenin yerinin yok oluşu başlamıştır. Objeye kavramı, sanat ile iç içe olmamalıdır. Görünen dünyanın nesneleri sanatta gerçeği temsil edemez düşüncesi ile sanatta öz aranmıştır. Bu öz arayışı, soyut sanat ile gelişmiş lirik soyut ile tamamen duygu, his, tinsel ifadelerle betimlenmiştir. Isı, sıcaklık ile ilgilenen termodinamik yasaların ikincisinde var olan entropi kavramı, evrende her şeyin çürüme, bozulma eğiliminde olduğunu göstermektedir. Atomun parçalanışı soyut sanat alanında önemli bir etki yaratmıştır. Bunu gibi, diğer fizik kanunları da gerçeğin aranması yönünden sanatta bilimi ön plana çıkarmıştır. Entropi kavramında düzensizliğin hâkim olması olgusu, sanatçıların özü arama da duylara önem vermesi ile ilişkili olabilmektedir. Öz, zamanla yok olup gidecek objenin düzenli şeklinde aranmamalıdır. Ve soyut sanat ile entropi kavramı ilişkilendirilmelidir.

* Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Ve Tasarım Tezli Yüksek Lisans,
mervetufan94@gmail.com.

Entropi Kavramı



(<https://steemit.com/steemstem/@aman.shady/science-for-the-curious-part-1-time-the-illusion-of-what-we-call-know-b>)

Termodinamik, yapılan işle enerji arasındaki grift ilişkiler üzerinde çalışma yapan bir bilim dalıdır. Isı, sıcaklık, enerji ile ilgilenmektedir. Birinci termodinamik yasa Sadi CARNOT tarafından ortaya konulmuştur. Bu kanuna göre enerji evrende sabittir. Bir şekilden diğerine geçebilir fakat enerji miktarı değişmemektedir(URL-1/2014). enerjinin sakınımı olarak da adlandırılan bu yasa da enerji asla kaybolmamaktadır (URL-2/2018). Termodinamiğin ikinci yasasında entropi kavramından söz edilmektedir. İkinci kanun Clausis ve Thomson tarafından tanımlanmıştır. Thomson ısısının bir enerji türü olduğunu ve işe dönüştürürken verimin yüzde yüz olmadığını, Clausis ise ısısının sıcaktan soğuğa doğru hareket ettiğini ve tersinin mümkün olmadığını bulmuştur. Bu iki gözlem entropiyi ortaya çıkarmıştır(URL-1/2014).

Bütün fiziksel durumları, Newton tarafından temellendirilen Newtoncu mekanik prensipleri ile açıklamaya çalışan mekanik fiziğin uygulama alanlarının en başarılılarından biriside termal işlemlerdir. Termodinamik yasalarda bunun üzerine kurulmuştur. Termodinamiğin ilk mimarlarından Clausis 1865'te ilk defa entropinin tanımını yapmıştır(Hocaoğlu,2008,s.26). Entropi bir sistemin düzensizliği ve gelişigüzeliliğinin ölçüsüne denmektedir.

Evrendeki her şey yok olma durumuna gider. Bir elma çürür, insan ölür. Nesneler yozlaşır ve yıpranır. Bu doğal süreç gereği her zaman böyle olacaktır. Madde ve enerji her zaman tek bir yöne doğru doğru değişebilir ve bu durum kullanılabılır den kullanılamaza, elde edilebilir den elde edilemeze, düzenden düzensizliğe gitmektedir. Bu durumdan hareketle entropi yasasının temeli başlangıçta evren belirli bir yapıya ve değere sahipti ancak geri döndürülemez biçimde kaosa ve yok olmaya gitmektedir(Bahari Rad,2018;3). Bu durum Budist inanç sisteminde de vardır. Buda'nın nefis aşamalarında insanoğlu doğar ve nefsiyle yargılanır. Daha sonra arzuları vardır ve hastalanır ölür. Bu aşamalarda da bir entropik durum var olmaktadır. Entropi kanununda olduğu gibi Buda felsefesinde de düzenden düzensize yönelik bir gidiş vardır. Budist inanç felsefesinde olduğu gibi doğu sanatına da bu durum yansımıştır. Doğru sanatında resimlerde düzelme şansı olmamakla birlikte kendiliğinden bir durum ortaya çıkmaktadır. Bu kendiliğindenlik doğal süreç gereği beraberinde entropi kavramını ortaya çıkarmaktadır.

Sanatta Entropik Bir Durum; Soyut Resim

Soyut kelimesi, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisinde "(... renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelere benzemeyecek şekilde kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik yada amorf imgelerle oluşturulan düzenlemeler.)" olarak karşımıza çıkmaktadır (Eczacıbaşı,1997,1689). Aynı şekilde Eroğlu ise soyutu, "Somut gerçekliğe olan uzaklığı nedeniyle anlaşılması güç olan her şey için kullanılır." şeklinde açıklamıştır(Eroğlu,2006,328).

Soyut sanat ise geleneği reddetmektedir. Soyut sanat ile sanat dünyasında yeni bir serüven oluşturulmuştur. Bu yeni sanat dünyasında artık görünen dünya önemsizdir. Bilim sanatın içine girmiştir ve gerçek, bilim ve sanat ile aranmıştır. Gerçeğin ve sanatsal estetiğin doğayı ve objeyi taklit etme ile ilgisi yoktur. Doğayı taklit etme isteği, insanın asıl estetik ve sanat alanının dışında kalır. Ve bu taklit etme ihtiyacının giderilmesinde sanatla hiçbir ilgisi yoktur (Tunalı,1993,19). Salt biçimsel bir dünyaya odaklanan sanatçılar, görünen biçimin her bakışa göre değişeceğini düşünmüşlerdir.

Yirminci yüzyıl'dan geçen yüzyılın sübjektif- natüralist evren kavrayışına, genellikle objektif- idealist bir evren tablosu ile karşı çıkar. Bu evren tablosu içine, insanın yalnız nesneler dünyası ile olan ilişkileri, yalnız bilme ve düşünme ilgileri değil, aynı zaman da duyarlık ilgileri de girer. Bir yandan bu ilgiler bilim ve felsefe de dolaşırken

öbür yandan insanın sanat etkinliğinde somutluk elde eder. Tüm bu etkinlikler, insanı belirli bir temek kategori ile evreni belirlemeye götürür. Bu kategori soyutluktur. Buna göre insanın nesneleri kavraması soyut bir kavrayış, varlığı bilmesi ve düşünmesi soyut olduğu gibi yarattığı sanat yapıtları da yine soyuttur. Buna göre soyutluk insanın yalnız bilme ve düşünme dünyasını değil aynı zamanda insanın yaratma dünyasını belirler... İnsan soyut bir dünya da soyut bir değerler sistemi içinde yaşar. Ancak tüm bu soyut evren soyut değerler sistemi ile insanı aşan, insanın dışında ve bu anlamda aşkın (trancendent), objektif bir varlık dünyasını oluşturur. İnsan böyle soyut bir dünya da giderek empirik gerçeklik dünyası ile ilgisini yitirir. Hatta onu yok farz ederek, asıl varlığı bilerek, düşünerek ve yaratarak yaşamak ister (Tunalı,1992).

Gelişen toplumsal değişimlerde özellikte Fransız Devrimi sonrasında ki gelişmeler ile özgürleşen toplum bilinci doğal olarak sanatçılara da yansımıştır. Baskı altından kurtulan sanatçılar kendi üsluplarını sanat hayatına sokmuşlardır. Sanatçılar hem renk hem biçim olarak tüm kalıpların dışına çıkmıştır. Giderek resmin yüzeyine yansıyan nesnelerin biçimleri hissedilmeyecek kadar azaltılmıştır(Sabahat,2012;2-4). Obje hem madde hem görünüş ifadesi bakımından değerini kaybetmiştir. Bu bir bakıma da maddenin sınırsız değerinin bir görüntü biçimi ile gösterilmeyeceğinin bilinçli olarak anlaşılmasından doğuyordu. Öyleyse dış biçim bir zarfı, iç değildi ve daha doğrusu gerçek değildi(Tunalı,1998;82).



Paul Klee: Minik Cücenin Minik Masalı,1925

Artık sanat duyuşal olanı olduğu biçimiyle değil, duyuşal olanı görünmediği haliyle görünür kılmak istemektedir. Paul Klee'nin söylediği gibi "Sanat artık görülebilir olan şeyi tekrarlamaz. Tersine görünür kılar." Bu görünür kılınacak şey ise duyuşal kavranan nesneler değil ama onların anlamlarıdır. Nesnelerin soyut düşünsel varlığıdır. Duyusal gerçeklikten öze farklı olan bu düşünsel soyut varlık yeni bir tavır alma isteğini de beraberinde getirir. "Soyut bir eser soyutlama yapılan bir nesnenin kendisinden daha çok şey içerir. Sanatın aslında görüntüsel bir gerçeğe, optik görüntüye bağlı kalarak gerçekçi olduğunu sananlar vardır. Bir de optik gerçeğin arkasından yatan gizleri keşfederek, o gerçeği yakalayarak kendi gerçeğine varanlar vardır" (Gençaydın,1997,203). Bunu göz önünde bulundurduğumuzda soyut sanatın amacının özü aramak olduğu görülmektedir. Öyleyse gerçek öz de aranmalı ve öz bilimi ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla öz, yeryüzü kanunu olan termodinamik yasalarda aranabilmektedir. Soyut resim sanatında ki biçimsizliğin temelini biçim bozma ile atan kübizmden önce sanatın doğa ve doğal biçimler olduğunu savunan akımların çıkış noktaları olmuştur. Ama sanat aynı zamanda bu doğal biçimlerin dışında sanatsal bir biçim dünyası yaratma gayesi içindedir. Bunu çağdaş soyut sanatçı Jawlensky'nin sözleriyle dile getirirsek, "Sanat yapıtı bir dünyadır. Doğanın bir taklidi değil. Sanatçı kendi ben dünyasında sahip olduğu şeyi ifade eder. Yoksa gözleri ile gördüğünü değil." (Tunalı,1996;130). Böyle bir biçim anlayışı sanatı doğadan koparmıştır. Biçimlerden uzaklaştırmıştır. Ve sanatçılar ben dünyalarına yönelmişlerdir(Sabahat,2012;24). Münih'te yaşayan Vasily Kandinsky birçok alman meslektaşısı gibi katıksız ruhsallıkta yenilenmiş bir dünya özlemektedir ve soyut sanatı başlatır. Bu soyut sanatta

kendiliğindenlik barındırır. Soyutçuluğun yalnızca ifadecilik yoluyla bir akımla gelmiş olması olasılık dışıdır. Yani ifadecilikte amaç tamamen biçimi bozmak değildir. Biçimin tamamen entropiye uğrayarak soyutlamaya gitmesi konusunda, soyut sanatı anlayabilmek için kübizme dönmek gerekir. Klasik resim anlayışının sona ermesi ile Cezanne'nin öncülük yaptığı bir grup sanatçı biçimin değil özün önemli olduğunu ve biçimin gelip geçici bir durum olduğunun farkına varmıştır. Biçim evrendeki tüm maddeler gibi entropi kanunu gereği zamanla bozulacak ve düzensizleşecektir. Dolayısıyla sanat yoluyla gerçeği aramakta zamanla yok olup gidecek biçim üzerinde durulmamalıdır. Bu durum soyut sanat ile gündeme gelmiştir. Soyut sanat ile biçim arayışı entropik bir durum almıştır. Biçimler bozulmuştur. Öz resmedilmiştir. Sanat eserlerinde artık bir entopik durum mevcuttur. Entropi arttıkça resimler düzensizleşti. Dolayısıyla doğada var olan entropi kanunu soyut sanat ile sanat alanında da kendini göstermeye başladı. Ne var ki zaten özü arayan sanatçılar özün bulunduğu doğada, doğa kanunu olan entropiye bağlı kalmalıydı. Sanatta entropik durum biçim ile ortaya çıkmıştır. Sanat tarihi boyunca sanatçılar gerek bilinçli gerekse bilinçsiz bir şekilde entropi kavramına resimlerinde yer vermiştir. Kübizm, Kandinsky'nin renksel ifadeci uyuşumlarına göre çok daha köklü bir kopuş yarattı. Soyut sanat ile biçim bozma Kübizm de Loutrec'in afişlerinde ve Beardsley'in görsel açıklamalarında görülmektedir. Amaç, biçimlerin atakça basitleştirilmesinin hem çarpıcı hem de zarif görünmesiydi. O zamanın birçok sanatçısı bu biçim sadeleştirme yöntemini kompozisyona, kompozisyon olarak özellik kattığı için sevildi (Gombrich,1992).

Klasik dönemde saray siparişleri gibi sipariş üzerine yapılan resimler revaçta olmuştur. Sanatçılar bu resimleri en iyi biçimde sonuçlandırmak için yarışmışlardır. O zamandan bu zamana sanatçılar, sanatta önemli olanın biçimsel denilen sorunlara yeni çözümler bulmak olduğunu tartışmasız kabul etmişlerdir. Biçim, konunun önünde olmalı idi. Bu konuda önemli sanatçılardan Kandinsky'nin arkadaşı olan Poul Klee'dir. Klee kübizmci etkilere bağlıydı. Bu ona biçimlerle oynayabilmesi olanaklar veriyordu. Klee'nin bu yöntemleri tabloya başlamadan bulması olanaksızdı. Yani burada bir kendiliğindenlik ve rastlantı barındırmaktadır. Çalışmalarından önce bir plan düşünce takvimi yapmamaktadır. Dolayısıyla rastlantı ile olasılıkçı bir sanat alanı diyebiliriz. Bir düşsel özgürlük onu bu buluşa yönlendirmiştir. Geçmişin ustaları da kimi zaman anlık esinine ve rastlantıya kendilerini bırakmışlardı. Biçimsel sorunlara karşı gittikçe büyüyen ilginin Kandinsky'nin Almanya da başlattığı soyut sanat alanında ki deneyimleri yeni bir biçimde ele alınmasını sağladı. Tablolarını basit öğelerle kurmak isteyen Mondrian, doğrular ve salt renklerle, açık-seçiklik ve öz denetimin doğa yasalarının nesnellliğini bir anlamda yansıtabileceğini düşünüyordu. Beyaz zemin üzerine yerleştirdiği daire ile çalışmasında özü yansıtmayı hedeflemişti. Kandinsky, Klee gibi Mondrian'da şeylerin (belki de öz) kalıcı gerçekliği karşısında biçimi entropiye uğratiyordu. Klasik dönem ressamlarına belli kurallar içinde bir yönü izleyerek amacına ulaşıyorlardı. Olasılık payı yoktu. Yeni dönemde Mondrian istediği kareyi istediği yere koyabiliirdi. Kurallar yoktu ve olasılık çoktu. Dolayısıyla burada entropinin olasılıkçı bir yasa olduğunu hatırlamakta fayda görülmektedir. Alexcander Collier'de Mondrian gibi evrenin matematiksel yasalarını özlüyordu. Fakat Colder'e göre sanat katı ve dural olmamalıydı. Çünkü evren sürekli bir devinim içerisinde. İzlenimcilerle birlikte klasik dönemde önemli olan konunun reddedilmesi daha sonra biçim üzerine denemelere girilmesi üzerine bu basit, yalın soyutlama ile biçiminde önemli olmadığı anlaşıldığında asıl olanın nesneler değil içsel bir durum olduğu anlaşıldı (Gombrich,1992). Görülebilir nesneler yerine düşünülebilir nesnelerden hareket eden sanatçılar artık ortaya çıkan sanat ürününün son halinden çok yaratım sürecine önem vermişlerdir. Bir sanat yapının oluşmasından trasendantal (aşkın) bir duygu oluşumu gerekmektedir. Bu soyutlama içtepisi ile sanatı ruhsal durumda aramalıyız. İnsanla dış dünya olayları arasında panteist içtenlik gibi mutlu bir ilgi, özdeşleşim içtepisinin koşulu olduğu halde, soyutlama içtepisi, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluğu gösterir. Ve kuvvetle trasendental bir renge bürünen düşünceleri ile dinsel bir ilgi kurar(Tunalı,93,23).

Böylece sanat ile kendimizi ifade edebilme fırsatımız tarih boyunca değişik şekilde günümüze kadar gelmiştir. Sanat sadece kuramlar, yasalar yoluyla kavranabilecek bir durum değildir. Bir sanatın yaratım sürecide önemlidir. Duygu eylemden, eylemi bireyden, bireyi de sezgiden veya yaratıcılıktan aynı tutma olasılığı yoktur(Ersağdıç,2011,1). Bu noktada gördüğümüz durumda göz önüne çıkan yaratım sürecidir. Bir eserin yaratım sürecinin aşkın, duygusal ve sezgisel olarak kendiliğinden olması gerekmektedir. Entropi yasasında önemli olan durum kendiliğinden gelişen süreçtir, buna doğal süreç denmiştir. Entropinin var olması için bir dış etki olmaması gerekmektedir. Öze ulaşmak amacıyla entropi ile gidilen yolda ortak nokta kendiliğinden süreçtir. Entropinin sürekli artış içinde olması kesin durumdur. Bu devamlı düzensizliğin artması demektir. Soyut sanata sezgi ve duygunun yoğunluğunun girmesi, anlık, rastlantı kavramlarına yer verilmesi ve entropi

artışı lirik soyut ile gündeme gelmiştir. Makalenin bu bölümünden sonra sanatta asıl entropik durum, lirik soyut ile gündeme getirilecektir.

Lirik Soyut

Sanat, devamlı kaybedilen özgünlüğü aramıştır. Ve bunu değişik yollarla denemiştir. Lirik soyut ile kaybedilen özgünlük sezgi ve yaratıcılık ile aranmıştır. Hiçbir taslak yapmadan kendi aşkın ruh hali ile gelişi güzel, düzensiz eserler ortaya koymuşlardır. Düzeltileme şansı ve durumu olmayan bu eserlerde entropik durum mevcuttur. Entropinin geri döndürülemezlik durumunu en çok biz lirik soyut sanatta görmekteyiz. Anlık ve rastlantısal sanatçılar, aşkın bir ruh haline önem vermişlerdir. Örneğin bir action painting çalışmasında sanatçının en önemli durumu yaratım sürecidir. Yaratım sürecinde kendinden geçme, duygusal coşku yakalayan sanatçı kendiliğinden bir çalışma ortaya koyar. Entropide geri döndürülemezlik olgusu her bir damlanın yerinde kalması ve devamlı birbiri üstüne gelmesiyle gerçekleşir. Tek yönlü bir süreçte, doğal süreç yani dış etki olmaksızın bu çalışmalarda entropi kavramı görülmektedir.

İkinci dünya savaşında döneme denk gelen lirik soyut eğilimler gelenek karşıtı yapısı, kural tanımazlığı, tinselliğe olan yönelimi eylemi yücelten yanı ve zengin aykırı malzeme estetiğiyle sahneyi alıyordu. Onların ki ilişkisizlik içindeki ilişkiyi, düzensizlik içindeki düzeni, amaçsızlık içinde amacı öngören yeni bir yaratım biçimiydi(Ersadıcı,2011,1). Lirik soyut sanat ile otomatizm kavramı yakından ilişkilidir. Bilinçsizce kendiliğinden ruhsal bir aşkınlıkla yapılan otomatizm lirik soyuta yön veren Pollock, De Kooning'in çalışmalarında da görülmektedir. Jackson Pollock, çoğu kişiye göre Japon sanatında ki kendiliğindenlik olgusunu benimsemiştir. Ve zamanla entropiye uğrayarak tüm biçim ve maddelerin önemli olmadığı ve gerçeğin özde olduğunu bilinmektedir. Bundan dolayı resimlerinde bir tür kendiliğindenlik olgusu hâkim olan bir damlatma tekniği kullanmaktadır. Dolayısıyla action painting olarak adlandırılan üslubun başında yer almaktadır. İnformel resimlerin alanından biri olan action painting, olabildiğince serbest, figürsüz, düzensiz bir yapıya sahiptir. Olasılığın, düzensizliğin kendiliğindenliğin bol olduğu bu resimlerde dolayısıyla entropi artışı mevcuttur(Gombrich,1992). Lirik soyut resimlerle entropi (düzensizlik içindeki düzen) durumu söz konusudur. Entropi asla görsel düzensizlik değildir. Bu noktada bu konuyu açmakta fayda görülmektedir. Düzensizlik denildiği takdirde görsel düzensizlik anlaşılmaktadır. Fakat planlı ve bir dış etki tarafından düzensizlik yaratma durumu entropi artışı değildir. Entropi artışının görülmesi ortada kendiliğinden gelişen bir düzensizlik oluşmalıdır.

Sanat kendiliğindenlikle gelişen oluşumlara önem veren lirik soyut sanatçılar; Roger Bissiere, Jean Foutrier , Henry Michaux, Jean Dubuffet, Hans Hartung, Sergipoliakoff, Vieira da Silva , Vols , Jean Michel Atlan, Georges Mathiev dir(Ersadıcı,2011,100). Lirik soyut sanatçılardan Henri Michaux, kendini değişime adanmış bir sanatçıdır. Bu değişimi eserlerine uyusturucu kullanarak, bilincini kapatarak aktarmaktadır. Bu bakımdan Vols'un çalışma biçimi ile benzemektedir(Ersadıcı, 2011,116). Sanatta geçmişin kurallarını reddeden sanatçı sanatta asıl olması gereken özü bilinçsiz bir aşkın ruh hali ile yakalamaya çalışması entropi kanununun doğal süreci gereği olabilmektedir. Diğer bir yandan Jean Dubuffet ise, formları bozmanın, bilmeden, düşünmeden ortaya çıkan anlık etkilerin keşfi peşindedir. Entropi kanunu gereği evrende bir süreç vardır. Bu süreç düzenden düzensize gitmektedir. Bu gidiş yönü her zaman ileriye yöneliktir. Formları bozarak aslında objenin dış görünüşü reddeden sanatçı, asıl olanın duygu, his olduğunu ve bunu yakalamanın yolunu da doğal süreç ile yakalamaya yönelmiştir(ersadıcı,2011,119).

Lirik soyut sanatta, entropiyi, yani evrenin gerçeğini eserlerinde gösteren en etkili sanatçı Hans Hartung'dur. Hartung taşısizm ve action painting'inde öncüsü sayılmaktadır. O resimlerine bir ön tasarı olmadan başlamaktadır. Bu durum entropi yasasında ki anlık kavramının önemiyle ilişkili olabilmektedir. Eğer bir resim öncesi bir tasarı ve plan olursa, burada kendiliğinden gelişen bir düzensizliğe yönelim olmamaktadır. Çizgilerinin rastlantısal yerlerini kendiliğinden bir devinimle belirlemektedir. Onun resimlerine bakıldığında kuralların bozulmuş düzensiz yapısı görülmektedir. Düzensiz lekeler kullanarak bir düzen oluşturma çabasında olan sanatçı, evrenin bir düzenden düzensizliğe fakat bu noktada bir düzensizlik içinde düzen doğması durumuna yönelmektedir. Düzensizlik içindeki düzeni yakalamak isteyen sanatçı, resimlerinde kendiliğinden gelişen bir süreç göstermektedir. Entropi kanunda ki doğa işleyişini resimlerinde yaratım sürecinde kullanmıştır(ersadıcı,2011,128) .

Sonuç

Sanat tarihi boyunca klasik resim sanatında var olan biçim, süsleme, oran orantı gibi kavramlar resim konusunda olmazsa olmaz bir konumda olmuştur. Resimdeki düzen, izleyicilerin gözüne hitap etmektedir. Resmin güzel görünmesinde ki neden kuşkusuz içindeki simetri ve

düzendir. İnsan doğası gereği düzenli, orantısı düzgün nesneleri sevmekte ve beğenmektedir. Fakat modern sonrası dönemde sanatçılar akademik kurallara bağlı estetik hazzı reddettiler. Resimdeki sadece göze güzel görünen estetik olmamalıydı. Estetik özde olmalı ve öz gerçeklerde aranmalıdır. Özü yansıtmak için biçimin yok edilmesi gerekir. Çünkü biçim evrenin yasaları gereği zamanla düzensiz bir hal alacak ve yok olacaktır. Bu durum yeryüzü kanunu olan entropide böyledir. Dolayısıyla entropi kanunu gereğince evrende herşeyin bozulmaya gideceğini bildiğimizde özü sadece sanatsal değeri zamanla yok olup gidecek biçimde aramamalıyız. Dolayısıyla bu durumda öz, önem kazanmıştı ve biçim entropiye uğramıştır. Sanat eserlerinin artık entropik bir durum aldığını düşünürsek, eskiden var olan düzen artık yerini düzensizliğe bırakmıştır. Entropi kanununun niteliklerinden biri olan tek yönlülük ve geri döndürülemez durum entropik eserlerde kendiliğindenlik kavramına yer açtı. Spontane şekilde gelişen çizimler ve boyamalarla sanatçılar özü iç dünyalarında aramaya başlamışlardır.

Kaynakça

- GOMBRICH, E.H.(1992). **Sanatın Öyküsü**(Çev. Bedrettin Cömert). Ankara: Remzi Kitabevi
TUNALI, İ. (1992). **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul: remzi kitabevi
HOCAOĞLU, Durmuş. **Termodinamik'in İkinci Kanunu ve Entropi, Ders notu**, Kasım,2018.
BAHARİ RAD, S. (2018). **Entropinin Görsel Sanattaki İzi**, Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara.
GENÇAYDIN Z.(1997). **Soyut Sanat Düşündürür**. Art Décor Dergisi.(4).
ERSAĞDIÇ, Yıldız. **Lirik Soyut Söylem**, (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi) İzmir 2011
KANDİNSKY, (Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Sivas 2012
SABAHAT, Hatice. **20.Yüzyıl'ın İlk Yarısında Avrupa Sanatı ve Soyut Resim Öncüsü Vassily ECZACIBAŞI** Sanat Ansiklopedisi, c.3, YEM Yayınları, İstanbul, 1997
ECZACIBAŞI Sanat Ansiklopedisi, c.1, YEM Yayınları, İstanbul, 1997
EROĞLU, Ö.(2006). **Resim Sanatı Sözlüğü**, İstanbul; Boyut Yayın Grubu.
http://haci-haci.typepad.com/canliliin_fizii/2014/04/entropi-nedir.html
<https://www.turkcebilgi.org/kimya/genel-kimya/entropi-24986.html>

SANATSAL SÜSLEMENİN PEDAGOJİK GÖRÜNTÜLERİ PEDAGOGICAL ASPECTS OF ARTISTIC ORNAMENT

*Samuratova Tattigul Kakenovna**

Özet

Makalede, modern eğitim alanında ulusal sanat kültürünün özellikleri dikkate alınmıştır. Sanat kültürünün tanımı verilir. Süslemenin gelecek nesillerin yetiştirilmesindeki rolü açıklanmaktadır. Modern eğitim alanında ulusal-sanatsal kültürün, kültürel değerlerin kullanılmasının temel sorunları.

Anahtar Kelimeler: Geleceğin Uzmanları, Mesleki Eğitim, Kompozisyon, Kompozisyon Yasaları, Öğrenme Metotları, Teoriksel Esaslar, Paleolitik ve Neolitik, Rönesans.

Abstract

In the article features of national art culture in modern educational space are considered. The definition of artistic culture is given. The role of ornament in the upbringing of future generations is described. The main problems of using the national-artistic culture, cultural values in the modern educational space.

Keywords: future specialists, vocational education, composition, composition laws, teaching methods, scientific theoretical bases, Poleolith and Neolithic, Renaissance,

Giriş

The problematic field of artistic culture is art. Art is a form of knowledge of the cultural world. In artistic and cultural knowledge the world is revealed through correlation with a person, his thoughts, feelings, experiences.

A specific form of artistic and cultural knowledge in the art, a distinctive means of translating thoughts and feelings about the world, is the artistic image. Artistic image is a form of creative thinking.

The universality, completeness of the known art of the human' relationship to the world makes visual-sensitive nature of the artistic image. Image as a way of expressing artistic thought has its own internal structure.

Art image reveals the nature of life. Its objective side is determined by the concrete historical epoch, its social laws. The artist draws on the cultural tradition of society, accumulating a musical experience of cognition of the world and basing on it its worldview and world attitude. However, in the process of creating the image the artist seeks to discover the phenomenon of living in unity with him, refracted through personal experience, temperament, culture, to express to him his attitude, to assess. It is not by chance that I. Levitan said about his painting "Above the Eternal Peace": "... I'm in it with all my content." But only the subjective, personal content has the right to declare itself, when it integrates the public mood, when he transforms the experience of generations of artistic images, realized as a personal one. That is "through a particle of the living sense the artist asserts itself all the eternal existence" [1: 9].

We continue the argument about the specificity of the artistic image of an indication of the inextricable connection and interpenetration of its emotional and rational, sensuous and comprehend the mind.

Emotional and sensual nature of the artistic image is limited by the very specific subject matter of art and cultural knowledge. The image is a product of culture,

* Doctor of pedagogical sciences, assistant professor

development of rational thinking. The content of artistic image, by V.G. Belinsky is "The idea, merged with the emotions experienced by the thought, pathos.

The artistic image is complex, polysemantic, since the object of cognition in the arts is life in its fullness of essential manifestations. The polysemantics of the artistic image, its depth and vastness give it the qualities of reticence, intangibility, enigma, which represent the product vitality, a special dynamic, poetry and irresistible attraction. Artistic image of the product is made up of contradictory characteristics: it is clear and mysterious, closed and open, finite and infinite, and it is metaphorical (V. Popkov, "Two people"; D. Žilina "Under the old apple tree"; T. Yablonskaya "Evening. The old Florence"). We are often impressed by such "open" works, they give cause for reflection. Metaphorical artistic image creates associational freedom in the perception of works of art.

Reasoning leads us to a definition: art is art-imaginative model of reality. Art as a cultural phenomenon exists in its concrete forms; each of them has a specific language, its symbolic system.

The reason for the division of art into forms - variety of types of human's public practice in the artistic development of the world, relying on the aesthetic richness of reality.

Formation of the kinds of arts has a long way of development. The designation of the arts was considered already in antiquity by Plato and Aristotle. Characterization and relationship of art were given by thinkers of the Renaissance, the theorists of classicism and the Enlightenment. For the first time from a philosophical point of view I.Kant came to this issue and tried to solve the problem of dividing the arts on the basis of a well thought-out united principle. He had a great merit in it. For the classification Kant takes one of the essential features of art - an expression of aesthetic ideas, that is its communicative function. For Kant an expression of aesthetic ideas is a perfect thing. Types of art are grouped by the method and form of expression of aesthetic ideas.

From the philosophical, social, aesthetic, moral points of view artistic culture is a collection of spiritual and material culture. Theoretical, social - historical concept of artistic culture have been considered in the works of following scientists (M.S. Kagan, L.I. Kagan, Zis, A.G. Egorov, U. W. Vogt-Babushkin, M.M. Bakhtin, U.A. Lukin, V.V. Zhuravlev, V.K. Skaterschikov, A.N. Sochor, G.N. Pospelov, U.V. Borev, L.N.Stolovich, K.Sh. Nurlanova, G.K. Shalabaeva and others). By M.S. Kagan and U.W. Vogt-Babushkin's definition, "art culture"- campaigning and development of artistic values between production and consumer is cognitive, communicative value-oriented.

According to U. Lukin, "Artistic culture is a set of artistic values created by society, as well as the process of their creation, distribution and perception, acquired by community and individual"[2].

G.K. Shalabaeva says: "Art is seen as the core of "artistic culture". Under the "artistic culture" one understands a wide range of phenomena and processes. This is a complex and flexible system whose operation includes a series of stages: the emergence of artistic values, the activity of various institutions of their distribution and stage of development of artistic values by the population. ... One of the main goals is to develop a certain type of world perception of the individual"[3: 294].

Style inheritance of artistic culture is manifested in the ability of society and human to a holistic comprehension of the culture of the past in the unity of its social and personal components.

Thus, the "art culture" expresses the concept of skill in the art, the totality of the achievements of human thought, material and spiritual wealth, a part of aesthetic culture, the totality of the artistic value of their emergence in society, and prevention of a definite historical system.

Every nation has its own peculiarities and makes its own contribution to the treasury of world culture.

The ability of artistic reflection of reality arises in the early stages of formation of any nation, as evidenced by the numerous data of history, archeology, ethnography, exploring the value of past culture.

Artistic culture of the Kazakh people includes art feelings and ideas, accumulated by artistic creativity of previous generations. Like all peoples, the Kazakhs have a rich history, their art has deep roots.

Works of art, customs, traditions, knowledge of past years are introduced to new generations into their socio-historical context in order to broaden interest in them and then reveal their true value. Side by side with the material conditions of life one of the sources of the formation of the artistic culture of the Kazakh people is an ornament. It was used to decorate clothing, household items, jewelry, a wood carving and ivory, metal and stone.

Ornament technique is very diverse: it can be a pattern bulging, and felt, and application, and a mosaic way. The motives of Kazakh ornament are numerous. They reflected the artistic attitude of the people to the natural environment, in fact, consistent with that first the color of plant, and later synthetic dyes were selected. In survived up to our days ornamental patterns have cosmogonic, zoomorphic, vegetal and geometric motives.

Ornament in Kazakh art was studied by Russian and Soviet scientists. They were V.V. Stasov, S.M. Dudin, V.N. Chepelev, B.P. Denike, T.A. Zhdanko, L.I. Rempel and others. The researchers noted that the Kazakhs live as if in the world ornament. "Environment validity is peculiarly poeticized in a range of patterns. Utensils, dishes, weapons, clothing all are lovingly covered with ornaments "[4: 276].

An ornament was formed on the basis of ancient art of pastoral tribes like Sakas, Usuns, Huns, Turks, Kangly, Kipchaks. In its main outlines it reflects their artistic thinking. Creation of patterns emerged in the process of work, communication with the environment. An ornament in ancient times had a ritual significance. For example, the Kazakhs had bronze and silver talismans with solar circles - symbols of the sun, moon, and the sky, which they worshiped to. Ornamented talisman was a sign of magic, the symbol of happiness and well-being, a reflection of religious ideas.

In the formation of zoomorphic and other motives of Kazakh ornament the following factors played a definite role: Islam's ban on images of living beings, the trend to the stylization of the images in works of applied art in this period. The motives of Kazakh ornament are extremely numerous, and retain the features of different eras and styles not only in form, but also on technology implementation. One can differentiate basic patterns on cosmogonic, zoomorphic, floral, geometric, etc. From the combination of the basic patterns the mass of derivatives is formed.

The cosmogonic patterns belong to ancient ones. First of all a solar cycle should be called. The ancient herdsmen and later Kazakhs worshiped it. Art objects with solar signs in an antiquity were a talisman to protect. To the cosmogonic vortex patterns belong sockets; they were also a symbol of the sun. These patterns are found on pottery and architectural decoration, for example, on the facade - Babadzhi Khatun Mausoleum, located in the vicinity of Zhambul, the frieze of the Alasha Khan mausoleum in the central Kazakhstan.

Cosmogonic ornaments are closely related to patterns, which are symbolic images of nature. Earth and water are the main elements of herdsmen, they were worshiped as sacred. The Kazakhs' wavy curves, zigzags, which are called su denote water, river, stream.

Patterns in the form of the head, horns, and hoofs of animals, wings and legs of birds are the main in Kazakh ornament. Numerous derivatives are compiled from them. In addition, on their basis developed multiple curves and wavy lines, spirals and curls were developed.

Zoomorphic patterns, often associated with ancient mythology were developed on the basis of realistic images of totem animals and birds: a sheep, goat, deer, wolf, bull, camel, golden eagle, hawks and others.

By the second millennium BC the geometric elements of Kazakh ornament appeared. On the territory of Kazakhstan during the Soviet era a lot of monuments from the Bronze Age were discovered and studied, and among them ceramics with geometric

patterns resembling carpet patterns of Kazakhs were found. It was met also on the rock carvings and items made of bronze.

Geometric ornament is widely used in architectural decoration, carpets, in wood carving, stone carving, and embossing on the skin. It is a square, rhombus, rectangles, triangles; represent half of a square or diamond, divided diagonally, hexagons, eight squares, shapes of squares and triangles, a parallelogram. The balance between individual elements, the proportional division of the figures entered in the track is typical for the geometric patterns. There are diverse kinds of lines: straight, wavy, spiral, as a chain, cord.

There are plant patterns of Kazakh ornament like the other groups. The main characteristics include sockets in a central field of carpet used for embroidery forming arabesques ligature, which is used in carving a carpet products similar with patterns common in embroidery wall carpets, clothes, bed valances.

In the Kazakh ornament we can find patterns representing the schematic pictures of objects in everyday use. This is a square for decoration of the central portion of the composition, pattern, applied in inlay and jewelry, ornament in the form of tongues, a pattern of round shape, used in embroidery of carpets and embossing on leather, patterned in the form of figures.

Variety of main source elements gave folk masters wide opportunities in the preparation of derivatives of patterns, shapes, and various decorative compositions by means of combination with very simple motives, spiral and wavy curls, zigzags, circles, rhombs, etc.

The ornament is always correlated with the size of the thing and its shape. With great skill folk masters place the complex configuration of composition on big and small surfaces.

For decorative compositions an approximately equality of areas of background and patterns is typical. Backgrounds are usually colored differently than the patterns, thereby creating the impression of additional patterns.

Patterns in the compositions are arranged symmetrically. They have one, two or more axes of symmetry, where patterns are located. Depending on the symmetry axes on the surface of products fine points, curbs and fragments of ornamental compositions are built. Having symmetry axes balance the squares background and ornaments and create the impression of maximum covering the surface with patterns. Axes of symmetry are constructed and color accents. Symmetry, one of the basic principles of ornamentation is typical for the color solution as a whole. The harmonious color solution, rhythmic alternation and combination of different tones are typical peculiarities of the creative designs and products of the Kazakhs. Color is closely linked to material goods and graphic patterns. Through the colors points of ornamental compositions, borders, background are distinguished, for example, in carpet compositions the central field is often composed of multiple identical patterns in form, but differently colored rosettes or their basic contours. Variation of several local tones allows you to create expressive ornamental rows and composition. The symmetry and rhythmic repetition of variously colored patterns stifles local pure tone.

Sometimes the color design of the ornament and background contrasting, for example, felt products, using black and white colors. For Kazakh ornament a combination of black and crimson, blue, green ornaments is typical as well.

In ancient times the color of products in certain colors, use of ornaments various colors had symbolic significance, they expressed certain concepts and ideas. Thus, the blue - a symbol of heaven: worship the sky, red - fire, sun: white - truth, joy, happiness: yellow - reason; black - earth: green - spring, of youth.

Though ornament as a kind of applied art was used to decorate household items: clothes, furnishing for yurt, the creative genius of the people, these convert utilitarian objects into works of art, giving them artistic value. Masters of the Kazakh national ornament had a high artistic taste, the ability to combine both parts of the ornament and colors to achieve color effects, happy eyes.

All these basic methods of constructing decorative compositions are preserved in the modern arts and crafts of the Kazakhs, as well as numerous primary and derivative elements of the ornament as a sign of artistic culture.

References

1. ZOLOTOREVA LR **History of Art. "Artistic picture of the world" (the relationship of art in historical and cultural process):** Textbook / Karaganda: KarSU named after EA Buketov, 1996. - 192 pp.
2. ZHURAVLEV V.V. **World Art Culture, Philosophical Essays.** -M.; Thought, 1987. 237p.
3. SHALABAEVA G.K. **Comprehension of culture: world paradigm and the historical realities of Kazakhstan.** -A.: "Akyl kitabı, 2001. 420s.
4. MAGULAN A.K. **Kazakh folk arts and crafts.** - Alma-Ata: Oner. - T. 1. 1986. 256p.

КӨРКЕМ ОЮ-ӨРНЕКТЕРДІҢ ПЕДАГОГИКАЛЫҚ НЕГІЗДЕРІ

САМУРАТОВА ТАТТИГҮЛ КАКЕНОВНА
ПЕДАГОГИКА ҒЫЛЫМДАРЫНЫҢ ДОКТОРЫ, АСС. ПРОФЕССОР

Аннотация

Мақалада қазіргі заманғы білім беру кеңістігінде ұлттық мәдениеттің ерекшеліктері қарастырылады. Көркем мәдениетке анықтама беріледі. Болашақ ұрпақтарды тәрбиелеудегі ою-өрнек рөлі сипатталған. Қазіргі заманғы білім кеңістігінде ұлттық-көркем мәдениетті, мәдени құндылықтарды қолданудың негізгі мәселелері мазмұндалған.

Түйін сөздер: будущие специалисты, профессиональное образование, композиция, композиция заңдылықтары, оқыту әдістері, ғылыми теориялық негіздері, Полеолит және неолит, Ренесанс, Қайта өрлеу дәуірі

**GERÇEK Mİ YOKSA KALPAZANLIK ÜRÜNÜ MÜ: RESİM
SANATINDA SAHTECİLİĞİN BİLİMSEL TESPİT YÖNTEMLERİ
IS IT REAL OR FORGED?: SCIENTIFIC METHODS OF DETECTING
FORGERY IN THE ART OF PAINTING**

*İlkay Ariz Yöndem**

Özet

Günümüz sanat dünyasında sıklıkla gündeme gelen ve alanı ciddi anlamda meşgul eden konulardan biri de eser sahteciliğidir. Genel olarak plastik sanatlar ama özel olarak da resim sanatı, sahtecilik vakalarıyla en yoğun karşılaşılacak alanlardan birini oluşturmaktadır. Bu konu, ülkemizde de gündeme gelen, ne var ki ispatında gelişmiş bilimsel tekniklere yeterince başvurulmayan bir olgudur. Bazı değerli ressamlarımızın orijinal ve sahte olan nüshaları birbirine o denli karışmıştır ki, bu durum gerçek yapıt konusunda şüphe uyandırır duruma gelmiştir. Sanat anlayışı ve sanat eserinin orijinallliği konusunda estetik ve sanatsal beğenisi gelişmiş ülkeler; dünyanın önemli müzeleri, sanat evleri, müzayede organizasyonları, kısacası sanatla iç içe olan tüm kurum ve kişiler her geçen gün sahteciliğin tespiti için yeni yöntemlerin arayışındadır. Bu arayış, sahteciliğin ortaya çıkarılmasında modern tarihleme ve analiz tekniklerinden yararlanma gereksinimi doğurmuştur. Bugün sanat hırsızlığı vakalarında sanat uzmanları, adli bir bulmacayı çözer gibi bilim adamları ile işbirliği içerisinde çalışmaktadırlar. Sanat uzmanlarını, müzayedecileri, koleksiyonerleri, müze küratörlerini ve konuyla ilgili diğer kişileri ikna etmeyi başarmış çok sayıda dolandırıcılık vakası nedeniyle yapılan incelemeler, bazı sanat eserlerinin birer kalpazanlık ürünü olduğunu kanıtlamıştır. Bu çalışmada, sanat dünyasının yanı sıra halkın genelini de eserlerin özgün olduğuna ikna etmiş çeşitli sahtecilik vakaları ele alınarak, bilim insanlarının bu sahteciliği nasıl saptadıkları konusunda yapılan araştırmalar irdelenerek çözüm yolları örneklerle açıklanmaya çalışılacaktır. Bu çalışmaların çoğunun temeli kimyaya, özellikle kimyanın resimleri moleküler seviyede inceleyerek, onların “gerçek mi yoksa kalpazanlık ürünü mü?” olduğuna dair soruların yanıtlanmasına olanak sağlayan bilimsel tekniklere odaklanmaktadır. Bilimsel analiz çalışmaları, yalnızca sahteciliğin tespitinde değil aynı zamanda ressamların renk paletinde yer alan pigmentleri ve renk katmanlarını nasıl inşa ettiklerini; ustaların uyguladıkları teknik ve malzemeleri öğrenmek açısından da önemli veriler sağladığı için eserin korunmasına da katkı sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanatta Sahtecilik, Resim, Modern Tarihleme Teknikleri, Analiz ve Tespit Teknikleri, Restorasyon ve Konservasyon.

Abstract

The forgery of paintings is one of the topics that are frequently included in the agenda of the current art world, and has become a considerable occupation for this area. The plastic arts in general and the art of painting in particular, consist one of the areas that involve the cases of forgery most intensively. Forgery is also a hot topic in Turkey, yet this nation does not make sufficient use of cutting-edge scientific techniques for proof. The original works and forged copies of certain Turkish artists are so confused now that it creates suspicion about the actual art works. The countries that have a more developed aesthetic and artistic taste regarding artistic approach and the originality of art works, important museums in the world, art houses, auction organizations, briefly all institutions and people that are engaged in art, are always seeking new methods of detecting forgery. This search created the need for the use of modern dating and analysis techniques to detect forgery. Currently, art experts work in collaboration with scientists for cases of art theft like solving a legal puzzle. Examinations of a large number of fraud cases have persuaded art experts, auctioneers, collectors, museum curators and other related persons proved that certain art works were actually the products of forgery each. This study will try to explain ways of solution with examples by describing a variety of forgery cases that persuaded both the public and the world of art about the originality of the art works and by analyzing studies of how scientists detected these cases of forgery. A majority of these studies are based on chemistry and focus on the scientific techniques of chemistry that make it possible to answer the questions about whether these art works are real or forged by examining paintings at a molecular level. Scientific analyses contribute to artwork

* Arş. Gör. İlkay Ariz Yöndem, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, 06830-Ankara/Türkiye, ilkayzturan@gmail.com.

protection research in not only by detecting forgery, but also providing important data to learn about the ways that artists build the pigments and layers of color in their color palettes as well as the techniques and materials used by master painters.

Key Words: Art Fraud, Painting, Modern Dating Techniques, Analysis and Detection Techniques, Restoration and Conservation.

Giriş

“Sahte bir eseri koleksiyona dâhil etmek gerçekten bir hatadır, ama gerçek bir parçayı sahtelik mührü ile damgalamak günahtır.” Max Jakob Friedländer

Sahtecilik sadece bu çağa özgü bir sorun değildir. Belli bir sanatsal yetkinliğe ulaşmasının yanı sıra ekonomik değeri bulunan eserlerin taklit edilmesi ve orijinalmiş gibi sanat piyasasına sunulması geçmişten günümüze sanat dünyasını meşgul eden konulardan biridir.

Dünya sanat tarihine bakıldığında, sanat piyasasının var olduğu günden beri kopyaların ve sahtelerin var olduğu görülür. Yaratılan bir sanat eserinin ya da edebi eserin bir başkasına (genellikle daha ünlü bir sanatçıya) sahte bir şekilde atfedilmesi olarak tanımlanan sahteciliğin örnekleri, sahte Yunan eserlerinin eski Roma sanat piyasasında ortaya çıkmaya başlamasına kadar uzanır (Dutton, 1998, 331-332). Hoving; “ilk gerçek sanatçı, ilk sanat eserini yaratmaya başladıktan hemen sonra, ilk sahtekârın sahtesini yapmaya başladığından emin olabilirsiniz” (1968, 242) der. Bu sahtecilik olgusunun tarih sahnesinde her zaman yer aldığı altını çizer. Nitekim bir eser koleksiyon malı olabilecek özelliklere sahipse ve büyük bir getirisi (çoğunlukla mali) olacaksa, sahteciliğin ortaya çıkması kaçınılmaz görünür (Bowden, 1999, 333; Humphreys, 2002, 33).

Aldatmayı içermeleri ve yanlış bir başarı elde etmiş olmalarına ek olarak, sahte eserlerdeki kültürel yanlışlığı Alfred Lessing “sanatsal bütünlükten” yoksun olmak olarak belirtir. Lessing’e göre yaratıcılık sanatın bir özelliğidir, sahte eser, estetik olarak olağanüstü bir iş olabilir ancak “her iyi sanat eserinin bir işareti olan hayali yenilik veya kendiliğindenlik” ten yoksundur. Bu bağlamda sahtekârlıklar, sanatın, özellikle de yaratıcılığın belirleyici özelliklerinden yoksun oldukları ve yeni hiçbir şey üretmedikleri için değer görmezler. Öyle ki tanımı gereği gerçekten yaratıcı olan bir eser sadece bir kez yaratılabilir (Bowden, 1999, 334).

Sanat tarihi boyunca her türlü sanat eseri tahrif edilmiş ve kopyalanmış olmasına rağmen, bu yazıdaki vurgu resim sanatı üzerine olacaktır. Resimlerin özgünlüğüne karşı duyulan ilk endişeler, sanatçıların kataloglarını yeniden yapılandırma ihtiyacını doğurmuştur. 19. yüzyılın ortalarında sanat tarihçileri, sanat eserlerinin özgünlüğünü tanımlamak için kaynak (eserin soyağacı) önceliğini kabul etmeye başlamışlardır (Stellaa vd. 2018, 1). Örneğin, 1960’ların sonlarından itibaren, Rembrandt Araştırma Projesi adı altında bir grup sanat uzmanı, 17. yüzyılın ünlü Hollandalı ressamına atfedilen yüzlerce eseri gözden geçirmeye başlamıştır. Çalışmalar sırasında uzmanlar, Rembrandt’a ait olduğu düşünülen eserlerin en az yarısının sahte, kopya ya da yanlış olduğunu belirtmişlerdir (Cohen, 2012, 12).

Sanat eserinin özgünlüğünün değerlendirilmesindeki geleneksel uygulamalar; incelenen resmin stilistik ve biçimsel bileşenlerinin karşılaştırmalı analizine dayanan, ayrıntılı sanatsal kimliklerin atfedilmesine dair çalışmalardır. Bu çalışmalarda küratöre ve sanat tarihçisine önemli bir rol düşmektedir. Sanatçının resim sanatına aktardığı belirleyici özellikleri tespit etmek, resmin yaratıcısına varana kadar geçen zaman içerisindeki sahiplerini belirlemek ve resmin kaynağını incelemek küratörün sorumluluğundadır. Sanat tarihçisi ise, üslubun ve fırça çalışmasının eserin atfedildiği sanatçınıninkiyle uyuşup uyuşmadığını belirlemek için stilistik analizlerde bulunur. Bu konuda başvurulabilecek analizlerden biri de Morellian analizidir. Morellian analizi, eserde tekrarlanan üslup ayrıntılarını tanımlayan formüllerin oluşturulması ve haritalandırılması ilkesine dayanır. Sanatçının, kulaklar, gözler ve yakalar gibi küçük özellikler yaratmadaki özel yaklaşımını yansıtır. Bu analiz genellikle sanatçının boyayı ve işçiliğini büyük ve küçük fırça darbelerinde uygulama tekniğine odaklanır. Rembrandt Araştırma Projesi’nde başvuru tekniklerden biri de budur (Ragai, 2013, 164,165).

Son yıllarda resim sanatının, uzun vadeli bir yatırım aracı olarak görülmeye başlanması ile sanat pazarı sahtecilik tehditlerine karşı daha da açık hale gelmiştir. Bugün, çeşitli sanat sahtekârlıklarının, sanat piyasasının % 40’ını oluşturduğu yönünde görüşler vardır (Bocart vd, 2011, 124; Moran vd. 2016, 46). Nitekim teknoloji ve bilgi artışı suç birliği için uygun ortamı yarattığında, orijinal ile sahte eser arasında ayırım yapmak gittikçe zorlaşmaktadır. Sahtekârlar, resmin asıl sahiplerine göre çoğunlukla avantaj sahibidir. Ressamın döneminde olmayan teknoloji ve bilgi

birikimini kullanma şansları vardır (Irvin, 2005, 128). Sahtekâr, sanatçının stilini kopyalayarak ya da yapay yaşlandırma tekniklerini kullanarak çalışmasına güvenilirlik kazandırmak için çeşitli stratejilerden yararlanabilir. Bu artan zorluklardan dolayı, resim sanatında stillerin ve tekniğin yorumlanmasına ek olarak daha güvenilir doğrulama yöntemlerine ihtiyaç duyulmuştur. Pigmentler, bağlayıcı ortamlar ve desteklerin kimyasal ve / veya fizikokimyasal analizler yoluyla karakterize edilmesi önemlidir. En iyi sonuç için resimlerin özgünlüğüne ilişkin kararlar diğer sanat uzmanlarıyla birlikte yorumlanmalıdır.

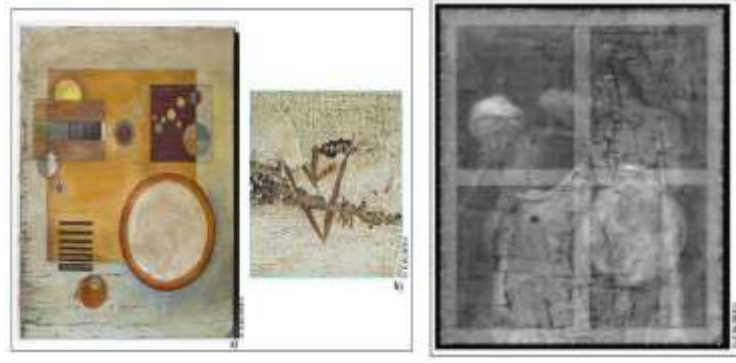
Sahteciliğin Bilimsel Yöntemlerle Tespiti

Resim sanatında sahteciliğin bilimsel yöntemlerle tespitine dair çalışmalara değinmeden önce, bu analizlerde önemli veriler sunan boya ile ilgili bilgilere kısaca değinmekte yarar vardır. Bir sanatçının boyası dört ana bileşenden oluşur; boyaya rengini veren *pigmentler*, pigment ve yüzey arasında yapışkan olarak işlev gören *bağlayıcılar*, pigment ve bağlayıcının yüzeye yayılabildiği viskoz bir ortam sağlayan *seyrelticiler*, yüzey ve boyaya renk haslığı gibi özellikler sağlayan *katkı maddeleri*. Özellikle pigment karakterizasyonu, resimlerde sahtekârlığın tespitinde, önemli bir rol oynamaktadır. Bunun nedeni; doğal ve sentetik pigmentlerin, üreticiye özgü olması ve üreticiler arasında farklılıklara yol açabilecek çeşitli jeolojik, madencilik ve üretim işlemlerine tabi olmasıdır. Sahteciliğin tanımlanması için boyayı inceleyen yöntemler, özgünlüğünden şüphe duyulan resimdeki pigmentlerin kompozisyonunu tanımlayarak bunu, incelenen resmin üretildiği varsayılan zamanda mevcut olan pigmentlerle ve/veya resmin atfedildiği sanatçının paletinde yer alan pigmentlerle ilişkilendirmeye çalışırlar (Iwanicka vd. 2018,403).

20. yüzyılın başlarından itibaren, sanat eserlerinin özgünlüğünün araştırılmasında kanıtı dayalı sonuçlara duyulan ihtiyacın artmasıyla birlikte, bilimsel analiz yöntemleri adli çalışmalarda daha yoğun rol almaya başlamıştır (Blumenroth vd. 2014, 262). Bugün, geniş bir yelpazeye yayılan farklı yöntemler, kullanılan materyaller, sanatsal süreç, eserin korunma durumu, özgünlük ve durum değişiklikleri hakkında bilgi edinmemizi sağlamaktadır. Bir müze küratörünün, bir restoratörün, bir adli uzmanın ya da bir sanat tarihçisinin çalışılan sanatçının kullandığı pigmentlere dair bilgiye sahip olmak istemesinin farklı sebepleri olabilir. Bu amaçla, bazıları pigment içinde bulunan elementlerin, bazıları kimyasal grupların, bazıları bileşiklerin ve bazıları da pigment materyalinin tanımlanmasına yarayan birçok teknik mevcuttur. Bu teknikler tek başlarına veya bazı durumlarda birbirleriyle kombinasyon halinde kullanılırlar (Burgio vd. 1997, 1). Resimlerin adli incelemesinde kullanılan en yaygın teknikler aşağıda kısaca belirtilmiştir:

Resimlerin yüzey incelemesinde *optik mikroskop* ve *UV ışığı* yaygın olarak kullanılmaktadır. *Optik mikroskop*, çatlakların (zamanla ortaya çıkan ince çatlak ağı) gerçek olup olmadığına dair karar verilmesini yardımcı olur, nitekim birçok sahtekâr, bu ince çatlak ağını çeşitli kimyasallar ile oluşturabilmektedir (Ragai, 2013, 165). UV ışığı altındaki incelemelerle, yeni boyanan veya rötuşlanan kısımlar ortaya çıkar. UV ışığı ayrıca bazı mineral ve organik pigmentleri tanımlamak için de kullanılabilir. Örneğin, UV lambaları altında, mineral pigment ZnO genellikle parlak beyaz gözükürken, kırmızı kök boya (*red dye madder*) turuncu bir ışıltı yayar (Burgio vd. 2005, 1266).

Resimlerin görüntülenmesinde; *X- Işını Radyografi (XRR)*, *Kızılötesi Reflektografi (IR)* ve *Optik Koherans Tomografi (OCT)* teknikleri yaygın olarak kullanılmaktadır. *X- Işını Radyografi (XRR)*, resimlerin analizinde kullanılan en eski tekniklerden biridir. Resimler çoklu katmanlardan oluşmaktadır. Sanatçılar çalışmalarından memnun olmadıklarında ve/veya yeni bir tuval almak pahalı geldiğinde, tuvallerini tekrar kullanmışlardır. Bu teknik resimde görünür olmayan kompozisyon detaylarını ve ayrıntıları ortaya çıkarır. Resmin alt katmanlarında yer alan önceki resimlerin görünür izleri, sanatçının ön çizimi veya boyayı nasıl uyguladığına dair önemli bilgiler sunar. Görünen resmin altındaki çalışmalar, ressamın bilinen sanatsal özellikleriyle tutarsızsa veya görünen resmin, alt kısımda yer alan çizimden daha sonra gerçekleşme ihtimali yoksa özgünlük konusunda şüphe duyulur (Şekil 1). Bu teknik ayrıca, resimlerin konservasyonunda, bozulmanın erken aşamalarını ortaya çıkarmak için de kullanılmaktadır (Moran vd. 2016, 40).



Şekil 1: Vasily Kandinsky'ye ait atfedilen resim, tarih ve imzaya ilişkin detay (sol), resmin X-radyografi ile dijital taraması (sağ). Araştırmacılar X- radyografi taraması sonucunda tabloya baktıklarında, tuval üzerinde görünenden çok farklı bir kompozisyonla karşılaşmışlardır. Tabloda türbanlı bir adam ve yüzünü eliyle kapatmış bir kadın görülmektedir. Kandinsky üzerine yapılan incelemelerden onun tuvallerini yeniden kullandığı bilinmektedir, fakat yapılan resmin Kandinsky'nin üslubundan çok farklı olması ve onun tuvalinde yer alıyor olması, bu resmin orijinal olma ihtimalini düşürmektedir (Saverwyns, 2011, 2-4)

Kızılötesi Reflektografi (IR), X- Işını Radyografi (XRR) tekniği gibi, resmin boya katmanının altında yer alan kompozisyonların görülebilmesine olanak tanır. İmzanın analizine, kullanılan malzeme ve araçların (fırça vb. gibi) belirlenmesine, durumun değerlendirilmesine ve resmin ilk oluşum katmanına dair bilgiler sunduğu için form analizine ve stil eleştirisine izin verir (Blumenroth vd. 2014, 267). IR analizi, boya tabakalarının altında kalan çoğu zaman karbon içeren bir malzemeyle (kömür, grafit vb. gibi) çizilmiş eskiz ve referans çizgilerini veya alt çizimleri açığa çıkarabilir, çünkü IR radyasyonu boya bileşenleri tarafından emilmezken, karbon siyahı IR fotonlarını kuvvetli bir şekilde emmektedir (Humphreys, 2002, 33). Böylelikle, koyu bir kontrast taslağı olarak ortaya çıkan alt tabakaların ve alt çizimlerin görüntüleri incelenen eserler hakkında önemli bilgiler sağlar (Saverwyns, 2018,140) (Şekil 2).

107



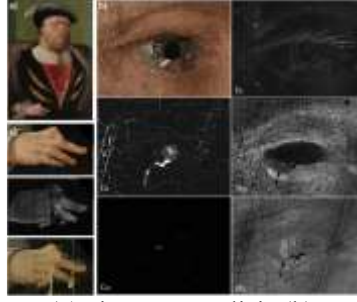
Şekil 2: Kızılötesi Reflektografi ile yapılan analizde, boya tabakasının altında Aziz Johannes'ın kafa çizimi ortaya çıkmıştır (Url-1)

2 veya 3 boyutlu resimleri görüntülemek için kullanılan bir diğer teknik ise *Optik Koherans Tomografi (OCT)* 'dir. OCT, temassız, güvenilir ve incelenen nesnenin herhangi bir hazırlığını gerektirmemesi bakımında cazip bir yöntemdir. Daha çok vernik tabakası gibi ince, yarı saydam yapıların incelenmesinde bu yöntem başvurulur. Özgün imzalar genellikle boya ile aynı seviyede yer alırken; sahte imzalar vernik tabakasının üzerinde bulunur (Moran vd. 2016, 44-46).

Bazı durumlarda farklı pigmentleri incelemek ve tanımlamak için, boyanın yapısını daha detaylı incelemek ve daha iyi anlamak gerekebilir. *X-Işını Flüoresans (XRF), X ışını kırınımı (XRD), Raman spektroskopisi, Fourier dönüşümlü kızılötesi spektroskopisi (FTIR)* böyle bir imkân sunar.

X-Işını Flüoresans (XRF), bilim adamlarının resimlerde bulunan unsurları tespit etmek ve ölçmek (sayısal olarak bir şeyin miktarını veya kapsamını belirlemek) için kullandıkları tekniktir. Benzer görünen boya pigmentleri, farklı zaman aralıklarında üretildiklerinde element içerikleri farklılık gösterebilir. Yöntem, resmin tüm katmanlarındaki element kompozisyonunu tespit edebilir (Moran vd. 2016, 43). XRF, tahribatsız olma, iyi bir analiz hızına sahip olma, resmin yüzeyinden ve

alt katmanlarından gelen bilgileri tek bir ölçümle elde edebilme özelliklerinden dolayı, resimlerin adli analizinde uzun zamandır kullanılmaktadır (Şekil 3) (Saverwyns, 2018, 140).



Şekil 3: VIII. Henry 'nin Portresi (a) 'nin XRF analizi; (b) gözün detayını, fırça darbelerini ve boyamadaki tek bakır bazlı pigmentin kullanımını göstermektedir. Sağ elin detayı (c), koruma işleminden önceki durumu ve Cıva (Hg) elementinin dağılım görüntüsünü vermektedir (Alfeld vd. 2017, 91)

X-Işınları Difraksiyonu (Kırınımı) XRD, pigment kompozisyonunun tespiti için kullanılan bir tekniktir. XRD, kristal pigmentlerin tanımlanmasını sağlar (Blumenroth vd. 2014, 270). *Raman spektroskopisi*, boyalı kültürel mirasın (duvar resimleri, prehistorik kaya sanatı, ortaçağ resimleri ve el yazmaları, çömlek eserleri dâhil) incelenmesinde en çok kullanılan tekniklerden biri haline gelmiştir (Košařová vd. 2016, 37). Raman spektrumlarındaki spesifik spektral çizgiler, kullanılan boyalar hakkında bilgi verirken, hatların yoğunluğu, pigmentlerin oranlarına karşılık gelir. Bir sanat uzmanı, bu bilgileri kullanarak, sahteciliği veya daha sonraki bir restorasyonu ortaya çıkarabilir. Raman, pigmentlerin, astar tabakasının ve verniklerin incelenmesinde büyük bir kullanım alanı bulmuştur (Maev, 2008, 10). Her malzemenin Raman spektrumu kendisine özgüdür, yaygın pigmentlerin ve minerallerin Raman spektrumlarının veri tabanları oluşturulmuş ve yayınlanmıştır. Böylelikle, incelenen herhangi bir resmin özgünlüğü, resimden alınan numunenin Raman spektrumu ile bilinen veri tabanlarının karşılaştırılmasıyla değerlendirilebilir (Burgio vd. 2005, 1264). Raman tekniği, tahribatsız olması, yüksek uzamsal çözünürlüğü, etkileşime karşı rölatif bağışıklığı, uygulama kolaylığı ve hem organik hem de inorganik bileşikleri tanımlayabilmesi nedeniyle eserlerin analizinde yaygın bir kullanım alanı bulmuştur (Smith vd. 2001, 185).

Fourier dönüşümlü kızılötesi spektroskopisi (FTIR), düşük maliyeti ve hassasiyeti nedeniyle, sanat ve arkeolojide materyallerin tanımlanmasında yaygın olarak kullanılan bir diğer analitik yöntemdir (Marinescu vd. 2014, 37). Pigmentler ve bağlayıcı ortamlar gibi hem organik hem de inorganik bileşenleri karakterize edebilen moleküler teknik olma avantajına sahiptir (Tomasini vd. 2012, 28). FTIR sisteminin temelleri, kızılötesi radyasyonun emilimi ile moleküllerdeki kimyasal bağların gerilme, bükülme ve bükülme gibi farklı titreşim hareketlerinin ölçülmesi ilkesine dayanır. Her bir molekülün yapısı benzersiz olduğu için, moleküldeki atomların frekans titreşimleri de aynı oranda benzersizdir. Her spektrum parmak izi olarak kabul edilir (Kılıç vd. 2010, 446). Analiz için özgünlük şüphesi taşıyan resimdeki örneğe ait spektrum ile bilinen pigment spektrumu karşılaştırılır, eşleşme olmaması durumunda sahtecilik doğrulanır.

Bu tekniklere ek olarak, 2008 yılında Rus bilim adamları tarafından yeni bir teknik geliştirilmiştir. Bu yeni yaklaşım, 1945 yılında Hiroşima ve Nagazaki'deki atom bombalarından ve onu takip eden nükleer testlerden salınan Cs^{137} ve Sr^{90} (doğal olarak oluşmamış) radyoaktif izotopların varlığını test eder, yöntem 1945 yılından önce boyandığı iddia edilen tüm sanat eserlerin özgünlük testinde kullanılabilir. Rus bilim adamlarına göre, Cs^{137} ve Sr^{90} "çevreye serbest bırakıldığında, toprak ve bitki ömrüne nüfuz etmiş ve savaş sonrası tüm resimlerde boyalar için bağlayıcı maddeler olarak kullanılan doğal yağların içeriğinde yer almıştır. Gama-ışını spektroskopisi ile belirlenen mevcudiyetleri, herhangi bir eserde sahteciliği gösterir (Ragai, 2013, 168-169).

Resmi oluşturan diğer malzemelere ilişkin yapılacak analizler de özgünlüğün değerlendirilmesine katkıda bulunur. Örneğin; *Dendrokronoloji*, ağaç gövdesinin gelişimiyle oluşan yıl halkalarından yararlanarak tarihlleme yapan yöntemdir. Resimlerin adli incelenmesinde, ahşap çerçevenin ve desteğin yaşının belirlenmesinde bu yöntemden yararlanılır (Blumenroth vd. 2014, 271). Desteğin özgünlüğünün belirlenmesinde kullanılan bir diğer yöntem ise radyokarbon tarihlleme yöntemidir (Saverwyns, 2018,140).

Han van Meegeren & Wolfgang Beltracchi Vakaları

Hoving, sanat tarihi boyunca meydana gelen sahtecilik türlerini 3 grupta sınıflandırmıştır. Tespiti daha kolay olan ilk iki grubu; *doğrudan kopyalama* ve sahtekârın kopyaladığı pek çok şeyden öğeler alıp bir araya getirmesi olarak tanımlanan *pastiş (benzek) yöntemi* oluşturur. Bir sonraki kategori, tespit edilmesi en zor olanıdır. Bu sahtekârın var olanı birebir modellemek yerine, sanatçının stilini, zamanın ruhunu anladığı ve sanatçının elinden çıkmışçasına yeni eserler ortaya koyduğu durumdur (Hoving, 1968, 243). Bu nitelikteki sahteciliği en çarpıcı biçimde, 20. yüzyılın ünlü sanat kalpazanı Han van Meegeren ile 21. yüzyılın ünlü sanat kalpazanı Wolfgang Beltracchi'nin çalışmaları özetlemektedir.

Resim sahteciliğinde bilinen en büyük vakalar 2. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkmaya başlamıştır. Yirminci yüzyılın en ünlü sanat sahtekârı Hollandalı Han van Meegeren (1889-1947)'in Vermeer tabloları da dâhil olmak üzere usta ressamalara atfederek yaptığı sahtekârlıklar, birçok filme, belgeye konu olmuş, adına kitaplar yazılmış ve sergiler düzenlenmiştir. Meegeren'in ünlü bugün de tüm popülerliğini korumaktadır. Bunun en temel nedeni sanat dünyasında büyük bir çoğunluk tarafından orijinal olarak kabul edilen bir eserin kalpazanlık ürünü olduğunun kanıtlandığı ilk vakalardan biri olmasıdır (Saverwyns, 2018, 139).

Kendi sanatının Hollandalı sanat eleştirmenleri tarafından haksız değerlendirildiğine inanan ve onlardan öç olmak için bu eleştirmenlerin cehaletini dünyaya kanıtlamaya karar veren Meegeren, sahte eserler üretmeye başlamıştır (Dutton, 1998, 332). Meegeren, kusursuz bir sahtecilikle resimler üreterek Hollanda sanat kurumunu alay konusu yapmaya dair planını, titizlikle çalışarak ve tekniğini yıllar içerisinde mükemmelleştirerek gerçekleştirmiştir. Sahteciliğinin ortaya çıkmaması için ünlü ressamlar tarafından yapıldığı bilinen fakat kaybolduğu düşünülen veya sanatçının ilk erken çalışma örnekleri olabilecek sahte resimler üretmiştir. En büyük sahtekârlığını, 1937 yılında piyasaya sürerek birçok sanat uzmanını kandırmayı başardığı ve karşılığında yüklü miktarda para aldığı Vermeer'e atfettiği *Christ and the Disciples at Emmaus* adlı resim ile yapmıştır (Ragai, 2013, 169).

Han van Meegeren, usta ressamların boya uygulamalarını, paletinde yer alan renkleri, ışık kullanımlarını ve ressama özgü teknikleri inceleyen yüzyılların faydalanıcısı zeki bir sahtekârdı (Irvin, 2005, 128). Öyle ki, Meegeren, yarattığı resimde, kopyaladığı ressamın çağına uygun pigmentleri ve o döneme ait kanvasları kullanmaya özen göstermiş, fırça kıllarının tuval üzerine düşmesi riskini ortadan kaldırmak için porsuk kıllarından yapılmış fırçalar kullanmıştır. Çalışmalarını büyük bir gizlilikle sürdürmüş, canlı modellerden kaçınarak bazı durumlarda fotoğrafik veya başka resimlerdeki modelleri kopyalamıştır (Ragai, 2013, 171).

Meegeren'nin uyguladığı tekniklerden bir diğeri ise ince çatlak ağının oluşturulması üzerinedir. Yaratım sürecinin üzerinden birkaç yüzyıl geçen eski resimlerdeki pigmentler çok sertleşme ve hafif küçülme eğilimi gösterirler. Bu durum ince çatlak ve çentiklerin oluşturduğu bir ağı (craquelure) meydana getirir. Bu ince çatlaklar kir ve toz ile kaplanır. Bu süreci taklit etmek için sahtekârlar, kuruma hızını arttırmak için bazen yağlı boyalarda modern katkı maddeleri kullanırlar; bazen de yavaş pişirme ile ya da yüzeyi bir iğne ile çizerek ve ardından siyah mürekkeple silerek ince çatlak ağı elde etmeye çalışırlar (Adams, 2005, 2). Meegeren, eski tabloları gördükten bu ince çatlak ağlarının oluşumu konusunda da dikkatli davranmış, uzun süren zorlu deneylerden sonra ince çatlaklar için bir teknik geliştirmede başarılı olmuştur.

Teknik becerisine rağmen, Van Meegeren, dört yüz Hollandalı tabloya karşılık, Hitler'in yakın arkadaşı ve Nazi meraşeli Hermann Goering'e, *Christ and The Adulteress*, adlı sahtekârlıklarından birini vermekte kendi kariyerindeki ölümcül hatayı yapmıştır (Ragai, 2013, 171). II. Dünya savaşıdan sonra, Hollanda'nın Nazi işgali sırasında Hermann Göring yakalanmış ve müttefiklerden topladığı tüm eserler ele geçirilmiştir. Meegeren'a ait sahte resim ilk defa bu sırada ortaya çıkmıştır. Resim üzerine yapılan araştırmalarda resmin tüm el değiştirmeleri incelenmiş ve kaynak Van Meegeren'e kadar ulaşmıştır. Bunun üzerine, Hollanda'ya ait ulusal bir eseri düşmana sattığı ve bu sayede düşmanla işbirliği yaptığı için Meegeren vatan haini olmakla suçlanarak tutuklanmıştır. 1945-1947 yılları arasında süren soruşturmada, Meegeren, ölüm cezasından kaçınmak için resmin aslında sahte olduğunu ve bu sahtekârlığın kendisine ait olduğunu itiraf etmek zorunda kalmıştır (Saverwyns, 2018, 139). Meegeren, düşmana sattığı iddia edilen resmi gerçekten kendisinin ürettiğini kanıtlamak için sorgusu kapsamında başka bir Vermeer tablosu yaratmıştır. Yarattığı tablonun, Vermeer'e atfedilen diğer tablolarla çok uyumlu olduğu görülmüş ve sahtekârlığı kabul edilmiştir (Dutton, 1998, 332). Meegeren'nin itirafından sonra bile, eserlerin orijinal olduğuna inanan sanat uzmanlarından bazıları, sahte eserlerden biri olan *Christ and the Disciples at Emmaus* 'un gerçek bir Vermeer olmadığını düşünmeyi reddetmişlerdir (Hick, 2010, 1050). Bugün, Van Meegeren, bazı Hollandalılar tarafından Nazilerle işbirliği yapmak ve sahtecilik

suçu ile hor görülürken, bazıları ise Nazileri kandırması, Goering'den önemli sayıda resmi geri kazanması ve sanat kurumuyla eğlenmesinden dolayı onu halk kahramanı ilan etmiştir (Adams, 2005, 2).

Van Meegeren'nin sahtecilikte uyguladığı hileler, sanat eleştirmeninin gözünden kaçmış olsa da, modern laboratuvar analizleri, resimlerin yaşının ve özgünlüğünün ortaya çıkarılmasında somut veriler sunmuştur. Van Meegeren, Vermeer'in renk uyumunu, onun tablolarında baskın olan mavi ton üzerinden çalışmış ve taklit etmiştir. Resimler, on yedinci yüzyılda kullanılan renklerle boyanmıştır, fakat bir hata sahteciliği ortaya çıkarmıştır. Soruşturma sonrasında yürütülen bilimsel analizlerde tespit edilen hata; Meegeren'nin 19. yüzyıla kadar icat edilmemiş kobalt mavisini kullanmış olmasıdır (Rousseau, 1968, 252).

Van Meegeren'in benzek yöntemini kullandığı ilk sahtecilik girişimlerinden biri olan, 17. yüzyılın önemli portre ressamlarından Frans Hals'e (1580-1666) atfedilen *The Laughing Cavalier* adlı resim (şekil 4), X- Işını kırınım yöntemi (XRD) ile incelendiğinde, yakada kullanılan boyanın çinko oksit ve sentetik ultramarine içerdiği tespit edilmiştir. Fakat bu pigmentler sırasıyla 1782 ve 1828 yıllarında keşfedilmiştir (Ragai, 2013, 169).



Şekil 4: Han van Meegeren'in ilk sahte işlerinden: The Laughing Cavalier (Url-2)

Diğer bir örnek ise *Procuress* isimli tabloya ait kimyasal incelemelerdir. Van Meegeren'in kullandığı pigmentlerin analiz sonuçlarına bakıldığında, bunlardan çoğunun 17. yüzyılda sanatçıların kullandığı pigmentlerle uyduğu görülmüştür fakat bir tanesi uyuşmamaktadır: sentetik reçine olarak kullanılan *fenol formaldehit* veya piyasada bilinen ismiyle *bakalit* (Alberge, 2011).

Eğer bir eser yeni bir döneme aitse (veya sahte olup yüzyıllar öncesindeki bir sanatçıya atfediliyorsa), alkollü bir pamuk parçası resmin yüzeyine sürüldüğünde, boya yeterince sertleşmemişse yağlı boya çözülecek ve pamuğun ucunda görülecektir. Van Meegeren'in bakaliti kullanmasının nedeni; boyaların uzun zaman geçmesiyle sertleştiğini; pamuk ve alkol yardımıyla yapılacak bir teste çıkmayacağı bilgisine sahip olmasıydı. Meegeren boya ve pigmentlerle bakaliti karıştırarak resmi oluşturuyor sonra resimlerini fırınlıyordu. Bunun nedeni sıvı durumda olan bakalitin ısıyla sertleşerek, resmi usta ressamların eserlerinin sahip olduğu görünüme ulaştırmasıydı. Fırından çıkan resimler çok sertleştiği için onları rulo yaparak eski resimlere ait çatlak ağlarını elde ediyordu. Meegeren eski resimlerinin zamanla üzerinde kaplanan toz görüntüsünü, çatlaklara mürekkep uygulayarak çözüyordu. Meegeren'i elen veren en önemli kanıtlardan biri, 20. yüzyılda keşfedilen bakalit olmuştur (Wessels, 2010).

Resim sanatında sahtecilik konusunda, bir diğer önemli isim Wolfgang Beltracchi'dir. Beltracchi, aralarında Max Ernst (1891-1976), Pablo Picasso (1881-1973), Fernand Léger (1881-1955), André Derain (1900-1954), Heinrich Campendonk (1889, 1957) gibi birçok ünlü ressamın ismini kullanarak sahte resimler üretmiştir. Çoğu sanatçının tekniğine hâkim olan, dünyanın en başarılı sanat sahtekârı olduğunu ve her sanatçıyı kopyalayabileceğini iddia eden Beltracchi'nin sahte işleri, dünyanın en iyi sanat evlerinde satılmış, en iyi galerilerine asılmış hatta dünyanın en saygın müzayede evlerinden birinin (Christie's) kataloğunun ön kapağında yer almıştır (Mccamley, 2015).

Sanat tarihinde en büyük skandallardan birine imza atan Wolfgang Beltracchi, eserin ana kaynağından, üretimine kadar tasarladığı programı mükemmellikle gerçekleştirmiştir. Beltracchi'yi sıradan bir sahtekârdan ayıran özellik; ünlü ressamların eserlerini kopyalamaması, 'sanatçının elinden çıksaydı nasıl olurdu' diye düşünerek, onlara ait resimler ortaya koyması veya sanatçının ulaşamayan (kayıp) resimlerini üretmesiydi (Gorris vd. 2012).

Sahte bir resim ya da çizim üretildikten sonra, sahtekâr resmi satabilmek için bir kaynak (resmin soyağacı) oluşturma zorluğu ile karşı karşıya kalır. İşin nereden geldiği ve şimdiye kadar neden hâlâ keşfedilmemiş olduğu hakkında bir hikâyesi olması gerekir. Wolfgang Beltracchi, eşi Helene ile evlendiğinde ikili sadece karı koca olmamış aynı zamanda sahtecilik konusunda da çok iyi suç ortakları olmuşlardır ve sanat dünyasını kandırmak için ayrıntılı bir plan hazırlamışlardır. Beraber kurguladıkları hikâyede; Helene büyük babasının 2. Dünya savaşı öncesinde sanat koleksiyoneri olduğunu ve eserleri Nazilerden korumak için gizlediğinden bahseder. Dedesi

öldüğünde bu miras Helene'e kalmıştır. Fakat bu tamamıyla herkesi aldatmak için uydurdukları düzmece bir hikâyedir. Sözde koleksiyonda yer alan her eser Beltracchi tarafından yapılmış sahteciliklerdir. Resimlerin büyük babasına ait olduğuna insanları inandırabilmek için, gelebilecek şüpheli sorulara karşı Helene büyükannesi gibi giyinerek, sözde koleksiyona ait resimlerin önünde poz vermiştir. Çift yakalanmamak için, çok eski bir kamera ve savaştan önceki döneme ait fotoğraf kâğıdı kullanmışlardır (Hammer, 2012).

Beltracchi, taklit ettiği ressamların çalışma ve yaşam tarzlarını ayrıntılarıyla incelemiş ve bilimsel saptamalardan kaçınmak için, her detayı en ince ayrıntısına kadar planlamıştır. Çalıştığı tarza kronolojik olarak uygun olduğunu düşündüğü bir pigment paleti kullanmış, eski ustaların kanvaslarını tekrar kullandığını bildiği için resimlerin üzerine resim yapmış, uygun tarihli kanvasları yeniden kullanabilmek için üzerindeki boyayı kazımış, resimleri yaşlandırmak için ısı uygulamıştır (Finn, 2014, 50).

Beltracchi, her detayı düşünmüştür, öyle ki sanat tüccarlarının resimlerin arka yüzünde kullandığı müzayedelerine ait etiketlerin dahi sahtesini üretmiştir. 2006 yılında, Compendonk'un resim listelerinde yer alan ancak resim boyutları ve nerede olduğu hakkında herhangi bir bilgi bulunmayan *Red Picture with Horses* bir müzayede evinde o güne kadar Compendonk eserlerin satıldığı en yüksek rakama (2,8 milyon Euro) satılmıştır. Daha sonra beklenmedik bir biçimde resmin yeni sahibi, "özgünlük sertifikası" sağlanması talebinde bulunmuş, bu talebin karşılığını alamayınca resmin incelenmesi için bir uzmana başvurmuştur. Başlatılan detaylı incelemelerde, resmin arkasındaki etiketi inceleyen uzman, bunun sahte olduğunu fark etmiştir. Bunun üzerine resim, boyaların incelenmesi için kimyasal analize yollanmıştır (Hammer, 2012).

Tüm sahtecilik vakalarında olduğu gibi, Beltracchi de kendi sahtekârlık kariyerinde onu ele veren bir hata yapmıştır. Beltracchi, Campendonk'un paletini incelemesine ve onun çinko beyazı kullandığını bilmesine rağmen, kullandığı çinko beyazı tüpün bir miktar titanyum beyazı içerdiğini gözden kaçırmış ve yanlış etiketlenmiş bir tüp yüzünden sahtekârlığı ortaya çıkmıştır (Gorris vd. 2012). 1914 yılında piyasada mevcut olmayan titanyum beyazı, resmin astar tabakasında tanımlanmıştır, bu nedenle daha sonraki bir restorasyona atfedilemez (Şekil 5) (Finn, 2014, 53). Titanyum beyazı dışında, Beltracchi'nin sahtekârlıklarını ele veren diğer kronolojik malzeme hataları da yapılan analizlerde ortaya çıkmıştır. Beltracchi'nin ressam Heinrich Nauen'a atfettiği *Herbstwald* ve Max Pechstein'a atfettiği *Seine-Brücke Mit Frachtkähnen* adlı resimler üzerinde yapılan Raman spektroskopisi, kronolojik bir hata olarak "ftalosiyanın mavisi" pigmentini ortaya çıkarmıştır. Ne titanyum beyazı ne de ftalosiyanın mavisi, sözde resimlerin yapıldığı tarihlerde piyasada mevcut değildi. Bu da eserlerin sahte olduğunun en belirgin kanıtıdır (Blumenroth vd. 2014, 269).



Şekil 5: XRF ölçümleri siyah ve beyaz noktalarla temsil edilmiştir. Sadece beyaz işaretli bölgelerde titanyum tespit edilmiştir (Blumenroth vd. 2014, 269)

Beltracchi'nin sahte resimleri üzerine yapılan analizlerde, resimler için kullandığı çerçeveleri de yapay olarak yaşlandırdığı ortaya çıkmıştır. Kullandığı bu çerçevelere eskimişlik özelliği ve yıllar içerisinde oluşan böcek saldırısı görünümü vermek için, çiviler ve çeşitli aletlerle delikler açtığı tespit edilmiştir (Şekil 6)



Şekil 6: Bir matkap ile oluşturulmuş, böcek istilası taklidi (Blumenroth vd. 2014, 264)

2011 yılında, 45 milyon dolara satılmış 14 esere ilişkin sahtekârlık ve yolsuzluk suçlamalarıyla Beltrachi 6, eşi Helene 4 yıl hapis cezası almıştır (Mccamley, 2015). Hapisten çıktıktan sonra Wolfgang Beltracchi kavuştuğu şöhretiyle, kendi imzasını taşıyan resimleri satmaya başlamıştır. Beltracchi vakası, birçok filme ve hikâyeye de konu olmuştur. Wolfgang ve Helene sahtekârlıklarının detaylarını ve sanat dünyasına ilişkin mekanizmaları *Selbstporträt* adlı kitaplarında anlatmışlardır.

Beltracchi davası, yalnızca Beltracchi'nin sahtecilik faaliyetlerinin kapsamı açısından değil, aynı zamanda 1994-2004 yılları arasında ürettiği yedi Max Ernst tablosunun, dünyanın en tanınmış Ernst uzmanlarından biri olan Werner Spies tarafından doğrulanması açısından da dikkate değerdir (Bach, 2018, 42-43). Nitekim Beltracchi 40 yıl boyunca sahteciliği ile sanat uzmanlarını, müzeleri ve sanatseverleri kolaylıkla kandırmış, gerçekliği olmayan resimler için milyonlarca para ödenen bir sistemi ortaya çıkarmıştır. Bunun en temel nedeni değerlendirmede kişilerin subjektif görüşlerine yer verilmesi ve resimlerin kapsamlı bir analizinin yapılmamış olmasıdır.

Restorasyon ve Konservasyon

Materyal tanımlama teknikleri, sahtekârlıkları tanımlamanın yanı sıra konservasyon ve restorasyon alanında da eserler hakkında merak edilen birçok soruyu yanıtlamak için merkezi bir noktadadır. Bir konservatör, eserdeki malzemelerin, eserin başından geçen her türlü müdahale ve bu müdahalelerde kullanılan malzemelerin bilgisini edinerek, üzerinde çalıştığı eseri nasıl en iyi duruma getireceğine karar verebilir.

Resimler üzerinde meydana gelen bozulmaların bazıları kolayca fark edilebilirken, bazıları ise ancak hasar aşırı boyutlara ulaştığında anlaşılabilir. Koruma uzmanları, kullanılan malzemelerin bileşimini tanımlama ihtiyacı duyarlar. Bir boyama malzemesinin kimyasal bileşimi solma ve renk kaybı gibi boya katmanlarının korunma durumunu etkiler (Magrini vd. 2017, 39). Malzeme içeriğinin belirlenmesi ve görüntüleme tekniklerinin kullanılması, görülmeyen hasarlar ve bu hasarların oluşum mekanizmaları hakkında önemli veriler sunar. Bu sayede, riskli restorasyon uygulamalarından kaçınılarak, bozulma engellenebilir veya tersine çevirecek muhtemel tedavi yöntemleri belirlenebilir.

Bu tedavi yöntemlerinin belirlenmesinde, pigment analizi önemli bir yardımcıdır. Çünkü bir resmin özgün bölümlerini, sonradan yapılan eklerden ve restore edilmiş bölümlerden ayırt etmeye yardımcı olabilir. Özgün olmayan tabakaların çıkarılması veya reçineler için özgünle en iyi eşleşen pigmentin seçilmesi gibi önemli kararları belirler (Klockenkämper vd. 2000, 124). Pigment tanımlanmasına ihtiyaç duyulmasının bir diğer nedeni, restorasyonun benzer renk alternatifleriyle yapılması yerine orijinal pigmentle yapılmasına ihtiyaç duyulan durumlardır. Bu önemlidir çünkü alternatifler, bitişik pigmentlerle reaksiyona girerek, hoş olmayan görsel efektlerin ortaya çıkmasına neden olabilirler (Clark, 2002, 8).

Sonuç

Resimler, sadece güzel sanatın objeleri değil, aynı zamanda insanlık kültür tarihinin de bir parçasıdır. Koleksiyonerler ve galeriler yeni keşfedilen başyapıtlar ve nadir müzayede parçaları için rekabet ederek daha fazla ödeme yapmaya isteklidirler, buna paralel olarak sahteciliklerini pazarlamayı amaçlayan sahtekârlar, sanat camiasını tatmin edebilmek için ustalıklarını geliştirmek durumunda kalırlar. Bugün akıllı bir sahtekâr, bilimsel analizi öngörecektir ve sahteciliğinin keşfedilmesine yol açabilecek olası tüm hataları önlemek için çaba gösterecektir. Bu bakımdan, müzeler, koleksiyoncular, sanat galerileri, müzayede evleri ve sanatseverler eserleri edinirken daha dikkatli olmalı; eserin sahip olması gereken “*özgünlük belgesi*” ni göz ardı etmemeli, eserin özgünlüğünün doğrulanmasında subjektif yorumlara değil kimyasal/fizikokimyasal tekniklerin kullanımına dikkat etmelidirler. Nitekim sanat eserlerinde korunma, özgünlük ve sahtekârlığı saptama problemleri giderek daha fazla önem kazanmakta ve modern bilimsel yöntemler kullanılmadan kolaylıkla çözülememektedir.

Bu çalışma, özgünlüğün değerlendirilmesine, eserlerin tarihlendirilmesine ve malzemelerin tanımlanmasına ilişkin birçok karmaşık sorunun sadece bir alanda uzmanlaşmış kişinin bilgisi ve uzmanlığına dayanan subjektif bir süreç olmaması gerektiğini, bunun disiplinler arası işbirliği ile çözülebileceğini göstermektedir. Bu bağlamda, sanat tarihi araştırmalarının tüm geleneksel yöntemlerini kullanan sanat tarihçileri; sanatçının stil özelliklerini, resmin ana kaynağına (ressamına) varıncaya kadarki tüm sahiplerini belirleyen küratörler; sanat-teknolojisi ve malzeme koruma araştırmaları yürüten restoratörler ve mevcut olan çok sayıda fiziksel ve diagnostik test

yöntemini etkili ve verimli bir şekilde kullanarak malzemelerin analizinde uzmanlaşan bilim adamları arasındaki yakın işbirliği çok önemlidir.

Ayrıca resimlerden alınacak her bir numunenin, eserin orijinal malzemesine yapılan bir müdahale olduğu unutulmamalıdır. Özellikle herhangi bir sahtecilik şüphesi taşımayan ve bozulma durumu olmayan resimlerde örneklemeye ihtiyacı bilhassa sorgulanmalıdır. Mümkün olduğunca tahribatsız teknikler seçilmelidir.

Sanat eserleri incelemek için kullanılabilecek çok çeşitli teknikler vardır. Bu teknikler, araştırmacıların sanat dünyasını daha güvenli ve şeffaf hale getirebilmesi için, sanat eserinin durumu hakkında eleştirel bilgi toplamasını sağlamaktadır. Bu anlamda, bu araştırmalarda elde edilen bilgiler, sanat eserlerin özgünlüğüne dair çalışmaların gelecekteki yönünü temsil ederek, bilim ve sanat arasındaki artan etkileşimi vurgulamaktadır.

Kaynakça

- ADAMS, R. (2005). Pigments in the battle against forgery. *Focus on Pigments*, 1-3.
- ALBERGE, D. (02.07.2011). Master forgery: '17th century work exposed as a fake', <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/8612890/Master-forgery-17th-century-work-exposed-as-a-fake.html> ; Erişim Tarihi: 02.10.2018, 11:20.
- ALFELD, M., & de Viguerie, L. (2017). Recent developments in spectroscopic imaging techniques for historical paintings-A review. *Spectrochimica Acta Part B: Atomic Spectroscopy*, 81-105.
- BACH, F. T. (2018). Forgery: The Art of Deception. *Faking, Forging, Counterfeiting*, 41-57.
- BLUMENROTH, D., Nieberle, J., Heydenreich, G. (2014) Möglichkeiten und Grenzen Kunst-Technologischer Untersuchungen: Heinrich Campendonks Gemälde im Kontext Des Beltracchi- Fälschungs- Skandals, *Original bis ... Fälschungen zwischen Faszination und Betrug*, 260-275.
- BOCART, F., & Oosterlinck, K. (2011). Discoveries of fakes: Their impact on the art market. *Economics Letters*, 113(2), 124-126.
- BOWDEN, R. (1999). What Is Wrong with an Art Forgery?: An Anthropological Perspective, *The Journal of aesthetics and art criticism*, 333-343.
- BURGIO, L., Clark, R. J., Sheldon, L., & Smith, G. D. (2005). Pigment identification by spectroscopic means: evidence consistent with the attribution of the painting Young Woman Seated at a Virginal to Vermeer. *Analytical chemistry*, 77(5), 1261-1267.
- CLARK, R. J. (2002). Pigment identification by spectroscopic means: an arts/science interface. *Comptes Rendus Chimie*, 5(1), 7-20.
- COHEN, P. M. (2012). The meanings of forgery. *Southwest Review*, 97(1), 12-25.
- DUTTON, D. (1998). *Forgery and plagiarism*, University of California Press.
- FINN, C. (2014, January). The devil in the detail. In *Apollo* (Vol. 179, No. 616, pp. 50-55). Apollo Magazine Ltd.
- GORRIS, L., Röbel, S. (09.03.2012) Confessions of a Genius Art Forger, *Der Spiegel*, <http://www.spiegel.de/international/germany/spiegel-interview-with-wolfgang-beltracchi-confessions-of-a-genius-art-forger-a-819934.html> ; Erişim Tarihi: 01.10.2018, 10:00.
- HAMMER, J. (10.10.2012) The Greatest Fake-Art Scam in History?, <https://www.vanityfair.com/culture/2012/10/wolfgang-beltracchi-helene-art-scam> ; Erişim Tarihi: 03.10.2018, 10:00.
- HICK, D. H. (2010). Forgery and appropriation in art. *Philosophy Compass*, 5(12), 1047-1056.
- HOVING, T. P. (1968). The game of duplicity. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 241-246.
- HUMPHREYS, E. S. (2002). How to spot a fake. *Materials Today*, 5(11), 32-37.
- IRVIN, S. (2005). Appropriation and authorship in contemporary art. *The British Journal of Aesthetics*, 45(2), 123-137.
- IWANICKA vd., M., Moretti, P., van Oudheusden, S., Sylwestrzak, M., Cartechini, L., van den Berg, K. J., ... & Miliani, C. (2018). Complementary use of Optical Coherence Tomography (OCT) and Reflection FTIR spectroscopy for in-situ non-invasive monitoring of varnish removal from easel paintings. *Microchemical Journal*, 138, 7-18.
- KILIÇ, G. B., & Karahan, A. G. (2010). Fourier Dönüşümlü Kızılötesi (FTIR) Spektroskopisi ve Laktik Asit Bakterilerinin Tanısında Kullanılması. *GIDA/The Journal of FOOD*, 35(6) 445-452.

- KLOCKENKÄMPER, R., Von Bohlen, A., & Moens, L. (2000). Analysis of pigments and inks on oil paintings and historical manuscripts using total reflection x-ray fluorescence spectrometry. *X-Ray Spectrometry: An International Journal*, 29(1), 119-129.
- KOŠAŘOVÁ, V., Hradil, D., Hradilová, J., Čermáková, Z., Němec, I., & Schreiner, M. (2016). The efficiency of micro-Raman spectroscopy in the analysis of complicated mixtures in modern paints: Munch's and Kupka's paintings under study. *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, 156, 36-46.
- MAEV, R. G., Gavrilov, D., Maeva, A., & Vodyanoy, I. (2008). Modern non-destructive physical methods for painting testing and evaluation. In *Proceedings of the 9th International Conference on NDT of Art*. Jerusalem Israel.
- MARINESCU, M., Emandi, A., Dului, O. G., Stanculescu, I., Bercu, V., & Emandi, I. (2014). FT-IR, EPR and SEM-EDAX investigation of some accelerated aged painting binders. *Vibrational Spectroscopy*, 73, 37-44.
- MAGRİNİ vd., D., Bracci, S., Cantisani, E., Conti, C., Rava, A., Sansonetti, A., ... & Colombini, M. (2017). A multi-analytical approach for the characterization of wall painting materials on contemporary buildings. *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, 173, 39-45.
- MCCAMLEY, F. (10.03.2015) Art Forger freed and making millions, <http://www.bbc.co.uk/arts/0/32608939> ; Erişim Tarihi: 03.10.2018, 17:40.
- MORAN, T. C., Kaye, A. D., Rao, A., & Bueno, F. R. (2016). The roles of X rays and other types of electromagnetic radiation in evaluating paintings for forgery and restoration. *Journal of Forensic Radiology and Imaging*, 5, 38-46.
- RAGAİ, J. (2013). The scientific detection of forgery in paintings. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 157(2), 164-175.
- ROUSSEAU, T. (1968). The stylistic detection of forgeries. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 26(6), 247-252.
- SAVERWYNS, S., Currie, C., & Lamas-Delgado, E. (2018). Macro X-ray fluorescence scanning (MA-XRF) as tool in the authentication of paintings. *Microchemical Journal*, 137, 139-147.
- SMİTH, G. D., Burgio, L., Firth, S., & Clark, R. J. (2001). Laser-induced degradation of lead pigments with reference to Botticelli's Trionfo d'Amore. *Analytica chimica acta*, 440(2), 185-188.
- STELLAA, E. M., Braccia, S., Iannaccone, R., Nasab, J. L., & Colombini, M. P. (2018). Violon. Céret by Pablo Picasso: The case of a lost painting. A methodological approach. *A methodological approach. Journal of Cultural Heritage*, 1-10.
- TOMASİNİ, E., Siracusano, G., & Maier, M. S. (2012). Spectroscopic, morphological and chemical characterization of historic pigments based on carbon. Paths for the identification of an artistic pigment. *Microchemical Journal*, 102, 28-37.
- WESSELS H., (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2010). *Van Meegeren's Fake Vermeers* [Film]. Hollanda: Museum Boijmans Van Beuningen. Erişim adresi: <http://arttube.boijmans.nl/> Erişim Tarihi: 03.08.2018
- Url-1:** <https://www.th-koeln.de/kulturwissenschaften/kunsttechnologische-untersuchungen/12519.php> adresinden 08.09.2018 tarihinde edinilmiştir.
- Url-2:** <http://artwatch.org.uk/a-restorers-aim-the-fine-line-between-retouching-and-forgery/> adresinden 08.09.2018 tarihinde edinilmiştir.

TÜRKİYE'DE KORUMA ONARIM EĞİTİMİ THE EDUCATION OF CONSERVATION AND RESTORATION IN TURKEY

*Yaşar Selçuk Şener**

Özet

Koruma ve onarım alanında, gerek arkeolojik kazılar ve sit alanlarında, gerekse müze ortamında seçilmiş bazı (aktif ve pasif korumaya ilişkin) müdahalelere kısa bir bakış, bize korumada yapılması/yapılmaması gerekenleri, uygulamada ideal olan / olmayanı, doğru veya doğru olmayan yaklaşımları ortaya çıkarmaktadır.

Korumada doğru yaklaşım ve uygulamaların bilinmesi-belirlenmesi, malzeme üzerinde koruma eylemini gerçekleştiren restoratör - konservatör kadar, korumada sorumlu olan müze ve kazı başkanları/elemanları gibi alanda çalışan arkeolog, sanat tarihçisi ve vb. gibi meslek elemanları için de önemlidir. Nitekim bu meslektaşlar doğrudan koruma sorumluluğunu da belirli ölçülerde doğrudan paylaşmaktadırlar.

Bu doğrultuda alandaki sorunların temel düzeyde çözümlenerek giderilmesindeki en büyük pay, koruma onarım eğitimi veren kurumlara düşmektedir.

Türkiyede'ki koruma eğitimi ele alan bu çalışmamız, koruma eğitimi veren kurumların kısaca anılması ve tanıtılması yanında, daha çok örneklerden yola çıkarak koruma eğitiminde takip edilmesi gerekli disiplin, yaklaşımlar ve ulaşılabilecek sonuçları değerlendirmeyi hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Koruma, Restorasyon, Koruma Eğitimi, Türkiye'de Koruma Eğitimi

Abstract

A brief overview of some selected (regarding active and passive preservation) interventions in the field of conservation and restoration situated both in archeological excavations and conservation sites, or in museum environment shows us what should and should not be done in preservation, what is and is not ideal for preservation procedures, the correct and incorrect approaches; and thus the fundamental criteria of preservation. Understanding and determining proper approach and its application in conservation field is important for restorers and conservators who apply the actual preservation procedure to the material, but it is equally important for professional staff including art historians and archeologists working at the site such as supervisors and excavators, and museums responsible in the preservation. Indeed, these individuals and institutions directly share, to a certain extent, responsibility in preservation. In this context, the main task of resolving the problems in the field at the basic level is the responsibility of the institutions providing conservation and restoration education. This study addressed the education of conservation in Turkey and aims to evaluate the discipline, approaches and results to be followed in conservation education by way of examples, as well as briefly mentioning and introducing institutions providing conservation education.

Keywords: Conservation, Restoration, The Education of Conservation, The Education of Conservation in Turkey

Giriş

Sahip olduğu geçmişi ve kültürel mirasına rağmen ülkemizdeki korumanın ve onarım eğitiminde kurumsallaşma oldukça yenidir.

İlk yerleşimlerden maden çağlarına, antik dönemlerden ortaçağ ve modern çağlara kadar sayısız uygarlığa kucak açmış ülkemizde, bu mirasın korumasına yönelik yaklaşımlar, Rönesans döneminden itibaren koleksiyonculuk merakı ile başlayan ilginin, kültürel mirasın korunmasında kurumsallaşmasına varan ve son iki yüzyıldır büyük ilerlemeler kat eden batı ülkelerine göre çok daha geç başlamıştır.

* Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü Öğretim Üyesi, Gazi Üniversitesi, Gölbaşı Yerleşkesi, Gölbaşı, Ankara, ssener@gazi.edu.tr ve yasarselcuksener@gmail.com

Kültürel mirasın korunması alanında, ülkemizdeki ilk girişimin 1846-47 yıllarında Aya İrini’de bir müzenin açılması olduğu kabul edilmektedir (Bingöl, 2000, 10). Bu alandaki ilk yasal düzenleme 1869 tarihli Asar-ı Atika Nizamnamesiyle başlamaktadır. Yabancıların yapacakları arkeolojik kazıları izne bağlayan ve buluntuların yurt dışına çıkarılmasını yasaklayan bu yasa 1874, 1884 ve 1904 yıllarında genişletilmiştir. 1906 yılında 4. Asar-ı Atika Nizamnamesi, 1912 tarihli Muhafaza-I Abidat kanunu ve 1914 tarihli Evsar ve Kala-I Atika’da belediyelere vilayete terk olunacak yerler hakkındaki kanun Cumhuriyet döneminde de kullanılmıştır (Ahunbay, 2011, 136).

Cumhuriyet döneminde, Osmanlı döneminde Müze-i Hümayun adındaki örgüt 1923 yılında Asar-ı Atika ve Müzeler Genel Müdürlüğü adını almış, 1933 tarihinde çıkartılan 2287 sayılı “Maarif Vekâletinin Teşkilat ve Vazifeleri Hakkında Kanun” da Müzeler Müdürlüğü olarak anılmıştır. Müzeler Müdürlüğü 1935 yılında 2773 sayılı yasa ile kurulan Kültür Bakanlığı örgütü içerisinde Öntükler ve Müzeler Direktörlüğü, 1941 yılındaki 4113 sayılı yasayla Antikiteler ve Müzeler Genel Müdürlüğü’ne dönüşmüştür (Madran 2002, 115-116). 1944 tarih ve 4624 sayılı yasayla Eski Eserler ve Müzeler Umum Müdürlüğü adı altında bir birim kurulmuş, 1951 yılında Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı anıtlar yüksek kurulu oluşturulmuş (Akozan, 45-46), bu kuruluş korunması gerekli mimari ve tarihi anıtları koruma, işlerinde uyulacak ilkeleri programları saptama ve uygulamaları izleme ve denetleme, anıtlarla ilgili görüş bildirme ile yükümlü kılınmıştır (Ahunbay, 2011, 136). 1973 yılında 1710 Sayılı Eski Eserler Kanunu çıkartılarak Arkeolojik, tarihi ve doğal sit kavramları belirlenmiş ve farklı alanlarda tescil uygulamaları başlatılmıştır. 1983 yılında Eski Eserler kanunu yürürlükten kaldırılmış ve 2863 Sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu çıkartılmıştır. Bu Kanunun tanımlar bölümü 1987 tarihli ve 3386 sayılı, 2004 tarihli 5226 sayılı yasalarla genişletilmiştir. Bu yasayla birlikte koruma konusunda karar alma, görevlendirme yetkileri Kültür ve Turizm Bakanlığında toplanmıştır (Ahunbay, 2011, 136-137). Günümüzde halen bu yasalar, ihtiyaç ölçüsünde oluşturulan yeni düzenlemelerle birlikte geçerliliğini sürdürmektedir.

Türkiye’de kültürel mirasın korunması, Cumhuriyet öncesinde başlayan ve sonrasında çıkartılan kanun ve yönetmeliklerle oluşturulan teşkilatlarla yürütülürken; alanda çalışan meslek elemanlarının yetiştirilmesinde geç kalındığı ve ancak 1960’lı yılların ortasına doğru (mimari koruma) ve 1980’li yılların sonunda (taşınabilir kültür varlıklarını koruma) başlatıldığı dikkati çekmektedir.

Koruma ve onarım alanında gerek arkeolojik kazılar ve sit alanlarında, gerekse müze ortamında seçilmiş bazı (aktif ve pasif korumaya ilişkin) müdahalelere kısa bir bakış, bize korumada yapılması gerekenler kadar yapılmaması gerekenleri, uygulamada ideal olan kadar olmayanı, doğru olan kadar olmayan yaklaşımları ortaya çıkarmaktadır. Nitekim doğru yaklaşım ve uygulamaların bilinmesi-belirlenmesinde en büyük pay koruma onarım uygulamayı gerçekleştirenler kadar eğitimi üstlenen kurumlara da düşmektedir.

Türkiye’de koruma onarım eğitimi ve uygulamalarını ele alan çalışmamız, alanda sorumlu kurumların kısaca anılması ve tanıtılması yanında, örneklerden yola çıkarak koruma eğitiminde takip edilmesi gerekli disiplin, yaklaşımlar ve ulaşılabilecek sonuçları değerlendirmeyi hedeflemektedir.

1. Türkiye’deki Koruma Onarım Eğitim Programları

Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Eğitimi, çalışma alanına göre kendi içerisinde “Mimari Restorasyon” ve “Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım” olarak genel itibarıyla iki ana gruba ayrılmaktadır (ayrıca bkz. Küçük, 2000a, 23-27),.

Mimari Restorasyon alanındaki programlar Yükseköğretim seviyesinde “Ön lisans”, Lisans ve Lisansüstü olmak üzere üç düzeyde öğretim yapmaktadırlar.

Ön lisans eğitimi, üniversitelere bağlı, orta öğretim sonrasında mesleki öğretim hedefleyen, iki yıllık süreçte eğitimi öngören Meslek Yüksekokullarının, önceleri çok sayıda (15 civarındaki bu programlardan Mimari Restorasyon, Restorasyon ve Konservasyon, Restorasyon, Konservasyon, Konservasyon ve Restorasyon vb. gibi) isme sahipken, 2009 yılında alınan bir kararla ikiye düşürülen ve yeni ismiyle “Mimari Restorasyon” programını (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Milas Meslek Yüksekokulu gibi programları) tanımlamaktadır. Bu programlardan mezun olanlar “Tekniker” (Mimari Restorasyon Teknikeri) unvanı almaktadırlar (Tablo 1).

Lisans eğitimi, Üniversitelerin 4 yıllık eğitimi öngören Mimarlık Fakültelerinde (Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi gibi), “Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım”, adı altındaki programları tanımlamaktadır. Bu programlardan mezun olanlar “Restoratör ve Konservatör” unvanını almaktadırlar.

Lisansüstü Eğitimi, Üniversitelere bağlı Fen Bilimleri Enstitülerinde (ODTÜ ve Gazi Üniversitesi gibi) açılan “Restorasyon” adı altındaki “Yüksek Lisans” ve “Doktora” programlarını

tanımlamaktadır. Bu programlardan mezun olanlar “Restoratör Mimar” (restorasyon uzmanı) unvanı almaktadırlar.

Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım alanındaki programlar Yükseköğretim seviyesinde “Ön lisans”, Lisans ve Lisansüstü olmak üzere üç düzeyde öğretim yapmaktadırlar.

Ön lisans eğitimi, üniversitelere bağlı, orta öğretim sonrasında mesleki eğitimi hedefleyen, iki yıllık süreçte eğitimi öngören Meslek Yüksekokullarının, önceleri çok sayıda (Restorasyon ve Konservasyon, Restorasyon, Konservasyon, Konservasyon ve Restorasyon vb. gibi) isme sahipken, 2009 yılında alınan bir kararla ikiye düşürülen ve yeni ismiyle “Eser Koruma” programını (Ege Üniversitesi, Bergama Meslek Yüksekokulu gibi) tanımlamaktadır. Bu programlardan mezun olanlar “Tekniker” (Konservasyon Teknikeri) unvanı almaktadırlar (Tablo 1).

Lisans eğitimi, Üniversitelerin 4 yıllık süreçte eğitimi öngören “Güzel Sanatlar Fakültesi (AHBV Üniversitesi ve Ankara Üniversitesi gibi), Edebiyat Fakültesi (İstanbul Üniversitesi gibi) ve Fen-Edebiyat Fakültesi (Batman Üniversitesi gibi) bünyelerinde açılan, “Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım” (İ.Ü. Edebiyat Fakültesi), Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım” (Ankara Üniversitesi ve Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakülteleri) ve “Sanat Eserleri Restorasyonu ve Konservasyonu” (MSGSÜ. Güzel Sanatlar Fakültesi) adı altında öğretim yapan programları tanımlamaktadır. Bu programlardan mezun olanlar “Konservatör” unvanlarını almaktadırlar.

Lisansüstü Eğitimi, Üniversitelere bağlı Lisansüstü Eğitim Enstitüsü (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi) ve Sosyal Bilimler Enstitüsü (İstanbul Üniversitesi ve Pamukkale Üniversitesi) bünyelerinde açılan “Kültür Varlıklarını Koruma Ana Bilim Dalı” (AHBV Üniversitesi ve Kadir Has Üniversitesi) ve “Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Ana Bilim Dalı” (İstanbul Üniversitesi) adı altındaki “Yüksek Lisans” programlarını ve “Kültür Varlıklarını Koruma Ana Bilim Dalı” (AHBV Üniversitesi Lisans Üstü Eğitim Enstitüsü) adı altındaki “Doktora” programlarını tanımlamaktadır. Bu programlardan mezun olanlar “Konservasyon (Koruma) Uzmanı” unvanı alırlar.

Tablo 1: TÜRKİYE’DE TARİHSEL SÜREÇTE KORUMA VE ONARIM EĞİTİMİ		
1964-ANKARA	ORTA DOĞU TEKNİK ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK FAKÜLTESİ RESTORASYON PROGRAMI	MİMARLIK EĞİTİMİ SONRASI +YÜKSEK LİSANS +DOKTORA
1990-ANKARA	ANKARA ÜNİVERSİTESİ, BAŞKENT MESLEK YÜKSEKOKULU RESTORASYON-KONSERVASYON PROGRAMI (2009 YILINDA ESER KORUMA PROGRAMI ADINI ALDI)	ÖN LİSANS (2 YIL EĞİTİM)
1995-İZMİR-BERGAMA	EGE ÜNİVERSİTESİ, BERGAMA MESLEK YÜKSEKOKULU ESER KORUMA PROGRAMI	ÖN LİSANS (2 YIL EĞİTİM)
1996-İSTANBUL	İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ, EDEBİYAT FAKÜLTESİ, TAŞINABİLİR KÜLTÜR VARLIKLARINI KORUMA VE ONARIM BÖLÜMÜ	+ LİSANS (4 YIL EĞİTİM) +YÜKSEK LİSANS +DOKTORA
2009-BATMAN	BATMAN ÜNİVERSİTESİ, FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ, KÜLTÜR VARLIKLARINI KORUMA VE ONARIM BÖLÜMÜ	+LİSANS (4 YIL EĞİTİM)
2013-ANKARA	GAZİ (ANKARA, HACI BAYRAM VELİ) ÜNİVERSİTESİ, GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ, KÜLTÜR VARLIKLARINI KORUMA VE ONARIM BÖLÜMÜ	+ LİSANS (4 YIL EĞİTİM) +YÜKSEK LİSANS +DOKTORA
2013-İSTANBUL	MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT ESERLERİ KONSERVASYONU VE RESTORASYONU BÖLÜMÜ	LİSANS (4 YIL EĞİTİM)
2016-ANKARA	ANKARA ÜNİVERSİTESİ, GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ, KÜLTÜR VARLIKLARINI KORUMA VE ONARIM BÖLÜMÜ	LİSANS (4 YIL EĞİTİM)
2018-İSTANBUL	YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK FAKÜLTESİ KÜLTÜR VARLIKLARINI KORUMA VE ONARIM BÖLÜMÜ	LİSANS (4 YIL EĞİTİM)

Üniversitelerdeki programlar tarihsel süreci içerisinde incelendiğinde Mimari Restorasyonun ilk olarak ODTÜ’de Mimarlık Fakültesi’nde 1964 yılında öğretime başladığı,

Mimarlık Lisans Programı mezunu öğrencilere Yüksek Lisans ve sonra da Doktora düzeyinde öğretim yapılmasını amaçladığını görmekteyiz. Önce mimar yetiştirmeyi, daha sonra bu kişilerin restorasyon eğitimlerini lisans üstü düzeyde kazanmaları hedeflenmiştir. Alandaki çalışmaların gerçekleştirilmesinde ihtiyaç duyulan ara eleman için ise Mimarlık Fakültesi bulunan Üniversitelerde Meslek Yüksekokullarında Ön lisans düzeylerinde mimari restorasyon programlarının açılmaya başladığı görülmektedir. Mimarlık fakültelerinde lisans düzeyindeki eğitim ise ancak içinde bulunduğumuz yıl Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde "Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü" adı altında (2018) açılan programla gerçekleştirilmektedir. Bu program içeriğinde mimari onarımlarda gerek tanımaz gerekse taşınabilir kültür varlıklarının korunması ve onarılmasında meslek elemanı yetiştirilmesinin hedeflendiği belirtilmektedir.

Taşınabilir Kültür Varlıklarının Korunması alanında ilköğretim kurumu, Ankara Üniversitesi, Başkent Meslek Yüksekokulunda (1989 yılında) açılan ve kuruluş ismiyle "Restorasyon ve Konservasyon", 2009 sonrası ismi "Eser Koruma" olarak değiştirilen Program olmuştur. 1990 yılında öğretime başlayan ve 1992 yılında ilk mezunlarını veren programın kuruluş amacı, kazılarda ortaya çıkartılan ve müzelerde yer alan taşınabilir nitelikteki arkeolojik ve etnografik eserlerin korunmasını ve onarımını yapacak meslek elemanlarını (tekniker düzeyinde) yetiştirmek olmuştur. Alanda ara eleman olarak adlandırılan ve yükseköğretimde ön lisans düzeyinde başlatılan bu öğretim, hemen arkasından İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi'nde (1996 yılında öğretime başlayan) "Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü"; daha sonra Batman Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi'nde ve Gazi Üniversitesi (2018 yılındaki bölünme sonrası aldığı ismiyle Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi'ne devredilen) Güzel Sanatlar Fakültesi'nde "Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü" adlarını alarak, lisans düzeyinde öğretime başlamışlardır. Batman Üniversitesindeki bölüm 2009 yılında, Gazi Üniversitesindeki bölüm ise 2013 yılında öğretime başlamıştır. Bu bölümlere yine 2013 yılında öğretime başlayan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi "Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü" ile 2016 yılında öğretime başlayan (Başkent Meslek Yüksekokulu, Eser Koruma Programının kapatılarak, lisans programına dönüşmesiyle) Ankara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü" de katılmıştır (Resim 1).



Resim 1: Türkiye'deki Koruma ve Onarım Eğitimi veren Kurumlar

Türkiye’de Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım alanında öğretime devam edilen bu beş bölüm dışında birçok üniversitemizde benzer adlarla bölümlerin kurulduğu veya kurulma çalışmalarının devam ettiği ancak eğitmen kadroları nedeniyle de eğitime başlanamadığı da bilinmektedir.

2. Koruma Onarım Eğitiminin İçeriği

Koruma ve onarım öğretiminin yapıldığı programlar incelendiğinde, birbirleri arasında derslerin isimleri-konuları yanında, yer aldıkları dönem farkları itibariyle farklar olmakla birlikte; benzer yönler de çoktur. Bu programlara baktığımızda sayıca farklılıklar gösteren mesleki dersler yanında, yardımcı veya kolaylaştırıcı derslerin de yer aldığı dikkati çekmektedir.

Öğretim programlarından örnek olarak Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Bölüm Güzel Sanatlar Fakültesinde ilk açıldığında ve öğretime başladığında Gazi Üniversitesi’ne bağlıyken Mayıs 2018’de sosyal bilimler içerikli diğer fakülteler gibi ayrılmış ve yeni ismine kavuşmuştur), Güzel Sanatlar Fakültesi’ne bağlı olarak kurulan Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü incelenebilir.

Bu bölüme ait ders programında mesleki derslerin dört yıllık süreçte dağıldığı, ancak sayıca ikinci yıldan itibaren artmaya başladığı; başlangıçta mesleki konulara hazırlık niteliği taşıyan ve onların kavranmasında kolaylaştırıcı derslere yer verildiği anlaşılmaktadır.

Mesleki dersler, ilk yıldan itibaren çoğalacak biçimde gerek sayısal gerekse çeşitlilik göstermektedir. Bunlar içerisinde seramik, taş, metal, duvar resmi, mozaik, cam, arşiv malzemeleri, el yazmaları ve tablo koruma onarım gibi doğrudan malzemeye yönelik hazırlandığı anlaşılmaktadır. Derz isimlerin bakıldığında bir malzeme konusunun birbirine göre değişecek biçimde iki, üç veya dört döne halinde işlendiği anlaşılmaktadır. Bunlardan iki dönemde işlenen derslerde ilk dönemin malzeme ve yapım teknikleri ve belgeleme, ikinci dönemde ise malzemenin korunması ve onarılmasını kapsadığı, üç dönemde işlenen derslerde ise ilk dersin malzeme, yapım bilgisi ve bozulmaları kapsadığı sonraki iki dönemde ise koruma ve onarım konularına yöneldiği, dört dönemde verilen derslerde ise ilk dönemde malzeme ve yapım bilgisi, sonraki dönemde sorunların işlendiği ve bunlardaki belgeleme türlerine yöneldiği, son iki dönemde ise konular bölünerek koruma ve onarım yöntem ve uygulamalarına ağırlık verildiği anlaşılmaktadır. Bu derslere örnek olarak mozaik ve duvar resmi koruma derslerinde ilk dönemde malzeme yapım bilgisi ve bozulmaların konu edildiği, ikinci veya üçüncü dönemde ise yerinde-in situ korumanın ele alındığı üçüncü veya dördüncü dönemlerde ise seçmeli dersler arasında konulan kaldırma, taşıma ve onarım yöntemlerinin verildiği anlaşılmaktadır. Bu program türünün bölümün yerinde koruma konusuna verdiği önem yanında, seçmeli derslerde (istenildiğinde arkeolojik alanda çokça karşılaşılan malzemeler yanında taşınabilir nitelikteki örneğin organik kökenli tablo ve ahşap gibi) seçeneklerin arttırılabilmesine de kolaylık sağladığı anlaşılmaktadır.

Programda malzeme korumaya yönelik temel dersler yanında, kolaylaştırıcı dersler içerisinde ilk yıl arkeolojiye ve sanat tarihine giriş ve devamında Anadolu arkeoloji ve sanat tarihi terminolojisi gibi dersler yer almaktadır. Bu derslerle üzerinde çalışılan malzemenin tanınması, gerek kazı ve şantiye ortamında gerekse müzelerde birlikte çalışılacak diğer meslek elemanlarıyla terminoloji birliğinin kazanılması, hem sanat eserlerinin, hem de tarihsel süreçlerinin öğrenilmesinin ön plana alındığı anlaşılmaktadır.

İlk yılda yer alan Koruma ve Onarım Kavramları, Koruma İlkeleri ve Yasal Mevzuat dersleriyle koruma onarım süreci, uluslararası etik ve ilkeler ile ülkemizdeki yasal mevzuat konuları işlenmekte, böylece yapılacak çalışmalarda izlenmesi gereken yasal süreç ile bu konuda dünyada kabul edilen ve izlenmesi gereken temel yol ve yöntemler tespit edilmeye çalışılmaktadır.

Programın ilk yılında yer alan hem Mesleki teknik resim, hem de Koruma Kimyasına Giriş, Koruma Kimyası ve Laboratuvar uygulamaları dersleriyle eser malzemesinin tanınması, incelenmesi ve tespitlerin yapılması; yanı sıra tüm çalışmalarda esas kabul edilen belgeleme işlemlerine yönelik temel bilgiler kazandırılmaya çalışılmaktadır.

Yukarıda zorunlu olduğu dikkati çeken kolaylaştırıcı derslerin ikinci yıldan başlayarak programın tamamlanmasına kadar, sonraki yıllarda gerek zorunlu gerekse seçmeli dersler kapsamında çeşitlendirildiği görülmektedir. Bunlardan zorunlu olanlar, koruma yöntemlerinin araştırılması semineri 1 ve 2, müzelerde sergileme depolama, koruma planlaması ve projelendirme, ören yerlerinde koruma yöntemleri ve yaklaşımlar gibi derslerden oluşmaktadır. Bu derslerde, ikinci yıldan itibaren malzeme koruma ve onarım derslerinde elde edilen birikimlerin değerlendirilmesi, öğrenilen yöntemlerin alanda uygulanması ve uygulama yöntemlerin değerlendirilmesi gibi daha ileri düşünceye yönelik olduğu anlaşılmaktadır. Kolaylaştırıcı derslerde seçmeli dersler arasında yer alanlar, Türk sanatı, İslam sanatı, Bizans sanatı, batı sanatı, mitoloji ve ikonografi, Türk mitolojisi,

çağdaş Türk sanatı, Antik dönemde resim ve mozaik, antik dönemde camcılık gibi derslerde, ilk yılda başlanılan eski eseri tanımada bilgide derinleşme ve zenginleşmeye ağırlık verildiği, müzecilik, boya ve pigment kimyası ve arkeometrik inceleme yöntemleri, boya ve pigment kimyası, tarihi çevre ve koruma, restorasyon malzemeleri, kalıp alma, kopya mulaj, ahşap koruma, su altı buluntularını koruma, tablo koruma, ikona koruma, tekstil koruma, deri malzeme bilgisi ve koruma, duvar resmi kaldırma, taşıma ve onarımı ile mozaik kaldırma, taşıma ve onarımı derslerinde ise gerek diğer derslerde başlanılan konuların devamı ve ileri seviyesi, gerekse seçimleriyle belli uzmanlıklara (arkeolojik malzeme, etnografik malzeme vb. gibi) yönelebilmek tercihlerine imkan sağlanmaktadır.

Program dersleri uygulama biçimi açısından incelendiğinde malzemeye yönelik koruma ve onarım derslerinin, dört yıllık düzeyde hem teorik ve hem de uygulama açısından nerdeyse eşit miktarda yer aldığı; ancak yalnızca teorik işlenen dersler çıkarıldığında ise uygulamalarında daha çok miktarda yer aldığı dikkati çekmektedir. Bu durum programın 2. ve 3. yılsonunda zorunlu 30'ar iş günü zorunlu staj çalışmasıyla birleştirildiğinde uygulamaya önem ve ağırlık verildiğini ortaya koymaktadır.

Yukarıda verilen örnek program, bir öğretim kurumuyla ilgili olup ders programları yer aldığı üniversite ve fakülteye göre değişiklik göstermektedir.

3. Türkiye’de Koruma ve Onarım Eğitiminin Sorunları

Türkiye’de koruma ve onarım meslek elamanlarını yetiştiren eğitim ve öğretim kurumları yükseköğretim düzeyindedir. Bunlar sırasıyla iki yıllık öğretim yapan ve ön lisans (tekniker) düzeyinde diploma veren meslek yüksekokulları, dört yıllık öğretim yapan ve lisans diploması veren Fakülte ve yüksekokullar (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’ne bağlı olarak açılan ancak öğretime başlamayan “Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Yüksekokulu” gibi kurumlar) ile lisansüstü düzeyde Yüksek Lisans veya Doktora eğitimi yapan üniversitelere bağlı enstitüler olarak sıralanmaktadır.

Bu programlarda ön lisans ve lisans programları doğrudan meslek elemanları yetiştirmeyi, Yüksek Lisans ve Doktora gibi iki seviyede öğretim yapan enstitüler ise uzmanlaşma eğitimi hedeflemektedirler.

Türkiye’de koruma ve onarım eğitimi ve öğretilimi yapan programlar program içerikleri, programların işleyişleri açısından birbirleriyle karşılaştırıldıklarında aşağıda kısaca maddeleyerek verilebilecek sorunlar dikkati çekmektedir.

Altyapı İmkânları: Altyapıdan kast edilen, koruma ve onarım öğretiminde yeri tartışılmaz önemdeki bina, mekân, malzeme gibi donanım ihtiyaçlarını tanımlanmaktadır,

Alanda öğretim yapan bölümler, örneğin edebiyat, hukuk, siyasal bilgiler gibi diğer fakülte bölümlerinden farklı ve özel bir alt yapıya ihtiyaç duymaktadır (Kökten Ersoy, 2000b, 19). Bu tür bölümler ders ihtiyaçları çoğunlukla derslik ve eğitmenlerle sağlanırken, koruma eğretilimi yapan bölümlerde farklı olarak her malzeme türü için hem derslik hem de atölye olarak değerlendirilebilecek farklı çalışma alanlarına ihtiyaç duyulmaktadır.

Örneğin taş koruma ve onarımın verildiği dersliklerde, taşların yapıştırma-birleştirme işlemlerinin de yapılmasına imkân veren, dışarıdan ağır bir kabartmayı yerleştirip laboratuvar mekânına taşıyacak ve işlem sonrasında mekân dışındaki araca yüklemeyi sağlayacak bir sisteme, taş temizliğinde suyla temizlik yapılabilmesi için, özel (ıslak) mekânlara ihtiyaç duyulmaktadır. Benzer durum demir eserlerde temizlik yapılırken, ortama savrulan korozyon tozlarını emerek bünyesinde toplayan elektronik sistemlere veya tuval üzerinde irrite edici kimyasal çözücülerle temizlik yapılırken mekânın kirlenen havasını dışa aktaracak (aspirasyon) sitemlere ihtiyaç duyulduğunda da geçerlidir.

Ayrıca hem dersliklerde hem atölyelerde doğrudan eski eser üzerinde çalışılacağı dikkate alındığında, bu eserlerin saklandığı, incelendiği ve aktif olarak çalışıldığı mekânların özel güvenlik sistemlerine (hırsızlık alarmı, kontrollü geçiş gibi) de ihtiyaç duyulmaktadır.

Yukarıda söylenen özellikler kısmen bu tür imkânlarla kavuşan bazı birimler dışında, henüz birçok bölümde bir kaç uygulama atölyesiyle sınırlı olduğu göz önüne alındığında genel itibarıyla yeterli değildir. Donanımın tesisi bu imkânlarla kavuşan veya kavuşacak bölümlerin daha iyi şartlarda yapılan öğretim yapmasıyla sınırlı değil; aynı zamanda ideal eğitim için gereklerin (görerek, kullanarak, yaşayarak) yerine getirilmesini de sağlayacaktır. Sorunların giderilmesi, eğitim ve öğretim kalitesini arttıracak, böylelikle meslek elamanlarının yetkinliğini (Küçük, 2000b, 30-32) saylayacak biçimde yetiştirilmelerine imkân sağlayacaktır.

Eğitim-Öğretimde birlik: Eğitim öğretim birliği, ülkedeki benzer bölümlerin aynı programları takip etmeleri değil; yaptıkları öğretimde gerekli imkânlarla sahip olmaları ve mesleğin gerektirdiği standart eğitim şartlarını sağlamaları şeklinde açıklanabilir.

Eğitimde sorunlardan en önemlisi özellikle uzman eğitimcilerin sayıca yetersiz olmalarından (Kökten Ersoy, 2000a, 19) kaynaklanmaktadır. Ülkemizde mevcut sisteme göre, bir bölümün işlerlik kazanabilmesi için üç öğretim üyesinden oluşan bir grupta lisans ve yüksek lisans düzeyinde öğretim programlarına izin verilmekte ve işlerlik kazanabilmektedir. Program içeriklerinin ele alındığı açıklamalarda da işaret edildiği gibi, tıptaki pratisyen hekim düzeyinde bir meslek elemanı yetiştirmek için bile, birçok ders konusunun (taş, seramik, metal vb. gibi malzeme koruma ve onarım konuları yanında, kolaylaştırıcı ve yardımcı derslerden oluşan bütünü) gerçekleştirilmesiyle sağlanmaktadır. Bu doğrultuda her biri alanında deneyimli uzman eğitimcilere ihtiyaç duyulmaktadır.

Eğitmen sayısındaki yetersizlik, programların eğitim düzeylerini de etkilemektedir. Nitekim programlarda gerekli olan dersler değil, eğitmen durumuna göre değişen, ya daha çok teorik derslerin veya yardımcı derslerin açılmasına ve böylelikle gerekli uygulamalı derslerin yetersiz kalmasına ya da temin edilebilen eğitime göre yoğunlaşan ders konu ve içeriklere yönelmeye yol açmaktadır. Her türlü olumsuz bu durum, altyapı imkânlarının birimlere göre farklı olmasıyla birlikte değerlendirildiğinde, bölümlerin birbirleri arasında değişen eğitim kalitesini de beraberinde getirmektedir.

Uzmanlaşma sorunu: Türkiye'deki koruma ve onarım eğitiminin taşınabilir ve taşınmaz (mimari) koruma ve onarım olarak ikiye ayrıldığı daha önce belirtilmiştir. Bu doğrultuda mimari onarımlar bir alanı belirlemekle birlikte, özellikle taşınabilir kültür varlıklarını koruma ve onarım alanında malzemeye veya malzeme grubuna göre uzmanlaşmaya (Ayrıca bkz. Baydar, 2000,39-44) ihtiyaç duyulmaktadır.

Bu doğrultuda açılan bölümler müze ve laboratuvarlarda tüm alana hizmet etmeleri amacıyla tıptaki pratisyen hekimler gibi yetiştirilmektedirler. Lisansüstünde ise bir alana yöneltilerek uzmanlaşmaları istenmektedir. Ancak lisansüstü öğrenim daha çok teorik düzeyde kalmakta ve istenilen uzmanlık seviyesine ulaşılamamakta veya diploma sonrası deneyimlere bırakılmaktadır.

Sorunun çözümünde, Avrupa'daki benzerlerinde olduğu gibi henüz lisans düzeyinde iken belirli malzeme gruplarına yönelmenin, bilgi ve birikimin artırılmasının sağlanması önerilebilir.

Avrupa'da önceleri üç yıllık teknik eğitim düzeyinde sürdürülen koruma ve onarım eğitimi sonradan yapılan düzenlemelerle, diğer lisans programlarında olduğu gibi 3 yıl lisans ve son iki yıl ise uzmanlaşmaya ayrılmıştır. Bu sayede öğrenim gören kişi, ilk üç yıl tıptaki pratisyen hekim gibi genel düzeyde öğrenim yapmakta, son iki yıl ise (duvar resimleri, taş malzeme grubu, mozaik, arşiv malzemeleri gibi bir veya birbirine yakın) bir alan seçerek mesleki deneyimini derinleştirmektedir.

Bu sistem ülkemiz için lisans düzeyinde (3+2 = 5 yıl gibi) sayısal olarak değil ama benzer (1+30= 4 yıl veya 2+2=4 yıl gibi) bir organizasyona dönüştürülmelidir.

Ülkemizde lisans eğitimi dört yıllık süreci kapsadığı için, örneğin ilk iki yıl genel eğitim, sonrasında ise son iki yıl da seçilen (örneğin arkeolojik malzemeleri koruma, arşiv malzemelerini koruma, tekstil malzemelerini koruma, mimaride malzeme koruma ve benzeri gibi bir) alana göre uzmanlaşmaya ayrılabilir. Bu öneri mevcut sistemde, aynı (Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım veya Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım adı altında kurulmuş) bölümlerde; ilk iki yıl genel koruma eğitiminin alınması, üçüncü yıldan sonra ise farklılaşarak, branşlaşmaya geçilen anabilim dalı programlarının açılmasıyla (Baydar, 2000, 43) sağlanabilir. Mevcut sistem yapı itibarıyla buna uygundur.

Bu alt yapıyla Lisans öğrenimini tamamlayan öğrenci, devam etmek istediğinde, lisansüstünde de benzer addaki programlar sayesinde derinlemesine eğitim imkânına da kavuşabilecektir.

Bu konuda belki de daha doğru bir yaklaşım, yetişen ve yetiştirilecek meslek insanlarının zamanla artacak sayısı, devlet ve özel sektörde kurumlar ve iş imkânlarıyla birlikte değerlendirildiğinde; tüm bölümlerde yukarıda belirtilen (ve anabilim dallarına bölünerek oluşturulacak) branşlaşma türü yapılanma yerine, ülke yararı gözetilerek üniversitelerdeki bölümler arasında değişen bir branşlaşmanın tercih edilmesi olacaktır.

Sonuç

Türkiye'deki koruma onarım meslek eğitimine kısa bakış bile, köklü bir kültürel mirasa sahip olan ülkemiz için oldukça geç kalındığı düşüncesini çağırırsa da, yükseköğrenim düzeyinde kurumsallaşmanın gerçekleştirildiğini ortaya koymaktadır.

Ancak mevcut öğretim kurumları, imkânları ve ihtiyaçları ile birlikte değerlendirildiğinde, bir taraftan hem alanda meslek elemanlarının yetiştirilmesi, hem de akademik düzeyde devamlılığın sağlanmasında başlangıç aşamalarının çoktan geçildiğini; diğer taraftan ise mevcut yapının yeni düzenlemelere de ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir. Bu konuda atılacak her türlü adım, alanda yetiştirilecek meslek elemanlarının yetkinliklerini de arttıracak sonuçları sağlayacaktır.

Kaynakça

Baydar, Nil. **Türkiye'de Taşınabilir Kültür Varlıklarının Konservasyonu ve Uzmanlaşma**, Ankara Üniversitesi, Başkent Meslek Yüksekokulu Restorasyon ve Konservasyon Programı I. Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokiyumu (6-7 Mayıs 1999, Ankara) Bildirileri, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 2000, 39-44.s.

Bingöl, Işık. **Türkiye'de Konservasyon Tarihi**, Ankara Üniversitesi, Başkent Meslek Yüksekokulu Restorasyon ve Konservasyon Programı I. Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokiyumu (6-7 Mayıs 1999, Ankara) Bildirileri, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 2000, 9-16.s.

Erder, Cevat. **Tarihi Çevre Bilinci**, Ankara, 2007

Küçük, Celal. **Türkiye'de Restorasyon Eğitimi, Sorunları ve Sonuçları**, Ankara Üniversitesi, Başkent Meslek Yüksekokulu Restorasyon ve Konservasyon Programı I. Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokiyumu (6-7 Mayıs 1999, Ankara) Bildirileri, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 2000a, 23-28.s.

Küçük, Celal. **Dünyada ve Türkiye'de Restorasyon Kavramı Türkiye'de Yapılanma Sorunları ve Çözüm Önerileri**, Ankara Üniversitesi, Başkent Meslek Yüksekokulu Restorasyon ve Konservasyon Programı I. Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokiyumu (6-7 Mayıs 1999, Ankara) Bildirileri, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 2000b, 29-32.s.

Kökten Ersoy, Hande. **Türkiye'de İki Senelik Konservasyon ve Restorasyon Eğitiminin Sorunları ve Çözüm Önerileri**, Ankara Üniversitesi, Başkent Meslek Yüksekokulu Restorasyon ve Konservasyon Programı I. Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokiyumu (6-7 Mayıs 1999, Ankara) Bildirileri, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 2000a, 17-22.s.

Kökten Ersoy, Hande. **Türkiye'de Taşınabilir Kültür Varlıklarının Konservasyonu Konusunda Etik Birliğin Sağlanması**, Ankara Üniversitesi, Başkent Meslek Yüksekokulu Restorasyon ve Konservasyon Programı I. Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokiyumu (6-7 Mayıs 1999, Ankara) Bildirileri, Ankara 2000b, 17-22.s.

Madran, Emre. **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kültür Varlıklarının Korunmasına İlişkin Tutumlar ve Düzenlemeler: 1800-1950**, Ankara, 2002

**MALZEMENİN VE ÜRETİM TEKNİĞİNİN TEKSTİL
RESTORASYONUNA ETKİSİ**
**IMPORTANCE OF MATERIAL AND PRODUCTION TECHNIQUES
TO TEXTILE RESTORATION**

*Hatice Tozun**

Özet

Ülkemizde maddi kültür varlıklarının korunması kavramının, bilimsel anlamda 20. yüzyıl sonlarında ortaya çıktığı görülmektedir. Tarihi tekstil eserlerin restorasyonu ile ilgili bilimsel anlamda çalışmaların yeni yeni yapılmaya başlandığı söylenebilir. Günümüze kadar hatta günümüzde bile sadece günlük kullanım eşyası olarak üretilen halı, kilim, kumaş, örgü, çorap gibi tekstil ürünleri 19. yüzyıldan itibaren müzelerde yer almaya başlamıştır.

Tekstil; kullanım amacı, yapım tekniği, lif yapısı ile çok farklı özelliklere sahip olmakla birlikte, neredeyse tüm tarihi tekstil lifleri organik, yüksek moleküler ağırlıklı polimerik malzemelerdir. Pamuk bitkisel kökenli doğal lif, yüksek moleküler ağırlıklı bir karbonhidrat polimeri olup selülozdan oluşurken, ipek ve yün hayvansal kökenli yüksek moleküler ağırlıklı protein polimerlerinden oluşur. Tarihi tekstil eserlerine; doğru bir belgeleme yapılabilmesi, uygun materyallerin ve uygulamaların seçilebilmesi, uygun koruma tedavileri hakkında karar verilebilmesi, uygun koruma koşullarını sağlanabilmesi, güvenli depolama koşullarının oluşturulabilmesi için onun ürün haline gelinceye kadar geçirdiği tüm evreleri bilmek gerekmektedir. Ülkemizde taşınabilir kültür varlıkları eğitimi veren lisans programından öğrenciler branş seçmeden her alandan ya da her malzeme grubundan karma şekilde hazırlanan ders programlarıyla mezun olmaktadır. Hâlbuki her malzeme ve üretim tekniği başlı başına bir eğitimi 4 yıllık eğitim süreci gerektirmektedir.

Bu çalışmada; tekstil restorasyonu konusunda çalışan veya ileride çalışmak isteyen restoratörler için tekstil eserlerinin oluşum sürecini kapsayan malzeme ve üretim tekniklerinin restorasyona karar vermede ne kadar önemli olduğu ile ilgili bilgi verilecektir.

123

Anahtar kelimeler: Tekstil, restorasyon, malzeme, döşeme, ev tekstili, kıyafet

Abstract

It has been observed that the preservation of material cultural assets has emerged as a scientific concept in the late 20th century. Studies of historical textile assets that use the scientific approach are fairly new. Textile products like carpets, rugs, fabrics, knitting, socks etc have been – and still are- manufactured for the purpose of daily use, but these products are being displayed in museums since 19th century.

Textiles have different intended purposes, manufacturing techniques, fiber structures but almost all historical textile fibers are made from organic, heavy on high molecular polymeric material. Natural fiber with cotton herbal root is a heavily high molecular, carbohydrate polymeric material and consists of cellulose and silk and wool zoological origins, high molecular protein based polymers. It is necessary to know all the manufacturing steps of historical textile assets for the right authentication process, selection of the proper materials and application, proper preservation treatments, administration of the proper preservation conditions, composing secure storage conditions. In our country, students that study movable cultural heritage do not declare a major and take mix classes on every field or every material group to graduate. However every single material and production technique deserve its own four year curriculum.

This study emphasizes and informs current or soon-to-be restorators on the importance of material and production techniques' in the process of composing textile assets.

Keywords: Textile, restoration, materials, upholstery, home textiles, outfit

* Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü Gölbaşı Kampüsü D Blok Gölbaşı / Ankara

Günümüzde giysilikten ev tekstiline, yer döşemeliklerine, endüstriyel keçe ve bezlere kadar geniş bir alana yayılmış olan tekstil, hammaddenin işlenip ürün haline dönüşümünü sağlayan sürecin tamamını kapsayan bir kavramdır. Tekstil sadece lif, elyaf veya iplik anlamında kullanıldığı gibi aynı zamanda dokuma, örme gibi tekniklerin ifadesi olarak veya kumaşın kendisi olarak da kullanılabilir. Herhangi bir geleneksel tekstil eseri, sadece eğrilmiş, bükülmüş veya birleştirilmiş liflerin basit ikili bir sistemde üretilmiş ürün değil aynı zamanda kaynaklar, teknoloji ve toplum arasındaki karmaşık etkileşimlerin sonucu olarak ortaya çıkmış bir değerdir. Bir tekstilin üretimi, bir yandan kaynakların, teknolojinin ve toplumun genel durumu hakkında bilgi verirken, var olan kaynakların kullanımı bireylerin ve toplumun seçimlerini etkileyen koşulları belirlemiş, diğer yandan da insanların ihtiyaç, istek ve tercihlerini şekillendirmiştir.

Döşemeli mobilyalar, kıyafetler, fotoğraflar, yorganlar, duvar halıları vb. pek çoğunu günlük yaşamda kullandığımız birçok şeyde tekstil bulunur. Malzemeler pamuk ve ipek gibi doğal liflerden naylon ve polyester gibi sentetiklere kadar değişebilir. Tekstillerinin çoğu sadece dekoratif değil, aynı zamanda işlevsel bir amaca da sahiptir. Bu sebeple, tekstil ürünleri çoğu zaman daha fazla ortama ve diğer sanat eserlerinden daha fazla zarar görmeye maruz kalmaktadır.

Etnografik sanat kategorisi, çok farklı malzemelerden, birbirinden farklı tekniklerle, çok farklı kullanım amaçlarına hizmet etmek amacıyla üretilmiş çok çeşitli nesne türleri ve tekstilleri içerir. Bunların arasında tek veya birden fazla materyali içeren objeler, düz dokuma kumaşlar ve kostümler bulunmaktadır. Bu eserler için tipik olarak kategori türü “nesne” veya “tekstil” olarak tanımlanır. Bununla birlikte, oldukça geniş bir alanı kapsayan tekstiller için oluşturulan kategoriler oldukça değişkenlik göstermektedir. (Hornbeck, Pollak, Ravenel ve Francis, 2011, 4)

Tekstil koruma uygulamalarında gelişmeyi etkilemiş olan ve etkili bir şekilde korumaya karar vermenin ayrılmaz bir parçası olan dört ana etkene odaklanmaktadır: değişen koşullar, konservatörlerin nesneler hakkında değişen yaklaşımları, eser sahiplerinin ilgisi ve teknik gelişmeler. Bütün bu koruma kavramı genişledi, nesnenin kendisinin korunması, büyük bir öneme sahip olarak kabul edilirken, günümüzün konservatörleri, mesleki etik kurallarındaki gelişmelerin gösterdiği teknik süreçleri takip ederken, eserlerin oluşumundaki sosyal süreçleri de göz önünde bulundurmaktadırlar.

Değişik özelliklere sahip eserlerle karşılaşan ve onları müze nesnelerine dönüştürmeye yardımcı olmaya çalışan bir tekstil konservatörü için, teori, deney ve ölçülebilir sonuçlarla tamamlanmış bilim dili, herhangi bir tekstil objesinin yapısını anlamak için doğru karar verme ölçütleri sağlayabilir. Analitik testler, nesnelerin fiziksel özellikleri ve bozulması hakkında detayları ortaya çıkarabilir. Bilimsel analizler, nesneleri minimum hasarla korumaya yardımcı olabilecek materyaller ve ortamlar hakkında değerli bilgiler sağlayabilir. Fakat bilimsel analiz, bir nesnenin kültürel önemini tam olarak ifade edemez. Bu yüzden tedavilerin nesnelerin tarihlerine ve kültürel rollerine saygı duyması gerekir. Aynı zamanda, tüm müze objeleri, (yeni) rollerini yerine getirmelidir; sadece korunmakla kalmamalı, araştırma ve sergileme için kullanılabilir olmalıdırlar.

Tekstilin korunması, eserin yapısına doğrudan müdahale etmeden ve şeklini değiştirmeden ve daha fazla bozulmasına izin vermeyecek müdahaleleri kapsar. Restorasyonlar, koruma ile birleştirilerek, tekstil eserinin orijinal şekli ve estetiği, tarihi ve fiziksel bütünlüğünün algılanabileceği yöntemleri kapsamalıdır.

Tedavi kararını yönlendiren ilk faktör, tekstil tipidir. Tekstil koruma alanı, ayrı alt gruplardan oluşur: duvar halılarının korunması; kostüm; dini tekstil ürünleri; areolojik ve etnografik tekstiller; kilim; döşemeli nesneler; yorgan ve örtüler; bayraklar; tarihi belge tekstilleri; ve ev tekstili vb. Bu bağlamda; müzecilik alanında tekstillerin sınıflandırılmasında NPS Museum tarafından şu şekilde sınıflandırılmıştır;

- Yorgan ve yatak örtüsü
- Giyim eşyası
- Tapestry ve duvara asılan dokumalar
- Halı/kilim
- Döşemelik eşya
- İşlemeli dokumalar
- Diğer ev eşyası tekstiller (NPS Museum Handbook, 2002, s.1).

Her alt grubun, bazen diğer alt grupların tarihsel perspektifinden bağımsız olarak gelişen kendi koruma gelenekleri vardır. Alt gruplardan birinde standart uygulama olarak kabul edilen, bir diğerinde geriye doğru düşünülebilir. Bugün her bir alt grup, kendi özelliklerinin geliştirdiği ve geliştirmeye devam ettiği kolektif bir bilgi düzenine dayanan koruma sürecine sahiptir. Bu nedenle, bir tekstil muhafazasına karar vermede ilk faktör, alt grubun geleneklerini bilmekten gelmektedir.

Bir tekstilin kültürel öneminin değişen algısı ve anlamı, toplumdaki veya tarzlardaki değişikliklere cevaben değişim gösterebilir. Son yıllarda geleneksel tekstiller üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde, üç farklı grupta değerlendirme yapıldığı gözlemlenmektedir.

- Tarihsel belgeler olarak hizmet veren dini, arkeolojik ve etnografik tekstiller,
- Orijinal görünümü ve pazardaki güçleri yeniden ele geçirme baskısı yüzünden kilim, duvar halısı, döşemelik, yorganlar, dokuma örtüler ve işlemeli örtüler,
- Kostümler ve bir dizi ev tekstili için çözümler üretmeye yönelik çalışmalar.

Tekstilin yapısını keşfetmek onun tarihteki yerini ve önemini belirlemek içindir. Tekstil analizi, antik bir elbiseyi tanımlamak ve korumak amacıyla müze konservatörlerine ipucu arayan adli antropologlardan herkese yardımcı olabilir. Tekstil koruma nispeten yeni bir alandır. Sadece son yirmi beş yıl içinde müzelerin tekstil örneklerinin korunmasını araştırmaya başladı. Hiç kimse, müze küratörü ya da konservatörü, konuyla ilgili son söze sahip değildir. Her kurumun kendi koleksiyonuna bakmakta kendi teorileri ve teknikleri vardır. En temel korunma kuralları bile sorgulamaya ve revizyona tabidir. Her yıl yeni bilimsel tekniklerin ve maddelerin koruma yöntemlerini eskimiş hale getirmesi oldukça olasıdır.

Lif, teknoloji, aletler vb. dahil olmak üzere tekstil tarihine dair bilgi, geçmişimizi anlamamız için gerekli ve zorunludur. Tekstil araştırmaları, önemli bir arkeoloji alanı haline gelmiştir ve bize geçmiş toplumların ekonomik, sosyal, kronolojik ve kültürel yönlerini anlatabilecek büyük bir potansiyele sahiptir. Bununla birlikte, var olan birkaç parça, diğer kaynaklarla birlikte, tekstil üretimi için liflerin nasıl kullanılacağına dair iyi geliştirilmiş bir bilginin kanıtını sunmaktadır. Bu, etnografik ve deneysel biyografiyle birlikte kullanılan arkeolojik ve yazılı kaynaklardan elde edilen bilgilerle sağlanmaktadır.

Bir tekstilin elyaftan bitmiş ürüne kadar üretim süreci karmaşıktır ve çeşitli aşamaları içerir. Farklı dönemlerde ve bölgelerde farklı tekstil türlerinin üretildiği belli olsa bile, tekstil üretiminin pek çok yerde çeşitli ortak aşamaları içerdiği de dikkate alınmalıdır. Tekstil üretiminin her bir aşaması çeşitli süreçleri içerir. Hammaddenin temini, iplik haline gelmeden önceki hazırlık, iplik yapımı, boyama, dokuma (örme, keçe v.b.) ve terbiye işlemleri.

Tekstillerin bilimsel analizi, bir dizi aşama veya seviyeyi içerir: Birincisi, tekstilin yapılışı; ikincisi, tekstili oluşturan ipliklerin yapılışı; üçüncü olarak, iplikler için kullanılan liflerin doğası ve dördüncü olarak, kullanılan mordanların yanı sıra, boyalar veya pigmentlerdir. İlk iki seviye benzer donanım ve teknikler gerektirir ve genellikle tek bir birey tarafından gerçekleştirilir; Üçüncü ve dördüncü seviyeler farklı donanımları ve diğer uzmanları gerektirir.

Geleneksel tekstilleri anlamak için, ilk önce eserin statik olmadığını fark etmeliyiz. Çözümleri ve atkılar, bulundukları pozisyonlarını sürekli olarak değiştirirler. Hatta tek tek elyaf-lif bile bir iplikteki pozisyonlarını sürekli değiştirir ve iplik haline getirilirken belirli niteliklerini kaybederler. Bu nedenle her bir kumaş, yapıldığı tek tek lifin doğası gereği, bir standart oluşturmaz. Çünkü lif iplik haline getirilirken zaman zaman kopabilir, birbirine tutunmak için keçeleşebilir. Herhangi bir tekstil eseri kullanıma maruz kalmadan önce yapısal özelliklerinde değişim meydana gelir. Bir de buna kullanım, eserin maruz kaldığı olumsuz koşullarda her malzemenin farklı tepki göstermesi de eklenince yapısal bozulmaların daha da arttığı görülecektir. Örneğin; pamuk ve keten lifleri ıslatıldığında dayanıklılığının arttığı, yün ve ipek liflerinin ise ıslatıldığında dayanıklılıklarının azaldığı, ipek ve yünün nemli ortamda pamuk ve ketene nazaran daha fazla zarar gördüğü görülmektedir. Kuru halde keten lifi pamuktan, ipek lifi ise yünden daha dayanıklıdır. Pamuk ve keten lifleri nem çektiği zaman dayanıklılığında artma meydana gelir. (Leene. J. E. (1972). Textile Conservation. Fletcherand Son Ltd..Butterworths. Norwich.)

Eski tekstilleri anlamak için her bir lifin kendine has özelliklerini incelemek gerekir. O zaman dört elyafımız birbirinden oldukça farklı: pamuk, kısa, eşit olmayan ve kırılğan; keten, orta uzun ve sert; yün, orta uzun ve esnek; ipek, çok uzun ve kaygan. Elyaftaki bu farklılıklar sayesinde, geleneksel tekstillerin ürüne dönüşmek için nasıl bir süreçten geçtiklerini anlamak belki daha kolay olabilir.

Koruma çalışmasının önemli bir unsuru da, eserler üzerinde daha önceden herhangi bir tedavinin uygulanıp uygulanmadığıdır. Bu durum, etik tedavi seçimlerinin yapılmasında önemli bir faktör oluşturur. Konservatörler, kültürel açıdan önemli nesnelerin fiziksel bileşenlerini korumakla yükümlüdür. Kültürel önem anlayışımız, hangi tarihlerin korunduğu ve onarıldığı ile ilintilidir. Orijinal ve / veya sahipleri tarafından gerçekleştirilen “yerel onarımlar” bazen önemli tarihler olarak korunurken, modern onarımlar ve önceki koruma uygulamaları genellikle daha özgün bir geçmişte ortaya çıkarmak ve nesnenin gerçek doğasını göstermek için değiştirilir.

Esrin doğru gözlemlenmesi ve iyi analiz edilmesi zaman içinde esere yapılacak birçok yanlış müdahalenin önlenmesine yardımcı olabilir. Bir konservatörün uzmanlık bilgisi ve tecrübesi

ve gözlemlene yeteneği, tedavi önerisini yönlendirecektir. Çünkü daha önceden aynı bilgilere dayanarak farklı seçimler yapılmış olabilir. Konservatörün rolü, sadece kavramsal olarak eseri yeniden şekillendirmekle kalmaz, aynı zamanda eserin fiziksel geleceğini ve gelecekteki gözlemler üzerindeki etkisini de belirler. Konservatörlerin esere olan hâkimiyeti, hem nesnel hem de bilimden yararlanan ve bir neslin tarihinde kendi öznel konumumuzu kabul eden etik tedavi seçimlerini yapmalarına yardımcı olacak kavramsal bir çerçeve sunabilir.

Herhangi tekstil eserin incelenmesinde ilk adım, malzemelerin tanımlanması, nesnelerin incelemesi. İkinci adım, nesneyi önceki araştırmalarla ilişkilendirerek desteklemek. Belirli bir nesne türünü tartışan bir kaynak olmasa bile, zamanın üretim desen kitapları hakkında bilgi, nesneyi yorumlamaya yardımcı olabilir. Benzer nesnelerin yanı sıra nesnenin eski fotoğraflar veya resimler gibi ikincil kaynaklarda temsil edilmesine de bakılmalıdır. Bu, nesnenin tarihlenmesine ve nesnenin bugünkü haliyle yorumlanmasına yardımcı olacaktır. Fakat bilgi ve karşılaştırmalı tarihlendirme yöntemi eser hakkında doğru bir değerlendirme için yeterli olmayacaktır. Aynı zamanda esere zarar vermeden uygulanacak analiz yöntemleri ile değerlendirilmelerin yapılması daha doğru müdahalelerin gerçekleştirilmesini sağlayacaktır.

Herhangi bir tekstil üzerinde koruma işlemine başlamadan önce, ilk adım, bu yapı üzerinde esere zarar vermeden analizini yapmak ve elyaf, iplik ve kumaşın aşağıdaki fiziksel ve görsel özelliklerinin bir kaydını oluşturmak gerekir.

- Hem çözgü hem de atkı ipliklerinin liflerinin doğası
- Eğrilmiş iplikler - büküm S veya Z'nin yönü
- Tekniği (Dokuma (Dimi, saten vb. – örme (tığ, şiş vb.) – keçe vb.)
- Dokuma – örme sıklığı
- Uygulanan süsleme unsurları: metal iplikler, nakış
- Boyar madde özellikleri
- Üzerinde kullanılan dikiş teknikleri (Kıyafet, örtü, yorgan v.b.)
- Durum: mekanik, kimyasal veya biyolojik hasar
- Daha önceden esere uygulanan onarımların tespiti

Bu anlamda; Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan padişah elbiseleri aynı eserler üzerinde iki farklı yaklaşıma örnek olabilecek oldukça detaylı iki çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalardan biri “İpek Osmanlı Dokuma Sanatı” (Atasoy, Deney ve Makcie, 2001) kitapta, XV-XVII. yüzyıllarda Osmanlı ipekli dokumacılığı ve bu iktisadi faaliyeti çevreleyen tarihi, siyasi, toplumsal, teknolojik ve estetik unsurlar inceleniyor. Diğeri “Topkapı Sarayı Müzesi Padişah Elbiselerinin Restorasyon ve Konservasyonunda Tahribatsız-Mikro Analiz Yöntemlerinin Uygulanması Projesi” (Arça, Torgan, Dağcı ve Karadağ, 2011); padişah elbiseleri koleksiyonunda yer alan kıyafet ve kumaşların renk ölçümleri, boyarmadde, dokuma teknikleri ve desen rapor analizlerinden alınan veriler ile envanter bilgilerinin birlikte değerlendirilmesiyle, eserin bileşimi, kökeni ve döneminin belirlenmesi, eserlerin gruplandırılması konusunda ayrıntılı bir çalışma gerçekleştirilmiştir (Arça, Torgan, Dağcı ve Karadağ, 2011, 259-269). Her iki çalışma eserlerin restorasyon ve konservasyonu için; restoratörü malzemeyi sentezlerken, ikonografiyi, nadirliği, kronolojiyi, estetiği, orijinalliğini ve çeşitli teknikteki apayrı noktaları üzerinde düşünmeye zorlar, ve böylece konservatör, yorumlama ve tedavi seçimini etkileyen daha geniş bir dizi görüşle yönlendirilmiş olur

Tekstil restorasyonunda teknik ve malzemenin önemini; birçok onarımı içinde barındıran, giyim, kostüm ve koleksiyonlarla ilgili farklı varsayımları yansıtan bir örnekle değerlendirebilir.

1938'de New York Şehri Müzesi tarafından kabul edilmiş olan bir erkek takımı. Aslında üç parçadan oluşmakta: ceket, yelek ve pantolon. Bu restorasyon çalışmasının amacı ilk önce son zamanlarda uygulanan koruma işlemleri sonucu oluşan dökülen yapıştırıcının mekanik olarak çıkarılmasını ve ipek giysideki gözyaşları yani delikleri güçlendirmek amacıyla başlamış. Bu amaç doğrultusunda da uzmanlar (terziler, restoratörler ve konservatörler), farklı perspektiflere göre aynı kıyafeti şekillendirmek, yeniden inşa etmek, restore etmek ve muhafaza etmek için çalışmışlar.

- Yeleğin sırt kısmında bulunan yapışkan tela, açık örgü yapısı ve yapıştırıcı macunu ilk gözlemlerde, bunun elbisenin orijinal bir bileşeni olduğu varsayılmış.
- Tedavi önerisinin ilk taslağı dökülen telanın korunması üzerine bir yöntem olmuş.
- Yapışkan tabakanın detaylı incelemesi, bilinen yapıştırıcı tedaviler, diğer giysiler ile karşılaştırmalar ve on sekizinci yüzyıl kıyafetlerinde kullanılan telalarla ilgili araştırmaların incelenip karşılaştırılması sonucunda, aslında bunun gerçekte eski bir restorasyon olduğunu ve orijinal bir tela olmadığı anlaşılmış.
- Araştırma kapsamında, ipek takımın dokuma tekniği, kullanılan malzemesi ve desen özellikleri incelendiğinde ise; soluk pembe ve mavi renkte iki set atkı kullanılmış. Bunlar ayrı olarak ve desen oluşturmak için kombinasyon halinde kullanılmış.

- Bu sonuçlar; tekstilin kalitesi, tasarımı ve üretiminin on sekizinci yüzyılın ortalarına kadar üretilmiş olduğunu göstermekte. Moda tarihi de takım elbisesinin silüetine dayanarak 1745 dolaylarında bir tarihi göstermekte (yaka, manşet ve yan pileler).

Araştırmada; yeni bir takım önemli bir yatırım olsa da, on sekizinci yüzyıl kıyafetleri yüksek bir satış değerine sahip olduğu, birçok terzinin, ikinci el satın alınan kıyafetleri yeniden biçimlendirdiği ya da tadilat yaparak yeni beden ölçülerine göre şekillendirdiği belirtilmekte. Takımın asıl sahibi muhtemelen onu sattığı ya da birine hediye ettiği vurgulanmakta. Yapılan incelemeler sonucunda da takım üzerindeki değişik dikiş tekniklerinin bulunması (farklı dönemlere ait) bu durumun bir göstergesi olarak açıklanıyor (Mina 2011, 17-29).



Fotoğraf 1: Ceketin önden görüntüsü



Fotoğraf 2: Yeleğin önden görüntüsü



Fotoğraf 3: Yeleğin iç kısmı



Fotoğraf 4: Yelek ve ceketin kumaş detayı



Fotoğraf 5: Ceketin iç kısmındaki dikiş detayları



Fotoğraf 6: Yapışkan malzeme ve temizlenmiş hali

Sonuç

Sonuç olarak; Etnografik nesne olan tekstillerin kültürel ve tarihsel bağlamlarını, onların korunması yoluyla korumak, en önemli husustur. Tedavi; bazen görüntüleme, bazen de saklama koşulları ve yerleştirme bilgilerini bildirir. Bu nedenle, bu materyalleri önemseyen konservatörler için, yapının kültürel tarihine dair bilgi sahibi olmak ve saygı duymak önemlidir.

Etnografik eserlerin başarılı koruma uygulamaları buna bağlıdır. Tarihi tekstillerin aşamalı olarak incelenmesi; konservatörleri, tarihçileri, sanat tarihçilerini, kimyager ve daha birçok bilim insanlarını bir araya getirerek, disiplinler arası diyalogu da sağlamaktadır. Çünkü hiçbir tekstil restoratörü bir eser üzerinde tek başına karar veremez.

Tarihi tekstillerdeki, müzelerdeki ve diğer kültürel miras kurumlarına ait olan materyallerin fiziksel-kimyasal özellikleri hakkında bilgi;

- Konservatörlerin, uygun materyalleri ve uygulamaları seçerek uygun koruma tedavileri hakkında karar verebilmeleri,

- Konservatörlerin, eserlerin özgünlüklerini doğrulamaları ve bunları müzelerde sergilemeleri ve uygun koruma koşullarını seçmeleri,

- Eserlerin güvenli ortamlarda düzgün bir şekilde depolanmasının sağlanması, böylece parçalanmalarının önlenmesi veya yavaşlatılması

- Belirli zamanlarda veya coğrafi alanda belirli tekniklerin uygulandığı gerçeğine dayanarak, tarihsel sorulara cevap verilebilmesi ve tekstillerin üretim yerinin ve tarihinin karakterize edilmesi için önemlidir.

Konservatörün amacı, tek bir nesneyi veya belgelenmesi gereken bir koleksiyonu incelemek, örneklemek, bilimsel araştırma ve uygulama ile ilgili kesin, eksiksiz ve kalıcı kayıtlar üretmek ve kalıcılığını sürdürmektir.

Kaynakça

- HORNBECK, S. , Pollak N., Ravenel N., Francis K. Another Perspective: Voices From Outside Textile Conservation-** Textile Specialty Group Postprints Volume 21, 2011, 4 – 16 S.
- MINA, L. The Observer Effect In Conservation: Changes In Perception And Treatment Of A Man's Silk Suit C. 1745-** - Textile Specialty Group Postprints Volume 21, 2011, 17-29 S.
- ATASOY, N., Deney, W. Ve Mackie, L. İpek Osmanlı Dokuma Sanatı ,** Teb Bankası Yayınları, 2001, 360 S.
- ARÇA, S., Torgan, E., Dağcı, K. Ve Karadağ R., Topkapı Sarayı Müzesi Padişah Elbiselerinin Restorasyon Ve Konservasyonunda Tahribatsız-Mikro Analiz Yöntemlerinin Uygulanması Projesi,** 20. müze çalışmaları ve kurtarma kazıları sempozyumu 25-29 Nisan 2011 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayın No: 1522011, 259-269 S.

**KALEM İŞİ KORUMA-ONARIM ÇALIŞMALARINDA DESEN
TAMAMLAMA(MA) (TÜMLEME(ME) YAKLAŞIMLARI
COMPLETION OR NON COMPLETION APPROACH OF MISSING PARTS OF
WALL PAINTINGS IN CONSERVATION AND RESTORATION WORKS**

*Muhammet Bilgen**

Özet

Ülkemizde sıva üstü kalem işlerinin korunması noktasında birçok uygulamanın yapıldığı ve bu uygulamaların çoğunda kalem işlerine zarar verildiği, mevcut olanın korunmasından ziyade yenileme yoluna gidildiği ve adeta geçmişin izlerinin silindiği çalışmaların ortaya çıktığı görülmüştür. Bu durum, koruma-onarım mantığının gerek devlet kurumları, gerek uygulayıcılar, karar vericiler gerekse halk tarafından tam olarak anlaşılmadığının kanıtıdır.

Kalem işlerinin korunması, son yıllara kadar bir çeşit “yenileme” ya da “güzelleştirme” olarak algılanmış, kalem işleri çoğu zaman mimariden ayrı düşünülmüş ve hatta projelendirilmeden uygulamaların yapıldığı bir alan olmuştur. 2005 yılında yapılan koruma-onarım konusundaki yeni yasal düzenlemelerle yanlış uygulamaların önüne geçilmeye çalışılmış olsa da uzman yetersizliği, malzeme yetersizliği ya da bilgisizliği, maddi yetersizlik ve en önemlisi de koruma-onarım eğitiminin yetersizliği gibi sebeplerle hatalı uygulamaların önüne bir türlü geçilememiştir.

Kalem işleri, yapıdan ayrı düşünülemeyen, yapıldığı devrin sosyoekonomik, kültür ve sanat anlayışını yansıtan, geçmiş nesillere ait birçok izler barındıran mimarinin önemli unsurlarındandır. Kalem işlerini sadece süsleme amacı taşıyan dekoratif bir unsur olarak değerlendirmek yanlış olur. Kültürel ve sanatsal açıdan değerli olan kalem işlerini özgün halleri ile korumak, kaybettikleri değerlerini özgünlüklerine zarar vermeden ve herhangi bir yanlış anlaşılmaya sebep olmayacak şekilde geri kazandırmak yapılacak koruma-onarım çalışmalarının temel mantığı olmalıdır.

Ülkemizde kalem işi koruma-onarım çalışmalarında desen tamamlama (tümleme) esnasında çeşitli hataların yapıldığı, farklı uygulamaların ortaya çıktığı görülmektedir. Bu bildiride kalem işlerinin desen tamamlama aşamalarında yapılması gereken çalışmalar özetlenerek, “desen tamamlama yapılmalı mı, yapılmamalı mı” konusu tartışılmaya çalışılacaktır. Kalem işi tamamlama çalışmalarında yapılması gerekenler anlatılırken mevcut yasalardan hareketle öneriler sunulacaktır. Tek bir yapı üzerinden örneklemeler yerine genel anlamda bir yaklaşımın ortaya konulması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler; koruma, onarım, kalem işi, tümleme.

Abstract

It is seen that in our country, several restoration applications related with protection of wall paintings have been made, and many of them have been damaged, rebuilding the existing wall paintings has been preferred rather than preserving, therefore past traces of studies have been disappeared. This is a certain proof that the conservation-restoration logic is not fully understood by either government agencies, companies working in the conservation-restoration center, decision-makers or public.

The conservation of wall paintings has been perceived as a kind of "renewal" or "beautification" until recent years. The wall paintings have often been considered to be independent from the architectural structure, and also have been tried to be repaired without any projecting process. Even though the new legislation on conservation-restoration in 2005 has attempted to prevent misapplications, incorrect conservation-restoration studies could not be prevented due to the reasons such as lack of experts in this field, material inadequacy or ignorance of experts, financial insufficiency and most importantly; insufficiency of education for conservation-restoration.

Wall paintings are important elements of architecture, which cannot be considered separately from the architectural building, contains many traces of the past generations and reflect the socioeconomic, cultural and artistic sense of the era. It would be wrong to consider Turkish Wall Paintings as decorative elements bearing only the purpose of decoration. The main purpose of conservation-restoration works should be to protect the wall paintings, which are valuable in cultural and artistic ways, with their original state and to gain their lost values back without harming their originality.

* Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü. mbilgen99@gmail.com

It is clearly seen that in the conservation-restoration works of wall paintings in our country, various mistakes were made during pattern completion, therefore different applications emerged. In this article, the processes for completing the missing parts of a wall painting are explained step by step, and "Should the missing parts be completed or not completed?" is also tried to be discussed. Suggestions for the attempts that should be performed during the completion phases of the wall paintings are presented by considering the current conservation-restoration laws and legislations. It is aimed to introduce a general approach instead of sampling over a single architectural structure.

Keywords; conservation, restoration, wall paintings, completion.

Giriş

Kültürün temelinde var olan koruma anlayışının en ilkel toplumlarda bile görüldüğü, bazı objelerin uzun yıllar çeşitli sebeplerden dolayı korunup saklandığı ve gelecek kuşaklara aktarıldığı bilinmektedir. Kültür varlıklarının korunması konusundaki uluslararası girişimler 19.yüzyılın sonlarına rastlar (Öztürk, 2007, 19-21; Erder, 1987, 113). Türkiye’de çağdaş anlamda koruma çalışmalarına ise Osmanlı Devleti’nin son yıllarında başlanmıştır.

Günümüzde, özellikle Türkiye’nin de kabul ettiği ve altına imza attığı uluslararası antlaşma, sözleşme, bildirge ve yönetmeliklerinde etkisi ile koruma anlayışının gelişmesinde ve çağdaş seviyelere ulaşmasında büyük yol kat edilmiş, özellikle 2005 yılında koruma konusunda yapılan kapsamlı yasal düzenlemelerle ülkemizde önemli bir ilerleme sağlanmıştır. Koruma konusundaki uluslararası metinler, koruma örgütleri (International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property, International Council of Monuments and Sites, gibi) günümüz koruma anlayışının şekillenmesinde temel teşkil etmektedirler.

Koruma-onarım çalışmaları bugünkü kavramsal içeriği ile basit bir tamir etkinliği değil, çeşitli uzmanlık alanlarının koordineli çalışmasını gerekli kılan bir disiplindir. Koruma-onarım çalışmaları, anıtın yalnızca biçimini değil, malzemesini, sanatsal unsurlarını ve yaşayan varlığını da korumak zorundadır. Anıt bütün öğeleri ile bir bütündür. Koruma-onarım çalışmalarının mantığı da anıtı bütün öğeleri ile bir bütün olarak korumak olmalıdır. Hiçbir müdahale anıta ve özgün malzemeye saygısızlık yapma hakkına sahip değildir (Eskici, 2008, 118).

Özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra gelişmiş ülkelerde koruma etkinliği bilimsel bir nitelik kazanmış, koruma laboratuvarları hızla çoğalmış, araştırma yöntemleri, koruma-onarım malzemeleri çeşitlenmiş ve artmıştır. Ülkemizde ise koruma-onarım konusuna zamanında gereken ehemmiyetin verilmemesi ya da verilememesi sebebi ile bu konuda istenilen seviyeye henüz ulaşamamıştır. Gelişmiş ülkelerdeki koruma-onarım yöntemleri, çeşitli disiplinlerden derlenen bilimsel bilgiler üzerine temellendirilmekte ve bu sayede başarılı uygulamalar ortaya çıkmaktadır. Ne yazık ki ülkemizde gerçekleştirilen koruma-onarım çalışmalarının çoğu bilimsel yöntem ve içerikten yoksun, uzman ekipler tarafından yapılmayan çalışmalardır. Gerek projeli gerekse projersiz olarak yapılan bu çalışmalarda yapılar üzerindeki belge değeri taşıyan birtakım iz ve kalıntılar yok edilmekte, hatalı uygulamalar sonucu özgün malzemeye zarar verilmektedir. Kültür ve sanat tarihi araştırmaları için büyük önem arz eden taşçı işaretlerinin, özgün sıvalar üzerindeki grafitilerin, kısmen tahrip olmuş taş, alçı, çini, tuğla, kalem işi gibi yapı bileşenlerinin koruma adına kolaylıkla yok edilip yenilendiği sıkça karşılaşılan onarım vukuatlarındandır (Eskici, 2008, 118). Bu yanlış uygulamalardan beklide en fazla nasibini alan ise kalem işleridir. Gerek kalem işlerini sadece basit bir süsleme unsuru olarak kabul eden ve anıtın bir değeri olarak görmeyen yaklaşım, gerek bilgisizlik ve uzman eksikliği, gerekse yasal düzenlemelerdeki boşluklar ve mevcut yasaların tam anlamıyla uygulanamaması gibi sebeplerden dolayı kalem işleri büyük tahribata uğramaktadır. Mevcut olanı korumak ve kaybettiği değerini geri kazandırmak yerine yenileme yoluna gidilmekte özgün olan kalem işleri sahte olanlarla değiştirilmektedir. Koruma-onarım çalışmalarının müteahhitlerce kolay para kazanılan bir uygulama alanı olarak düşünülmesi de anıtın ve kalem işlerinin korunmasında hataların ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır.

1. Kalem İşi

Mimari eserlerin kubbe, tavan, yan duvar, mihrap, mahfel, pencere alınlıkları, pendentifler gibi hemen hemen bütün alanlarında sıva, alçı, taş, mermer, ahşap, deri, bez gibi malzemeler üzerine altın ve boya kullanılarak kalem tabir edilen fırçalarla ve bazen de oyma ve kabartma şeklinde yapılan süslemelere kalem işi adı verilir. Kaşem işi adı, süsleme oluşturulurken kullanılan malzemeye (örneğin motiflerin dış hatları yani tahrirleri çizilirken kullanılan kalem fırça) kalem denmesinden kaynaklanır.

Sıva üstü kalem işi, mimari eserlerde özellikle kuru sıva üzerine boya ve altın varak kullanılarak yapılan kalem işlerine denir. Özellikle dini mimaride yoğun olarak gördüğümüz sıva üstü kalem işleri sivil ve resmi yapı örneklerinde de kullanılmıştır. Sıva üstü kalem işleri yapı iyi korunduğu müddetçe varlıklarını uzun süre muhafaza edebilirler. Fakat koruma konusundaki eksiklikler ve çeşitli sebeplerden dolayı tarihi yapılardaki kalem işlerinin büyük çoğunluğu günümüze özgünlüklerini koruyarak ulaşamamıştır. Sıva üstü kalem işleriyle süslü tarihi yapıların çoğu Osmanlı dönemine aittir. Kaynaklarda, Edirne Muradiye Camii, Bursa Yeşil Camii, İznik'teki Kırğızlar Türbesi'nin pencere kemerleri içindeki kalem işleri Osmanlı döneminden günümüze ulaşan en eski örnekler olduğu belirtilmektedir (İrteş, 1982, 47-49; Demiriz, 1999, 298).

Osmanlı döneminden günümüze gelen sıva üstü kalem işlerini Osmanlı erken dönem (Beylikler dönemi), klasik dönem, batılılaşma dönemi, cumhuriyet dönemi kalem işleri olmak üzere dört dönemde inceleyebiliriz. Üslup açısından baktığımızda klasik, barok, rokoko, ampir, eklektik ve neoklasik üslup gibi farklı üsluplarda dönemin zevkini ve sanat anlayışını yansıtacak şekilde mimari eserlere uygulandığı görülür. Bu üslupların yanı sıra Anadolu'da özellikle kırsal kesimdeki mimari yapılarda yukarıda belirtilen üsluplara dâhil edemeyeceğimiz halktan kişiler (mahalli sanatçılar) tarafından yapılan kalem işi örnekleri bulunmaktadır (Bilgen, 2010, 26-28) (Bkz. Fotoğraf; 1).



Fotoğraf-1. Elmayazı Köyü Camii - Kastamonu

2. Kalem İşlerinin Koruma Anlayışının Türkiye'deki Gelişimi

Türkler Anadolu'da çeşitli mimari eserler üretmenin yanı sıra zarar gören yapıların onarımlarını da yapmışlardır. Osmanlı'dan önce Anadolu'da yerleşmiş olan medeniyetlerin nasıl bir koruma anlayışına sahip olduğuna ilişkin yeterli belge mevcut olmadığından Anadolu Selçukluları'nın mimari yapılarla ilgili koruma çalışmalarını nasıl yaptığı tam olarak bilinmemektedir. Fakat Osmanlı döneminden kalan belgeler sayesinde Osmanlı'nın koruma anlayışı hakkında bilgi edinilebilmektedir. Bu belgelerin arasında konu ile ilgili vakfiye ya da vakıfnameler, tamir kitabeleri, şer'îye mahkemelerinin şer'îye sicilleri ya da kadı defterleri, vergi ödeyeceklerin yazılı olduğu tahrirler ya da defter-i hakaniler, eyalet ya da il (vilayet) yıllığı niteliğindeki salnameler ve bir de İstanbul için özel tutulmuş olan Bostancıbaşı Defterleri sayılabilir (Alsaç, 1992, 9-11). Ayrıca Osmanlıların onardıkları yapılara ekledikleri onarım kitabelerinden ne zaman yapıldığı tam bilinmeyen birçok yapının, hangi çağda ve kim tarafından onarıldığı anlaşılmaktadır. Elbette ki o dönemlerde yapılan koruma-onarım çalışmaları, günümüzde yapılan koruma-onarım çalışmalarından farklıdır. Selçuklu döneminde ve Osmanlı'nın ilk dönemlerinde koruma yaklaşımları, özellikle askeri yapılarda, daha çok o yapının var olan işlevini sürdürmeye yönelik olmuştur. Dini yapılar ise camiye çevrilerek ya da başka işlevler yüklenerek onarımları yapılmıştır. Osmanlı döneminde yapılan onarımlarda kimi zaman yapının özgün hali korunmuş, önceki uygarlığın sanat anlayışına ve sanat kalıntılarına saygılı yaklaşım, kimi zamansa yapı sadece taşıyıcı unsurları ile korunmuş bunun dışındaki fresk, kabartma ve benzeri sanat unsurları dikkate alınmamıştır. Bazı yapılarda ise fresk, duvar resmi ve mozaiklerin üzeri sıva ile kapatılmış, yapının yeni işlevine uygun resim veya süslemeler yapılmıştır. Yalnız taşıyıcı unsurları değil, üzerindeki kabartma, duvar resmi, mozaik gibi süslemeleri de bozulmadan, olduğu gibi bırakılarak ya da üzerleri sıva, badana gibi malzemelerle kapatılarak, camiye dönüştürülüp onarılan Ayasofya, günümüze korunarak gelen yapılara bir örnektir.

Osmanlı döneminde çeşitli sebeplerden dolayı zarar gören yapıların onarımları ya da yeniden yapılması esnasında kalem işlerinin, onarımın yapıldığı dönemin sanat anlayışına göre yeniden yapıldığı görülür. Örneğin 1463-70 yıllarında yapılmış olan İstanbul'daki Fatih Camii'nin kalem işleri 1767-71 yıllarında yapılan onarımda dönemin sanat anlayışına uygun olarak yeniden yapılmıştır (Bilgen, 2010, 16-18). Yine klasik dönem yapısı olan İstanbul Süleymaniye Camii'nin ana kubbesindeki barok kalem işleri bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Osmanlı devletinin gücünün zayıflamasıyla tarihi yapılardaki onarım işlemleri durma noktasına gelmiş ve hem yapılar hem de kalem işleri bu durumdan olumsuz etkilenmişlerdir. Türkiye'de 19. yüzyılda çağdaş anlamda koruma-onarım faaliyetleri başlamış, 1869'da Asar-ı Atika Nizamnamesi (Eski Yapılar Yönetmeliği) benimsenmiştir. 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (daha sonra Güzel Sanatlar Akademisi, bugün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) açılması ve yöneticiliğini de Osman Hamdi Bey'in üstlenmesi ile Türkiye'de eğitim alanında da korumacılık ile ilgili ilk adımlar atılmaya başlanmıştır (Alsaç, 1992, 13-22). Cumhuriyet dönemine gelindiğinde 1920 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin kurulmasından sonra Maarif Vekâleti'ne (Milli Eğitim Bakanlığı'na) bağlı olarak "Türk Asar-ı Atika Müdürlüğü" (Türk Eski Eserler Müdürlüğü) oluşturulmuştur. Daha çok müzecilik görevlerini yürütmekte olan bu birim bir yıl sonra "Hars Müdürlüğü" (Kültür Müdürlüğü) adını almıştır. Kurtuluş Savaşı'ndan hemen sonra Gazi Mustafa Kemal'in buyruğu ile 1922 yılında "Müzeler ve Asar-ı Atika Hakkında Talimat" (Müzeler ve Eski Eserler Hakkında Talimat) adı ile valiliklere bir genelge gönderilmiştir. Bu genelgede merkezde Hars Dairesi (Kültür Dairesi) ve illerde ise Maarif Müdürlüklerinin (Milli Eğitim Müdürlüklerinin) eski eserlerle ilgili tüm işlerin yürütülmesinde sorumlu olduğu, arkeolojik çalışmaların Hars Dairesi'nin yetkisinde olduğu, tüm işlemlerin Asar-ı Atika Nizamnamesi hükümlerine göre yürütüleceği yer almaktadır. Evkaf Umum Müdürlüğü (Vakıflar Genel Müdürlüğü) de 1930'lu yıllardan sonra etkinliğini artırmıştır. Vakıf mallarının çokluğu ve bunların yönetiminin kendine özgü koşullar içermesi sebebi ile 1936 yılında "Vakıflar Kanunu" ve 1938 tarihinde de "Vakıflar Umum Müdürlüğü Teşkilatı Hakkındaki Kanun" çıkarılmıştır (Öztürk, 2007, 28-30).

Koruma konusunda günümüze gelinceye kadar birçok yasa ve yönetmelik çıkarılmış, düzenleme yapılmıştır. Fakat kültür ve tabiat varlıklarının korunması ile ilgili temel hukuksal belge 21.7.1983'te yürürlüğe giren 2863 sayılı "Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yasası"dır (Madran vd. 2005, 88). Bu yasa çeşitli eklemeler ve düzenlemelerle günümüzdeki halini almıştır.

Türkiye'de tarihi yapılardaki kalem işlerini incelediğimizde büyük çoğunluğunun farklı dönemlerde çeşitli müdahalelere maruz kalarak günümüze geldiğini görürüz. Bu müdahalelerin büyük çoğunluğu günümüz koruma-onarım mantığına uymayan müdahalelerdir. Öğleki 2000'li yıllara gelinceye kadar onarımı yapılan kalem işlerinin birçoğunun uygulama projeleri eksik yapılmış ya da hiç yapılmamış, kalem işleri mimariden ayrı düşünülmüş, yapılan onarım çalışmasına ilişkin belge ve dokümanlar oluşturulmadan çalışmalar yürütülmüştür. Mevcut kalem işlerinin korunarak eksik kısımlarının tamamlanması yerine üzerleri kapatılarak yeniden yapılmaları yoluna gidilmiştir. Bu yeniden yapım aşamasında aynı desenlerin kullanılmasının yanı sıra farklı desenlerin kullanıldığı ya da mevcut desenlerde değişikliklerin yapılarak uygulandığı görülür. Bu dönemde özellikle 1990'lı yılların sonu 2000'li yılların başında çağdaş anlamda koruma çalışmaları da yürütülmüştür fakat bunlar sayıca çok azdır. Özgün fırça izleri ve renk değerlerinin üzeri kapatılarak veya kazınıp yok edilerek aynı desenin tekrar yeniden yapılması koruma mantığı ile örtüşmemektedir. Bu şekilde yapılmış müdahalelere maruz kalan tarihi yapılardaki kalem işleri özgünlüklerini kaybetmişlerdir.

2000'li yıllardan sonra özellikle 2005 yılında çıkarılan yeni yasa ve düzenlemelerle kalem işlerinin projelendirilmeden ve üzerleri kapatılarak ya da kazınarak yeniden yapılması gibi yanlış uygulamaların önüne geçilmeye çalışılmıştır. Günümüzde kalem işlerine yapılan yanlış müdahalelere tanık olsak ta gerek kanuni yaptırımlar, gerek kabul edilen uluslararası sözleşmeler ve koruma-onarım konusundaki artan bilinç düzeyi kalem işlerinin hak ettiği değeri görmelerini sağlamaktadır. Üniversitelerde dört yıllık koruma-onarım bölümlerinin açılması, akademisyenlerin kalem işlerinin korunması ve onarımı konusunda bilimsel çalışmalar yapması, KUDEB'ler (Koruma Uygulama Ve Denetleme Büroları), proje ofisleri, koruma kurulları, bilim heyetleri oluşturulması kalem işlerinin doğru korunmaları açısından sevindirici çalışmalardır.

3. Kalem İşlerinin Koruma-Onarım Çalışmalarında Desen Tamamlama

3.1. Kalem İşlerinde Desen Tamamlama İle İlgili Günümüzdeki Yasal Düzenlemeler

Son yıllara gelinceye kadar tarihi yapılardaki kalem işlerinin koruma-onarım çalışmalarının nasıl yürütüleceği, kalem işlerine nasıl müdahale edileceği ve hangi aşamaların yapılacağı ile ilgili detaylı bilgi içeren yasal düzenlemeler yapılmamıştır. Yasal düzenlemelerdeki bu boşluk kalem

işlerinin koruma-onarım çalışmalarında farklı uygulamaların ortaya çıkmasına sebep olmuş, bilimsel altyapıya dayanmayan, yapıya ve kalem işlerine zarar veren müdahalelerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Özellikle 2000’li yıllardan sonra çıkarılan yasalar ve bu yasalardaki yeni düzenlemelerle kalem işlerine koruma maksadı ile yapılan yanlış müdahalelerin bir nebze de olsa önüne geçilmiştir. Mevcut yasalar incelendiğinde kalem işlerinin koruma onarım çalışmalarını ilgilendiren doğrudan kalem işleri ile ilgili detaylı yasal düzenlemeler olmadığı görülür. Fakat mevcut koruma-onarım yasaları kalem işleri içinde geçerlidir ve bu yasaların uzmanlarca kalem işlerine de uyarlanması gerekmektedir.

Koruma ile ilgili temel kanun 2863 numaralı “Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu” dur (R. Gazete, 23.7.1983, Sayı; 18113). Bu kanunun 18. maddesinde (Ek Fıkra: 14/7/2004 – 5226/9 md.):

Tescilli taşınmaz kültür varlıklarının rölöve, restorasyon ve restitüsyon projeleri ve bunların uygulanmasında restoratör mimar veya mimarın bulunması zorunludur. Bunlardan I. grup kapsamında olanların rölöve, restorasyon ve restitüsyon projelerinin uygulama çalışmaları, yapının özelliğine göre kalem işleri, ahşap, demir, taş işleri ve restorasyon konularında uzmanlaşmış kişilerce yapılır.

ibareleri yer alır. 2863 numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, kültür ve tabiat varlıklarının korunması ile ilgili kurumların kuruluş ve işleyişleri, kültür ve tabiat varlıklarının tanımları, korunmaları ile ilgili temel yaklaşımları, taşınır-taşınmaz kültür varlıklarını ve bunların tescilli, gruplandırılması ve mülkiyetleri, cezai yaptırımlar gibi temel konular ile ilgilidir.

Kalem işleri ile ilgili yasal düzenlemelere çeşitli yönetmelik ve ilke kararlarında rastlanır. Bunlardan bazıları:

- Koruma, Uygulama ve Denetim Büroları, Proje Büroları İle Eğitim Birimlerinin Kuruluş, İzin, Çalışma Usul ve Esaslarına Dair Yönetmelik.

- Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlıklarının Yapı Esasları ve Denetimine Dair Yönetmelik.

- (731 Nolu İlke Kararı) Vakıflar Genel Müdürlüğü İdare ve Denetiminde Olan Cami, Mescit, Türbe vb. Kültür Varlıklarının Müdahale Biçimleri Uygulama ve Denetimi. Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulunun Vakıflar Genel Müdürlüğü İdare ve Denetiminde Olan Cami, Mescit, Türbe vb. Kültür Varlıklarının Müdahale Biçimleri Uygulama ve Denetimi İle İlgili İlke Kararı.

- (434 Nolu İlke Kararı) Koruma Kurullarına Sunulacak Projelerin Hazırlanmasında Uyulması Gereken Hususlar.

- (660 Nolu İlke Kararı) Taşınmaz Kültür Varlıklarını Gruplandırılması, Bakım ve Onarımları.

- (26 Nolu İlke Kararı) Taşınmaz Kültür Varlıklarında Yapılacak Tamamlamalara İlişkin

- (25 Nolu İlke Kararı) Taşınmaz Kültür Varlıklarının İn-situ Konumda Olmayan Mimari Parçalarına İlişkin (<http://teftis.kulturturizm.gov.tr>) ilke kararları olmak üzere sıralanabilir. Bunların dışında “Tek Yapı Ölçeğinde Rölöve, Restitüsyon ve Restorasyon Projeleri Teknik Şartnamesi” yapıya ve kalem işlerine ilişkin işlemlerin nasıl yapılacağı ve belgelerin hangi ölçekte nasıl hazırlanacağı ile ilgili önemli bilgiler içermektedir. Söz konusu şartnamede kalem işlerinin rölöve ve restitüsyon çizimleri ile ilgili olarak mimari çizimlerden ayrı olmak kaydı ile “Mimari Elemanlara İlişkin Detaylar” başlığı altında şu şekilde belirtilmektedir:

Pencere, kapı, ocak, dolap, niş, saçak, taşıyıcı sistem süsleme elemanları vb. yapı öğelerinden tipik olanlarına ilişkin sistem ve nokta mimari detaylardır. Detayların ölçekleri 1/10, 1/5 ve 1/1 dir. İdare tarafından belirlenen sayı ve niteliğin dışında bir hizmet gerekiyorsa bu husus müellif tarafından hazırlanacak ön etüdde belirlenecek ve idarenin onayına sunulacaktır...

... Bu çizimlerin sayı ve niteliği, proje konusu yapının gerektirmesi halinde İdare tarafından değiştirilir ve bu husus ÖZEL TEKNİK ŞARTNAME’de yer alır. (<http://teftis.kulturturizm.gov.tr>).

Özel teknik şartnamede “Madde: 7 Restitüsyon Öncesi Etüdlar” başlığı altında “Karşılaştırmalı Çalışma” adında bir çalışmadan söze dilmektedir.

Yapının restitütif sorunlarının çözülmesi için, “aynı dönem/aynı yerleşme”, aynı dönem/çevre yerleşmeler”, aynı dönem/tüm yerleşmeler” “değişik dönemler/aynı yerleşme”, “değişik

dönem/tüm yerleşmeler” dizgesi içinde benzer yapılarla karşılaştırmalı çalışma yapılacak ve bu çalışma bir çizelge halinde sunulacaktır.

Bu çalışmanın sonlanabilmesi için, özellikle plan ve cephe tipolojileri karşılaştırılacak, ayrıca mevcut olmayan ya da nitelik değiştirmiş olan mimari elemanların özgün görünümünün belirlenebilmesi için diğer yapılardan yararlanılacaktır.

Bu amaçlara yönelik olarak kullanılacak kısmi çizimler şematik olabilir.

Yapının restitütif sorunlarının çözülmesi için yapılacak çalışmaları belirleyen bu metin, kalem işlerini de ilgilendirmekte ve kalem işlerinin restitüsyon çizimleri yapılırken karşılaştırmalı çalışmaya ihtiyaç duyulmaktadır. Fakat kalem işlerinde karşılaştırmalı çalışmaya ilk önce yapı içinde başlanmalıdır.

Yapıdaki süsleme unsurlarının projelerinin hazırlanmasında dikkat edilecek hususlarla ilgili bilgilere ayrıca “Taşınmaz Kültür Varlıklarının Gruplandırılması, Bakım ve Onarımları” adlı 660 nolu ilke kararında da değinilmiştir. Kalem işlerinin tamamlamaları ile ilgili “26 nolu Taşınmaz Kültür Varlıklarında Yapılacak Tamamlamalara İlişkin İlke Kararı” nda şu bilgiler yer almaktadır;

Taşınmaz Kültür Varlıklarının Gruplandırılması, Bakım ve Onarımlarına İlişkin 05.11.1999 gün ve 660 sayılı ilke kararının esaslı onarıma (Restorasyon) ilişkin hükümleri kapsamında yapılacak “Bütünleme (Reintegrasyon)” çalışmalarında;

Taşınmazın korunmasına yardımcı olabilecek tüm tekniklerden faydalanılarak, bu tür yapıların tarihi bir belge olduğu da dikkate alınarak, korunması gerekli taşınmaz kültür varlıklarının tamamlayıcı öğelerinden olan heykel, resim, süsleme, çini, vb. yapı bileşenlerindeki eksilmelerin öncelikle orijinali (asl) ile tamamlanmasına,

Orijinaline (asl) ulaşamadığı takdirde taşınmazın mimari ve sanatsal öneminin doğru bir şekilde algılanabilmesi için malzeme analizleri yapılarak bütünle uyumlu bir şekilde tamamlanabileceğine ancak, tamamlamanın günümüzde yapıldığının anlaşılır olması için gerekli bilgi ve belgelerin oluşturularak arşivlenmesine, karar verildi (<http://teftis.kulturturizm.gov.tr>).

Taşınmaz Kültür Varlıklarında Yapılacak Tamamlamalara İlişkin 26 nolu İlke Kararı’nın son paragrafında belirtilen “tamamlanabileceğine” ibaresi, dikkat edilmesi gereken bir husustur. Bu ifade ile gerekli ön araştırmanın yapıp elde edilen veriler bilimsel temellere dayandırılarak tamamlamanın yapılabilmesi anlatılmaktadır. Gerekli görülmesi durumunda tamamlamanın yapılmayabileceği de anlaşılabilir.

3.2. Desen Tamamlamanın Yapılıp Yapılmayacağına Karar Verilirken Dikkat Edilecek Bazı Hususlar

Kalem işlerinin eksik kısımları tamamlanırken yürütülen çalışma sağlam verilere dayandırılmalı, restitüsyon projesini hazırlayan kişinin görüş ve kararına bırakılmamalıdır. Bilimsel verilere dayandırılarak detaylı yapılan analiz çalışmaları sonucunda hazırlanan restitüsyon projeleri koruma kurullarının onayına sunulurken kalem işi koruma-onarımı konusunda uzman kişilerin değerlendirmesine tabi tutulmalıdır. Yapının ve kalem işlerinin koruma onarım çalışmalarını sağlıklı yürütebilmek için her alanın uzmanlarından oluşan bilim heyetleri kurulmalı ve gerek projeler gerekse müdahale uygulamaları bu heyet tarafından kontrol edilip denetlenmelidir. Projeler hazırlandıktan sonra bu projelerin yapı üzerinde uygulanıp kalem işlerinin eksik kısımlarının çeşitli müdahalelerle tamamlanıp tamamlanmayacağı kararını da verecek olan yine koruma kurulu ve bilim heyetinde yer alan uzmanlardır. Koruma Kurulu ve alanın uzmanları çalışmaları sonucunda yapı ve kalem işlerine müdahale aşamasında mevcut kalem işlerinin korunması ve eksik kısımlarda tamamlama yapılmaması şeklinde karar alabilirler. Diğer bir deyişle restitüsyon projelerinde kalem işlerinin eksik kısımlarının tamamlanmış olması yapı üzerinde de tamamlanacağı anlamına gelmez. Koruma kurulu ve bilim heyetinde yer alan uzmanlar yapı ve kalem işlerini sanatsal, kültürel, tarihsel, malzeme, üslup, teknik, özgünlük gibi çeşitli açılardan değerlendirerek eldeki verilerle karşılaştırıp karar verir.

Kalem işleri ile ilgili koruma-onarım projeleri hazırlanırken dikkat edilmesi gereken diğer bir husus, bütün aşamalarda kalem işi koruma-onarım konusunda uzman teknik elemanların (uzmanların) görev almasıdır. Kalem işi konusunda uzman olup koruma-onarım eğitimi almamış biri koruma mantığı ile çalışmaya yaklaşamayabilir. Kalem işi koruma-onarım işlemleri kalemkârın

sanatsal yaratıcılığını sergileyeceği alan değildir. Kalem işi konusundaki uzmanın koruma-onarım çalışmasındaki yaklaşımı mevcut olanı mevcut değerleri ile korumak ve kaybettiği değerlerini abartıya kaçmadan, kişisel eklemeler yapmadan geri kazandırmak olmalıdır.

3.3. Kalem İşlerinde Desen Tamamlama Yapılırken Yürütülecek Çalışmalar

Kalem işlerinin desen tamamlama çalışmalarının en önemli aşamalarından birisi ön etüd (ön araştırma) çalışmalarıdır. Bu aşamada yapıya ve kalem işlerine ilişkin detaylı arşiv taraması yapılır. Kalem işlerinin eski dönemlere ait fotoğrafları daha önce geçirdiği müdahaleler, bu müdahalelerin varsa yazılı ve görsel belgeleri, çizimleri restitüsyon projeleri oluşturulurken kullanılmak üzere toplanır ve sistemli bir şekilde dosyalanır. Bunların yanı sıra yapıdaki kalem işleri, dönem özellikleri, yapıdaki konumları, kullanılan malzemeler ve analiz sonuçları, bozulmalar ve bozulma nedenleri, bozulma analizleri, araştırma raspalarından elde edilen bulgular gibi veriler bir araya getirilir. Bu belgeler ve özellikle kalem işlerinin eski fotoğrafları eksik kısımların tamamlanmasında önemli veri sağlar.

Yapı incelendiğinde kalem işlerine ait izlere ulaşırsa bu izler üzerinden gidilerek ve karşılaştırmalı çalışma yapılarak eksik kısımların tamamlanmasına çalışılır. Eğer tamamlama yapılacak alandaki izler tamamen silinmişse desen konusunda uzman kişilerce karşılaştırmalı çalışmanın dikkatli ve titiz bir şekilde yürütülmesi gerekir. Tek Yapı Ölçeğinde Rölöve, Restitüsyon ve Restorasyon Projeleri Teknik Şartnamesinde belirtilen “Karşılaştırmalı Çalışma” desen tamamlama aşamasında da yapılmalıdır.

Tarihi yapılarıdaki kalem işleri incelendiğinde, kalem işlerinin belirli bir sistem dâhilinde yapıya uygulandığı görülür. Örneğin kalem işi desenleri tasarlanırken yapıdaki simetri yaklaşımları, kalem işi yapılacak alanın simetrik kuralları dikkate alınarak desenler tasarlanır. Bir pencere kenarına yapılan kalem işleri o pencerenin simetrisi olan diğer pencerenin ya da aynı ölçü ve görünümdeki diğer pencerelerin kenarlarına da uygulanır. Hatta pencere kenarındaki bu kalem işi deseni kendi içinde de simetrik olarak tasarlanmış olabilir. Aynı şekilde kubbe desenleri de bir paftanın simetrik çizimlerinin bütünü oluşturması mantığı ile çizilir (Bkz. Fotoğraf; 2). Pandantiflerdeki kalem işleri de yine kendi içinde simetrik özellikler gösterebilir.



Fotoğraf-2. Sokullu Mehmet Paşa Camii Son Cemaat Yeri Orta Kubbe Kalem İşleri – Kadırga/İstanbul

Bütün bu teknik bilgilerden hareketle kalem işlerindeki eksik kısımlar tamamlanırken önce kalem işleri uygulandığı alanda kendi içinde karşılaştırmalı çalışmaya tabi tutulmalıdır. Kalem işi

desenin o alandaki simetrisi alınarak eksik kısımların nerelere denk geldiği belirlenmeli, o alandaki verilerle sorun çözülmeye çalışılmalıdır. Eğer elde edilen veriler yeterli gelmiyorsa ya da herhangi bir tereddüt söz konusu ise yapı içindeki benzer alanlarda bulunan kalem işleri ile karşılaştırma çalışması yürütülür. Hatta eksik kısım kendi alanı içinde yapılan karşılaştırmalı çalışma ile çözülsün bile, doğruluğunun test edilmesi için yapının simetrik diğer benzer alanlarının kalem işleri ile de karşılaştırmalı çalışma yapılmalıdır. Karşılaştırmalı çalışma yapılırken özellikle barok, rokoko, ampir ve eklektik üsluplarda yapılmış kalem işlerinde yapıdaki bütün kalem işleri dikkate alınmalı, ışık-gölge yönlerinin hangi cephede ya da alanda hangi açıdan verildiği belirlenmelidir. Işık-gölge yönleri dikkate alınmazsa tamamlama aşamasında hataya sebebiyet verilebilir. Bu ve benzeri hatalar ancak kalem işleri ile ilgili yürütülen bütün çalışmalarda kalem işlerinin korunması ve onarımı konusunda uzmanlaşmış kişilerin görev alması ile en aza indirilebilir.

Eğer yapı içerisinde yürütülen karşılaştırmalı çalışmadan ve kalem işlerinin eski fotoğraflarından eksik kısımlarının tamamlanması için yeterli veri elde edilemiyorsa bu durumda kalem işleri aynı dönemde yapılmış, yapı çevresindeki diğer yapıların kalem işleri ile ve farklı dönemde yapılmış benzer mimari özellikler gösteren yapıların kalem işleri ile karşılaştırılarak karşılaştırmalı çalışmanın kapsamı genişletilmelidir. Kısaca belirtmek gerekirse kalem işlerinin eksik kısımlarının tamamlanması için veri sunabilecek bütün yapıların kalem işleri incelenmeli ve karşılaştırmalı çalışma yürütülmelidir.

Bütün bu çalışmalar yapıldığı halde eksik kısımların tamamlanması için sağlam verilere ulaşılamamışsa, kesin olmayan, doğruluğu kanıtlanmamış farazi bilgilerle desen tamamlama yoluna gidilmemelidir. Aksi halde kalem işlerinin özgünlüğüne zarar verilir.

Sonuç

Kalem işleri ile ilgili yasa yönetmelik ve ilke kararları gibi yasal düzenlemeler iyi incelenmeli, analiz edilmeli, projeler hem yasalara uygun olarak hem de yapının ve kalem işlerinin koruma-onarım ihtiyaçları doğrultusunda hazırlanmalıdır. Yasa ve yönetmelikler iyi incelendiğinde kalem işlerinin projeleri oluşturulurken yürütülecek çalışmaların neler olduğu daha iyi anlaşılacak ve herhangi bir amaca hizmet etmeyen gelişigüzel hazırlanmış projelerinde önüne geçilecektir. Elbette ki yasal mevzuatta kalem işleri ile ilgili hükümler yeterli değildir. Fakat bu durum mevcut olanların uygulanması önünde bir engel teşkil etmemektedir.

Projeler oluşturulurken bilimsel verilerle hareket edilmeli, bilimsel ve sağlam verilere dayandırılmayan hiçbir müdahaleye izin verilmemelidir. Hiçbir veriye ulaşılmadığı durumlarda gerek uygulama aşamasında gerekse projelendirme aşamasında işlem durdurulmalı, sanrılarla hareket edilmemelidir, kalem işlerine bilimsel verilerle elde edilmemiş hiçbir ekleme yapılmamalıdır. Projelendirme aşamasında kalem işlerindeki eksik kısımlar elde edilen veriler sonucu tamamlanabilir. Fakat projede tamamlanan eksik kısımların uygulama aşamasında (yapı üzerinde) tamamlanıp tamamlanmayacağı alanın uzmanlarından oluşan bilim kurulunun vereceği kararlar sonucunda netlik kazanır. Projede eksiklerin tamamlanmış olması, yapıdaki eksik kısımlarında tamamlanacağı anlamına gelmez. Proje, bilimsel çalışmalar sonucunda elde edilen verilerin değerlendirilerek sorunların çözümüne yönelik hazırlanan bir yol haritası veya kılavuz niteliğindedir. Koruma mantığı, günümüze ulaşan kalem işlerini özgünlüklerine zarar vermeden koruma altına almak, oluşabilecek hasarların önüne geçerek kalem işlerinin ömrünü uzatıp uzun yıllar hayatta kalmalarını sağlamak ve özgün kalem işlerinin özgünlüklerini bozmadan kaybettikleri değerlerini geri kazandırmak olmalıdır. Koruma-onarım çalışmaları sadece proje ve uygulama aşamalarından oluşmayan, birçok uzmanlık alanının koordineli olarak birlikte çalışmalarını zorunlu kılan, ekonomik, kültürel ve sosyolojik boyutları da olan çalışmalardır. Bu sebeple kalem işlerinin koruma-onarım projeleri hazırlanırken, kalem işlerinin bulunduğu yapıyı kullanan halkın kültürel ve sosyolojik yapısı da dikkate alınmalı, koruma önlemleri bu duruma göre belirlenmelidir.

Yüzlerce yıllık bir kültürün izlerini barındıran kalem işleri ne sanatsal yaratıcılığı ön planda olan, koruma eğitimi almamış bir kalemkâra, ne uygulama konusunda yetkin olmayan elemanlara, ne desen ve motif bilgisi olmayan, kalem işlerinin sanatsal, kültürel, tarihi ve estetik değerlerini bilmeyen çalışanlara, ne de bu alanı sadece karlı bir gelir kapısı olarak gören yüklenici firma sahiplerinin inşafına bırakılamaz.

Kaynakça

ALSAÇ, Üstün. **Türkiye’de Restorasyon**, Cep Üniversitesi, İletişim Yayınları, İstanbul 1992
BİLGİN, Muhammet. **Bazı Tarihi Yapılar Örneğinde Türkiye’de Sıva Üstü Kalem İşlerinin Korunması (Sorunlar-Çözüm Önerileri)**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir 2010

- DEMİRİZ, Yıldız. **Osmanlı Kalem İşleri**, Osmanlı, C.11, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, 297-304.s.
- ERDER, Cevat. **Kültürel Varlıkların Korunmasında Bilim ve Teknoloji**, Anadolu (Anatolia) (Akurgal'a Armağan), Sayı: 21, 1987, 113-119.s.
- ESKİCİ, Bekir. **Mimari Restorasyonda Malzeme Kullanımı ve Yöntem Sorunları Üzerine**, Yapı Dergisi, 2008, S. Eylül 322, 118-123.s.
- İRTEŞ, M. Semih. **Süsleme Sanatımız – Kalem İşlerimiz ve Teknikleri**, Kök Dergisi, S. 20-21-22, 10-11-12. 1982, 47-51.s.
- MADRAN, Emre. **Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Mevzuatındaki Son Düzenlemeler**, Korumada 50 Yıl, T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü Restorasyon Ana Bilim Dalı Yayınları, İstanbul 2005, 245-253.s.
- MADRAN, Emre., ÖZGÖNÜL, Nimet. **Kültürel ve Doğal değerlerin Korunması**, TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, Ankara 2005
- ÖZTÜRK, İsmail. **Koruma Kültürü ve Geleneksel Tekstillerin Korunması-Onarımı**, Mor Fil Yayınları, Ankara 2007
- Resmi Gazete, 23.7.1983, Sayı: 18113
- <http://teftis.kulturturizm.gov.tr>
- <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR-14617/sartnameler-ve-yaklasik-maliyet-hesaplama-yontemleri.html> ; Erişim Tarihi: 01.10.2018, 14:10
- <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR-14431/koruma-uygulama-ve-denetim-burolari-proje-burolari-ile.html>; Erişim Tarihi: 01.10.2018, 14:14
- <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR-14452/yipranan-tarihi-ve-kulturel-tasinmaz-varliklarin-yenile.html>; Erişim Tarihi: 01.10.2018, 14:17
- <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR-14436/korunmasi-gerekli-tasinmaz-kultur-varliklarinin-yapi-es.html>; Erişim Tarihi: 01.10.2018, 14:25
- <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR-14356/731-nolu-ilke-karari-vakiflar-genel-mudurlugu-idare-ve.html>; Erişim Tarihi: 01.10.2018, 14:27
- <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR-14269/dunya-kulturel-ve-dogal-mirasin-korunmasi-sozlesmesi.html>; Erişim Tarihi: 01.10.2018, 14:30
- <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR-14268/avrupa-mimari-mirasinin-korunmasi-sozlesmesi.html>; Erişim Tarihi: 01.10.2018, 14:40
- <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR-14328/434-nolu-ilke-karari-koruma-kurullarina-sunulacak-proje.html>; Erişim Tarihi: 01.10.2018, 14:44
- <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR-14330/660-nolu-ilke-karari-tasinmaz-kultur-varliklarinin-grup.html>; Erişim Tarihi: 01.10.2018, 14:53
- <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR-14383/26-nolu-ilke-karari-tasinmaz-kultur-varliklarinda-yapil.html>; Erişim Tarihi: 01.10.2018, 14:35
- <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR-14380/25-nolu-ilke-karari-tasinmaz-kultur-varliklarinin-in-si.html>; Erişim Tarihi: 01.10.2018, 14:38
- <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR-14356/731-nolu-ilke-karari-vakiflar-genel-mudurlugu-idare-ve.html>; Erişim Tarihi: 01.10.2018, 14:32

**TARİHİ ÇEVREDE ZİYARETÇİ YÖNETİM LEVHALARINA BİR YAKLAŞIM:
SAFRANBOLU ÖRNEĞİ**
AN APPROACH TO VISITOR MANAGEMENT BOARDS IN HISTORICAL
ENVIRONMENT: A CASE STUDY OF SAFRANBOLU

*Esra USLU**
*İ. Ertan ERTÜRK***
*A. Esra BÖLÜKBAŞI ERTÜRK****

Özet

Tarihi kentlerin kimliğini koruyabilmek, bilinçli ve özenli düzenlenmiş bir kent çevresiyle mümkündür. Tarihi kentlerin kendi özgünlüklerini oluşturan değerlerin yanı sıra özellikle bu değerlerin sergilendiği kamusal alanların kimliklerini ön plana çıkartacak ve ziyaretçiye bir ön sunum oluşturacak bazı kentsel kimlik öğelerinin düzenlenmesi önem arz etmektedir. Tarihi kentlerde önemli olan ancak sıklıkla göz ardı edilen kent öğelerinden biri bilgilendirme levhalarıdır. Ziyaretçilerin kente ilk giriş yaptıkları noktadan itibaren bilinçli bir rota çizmeleri ve zaman yönetimi yapabilmeleri için gezi haritasını içine alabilecek şekilde ziyaretçi yönetimi bilgi levhalarının sistematik olarak ve o kente özgü öne çıkmış temanın vurgulanmasıyla standart hale getirilmiş olarak kullanılması gereklidir. Yaptığımız araştırmalarda tarihi kimliği olan çoğu kentin bu noktada eksiklik yaşadığı tespit edilmiştir.

Çalışma sahası olarak seçtiğimiz Safranbolu sahip olduğu kültürel miras ve tarihi birikim ile doğal güzelliklerini birleştirdiğinde önemli bir turizm cazibe merkezi haline gelmiştir. Hem kentsel ölçekte tarihi yapıları hem arkeolojik hem de kanyon ve mağara oluşumlarının öne çıktığı doğal değerleriyle önemli bir turizm potansiyeline sahiptir.

Safranbolu tarihi ve doğal gezi rotası ele alındığında, mevcut ziyaretçi yönetimi bilgi levhalarının alışla gelmiş bir yaklaşımla yapıldığı tespit edilmiştir. Pek çoğunun konum olarak doğru yerlerde olmadığı ve içerik olarak kısıtlı olduğu görülmektedir. Ayrıca gece görüşüne olanak sağlayamayan ziyaretçi bilgi levhaları da mevcuttur. Tüm bunlar bir araya geldiğinde bazı rotaların eksik kalması, anlaşılabilirliğiyle, etkin olmayan bir ziyaretçi yönetiminden söz edilebilir.

Bu bildirinin amacı; ülkemizde gözden kaçan bir yaklaşım olarak tespit ettiğimiz tarihi, kültürel ve turizm değeri olan alanlarda ziyaretçi yönetimi bilgilendirme levhalarına bir bakış açısı geliştirmektir. Müze kent kavramıyla özdeşleşmiş, Safranbolu'nun ziyaretçi yönetimine katkı sağlayacak en etkili unsurlardan biri olan yönlendirme levhalarının kent kimliğiyle örtüşecek tasarım ve konseptte olması hedeflenerek, tarihi çevreye uygun, Safranbolu'nun turizm değerlerini açığa çıkartacak şekilde bir standart getirilmesi amaçlanmaktadır. Bunun için Safranbolu örneğinde ziyaretçi yönetimi bilgi levhaları tasarımı yapılacak ve içerik açısından nasıl olması gerektiği tartışılacaktır. Ayrıca bu çalışma, tarihi kimliği olan diğer kentler için de bir örnek teşkil etmesi açısından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tarihi Çevre, Safranbolu, Ziyaretçi Yönetimi, Bilgi Levhası, Turizm

Abstract

It is possible to protect and preserve the identity of the historical towns with an organized and conscious city environment. It is important to organize some urban identity items that will bring out the identities of the public spaces in which these values are exhibited, as well as the values that make up the originality of the historical cities and make a preliminary presentation. One of the most important but often overlooked urban items in historical cities is the information boards. It is necessary to use the visitor management information boards as standardized by emphasizing the city-specific highlighting systematically, so that the visitor can take the sightseeing map so that they can make a conscious route and time management from the point where they first enter the city. In the research we conducted, it was determined that most of the cities with historical identity were lacking at this point.

* Öğr. Gör. / Y. İç Mimar ve Çevre Tasarımcısı / Karabük Üniversitesi Safranbolu M.Y.O. Mimarlık ve Şehir Planlama Programı (esrauslu@karabuk.edu.tr)

** Öğr. Gör. / Y. İç Mimar ve Çevre Tasarımcısı / Karabük Üniversitesi Safranbolu M.Y.O. İç Mekân Tasarımı Programı (ertanerturk@karabuk.edu.tr)

*** Dr. Öğr. Üyesi Karabük Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü Mimarlık Tarihi A.B.D. (esrabolukbasi@karabuk.edu.tr)

Safranbolu, which we have chosen as a study site, has become an important center of tourism attraction when it combines the cultural heritage it has and the natural beauty with its historical accumulation. Both the historical buildings on the urban scale and the archaeological and natural features of the canyon and cave formations have an important tourism potential.

When historical and scenic route of Safranbolu is considered, it has been determined that the existing visitor management information boards have been made with a familiar approach. Lots of them appear to be in the wrong places and are limited in content. Existing visitor information boards are also not allowing night vision. When all these come together, it causes some missing routes, not understandable or, ineffective visitor management problems.

The purpose of this report is to develop a perspective on visitor management information boards in historical, cultural and tourism worthy areas that we have identified as an eye-catching approach in our country. Orientation boards are one of the most effective elements to contribute to the visitor management of Safranbolu that is identified with the concept of the “museum city”. It is aimed to set a standard to the guidance boards that will bring tourism values of Safranbolu to the fore in the historical surroundings, aiming to be in a design and concept that will overlap with the identity of the city. For this reason, visitor management information boards will be designed in Safranbolu example and how it should be in terms of content will be discussed. Furthermore, this study is important in terms of being an example for other cities with historical identity.

Key words: Historical Environment, Safranbolu, Visitor Management, Information Boards
Tourism

Giriş

Safranbolu Batı Karadeniz bölgesinde Osmanlı döneminden günümüze gelen tarihi yapılarıyla dikkatleri üzerinde toplamış ve bu özelliğiyle yerli ve yabancı ziyaretçiler açısından çekim merkezi olmuştur. 1994 yılında UNESCO Dünya Miras Listesi'ne kabul edilerek bu özelliğini adeta tescillemiştir. Aynı zamanda bir kültür kenti olan Safranbolu üç belirgin tarihi bölgeden oluşmaktadır. Bunlar; Çarşı bölgesi, Kıranköy bölgesi ve Bağlar bölgesidir. Çarşı, kentin yükseltisi en alçak bölgesinde bulunmaktadır. Safranbolu'da insanların sosyal ihtiyaçlarını karşılayan hükümet konağı, cami, han, hamam, saat kulesi, çeşme, tarihi cezaevi gibi anıtsal yapıların çoğu merkezi bir alan olan çarşı bölgesinde toplanmış olup aynı zamanda burada tarihi ticaret merkezi de yer almaktadır. Kıranköy, tarihte mübadele yılları olan 1924'lere kadar Gayr-i Müslim halkının yerleşim bölgesi olmuştur. Günümüzde camiye çevrilmiş olsa da tarihi Hagios Stephanos Kilisesi, Iskalion Mektebi, Rum hamamı ve diğer yapılarıyla kentin bu bölgesine özgü farklılıkları teşkil etmektedir. Bağlar bölgesi ise yüksek rakımı nedeniyle yaz aylarını geçirmek ve kışlık hazırlıkların yapılması için halkın buradaki evlerine mevsimlik yerleştiği bölgedir. Bağlardaki cami, çeşme, değirmen ve özellikli konut yapıları tarihi yerleşime zenginlik katmaktadır. Ayrıca yakın çevrede bulunan Mencilis (Bulak) Mağarası, İncekaya Su Kemer ve Tarihi Köprü, Değirmen gibi yapılarla birlikte arkeolojik alanların varlığı çalışma alanının hem kültürel hem de turizm boyutunu ortaya koymakta ve ziyaretçi yönetimiyle ilişkilendirilmektedir. Geniş ve farklı özelliklere sahip bir alanda hayat bulmuş köklü gelenekleri olan Safranbolu, günümüzde bu özelliklerinin pek çoğunu korumuş olması açısından da önem kazanmaktadır. Bütün bu bileşenler Safranbolu'nun turizm potansiyelini ortaya koymaktadır. Hem tasarım açısından hem de bulunduğu yer açısından doğru kurgulanmış olan ziyaretçi yönlendirme levhaları bu potansiyelin iyi algılanmasına olanak sağlayacaktır.

Safranbolu'da Ziyaretçi Yönetim Levhaları

Tarihi Safranbolu kentinin donatıları incelendiğinde, kent mobilyalarının özgün tasarımlar olmadığı, ortak bir dil bütünlüğü sağlamadığı ve kentin imajını geliştirmediği tespit edilmiştir. Genel olarak çarşı içinde bulunan tabelalar belli bir kural ve standart içerisinde yerleştirilmemiştir. Sokak direklerinin üzerine çakılmış, duvarlara ve direklere dayanarak yerlere konmuş birçok levhaya rastlamak mümkündür. Yön levhaları hakkında diğer bir husus ise bölgede WC tabelalarının çok öne çıkmasıdır. Kazdağlı Camii'nin hemen önünden, çarşı içlerine kadar duvar yüzeyleri ve yere konmuş çok sayıda, sarı renkli büyük puntuyla yazılmış WC tabelaları bulunmaktadır. Tarihi çevrede önemli yapıları ön plana çıkartması gereken bilgi ve yön levhalarının aksine, tarihi yapıların önlerine konmuş ve duvarlarına çakılmış büyük WC yazıları hem insanlarda algı karmaşası oluşturmakta hem de tarihi çevreye karşı duyarsızlık olarak algılanmaktadır. Bu sebeple hem tarihi yapı levhaları hem de WC gibi zaruri mekânların gösterileceği levhalar, renk ve boyut olarak iyi düşünülmeli, tarihi alana uygun bir dil bütünlüğü içinde tasarlanmalıdır.

Diğer yandan Kazdağlı Camii gibi meydanın önemli tarihi yapılarından birinin yan cephesinde ek yapı şeklinde algılanan ve ahşap malzemenin kullanılması ile geleneksel konut algısı yaratıldığı düşünülen turizm danışma noktası, Safranbolu gibi Dünya Miras Listesine dahil olmuş tarihi bir alanda, görsel kirlilik yaratmaktan öteye gidememektedir. Bu noktada gerek çağdaş gerek geleneksel tasarım ürünü olan ve teknoloji ile donatılmış ihtiyaçlara cevap veren kullanımı pratik tasarımların ivedilikle hayata geçirilmesi ve ziyaretçi yönetim planlamasının yapılması önem taşımaktadır.

Eski Çarşı bölgesinde Kazdağlı Camii, Cinci Hamamı ve diğer tarihi konaklarla tanımlanmış, insanların kente ilk ayak bastığında, soluk alacağı, iç sokaklara girmeden önce tarihi dokuyu hissedeceği, insanlarla kaynaşıp bilgi alışverişi yapabileceği önemli bir sosyalleşme mekânı oluşturan bir açık alan bulunmaktadır (Şekil 1). Fakat mevcut durumda bu alan yoğun bir şekilde araçların girip çıktığı bir park etme alanına dönüşmüştür. Kente gelen ziyaretçiler, bu alanı aktif olarak kullanamamakta, hatta yoğun araç trafiği nedeniyle orada yaya olarak beklemeleri bile yasak olmaktadır.

Tarihi çarşıda yön levhası şeklinde kullanılan mevcutta bazı panolar tespit edilmiştir. Fakat bu panolar ziyaretçilerin yön bulması için yeterli olmamakla birlikte oldukça yıpranmış ve metal kısımları paslanmış (Şekil 3). Ayrıca ışıksız oldukları için gece görüşüne olanak sağlamamaktadır (Şekil 4).



Şekil 1. Tarihi Yapılarla Çevrelenen Çarşı Meydanı, 2018.



Şekil 2. Eski Çarşıda yön levhaları, 2018.



Şekil 3. Eski Çarşıda Yıpranmış Yön Levhaları, 2017.



Şekil 4. Tarihi alandan gündüz ve gece fotoğrafları, 2018.

141



Şekil 5. Eski Çarşıda Tasarım Bütünlüğü Olmayan Yön Levhaları, 2018.



Şekil 6. Eski Çarşıda farklı noktalarda bulunan yön levhaları, 2018.



Şekil 7. Kazdağlı Cami önündeki WC tabelaları, 2018.



Şekil 8. Eski Çarşıda farklı noktalarda bulunan işaret ve yön levhaları, 2018.



Şekil 9. Kazdağlıhoğlu Caminin Yan Cephesinde Bulunan Tarihi Çeşmeye Bitişik Turizm Danışma Bürosu, 2018.

Safranbolu Çarşı Bölgesi İçin Geliştirilmiş Çözüm Önerileri

Tasarımcı ve korumacılar tarihi alanda bazı tasarım yaklaşımlarının bulunduğunu söylemektedirler. Doğrusöz (1994) tarihi çevrede tasarım yaklaşımlarını üç başlık altında toplamıştır. Bunlar; taklit etme, zıtlık ve yorumlamadır.

Zıtlık yaklaşımında bilinçli yapılan bir zıtlık söz konusudur. Yeni yapılan elemanın ayrımı vurgulanırken, bir yandan da eskiyle uyum sağlanmaktadır (Penn, 2007). Bu yaklaşımda yeni eser ortaya çıktıktan sonra, gözlem yapıldığında var olan yapının önemsenmediği algılanmamalıdır. Aksine tarihi olana zarar vermemek endişesiyle bu tarz bir yaklaşımla uygulama yapıldığı anlaşılmalıdır. Kontrast oluşturmak, tarihi yapının kimliğini ön plana çıkarmaktadır (Can, 2011).

Yorumlama yaklaşımı ise görsel bütünlük ve kültürel süreklilik için geçmişi çağdaş bir yolla yorumlama anlayışıdır. Yorumlama birden fazla yöntem kullanılabilir. Fakat her yöntemde ortak bir dili yakalamak mümkündür. Orijinal formlara sadık kalınarak yeniden düzenlemek eski elemanla yeninin arasında uyum sağlamayı mümkün kılmaktadır (Can, 2011).

Safranbolu'nun ziyaretçi yönetimine katkı sağlayacak en etkili unsurlardan biri olan yönlendirme levhalarının; kent kimliğiyle örtüşecek tasarım ve konseptte olmasının hedeflendiği, tarihi çevreye uygun, Safranbolu'nun turizm değerlerini açığa çıkartacak şekilde bir standart getirilmesinin amaçlandığı bu çalışmada örnek olarak biri *modern* diğeri *geleneksel* konseptte ayrı tasarımlar yapılmıştır.

Yapılan birinci tasarımda zıtlık yaklaşımı oluşturmak için modern çizgi ve metal malzeme kullanılmıştır. Zıtlık yaklaşımında günümüze daha iyi ayak uydurabilecek, daha çağdaş bir tasarım anlayışı kullanılmıştır. İkinci tasarımda modern çizgi ve geleneksel malzeme ahşap kullanılarak tarihi çevreye uyumlu bir yaklaşım oluşturulmuştur. Üçüncü tasarımda da yine düz çizgiler ve geleneksel malzeme ahşap kullanılarak uyumlu yaklaşım yani "yorumlama yaklaşımı" örneklenmiştir. Bu tasarım yaklaşımında geleneksel ile bir bağ kurulmuş ve sembolik bir form üzerinden gidilmiştir. Yapılan bu tasarımlarda kullanılan malzemeler ve renkler uygulanan tasarım yaklaşımlarına ve tarihi çevreye en uygun şekilde seçilmiştir.

Zıtlık anlayışıyla oluşturulan birinci tasarımda, tarihi çevrenin kimliğini örtmeyecek ve o kimliğe saygı uyandıracak daha çağdaş bir form düşünülmüştür. Tarihi çevrede taş ve ahşap malzemenin oluşturduğu doku zenginliğinin aksine, yeni tasarlanan ziyaretçi yönetim levhaları daha sade ve düz çizgilerle ele alınmıştır. Yapılan yeni formların tarihi kent çevresinde çok fazla karmaşıklık oluşturmaması için ise siyah renk ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Tasarlanan ziyaretçi yönetim levhalarının hem tarihi dokuyla zıtlık oluşturması, hem de dış mekân koşullarında daha dayanıklı olabilmesi için çağdaş bir malzeme olan çelik tercih edilmiştir.

Bu sebeple, daha önce tarihi çarşıda mevcutta bulunmayan 'bilgi küpü' olarak adlandırdığımız dijital kioskların tasarlanması düşünülmüştür. Böylece meydana yerleştirilen bilgi küpleriyle hem Türkçe, hem de yabancı dilde dijital ortamda bilgi edinimi sağlanarak dijital ekran aracılığıyla harita hizmetinden yararlanılması düşünülmüştür. Yapılan bu tasarımda zıtlık oluşturmak adına modernliği sağlayacak keskin hatlı çizgiler ve metal malzeme kullanılmıştır. Form olarak üçgen biçimlerle dinamizm yakalanmış ve en tepeye UNESCO yazısı entegre edilmiştir. Böylece bilgi küpünün işlevselliği yanı sıra, kentte bir simge niteliği taşıması hedeflenmiştir (Şekil 9, 10). Ayrıca aynı tasarım prensibinin devamı olarak kent için dijital yön levhaları oluşturulmuştur. Bu levhalar aydınlatma, dijital harita ve yön bilgisi sağlaması açısından çok fonksiyonel özelliğe de sahiptir (Şekil 11).

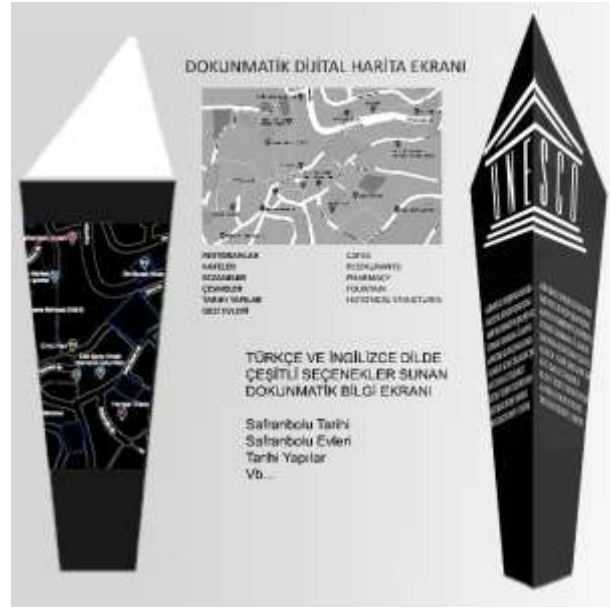
Yapılan ikinci tasarımda konsept olarak Safranbolu için önemli bir yere sahip olan safran çiçeği belirlenmiştir. Modern çizgi olarak safran çiçeğinin kıvrımlarından esinlenilmiştir. Böylece tasarımın kent için sembolik bir çağrışım oluşturması da sağlanmıştır. Eğrisel ahşap bir taşıyıcı gövdeye sahip olan bilgi levhaları gövdeye sabitlenmiş bir veya iki siyah metal panodan oluşmaktadır. Bu panolar gece görüşüne olanak verecek şekilde ışıktır. Işık rengi olarak hem tarihi çevrenin hem de ahşabın sıcaklığına uyum sağlaması için sarı tercih edilmiştir (Şekil 12).

Daha düz çizgilerle oluşturulmuş üçüncü tasarımda kentin dinginliğini ve gelenekselliğini yansıtmayı amaçlanmıştır. Tasarımın kente uyum sağlaması için geleneksel malzeme ahşap ve taşıyıcı gövde olarak ferforje demir detayı kullanılmıştır (Şekil 14).

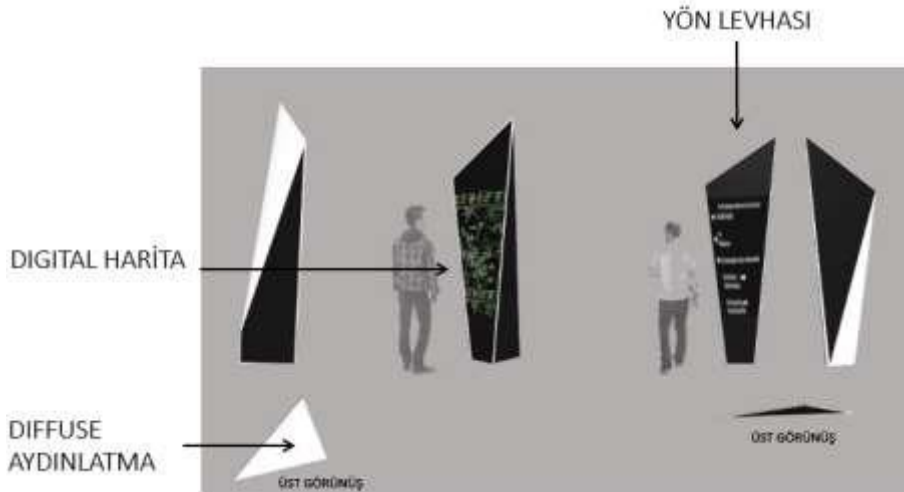
Farklı bir bölgede farklı bir malzemeyle yapılabilecek tasarımlara örnek olarak Tarihi Tabakhane binasının önüne konumlandırılmış ziyaretçi yönetim levhası, dokuya uygun taş materyal kullanılarak tasarlanmıştır. Form olarak çeşme mimarisinin biçimlenişinden esinlenilmiştir. Üzerinde yer alan saat Safranbolu'da zaman akışını yönlendiren önemli bir obje olarak ifade bulmaktadır (Şekil 16).

Sonuç

Safranbolu Çarşı merkezini konu alan bu çalışma kapsamında ele alınan ziyaretçi yönetimine ilişkin levhalar mevcut durumda çok yakın mesafede bile farklı malzeme, boyut, yazı karakteri açısından çeşitlilik göstermektedir. Ayrıca bulundukları yer itibarıyla doğru konumlandırılmamış olmaları görsel kirliliğe neden olmaktadır. Gece görüşü sağlamayan levhaların kullanımı ziyaretçi açısından güçlük yaratacağından terk edilmeli, yerine yeni teknoloji ile donatılmış yönlendirme levhaları gündüz ve gece ziyaretçisi eksilmeyen Safranbolu’da kullanılmalıdır. Diğer yandan yeni teknoloji, tasarımın geleneksel yaklaşımda olamayacağı anlamına gelmemeli, sadece tasarımda bir araç olarak algılanmalıdır. Tarihi yapıları kapatmadan, tarihi çevreyi var olan değerleriyle öne çıkartarak bilgi aktaran levhaların tasarımı aynı zamanda kente dinamizm katacak olup, tarihi kent dokusunda çağdaş yaşamı da destekleyecektir. Bu şekilde Safranbolu, değişen ve gelişen dünya içinde kendi değerlerini bilinçli bir şekilde öne çıkartarak ziyaretçilerin bilgi edinme ihtiyaçlarına cevap verecektir.



Şekil 10. Dokunmatik Dijital Harita. Tasarım: Esra USLU 2017.



Şekil 11. Dijital Harita ve Yön Levhası. Tasarım: Esra USLU 2017.



Şekil 15. Tarihi Kagit Deri Fabrikası Önüne Taş Malzeme İle Tasarlanmış Bilgi Standı. Tasarım: Ertan Ertürk, 2018.

Kaynaklar

- CAN, A., “Tarihi Çevrede Yeni Yapılaşma Koşulları ve Kadıköy-Rasimpaşa Mahallesi Örneği” Yüksek Lisans Tezi, *İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü*, 4 (2011).
- DOĞRUSÖZ, N. S., “Tarihi ve Özgün Çevrelerde Yeni Yapı Sorunu ve “İnfill” Olgusuna Farklı Yaklaşımlar”, Yüksek Lisans Tezi, *İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü*, (1994).
- PENN, W., “Sense Of Place: Design Guidelines For New Construction In Historic Districts” William Penn Foundation, Philadelphia, 4-9 (2007).
- USLU, E., “Tarihi Çevrede Kent Mobilyaları Tasarımına Bir Yaklaşım: Safranbolu” Yüksek Lisans Tezi, *Karabük Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü*, (2017).

**KASTAMONU SANAYİ MEKTEBİ BİNASININ DÜNÜ – BUGÜNÜ –
YARINI; SORUNLAR VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ ¹⁴**
KASTAMONU INDUSTRIAL SCHOOL BUILDING'S YESTERDAY -
TODAY - TOMORROW; PROBLEMS AND SOLUTION SUGGESTIONS

*Gökçen Gökçöz**
*A. Esra Bölükbaşı Ertürk***

Özet

1860 yılından itibaren açılan ıslahhane kurumları, Abdülmecit'in sanayileşme adına izlediği politikaların bir sonucudur. Ayrıca bu kurumlar kimsesiz çocukların hayata hazırlanmasında ve meslek sahibi olmasında önemli rol oynamıştır. İlk olarak Niş'te açılan ıslahhane kurumu, daha sonra Anadolu'nun pek çok vilayetinde de açılmıştır. 1868 yılında bu amaca uygun olarak, Kastamonu Valisi Mehmet Reşit Paşa'nın gayretleri ile Kastamonu Islahhanesi de faaliyetine başlamıştır. Islahhane kurumu 1887 yılında sanayi mektebi olarak değişim geçirmiş ve mesleki eğitim hayatındaki yerini almıştır. Sanayi mektebine dönüşmesi ile ihtiyaca cevap verecek modern bir bina yapılması planlanmış olup, 1912 yılında Vali Emin Bey tarafından, günümüzde de varlığını koruyan, bina inşasına başlanmıştır.

Kastamonu Sanayi Mektebi, örnek aldığı plan şeması ve Kastamonu'da aynı dönemde inşa edilen diğer kamu ve eğitim yapılarından, üslup farklılığı ile mimari bir değer taşımaktadır. Dikdörtgen planlı, cephesi kâğıt ve iç strüktürü ahşap olan yapı, 1911 yılında yayınlanan Vilayet Sanayi Mektepleri Tertibatında var olan plan şemasına benzerlik göstermektedir. Ayrıca çatı planının, Orta Avrupa tesirli bir mimari anlayış içinde inşa edilmiş olması yapının farklılığını ortaya koymaktadır. Geçmişten devraldığımız bu eğitim yapısı hem işlevini hem de yapıldığı dönemin mimari anlayışını günümüze kadar taşımıştır. Çalışmamızda ıslahhane yapısı olarak eğitim hayatına başlayan ancak tarihsel süreçte değişiklikler gösteren ve günümüzde Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi olarak işlevi devam eden tarihi binanın geçirdiği evrelere bağlı onarım, tadilat ve restorasyon çalışmalarının ortaya konarak değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Bu şekilde yapının özgün değerinin vurgulanması mevcut sorunlarının ele alınması ve çözüm önerilerinin tartışılarak mimari değerinin korunması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kastamonu, Eğitim Yapıları, Islahhane, Sanayi Mektebi

Abstract

The reform institutions (rehabilitation house) opened since 1860 are the result of Abdülmecit's policies in the name of industrialization. In addition, these institutions played an important role in the preparation of the orphaned children to the life and their ownership of a profession. Rehabilitation house which was first opened in Niche also opened in many provinces of Anatolia later. In 1868, Kastamonu Rehabilitation House started to operate with the efforts of Kastamonu Governor Mehmet Reşit Pasha in accordance with this aim. The Institution of rehabilitation house changed into the school of industry in 1887 and took its place in vocational education. It was planned to construct a modern building that would respond to the needs of the Industrial School and in 1912, the Governor Emin Bey initiated the construction of the building, which preserves its existence today.

Kastamonu Industry School has an architectural value with its plan scheme and stylistic difference from other public and educational structures constructed in the same period in Kastamonu. It has a rectangular plan and its facade is masonry, its internal structure is wood. It is similar to the scheme of the Vilayet Industry Schools Scheme published in 1911. It also reveals the difference in the way the roof plan which was built with an architectural wording of influence of Central Europe. This educational structure that we have taken over from the past carried both the function and the architectural understanding of the period it was built till now. In our study, it is

¹ Çalışmamız süresince, gerekli izinler için Kastamonu İl Milli Eğitim Müdürlüğüne, arşiv taramaları için Kastamonu Kent Tarihi Müzesi Müdürlüğüne, Kastamonu Müze Müdürlüğüne ve Kastamonu Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi Müdürlüğüne teşekkür ederiz.

*Mimar, Y. Lisans Öğrencisi, Karabük Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü,
gokcengokgoz@ogrenci.karabuk.edu.tr

**Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü,
esrabolukbasi@karabuk.edu.tr

aimed to evaluate the restoration, renovation and restoration works related to the phases of the historical building which started its life as a rehabilitation house building but then has shown some changes in the historical process and continuing its function as the Vocational and Technical Anatolian High School today. In this way, it was aimed to emphasize the original value of the building, to discuss its current problems and to protect its architectural value by discussing the solution proposals.

Keywords: Kastamonu, EducationalStructure, Rehabilitation House, Industry School

Giriş

19.yy başlarına kadar Osmanlı Devletinin bir sancağı olan Kastamonu, 1846'daki düzenlemeyle Vilayet Merkezi haline getirilmiştir. Bu statü Cumhuriyetin ilanına kadar da devam etmiştir. Anadolu'nun kuzeyinde, Dersaadet'in doğusunda, Trabzon ve Sivas vilayetlerinin batısında ve Ankara vilayetinin kuzeyinde konumlanmıştır. Kastamonu vilayeti 1893 tarihinde; 4 sancak, 22 kaza ve 28 nahiyeden oluşmaktadır (Eski vd. 2008:15). 19. yy. ikinci yarısından itibaren Kastamonu sancağının, Kastamonu kazasında modern eğitimin bir sonucu olan eğitim kurumları açılmaya başlanmıştır. Dönemin valileri tarafından açılan kurumlar tarihsel sıraya göre; 1869 yılında Vali Mehmet Reşit Paşa tarafından İslahhane Kurumu, Vali Abdurrahman Nurettin Paşa tarafından 1884'te Mekteb-i Rüştîye-yi Askeriye ve Mekteb-i Rüştîye-yi Mülkiye, 1884'te Darülmualim, 1885'te Mekteb-i İdadî, 1888'te Mekteb-i Sanayi kurumlarıdır. Son olarak 1899'da Vali Enis Paşa tarafından Kız Sanayi Mektebi açılmıştır (Eski, 2000: 29; Eski, vd. 2008: 25).

Çalışmanın konusu olan İslahhane (Sanayi Mektebi) Kurumu ise; Abdülmecit'in sanayileşme politikalarının bir sonucu olarak, batı tarzı fabrikaların açılması doğrultusunda mesleki teknik eğitim yapılarının ihtiyacının ortaya çıkması ile kurulmuştur (Ergin, 1995:715). Sonraki dönemlerde mesleki teknik eğitim yapılarının temelini oluşturacak, İslahhane kurumu 1860 yılında Tuna Valiliği görevinde bulunan Mithat Paşa'nın gayretleri sonucunda Niş'te açılmıştır. Temel amacı; dini farklılığı gözetmeksizin yardıma muhtaç, evsiz ve yetim kalmış olan 14 yaşından küçük erkek çocukların korunması, topluma kazandırılması dâhilinde bir zanaat eğitimi vermektir (Ergin, 1977:628). 1868 yılında Şura-yı Devletin başına getirilen Mithat Paşa İstanbul Sanayi Mektebinin de açılmasına ön ayak olmuştur. Devam eden süreçte İslahhane Kurumunun amacına ulaşması sebebi ile Anadolu vilayetlerinde de ıslahhaneler açılmıştır. Bursa, İzmir, Kastamonu, Bosna, Trabzon, İskodra, Erzurum ve Diyarbakır'da valilerin gayretleri sonucunda Vilayet Sanayi Mektepleri hizmete girmiştir. Genel olarak erkek çocukların okutulması hedeflenmiş olsa da Kastamonu ve İskodra'daki mekteplerde kız çocukları için kızlar bölümü de mevcuttur (Ergin,1977,635 ; Özen, 2001, 2-6; Koç, 2007,38-40; Yıldırım, 2010,168-178). Padişah Mehmet Reşat döneminde, yaygınlaşan Vilayet Sanayi Mektepleri için; Vilayet Sanayi Mektepleri Tertibatı adında bir düzenleme yayınlanması kararı alınmıştır. Böylelikle Osmanlı Devleti dâhilinde eğitim veren tüm Sanayi Mekteplerinin özellikleri ve kaliteleri denk haline gelmiş olacaktır. Aynı zamanda yayınlanan düzenlemede mektep binaları içinde örnek teşkil edecek bir plan taslağı mevcut olup, tertibat 1911 yılı içinde tamamlanarak vilayetlere uygulanması için gönderilmiştir (Yıldırım, 2012:141)(Fotoğraf.1).

Kastamonu İslahhanesi: (Mekteb-i Sanayi'nin Dünü)

Kastamonu İslahhanesi de; 1869/70 yılında Vali Mehmet Reşit Paşa tarafından şehrin kuzeyinde bulunan piyade kışlasının yanındaki alanda inşaatı gerçekleştirilmiş olup kunduracılık, terzilik ve marangozluk şubeleri ile eğitime başlanmıştır (Kastamonu İl Yıllığı[KİY], 1973,127; Eyüpgiller, 1997:177). 1869-1878 yılları arasında bu binada eğitim veren kurum 1881'de öğrenci yetersizliğinden kapatılmıştır. 1888 yılında mesleki teknik eğitim kurumu olarak Vali Abdurrahman Nurettin Paşa tarafından Kastamonu Mekteb-i Sanayi kurulmuştur. Eğitim kurumu çifte hamam yanında 2 katlı 11 odadan oluşan ahşap bir binada eğitim vermeye başlamıştır. Kurulduğu dönemde kunduracılık, marangozluk, müretteplik¹⁵ şubeleri vardır (KİY, 1973,128; Eski, 2000:29). Mevcut binanın yetersizliği sonucu 1895 yılında Vali Halil Halit Bey'in ve Sanayi Mektebi Komisyonunun kararı ile 2. bir binanın inşaatına başlanması kararı alınmıştır (Kastamonu,1895; Eski, 2000:39). Sanayi mektebinin 2. adresi olan bu yapı günümüzde mevcut olmaması ile beraber arşiv taramaları sonucunda 1989 yılına ait fotoğraftan anlaşıldığı üzere; metruk hale gelmiş askeri rüştiye binasının bulunduğu arsa üzerine, giriş katı kagir üst katları ahşap strüktürde inşa edilmiştir (Fotoğraf.2). Vali

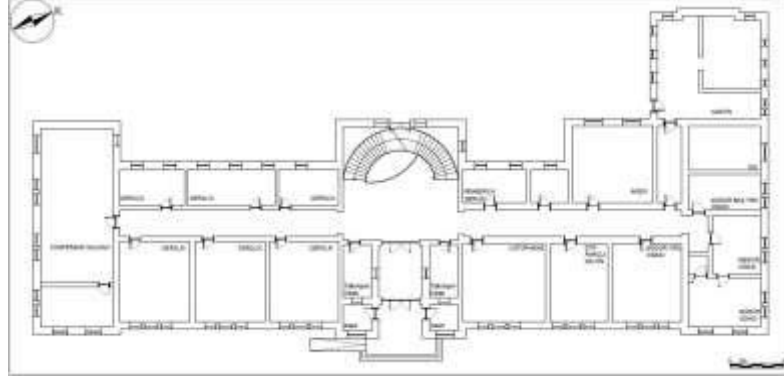
¹⁵1.isim: Dizgici,2. sıfat: Düzenleyen, hazırlayan, sıraya koyan
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5bc6473345dae0.67943409

Enis Paşa döneminde(1897-1906); sanayi mektepleri arasında ilk piyano üretimi Kastamonu Sanayi Mektebinde gerçekleşmiştir(Fotoğraf.3). Üretilen piyanonun estetik ve akort yönünden Avrupa'da yapılanların ayarında olduğu söylenmektedir. Vali Enis Paşa yapılan ilk piyanoyu satın alarak II. Abdülhamit'e hediye ettiği bilinmektedir (Yazıcı, Demircioğlu, Faki. 1989:13). 1899 yılında Vali Enis Paşanın gayretleri ile Mevcut sanayi mektebine bir şube daha eklenerek Kız Sanayi Mektebi açılmıştır. İlk yıl için,11-13 yaşlarında 20 kadar kız çocuğunun alındığı bilinmektedir (Eski, 2000:48). 1900 yılında Vali Enis Paşa şimdiki hükümet binasını yaptırırken hükümet dairesini sanayi mektebi binasına taşımış ve okulun başka bir binada geçici eğitim vermesine karar vermiştir (KİY, 1973:128). İki sene hükümet dairesi olarak hizmet veren bina, Sanayi Mektebinin ihtiyaçlarına cevap vermemesi üzerine, 1912 yılının Eylül ayında Vali Emin Bey tarafından günümüzde var olan binanın inşaatını, Saraçlar Mahallesi Dikmenbaşı Mevkiinde başlatmıştır (Kastamonu,1912; Eski,2000:82). Halk arasında Taş Mektep olarak anılan Sanayi Mektebi binasının; İsviçre'den getirtilen bir resme göre inşa edildiği, Vilayet Gazetesinde yayınlanan il meclis tutanaklarında geçmektedir (Kastamonu,1913; Kocaoğlu, 2011:22). Okulun yıllıklarında resmi bulunan kitabe günümüzde kayıptır, ancak fotoğrafın okunması ile mimarının Mehmet İhsan olduğu anlaşılmıştır(Fotoğraf.4). Müteahhitliğini ise Boyacızade Hacı Halit Bey yapmıştır. 4 yıl süren inşaatın ardından 1916 yılında Vali Atıf Bey tarafından bina hizmete açılmıştır (KİY, 1973,128; "Kastamonu Erkek Sanat Enstitüsü 89. Yıl Yıllığı," 1950,7; Eski, 2000:89; Eski,vd.2008:26; Eyüpgiller, 1997:178; Yazıcı, vd. 1989:14)(Fotoğraf.5). Dikdörtgen planlı ve kâgir olan yapı; (plan ve cephe düzenine göre) kuzey, güney kanatlar ve orta kütle olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Girişin bulunduğu orta kütle; zemin üzeri iki kat olarak inşa edilirken, orta kütlenin iki yanında bulunan kanatlar; zemin üzeri birer kat olarak inşa edilmiştir ve yapı dik çatı ile sonlandırılmıştır. Cephede dikey ve yatay silmelerde, plastirlarda, düşeyde pencere aralarında, orta kütlenin tamamında kesme taş kullanılmıştır. Ayrıca orta kısmın farkındalığını arttırmak amacı ile dış hattı kıvrımlı, yüzeyinde daire şeklinde açıklık bulunan bir alınlık da kesme taştan yapılmıştır. Cephede diğer kalan kısımlar arşiv çalışmasından elde edilen fotoğraflardan anlaşıldığı üzere kaba yonu taşdır(Fotoğraf.6,7,8). Bina 1962 yılında bir kez büyük çapta hasar görmüştür. Çatı katındaki öğretmen pansiyon odasından çıkan yangın, bina çatısı ile güney kanadını tamamen hasara uğratmıştır. Binanın tekrar yanma riskine karşı 1963'te bina içinin ahşap strüktürü tamamen sökülmüştür. İç sistem betonarme strüktür ile yenilenmiştir (KİY,1973:129; Yazıcı vd. 1989:19). Tamamen yanan çatı örtüsü onarılmıştır. Çatı katı için özgün plana sadık kalınmaya çalışılsa da mahya yüksekliklerinde sıkıntı yaşanmış, onarımdaki işçilik yeterli olamamıştır. Aynı zamanda çatı katını aydınlatan pencere boşlukları tadilatın sonra kaldırılmış ve çatı arası depo olarak kullanılmaya başlanmıştır. 1964 yılında da tadilatlar devam etmiş, yanan binanın cephe hasarları onarılmaya çalışılmış ve özgün malzeme korunmuştur (KİY,1973:129; Yazıcı vd. 1989:19).

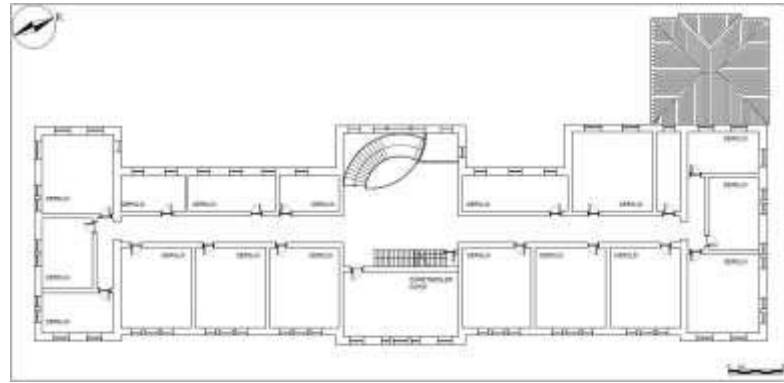
Kastamonu Mekteb-i Sanayi'nin Bugünü: (Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi)

1962 yılında gerçekleşen yangından sonra, 1963 yılındaki tadilat çalışmalarında, cephe – kütle karakteri korunmuş, iç strüktür o günün tedrisatına uygun şekilde betonarme malzeme ile yeniden planlanmıştır. 1912 yılında başlayan ve 1916 yılında tamamlanan yapının plan özgünlüğü kaybolmuştur. 1964 yılında çatıda gerçekleşen onarımlar sonucu, çatı pencereleri ve çatı arası kat kullanımı kaldırılmış, özgün olan çatı planına sadık kalınmaya çalışılmış olsa da onarımdaki işçilik yeterli olamamıştır. Günümüzde çatı arası depo olarak kullanılmaktadır. Sanayi Mektep binası 14.5.1990 tarihinde, Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Kurulu'nun1223 sayılı kararı ve 375 envanter numarası ile tescil edilmiştir(Fotoğraf.9). 1912 yılında uygulanan plan şemalarına ulaşılammıştır. Yapının günümüzdeki plan şeması ise orta bölüm; katları birbirine bağlayan ve kanatlara dağılımı sağlayan geniş bir sofa olarak algılanmaktadır. Ayrıca Atatürk Köşesi ve danışma alanı da zemin katta bu alanda çözümlenmiştir. Bina girişinin karşısında iki kollu yarım daire şeklinde döner bir merdiven, zemin kat ve birinci kat bağlantısını sağlamaktadır(Fotoğraf.10). Ana girişin tam karşısında merdiven sahanlığının altından, batı cephesine açılan ikinci bir giriş bulunmaktadır. Zemin katta, derslikler ve konferans salonu binanın güney kanadına, idare bölümü ile kütüphane, çok amaçlı salon ve arşiv binanın kuzey kanadına yerleştirilmiştir(Fotoğraf.11,12). Birinci katta ise binanın iki kanadına da derslikler yerleştirilmiştir. Birinci kata çıkan merdivenin karşısında, orta kütlenin doğu cephesine bakacak şekilde öğretmenler odası yerleştirilmiş olup, öğretmenler odasının iç duvarına bitişik (ana merdivenin karşısında) dar bir merdiven ile orta kütlenin ikinci katına bağlantı sağlanmaktadır (Fotoğraf.13,14). İkinci katta da üç dersliğe yer verilmiştir. İki kanadın çatı arası kat bağlantılarına ulaşım sağlayacak iki kapıda bu kısımda bulunmakta fakat günümüzde bu alanlar kullanılmamaktadır. Binanın arka kısmında bulunan tek

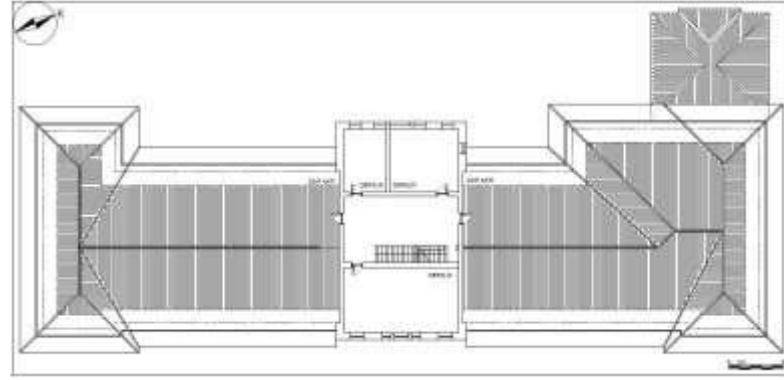
katlı ana binaya saplanmış bir şekilde bulunan kütle ise kantin olarak kullanılmaktadır. Bina içinde öğrenci tuvaletlerine yer verilmemiş olup dışarıda bir başka kütlede bu işlev çözümlenmiştir.(Fotoğraf.15,16 /Şekil.1-2-3-4)



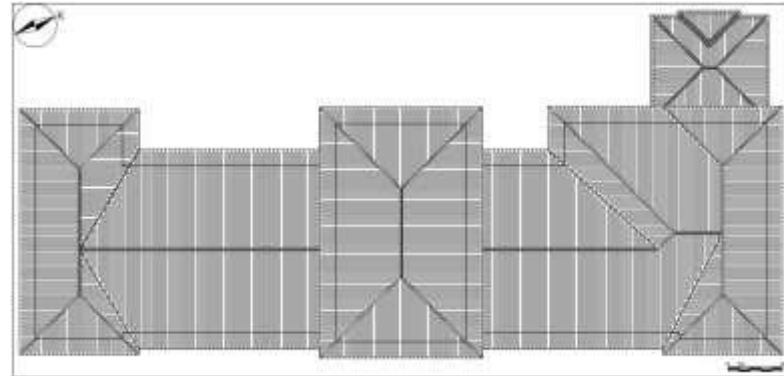
Şekil 1. Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi, 1 kat güncel plan krokisi (G.Gökgöz,2018)



Şekil 2. Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi, 1 kat güncel plan krokisi (G.Gökgöz,2018)



Şekil 3. Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi, 3 kat güncel plan krokisi (G.Gökgöz,2018)



Şekil 4. Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi, Çatı katı güncel plan krokisi (G.Gökgöz,2018)

Kastamonu Mekteb-i Sanayi'nin Yarını

Hem modern bir eğitim anlayışını benimseyen bir kurum olması, hem de kurumun binasının batı kökenli bir üslup ile inşa edilmesi Kastamonu Sanayi Mektebi'nin, Osmanlı Devleti'nin son yüzyıllarda etkisinde kaldığı batılılaşma algısının örneği olduğunu kanıtlar niteliktedir. Plan şeması Mehmet Reşat'ın Sanayi Mektepleri için hazırlattığı Tertiphanede var olan örneğe benzerlik göstermiş olsa da, elde edilen kaynaklar ve cephe tipolojisi-çatı planı binanın Orta Avrupa'dan esinlenilerek tasarlandığını kanıtlamaktadır. Geçmişten devraldığımız bu kurum hem işlevini hem de yapıldığı dönem mimari anlayışını günümüze kadar taşımıştır. Ancak yapının zaman içerisinde yıpranma sürecinin hızlandığı gözlemlenmiştir. Mevcut sorunlar ele alınarak, çözüme kavuşturulmalıdır. Eğer sorunlar göz ardı edilecek olursa, tarihi binanın kayıpları gün geçtikçe artacaktır.

Sonuç (Sorunlar ve Çözüm Önerileri)

106 yıldır eğitim kurumu olarak hizmet veren bina, bilinçsiz yaklaşımlar sonucu özgünlüğünü kaybetmektedir. Fiziksel olarak yetersiz kalması sebebi ile çevresinde, ihtiyaca bir an önce cevap verecek şekilde betonarme strüktüre sahip ek binalar inşa edilmiştir (Fotoğraf.17-32). 1916 yılında inşa edilmiş ve o dönemde farklı bir mimari üsluba sahip olan ana binanın yanında yapılan betonarme binalar kullanılan farklı malzeme, farklı renkler ile birbiri içinde dahi aynı dili konuşamayan bir mimari yapılaşmayı ortaya çıkarmıştır. Bu eklentiler ana yapının yanında üslupsuz ve fakir durmaktadır.

Geleneksel sistemlerin teknoloji ile bugünün ihtiyaçlarına evirildiği bir çağda; eski detaylar önemsenmelidir. Yeni detaylar özgün karakterinden yola çıkarak, kuşkusuz teknolojinin de katkıları ile, geliştirilerek uygulanmalıdır. Bu kabulle, yapıya sonradan entegre edilmiş olan ek binaların; yapı bütünlüğünü ve çevresel özellikleri gözetilerek, ana binaya sağdık kalarak, bir dil bütünlüğünün oluşturulması için cephe düzeyinde revize edilmesi gerekmektedir.

Mektebi Sanayi binasının 100 yaşını aştığı düşünüldüğünde bir başka sorun ise, binaya ait rölöve- restorasyon çalışmalarının olmamasıdır. Zaman içerisinde ihtiyaçlar doğrultusunda yapılan tadilat ve onarım çalışmalarının yetersiz ve uygunsuz olması da bu sebeptendir. 1962 yılında gerçekleşen tadilatların dahi kayıtları mevcut değildir.

Taş mektep olarak anılan ve 19. yüzyıla ait modern bir eğitim yapısı olan tarihsel nitelikteki binanın bir an önce rölöve ve restorasyon çalışmalarının yapılması hatta 1962 yangınından önce okulda okumuş öğrencilere ulaşılarak sözlü tarih çalışmalarının da desteklediği ile derinlemesine gerçekleştirilecek arşiv ve fotoğraf taramaları sonucunda restitüsyon çalışmasının yapılması planlanmalıdır.

Günümüz Mesleki Ve Teknik Anadolu Lisesinde okuyan öğrencilerin ve mesailerini bu kurumda geçiren çalışanların ve dahi Kastamonu halkının ne denli bir tarihi değer parçası oldukları konusunda bilinçlendirilmesi gerekmektedir. Atalarımızdan kalan mirasın değerini bilmek ve gelecek kuşaklara, atalarını anlayabilme fırsatı sunmak bize düşen en büyük görevdir. Bu hususta tarihin en büyük somut kanıtı olan "*Mimari Eserlere*" sahip çıkılmalıdır.

Kaynakça

Cumhuriyetin 50. Yılında Kastamonu İl Yıllığı, Yarı Açık Cezaevi Matbaası, Ankara 1973
ERGİN, Osman Nuri. **Mecelle-i Umur-ı Belediye**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul 1995
ERGİN, Osman Nuri. **Türk Maarif Tarihi I-II**, EserMatbaası, İstanbul 1977
ESKİ, Mustafa. **Kastamonu Valileri 1838-2000**, Kastamonu Valiliği, Ankara 2000
ESKİ, Mustafa., Yılmaz, M.Serhat., Yakupoğlu, Cevdet. **Selçuklu'dan Günümüze Kastamonu Eğitimine Genel Bakış**, Kastamonu Valiliği, Kastamonu 2008
EYÜPGİLLER, Kutgün Kemal. **Bir Kent Tarihi: Kastamonu**, Eren Yayın, İstanbul 1997
Kastamonu Erkek Sanat Enstitüsü 89. Yıl Yıllığı, Doğrusöz Matbaası, Kastamonu 1950
Kastamonu Vilayet Gazetesi, Sayı:1099, Tarih: 5 Ağustos 1895
Kastamonu Vilayet Gazetesi, Sayı: 1949, Tarih: 1 Temmuz 1912
Kastamonu Vilayet Gazetesi, Sayı:2003, Tarih: 1 Temmuz 1913
KOÇ, Bekir. **Osmanlı İslahhanelerinin İşlevlerine İlişkin Bazı Görüşler**, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2007, S. 6(2), 113-27.s.
KOCAGÖLÜ, Burak. **İl Genel Meclisi Tutanaklarına Göre 1913 - 1914 Yıllarında Kastamonu**, (Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi), Kastamonu 2011

ÖZEN, İmdat. II. Meşrutiyete Kadar Islahhaneler ve Darülaceze, (Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2001

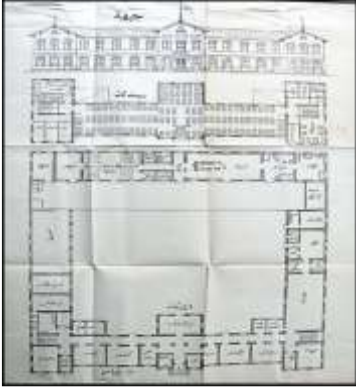
TürkDil Kurumu, Genel Türkçe Sözlük,
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5bc6473345dae0.67943409; Erişim Tarihi:15.10.2018

YAZICI, Murat., Demircioğlu, Veyis., Fakı, Hediye. Kastamonu Teknik Lise ve Endüstri Meslek Lisesi 120. Yıl Yıllığı, MEB. Erkek Teknik Öğretim Genel Müdürlüğü, Kastamonu 1989

YILDIRIM, Mehmet Ali.II.Meşrutiyet Devrinde Vilayet Sanayi Mekteplerini Yeniden Yapılandırma Girişimleri :Vilayet Sanayi Mektepleri Tertibatı, Tarih Araştırmaları Dergisi, 2012, S.31(52),135–70.s.

YILDIRIM, Mehmet Ali. Tanzimat Döneminde Meslek Okulları, (Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara 2010

Fotoğraflar:



Fotoğraf.1:Mektep binaları içinde örnek teşkil edecek bir plan taslağı(Yıldırım, *Vilayet Sanayi Mektepleri Tertibatı*, s. 167 /BOA., ŞD.'den 1241/26-10)

Fotoğraf.2: 1899 yılına ait Sanayi Mektebi Binası(Kastamonu Valiliği Kent Tarihi Müzesi Arşivi)

152



Fotoğraf.3: Mekteb-i Sanayi Piyano Atölyesi 1905-1907 (Eski, vd. 2008,14)



Fotoğraf.4: Mekteb-i Sanayi Kitabesi (Kastamonu Erkek Sanat Enstitüsü 89. Yıl Yıllığı," 1950,7)



Fotoğraf.5:Mekteb-i Sanayi İnşası 1912-1916
(Kastamonu Valiliği Kent Tarihi Müzesi Arşivi)



Fotoğraf.6:Mekteb-i Sanayi Açılışı
1916 (Kastamonu Valiliği Kent Tarihi
Müzesi Arşivi)



Fotoğraf.7-8: Sanayi Mektebi 1962 yangınından önce - Ön ve Arka Cephe Fotoğrafları (Kastamonu
Valiliği Kent Tarihi Müzesi Arşivi)



Fotoğraf.9-10: Mekteb-i Sanayi Binasının 1962 yangınından sonra - Ön Cephe (Kastamonu Valiliği
Kent Tarihi Müzesi Arşivi)



Fotoğraf.11: Zemin Kat - Orta Kütle(G.Gökgöz,2018) Fotoğraf.12: Zemin Kat - Orta Kütle, Kuzey
Kanat (G.Gökgöz,2018)



Fotoğraf.13: 2. Kat Orta Kütle(G.Gökgöz,2018)



Fotoğraf.14: 2.Kat-Derslik(G.Gökgöz,2018)



Fotoğraf.15: 3.Kat Merdiveni (G.Gökgöz,2018)



Fotoğraf.16: 3.Kat Orta Kütle(G.Gökgöz,2018)



Fotoğraf.17: Mesleki ve teknik Anadolu Lisesi
Kampüsü (Güngör,S. Arşivinden)



Fotoğraf.17: Mesleki ve teknik
Anadolu Lisesi Kampüs Plan
Şeması (M.ve T. And. Lisesi
Arşivi)



Fotoğraf.18-19: Mesleki ve Teknik And. Lisesi(Mekteb-i Sanayi Binası)-Ön Cephe(G.Gökgöz,2018)



Fotoğraf.20-21-22: Mesleki ve Teknik And. Lisesi(Mekteb-i Sanayi Binası)-Arka Cephe
(G.Gökgöz,2018)



Fotoğraf.23: Arka Cephe

Fotoğraf.24-25: 3.Tuvaletler, 4.Isı Merkezi (G.Gökgöz,2018)



Fotoğraf.26-27: 6.Makine Teknoloji Binası, 7.Mobilya ve İç Mekan Tas. Binası (G.Gökgöz,2018)



Fotoğraf.28-29:8.Metal Teknoloji Binası, 13.Elektrik Teknoloji Binası(G.Gökgöz,2018)



Fotoğraf.30-31: 15.Otomotiv Teknoloji Binası, 9.Öğrenci Pansiyon Binası(G.Gökgöz,2018)



Fotoğraf.32: 14.Spor Salonu Binası (G.Gökgöz,2018)

İSTANBUL SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİNDEKİ MEHMED ŞEFİK EFENDİ'YE
AİT SÜLÜS HATLI LEVHALARIN TEZHİP ÖZELLİKLERİ¹⁶
THE DECORATION OF SULUS CALLIGRAPH PLATES OF MEHMET ŞEFİK
EFENDİ IN THE SULEYMANİYE LIBRARY

*Burcu Toğrul**

Özet

16.Yüzyıl mimarisinin güzel örneklerini üzerinde taşıyan Süleymaniye Külliyesinin bir bölümü olan Süleymaniye Kütüphanesi uzun yıllar devrinin öğretim müessesesi olarak hizmet etmiştir. Süleymaniye Kütüphanesi en büyük yazma eserler merkezi olduğu gibi, dünyada da İslami yazmalar bakımından en önemli koleksiyonlardan birisidir. Levhalarda bu koleksiyonları oluşturan eserlerdendir.

XVIII. yüzyıldan sonra levha tarzı karşımıza çıkmaktadır. XIII. Y.y. başlarından XVIII. yüzyıla kadar el yazmalarda, dua kitaplarından, mesnevilerde, divanlarda en güzel örneklerini gördüğümüz tezhip, XVIII. yüzyıldan sonra ise celi hatla yazılıp tezhiplen levhaları görmekteyiz.

İstanbul Süleymaniye Kütüphanesinde bulunan 151, 512, 674, 284, 104, 417, 198, 7791 envanter numaralı Mehmed Şefik Efendinin Celi Sülüs, Sülüs yazıların tezhip özellikleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi, Hat, Tezhip, Sülüs, Levha, Ebru.

Abstract

Suleymaniye Library, which is a part of Suleymaniye Külliyesi, which carries beautiful examples of 16th century architecture, has served as a teaching institution for many years. The Suleymaniye Library is one of the largest collections of artifacts and one of the most important collections in the World in terms of islamic manuscripts. The plates are the works that make up this collection.

After 18th century the plates style is seen from the beginning of the 13th century to the 18th century, we see the plates that were written in the hand written manuscripts, the prayer books and mesnevis. After the 18th century we see plates that were written and illuminated by celi calligraphy.

The illumination properties of Celi Sulus and Sulus writings of Mehmet Şefik Efendi with the inventory numbers 151,512,674,284,104,417,198,7791 in Suleymaniye Library were investigated.

Key Words: İstanbul Suleymaniye Library, Calligraphy, Illumination, Sulus, Plate, Marbling.

Giriş

XIX. yy. itibaren matbaanın gelişmesiyle basma kitapların yazmaların yerini alması, sabırla ve ustalıklı bir eser vücuda getirecek üstatların giderek yok olması, değişen anlayışlarla bu sanatların değerini bilenlerin kalmaması gibi pek çok sebeple yazma eserler giderek azalır. Bu dönem ve sonrasında tezhip sanatında yazma eserler yerine, duvara asmak üzere yapılan tezhipli eserlerin çoğaldığı görülür (Özkeçeci, 2007:174-175).

Arapça bir kelime olan levha, “levh” kökünden gelmekte olup, yassı düz demektir (Sami, 1989:1247). Levha, görünmek, görünür olmak, görülmek, parlamak, parıldamak manalarına gelen levh kökünden türemektedir (Yılmaz, 2004:202). Metal, cam, tahta ve taş gibi maddelerin yassı düz ve ince yüzeyli hale getirilmiş üzerine hat, tezhip, minyatür yapılan ve bazıları duvara asılan düz yüzeyli plakalardır (Barik, 2010:42). Üstüne yazı yazılan, çizim ya da resim yapılan düz yüzey anlamına gelmektedir. Hat ve tezhip sanatlarının, özellikle XIX. yüzyıldan sonra sıkça kullanıldığı alanların başında levhalar gelir (Arseven, 1997:1108).

Günümüzde ise tezhipli veya tezhipsiz yazılar çerçevelenerek birer levha olarak duvarları süslemektedir. Bunların içinde en önemli olanları ise, hilyeler, kıt’alar, celi yazılar, tuğralar, tek

¹⁶ Bu bildiri “İstanbul Süleymaniye Kütüphanesindeki Sülüs Levhaların Tezhib Özellikleri” başlığıyla hazırladığım yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

* Öğr. Gör. Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Doğubayazıt Ahmed-i Hani MYO El Sanatları Halıcılık Programı. btogrul@agri.edu.tr

veya çift sayfa serlevhalar, ayetler, dualar, hadisler gibi kutsal metinlerin yazılı olduğu çok sayıda farklı levha tasarımları yapılmaktadır.

Levha Tekniğinin Gelişimi

XIX. Yüzyıla gelinceye kadar levhalar ahşap, çinko, muşamba, cam ve bez gibi malzemelerden oyma, boyama ve yapıştırma gibi tekniklerle hazırlanmıştır. Bu yüzyılda büyük ebatlı kâğıtların imaliyle murakka germe imkânı doğmuştur. Önceleri, nadiren, ahşap üzerine yazı yapıştırılarak tezhiplenirdi. Ancak camsız olarak kullanılan bu levhalar dış tesirlerin etkisiyle zarar görmüştür. Ayrıca tahta kurtları yazıyı okunmaz hale getirmiştir (Derman, 1992:39).

XIX. yy. levhacılık tekniğinde gelişmeler görülür. Bu dönemin en gözde tekniği zer-endüd levhalarıdır (Derman, 1992:39).

Bugün levhalar murakka üzerine yapıştırılarak etrafları süslenmektedir.

XIX. yy. ortalarında 1848 yılında Kadiasker Mustafa İzzet tarafından yapılan Ayasofya'daki levhalar dönemin ilklerindendir (Mert, 2000:415).

Levha sayesinde hem yazılar hem de bu yazıların etrafına yapılan bezemeler her türlü zarardan korunmaktadır.

Levhelerde Kullanılan Teknikler

Ahşap Levha Tekniği

Daha ziyade köşk, konak ve yalıların büyük salonlarında göz seviyesinin üzerinde, parça parça ve çepeçevre asılarak kuşak yazısı gibi kullanılan ahşap levhalar, ayet, hadis, besmele, güzel sözler gibi konuları içerir (Karadaş, 2004:76).

Ahşap levhalar, düzgün bir ahşap yüzey üzerine boyama veya yapıştırma tekniği ile hazırlanırlar. Ahşabın yüzeyi önce siyah boyanır. Daha sonra yazı, altınla yazılır. Bu işlem boyama veya yapıştırma tekniği ile yapılır. Bu teknik murakka germe imkânı doğduktan sonra terk edilmiştir. Bu levhaların en büyük düşmanı, tahta kurtlarıdır. Çünkü bu levhalar bunlar tarafından yenilir ve zamanla da çürürler (Karadaş, 2004:76).

Camaltı Levha Tekniği

Camaltı tekniği, camın arka yüzeyine toz boya, guaj boya, yağlı boya veya akrilik boya kullanılarak hazırlanan soğuk resim tekniğidir (Aksoy, s. 41, 1997:136, 1998:170).

Bu teknikte cam, arkadan ve ters olarak işlenir. İlk önce yazı, imza ve bezemeler boyanır. En son zemin rengi boyanarak camın arkasına bir kâğıt yapıştırılır. Bu levhalar, genellikle sanatçının imzasını taşımazlar. Camın dayanıklı bir malzeme olmayışı ve kırıldığında eserin ortadan kalkması bu teknik rağbet görmemiştir. Daha ziyade XIX. yüzyılda rağbet gören camaltı tekniği zamanla gelişen ve ucuzlayan renkli baskı tekniği yüzünden tamamen ortadan kalkmıştır (Karadaş, 2004:78).

Zerendud Levha Tekniği

“Zerendud” kelimesi Frasça olup, “altın” anlamına gelen “zer” ve “sürmek” anlamına gelen “enduden” kelimelerinden terkip edilmiştir (Kadri, 1928:901).

Yazının zerendud (sürme altın) tarzında hazırlanması için kullanılacak mukavvanın zemini hangi renkte olacağına o renkteki suda erimeyen boya ile jelâtin mahlûlü karıştırılıp sıcak olarak mukavvaya sürülmek suretiyle boyanır. Eğer jelâtin fazla gelirse zemin sonradan çatlar, az gelirse boyası ele çıkar. Zerendud hazırlamak için bu renkli mukavvaların üstüne yazının tebeşirle silkilmesi gerekir. Altın mürekkebi fırçayla önce yazının hududunu tespit maksadıyla tahrir (kontür) şeklinde çekildikten sonra çizgilerin içi kalın fırça kullanılarak yine kesif altın mürekkebiyle doldurulur. Kuruduktan sonra harflerin kıyısında oluşabilecek pürüzler, zeminden nemli fırçayla aktarılan boya veya tashih kalem tıraşı yardımıyla giderilir. Bu işlem bitince, yalnız altın parlatmakta kullanılan ve “zer-mühre” denilen kalem şeklinde bir sopa geçirilmiş parlak bir taşla mat parlatılır. Usta müzehhipler tarafından hazırlanan zerendud levhalarda asılları kadar kıymetli sayılır. Celi yazıların iriliği arttıkça altın sarfiyatı da çoğalacağından böyle durumlarda israfı önlemek için varak altın yapıştırma usulüyle kullanılır (Derman, 1997:433).

En güzel ve başarılı örneklerini 18. Yy. sonlarından itibaren vermiş olan zerendud levhalar çoğunlukla ibadethanelerde, yani halkın en çok görebileceği yerler olan camilerde asılmıştır (Çetintaş, 2008:139). Camilerde çeşitli ayetlerde levhalar olduğu gibi “Namaz dinin direğidir”, “İlim rütbesi en yüksek rütbedir” gibi hadislerin yer aldığı zerendud levhalarda vardır. “Edep ya hu”, “Bu da geçer ya hu”, “Ya mahbubel-aşikin” gibi hat levhalarda vardır. Yazılar hem nasihat aracı olmuş hem de dekor amaçlı bir tablo olarak duvarları süslemektedir. Genellikle celi sülüs ve celi talik gibi hat çeşitleri kullanılmıştır.

Zerendud levhalarda genellikle iç pervaz bulunmaz. Yazının etrafına kalın bir cetvel çekilir. Yazının özelliğine göre altınla bezeme yapılır (Taşkale, 1994:73).

Mehmed Şefik Efendi

İstanbul'un Beşiktaş semti Kılıçalı mahallesinde dünyaya gelmiştir Babası Babıali Tahvil Kalemi hulefasından Süleyman Mahir Bey'dir. Önce Laz Ömer Efendinin seçkin talebesi Ali Vasfi Efendi'den sülüs, nesih yazılarını öğrenmeye başlamıştır. Hocasının vefatından sonra teyzesinin kocası Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin yanında sülüs-nesih ve celi yazıya otuz yıl emek vermiş, icazet almış onun gözde talebesi olmuştur. Ayrıca nesta'lik yazıyı Ali Haydar Bey'den öğrenmiştir.1880 yılında vefat etmiştir (Serin, 2010:209).

İstanbul Süleymaniye Kütüphanesindeki Mehmed Şefik Efendi'nin Sülüs Hatlı Levhalarının Tezhip Özellikleri



Foto 1. 151 Envanter Numaralı Celi Sülüs Levha1869, 59,5x45 cm. (S.K.)

Hattın sağ ve sol üst köşelerine simetrik kıvrımlı yapraklardan çıkan çiçek buketi altınla boyanmıştır. Yazının sağ ve sol alt köşelerinde yer alan bitkisel süsleme simetrik olup, üst kısma yerleştirilen çiçek buketinden küçüktür. Yazının iç pervazı yoktur. Yazıyı çevreleyen 2-3mm'lik altın cetvel yer almaktadır. Zer-endud levhalarda genellikle iç pervaz bulunmamaktadır. Yazı bir ince bir kalın cetvelle sınırlandırılmıştır. Dış pervaz ise; siyah zemin üzerine bereket boynuzu şeklinde akant yapraklarından oluşan vazodan çıkan çiçek ve yapraklar, aralarında beyaz kıvrımlı kurdelelerden oluşan bu form XVIII. XIX. yüzyıl dönem özelliklerini yansıtmaktadır. Eser zer-endud tekniği ile yapılmıştır. Barok üslubu ile yapılmıştır.



Foto 2. 512 Envanter Numaralı Celi Sülüs Levha 1874, 45,9x36 cm. (S.K.)

Levhanın iç pervazı; hançer yaprağı ve penç motifinden oluşmaktadır. İç pervaza 2-3mm'lik altın cetvel çekilmiştir. Hançer yaprakları ve penç motifi altın ile boyanmıştır. Birbirine iplikle bağlanmayan desen bir penç bir yaprak şeklinde aynı yöne doğru tasarlanmıştır. Levhanın zemin rengi bordodur. Dış pervaz kısmında ise; köşelere simetrik yerleştirilen geometrik geçme düğümler orta kısımda yer alan geçmeye cetvelle birleştirilmiştir. Dış pervazdaki desen altın ile süslenmiştir. Klasik dönemin izlerini taşır.



Foto 3. 674 Envanter Numaralı Celi Sülüs Levha, 1866, 81x40cm. (S.K.)

Yazının sağ ve sol üst köşelerine yerleştirilen çiçek buketi birbirlerine simetrik. Gül ve sümbül sarı tonlarındadır. Dal ve yapraklarda kırmızı ve yeşil tonları bulunmaktadır. Eserin iç pervazı yoktur. Yazı ve dış pervaz arasına yaklaşık 2-3mm'lik altın cetvel çekilmiştir. Bu cetvelde beyaz havalı cetvelde görünmektedir. Dış pervaz ise; battal ebrudur. Battal ebrunun üzerine serpme yapılmıştır. Ebrudaki renkler; yeşil, siyah, sarı ve oksit kırmızıdır. Barok dönemine aittir.



Foto 4. 284 Envanter Numaralı Sülüs Levha, 1876 39,5x31,2cm. (S.K.)

Boşluklara göre yazı içine yerleştirilen bitkisel süslemeler altın ile boyanmıştır. Yazının sağ üst kısmındaki bitkisel motifler; hatayi, penç, gonca ve yapraktan oluşmaktadır. Yazının sol üst kısmındaki bitkisel süslemelerde; lale ve yaprak görünmektedir. Sol alt kısım da ise; hatayi, penç, hançer yaprağı ve yaprak bulunmaktadır. İç pervaz kısmına zencirek yapılmıştır. Dış pervaz bordo zemin üzerine halkâr yapılmıştır. Tek iplik olarak tasarlanan halkâr hatayi, penç, gonca ve hançer yapraklarından oluşmaktadır. Motifler sulandırma yapıldıktan sonra altın ile tahrirlenmiştir. Köşelere yerleştirilen hatayi motifinden çıkan hançer yaprağı kırık bir dalla tasarlanmıştır. Bu görüntü halkâr'a hareket vermiştir. Eser klasik bir süslemeye sahiptir.



Foto 5. 104 Envanter Numaralı Levha (S.K.)

Eser tekke levha tekniği ile yapılmıştır. Yazıyı çevreleyen 2-3mm'lik siyah renkte cetvel çekilmiştir. İç pervaz üç iplik sarılma rumi ile süslenmiş olup, rumiler siyah ile boyanmıştır. Oldukça sade bir levhadır. Alanı çevreleyen, bölen ve kompozisyona bir düzenleme getiren bordürler her tür sanat eserinde sıklıkla kullanılmıştır. Eserde de iç bordür yazıdan sonra ön planda olan kısımdır. Dış pervaz bezemesiz ve sadedir. Zemin rengi çay rengindedir. Klasik dönemin izlerini taşır.



Foto 6. 457 Envanter Numaralı Sülüs Levha, 1876, 65,2x36 cm. (S.K.)

Besmele-i Şerifin sağına ve soluna simetrik yerleştirilen koltukların bezemesinde tezhip yer almaktadır. Ayırma rumi ve bitkisel (penç, gonca, yaprak) motifler yer almaktadır. Motifler mavi ve pembe tonlarındadır. Rumilerin iç kısımları altın zeminlidir. Diğer kısımların zemin boyası yoktur. Yazı araları 1-2mm'lik altın cetvel ile cetvelenmiştir. Duraklar geometrik ve bitkiselidir. Besmel-i Şerifin altındaki satırın sol kısmına koltuk deseninin aynısının yarısı yerleştirilmiştir. İç pervaz cetvel ağırlıklı olup, ince bir zencerek örülmüştür. Dış pervaz çay rengindedir ve bezemesizdir. Sadece altın serpmeler bulunmaktadır. Süslemeler klasik dönemdir.



Foto 7. 498 Envanter Numaralı Sülüs Levha, 1845, 363X348 mm (S.K.)

Dört satırdan oluşan sülüs levhanın aralarına yaklaşık 2-3mm.'lik altın cetveller çekilmiştir. Eserin iç pervazı yoktur. Yazıyı çevreleyen altın cetvel yaklaşık 2-3mm.'liktir. Dış pervazın da ise; battal ebru bulunmaktadır. Ebru kahverengi tonlarındadır. Eser oldukça sadedir.



Foto 8. 198 Envanter Numaralı Levha Sülüs Nesih, 1879 46,7X30,3 cm. (S.K.)

Taş baskı olan eserin Besmele-i Şerif kısmının sağına ve soluna simetrik yerleştirilen bitkisel süsleme tek dal üzerine yerleştirilmiş yapraklar ve bir çiçekten oluşmaktadır. Eserin iç pervazı yoktur. Dış pervazda ise; kıvrık dallar üzerine yerleştirilen akant yaprakları aynı yöne bakmaktadır. Eserin sağ üst, orta ve alt kısmı tahrip olmuştur. Barok üslubunda yapılmıştır.

Değerlendirme ve Sonuç

Çok köklü ve zengin kültür hazinesine sahip olan Türkler tarih boyunca sanatla iç içe yaşamıştır. Geleneksel sanatlarımızdan olan ve güzel yazı anlamına gelen Hüsn-i hat ve yazının süslemesini oluşturan tezhip; gerek kitaplarda gerekse levhalarda şaheserler vücuda getirmiş, önemli kültür ve sanat miraslarımızdan biri olmuştur. Birbirinden değerli tezhipli hüsn-i hat levhalar uzaktan okunabilecek şekilde celi harflerle yazılıp, insanlara güzel mesajlar vererek seyredenleri estetik açıdan ve ruhen mest etmektedir.

Levhalar, ülkemizdeki müzelerde, kütüphanelerde, ibadethanelerde ve özel koleksiyonlarda iç mekânları süslemektedir. Bu eserlerin en değerlilerinin bulunduğu yerlerden biri de Süleymaniye Kütüphanesi'dir.

Binlerce levha içerisinde önemli bir yere sahip olan Süleymaniye kütüphanesinde bulunan Mehmed Şefik Efendi'nin 8 adet sülüs hatlı levhanın tezhip özellikleri bakımından ele alınmıştır. Eserlerin hatları XIX. yüzyıla aittir.

151, 512, 674, 104, 95 envanter numaralı levhalar celi sülüs, 457, 7791 envanter numaralı levhalar sülüs, 198 envanter numaralı levha da sülüs nesih yazı ile yazılmıştır.

İncelenen eserler genel olarak değerlendirildiğinde bitkisel menşeli motifler tasarımda hakimdir. 151 envanter numaralı levhada rokoko üslubu görülmektedir. 512, 104, 457 envanter numaralı levhalardaki tezyinatlar klasik döneme aittir. 674, 95, 7791, 198 envanter numaralı levhalardaki süslemeler ise; barok üslubunu yansıtmaktadır.

Tezyinatları yapan sanatçıların imzasına ve yaptıkları tarih hakkındaki bilgiye rastlanmamıştır.

Kaynaklar

- AKSOY, Neveser "Camaltı Resimleri" ,Antik Decor, S:41 İstanbul, 1997.
ARSEVEN, Celal Esat, "*Levha*" Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C. II, Yem Yayınları, İstanbul, 1997,
BARİK, Melahat "*Barok Dönemi Levha Tezyinatı*" ,Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2010
ÇETİNTAŞ, Mehmet Burak "*Altınla Yazılmış Harfler*",Decor, İstanbul 2008
DERMAN, Uğur "*Hat Sanatında Osmanlı Devri*", İslam Kültür Mirasında Hat Sanatı",İstanbul,1992
DERMAN, Uğur "*Hat*" TDV, İslam Ansiklopedisi, C:16, İstanbul, 1997
KADRİ, Hüseyin Kasım "*Türk Lügati*", İstanbul, 1928
KARADAŞ, Celalettin "*Türk Tezhip Sanatında Levha Tezyinatı*", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, 2004
ÖZKEÇECİ, İlhan, ÖZKEÇECİ Şule Bilge "*Türk Sanatında Tezhip*", İstanbul, 2007.
SERİN, Muhittin "*Hat Sanatı ve Meşhur Hattalar*", Kubbealtı Yayınları, İstanbul,2010.
SAMİ Şemsettin, "*Kamus-i Türk-i*", İstanbul, 1989
MERT Talip "*Kadıasker Mustafa İzzet Efendi*", Uğur Derman 65 Yaş Armağanı, İstanbul,2000
TAŞKALE, Faruk "*Tezhip Sanatının Kullanım Alanları* ", M. S. Ü, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul,1994
YILMAZ Abdülkadir, "*Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstilahları*", Damla Yayınevi, İstanbul, 2004

**NAKKAŞ NAKŞI'NİN MİNYATÜRLERİNDE GÖRÜNEN
PERSPEKTİF ARAYIŞLARI**
**THE NAKKASH NAKASHI'S COMMON PERSPECTIVE
MINIATURE REFERENCES**

*Züleyha Zor**
*Lütfü Kaplanoglu**

Özet

Türk sanatında önemli bir yere sahip olan minyatürler, yapıldığı döneme ait olayları görsel yönden anlatmaya yönelik belge niteliği taşıdıklarından dolayı kitap sanatlarında ayrıcalıklı bir yere sahip olmuşlardır. Her biri birer sanat eseri olma özelliğini de taşıyan minyatürler, çoğunlukla sultanların yaptığı seferleri, kazanılan zaferleri, tarihi olayları, edebi metinleri ve önemli şahsiyetlere ait portreleri konu almışlardır. Minyatürler konu, düzen ve teknik yönünden incelendiğinde iki boyutlu resim olma özelliğini yansıtmalarına rağmen bazı nakkaşlar yaptıkları minyatürlerinde perspektif denemelerine yer vererek kompozisyonlarında derinlik etkisi oluşturmaya çalışmışlardır. Bu çalışmada; Osmanlı minyatür sanatçılarından biri olan Nakkaş Nakşi'nin eserlerinden bir örneklem seçilip perspektif yönünden incelenerek durum tespiti yapılmaya çalışılmıştır. Yapılan incelemeler sonucunda; Nakkaş Nakşi'nin minyatürlerinde yer alan bazı mimari unsurların resmedilirken çizgi perspektifi kurallarını göre yansıtıldığı, figürlerin ise hiyerarşik öneme göre üst kısımdan alt kısma doğru küçültülerek kompozisyona yerleştirilmesiyle tersten perspektif uygulandığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Minyatür, Perspektif, Tersten Perspektif, Nakkaş Nakşi

Abstract

Miniature, which has an important place in Turkish art, the events of that era, because they carry the document to explain the nature of the visual aspects of books have a privileged place in art. Each miniature bearing the distinction of being a work of art, mostly his time of the sultans, victory, historical events, literary works and portraits of important personalities has taken as an issue. Miniature issues are analyzed in terms of layout and technical two-dimensional projection of the image. However, some miniaturists try to give perspective in their miniature to create an effect of depth. In this study; one of Ottoman miniature artist, The Nakkaş Nakşi's works selecting as a sample to identify cases examined in terms of perspective. As a result of the investigations; Nakkaş Nakşi's miniature located reflected by linear perspective rules that portrayed some of the architectural elements, while the figure in hierarchical importance had been placed to belittle from top to bottom, applying reverse perspective has been found in the composition.

Keywords: Miniature, Perspective, Reverse Perspective, Nakkaş Nakşi

Giriş

Nakkaş Nakşi'nin Minyatürlerinde Görünen Perspektif Arayışları' isimli bu çalışma, Klasik dönem olarak adlandırılan XVI. yüzyıl sonu ile XVII. yüzyıl başında yapılan Osmanlı minyatürlerinde perspektif uygulanıp uygulanmadığı konusu ele alınmıştır. Bu dönemde yaşamış olan minyatür sanatçılarından biri olan Nakkaş Nakşi'nin bazı eserleri perspektif yönünden incelenerek durum değerlendirmesi yapılmaya çalışılmıştır.

Araştırma sürecinde yapılan literatür taramasında minyatürlerde perspektif uygulamalarına yönelik farklı görüşlerin olduğu tespit edilmiştir. Bazı kaynaklar minyatürlerde perspektif uygulanmadığını, bazıları ise minyatürlerde kısmi olarak perspektif kurallarının uygulandığını kısa bilgiler halinde bahsederek detaylı açıklamaların yapılmadığı görülmüştür. Bu durumu bir araştırma konusu olarak ele alıp incelenmeye çalışılmıştır.

Minyatür

Minyatür; bir kitabı, madalyonu ya da küçük boyutlu herhangi bir objeyi bezemek amacıyla yapılan resimlere verilen bir isimdir (Elmas, 2000:3). Latince “kırmızı ile boyamak” anlamına gelen, “miniare” kelimesinden türetilmiştir (Pugaçenkova, 2006:10). Osmanlı'da minyatüre “nakış”,

* Öğr. Gör. Akdeniz Üniv. Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk San. Blm. zorzuleyha25@gmail.com

* Doç. Dr. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, lkaplanoglu@gmail.com

ustasına da “nakkaş” denirdi (And, 2014:12). Minyatür, geniş anlamıyla el yazmalarında metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimlerdir (Mahir, 212:12).

Osmanlı minyatürleri düzen açısından değerlendirildiğinde ağırlıklı olarak iki tür düzenlemeyle karşılaşılır. Bunlardan ilki erken dönem minyatür sanatıyla başlar XVIII. yüzyıl minyatür sanatını kapsar. İkincisi ise XVIII yüzyılda Levni ile birlikte görülen düzen anlayışıdır.

XVIII. yüzyıl öncesi minyatür düzenlemelerinde özellikle erken devirde, minyatür içerisine alınan objelerin karışık, yerleşimi söz konusudur. Figürler bazen zeminde yatay bir çizgi üzerine yerleştirilmiş bazen de yüzeye serpilmiştir. Doğa parçaları oldukça basit bir fondan ibarettir Birkaç çizgiyle belirlenmiş tepeler üzerinde veya arkasında hayvan veya insan figürleri yerleştirilmiştir her hangi bir üslup birliği yoktur (Elmas, 2000:29).

XVI. yüzyıldan itibaren klasik dönemde üslup birliğinin oluşturduğunu söyleyebiliriz. Minyatürlerde yüzey genelde iki kısımdan oluşturulmaktadır. Üst yüzeyler, alt yüzey üzerine yatık ve dik ölçülerde bindirilip eklenmiştir. Çeşitli dağılım ve sıralama tarzlarının denendiği alt yüzeyde figürler yâda motifler eğri, yuvarlak dik olarak yerleştirmişlerdir. Eğri sıralamalar bazen alt köşeden üst köşeye doğru yapılmıştır (Elmas, 2000:29).

Minyatür kompozisyonlarında mimari iç mekânlar eşyalar ve doğaya ait elemanların yatay dikey düzlem farkları da doğada algılanan kurgusundan uzaklaştırıp yüzeyin karakterine bağlı olarak yeniden tasarlanır. Natüralist resimde nesnelerin derinlik ilgileri doğrultusunda hacim, mesafe atmosfer duygusu vb. özellikler oluşturan parçaları minyatürlerde, çoğunlukla yüzeyi gösteren düzlüğüne çekilir. Örneğin iç mekânların tasvir edildiği bir minyatürde, halının serildiği taban veya sağ ya da sol duvarlar cepheden görülen duvar ile aynı düzlemde gösterilebilir. (Konak, 2015: 297-314).

Doğa: minyatürde sadece bir fon olarak kullanılmışsa sade olarak işlendiğinden bahsetmiştik. Fakat doğa ile ilgili bir olay söz konusuysa, savaş sahnesi veya av sahneleri veya bir kuşatma minyatürü ise resmedilen o zaman bulunduğu coğrafyanın fiziki özellikleri belirleyici unsurlar ırmaklar deniz, bitki örtüsü topoğrafik özelliklerin işleniş nakkaş tarafından önemsenerek çizilmiştir.

XVIII. yüzyıl Levni ile başlayıp yeni bir düzen kurma çabaları başlamıştır. Levni minyatürlerinde figürler yüzeyde darıltılmayıp kalabalık guruplaşmalara gidilerek kütle duygusu uyandırılmaya çalışılır. Figürler sağ ve sol köşelerinden merkeze doğru sıralandıkları bazense halkalar halini aldıkları görülür (Elmas, 2000:29). Ancak geleneksel resme köklü yenilikler getirmesi, derinlik kazandırılmış kurguları ve ifadeli çehrelere sahip figürleri ile XVIII. yüzyıl minyatürüne yeni bir soluk getirmiştir (Mahir, 212:12).

Merkezi Perspektif

Perspektif, kelime anlamı ile bakış açısı demektir. Üç boyutlu görüntüleri, iki boyutlu yüzey üzerinde inandırıcı bir şekilde çizme sanatı (Metzger, 2012:204) olarak adlandırılan perspektif; nesnelerin gözden uzaklıklarına göre görünüşlerini uzaklıkları içerisinde aslına uygun olarak gösterme ve çizme bilgisidir (Çağlarca, 1973:11). Resme iki boyutlu ortamda üç boyutlu görüntü verilmesi olan perspektifin bir diğer adı da derinlik yanılsamasıdır (www.bilgiustam.com).

Doğadaki iki ya da üç boyutlu cisimler bizden uzaklaştıkça küçülmüş ve renkleri solmuş gibi görünürler. Cisimler uzaklaştıkça görünüşleri gerçek görünüşlerinden farklılaşarak küçülür. Yakın olan cisimler ise uzaktakinden daha büyük ve ayrıntılı gözükürler. İki ya da üç boyutlu cisimlerin, gözlemciye olan pozisyonunun ve uzaklığının etkileri esas alınarak iki boyutlu düz bir zemine teknik çizim ile aktarılmasına ise perspektif çizim denir (www.megep.meb.gov.tr).

Ressamlar üç boyutlu nesneleri iki boyutlu düz bir zemin üzerinde üç boyutlu haliyle çizebilmek için merkezi perspektiften yararlanırlar. Resimdeki objelerin gerçeğine ne kadar uygun oldukları ressamın kullandığı perspektif tekniğine bağlıdır.

Merkezi Perspektif, hava perspektifi ve çizgi perspektifi olmak üzere iki bölümde incelenebilir (Çağlarca, 1973:3). Hava Perspektifi; Işık değiştikçe ve cisimler bizden uzaklaştıkça renklerinin değişmesi prensibine dayanır. Çizgi Perspektifi ise nesneleri oluşturan çizgilerin sonsuzda birleşmesi yani küçülmesi kuralına dayanır (www.megep.meb.gov.tr).

Hava Perspektifi: Eşyaların gözden uzaklıklarına göre taşıdıkları renk halini belli eden kurallara hava perspektifi denir. Eşyalar gözden uzaklaştıkça renkleri solgunlaşır. İşte bu solgunlaşmayı her uzaklık planı içinde tıpkısını gösterme işi, hava perspektifinin kurallarına uymakla olur (Çağlarca, 1973:11). Perspektif çizimlerde atmosferin ışık etkisiyle renk ve gölgelere etkisi, görüntülerin farklılaşmasına sebep olur (www.nedir.com).

Hava perspektifi özellikle derinliği çok olan manzara resimlerinde etkili bir şekilde görülebilir. Hava perspektifi uygulanırken renklerin özelliklerini, renk tekniklerini, tonlama

tekniklerini, atmosfer şartlarını, günün saatlerini, güneşin konumunu, mevsimleri, iklimleri ve hatta yer kürenin hangi bölgesinde bulunduğunu bilmek gereklidir.

Cizgi Perspektifi: Eşyaların biçimlerini, çizgilerinin ve noktalarının gösterdiği yönlerde çizerek, görüntü meydana getiren kurala çizgi perspektifi denir (Çağlarca, 1973:11). Tatbikattaki nesnelerin çizimi yapılırken en çok kullanılan bu perspektif tekniğine doğrusal perspektif adı da verilir (www.nedir.com).

Çizgi perspektifi hava perspektifine nazaran daha az sezgiseldir ve bu teknikte eşyaların çizimi yapılırken geometrik kurallara ve orantılara bağlı kalınır.

Çizgi perspektifi, giderek uzaklaşan paralel çizgilerin ufukta birleşiyormuş gibi görünmesi fikrine dayanır. Paralel olmaları sebebiyle asla birleşmemeleri gerektiği gerçeğine rağmen çizgiler birbirine kavuşur (Metzger, 2012:79). Bu perspektif tekniğine göre gerçekte aynı boyutta olan nesneler resmedilirken arka planda olanlar ön plandakilere oranla belirli kurallar çerçevesinde daha küçük çizilerek derinlik hissi verilmeyle çalışılır.

Objelerin duruş pozisyonları bakış açısına göre iki boyutlu yüzeye aktarılırken kullanılan çizgi perspektifi kaçış doğrularına göre; Tek kaçışlı, İki kaçışlı ve Üç kaçışlı olmak üzere üç başlık altında incelenebilir.

Tersten Perspektif

Pavel Florenski 1920 yılında Rusyada yazdığı “Tersten Perspektif” isimli kitabıyla bu kavramdan bahsetmiştir. Merkezi perspektifin aksine tersten perspektif, resme bakan gözü tekil ve sabit bir odak noktası olmaktan kurtarıp, onun farklı özne pozisyonu almasını amaçlıyordu (Florenski, 2013:7). Tersten perspektif yöntemini merkezi perspektiften ayıran en belirgin farklılık, temsillerin çok merkezli olmasıdır.

Florenski bu bakış açısından hareketle ikonlarda çizgi perspektifinin bilinçli bir şekilde kullanılmadığını, bunun yerine tersten perspektif uygulanarak çok merkezli bakış açısıyla resimlere ruhani bir havanın katılmaya çalışıldığını vurgulamaktadır. İkonlarda yer alan binaların normalde aynı anda görülemeyecek kısım ve yüzeylerinin aynı anda gösterilmesinin, tam karşıdan yalnızca tek cephesinden bakıldığı halde, her iki yan cephesiyle birlikte görüntülenmesinden bahsetmiştir. Bu resimlerde merkezi perspektif kurallarının hiçe sayılarak beceriksizce yapılmış çizimler olarak herkeste öfke yaratmasının aksine meydana gelen uyumsuzlukların insanların hoşuna bile gidebileceğini ileri sürmüştür.

Tarafsız bir sanat görüşü açısından bakıldığında çok daha orijinal olduğu düşünülen ikonaların her zaman perspektif hataları vardır. Buna karşılık, perspektif kurallarının gereklerini daha fazla karşılayan ikonalar sıkıcı ve ruhsuz bir etki bırakır.

Türk süsleme sanatlarında önemli bir yere sahip olan minyatürlerin merkezi perspektif kuralları ve tersten perspektifin çok merkezli bakış açısıyla irdelenerek yeniden gözden geçirilmesiyle kompozisyon düzenleri, biçim özellikleri ve üslupları hakkında daha etraflı bir fikir edinmemiz mümkün olabilecektir.

Osmanlı Klasik Dönem Minyatürlerinde Görünen Perspektif Uygulamaları

Osmanlı İmparatorluğun kuruluşundan başlayarak gelişen minyatür sanatı, klasik dönem diye adlandırılan XVI. yüzyıl sonu ile XVII. yüzyıl ortalarında zirveye ulaşmıştır (Bağcı, 2016:8). Bu dönemde Osmanlı minyatür sanatının önemli minyatür sanatçıları arasında Nakkaş Osman, Nakkaş Hasan, Nakkaş Nakşi, Abdullah Buhari ve Levni gibi isimler sayılabilir.

Nakkaş Nakşi, minyatürlerinde yer yer derinlik, perspektif ilgilerini ön plana çıkaran batı tarzı realist resim özelliklerinden yararlanmıştır. İlk bakışta yüzeyin iki boyutlu yapısına müdahale etmeyen sanatçı, zaman zaman kapı, pencere, su kemeri gibi elemanların açıklıklarını derinlik vurgusu yapar şekilde tasarlamıştır. Ön arka plan yanılması oluşturacak şekilde arka planda küçülen figür betimlemeleri ve uzak kent manzaraları ile yüzeyde derinlik ve mesafe hissi oluşturmuştur. Sanatçı figürlerini karaktere vurgu yapacak şekilde jest, mimik ve mizaçlarını belirterek tasarlamış, eylem düzenlerinde hareketliliğe önem vermiştir.

Nakkaş Nakşi'nin Sanat Üslubu

Nakşi'nin yaptığı minyatürlerde yer alan figürlerin başlarının ve sarıklarının vücutlarına oranla çok iri tutulduğu, yandan ve arkadan tasvir edilenlerde vücutların çarpıklaştığı ve bu deforme edilmiş figürlerde resme mizah unsurunun katıldığı görülür (Mahir, 212:153). Genellikle perspektif kuralları dikkate alınarak çizilen ve gözü derinlere çeken kapı, pencere, kemer açıklıkları; üç boyutlu konut, kale, kent tasvirleri sanatçının kişisel üslubunun en belirgin özellikleridir (Mahir, 212:181).

Nakşî'nin kalabalık figürlü kompozisyonları ve kişisel üslubunu sergileyen en yetkin tasvirleri Nadir'inin şiirlerini içeren Divan-ı Nadiri'deyar alır. Osmanlının kazandığı zaferlerin yanı sıra Osmanlı Sultanlarından III. Muradı, III. Mehmed, I. Ahmed, Yemen Fatihî Sinan Paşa, Şeyhülislam Mustafa Efendi, Gazanfer Ağa ve Mirâhûr Ağa ile ilgili olan bu minyatürler 1618-1622 yılları arasında yapılmıştır (Mahir, 212:75).

Nakkaş Nakşî döneminin ve kendinden önceki dönemlerdeki Minyatür sanatçılarından farklı bir üslupla çalışmış, Avrupa resim sanatından etkilenecek kompozisyonlarında yeni denemeler yapmıştır. Bu yüzden Osmanlı minyatürünün gelişiminde ayrıcalıklı ve önemli bir yere sahiptir.

Nakkaş Nakşî'nin Minyatürlerinin Perspektif Kuralları Açısından Değerlendirilmesi



Eserin Adı: Seyhülislam Zembilli Ali Efendi

Eserin Yapıldığı Yıl: 1620

Eserin Bulunduğu Arşiv: Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eserler Kütüphanesi, Tercüme-i Şekay'ik-iNu'maniye, H.1263, y.159b.

Eserin konusu: Şeyhülislam Zembilli Ali Efendi'yi betimleyen bu minyatürde Nakşî'nin derinlik yanılsaması oluşturacak şekilde yaptığı tipik mimari tasvirler yer almaktadır. Ali Efendi pencereden zembilini sarkıtmakta, aşağıda ise elindeki mektubu sepete koymak üzere bekleyen bir figür bulunmaktadır.

Eserin Perspektif Yönünden Değerlendirilmesi: Minyatürün ortasında sağ kısmında yer alan mimari unsurun kapı ve pencerelerinde kullanılan tek kaçışlı perspektif uygulaması dikkat çekicidir. Bu alanlarda kullanılan kaçış çizgileri o kadar yoğun bir şekilde kullanılmıştır ki verilmek istenen derinlik hissinin abartılı bir şekilde vurgulandığını söyleyebiliriz. Kapının girişindeki iki basamaklı merdivende uygulanan perspektif ise dikkate değer bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Çatı kaplama oluklarında kullanılan kaçan çizgilerle derinlik oluşturulmaya çalışıldığını söyleyebiliriz.

Figürler incelendiğinde önde duran figürün pencereden sarkan figüre göre daha küçük bir başa sahip olduğu görülmektedir. Figürlerin birbirine olan mesafesi mekân mesafesi açısından değerlendirildiği derinlik algılamasındaki yanılgı, perspektifin ters mantıkla oluşturulduğu ve ister bilerek ister bilmeyerek evrensel bakış açısıyla (kuş bakışı) betimlendiği görülmektedir.



Eserin Adı: III. Mehmed'in Meclisi

Eserin Yapıldığı Yıl: 1618-1622

Eserin Bulunduğu Arşiv: Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eserler Kütüphanesi, Divan-ı Nadiri, H. 889, y.8b.

Eserin konusu: Sultan III. Mehmed'i, denize bakan bir saray köşkünde, müzik eşliğinde güreşen cüceleri seyrederken betimleyen bir minyatürdür. Kompozisyonun sağ üst bölümünde padişah tahtında oturur; tahtın gerisinde silahtar, ibriktar ve çuhadar ağalar bulunur. Tahtın sol tarafında ayakta bekleyen üç kişiden ilkinin Gazanfer Ağa olduğu sanılır (Mahir, 212:129).

Eserin Perspektif Yönünden Değerlendirilmesi: Minyatürün sağ orta kısmında, Sultan III. Mehmed'in üzerine oturur vaziyette gösterildiği tahtın iki noktalı perspektif kurallarının göre resmedildiğini söyleyebiliriz. Burada dikkati çeken en önemli husus; tahtın üzerinde yer alan süslemelerinde kaçış çizgileri doğrultusunda perspektife sokularak tezyin edilmesidir. Tahtın sağ yanında yer alan bu süslemeli alanlarda uygulanan perspektifin zemindeki halıya uygulanmaması nedeninin yer yüzeyindeki düzlük hissini verme amacıyla olduğunu iddia edebiliriz.

Tahtın sağ arka tarafında yer alan pencere boşluklarından dış mekânın gösterildiği bir manzara resmedilmiştir. Bu manzarada kıyıya yanaşmış gemiler ve mimari yapıların birbirleriyle olan orantısı dikkat çekmektedir. Mimari yapılarda kullanılan kaçan çizgiler tek noktalı perspektif kurallarını yansıtır niteliktedir. Minyatürde yer alan bu tür perspektif arayışlarıyla derinlik hissinin verilmeye çalışıldığını söyleyebiliriz.



Eserin Adı: Şeyhülislam Mustafa Efendi'nin Kasımpaşa'daki Evi

Yapıldığı Yıl:1620

Eserin Bulunduğu Arşiv: Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eserler Kütüphanesi, Divan-ı Nadiri, H.889, y.18b

Eserin konusu: Şeyhülislam Mustafanın Kasımpaşa'da yer alan evini betimleyen bu minyatürde; halkın çeşitli sorunlarını yazdıkları kâğıtları şeyhülslama iletmek üzere uzattıkları görülmektedir.

Şeyhülislam evin üst katında bir pencereden görünür şekilde resmedilmiştir. Aralarındaki meseleyi anlatan iki kişiyi dinleyen şeyhülislam elinde kâğıt ve kalemle fetva yazarken betimlenmiştir.

Eserin Perspektif Yönünden Değerlendirilmesi: Bu minyatürde bakıldığında mimari unsurların dikkat çekici olduğu görülmektedir. Kompozisyonun orta üst kısmında yer alan kule resmedilirken iki kaçıslı perspektif kurallarının uygulandığını söyleyebiliriz. Mimari unsurların çatı çizimlerinde çok özenli bir şekilde çizgi perspektifini kullanılarak derinlik hissi verilmeye çalışılmıştır.

Kulenin sol üst tarafında yer alan balkon ve balkon kapısının çiziminde kaçış çizgilerine yer verilerek derinlik oluşturulmaya çalışılmıştır.

Bu minyatürde dikkati çeken en önemli husus kompozisyonun tam merkezinde yer alan kulenin altındaki pencere açıklığından görünen manzaradır. Bu manzaranın çiziminde tek noktalı paralel perspektif kurallarının uygulandığı bariz bir şekilde görülmektedir. Buradaki binaların yola olan konumları, şatoyu andıran kule formları, ön kısımdaki at başlarının arka kısımda yer alan insan figürlerine oranla daha büyük çizilmesi dönemin Avrupa resimlerini hatırlatır niteliktedir. Buradan hareketle nakkaşın batı resimlerinden esinlenerek minyatürlerinde perspektif uygulamalarına yer verdiğini söyleyebiliriz.



Eserin Adı: Tebriz'in Yanısı

Yapıldığı Yıl:1620

Eserin Bulunduğu Arşiv: Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eserler Kütüphanesi, Divan-ı Nadiri, H.1124, y.14a

Eserin konusu: Bu minyatürde Tebriz'de meydana gelen bir yangını ellerinde çeşitli araçlarla söndürmeye çalışan ahali ve askerler tasvir edilmiştir.

Eserin Perspektif Yönünden Değerlendirilmesi: Minyatürde yer alan figürler arasında önemli şahsiyetler olmadığı için birbirlerine olan orantısal büyüklükleri hemen hemen aynı ölçüdedir. Kompozisyonun merkezinde yer alan caminin çatı saçaklarında kullanılan kaçış çizgileri tek noktalı perspektif kurallarını hatırlatır niteliktedir. Minarelerde yer alan şerefelere boyut kazandırmak amacıyla tek noktalı perspektif arayışlarının olduğunu görmekteyiz.

Caminin sol tarafında yer alan binaların resmedilmesinde çizgi perspektifi kullanılmıştır. Binaların birbirine göre olan konumları öndeki-arkadaki kavramlarının verilmesi yönünden önemli bir göstergedir. Genel anlamda mimari unsurların çiziminde çizgi perspektifi uygulanarak yapıların konumu ve durumu hakkında detaylı bir çizim yapıldığını söyleyebiliriz.

Sonuç

Klasik perspektif kurallarına göre yapılmış olan bir resimde cisimler uzaklıklarına göre kademeli olarak boyutlandırılarak çizilir. Bu perspektif kuralları dikkate alınarak yapılan çizimlerde yakındaki nesneler uzaktakilere göre daha büyük ve ayrıntılı gösterilir. İşte bu türden uygulamaların yapılması tek merkezli perspektif olarak adlandırılır ve izleyicinin esere bakış açısını tek bir noktadan gösterecek şekilde sabitler.

Yapılan bu çalışmada örnek olarak incelenen Nakkaş Nakşi'nin minyatürlerinde gözün tek bir bakış noktasına sabitlenmediği tespit edilmiştir. Minyatürde yer alan farklı nesneler değişik bakış açılarından gösterilerek çok merkezli bir bakış oluşturulduğu görülmüştür.

Figürler mekândaki uzaklık yakınlık ilişkisine bakılmaksızın hiyerarşik önemlerine ve toplumdaki statülerine göre boyutlandırılmıştır. Minyatürlerde yer alan önemli şahsiyetlere (sultan,

şeyhülislam, veziriazam vb.) ait figürler diğerlerine göre daha büyük çizilerek kompozisyonun üst kısmına yerleştirilmektedirler. Önem düzeyi düşük olan figürler ise daha küçük çizilerek kompozisyonun alt kısmına yerleştirilmektedir. Bu durum klasik perspektif kurallarının tam tersi bir özellik gösterdiğinden tersine perspektif olarak adlandırılmaktadır. Figürlerin mekân içerisindeki konumuna bakılmaksızın önem durumuna göre boyutlandırılması tersten perspektif uygulandığının bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Önde olmasına rağmen arkadaki figüre göre daha küçük çizilen figürlerin hiyerarşik olarak daha az önem arz ettiği bu sayede anlaşılmaktadır. Örneklem olarak seçilen Nakkaş Nakşi'nin minyatürlerinin birçoğunda tersten perspektif uygulandığı tespit edilmiştir.

Bu minyatürlerde yer alan mimari unsurlar izleyiciye önden ve arkadan gösterilerek çok yönlü algılanması sağlanmıştır. Yapıların hem dışı cephesi hem de iç mekânı aynı anda görünecek biçimde resmedilerek izleyicinin yaşananlar hakkında daha detaylı bilgi sahibi olması sağlanmıştır. Nesneler her yönüyle yüzeye aktarılarak farklı görüş açıları oluşturulmuş, sanki nesnelerin etrafında dolaşılıyormuş gibi bir izlenim verilerek izleyicinin çok yönlü kavramasına imkân sağlanmıştır.

Sonuç olarak; Nakkaş Nakşi'nin minyatürlerinde yer alan mimari unsurlar resmedilirken çizgi perspektifi kurallarına benzer arayışların olduğu söylenebilir. Resmedilen konunun kuş bakışı çok yönlü bir açıyla çizilerek anlatıma zenginlik katılmaya çalışılmıştır. Minyatürlerde yer alan figürlerden hiyerarşik öneme sahip olanları büyük çizilerek kompozisyonun üst kısmına yerleştirilmiş önem değeri düşük olan figürler ise küçük çizilerek kompozisyonun alt kısmına yerleştirilerek ters perspektif kuralları uygulanmıştır diyebiliriz.

KAYNAKLAR

- AND, Metin, *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
BAĞCI, Serpil, vd. *Osmanlı Resim Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2006
ÇAĞLARCA, Sadettin, *Perspektif Resim ve Tekniği*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1973
ELMAS, Hüseyin, *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*, Arı Ofset Matbaacılık, Konya, 2000
FLORENSKİ, Pavel, *Tersten Persoektif*, (Sunuş: Zeynep Sayın), Metis Yayınları, İstanbul, 2013
KONAK, Ruhi, *Ömür Koç Minyatürlerinde Osmanlı Minyatür Sanatı Geleneğinin İzleri ve Yenilik Arayışları*, TheJournal of AcademicSocialScienceStudies, International Journal of SocialScience Nu:37, p.297-314, Autumn I, 2015
MAHİR, Banu, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalıç Yayıncılık, İstanbul, 2012
METZGER, Phil, *Perspektif Sanatı*, (Çeviren: Gizem Aldoğan) Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012
PUGAÇENKOVA, Galina, *Orta Asya'nın Şaheserleri Resim ve Minyatür*, (Çeviri: Tahsin Parlak, Babek Kurbanov), Taşkent, Edebiyat ve Sanat Neşriyatı, Ankara, 2006
www.bilgiustam.com/perspektif-cizim-nedir/ (Aslı Özcan, Perspektif Çizim Nedir?)
www.megep.meb.gov.tr
www.nedir.com, Perspektif Nedir? (<http://perspektif.nedir.com/>)

**VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜLTÜR TESCİL DAİRESİ
BAŞKANLIĞI ARŞİVİNDE BULUNAN 1419 ENVANTER NUMARALI
SULTAN ABDÜLMECİD HAN VAKFIYESİNİN TEZYİNATI
THE ABDÜLMECİD FOUNDATION PROPERTY AND DECORATION
WITH 1419 INVENTORY NUMBER IN ARCHIVES OF THE GENERAL
DIRECTORATE OF FOUNDATIONS CULTURE REGISTRATION
DEPARTMENT**

*Hüseyin Elitok**

Özet

Vakıflar, tarihi kökleri İslam hukukuna dayanan İslam'ın, yardımlaşma ve dayanışma ile ilgili emirlerinden doğmuş olan hayır müesseseleridir. Müslüman milletlerin sahip olduğu tarihi ve kültürel mirasın en önemli kaynaklarından olan vakıfları her yönüyle tanıtır belgeleyen ve ona resmiyet kazandıran vesikalar olmaları açısından vakfiyeler de önem arz etmektedir. Vakıf kurumuna duyulan saygı ve sadakatin bir göstergesi olarak vakfiyeler çok büyük özen gösterilerek düzenlenmiş ve korunarak günümüze kadar gelebilmişlerdir. Bu belgeler İslam hukuku, tarih ve sanat tarihinin alanına girdiği gibi sanatsal açıdan incelenmeye değer çok sayıda yazma eser Türk kitap sanatlarının da ilgi odağı olmuştur.

Ülkemizdeki kütüphanelerde, müzelerde ve arşivlerde, sanat değeri bakımından oldukça önemli fakat incelenmemiş, bilim ve sanat dünyasına kazandırılmamış binlerce yazma eser bulunmaktadır. Bunlar arasında Vakıflar Genel Müdürlüğü Kültür Tescil Daire Başkanlığı arşivi çok önemli bir yere sahiptir. Yüzlerce yazma eserin bulunduğu arşivde hanım sultanlar ve padişahlara ait çok sayıda vakfiye mevcuttur. Yaptığımız çalışmada Vakıflar Genel Müdürlüğü Kültür Tescil Daire Başkanlığı Arşivi'nde bulunan ve bugüne kadar ele alınmamış incelenmeye değer görülen Sultan Abdülmecid vakfına ait 1419 envanter numaralı vakfiye tanıtılarak kitap sanatları bakımından incelenmiştir. Ayrıca motif, desen ve üslup özellikleri bakımından da ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Vakıf, Vakfiye, Sultan Abdülmecid, Hat, Tezhip, Cilt

Abstract

Foundations are charitable institutions arising from the commandments of Islam that are based on Islamic law and whose roots are came from solidarity and cooperation. The most important sources of historical and cultural heritage that Muslim nations possess are foundations that they are also important in terms of being a document which introduces and documents every aspect and gives it an official form. The foundation property books have been organized with great care as a demonstration of respect and loyalty to the institution and they were able to come up to today. As these documents have entered the field of Islamic law, history and art history and also a lot of writing works worthy of being examined from the artistic point of view have been the focus of Turkish book arts.

There are thousands of writing works in our libraries, museums and archives, which are important in terms of art value but have not been studied and are not given to the world of science and art. Among these, the General Directorate of Foundations Archive of the Office of Cultural Registration has a very important place at all. There are hundreds of manuscripts in that archive and there are a large number of foundation property books belonging to the lady sultans and sultans. In the research we have done, the foundation property book belongs to the Foundation Sultan Abdülmecid with 1419 inventory number that in archive of the General Directorate of Foundations Cultural Registration Department, and not considered to research until today but worthy of examination, has been examined in terms of book arts. In addition, motif, pattern and stylistic features are also taken into account.

Keywords: Foundation, Foundation Property Books, Sultan Abdülmecid, Calligraphy, Illumination, Cover

* Dr. Öğretim Üyesi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
huseyin.elitok@atauni.edu.tr.

Giriş

Vakfiyeler, özellikle sosyal, ekonomik ve kültür tarihi bakımından fevkalâde önemli bilgiler içeren mahalli tarih çalışmalarının önde gelen kaynaklarından olup tarihin pek çok sahasını aydınlatan hukûkî belgedir (*Köprülü 1938: 1-7; Yediyıldız 1982: 25; Pakalın 1983: 577*). Geçmişten günümüze vakfiyeler taş, deri ve kâğıt gibi malzemeler üzerine yazılarak günümüze kadar gelmişlerdir (*Kunter 1938: 116; Şeker 1993: 1; Kazıcı 2003: 49*). Vakfiyeler, tarihi açıdan bakıldığı zaman toplum hayatının hemen hemen tümünü gözler önüne sererler. Bunların yanı sıra vakıf kurumunun nasıl çalıştığını, kimler tarafından nasıl idare edildiğini, kimlerin bu vakıftan nasıl istifade ettiğini vs. gibi birçok gelişmeyi öğrenmemize yardımcı olmaktadır.

İslâm tarihinde ilk vakfiyenin Hz. Ömer (r.a.) tarafından yazdırıldığı düşünülmektedir (*Kazıcı 2003: 51*). XIII. yüzyıl başlarından itibaren Selçuklu vakıf müesseseleri hızla artmış ve bu döneme ait vakfiyelerden bir kısmı sûret olarak da olsa günümüze ulaşabilmiştir. Selçuklu vakfiyeleri Anadolu tarihini ve Selçuklu vakıf teşkilatını (*Turan 1988: 44*) aydınlatmak bakımından çok büyük önem taşımaktadır (*Köprülü 1943:411*). Selçuklu vakfiyelerinin büyük bir kısmı Ankara'da Vakıflar Genel Müdürlüğü'nde toplanmış bulunmaktadır (*Yüksel 2006: 309-325*).

Anadolu Selçuklularının vârisi olan beyliklerde de özellikle idareyi elinde bulunduran hükümdar ve hanedan ailesi ile büyük devlet adamları ve zenginler çeşitli vakıf kurumları tesis ederek halkın istifadesine sunmuşlardır. Bunlardan ancak çok az sayıda vakfiye günümüze ulaşmıştır (*Uzunçarşılı 1988:164-186*).

Selçuklulardan sonra Osmanlılar da Selçuklu, Memlük ve İlhanlı gelenekleriyle vakıflar tesis etmiş ve miras aldıkları vakıf sistemini geliştirerek günümüze binlerce vakıf belgesi bırakmışlardır.

İslâm dünyasında vakfiye koleksiyonları bakımından en zengin arşivler Osmanlı dönemi arşivleridir. Geçmişte yaşanan büyük kayıplara rağmen, Osmanlı arşivleri vakfiyeler bakımından hala çok değerli malzemeye sahiptir. Osmanlı dönemi vakfiyelerinin bulunduğu ve korunduğu önemli bir arşiv de Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'dir. Osmanlı vakıflarına ait bütün arşiv malzemesini bir araya toplamak üzere kurulan bu arşivde 51 defterde kayıtlı halde 27.000 civarında vakfiye bulunmaktadır. Bunlar sûret vakfiyeler olup 24853'ü Türkçe, 1495'i Arapçadır. 2007 yılına kadar bunlardan 17 bin civarında vakfiyenin transkripsiyonu yapılmıştır. Tarihi tespit edilebilen vakfiyelerin 776'sı XVI. Yüzyıla, 1663'ü XVII. yüzyıla, 6000'i XVIII. yüzyıla 8980'i XIX. yüzyıla ait olduğu anlaşılmaktadır (*Ateş, 1985:30*).

Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivindeki binlerce eser arasından seçilen Sultan Abdülmecit Han (1839-1861) vakfiyesi tarih ve sanat tarihi açısından önemli olduğu gibi kitap sanatları açısından da incelenmeye değer görülmüştür. Eser, hat, tezhip ve cilt sanatı bakımından ele alınarak incelenmiştir.

Sultan Abdülmecit Han (1839-1861)

Babası II. Mahmud, annesi Bezmiâlem Vâlide Sultan'dır. 25 Nisan 1823'te İstanbul'da doğdu. Tahsil ve terbiyesine itina gösterilerek zamanın şartlarına göre, tıpkı Avrupalı bir prens gibi yetiştirildi. Konuşacak ve okuduğunu anlayacak kadar iyi Fransızca öğrendi. Avrupa neşriyatını yakından takip eder, temas ettiği yabancılarla çeşitli konuları tartıştı. Batı mûsikisine ve yaşayış tarzına hayrandı. Abdülmecid, II. Mahmud'un kurduğu başvekillikten vazgeçerek sadrazamlık makamını yeniden tesis etti. Çeşitli iç ve dış olaylar, mali buhranlar içinde geçen Abdülmecid devrinde pek çok imar faaliyetlerinde de bulunuldu. Dışarıdan alınan borç paraların bir kısmı ile saray ve köşkler inşa ettirildi. Dolmabahçe Sarayı (1853), Beykoz Kasrı (1855), Küçüksu Kasrı (1857), Mecidiye Camii (1849), Teşvikiye Camii (1854), o devrin belli başlı mimari eserlerindendir. Yine bu devirde Bezmiâlem Vâlide Sultan tarafından Gureba Hastahanesi yaptırıldığı gibi (1845-1846), yeni Galata Köprüsü de aynı tarihte hizmete girdi. Ayrıca pek çok çeşme, cami, tekke ve benzeri sosyal kurumlar tamir edildi veya yeniden yapıldı. (*Küçük, 1988, 259-263*).

İstanbul'un Ortaköy, Çırağan, Maçka, Kadıköy gibi semtlerine camiler yaptırmakla kalmamış; Trabzon, Sakız, Romanya Dobruca, Beyrut, Mekke, Medine, Taif gibi yerlere de "Mecidiye" namıyla cami, muvakkithane, kütüphane gibi hayır eserleri yaptırarak yaşadığı yüzyıla "hayırsever" bir padişah olarak mührünü vurmuştur (*Deniz, 2015, 106-118*).

Abdülmecid de babası gibi tüberküloz hastalığına yakalanarak 25 Haziran 1861'de henüz 39 yaşında iken İhlamur Köşkü'nde vefat etti ve Yavuz Sultan Selim Türbesi yanına defnedildi (*Küçük, 1988, 259-263*).

Sultan Abdülmecid Han Vakfiyesi İle İlgili Genel Hususiyetleri:

Vakıflar Genel Müdürlüğü, Kültür ve Tescil Dairesi Başkanlığı Arşivinde 1419 envanter numaralı H. 1268 tarihli 279 varaklı bu vakfiyede Mecidiye Camii başta olmak üzere Sakız

Adası'nda iskele başında bulunan camisi ile muvakkithanesi, Mekke'de bir kütüphanesi, Taif ve Trabzon'da muvakkithaneleri de bulunmaktadır. Vakıfların kuruluşu Darphane-i Âmire nazırı Tahir Paşa'nın odasında gerçekleşmiş olup vakfa Darphane-i Âmire muhasebecisi Mehmed Nuri Efendi atanmıştır. Vakıfların kurulduğu tarih 02 Zilhicce 1264/31 Ekim 1848'dir. Kuruluşuna Evkâf muhasebecisi Sâib Efendi, büyük vezirlerin kapı kethüdalarından Nesim Efendi, Valide Sultan'ın hazine kâtibi Zekeriyya Vahdetî Efendi, Tahir Paşa'nın mühürdarı Mustafa Râşid Efendi, el-hâc İbrâhim Ağa ve diğerleri katılmıştır.

Bu vakfiyeye 28 Rebiülahir 1267/2 Mart 1851 tarihinde bir zeyil yapılmıştır. Böylece vakfın gelir kaynaklarına yeni ilaveler yapıldığı gibi vakıf şartlarında da birtakım değişikliklere gidilmiştir. Zeyil vakfiyenin tescil işlemleri Hazine-i Hassa nazırı Ali Şefik Bey'in odasında gerçekleşmiştir. 25 Zilkade 1268/10 Eylül 1852 tarihinde vakfiyeye ikinci bir zeyil daha yapılmıştır (*Deniz, 2015, 106-118*).

A) Eserin durumu:

34x21.5 cm ölçülerinde olan Sultan Abdülmecid Han vakfiyesi 279 varaktan oluşmaktadır. Eserin cildi deri ile kaplanmıştır. Yazmanın kapaklarında ve yan kâğıtlarında herhangi bir deformasyon söz konusu değildir. Kirlenme, lekelenme, yırtıklar, eksik kısımlar ve çatlamlar yoktur. Ancak zamanla kapaklarda minimum seviyede ağarma vardır.

Metin kısmında kirlenme, mikroorganizma tahribatı, yırtılmalar, ayrılmalar ve deformasyon bulunmamaktadır. Yazmanın şiraze ve kolon dikişleri oldukça sağlamdır. Ayrıca sayfalar da yırtılma, kıvrılma, kırışma ve eksik yoktur. Yazma oldukça iyi durumdadır.

B) Eserin Konservasyonu

Sultan Abdülmecid Han Vakfiyesinde fiziki, kimyevi, biyolojik, mekanik ve bunlar dışında kalan çeşitli tahrip unsurlarıyla bozulup ana özelliklerini kaybetmesini önlemek ve belli şartlarda korunmasını sağlamak amacıyla herhangi bir konservasyon çalışması yapılmamıştır. Zaten buna gerek yoktur. Cilt derisi temizlenmiştir. Deri ile kapaklar arasında birikmiş olan toz tabakası fırçalarla temizlenmiştir. Tabakalara ayrılmış olan murakka karton metil selüloz ile sağlamlaştırılmıştır.



Foto.1: Vakfiyenin Cildi (Üst Kap)

C) Eserin Cildi

Vakfiye cildinin alt kap ve üst kap tezyînatı birbirinin aynı olup, koyu kahverengi deri ile kaplanmış mülemma şemseli cilttir. Eserin cildinde sertâp ve mıklep mevcuttur.

Orta kısımda yer alan süsleme $\frac{1}{4}$ oranında simetrik olarak tasarlanmış ve kendi dönem özelliklerini tamamen içinde barındıracak tarzda barok üslupta süslenmiştir. Eserde yalnızca iki renk altın kullanılmıştır. Orta kısımda oval formda sarı altınla 12 köşeli yıldız süslemesi bulunmaktadır. Beyzi formdaki yıldız motifi merkez alınarak saltanat güneşi motifi mantığında ve Hz. Ali (r.a.)'nin kılıcını andıran şeritlerden oluşturulmuş yine beyzi formda bir tezyinat yapılmıştır. Köşebentler orta kısımdaki süslemenin $\frac{1}{4}$ 'ünden yapılmıştır. Kapağın kenarında kalın bir bordür tezyinatı yapılmıştır. Barok üslupta yapılan süslemede C ve S kıvrımlı yapraklar ve başaklar kullanılmıştır. Birbirinin tekrarı olan tezyinatta motifler altı yapraklı penç motifiyle birbirlerine bağlanmıştır. 5'er mm'lik altın cetvel ve kuzularla bordür tezyinatı sonlandırılmıştır. Eserin mıklebindeki tezyinat kapaklarla aynı mantıkta yapılmıştır. Eserin sertap kısmında yine sarı altın ile deri üzerine üç iplik rumili süsleme yapılmıştır. Rumilerin aralarındaki boşluklara beyaz altınla irice noktalar uygulanmış, bu alan altın cetvellerle çerçeve içine alınmıştır.



Foto 2: Vakfiyenin Cildi (İç Kapak)

İç kapakta yan kâğıdı olarak Barok süslemeli turkuaz mavisi kâğıt kullanılmıştır. Dörtkenardan cetvel ve kuzularla çerçeve içine alınan bu alanda dörtkenardan iç kısımlarda negatif teknikte basit tığlar yapılmıştır. Mıklebin iç kısmında yine aynı kâğıt üzerine süsleme yapılarak cetvel ve kuzularla çerçeve içine alınmıştır. İç kısımda iki kenara negatif teknikte basit tığlar yapılmıştır. Sertabın iç kısmında negatif teknikte boşlukları doldurmak için basit tığlar yapılmıştır.



Foto 3: Vakfiyenin Birinci Serlevhası

D) Eserin Birinci Serlevhası

Vakfiyenin 1b ve 2a varagında karşılıklı simetrik olarak tasarlanmış serlevha tezyinatı bulunmaktadır. Eserin 1b unvan sayfasının bulunduğu alandaki mihrabiyeli kısmın içerisinde bulunan yazı alanında hatt-ı hümayun mevcuttur. Bu kısımdaki yazıda “mücebine amel oluna” ibaresi icâze hattı ile Sultan Abdülmecid Han tarafından yazılmıştır. 2a varagındaki yazı alanında ise Allah’a hamdü senâ ve Resûlüne salât selâm içeren bölüm ve tasdik ibaresi yer almaktadır.

Yazı alanının alt ve üst kısmında nefti yeşili zemin üzerine ½ oranında simetrik olarak Barok üslupta süsleme yapılmıştır. Yapılan tezyinatta çiçekler kurdeleler yardımıyla birbirlerine bağlanmıştır. C ve S kıvrımlı Akant dallar ve yapraklar lila rengine boyanarak tonlama yapılmış ve motiflere boyut kazandırılmıştır. Tezyinatta irili ufaklı güller, papatyalar, mügeler pembe, mavi, turuncu renklerde yapılmıştır. Yapraklar koyu yeşil renkte ve tonlama yapılarak uygulanmıştır.

Bu alanında dörtkenarında üç iplik örgü biçimli altın zencerek yapılarak altın cetvel ve kuzularla çerçeve içine alınmıştır.

Sayfa kenarı tezyinatında zemin sıvama altın olup yine Barok üslupta tezyinat yapılmıştır. Bu kısımdaki tezyinat sonsuzluk prensibiyle oluşturulmuş ve diğer alanlardan farklı olarak bereketi sembolize eden buğday başakları yapılmıştır. C ve S kıvrımlı akant dallar, yapraklar ve yine güller, papatyalar kullanılarak oldukça canlı ve hareketli bir bezemeye sahiptir.

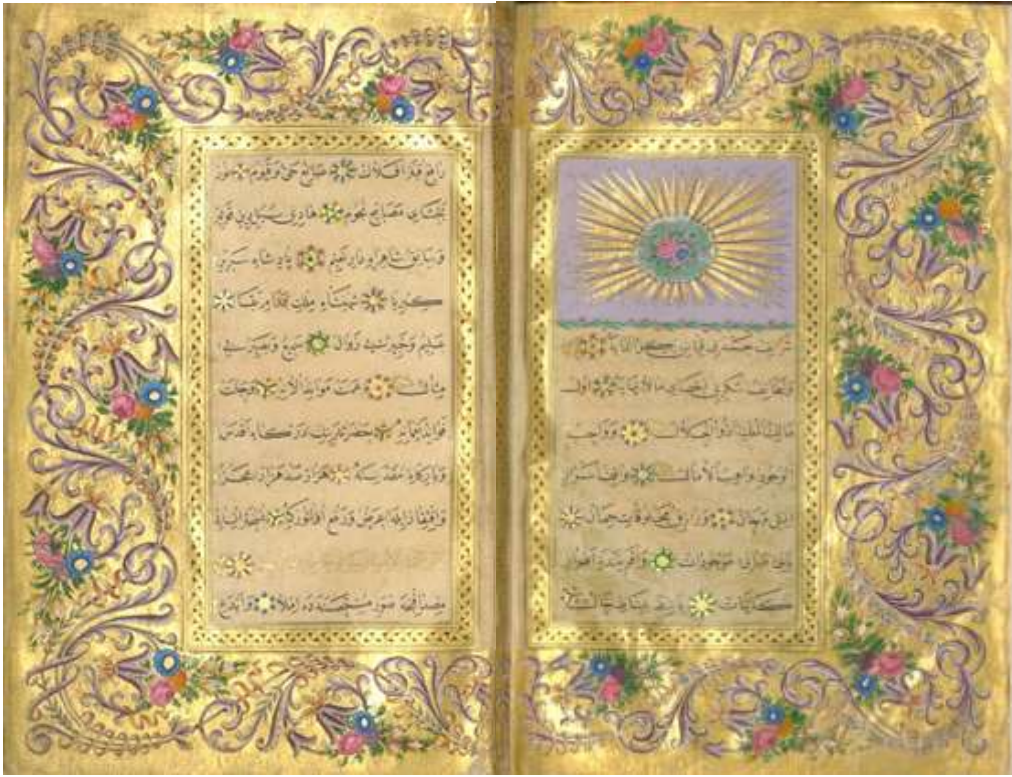


Foto 4: Vakfiyenin İkinci Serlevhası

E) Eserin İkinci Serlevhası

Vakfiyenin 2b ve 3a varagında ikinci serlevha sayfası bulunmaktadır. Yine ½ oranında simetrik tasarım mevcuttur. 2b varagında bulunan unvan sayfasındaki yazı alanında oldukça zengin çeşide sahip durak süslemesi mevcuttur. Durak gülleri genelde geometrik formlarda penç motifinden oluşturulmuş ve çok nadiren altın dilimli yapraklar kullanılmıştır. Altın zeminli olan duraklarda mavi, pembe ve yeşil renkler tercih edilmiştir. Motiflere tonlama yapılmıştır.

Sayfanın üstünde bulunan hatt-ı hümayun kısmının ortasında zemin yine nefti yeşili olup gül, papatya ve müge çiçeklerinden demet oluşturulmuştur. Bu alanın dışındaki tezyinatta eserin kapaklarındaki saltanat güneşi motifi kullanılmıştır. Renk olarak altın, kırmızı ve lacivert kullanılmıştır. Zemin rengi olarak lila tercih edilmiştir. Tezyinatın dörtkenarında birinci serlevhadaki zencereğin aynısı uygulanmıştır.

Sayfa kenarı tezyinatında yine aynı mantıkta tezyinat yapılmıştır. Diğer serlevha tezhibinden farklı olarak yoğun kurdele kullanılmıştır.



Foto 5: Vakfiyenin Tasdik Sayfası

F) Eserin Tasdik Sayfası

Vakfiyenin 193b varağında yine tasdik sayfası bulunmaktadır. Üç çeşit yazı alanının bulunduğu bu varanın orta kısmında talik yazılı alan ve mührün iki kenarında simetrik tezyinat mevcuttur. Sıvama altın üzerine gül, papatya ve yoğun yapraklardan oluşturulmuş tezyinat mevcuttur. Tek dal üzerine çiçekler büyükten küçüğe doğru sıralanmış ve uygulanmıştır. Bu alan dik üçgen formunda altın cetveller çekilerek sınırlandırılmıştır. Alt ve üst kısımda yine diğer sayfalarda olduğu gibi altın örgü zencerekle sınırlanmıştır. Yazı ve tezyinatlı alanlar dörtkenardan kalınca altın cetvel ve kuzularla çerçeve içine alınmıştır.



Foto 6: Vakfiyenin Şahitler Sayfası

G) Şahitler Sayfası

Vakfiyenin 216a varağında şahitler sayfası bulunmaktadır. Sayfanın sonunda yer alan tezyinat $\frac{1}{2}$ oranında simetriktir. Desen, orta kısımda bulunan yarım penç motifinden çıkan mavi

kasımpatı ve sarı kıvrımlı akant yapraklar arasına yerleştirilmiş pembe renkteki kasımpatılar ve yeşil renkteki dallardan oluşturulmuştur. Motiflerin bütününe tonlama yapılmıştır. Ayrıca dönemin önemli özelliklerinden olan iğne perdahı kıvrımlı yaprakların sırtında uygulanmıştır.



Foto 7: Vakfiyenin Tasdik Sayfası

H) İkinci Tasdik Sayfası

Vakfiyenin 217b varağında tasdik sayfası bulunmaktadır. İki çeşit yazı alanının bulunduğu bu varağın üst kısmında talik yazılı alan ve mührün iki kenarında simetrik tezyinat mevcuttur. Sıvama altın üzerine mavi ve yeşil kıvrımlı yapraklardan çıkan turuncu renkteki kasımpatılardan desen oluşturulmuştur. Motiflerde tonlama yapılmış ve boşluklara beyaz renkte üç nokta uygulaması yapılmıştır. Tek dal üzerine çiçekler büyükten küçüğe doğru sıralanmış ve uygulanmıştır. Bu alan dik üçgen formunda altın cetveller çekilerek sonlandırılmıştır. Yazı ve tezyinatlı alanlar dörtkenardan kalınca altın cetvel ve kuzularla çerçeve içine alınmıştır.



Foto 8: Vakfiyenin Şahitler Sayfası

İ) İkinci Şahitler Sayfası

Vakfiyenin 267b varagında şahitler sayfası bulunmaktadır. Sayfanın sonunda yer alan tezyinat ½ oranında simetriktr. Desen, orta kısımda bulunan yarım penç motifinden çıkan sarı kasımpatı ve mor kıvrımlı akant yapraklar arasına yerleştirilmiş sarı renkteki kasımpatılar ve pembe güllerden oluşturulmuştur. Motiflerin bütününe tonlama yapılmıştır. Yine kendi döneminin özelliklerinden olan iğne perdahı kıvrımlı yaprakların sırtında uygulanmıştır.

K) Eserin Hattı:

Vakfiyenin metin kısmı 11 satır üzere is mürekkebi ile yazılmıştır. Vakfiye defterinin baş kısmındaki dua yazısı ve imza mührünün yer aldığı kısım talik hattı ile yazılmıştır. Ayrıca mühürlerdeki yazı çeşidi de taliktir. Serlevhada bulunan mihrabiyeli kısmın içerisindeki yazı alanında hatt-ı hümayun mevcuttur. Bu kısımdaki yazıda “mücebince amel oluna” ibaresi icâze hattı ile Sultan Abdülmecid Han tarafından yazılmıştır.

Değerlendirme ve Sonuç:

İslam’ın, yardımlaşma ile ilgili emirlerinden doğan vakıf sistemi, Kur’an ve Sünnete dayanmaktadır. Hz. Peygamber’den nakledilen bir hadise göre “sadaka-i cariye” (devamlı sadaka) sahibi, ölümden sonra da amel defterinin hayır hanesi açık kalan ve sevabı devam eden üç kişiden biri olarak kabul edilmektedir. Bu sebeple başta hükümdar ve aileleri olmak üzere, mali imkâna sahip pek çok Müslüman’ın, hadiste belirtilen müjdeye nail olmak için, bütün imkânlarını kullanma gayretine düştüğü görülür.

Osmanlı toplumunda bu anlayış devam etmiş, sultan ve hanım sultan vakıfları ülkenin imarı, eğitim faaliyetlerinin yerine getirilmesi ve sosyal işlerin görülmesi için önemli vazifeler üslenmişlerdir. Sultanlar büyük yatırımlarla oluşturdukları kurumlarının giderlerini karşılayabilmek için mutlaka vakıf gelirlerini sağlam temeller üzerine inşa etmeye çalışmışlardır. İşte bunu sağlayabilmek içinde senet niteliği taşıyan vakfedilen şeyin vasıfları ve vakfedilme şartlarını ihtiva eden ve kadı tarafından tasdik edilen bir belge olan vakfiyeler düzenlenmiştir. Vakfiyeler, vakıf kurumunun nasıl çalıştığını, kimler tarafından nasıl idare edildiğini, kimlerin bu vakıftan nasıl istifade ettiğini öğrenmemize yardımcı olmaktadır.

Vakfiyeler, sadece bir vakfin, vakıf olarak arz ettiği önemi ve tesis edilen vakıfla ilgili bilgi ve şartları öğrenmemize yardımcı olan metinler olarak kalmamış, aynı zamanda, kültür, sanat ve sanat tarihi açısından da üzerinde durulması gereken belgeler olmuşlardır. Bu bakımdan birer sanat eseri örneği olarak kabul edilebilecek olan bu eserler incelenmeye değerdir.

Araştırmamıza konu olan ve Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivinde bulunan H. 1268 tarihli Sultan Abdülmecid Han Vakfına ait vakfiye de kitap sanatları açısından değerli bulunmuş ve ele alınarak incelenmiştir. Vakfiye hat, tezhip ve cilt bakımından incelenmeye çalışılmıştır. İncelenen eserler dönem özellikleri, renkleri, desen anlayışı ve diğer birçok yönüyle ele alınmıştır.

Hat sanatı bakımından incelenen eserde üç çeşit yazı mevcuttur. Hatt-ı hümayun kısmında hatt-ı icâze, tasdik sayfalarında talik, metin kısmında ise nesih hattıyla karşımıza çıkmaktadır. Eser, 11 satır üzere yazılmıştır. Kitap halinde yazılmış vakfiyelerde genel olarak satır sayısı değişkenlik göstermektedir.

İncelenen vakfiyenin cildi 19. Yüzyıl Barok anlayışıyla karşımıza çıkmaktadır. Gerek kullanılan malzeme gerekse estetik anlayış bakımından kendi dönem özelliğini yansıtmaktadır. Ciltte kullanılan saltanat güneşi motifi dikkat çekicidir. Ciltte kullanılan motifler ve altın yoğunluğu da dönem özelliklerindendir.

Bu eser aynı zamanda tezhip sanatı açısından da önemli bir örnektir. Vakfiyenin özellikle serlevha sayfaları yoğun olarak süslenmiştir. Serlevhaların zeminlerinde kullanılan sıvama altın üzerine akant dalları ve çiçekler kompozisyona hakim durumdadır. Naturalist üsluptaki tezyinat tonlama (gölgelendirme) kullanılarak motiflere hem canlılık hem de boyut kazandırılmıştır. 19. Yüzyıl Tezhiplerinde kavuniçi, sarı, yeşil, kırmızı, pembe, eflatun, mavi, kahverengi, mor gibi canlı renkler ve bolca altın yıldız kullanılmıştır. Bu eserde de aynı durum söz konusudur. Bu döneme ait bazı eserlerde klasik tezhipten alınmış motiflere rastlanır. Bunlar karışık üsluplu eserlerdir. Ancak incelenen eserde natüralist üslup tamamen hakim durumdadır ve sayfa kenarı tezhiplerinde zencerek, çiçek ve akant yaprakları görülmektedir. Yazı içinde yer alan duraklarda yıldızlar, çiçekler ve yapraklar görülür. Ayrıca penç motifleri çoğunlukla geometrik formlarda yapılmıştır. Kurdele ile bağlanmış çiçek buketleri, akantüs yapraklar Barok üslubuna atıfta bulunmaktadır.

Araştırmaya konu olan eser, 19 yüzyıla ait vakfiye eseri olup kitap sanatları açısından kendi döneminin zevk ve anlayışını bünyesinde barındırmaktadır. Kullanılan renk, motif ve kompozisyon bakımından klasik üsluptan tamamen uzaktır. Süslemesi Barok tarzında olan eserde akant dallar ve

çiçekler kompozisyona hâkimdir. Ayrıca eserdeki tezyinatta dönemin en önemli özelliklerinden olan iğne perdahı, üç nokta uygulaması ve tonlama yoluyla motiflere boyut kazandırılmasıdır. Bu yüzyılın Batı etkili natüralist anlayışı eserde ilk bakışta fark edilmektedir.

Kaynakça

- ATEŞ İbrahim “**Vakıf Belgeler Arşivi’nin Dünü ve Bugünü**”, 2. Vakıf Haftası, 3-9 Aralık 1984, Ankara 1985, s.30.
- DENİZ Şefaattin, (2015) “**Sultan Abdülmecid Vakıflarından Çırağan Mecidiye Camii**”, *Vakıflar Dergisi*, S. 43, Önder Matbaası, Ankara, 106-118.
- KAZICI Ziya (2003) “**Osmanlı Vakıf Medeniyeti**”, Bilge Yay., İstanbul. Köprülü, M. Fuad (1943), “Anadolu Selçukluları Tarihi’nin Yerli Kaynakları”, 7(27), TTK. Basımevi, Ankara.
- KÖPRÜLÜ M. Fuad, (1938) “**Vakıf Müessesesi ve Vakıf Vesikalarının Tarihi Ehemmiyeti**”, *Vakıflar Dergisi*, S.1, Ankara ss. 1-7.
- KUNTER H. Baki (1938) “**Türk Vakıfları ve Vakfiyeleri Üzerine Mücmel Bir Etüd**”, *Vakıflar Dergisi*, Cumhuriyet Matbaası İstanbul, 104-117.
- KÜÇÜK Cevdet, “**Abdülmecid**”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 01, Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık, Ankara 259-263.
- KÜÇÜKKÖY İrfan, (1984) “**Şer’iyye Sicillerinde Vakıf Kayıtları**”, Vakıflar, İstanbul.
- PAKALIN Mehmet Zeki (1983) “**Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III**”, M.E. B Yayınları, İstanbul.
- SAKOĞLU Necdet (2011) “**Bu Mülkün Kadın Sultanları**”, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- ŞEKER Mehmet (1993) “**Vakfiyelerin Türk Kültürü Bakımından Özellikleri**”, Ege Üni. Edebiyat Fakültesi Tarih İncelemeleri Dergisi, S. 8, İzmir, 1-18.
- TURAN Osman (1988) “**Türkiye Selçukluları Hakkında Resmî Vesikalar**”, Metin, Tercüme ve Araştırmalar, TTK Basımevi, Ankara.
- UZUNÇARŞILI İsmail Hakkı, (1988) “**Osmanlı Devleti Teşkilatına Medhal**”, TTK Basımevi, Ankara, ss.164-186.
- YEDİYILDIZ Bahaeddin (1982) “**Müessese - Toplum Münasebetleri Çerçevesinde XVIII. Asır Türk Toplumunu ve Vakıf Müessesesi**”, *Vakıflar Dergisi*, S. 15, Önder Matbaası, Ankara, 23-53.
- YÜKSEL Hasan (2006), “**Anadolu Selçuklularında Vakıflar**”, Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı, (Ed. Ahmet Yaşar Ocak), Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara I, 309-325.

**JULIJS STRAUME ÜZERİNDE ANADOLU, İRAN VE AZERBİYİCAN
HALKALARININ YANSIMAS**
REFLECTION OF ANATOLIAN, IRAN AND AZERBEIJAN CARPETS ON
JULIJS STRAUME"S RUGS

*Karim Mirzaee**

*Valda Vorza **

Özet

Jülijs Straume (1874 - 1970), usta usta ve uygulamalı sanat öğretmeni olan Letonya'da, Kafkasya ulusal sanatının bir sanatçısı ve bir müzenin yaratıcısıdır. J.Straume, 1898'den 1904'e kadar, Shtiglica'nın Merkezi Teknik Resim Okulu'ndaki profesyonel sanatçı eğitimi aldı. Orada yabancı burs kazandı ve 1905-1907 Paris'te ve Kolarossi'deki akşam kurslarında bilgilerini geliştirdi.

İş teklifi Kafkasya'ya bir sanatçı yönlendirdi: 1907-1923 Jülijs Straume, Tiflis'teki Cottage Industry Committee'de çalıştı. Dağ köylerine yapılan bilimsel keşifler sırasında, ana ilgi tekstilin çizimine, dokuma geleneklerini tanımak ve araştırmaya adanmıştı. Bu dönemde Straume, yeni yaratıcılığa özgü yeni yaratıcılığın sanat geleneklerini uyguladı - elde edilen halı süsleri ve kompozisyon yaratma düzenleri, dokuma becerileri. (Letonya Sanat Akademisi Sanat Tarihi Enstitüsü. Letonya Sanatı Tarihi V. Klasik modernizm ve gelenekselcilik dönemi. 1990-1940). „Jelgavas tipografija” 2016)

Halı, mobilya, hediyeelik eşya ve sofraya eşyası çizimlerine göre yapılmıştır. Letonya'da İran halılarını dokuma tekniklerini tanıtmaya çalıştı ve 10 halıyı kendine çekti. Farsça tekniğinde 20.30'da yaratılan halılar Jülijs Straume'nin el yazısının özgünlüğünü karakterize ediyor. Onun içinde, diğer eserleri gibi, çiçekler, bitkiler, kuşlar, kelebekler ve diğer küçük böcek formları oluşturmak Letonya halk süs çeşitleri ve doğu halkların halı kompozisyon özellikleri ve motifleri ile birleştirir. Halılarda, diğer ustaların çalışmaları gibi, doğa ve evren uyumu ve birliği fikri çok canlı geliyor. (Jülijs Straume - uygulamalı sanatın ustası. Letonya Devlet Arşivi. 2004)

181

J. Straume halıları çeşitli gruplara ayrılabilir. Birinci grubun bileşimleri, bir veya daha fazla banttan tasarlanmış bir sınır ile çevrelenmiş karelere eşit olarak doldurulmasını içerir, ayrıca, yatılılar daha büyük ve daha parlaktır. İkinci grup simetrik olarak tanımlanır, merkezi kompozisyon öne çıkar, diğer elementler açığa çıkar. Üçüncü grup, halıların ilgisiz köşeleri olan halıları içerir. Yatılılar, önceki örneklerin özellikleri olmayan farklı süslemelerden oluşmaktadır. Muhtemelen, bu durumda bir sanat Letonya dolar üretiminde kullanılan sanatta eski Letonyalı geleneklere saygı duyuyordu. Bu tür teknikler, Doğu tekstil sanatında sadece eski çağlarda kullanılmıştır. Jülijs Straume'nin Farsça tekniğindeki tekstil eskizleri ve halıları, Letonya tekstil sanatının tarihinin ilginç bir dönüşü olarak müze fonlarına yatırılmaktadır. Letonya Eyaleti Arşivi, JülijsStraume'ın halı çizimlerini takip eden çalışma çizimlerini tuttu. Sanatçının çalışmalarının sadece bir kısmı zaman akışıyla korunur. Şimdi devlet mülkiyetindedirler. Esas olarak müzelerde sergilenen eserler, Letonya Devlet Arşivi ve varis Betarise Kärkliņa mülkiyeti korunur.

Anahtar kelimeler: Jülijs Straume, halı, yansima

Abstract

Jülijs Straume (1874 – 1970), Professional master and a teacher of applied art in Latvia, a promoter of the Caucasus national applied art growth and a creator of a museum.

J.Straume gained education of the professional artist from 1898 till 1904 in Petersburg, Shtiglica's Central Technical School of Drawing. He got foreign scholarship there, and improved his knowledge in Paris 1905-1907, as well as at the evening courses in Kolarossi.

Work offer leaded an artist to Caucasus: 1907-1923 Jülijs Straume worked at the Cottage Industry Committee in Tiflis. During scientific expeditions to the mountain villages, the main attention was devoted to the drawing of textile, getting to know and research of weaving traditions. During this period Straume subordinated new creativity local folk applied art traditions – acquired carpet

* Doç. Karim Mirzaee (Tabriz Islamic Art University)

* Valda Vorza (Latvia, Gulbene History And Arts Museum, Director Mg.,Paed.)

ornaments and composition creating regularities, weaving skills. (Latvian Academy of Arts Art History Institution. History of Latvian Art V.Period of classical modernism and traditionalism.1905-1940. Ltd. „Jelgavas tipogrāfija”. 2016)

Carpets, furniture, souvenirs and table ware were made based on his drawings.

He tried to introduce techniques of weaving Persian carpets in Latvia, dawned 10 carpets himself.

Carpets created in 20th- 30th in Persian technique characterizes originality of Jūlijs Straume's handwriting. In it, like his other works, flowers, plants, birds, butterflies and other small bugs form stylization combines with Latvian people ornamental variations and eastern peoples carpet composition characteristics and motives. In carpets, like other master's works, the idea of nature and the universe harmony and unity sounds very vivid. (Jūlijs Straume – Master of applied art. Latvian State Archive. 2004)

The carpets of J. Straume can be divided in several groups.

The compositions of the first group involve evenly filled in squares surrounded by a border which is designed out of one or more bands, moreover, borders are larger and brighter.

The second group is described as a symmetric one, the central composition stands out, other elements are exposed.

The third group involves carpets with irrelevant corners of the carpets. Borders consist of different ornaments which was not characteristics of the previous examples. Probably, in this case an artist respected ancient Latvian traditions in the art – techniques used in producing Latvian bucks. These kinds of techniques were used in Eastern textile art in ancient times only.

Jūlijs Straume's textile sketches and carpets in Persian technique are invested in museum funds as confirmation on an interesting turn in the history of Latvian textile art.

Latvian State Archive has kept Jūlijs Straume's work drawings following which carpets are woven.

Only part of the artist's works is preserved through the run of time. They are now in property of the state. Mainly the works which were exhibited in museums, Latvian State Archive and heir's Betarise Kārklīņa property are preserved.

Keywords: Jūlijs Straume, rug, reflection

182

Jūlijs Straume (1874 – 1970)

Professional master and a teacher of applied art in Latvia, a promoter of the Caucasus national applied art growth and a creator of a museum.

J. Straume gained education of the professional artist from 1898 till 1904 in Petersburg, Shtiglica's Central Technical School of Drawing. He got foreign scholarship there, and improved his knowledge in Paris 1905-1907, as well as at the evening courses in Kolarossi.

Work offer leaded an artist to Caucasus: 1907-1923 Jūlijs Straume worked at the Cottage Industry Committee in Tiflis. During scientific expeditions to the mountain villages, the main attention was devoted to the drawing of textile, getting to know and research of weaving traditions. During this period Straume subordinated new creativity local folk applied art traditions – acquired carpet ornaments and composition creating regularities, weaving skills. (Latvian Academy of Arts Art History Institution. History of Latvian Art V.Period of classical modernism and traditionalism.1905-1940. Ltd. „Jelgavas tipogrāfija”. 2016)

In 1923 Straume returned to Latvia taking an enormously wide knowledge, also understanding about Eastern nation culture and handicrafts traditions. The artist's heart has been in eastern peoples carpet rich and opulent world. He knew the Persian carpet weaving art; fabrics ornament and stylistics, composition creation realities.

Carpets, furniture, souvenirs and table ware were made based on his drawings.

He tried to introduce techniques of weaving Persian carpets in Latvia, dawned 10 carpets himself.

His pieces of art were exhibited in Rīga, Tbilisi, Saint Petersburg, Moscow, Paris, Stockholm, Brussel and Oslo. Recognitions and awards gained at the exhibitions – at the Petersburg exhibition there was a golden medal for the silver ware collection in 1912, and at Paris exhibition for the carpet *Miri*. Jūlijs Straume's creative heritage is reserved in the National Museum of Applied Arts in Tbilisi, in Georgia, in the National Museum of Artisanal Arts in Saint Petersburg, Latvian National Archives and museums of Latvia.

Jūlijs Straume was well-informed on different tendencies and novelties in arts, he remained fascinated by Oriental carpets – the rich ornament, saturated chlorite and possibility with decorative, ornamental field to express mood of your soul.

Jūlijs Straume had noticed several similar elements of ornament and hoped that Oriental ancient culture values and Latvian national art will mutually enrich. Similar to Latvian ornaments and patterns, signs are seen in Ancient Greek, Ancient Prussian, German, Lithuanian and other national ornaments. Nations living in the Caucasus are not exception in this respect.

Carpets created in 20th - 30th in Persian technique characterize originality of Jūlijs Straume's handwriting. In it, like his other works, flowers, plants, birds, butterflies and other small bugs form stylization combines with Latvian people ornamental variations and eastern peoples carpet composition characteristics and motives. In carpets, like other master's works, the idea of nature and the universe harmony and unity sounds very vivid. (*Jūlijs Straume – Master of applied art. Latvian State Archive. 2004*)

The carpets of J. Straume can be divided in several groups.

The compositions of the first group involve evenly filled in squares surrounded by a border which is designed out of one or more bands, moreover, borders are larger and brighter.

The second group is described as a symmetric one, the central composition stands out, other elements are exposed.

The third group involves carpets with irrelevant corners of the carpets. Borders consist of different ornaments which was not characteristics of the previous examples. Probably, in this case an artist respected ancient Latvian traditions in the art – techniques used in producing Latvian bucks. These kinds of techniques were used in Eastern textile art in ancient times only.

In 1925 in Paris Global Decorative Art Exhibition took place where Straume's works got international recognition and medals.

Jūlijs Straume's textile sketches and carpets in Persian technique are invested in museum funds as confirmation on an interesting turn in the history of Latvian textile art.

Latvian State Archive has kept Jūlijs Straume's work drawings following which carpets are woven.

Only part of the artist's works is preserved through the run of time. They are now in property of the state. Mainly the works which were exhibited in museums, Latvian State Archive and heir's Betarise Kārklīņa property are preserved.

The artist himself has done ten carpets in Persian technique; following his drawings there are about fifteen produced. There are more textiles done following master's sketches, if we add to the works of weavers – professionals also amateur weaver works – carpets, knitwear, crochets. Then number of these works reaches several hundreds."

Jūlijs Straume is one of the most original and interesting Latvian applied arts masters. (*Jūlijs Straume – Master of applied art. Latvian State Archive. 2004*)

**KASTAMONU YAZMA ESERLER KÜTÜPHANESİNDE KORUNAN 18.
YÜZYILA AİT BİRKAÇ EL YAZMASI ESERİN TEZİYİNATI**
DECORATION OF A FEW 18TH CENTURY MANUSCRIPTS PROTECTED
IN THE KASTAMONU MANUSCRIPTS LIBRARY

*Mine Dilber**

Özet

Dini, ilmî ve edebî konuları ihtiva eden el yazması eserler, yazıldıkları dönemlere tanıklık etmiş birer yaşayan kültür varlığı olmaları hasebiyle önem arz etmektedirler. Dolayısıyla ülkemizde ve yurtdışında birçok ülkede bulunan kütüphane, müze ve özel koleksiyonlarda yer alan el yazması eserleri gerek bilim gerekse sanat yönüyle ele alıp, günümüz araştırmacılarının hizmetine sunmak ve gelecek kuşaklara aktarımını sağlamak adına bizlere önemli görevler düşmektedir. 2018 yılı Türk Dünyası Kültür Başkenti seçilen ve geçmişte birçok beylik, devlet ve kültürü bünyesinde barındıran Kastamonu ili, günümüzde Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesi bünyesinde konuları bakımından çeşitlilik gösteren birçok el yazması esere ev sahipliği yapmaktadır. Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesinde korunan ve künyelerinden 18. yüzyıla ait oldukları bilgisine ulaşılan dini ve ilmi konulu “37 Hk 1154 envanter numaralı *Vesâilül-Hasenât fî Şerhi Delâilül Hayrat*, 37 Hk 2688 envanter numaralı *Eş Şifâ bi Tarifi Hukûkil-Mustafâ*, 37 Hk 2873-2874 envanter numaralı *Rûhul –Beyânî fî Tefsîril –Kurân* ve 37 Hk 3040 (a) envanter numaralı *Şerhü Heyâkilin-Nûr* adlı 4 adet el yazması eser bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Çalışma kapsamına alınan eserlerin, yapılan literatür taraması ve kütüphane çalışanlarından edinilen bilgi neticesinde sanatsal açıdan daha önce herhangi bir çalışmaya konu olmadığı bilgisine ulaşılmıştır. Tezyini unsurları açısından analiz edilecek olan bu el yazması eserler birer kitap sanatı olan cilt, hat, tezhip ve minyatür sanatı çerçevesinde değerlendirilecek, eserlere ait kompozisyonların motif, üslup tahlili yapıp, ait oldukları 18. yüzyıl dönem özelliklerini yansıtır yansıtmadıkları ortaya konacaktır. Çalışma Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesinden edinilen eser görselleriyle desteklenecektir.

Anahtar Kelimeler: El Yazması Eser, Kitap Sanatları, Tezhip, Minyatür.

184

Abstract

Manuscripts containing religious, scientific and literary themes are important because they are living cultural heritage which have witnessed the time period they are written. Therefore, there are important duties for us to analyze the handwritten artefacts which are in libraries, museums and private collections in many countries including our country, according to their art and science background to be able to present them to the service of today's researchers and to transfer them to the future generations. The city of Kastamonu, which was selected as the Cultural Capital of the Turkish World in 2018 and in which has many pastimes, state and culture in the past, is now home of many different kinds of manuscripts located in the Kastamonu Manuscripts Library. There are four 18th century religious and scientific context manuscripts which are protected in the Kastamonu Writings Library; - *Vesâilül-Hasenât fî Şerhi Delâilül Hayrat* with the inventory number 37 Hk 1154, *Eş Şifâ bi Tarifi Hukûkil-Mustafâ* with the inventory number 37 Hk 2688, *Rûhul –Beyânî fî Tefsîril –Kurân* with the inventory number 37 Hk 2873-2874, and *Şerhü Heyâkilin-Nûr* with the inventory number 37 Hk 3040 (a)- form the basis of this study. As a result of the literature review and the information obtained from the library staff, it is concluded that the manuscripts included in the study were not subject of any work before depends on the artistic point of view. These handwritten works which will be analyzed in terms of the decorative elements, will be evaluated in the context of a book, skin, calligraphy, illumination and miniature art, and it will be established that whether the composition of the works reflect the properties of the 18th century or not by the analysis of their motifs and styles. The study will be supported by visual artifacts from Kastamonu Manuscripts Library.

Keywords: Manuscripts, Book Arts, Illumination, Miniature.

*Arş. Gör. Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kastamonu, mdilber@kastamonu.edu.tr

Giriş

Dini, ilmi ve edebî konuları ihtiva eden el yazması eserler, yazıldıkları dönemlere tanıklık etmiş birer yaşayan kültür varlığı olmaları hasebiyle önem arz etmektedirler. Dolayısıyla ülkemizde ve yurtdışında birçok ülkede bulunan kütüphane, müze ve özel koleksiyonlarda yer alan el yazması eserleri gerek bilim gerekse sanat yönüyle ele alıp, günümüz araştırmacılarının hizmetine sunmak ve gelecek kuşaklara aktarımını sağlamak adına bizlere önemli görevler düşmektedir. 2018 yılı Türk Dünyası Kültür Başkenti seçilen ve geçmişte birçok beylik, devlet ve kültürü bünyesinde barındıran Kastamonu ili, günümüzde Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesi bünyesinde konuları bakımından çeşitlilik gösteren birçok el yazması esere ev sahipliği yapmaktadır. Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesinde korunan ve künyelerinden 18. yüzyıla ait oldukları bilgisine ulaşılan dini ve ilmi konulu “37 Hk 1154 envanter numaralı *Vesâilül-Hasenât fi Şerhi Delâilül Hayrat*, 37 Hk 2688 envanter numaralı *Eş Şifâ bi Tarifi Hukûkil-Mustafâ*, 37 Hk 2873-2874 envanter numaralı *Rûhul-Beyânî fi Tefsîril-Kurân* ve 37 Hk 3040 (a) envanter numaralı *Şerhü Heyâkilin-Nûr* adlı 4 adet el yazması eser bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

Çalışma kapsamında ele alınan ve içerisinde cilt, tezhip ve minyatür sanatının yer aldığı eserlerin üretildikleri dönem olan 18. yüzyılda, bu sanatların üslup açısından gelişimleri ve gösterdikleri değişimler şu şekildedir:

Cilt sanatında, 18. yüzyılda, klasik deri ciltlerinin yapılmasına devam edilmiştir (Balkanal, 2002:343). Motifler ve kompozisyonlar klasiktir. Rumî motifleri ile hatayî grubu motifler fazlaca kullanılmıştır (Özcan, 1998:243). Bu dönem başka teknikte ciltler de yapılmıştır. Dış ve iç süslemeleri artmış, her renk deri ve daha bol altın kullanılmıştır (Balkanal, 2002:343). Bu dönemde yeni teknik olarak lâke ciltler ve deri üzerine işlenmiş cilt kapakları görülür. Rugan adı verilen lâke eserler bu devirden (18. Asır) sonra edirnekârî diye anılmıştır. Gül, karanfil, yabangülü, lale, narçiçeği ve sümbül motifleri; bazen buket, bazen birer, bazen ikişer, bazen de üçer bordürler şeklinde resmedilmektedir. Bu devrin bir diğer özelliği, deri üzerine halkârî tezyînâtın yapılması ve sanatkârların eserlerine imza koymalarıdır (Özcan, 1993:243). Rûganî tekniğini cilde de uygulayan sanatçıların önde geleni 1718-1763 yılları arasında eser veren Ali el-Üsküdarîdir. O rûganî işinde usta olduğu kadar müzehhiplikte ve hattatlıkta da ünlüdür. Ali Üsküdarî saz üslûbunda bezenmiş cilt tasarımında gelenekselliği sürdürürken, gölgeli boyamalarda ve buket biçimli bezeme öğelerinde çağdaşı üslûplara da yer vermiştir. Ali Üsküdarî gibi rûganî cilt yapanlar eserlerinin üzerine isimlerini yazmışlardır. Buket tasarımını ciltte yaygın olarak kullanan Ahmet Hazine, Ali Çakeri, buketlere batılı tarzda manzaraları da katan Abdullah Buharî 18. yüzyılın lâke ustalarıdır (Tanındı, 1979:106-107). 18. yüzyılın ortalarında, ortası şişkin dar uzun şemse biçimleri yaygınlaşır. Bu biçimdeki şemse içine yekşah adı verilen ucu sivri metal bir aletle bastırılarak yapılan sarmal rumîler ve noktaların yer aldığı yekşah ciltler, fırçayla içi çiçeklerle dolup taştan şükufe tarzı vazo motifleri yapılır. Bu dönemin sonlarında kimi ciltlerin dış ve iç kapakları alet ve fırçayla yapılmış ve altınla yaldızlanmış sıvama baklava biçimleriyle bezenmiştir. (Balkanal, 2002:343). Kimi ciltlerde dış kapağa kumaş kaplanmış, iç kapaklarına buketler yapılmıştır. Ayrıca 18. yüzyılın sonlarına doğru yazmalarının ciltlerinde tekniklerin giderek suluboya ve guaja dönüştüğü, hiç altın kullanılmadığı, boya tabakasının iyice incelindiği, ışık-gölge, perspektif gibi batı resmine özgü tekniklerin benimsendiği görülür. (Bağcı ve diğer, 2006: 275). Bu dönemde müzehhip ve nakkaşlar arasında lâke cilt kapakları üzerine üç boyutlu manzara resmetme eğiliminin başladığını gösterirler (Mahir, 1999:177).

Tezhip sanatında, 18. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nun Batı’ya kapılarını açmasıyla birlikte her şeyde olduğu gibi süslemede de değişiklikler olmuştur. Batı’dan alınan Barok, Ampir ve Rokoko üslûpları bölgesel karakterlerle karışarak (Özcan, 1998:243). “Türk Rokokosu” adı verilen yeni bir üslûbun doğmasına sebep olmuştur (Sözen, 1998). Sultan III. Ahmet’in 1718’de Edirne’den İstanbul’a gelişiyle başlatılan ve “*Lale Devri*” adıyla bilinen bu yıllar 1730’a kadar devam eder (Derman 2002: 296). Dönemin en önemli sanatkârlarından olan, müzehhip, çiçek ressamı ve lâke üstadı olan Ali Üsküdarî, Şah Kulu’nun üslûbunu oluşturan iri ve kıvrak yaprakları, hatâyileri kendine örnek almış ve bu motifleri tamamıyla kendi üslûbuyla yorumlamıştır (Duran, 1979:126). 18. yüzyılda tezhip süslemeleri iki yönde gelişme göstermiştir. Birincisi Klâsik üslup, ikincisi ise, Batı etkilerinin ortaya çıktığı, serbest elle çizilmiş halkârî bezemenin yanı sıra, Barok motiflerde görülür. Vazo, saksı veya sepet içerisine yerleştirilmiş yaprak veya çiçekler, buketler, kurdele ile bağlanmış çiçek demetleri şeklindedir. Bu dönemde hizip ve sûre gülleri de artık madalyon şeklinde değil, natüralist çiçek demetleri şeklinde sayfa kenarlarında yer alır (Ersoy, 1988: 70).

Minyatür sanatında bu dönemdeki Osmanlı Minyatürleri artık rahatlıkla tanınmaktadır. Çünkü bu sahada eser vermiş ülkelerin minyatürlerinden çok farklı özellikler göstermektedir. Bu zaman bölümündeki nakkaşların en ünlüleri, Nakşi ve Levnî’dir (Çataloluk, 1986: 57). 18. yüzyılda

Sultan III. Ahmet'in nakkaşbaşı Levnî çok şöhret kazanmıştır (Aslanapa, 1999:158). Asıl adı Abdülcelil Çelebi olan Levnî, Cantemir'in Osmanlı tarihine Padişah portreleri hazırlamıştır. Ayrıca, tanınmamış pek çok kadın ve erkeğin, genellikle tek tek figürler halinde ve çeşitli durumlarda portrelerini yapmıştır. Işık ve gölgeye duyarlı olduğu görülmektedir (Belge, 2005:432). En büyük eseri, III. Ahmet'in oğlu Şehzade Süleyman'ın sünnet düğünü için şair Vehbi'nin yazdığı Surnâme'yi süsleyen 137 minyatürdür (Aslanapa, 1999: 158). 18. yüzyıl Osmanlı minyatür sanatındaki Batılı etkileri özümleme ve yansıma girişimlerinin, Sultan I. Mahmut döneminde (1730-1754) eserler vermiş nakkaşlarca da sürdürüldüğü görülmektedir. Dönemin nakkaşı Abdullah Buharî'nin, tek yaprak üzerine resmettiği Osmanlı kadın ve erkek resimlerinde figürlerini hacimlendirmede, Levnî'den daha ileri gittiği izlenmektedir. Ayrıca, Abdullah Buharî, Ali Üsküdarî gibi gölgeli, gerçekçi bir üslupla çiçek resimleriyle lâke bir cilt kabı üzerine iki manzara kompozisyonunu da resmetmesiyle tanınmıştır. Bir başka lâke cilt üzerinde bulunan ve Mehmed imzalı manzara resimleri de, bu dönemde müzehhip ve nakkaşlar arasında lâke cilt kapakları üzerine üç boyutlu manzara resmetme eğiliminin başladığını gösterirler (Mahir, 1999:177). Ayrıca 18. yüzyılda Kutsal şehir tasvirleri, Osmanlı tasvir sanatında önemli bir yere sahiptir. Özellikle Mekke-i Mükerrreme ve Medine-i Münevvere; Kâbe-i Muazzama ve Ravza-i Mutahhara'yı da ihtiva edecek biçimde tasvir edilmiştir. İnsan resminin kullanılmadığı kutsal şehir tasvirlerinde çoğu zaman tasvir edilen yerlerin isimleri de yazılır. Özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda yaygın olarak, Delâil-ül Hayrât ve Hilye-i Şerife'lerde kullanılan kutsal şehir tasvirleri ayrıca belgesel bir nitelik taşırlar (Gündüz, 2008:145).

1. Vesâilül-Hasenât fî Şerhi Delâilül Hayrat Cilt Özellikleri

37 Hk 1154 envanter numaralı, Vesâilül-Hasenât fî Şerhi Delâilül Hayrat¹⁷ adlı ve yazarı Mustafâ b. Mehmed b. Mehmed olan eserin cildinde dış kapaklarda kahverengi, iç kapak ve dış kapak bezemesinde ise bordo renkte deri kullanılmıştır. Alt kapak, üst kapak ve mıklep deseninin orta kısmında oval formda yapılmış ve kenarları havalı olarak tabir edilen dendanlarla çevrelenmiş, nokta ve çizgilerle bezenmiş şemse deseni ve salbekler bulunmaktadır. Şemse ve salbeklerdeki desen Mülevven şemseli alttan ayırma tekniğiyle yapılmış, zeminleri altınla, motifler ise bordo renkle boyanmıştır. Şemse deseninde 1/2 oranında, sarmal dallar ve yapraklarla birlikte hatayi, penç, gonca motifi ve hançer yapraklarından oluşan kompozisyon yapılmıştır. Salbeklerde ise sadece hatayî motifi kullanılmıştır. Cildin sertab kısmında kenarları altınla boyalı kuzu ve örgü şeklinde zencerek deseni uygulanan bir bordür bulunmakta, Sertab kısmını çevreleyen bordürün iç kısmında ise yekşah tekniğiyle yapılmış, dendan, nokta ve çizgilerden oluşan bir bezeme yer almaktadır (Fotoğraf: 1). Cildin iç kapağında bordo renkte bir cilt üzerine, kenarları altınla boyalı kuzu ve örgü şeklinde zencerek deseni uygulanan bir bordür bulunmaktadır. Orta kısmında ise altınla yapılmış yine oval formda dendanlarla çevrelenmiş bir şemse formu yapılmıştır. Şemsenin içerisine desen uygulanmamıştır (Fotoğraf: 2). Kapakların ve mıklebin kenarlarına çekilen cetvellerin köşeleri ve orta kısımlarına, sertabın ise kenarlarına çekilen cetvelin içinde bulunan alanın tamamına yapılan bezemede, demir ile yapılan yekşah cilt tekniği uygulanmıştır. Kitap, kapakları, mıklebi ve sertabı kahverengi deriyle yapılmış bir cilt içerisindedir. Kitabın sırt kısmına gördüğü zarardan dolayı bordo renkte bant yapıştırıldığından dolayı sırt kısmında yapılan desen gözükmemektedir.

Tezhip Özellikleri

37 Hk 1154 envanter numaralı, Vesâilül-Hasenât fî Şerhi Delâilül Hayrat adlı eserin 1b sayfasında unvan tezhibi yer almaktadır (Fotoğraf: 3). Unvan tezhibinde klasik üslupla yapılmış

¹⁷ Yazma kitaplar konuları bakımından (dini, ilmi ve edebi) çok çeşitlilik göstermektedir. Dini konuları ihtiva eden eserlerden birisi de Delâilul-Hayrâtlardır. Bu eserler daha çok Delâ'il-i Şerif, Delâ'il-i Hayrât ve Delâ'il diye bilinmektedir. Fakat asıl adı Delâ'ilü'l-hayrât ve şevâriku'l-envâr fî zikri's-salât 'ale'n-nebiyyi'l-muhtâr olan risale, Şazeliyye tarikatının Cezûliyye kolunun kurucusu olan Şeyh Cezûlî'ye aittir (Uludağ, 1993:113). Hz. Peygamber için okunan ve "salâvat" denilen duaları içeren Delâilul-Hayrât (iyilerin delilleri), Delâil-i Şerife (şerefli deliller) olarak da bilinir. Delâil-i Şerifeyi okuyanların büyük sevap kazanacağına, dünyevi işlerinin daha iyi olacağına ve Hz. Peygamber'in şefaatine nâil olunacağına olan inanç, delâillerin büyük bir önem kazanmasına sebep olmuştur. Delâiller bölüm bölüm ve düzenli biçimde (Gündüz, 2008:138), her gün, gün aşırı, dört günde veya haftada bir defa olmak üzere beş tertip üzere okunmaktadır. Okumaya pazartesi günü başlanır; hangi gün nerelerin okunacağı sayfa kenarına not edilmektedir. Delâili okumaya başlamadan önce niyet ve istiğfar etmek, Esmâ-i Hüsnâ okumak, başlama ve bitirme duası yapmak âdâbdandır. Delâili okumak için izin alınması ve ehlinden usulüne göre öğrenilmesi gerekmektedir (Uludağ, 1993:114).

kompozisyonun içerisinde hatayi, penç, gonca, kıvrık dallar ve yapraklar bulunmaktadır. Tezhip bezemesinin zemin rengi sarı altın, çivit mavisi ve kırmızı renkle boyanmıştır. Bezemede kullanılan motifler pembe, sarı, mavi, turuncu, yeşil ve altın, dendanlar beyaz ve altın, cetvellerde altın, çivit mavisi, kırmızı ve beyaz, tığlar ise çivit mavisi ve kırmızı renkle boyanmıştır. Tezhip kısmında, boyama, tonlama ve iğne perdahı tekniği uygulanmıştır. Motiflerin ve kompozisyonda kullanılan dendanların boyaması normal boyama tekniği ile yapılmıştır. Bitkisel motiflerin boyamasında tonlama tekniğine yer verilmiştir. Başlık tezhibinin taç kısmını sınırlandıran dendanlar ve bordürde kullanılan zencerek bezemesi altınla boyanıp üzerine iğne perdahı tekniği uygulanmıştır. Bu sayfanın yazı alanı ve tezhibi altınla sıvanmış cetvel ve kuzularla sınırlandırılmıştır. Metnin üst kısmında yatay dikdörtgen formunda bir bölüm yer almaktadır. Bu bölüm ve üzerindeki taç kısmı, altınla boyanmış cetvel, kuzu ve zemini kırmızı ve mavi renkle boyanmış, üzerine beyaz renkle artı (+), eksi(-) şekilleri yapılmış küçük bordürlerle çevrelenmiştir. Bordürlerin arasında ise içi altınla sıvanmış, üzerine is mürekkebiyle örgü şeklinde zencerek yapılmıştır. Bu bölümün içindeki yazı alanı uç kısımlarında orta bağ olan dendanla sınırlandırılmış, zemini altınla boyanıp, iç kısmın kenarlarına kırmızı renkle dendan yapılmış ve içi boş bırakılmıştır. Dışında kalan alanda ise yazı alanına yapılan şemse formunun uç kısımlarındaki orta bağla birleştirilen, köşelerde altınla boyanmış ayırma rumî motifi bulunmaktadır. Bu motifle zemin ayrımı yapılmış, içi kırmızıyla boyanmış, diğer kısmı ise altınla boyanmıştır fakat bu alandaki altının döküldüğü görülmektedir. Desen $\frac{1}{4}$ oranında yerleştirilmiştir. Bezemede yer alan motifler, altınla boyanmış sarmal dallarla birlikte sarı, pembe, mavi ve beyazla renklendirilmiş penç ve gonca motifleridir. Sarmal dalların uç kısmındaki bazı yapraklar ise sülyenle boyanmıştır. Motiflerin üzerinde mavi, turuncu, beyaz, kırmızı ve pembe renklerle kademe yapılarak desene hareketlilik kazandırılmıştır. Dikdörtgen alanın üst tarafında yer alan bordürün üst kısmında ise başlık tezhibinin taç kısmı bulunmaktadır. Bu kısımdaki desen $\frac{1}{2}$ oranında yerleştirilmiştir. Desenin orta kısmına ve köşelerine rumî motiflerle zemin ayrımı yapılmış, orta kısımdaki ruminin zemini lacivertle, köşelerde yapılan rumi zemini ise altınla boyanmıştır. Rumilerle sınırlandırılan alanın dışında kalan alan ise beyaz renkte dendanlarla sınırlandırılarak iki kısma ayrılmıştır. Bu tezhipte kullanılan motifler, altınla boyanmış sarmal dallarla birlikte sarı, mavi, pembe ve beyazla renklendirilmiş penç ve gonca motifleridir. Sarmal dalların uç kısmında yer alan yaprakların bir kısmı altınla bir kısmı da sülyenle boyanmıştır. Motiflerin üzerinde kademe yapılarak hareketlilik kazandırılmıştır. Unvan tezhibi, deseni sınırlayan altınla boyanmış dendanların üzerine lacivert renkle havalı tahrir çekilerek, negatif tarzda yaprak, gonca motifi ve geometrik şekilden oluşan lacivert ve kırmızı renkte tığlarla sonlandırılmıştır. Eserin sonunda Şeyh Hafız Ahmed Kastamonî'nin Delailul-hayrat icazeti vardır. Son yaprakta hacı Hüseyin ile lada ve sonda Hüseyin el-Hac Mustafa'ya ait 1216 tarihli vakıf mühürleri yer almaktadır. Bu eser, Cezuli'nin Delâilül-hayrat adlı eserinin tercüme ve şerhidir.

Minyatür Özellikleri

37 Hk 1154 envanter numaralı ve Vesâilül-Hasenât fî Şerhi Delâilül Hayrat adlı eserin 41b sayfasında yazı alanının alt kısmı iki kısma ayrılmış ve sağ tarafa Peygamber efendimizin, Hz. Ebubekir'in ve Hz. Ömer'in resmedilen sandukaları yer almaktadır. Bu sandukalar sarı altınla boyanmış ve üzerinde is mürekkebiyle yapılmış kafes formunda çizgilerin yer aldığı örtü bulunmaktadır. Bu sayfada bulunan yazı alanı ve sandukalar, altınla boyanan cetvel ve kuzularla sınırlandırılmıştır. Eserin 42a sayfasında ise Peygamberimizin hicret vatanı olan Mekke-i Münevvere ve kabir-i şerifleri ile minberi arasında bulunan mübarek yer olan Ravza-i Mutahhara minyatürü tasvir edilmiştir (Fotoğraf: 4). Dış mekân tasviridir. Bu minyatürde Peygamber efendimizin medfun olduğu türbesi ve Minberi yer almaktadır. Ravza-i Mutahhara iki kısma ayrılmış ve diğer tarafı Ashab-ı Suffe'nin olduğu yerdir ayrıca burada yeşil renkle boyanmış 2 tane hurma ağacı bulunmaktadır. Ravza-i Mutahhara'nın sol tarafına Cennet-ül Baki, etrafında ise Mekke şehrinde yer alan evler resmedilmiştir. Bu alanın uzağında ise beyaz, gri, kahverengi ve siyahla tonlama tekniği uygulanarak boyanan dağlar bulunmaktadır. Minyatürün zemini sarı altınla, gökyüzü ise turuncu ve grinin tonlarıyla boyanmıştır. Bu alan altınla yapılan cetvel ve kuzularla sınırlandırılmıştır. Kitabın sırt kısmında aşınmalar meydana gelmiştir. Ayrıca alt kapağı, miklebi ve sertabı birbirine bağlayan muhat kısmında kopmalar oluşmuştur. Kitabın iç kısmında yer alan sayfalarda rutubet lekeleri oluşmuş, bezemeli kısımda ise renk ve desen kayıpları söz konusudur.

2. Eş Şifâ bi Tarifi Hukûkil-Mustafâ Cilt Özellikleri

37 Hk 2688 envanter numaralı ve Eş Şifâ bi Tarifi Hukûkil-Mustafâ adlı, yazarı Kâdi Ebûl-Fazl İyâz b. Mûsâ el-Yahsubî (476-544/1083-1149) müstensihisi ise Abdullah Emin b. Hüseyin olan eser, dış ve iç kapakları, miklebi ve sertabı kırmızı ve koyu yeşil meşin deriyle yapılmış bir cilt içerisindedir (Fotoğraf: 6-7). Ayrıca kitabın kırmızı renkte meşin deriyle kaplanmış mahfazası bulunmaktadır (Fotoğraf: 5). Mahfazada, dış kapaklarda ve iç kapakta kırmızı ve koyu yeşil renkte meşin deri kullanılmıştır. Kitabın mahfazasının, dış ve iç kapağının bordür süslemesinde örgü şeklinde zencerek yapılmıştır. Cildin alt ve üst kapağında, miklebinde ve iç kapağında yapılan bezemelerde penç, gonca ve rumi motiflerle kıvrık dallar kullanılmıştır. Ciltte klasik üslupla yapılmış bezemeler ve rumi kompozisyonları bulunmaktadır. Mahfazanın, dış ve iç kapak bezemesinin tamamı sarı renk altınla yapılmıştır. Mahfazada ve kitabın cildinde yekşah tekniği uygulanmıştır. Alt ve üst kapaktaki desenle miklepteki desen aynıdır. Kitabın mahfazasında kırmızı meşin deri üzerine, cildin dış kenarlarında ve şemseli alanın etrafında ise koyu yeşil meşin deri üzerine altınla boyanmış bordür bulunmaktadır. Bordürlerin iç ve dış kısmına ve mahfazanın orta kısmına, yaklaşık 1 milimlik kuzular çekilmiştir. Bordür kısmında ise tamamı altınla boyalı örgü şeklinde zencerek deseni uygulanmıştır. Ciltte bulunan iki bordür arasına klasik üslupla yapılmış, penç, gonca, sarmal dallar ve yapraklardan oluşan ve kırmızı deri üzerine altınla boyanmış bir kompozisyon yapılmıştır. Alt kapak, üst kapak ve miklebin orta kısmında bulunan bordürün iç kısmında kırmızı meşin deri üzerine yapılmış köşebentler ve orta kısmında oval formda yapılmış, kenarları havalı olarak tabir edilen dendanlarla çevrenlenmiş, nokta ve çizgilerle bezenmiş şemse deseni ve salbekler bulunmaktadır. Bezemenin dışında kalan zemin ise koyu yeşil renkte meşin deriyle yapılmıştır. Şemse deseninde ½ oranında, köşebentlerde ise serbest formda yapılmış, altınla boyalı rumi kompozisyonu yer almaktadır. Cildin sertab kısmındaki desen, kenarları altınla boyalı kuzu, uç kısımlarında ise örgü şeklinde zencerek ile sınırlandırılmıştır. Bu desende, dendan, nokta ve negatif formda yapılmış penç motifinden oluşan bir bezeme bulunmaktadır. Cildin iç kapağındaki bezeme, kırmızı renkte bir cilt üzerine, kenarları altınla boyalı kuzu ve örgü şeklinde zencerek deseni ile nokta ve çizgilerden oluşan bir bordürle sınırlandırılmıştır. Orta kısmında ise altınla yapılmış yine oval formda dendanlarla çevrenlenmiş bir şemse yer almaktadır. Şemsenin içerisinde, koyu yeşil meşin deri üzerine klasik üslupla yapılmış, penç, gonca, sarmal dallar ve yapraklardan oluşan serbest formda bir desen bulunmaktadır. Salbeklerde ise yine altınla boyanmış, ½ oranında rumi kompozisyonu yapılmıştır.

Tezhip Özellikleri

37 Hk 2688 envanter numaralı ve Eş Şifâ bi Tarifi Hukûkil-Mustafâ adlı eserin artık yapraklardan 4 ve 5'te kitabın ayrıntılı bir fihristi yer almaktadır (Fotoğraf: 8). Bu sayfaların yazı alanı ve tezhibi altınla sıvanmış cetvel ve kuzularla sınırlandırılmıştır. Yazı altın ve kare form içerisine yazılmış, tezhip ise yazı alanının kenarlarında, çivit mavisi ve turkuaz mavi zemin üzerine, sarı, pembe ve turuncu renkle boyanmış penç motifinin yer aldığı üçgen form içerisine yapılmıştır. Eserin sondan artık yapraklardan 1Vb sayfasında ise tam sayfa tuğra bezemesi bulunmaktadır (Fotoğraf: 9). Eser kayıtlarından edinilen bilgi neticesinde bu bezemedeki tuğranın I. Abdülhamit'e ait olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Bezemenin alt ve üst kısmında yatay dikdörtgen formunda bir bölüm yer almaktadır. Bu bölümler ve arasında kalan alan, kırmızı ve beyazla boyanmış kuzu ve altınla boyanmış cetvelle sınırlandırılmış, ayrıca dikdörtgen alanlar zemini kırmızı renkle boyanmış ve üzerine beyaz renkle artı (+), eksi(-) şekilleri yapılmış küçük bordürlerle çevrenlenmiştir. Dikdörtgen bölümlerin içindeki yazı alanı dendanla sınırlandırılmış, zemini altınla boyanıp, iç kısmın kenarlarına kırmızı ve beyaz renkle dendan yapılmış ve içi boş bırakılmıştır. Dışında kalan alanda ise yazı alanına yapılan şemse formunun uç kısımlarındaki altınla boyalı bulut motifleriyle salbek görünümünde bir alan oluşturulmuştur. Bu motifle zemin ayrımı yapılmış, zemini altınla, diğer kısmı ise turkuaz maviyle boyanmıştır. Yazı alanının dışında kalan bölümde ½ oranında pembe, beyaz, sarı ve turuncu renkle boyanmış penç ve gonca motifi ve altınla boyanmış sarmal dallardan oluşan, klasik üslupla yapılmış bir kompozisyon bulunmaktadır. Sarmal dalların uç kısmındaki bazı yapraklar ise sülyenle boyanmıştır. Motiflerin orta kısımlarına kırmızı renkle nokta konularak desene hareketlilik kazandırılmıştır. Dikdörtgen alanların arasında kalan bölümün orta kısmında içi altınla doldurulmuş tuğra formu vardır. Bu formun zemini turkuaz maviyle boyanmış, üzerine pembe, beyaz, sarı ve turuncu renkle boyanmış penç ve gonca motifi ve altınla boyanmış sarmal dallardan oluşan, klasik üslupla serbest formda yapılmış bir kompozisyon yapılmıştır. Tuğra formunun dışında kalan alanın zemini ise çivit mavisiyle boyanmış, üzerine altınla boyalı bulut motifleriyle, pembe, beyaz, sarı ve turuncu renkle boyanmış penç ve gonca motifi ve altınla boyanmış

sarmal dallardan oluşan, klasik üslupla serbest formda yapılmış bir kompozisyon yer almaktadır. Bu alanın alt kısmında altınla boyanmış rumî motifleriyle zemin ayrımı yapılmış, bu zeminler kırmızıya boyanmış ve içinden sarı renkli gonca motifi geçmiştir. Eserin son sayfası olan 233b’de İkdül-cümandan ve Ali el-Kariden birer nakil vardır. Sonndan artık yapraklardan Ia-IIa arasında kitabın I. Sultan Abdülhamid zamanında (1744-1789) yazıldığına ilişkin ayrıntılı bir bilgi yer almaktadır. Kitabın mahfazasının, kabının ve iç kapağının yüzeyinde aşınmalar, bu aşınmalardan dolayı ise desen kayıpları meydana gelmiştir. Ayrıca alt kapağı, miklebi ve sertabı birbirine bağlayan muhat kısmında kopmalar oluşmuştur. Kitabın iç kısmında yer alan sayfada rutubet lekesi oluşmuş, bezemeli kısımda ise renk kaybı söz konusudur.

3. Rûhul –Beyâni fî Tefsîril -Kurân Cilt Özellikleri

37 Hk 2873-2874 envanter numaralı Rûhul –Beyâni fî Tefsîril –Kurân adlı, yazarı İsmâil Hakkî b. Mustafâ Bursavî (1063-1137/1653-1725) müstensihî ise Derviş Mehmed b. Mustafa Bursavî olan eser, dış kapakları ve miklebi kırmızı ve ceviz yeşili, sertabı ve sırt kısmı ceviz yeşili, iç kapak ise kırmızı meşin deriyle yapılmış bir cilt içerisindedir (Fotoğraf: 10-11). Cildin alt ve üst kapağında ve miklebinde yapılan bezemelerde hatayi, penç ve gonca motifleriyle hançer yaprakları ve kıvrık dallar kullanılmıştır. Ciltte klasik üslupla yapılmış Mülevven şemse bezemesi bulunmaktadır. Dış kapaklarda kırmızı ve ceviz yeşili, iç kapakta ise kırmızı renk meşin deri kullanılmıştır. Dış ve iç kapak bezemesi altın ve kırmızı renk deriyle yapılmıştır. Kitabın cildinde yekşah tekniği ve mülevven şemse (alttan ayırma şemse) tekniği uygulanmıştır. Alt ve üst kapaktaki desenle miklepteki desen aynıdır. Cilt kapakları ve miklebin dış kenarlarında ceviz yeşili deri üzerine altınla boyanmış bordür bulunmaktadır. Bordürlerin iç ve dış kısmına yaklaşık 1 milimlik kuzular çekilmiştir. Bordür kısmında ise tamamı altınla boyalı örgü şeklinde zencerek deseni uygulanmıştır. Alt kapak, üst kapak ve miklepte bulunan bordürün iç kısmında köşebentler ve orta kısmında oval formda yapılmış, kenarları havalı olarak tabir edilen dendanlarla çevrenlenmiş, nokta ve çizgilerle bezenmiş şemse deseni bulunmaktadır. Köşebent ve şemse deseninde, altınla sıvanmış zemin üzerine kırmızı meşin deriyle yapılmış hatayi, penç, gonca, hançer yaprağı, sarmal dallar ve yapraklardan oluşan, Mülevven şemse (alttan ayırma) tekniğinde bir bezeme uygulanmıştır. Bezemenin dışında kalan zemin ise ceviz yeşili renkte meşin deriyle yapılmıştır. Ciltteki bezemede yekşah cilt tekniği uygulanmıştır. Şemse ve köşebent deseninde serbest formda klasik üslupla yapılmış bir kompozisyon yer almaktadır. Cildin sertab kısmındaki desen, kenarları altınla boyalı cetvelle sınırlandırılmıştır. Bu desende, dendan, nokta ve negatif formda yapılmış penç motifinden oluşan bir bezeme bulunmaktadır. Cildin iç kapağındaki bezeme, kırmızı renkte bir deri üzerine, kenarları altınla boyalı cetvelle sınırlandırılmıştır. Orta kısmında ise altınla yapılmış yine oval formda dendanlarla çevrenlenmiş, içi altınla sulandırılarak boyanmış bir şemse yer almaktadır (Fotoğraf: 12).

Tezhip Özellikleri

37 Hk 2873-2874 envanter numaralı Rûhul –Beyâni fî Tefsîril –Kurân adlı eserin 1b sayfasında unvan tezhibi yer almaktadır (Fotoğraf: 13). Unvan tezhibinin bulunduğu sayfanın yazı alanı ve tezhibi altınla sıvanmış cetvel ve kuzularla sınırlandırılmıştır. Metnin üst kısmında yatay dikdörtgen formunda bir bölüm yer almaktadır. Bu bölüm ve üzerindeki taç kısmı, altın ve kırmızıyla boyanmış cetvel, kuzu ve zemini pembe mavi ve altınla boyanmış, üzerine kırmızı ve lacivertle dendan ve geometrik geçmelerle zencerek yapılmış küçük bordürlerle çevrenlenmiştir. Bu bölümün içindeki yazı alanı dendanla sınırlandırılmış, zemini altınla boyanıp, içi boş bırakılmıştır. Dışında kalan alanda ise lacivert ve altınla boyanmış zemin üzerine pembe renkle boyanmış penç motifi, altınla boyanmış sarmal dallar ve yapraklardan oluşan ½ oranında klasik üslupta bir kompozisyon yer almaktadır. Motiflerin üzerinde mavi, turuncu, beyaz, kırmızı ve pembe renklerle kademe yapılarak desene hareketlilik kazandırılmıştır. Dikdörtgen alanın üst tarafında yer alan bordürün üst kısmında ise unvan tezhibinin taç kısmı bulunmaktadır. Bu kısımdaki desen ½ oranında yerleştirilmiştir. Desenin orta kısmına ayırma rumî motifleriyle zemin ayrımı yapılmış, orta kısımdaki ruminin zemini lacivertle, dışında kalan zemin ise altınla boyanmıştır. Bu tezhipte kullanılan motifler, altınla boyanmış sarmal dallarla birlikte pembeyle renklendirilmiş penç ve gonca motifleridir. Sarmal dalların uç kısmında yer alan yaprakların bir kısmı altınla büyük çoğunluğu ise sülyenle boyanmıştır. Motiflerin üzerine kırmızı ve turuncuyla noktalar konularak hareketlilik kazandırılmıştır. Unvan tezhibi, deseni sınırlayan altınla boyanmış ve siyah is mürekkebiyle noktaların yapıldığı dendanların üzerine negatif tarzda gonca motifi, yaprak, dallardan oluşan lacivert ve kırmızı renkte tığlarla sonlandırılmıştır. Unvan tezhibinin alt kısmında yer alan yazı

besmeleyle başlamış, etrafına sarı altınla sulandırılarak boyanan, gonca motifi, hançer yaprağı ve sarmal dallardan oluşan halkar bezemesi yapılmıştır. Kitabın kabinin ve iç kapağının yüzeyinde aşınmalar meydana gelmiştir. Ayrıca Kitabın sırt kısmında ve alt kapağı, miklebi ve sertabı birbirine bağlayan muhat kısmında kopmalar oluşmuştur. Kitabın iç kapağında ve karşı sayfasında rutubet lekesi oluşmuştur.

4. Şerhü Heyâkilin-Nûr

Cilt Özellikleri

37 Hk 3040 (a) envanter numaralı ve Şerhü Heyâkilin-Nûr adlı yazarı Celâl ed-dîn Muhammed b. Esad ed-Devvânî (830-918/1427-1512) olan eser, dış kapakları ve miklebi koyu kestane renginde meşin deriyle yapılmış bir cilt içerisindedir (Fotoğraf: 14). Cildin alt ve üst kapağında ve miklebinde yapılan bezemelerde hatayi, penç, gonca ve bulut motifiyle hançer yaprakları ve kıvrık dallar kullanılmıştır. Ciltte klasik üslupla yapılmış Mülemma şemse bezemesi bulunmaktadır. Dış kapaklar ve miklep, koyu kestane renginde meşin deriyle yapılmış olup, cildin bezemesinde altın kullanılmıştır. Kitabın cildinde yekşah tekniği uygulanmıştır. Alt ve üst kapaktaki desenle miklepteki köşebent deseni aynıdır. Cilt kapakları ve miklebin dış kenarlarında koyu kestane renginde deri üzerine altınla boyanmış bordür bulunmaktadır. Bordürlerin iç ve dış kısmına yaklaşık 1 milimlik kuzular çekilmiştir. Bordür kısmında ise tamamı altınla boyalı zencerek deseni uygulanmıştır. Alt kapak, üst kapak ve miklepte bulunan bordürün iç kısmında köşebentler ve orta kısmında oval formda yapılmış, kenarları havalı olarak tabir edilen dendanlarla çevrelenmiş, nokta ve çizgilerle bezenmiş şemse deseni bulunmaktadır. Köşebent ve şemse deseninde, altınla sıvanmış zemin üzerine yine altınla yapılmış bulut, hatayi, penç ve gonca motifiyle hançer yaprağı, sarmal dallar ve yapraklardan oluşan, Mülemma şemseli bir bezeme uygulanmıştır. Bezemenin dışında kalan zemin ise koyu kestane renginde meşin deriyle kaplıdır. Ciltteki bezemede yekşah cilt tekniği uygulanmıştır. Köşebent deseninde serbest formda, şemse deseninde ¼ oranında, miklepteki şemse içerisinde de ½ oranında klasik üslupla yapılmış bir kompozisyon yer almaktadır.

Tezhip Özellikleri

37 Hk 3040 (a) envanter numaralı ve Şerhü Heyâkilin-Nûr adlı yazarı Celâl ed-dîn Muhammed b. Esad ed-Devvânî (830-918/1427-1512) olan eserin 1b sayfasında unvan tezhibi yer almaktadır (Fotoğraf 14). Bu sayfanın yazı alanı ve tezhibi altınla sıvanmış cetvel ve kuzularla sınırlandırılmıştır. Metnin üst kısmında yatay dikdörtgen formunda bir bölüm yer almaktadır. Bu bölüm ve üzerindeki taç kısmı, altınla boyanmış cetvel, kuzu ve zemini kırmızı ve maviyle boyanmış, üzerine beyaz renkle artı (+), eksi(-) şekilleri yapılmış küçük bordürlerle çevrelenmiştir. Bu bölümün içindeki yazı alanı dendanla sınırlandırılmış, zemini altınla boyanıp, içi boş bırakılmıştır. Dendanların uç kısımlarına altınla boyanmış, zemini siyah olan tepelikler yapılmıştır. Bu tepeliklerin içinde turuncu renkle boyanan penç motifi yer almaktadır. Dışında kalan alanda ise maviyle boyanmış zemin üzerine beyaz renkle boyanmış penç motifi, altınla boyanmış sarmal dallar ve yapraklardan oluşan ½ oranında klasik üslupta bir kompozisyon yer almaktadır. Motiflerin üzerinde mor renkle kademe yapılarak desene hareketlilik kazandırılmıştır. Dikdörtgen alanın üst tarafında yer alan bordürlerin üst kısmında ise unvan tezhibinin taç kısmı bulunmaktadır. Bu kısımdaki desen ¼ oranında yerleştirilmiştir. Desenin orta kısmına ayırma rumî motifiyle zemin ayrımı yapılmış, içine yine altınla boyalı zemini siyah olan tepelik yapılmış, orta kısımdaki ruminin zemini sarıyla, dışında kalan zemin ise maviyle boyanmıştır. Bu tezhipte kullanılan motifler, altınla boyanmış sarmal dallarla birlikte pembe, açık mavi, turuncu ve beyazla renklendirilmiş penç ve gonca motifleridir. Sarmal dalların uç kısmında yer alan yapraklar ise sülyenle boyanmıştır. Motiflerin üzerinde mor ve kırmızı renkte noktalar konularak hareketlilik kazandırılmıştır. Unvan tezhibi, deseni sınırlayan altınla boyanmış ve üzerine havalı tahrir çekilen dendanların üzerine negatif tarzda penç ve gonca motifi, yaprak ve dallardan oluşan lacivert ve kırmızı renkte tığlarla ve bu tığların aralarına kırmızı ve maviyle yapılan üç nokta ve sarıyla yapılan tiffillerle sonlandırılmıştır. Unvan tezhibinin alt kısmında yer alan yazı besmeleyle başlamış, besmelenin iki yanına, altınla boyalı penç motifiyle noktalar yapılmıştır. Kitabın cildinde oluşan aşınmalardan dolayı desen kayıpları meydana gelmiştir. Ayrıca kitabın sırtı ve sertap kısmında kopmalar oluşmuştur.

Sonuç

Kastamonu ilinde yer alan Yazma Eserler Kütüphanesi'ndeki 18. yüzyıl tarihli birkaç el yazması eser araştırma konusu olarak seçilmiştir. İstinsah tarihleri belli olan 4 eser üzerinde betimleme tekniğiyle çalışma yapılmıştır. Eserler içerisinde yer alan bezeme alanları cilt, minyatür,

unvan tezhibi, tığ, durak(nokta), bordür (pervaz) ve cetvelden oluşmaktadır. Tezhip bezemeleri kompozisyon ve motif bilgileri bakımından klasik tezhip üslubu özelliği taşımaktadır. Bazı eserlerde yıpranmalar olduğu için desen kayıpları meydana gelmiştir ki bu hem sanatsal hem de kültürel açıdan büyük bir kayıp demektir. Çalışma kapsamında ele alınan yazma eserlerin tamamının ciltleri mevcut olmasına karşın ciltlerde yer yer yıpranmalar gözlemlenmiştir. Eserlerin bezemelerinde uygulanan teknikler ciltlerde, yekşah, mülevven şemseli (alttan ayırma) ve (üstten ayırma) cilt, tezhiplerde ise iğne perdahıdır. Ciltlerdeki süslemelerde bitkisel bezemeler çoğunlukta olup, rumî ve bulut motifinin kullanıldığı bezeme de bulunmaktadır. Tezhiplerdeki bezemelerde ise yine bitkisel bezeme çoğunlukta olup, hayvansal motiflerden rumî motifi çok kullanılmakla birlikte bulut motifi de bezemelerde yer almaktadır. Eserlerin hat özelliklerine bakıldığında 2 eserin talik hatla yazıldığı, bir eserin nesih diğer eserin de harekeli celi nesih hatla yazıldığı görülmektedir. Araştırmaya konu olan dört eserin cildine bakıldığında, iki eser mülevven şemse, bir eser mülemma şemse, bir eserde yekşah cilt bezemesiyle yapılmıştır. Diğer üç cildin bazı bölümlerinde de yekşah cilt tekniği uygulanmıştır. 4 eserde, üst kapak, alt kapak, miklep, sırt (dip) ve sertab gibi bölümlerden oluşan klasik cilttir. Klasik dönem cilt süslemelerinde yapılan oval şemseler 4 eserde de kullanılmıştır. 3 eserin cildinde köşebent bulunurken diğer eserde olmadığı gözlemlenmiştir. Dört eserin cilt bezemelerinde bitkisel ve hayvansal motiflerin yer aldığı klasik üslupla yapılmış kompozisyon hâkimdir. Ele alınan 4 eserden üçünde başlık tezhibi yer almaktadır. Diğer eserde ise fihrist ve tuğra bezemesi bulunmaktadır. 4 eserin süslemesinde de klasik üslupta bitkisel ve hayvansal motiflerin kullanıldığı kompozisyonlar yapılmıştır. Çalışma kapsamında yer alınan 4 eserden birinde tam sayfa minyatür çalışması bulunmaktadır. Bu çalışma Medine-i Münevvere tasvirinden oluşmaktadır ve 18. ve 19. yüzyıllarda yaygın olarak, Delâil-ül Hayrât ve Hilye-i Şerife'lerde kullanılan kutsal şehir tasvirlerinin yapıldığı (Gündüz, 2008:145) bilgisinden yola çıkılarak eserin minyatür özelliği bakımından dönemini yansıttığı söylenebilir. Çalışma kapsamında ele alınan eserlerin hepsi 18. yüzyıla aittir. Fakat diğer dönemlere ait cilt özelliklerine bakıldığında 16. yüzyılda üretilen ciltlerde gömme şemse ve köşebentli deri ciltlerle şemse, köşebent içlerine kalıpla yapılan iki grup bezemelerle Türk cildine özgü özellikler belirlendiği, oval dilimli şemse ve köşebent içinde bir yaprak kümesi veya saptan çıkan birkaç ince dal, şemse içinde dağılarak kıvrıldığı, bu dallar üzerinde hançeri yapraklar ve çeşitli biçimlerde hatayîler sıralandığı, salbek içine iri bir hatayî yerleştirildiği bilgisinde ulaşılmaktadır (Balkanal, 2002: 342). Bu bilgi çerçevesinde çalışmaya konu olan 3040, 2873-2874 ve 1154 envanter numaralı eserlerin cilt özellikleri bakımından 16. yüzyıl cilt özelliklerini yansıttıkları görülmektedir. Gerek ciltler, gerek tezhipleri, gerekse eserlerin 1'inde yer alan Mekke-Medine minyatürü bakımından dönemlerini yansıttıkları görülmektedir. Yazılı ve görsel kaynaklardan elde edilen bilgiler ve bilgi formlarından elde edilen verilerle sonuca gidilmiştir.

Kaynakça

- ASLANAPA, Oktay, "**Osmanlı Minyatür Sanatı**", *Osmanlı Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, XI, 151-159.
- BAĞCI, Serpil, Çağman, Filiz, Renda, Günsel, Tanındı, Zeren, **Osmanlı Resim Sanatı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- BALKANAL, Zeynep, "**Bilgi ve Sanatı Kaplayan sanat: ciltçilik**", *Türkler Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Araştırma ve Yayın Merkezi, C. XII, Ankara 2002.
- BELGE, Murat, **Osmanlı'da Kurumlar ve Kültür, Minyatür**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2005.
- ÇATALOLUK, Suzan, "**Minyatür Sanatı**", (Tuncer Gülensoy), *Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu*, (49-61), Fırat Üniversitesi, Elazığ 5-6 Mayıs 1986.
- DERMAN, Çiçek, "**Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi**", *Türkler Ansiklopedisi*, C. XII, Ankara 2002, ss.289-299.
- DURAN, Gülnur, "**18. Yüzyıl Müzehhip, Çiçek Ressamı ve Lâke Üstâdı Ali Üsküdarî**", *Osmanlı Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, XI, Ankara 1979.
- ERSOY, Ayla, **Türk Tezhip Sanatı**, Akbank Yayınları, İstanbul 1988.
- GÜNDÜZ, Hüseyin "**Hat, Tezhip ve Tasvir sanatının Görkemli Buluşması Delâil-ül Hayrât**", *İsmek El Sanatları Dergisi*, 5(2008), ss.134-145.
- MAHİR, Banu, "**Anadolu'da Türk Minyatürünün İlk Örnekleri**", *Osmanlı Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, C. XI Ankara 1999, ss.167-179.
- ÖZCAN, Ali Rıza , "**Osmanlılarda Kitap Sanatları, Osmanlılarda Cilt**" *Osmanlı Ansiklopedisi*, İz Yayıncılık, İstanbul 1993, V, 239-251.
- ÖZCAN, Yılmaz, **Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990.

SÖZEN, Metin, *Tezhip-Kalem İşi*, Golden Horn Yayınları İstanbul, 1998.

TANINDI, Zeren, " *Osmanlı Sanatında Cilt* ", *Osmanlı Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1979, XI, 104.

ULUDAĞ, Süleyman, " *Delâilü'l-Hayrât*", *İslam Ansiklopedisi*, *İslam Ansiklopedisi*, TDV yayınları, C. 9, İstanbul 1994, ss. 113-114.

ESER GÖRSELLERİ



Fotoğraf 1-2-3-4: 1154 Envanter Numaralı Vesâilül-Hasenât fî Şerhi Delâilül Hayrat Adlı Eserin Cilt Bezemesi, İç Kapağı, Unvan Tezhibi ve Medine-i Münevvere Tasviri



Fotoğraf 5-6-7-8-9: 2688 Envanter Numaralı Eş Şifâ bi Tarifi Hukûkil-Mustafâ Adlı Eserin Mahfazası, Cilt Bezemesi, İç Kapak Bezemesi, Fihristi ve Tuğra Bezemesi



Fotoğraf 10-11-12: 2873/2874 Envanter Numaralı Rûhul –Beyânî fî Tefsîril –Kurân Adlı Eserin Cilt Bezemesi, İç Kapağı ve Unvan Tezhibi



Fotoğraf 13-14: 3040 Envanter Numaralı Şerhü Heyâkilin-Nûr Adlı Eserin Cilt Bezemesi ve Unvan Tezhibi

**SANAT ESERİNDE SANATÇININ YARATICI FAALİYETLERİNİN
MÜKEMMELLİĞİ**
**PERFECTION OF THE CREATIVE ACTIVITY OF SPECIALISTS IN
ARTISTIC WORK**

*N.B. Rakhmetov**

*K.B. Azhibayeva.***

Özet

Sanatsal öğretmenlerinin hazırlanmasında yaratıcı çalışmaların uygulanmasına özel dikkat gösterilmektedir. Yaratıcı çalışmaların gerçekleştirilmesi sürecinde yaratıcı düşünce, rekabetçiliğe katkıda bulunan önemli bir etkidir. Sanat derslerinde yaratıcı çalışmaların gerçekleştirilmesi - sadece bireysel konularda uzmanlaşmak değil, aynı zamanda eğitimsel, bilimsel, mesleki faaliyetlerde, sorumluluk hissetmek, bağımsız çalışmayı öğrenmek açısından önemlidir.

Anahtar kelimeler: Uzman, öğretmen, yaratıcı etkinlik, sanatsal çalışma, görsel sanat.

Abstract

The special attention is spared to implementation of creative works at preparation of teachers of artistic lab our. In the process of performing creative works, a comprehensive development for the competition, which contributes to creative thinking, competitiveness.

Performing creative work in art lessons - not only in mastering individual subjects, but also in educational, scientific, professional activities, feel responsibility, learn how to work independently.

Key words: Specialist, teacher, creative activity, artistic work, visual art.

УДК. 371

Н.Б.Рахметова¹

¹П.ғ.к., профессор м.а.Қазақ Мемлекеттік қыздар педагогикалық университеті,

Алматы қ. Қазақстан

Қ.Б. Ажыбаева²

²6M012000 – Кәсіптік оқыту мамандығының 2-курс магистранты

(E-mail:¹ nurziya-r@mail.ru, ²kimbat_95.95@mail.ru)

193

**КӨРКЕМ ЕҢБЕК ПӘНІ МАМАНДАРЫНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ІС ӘРЕКЕТІН
ЖЕТІЛДІРУ**

Аңдатпа

Көркем еңбек пәні мұғалімдерін дайындау олардың шығармашылық жұмыстарды орындауына ерекше көңіл бөлінеді. Олардың шығармашылық жұмысты орындау барысында жан – жақты ізденуіне, бәсекелестікке қабілетті болуына, креативті ойлау қабілеттерінің жетілуіне үлкен мүмкіндік береді.

Көркем еңбек пәнінде шығармашылық жұмысты орындау – тек жекелеген пәндерді меңгеруге ғана емес, сонымен қатар оқу, ғылыми, кәсіби іскерлік, жауапкершілікті сезіне білу, дербес жұмыс істеуге үйрену болып табылады.

Түйін сөздер: Маман, мұғалім, шығармашылық іс-әрекет, көркем еңбек, визуалды өнер.

Н.Б.Рахметова¹

¹ к.п.н.,и.о профессор Казахский государственный женский педагогический университет,

г.Алматы. Казахстан

К.Б. Ажыбаева²

²6M012000 – Мастерант 2 курса профессионального обучения

* ¹к.п.н., Acting Professor Kazakh State Women's Pedagogical University,
Almaty city. Kazakhstan

* ² 6M012000 - Master of 2 course of vocational training

Совершенствования творческой деятельности специалистов художественного труда

Особое внимание уделяется выполнению творческих работ при подготовке учителей художественного труда.

В процессе выполнения творческих работ всестороннее развитие на соискание, которое способствует креативному мышлению, конкурентно способности.

Выполнение творческой работы на уроках художественного труда – не только в освоении отдельных предметов, а также в учебной, научной, профессиональной деятельности, почувствовать ответственность, научиться работать самостоятельно.

Аннотация

Ключевые слова: Специалист, учитель, творческой деятельность, художественный труд, визуальное искусство.

Елбасының «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» мақаласында «Табысты болудың ең іргелі, басты факторы білім екенін әркім терең түсінуі керек. Жастарымыз басымдық беретін межелердің қатарында білім әрдайым бірінші орында тұруы шарт. Себебі, құндылықтар жүйесінде білімді бәрінен биік қоятын ұлт қана табысқа жетеді» – деп білім берудің маңыздылығын нақтылап атап өтті [1].

Білім беру жүйесіндегі кез-келген жаңалық оқу үдерісін ұйымдастыру мен жоспарлауда түбірлі өзгерістер алып келеді. Сондықтан, қазіргі қоғамдық өзгерістерге сай даму қарқыны болашақ мамандарды даярлау барысында рухани, ұлттық болмысты қалыптастыруда білім беру моделін жаңаша құруды қажет етуде. Мұндай туындаған қажеттіліктер болашақ бакалаврларды ұлттың рухани қазынасымен, өнеге-өнерімен сусындатуды талап етеді. Осы орайда көркем еңбек пәні мамандарының шығармашылық іс әрекетін жетілдіру, заман талабына сай өзгеруі, олардың бойында кәсіби мәнді сапалар қалыптасып, тұлғасының дамуы көзделеді.

Бүгінгі таңда еліміздің білім беру жүйесінде енгізілген өзгерістердің бірі бастауыш және негізгі мектептің мазмұнын жаңарту аясында бастауыш мектептегі «Бейнелеу өнері» мен «Еңбекке баулу» және негізгі мектептегі «Технология» пәндерінің мазмұны негізінде әзірленген кіріктірілген жаңа «Көркем еңбек» пәні енгізіледі. Осы өзгерістеге сәйкес жоғары оқу орындарында көркем еңбек пәні мұғалімдерін дайындау мәселелерін қайта қарастыру қажеттігі туындайды.

«Көркем еңбек» пәні бойынша негізгі мектепте пәнінің бес білім беру бағыттарын анықтады:

- 1) визуалды өнер;
- 2) сәндік-қолданбалы өнер;
- 3) дизайн және технология;
- 4) үй мәдениеті;
- 5) тамақтану мәдениеті.

«Көркем еңбек» пәнінің мазмұны қолданыстағы «Технология» оқу пәнінің бағдарламасында гендерлік ерекшелігіне қарай (қыздар мен ұлдарға), сыныптың толықтырылуынан тыс қарастырылады. Болашақ көркем еңбек мұғалімдерін дайындауда олардың жоғарыда көрсетілген бағыттары бойынша теориялық білімге, ғылыми тұрғыда ойлауға қабілетті, практикалық шеберлігі мен шығармашылық іс әрекеттер жетілген маман болып шығуына жоғарғы оқу орындары аса көңіл бөлуі керек.

Қандайда бір пәнді оқытуда мұғалімнің шығармашылық ойлау іс әрекеті маңызды. «Көркем еңбек» пәнінің негізі шығармашылық пән болғандықтан осы пән мұғалімдерінің шығармашылық іс әрекеті басты құзіреттіліктерінің бірі болып табылады.

Мектепте «Көркем еңбек» оқу пәні бойынша оқыту мақсаттары жүйесі шығармашылық іс-әрекет барысында негізгі білімдер мен практикалық ікемділіктерін қалыптастыруға бағытталған үш тарау бойынша қарастырылған. 1-ші суретте көрсетілген



«1-сурет» Мектептегі «Көркем еңбек» оқу пәні бойынша оқыту мақсаттары жүйесі.

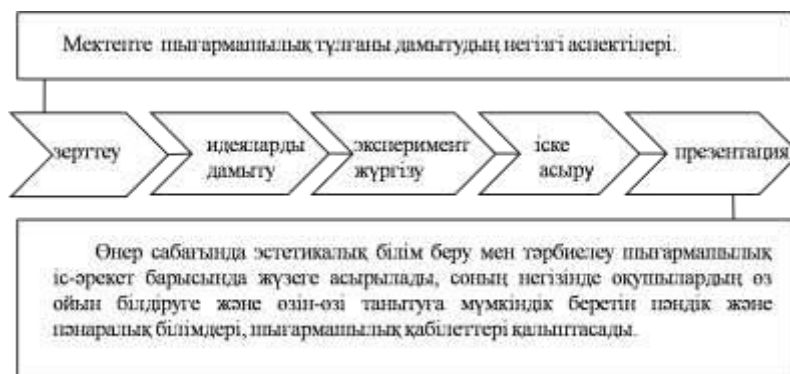
1-тарау «Идеяларды зерттеу және дамыту» қоршаған ортаны, әртүрлі материалдарды зерттеу, қазақ халқының және басқа да халықтардың мәдениеті мен дәстүрімен танысу, жеке шығармашылық идеяларын ұсыну барысында зерттеу икемділіктерін және шығармашылық қиялын дамытуға бағытталған.

2-тарау «Жасау және дайындау» оқушылар әр түрлі материалдармен эксперимент жүргізу, әр түрлі құралдармен жұмыс істеу икемділігі және жұмыстың әртүрлі техникаларын меңгеру барысында қоршаған болмысты бейнелеудің практикалық икемділіктерін дамытуға бағытталған.

3-тарау «Презентация, талдау және бағалау» коммуникативтік дағдыларын дамытуға және оқушылардың академиялық тілін қалыптастыруға бағытталған [2].

Жоғары оқу орындарында болашақ «Көркем еңбек» пәнін мұғалімдерін дайындауда, олардың шығармашылық іс әрекетін жетілдіруге олардың жан - жақты біліктіліктерін қалыптастыруда бүгінгі таңда қаншалықты талаптарға жауап бере алады деген сұрақ мамандарды алаңдатуда. Біз кредиттік білім беру талаптарына сәйкес дайындаған мамандарымыз жұмыс беруші талаптарына құзиреттілігі сай болуы керек. 2-ші суретте мектеп өз ойын білдіру және өзін-өзі таныту шығармашылық тұлғаны дамытудың негізгі аспектілері көрсетілген осыған болашақ мамандарымызды дайындау бүгінгі күн талабы. «Көркем еңбек» пәнінің кіріктілуі жағдайында ЖОО –да бүгінгі таңда мамандар дайындауда көптеген шешімін таппаған келесі сұрақтар туындауда:

- біріншіден ЖОО- да «Бейнелеу өнері және сызу» мен «Кәсіптік оқыту» мамандықтары бойынша екі түрлі мамндар дайындау бүгінгі күн талаптарына жауап береме?;
- екіншіден екі мамандық біріктірілген жағдайда атауы қалай өзгереді?;
- үшіншіден осы мамандыққа түсуге талап білдіргендерге қандай талаптар қойылады ?;
- бүгінгі күнгі ЖОО білім беру стандарты оқу жоспарын жұмыс беруші талаптарына сай жасауға мүмкіндік береме?



«2-сурет» «Көркем еңбек» пәнінде оқушылардан шығармашылық тұлғаны дамытудың негізгі аспектілері.

Жоғарыда көтеріліп отырған сұрақтар бүгінгі күні өзекті. ЖОО-да мамандық бойынша білім беруге арналған құжаттардан басқа осы мамандық бойынша білім алуға тілек білдірушілерге қойылатын талаптар бір жүйеге келтіруді қажет етеді. Себебі «Бейнелеу өнері және сызу» мамандығына тапсыратын талапкерлер шығармашылық емтихан тапсырады, ал «Кәсіптік білім» мамандығы талапкерлері шығармашылық емтихан тапсырмайды. Негізгі мектепте екі пәннің біріктірілуі және пәннің бес білім беру бағыттары талаптары талапкерлердің шығармашылық емтихан тапсыруы маңызды болып келеді. Болашақ «Көркем еңбек» пәні мұғалімдерін дайындау мәселесіне және шығармашылық іс әрекетін жетілдірудің негіздерінің бірі ретінде шығармашылық емтихандар арқылы талапкерлердің қабілетін айқындап алу болашақ маманның білім алу кезінде шығармашылық іс әрекеттер жасауда маңызды. Шығармашылық емтихандар арқылы қабілеті айқындалған студенттер болашақ маман ретінде «Көркем еңбек» пәнінде оқушылардан шығармашылық тұлғаны дамытудың негізгі аспектілерін жүзеге асыруда өз қабілеттерін көрсете алады.

Болашақ «Көркем еңбек» пәні мұғалімдерін дайындау мәселесіне және шығармашылық іс әрекетін жетілдіруде студенттердің бейнелеу өнерінің арнайы пәндері сызба геометриясы, сызу негіздері академиялық сурет, академиялық кескіндеме, бейнелеу өнері тарихы, сәндік қолданбалы өнер, дизайн негіздері бағыттары бойынша білім алулары қажет. Жоғарыда аталған пәндер реті оқу үрдісінде оқу жұмыс жоспарларын жасауда сақталуы қажет. Пәндер осы ретте бір біріне пререквизиттері және постреквизиттері болып келеді. Бұл қабілеті айқындалып қабылданған студенттің шығармашылық іс әрекетін жетілдірудің негізі болып табылады. Үй мәдениеті мен тамақтану мәдениеті екі мамандық біріктіріліп ЖОО-да дайындық жүргізген жағдайда элективті пәндер ретінде енгізілуі керек. Көркем еңбек мамандарын дайындауда ұлттық сәндік қолданбалы өнерін оқыту арқылы болашақ «Көркем еңбек» пәні мұғалімдерінің шығармашылық іс әрекетін жетілдіру маңызды орын алады. Ұлттық өнеріміз арқылы болашақ мамандардың шығармашылық іс әрекетін жетілдіру ұлттық мәдениетті дамытудың негізі болар еді. Мәдениетті дамытудың түп негізі білімде. Болашақ көркем еңбек мамандарына ұлттық өнерімізді оқыту мәдениетіміздің ажырамас бір бөлігі және тәрбие құралы ретінде маңызды. «Сондықтын ұрпақ тәрбиелеу ісінде ою-өрнек нұсқаларын пайдаланатын болсақ, алға қойылған көптеген мақсаттарға көптеген мақсаттарға қол жеткізуге болады. Алдымен, ұрпағымыз ұлттық рухта тәрбиеленіп, ұлттық тәрбие беру мәселесі шешімін табар еді. Екіншіден балғандарымыз ою ойып, өрнек салу арқылы ептілікке, іскерлікке, шеберлікке үйреніп, болашақ қай салада болмасын шебер маман болатынының. Үшіншіден ою-өрнекпен шұғылданған жан әлемнің әсемдігін сезініп, жүрегін жақсылықпен нұрландыра алады. Ал жүрегі нұрлы жан жамандыққа жуымай, тек жақсылықтың тура жолымен жүрер еді.» [3] – деп ұлттық өнеріміз ою – өрнектердің ұрпақ тәрбиелеу де сарқылмас қазына екендігін көреміз. Бейнелеу өнері бойынша академиялық білім мен ұлттық өнеріміздің сан қырын меңгерген шығармашыл мамандар балғындарымызды тәрбиелеуде қоғамдағы орны ерекше. Бүгінгі таңда негізгі мектептерде өнерді оқыту өзекті болып тұр. Болашақ «Көркем еңбек» пәні мамандарын дайындау туындаған мәселелер кезек күттірмей шешімін табуы қажет.

Елімізде қазіргі еңбек нарығында жоғары білімді, шығармашылық деңгейі жоғары, әрекеттің сан түрлі саласында өз біліміне қолдана алуға қабілетті мамандардың кәсіби даярлығының деңгейіне және сапасына қойылатын талаптарға өз әсерін тигізуде.

Қолданылған әдебиеттер

1. Назарбаев Н.Ә. «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» атты мақаласы. 12 сәуір 2017
2. Б.Әбдікәрімұлы, Қ. Жанадилова Қазақ ою-өрнегінің тәрбиелік мәні «Қазақстан жоғары мектебі» халықаралық ғылыми педагогикалық басылым 1/2010 329 б.
3. Рахметова Н.Б., Сандибаева Ж., Калабаева Д. Педагогические условия формирования компетентности будущих педагогов профессионального образования. Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований ISSN 1996-3955. №4 (ч.5) за 2016 г

**AKDENİZ'İN MİS ZAMBAĞI *LİLİUM CANDIDUM* İLE BİR MOTİF
DENEMESİ**
A FLOWER ILLUSTRATION OF MEDITERRANEAN MADONNA LILY
LİLİUM CANDIDUM

Beril Sümer Şenol*
Serdar Gökhan Şenol*

Özet

Mis zambağı diğer adı ile akzambak, Batı Anadolu ve Akdeniz Bölgesinde deniz seviyesi ile 1000-1200 m yüksekliğe kadar yayılışa sahip olan, Anadolu florasına ait doğal bir türdür. Gösterişli beyaz çiçekleri, 2 m ye kadar boylanan narin gövdesi ve hoş kokusu sebebi ile bin yıllardır özellikle Batı Anadolu da, şifa ve peyzaj amaçlı yetiştirilmektedir. Yetiştiriciliği de yapılabilen bu türün doğal popülasyonları, turizm, şehirleşme, ulaşım, yangın ve bilinçsiz sökülmesi sebebiyle tehdit altındadır. Bu çalışma ile gerçekleştirilen *Lilium candidum* Mis zambağı ile yapılan motif denemesinin amacı; Akdeniz'e özgü bu türün koruma çalışmalarına ve tanıtımına katkı sağlamaktır.

Bu veriler ışığında mis zambağı, ilk aşamada botanik illüstrasyon tekniği ile renkli olarak resmedilmiştir. İkinci aşamada geleneksel Türk süsleme sanatı içerisinde yer alan natüralist üslupta desen oluşturma kuralları gözetilerek, motif haline getirilmiştir. Motif oluşturulurken çiçeğin yan görünümü, enine kesiti, çiçek tomurcuğu, taban ve gövde yaprakları kullanılmıştır. Klasik dönem Türk minyatür boyama tekniği ile murakka üzerine renklendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Mis zambağı, motif, geleneksel sanat, botanik illüstrasyon

Abstract

Madonna lily is a wild flowering plant species in Flora of Turkey and distributed between sea level to 1000-1200 m in W Anatolia and Mediterranean region of Turkey. Because of its up to 2 m stem, huge white flowers and fragrant smells, is being cultivated for health and landscape purposes especially in W Anatolia for thousands of years. Natural populations are also threatened by tourism, urbanization, transportation, fire and collection from wild. The aim of this work is to contribute to conservation and promotion of this Mediterranean species.

In this context, firstly Madonna lily was illustrated using botanical illustration techniques. Secondly, it became a motif using natüralist style of traditional Turkish motif techniques. While the motif was created, using side view, cross section, bud of flowers and basal and cauline leaves of species. It was colored with classical period Turkish miniature painting technique on murakka.

Keywords: Madonna lily, motif, traditional art, botanical illustration

Giriş

Türk tezyini sanatlarını dünya ölçeğinde eşsiz kılan zarafeti, inceliği kavramak için bir yol takip etmenin gereği dijital çağı yaşayan ve manevi zenginliklere muhtaç olan günümüz insanı için su götürmez bir gerçektir.

Türk zevkini ve tezyinat vadisinde tanımak ve seyretmek için şekil, renk ve işçilikte eriştiği üstün seviyenin sınırını aramak ve bulmak gerekir. Maddi manevi her değer, içinde sakladığı kıymet kadar, aleme sunuluş şekli de önemlidir. Bir milletin kendine has sanatı, halkın kültür seviyesinin ve sosyal hayatının sembollerini teşekkül ettirir, içinde taşır. Süsleme sanatı da bu anlayış içinde doğup gelişerek günümüze geldiğine göre, tezyinatın temel malzemesi olan motiflerin kaynakları, tarihi gelişmeleri, kullanılış şekilleri ve üsluplaşmalarıyla büyük önem taşımaktadırlar (İnci A. Birol vd., 2004, 13).

* Öğretim Görevlisi, Ege Üniversitesi, Ege Meslek Yüksekokulu Seramik Cam ve Çinicilik Programı, Bornova, İzmir-Türkiye

* Doçent Doktor, Ege Üniversitesi, Fen Fakültesi Biyoloji Bölümü- Botanik Anabilim Dalı, Bornova, İzmir-Türkiye

Stilize edilmiş çiçekler, 15. yüzyıldan itibaren eserlerdeki süslemelerde görülen bitkisel motifler (küçük çiçekler, otlar vb.) 16. Yy. Kanuni döneminde, saray babanakkaşı olan Kara Memi tarafından oluşturulmuş, tabiatçı bir uslubun etkisi ile çok daha natüralist bir tarzda işlenmeye başlanmıştır. Diğer motiflerde olduğu gibi yarı stilize, yarı natüralist yorum içinde ele alınan bu motifler de ilk olarak yazma eserlere uygulanmıştır. Daha sonra bütün süsleme alanına yayılmıştır. Özellikle çinide çok sık ve çeşitli olarak kullanıldığını eserlerde görmekteyiz. 16. Yy da bezeme dünyasına bu motiflerde lale, gül, karanfil, sümbül gibi çiçeklerin yanı sıra bahar dalları, meyve ağaçları ve selviler de kullanılan karakteristik motiflerdendir. Stilize edilmelerine rağmen karakterlerini kaybetmemiş oldukları için desen içinde tek tek fark edilebilmektedirler. Bu nedenle kompozisyonlarda her çiçek, kendi dal ve yaprakları ile çizilmelidir. Yarı usluplaştırılmış çiçekler ile yalnız başlarına bir kompozisyon oluşturabildikleri gibi hatalı, rumi, gibi klasik motiflerle birlikte kullanılmış ve Osmanlı sanatının son dönemine kadar süre gelmiştir. (Günay vd. 1999, s.46).

Kompozisyon oluşturulurken dikkat edilecek nokta motif yayılımı ve boşluk dengesidir. Boşluklar, lüzumundan fazla veya motiflerde yığılma görülürse estetikten uzaklaşır. Kompozisyon yapılacak yüzey üçgen, kare dikdörtgen gibi formlardan yararlanılarak orantılı şekilde bölünür. Bölünerek yerleştirilecek desenlerin yönü ve merkezleri tespit edilir. Dik ve yatay çizgilerin eşit dağılımı kompozisyonda dengeyi sağlar (Günay vd. 1999, s.84).

Kompozisyon oluşturulurken motiflerin yerleştirme düzenleri

- A. Bir motifin tekrarlanması ile meydana getirilen kompozisyon
 - B. Seçilmiş iki motifin belli düzen içinde eklenmesi ile devam eden kompozisyon
 - C. Birkaç motifin belli bir düzende geniş bir yüzeye yayılması ile oluşturulan kompozisyon
 - D. Bir motifin belli bir düzen içerisinde büyütülüp küçültülerek oluşturulan kompozisyon
 - E. Motiflerin simetrik tekrarı ile oluşturulan kompozisyon
 - F. Çeşitli motiflerin belli bir düzen olmadan iç içe oturtulması ile oluşturulan kompozisyon.
- Bütün bezemelerde bu esaslar geçerlidir, (Günay vd. 1999, s.10).

Büyük bir desen ve motif zenginliğine sahip Türk tezyini sanatlarına güzel sanatlar fakültelerinin ilgili bölümlerinde eğitimini tamamlamış, günümüz sanat ilkelerinin gelişimi içerisinde kendi sesini arayan tasarımcıların, bu sanata ömrünü vermiş büyük sanatkarların ve sanat tarihçilerin aydınlattıkları ışıklı yola yeni taşlar ekleme çabası tasarımcının tabiatının gereğidir. Bu çalışma da, botanik bilimsel adı belli nadir bir tür olan *Lilium candidum* (mis zambağı/ akzambak)'ın, natüralist üslupta kullanılan çizim kuralları gözetilerek yapılan motif ve desen denemesidir. Bu sistematik ile oluşturulan motif ve desenin gelenekli sanatımızın engin okyanusuna bir katre miktarınca katkı sağlaması en mühim hedefimizdir. Ayrıca, motife dönüştürülmeye çalışılan nadir bitki türümüzün tanınması ve farkındalığının arttırılmasına da katkı sağlayacağını ummaktayız.

Materyal

Familya: Liliaceae

Cins: *Lilium* (Zambaklar)

Tür: *Lilium candidum* (Mis zambağı-Akzambak), (Şekil1).

Toprak altı soğanlı, 2 m ye kadar boyolanabilen, dik gövdeli, parlak yeşil taban yapraklı çok yıllık otsular. Çiçek tomurcukları silindirimsi, çiçeklenme eksenini 1-18 adet çiçekli, çiçekler geniş borazansı, kremi beyaz, süt beyaz renkli, hoş-keskin kokulu, erkek organlar 6 adet, dişi organ uça 3 loplu, meyve yuvarlağımsı, 3 loplu, tohumlar kahverengi, kağıtsı, zarsı kenarlı (Davis vd. 1983; Ocak vd. 2014, 4). Yüksekliğe bağlı olarak mayıs-temmuz ayları arasında değişen çiçeklenme zamanına sahiptir. Anadolu'nun Akdenizli alanlarında doğal ve kültür yayılışına sahiptir. Dünya genelinde, Balkanlar, Yunan Adaları, Lübnan, Filistin, İsrail, Suriye ve Türkiye de yayılım göstermektedir.



Şekil 1. *Lilium candidum*, Miszambağı, İzmir-Karaburun

Metod

Teyzinat İçin Desen Aşamaları

1. Botanik İllüstrasyon:

- Canlı bitki masa lambasının yardımı ile estetik bir ışık ve duruş ile su ve/veya besi ortamı içerisinde, karakalem desenleme için hazırlanır.
- Ölçekli karakalem desen çalışması yapılır.
- Desen, ışıklı masada aydınlatıcı kağıdına geçirilir.
- Aydınlatıcı kağıdındaki desen 300 gr Canson suluboya kağıdına aktarılır.
- Canlı örnek incelenir, renklendirmede kullanılacak boyalar ile renk paleti oluşturulur.
- 300 gr. Fabriano marka düz dokulu kağıt üzerinde akrilik mürekkep ve suluboya ile zemin renkleri verilen desenin guaj boya ile botanik illüstrasyonu tamamlanır.

2. Motif İllüstrasyonu:

- Türün botanik illüstrasyonu geleneksel sanatımızda kullanılan natüralist üslup kuralları gözetilerek eskiz defterine etüt edilir.
- Estetik açıdan uygun bulunan çizimlerden türün; gövde, çiçek durumu (tomurcuk, yarı açmış, tam açmış çiçekler), çiçek erkek ve dişi organları, çiçek sapı, taç yaprak, çanak yaprak kısımlarının ayrı ayrı ön ve yan, ön ve üst teknik çizimleri yapılır.
- Teknik çizim parçaları ile türün dış görünüş karakterlerine bağlı kalınarak motif illüstrasyonu tamamlanır, renkleri belirlenir.
- Elde edilen motif yan yana, alt alta, çapraz tekrarlar ile yüzey tasarımına dönüştürülür.

3. Renklendirme

- Yüzey tasarımı Işıklı masada aydınlatıcı kağıdından Fabriano marka düz dokulu 300 gr, sulu boya kağıdına geçirildi.
- Minyatür bezemede kullanılan akıttırma tekniği ile akrilik mürekkep ve suluboya zemin renkleri verilen yüzey düzenlemesine guaj boya ile tarama yapak gölgeleme uygulandı.
- Aslına sadık kalınan motif renklerine geleneksel sanatımızda sıklıkla kullanılan kobalt, mavi zemin rengi olarak tercih edilmiştir.

Sonuç

Yukarıda da belirtildiği şekli ile, doğal bir tür olan Mis zambağı, öncelikle botanik illüstrasyon kurallarına uygun olarak ölçekli şekilde, çizilmiş ve renklendirilmiştir (Şekil 2).



Şekil 2. *Lilium candidum*, Miszambağı, Botanik İllustrasyonu, (Orijinal-Beril Şenol/2018).

Böylece tür ayrıntılı olarak sanatçı tarafından irdelenmiş, algılanmış ve motife dönüşmeye uygun kısımları belirlenerek, bir sonraki aşamaya ön hazırlık yapılmıştır. Ayrıca, desenleme için seçilen türlerin bu şekilde illüstre edilmesi ile Botanik bilimine de katkı sağlanmış olmaktadır. İllüstre edilen tür daha sonra belirlenen kısımları göz önünde bulundurularak, geleneksel sanatımızın natüralist üslup kuralları gözetilerek, motife dönüştürülmüştür, (Şekil 3).

200



Şekil 3. Tezyinat için teknik çizim, (Orijinal-Beril Şenol/2018).

Elde edilen bu motif yan yana, alt alta, çapraz tekrarlar ile yüzey tasarımına ve kenar suyuna dönüştürülmüştür. Yüzey tasarımı sulu boya kağıdına geçirilerek, minyatür bezemde kullanılan akıtma tekniği ile akrilik mürekkep ve suluboya ile zemin renkleri verilen yüzey düzenlemesine, guaj boya ile tarama yaparak gölgeleme uygulanmıştır. Aslına sadık kalınan motif renklerine, geleneksel sanatımızda sıklıkla kullanılan kobalt mavi zemin rengi olarak tercih edilmiştir (Şekil 4-5).



Şekil 4. Yüzey düzenlemesi; A. Renklendirme, B. Kobalt zemin üzeri yüzey düzenlemesi



Şekil 5. Kobalt zemin üzeri kenar suyu

“Bir ömrü hazansız bahçelerinde eskittiğimiz sanat çalışmalarımız boyunca gördük ki; bu kurgular iki boyutlu değiller. Ona talip olanlar için bilinen ve görünenin dışında çok derin bir anlam boyutuna sahipler. Sanat, anlam boyutu olmadan çok eksik kalmakta, bir manası varsa ancak o zaman kimlik kazanmaktadır. Onları diri tutan ruhlarından bahsedilmezse sanat ederleri cansız bedenler gibi yok olmaya mahkum olurlar.” (Özkeçeci, 2015).

Prof. Dr. İlhan ÖZKEÇECİ'nin bu saptamasından yola çıkarak; tezyinî sanatlarımızda kullanılan naturalist üslup öğelerinin tek başlarına ve kompozisyon içerisindeki çeşitliliği oldukça fazladır. Bazı bitkisel motifler onlara ilham veren bitki ile ilgili ipucu verirken bir çok motif bu bilgiyi gizlemektedir. Nadir bir tür olan *Lilium candidum* Anadolu'da bilinen adı ile Mis zambağı/Ak zambak için bir motif denemesi çalışması ile kadim sanatlarımızı icra eden ustaların izinden gitmeye çalışan günümüz uygulamacıları için ve farklı teknikler ile çeşitli yüzeylere bezeme yapmak isteyen kişilere kaynak oluşturmaya çalışılmıştır.

Kaynakça

- Davis, P.H., Henderson, D.M. **Notes from the Royal Botanic Garden Edinburg**. No. 1:53, vol.41.
Birol A. İ., Derman, Ç., **Türk Tezyini sanatlarında Motifler**. Kubbealtı Neşriyat. 2004, İstanbul.
Birol A. İ. **Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri**. Kubbealtı Neşriyat, 2014, İstanbul.
Güney, Z.K., Güney, A.N. **Osmanlı Süsleme Sanatı**. SFN Yayıncılık, Ankara, 1999.
Ocak, A., Yıldırım, H., Pirhan A., Emecen, A. **Ak Zambak (*Lilium candidum* L.) Tür Koruma Eylem Planı**. Orman Su İşleri Bakanlığı, Doğa Koruma ve Milli Parklar Genel Müdürlüğü, İzmir Şube Müdürlüğü, Kasım 2014, İzmir.
Özkeçeci, İ. **Türk Sanatında Desen ve Kurgu**. Yazıgen yayınları, İstanbul, 2015

**SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN FAZİL AHMET PAŞA
KOLEKSİYONUNA AİT 00002 ENVANTER NUMARALI EL YAZMASI
KUR'AN-I KERİM'İN TEZYİNATI¹⁸**

**THE EXAMINATION OF DECORATIONS FOR THE HANDWRITTEN
QUR'AN WITH INVENTORY NUMBER 00002 IN THE FAZİL AHMET
PASHA COLLECTION IN SÜLEYMANİYE LIBRARY**

*Elif Dursun**

Özet

Kütüphanesi bünyesinde bulundurduğu çok nadide el yazması eserleriyle bu kurumların en önemlisi sayılmaktadır.

Süleymaniye Kütüphanesi'nde bulunan ve onlarca eser arasından seçilen Fazıl Ahmet Paşa Koleksiyonuna ait 00002 envanter numaralı el yazması Kur'an-ı Kerim çalışmamızın konusunu Atalarımız kutsal kitabımız Kur'an-ı Kerim başta olmak üzere kitaba gösterdikleri derin sevgi ve saygının sonucu olarak yazıyı en yüksek sanat dalı seviyesine ulaştırmışlardır. Buna bağlı olarak hat, tezhip, cilt, ebru ve minyatür gibi sanatlar gelişerek her dönemde farklı teknik, motif, renk ve kompozisyon anlayışı ile üsluplar ortaya çıkmıştır. En güzel çağına XV. ve XVI. yüzyıllarda ulaşan kitap sanatları Osmanlılar zamanında en muhteşem örneklerini Mushafalarda sergilemiştir.

Ülkemizdeki müze, kütüphane ve özel koleksiyonlarda sanat değeri yüksek binlerce el yazması Kur'an-ı Kerim bulunmaktadır. Süleymaniye oluşturmaktadır. Araştırmaya konu olan eser, kitap sanatları açısından değerli görülmektedir. XVI. yüzyıla ait olup klasik üslupta yapılmış olan eser desen, renk, motif ve üslup özellikleri bakımından ele alınarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Süleymaniye, El yazması, Kur'an-ı Kerim, Hat, Tezhip, Cilt.

Abstract

Our descendants, especially the Qur'an, have reached the level of the highest art school for our sacred scripture as a result of deep love and respect that they have shown. As a result, arts such as hat, tezhip, cover, ebru and miniature have developed and styles have emerged with different techniques, motifs, colors and compositions. Ottoman times, the book arts reached in the most highest rate at the ages of XV. and XVI. centuries that exhibited the most magnificent examples in Qur'an.

In our museums, libraries and private collections, there are thousands of manuscripts of the Qur'an which are high art values. The Suleymaniye Library is considered to be the most important of these institutions with very rare manuscript works in it.

The Handwritten Quran book with inventory number 00002 belonging to the collection of Fazıl Ahmet Pasha located in Süleymaniye Library which is selected from among dozens of works constitutes the subject of our work. The subject of the research is considered valuable in terms of book arts. This work, which belongs to the XVI. Century and was made in the classical style, has been examined by considering the characteristics of the pattern, color, motif and stylistic features.

Keywords: Süleymaniye, Manuscript, Qur'an, Calligraphy, Illumination Cover.

Giriş

Müslümanlar İslam coğrafyasında tarih boyunca sanatın her alanında yer almış olup bunun sonucunda duygusal, ince ruhlu sanatçıları topluma kazandırmışlardır. Müslüman sanatkarlar, Allah'ın varlığını, sevgisini ve dine duyduğu saygıyı eserlerinde, özellikle Kur'an-ı Kerimlerdeki tezyinatlar da uygulayarak göstermişlerdir.

Bugün ülkemizde ve Yurtdışındaki kütüphanelerde, müzelerde, arşivlerde ve özel koleksiyonlarda yüzbinlerce el yazması eser koruma altına alınarak muhafaza edilmektedir. Bu nedenle bu nadide eserleri herkesin görme şansı yoktur. Dolayısıyla bu eserlerin gün yüzüne çıkması izleyicisiyle buluşturulması ve literatüre katılması önemlidir.

¹⁸ Bu bildiri "Süleymaniye Kütüphanesinde Bulunan Fazıl Ahmet Paşa Koleksiyonuna Ait 00002 Envanter Numaralı El Yazması Kur'an-ı Kerim'in Tezyinatı" başlığıyla hazırladığım yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

*Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü. elifdrsn111@gmail.com

Bahsi geçen kütüphaneler arasında Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi bünyesinde barındırdığı binlerce nadide el yazması eserle önemli bir yere sahiptir.

Süleymaniye Külliyesi'nin birinci ve ikinci medreselerinin kitaplık haline getirilmesiyle meydana gelen kütüphane, İstanbul'un çeşitli semtlerinde mevcut kütüphanelerdeki kitapların toplanmasıyla oluşmuştur. Büyük çoğunluğu İstanbul'da bulunan, Anadolu'nun çeşitli vilâyetlerinde kurulan ve hemen hemen tamamı vakıf olan kütüphaneler, çeşitli sebeplerle kendi binalarını ve içindeki kitapları koruyamaz yahut hizmet veremez duruma gelince Evkaf Nezâreti kıymetli eserleri bir arada toplamaya karar vermiştir. Bazı kitaplar I. Dünya Savaşı sebebiyle 1914 yılında Sultan Selim'de Medresetü'l-Mütehassısın'e nakledilmiştir. Daha sonra kitaplar Süleymaniye Medreselerinde toplanmaya karar verilmiştir. Medresetü'l-Mütehassısın'e götürülen kitaplar Süleymaniye Camii içindeki kitaplarla birlikte külliye'nin ikinci medresesine konulmuştur (Kaya, 2010, 121). Böylece, Millî Eğitim Bakanlığına Bağlı olan Süleymaniye Kütüphanesi 1918 yılında kurulmuştur. Süleymaniye Kütüphanesi, bir araştırma ve ihtisas kütüphanesi ve eski yazma eserler merkezidir. Bu kütüphanede 85 vakıf kütüphane toplanmıştır ve her biri aynı birer bölüm halindedir (İstanbul İl Yıllığı, 1967, 348).

Türk-İslâm kültürünün ana kaynaklarından olan Arapça, Türkçe ve Farsça yazma ve Arap harfli eski matbu eserleri bünyesinde bulundurmaktadır. Kütüphane İslâm coğrafyasında bin yıldan buyana yazılan, istinsah edilen ve ciltlenip kitap haline getirilen yazma eserlerin korunduğu, tasnif edildiği ve hizmete sunulduğu önemli bir bilgi merkezi olması açısından büyük önem taşımaktadır. Kütüphaneye Süleymaniye adının verilmesi içinde bulunan külliye'nin etkisinin yanı sıra, camii içinde yer alan Süleymaniye koleksiyonunun da etkisi bulunmaktadır (Keskinel, 2012, 52).

Kuruluş yılı olan 1918'den itibaren padişahların, valide sultanların (Çetin, 2012, 165), bilim ve din adamlarının değerli vakıf kitap koleksiyonları ile tekkelerden, Anadolu'nun çeşitli il ve ilçelerinden gelen koleksiyonlar, kuruldukları zamanlardaki ad ve demirbaş numaraları ile 1918'de Süleymaniye kütüphanesinde toplanmaya başlanmıştır ("Süleymaniye Kütüphanesi", 173).

Bugünkü Süleymaniye Kütüphanesi kurulurken camii içerisindeki kütüphane yanında Medresetü'l-Mütehassısın'e nakledilen Âşir Efendi, Beşir Ağa, Çelebi Abdullah Efendi, Çorlulu Ali Paşa, Damat İbrahim Paşa, Esad Efendi, Hafız Ahmet Paşa, Kılıç Ali Paşa, Laleli, Mesih Paşa, Molla Çelebi kütüphaneleri 1918'de bir araya getirilmiştir. Kütüphanenin ilk müdürü Kırım muhacirlerinden Mûsâ Akyiğitzâde, ikinci müdür Cevdet Bey'dir. 1924 yılında Tevhîd-i Tedrisât Kanunu ile Muâarif Vekâleti'ne bağlanınca camii, tekke ve medreselerde bulunan kitaplardan bazıları (Kaya, 121). Süleymaniye Umumi Kütüphanesi'ne nakledilmiştir (Soysal, 1999, 130).

Süleymaniye Kütüphanesi 1961'de yazma eserler merkezi oldu. Kütüphanede bugün 115 bin dolayında kitap bulunmaktadır (Koç, 1994, 104).

Kendi devrinin sanat özelliklerini taşıyan tezhip, hat, cilt ve ebru sanatı gibi sanatlar da kütüphanedeki bu kitapların içerisinde bulunmaktadır. Kütüphane okuyucusunun yarısı Türk, yarısı da yabancıdır (Kaya, 2005, 22). Bu kitapların 67 bini elyazmasıdır. Ayrıca iki okuma salonu, mikrofilm servisi ile cilt ve patoloji servisi de vardır. Yazmalar, CD formatında okuyucuya sunulmaktadır (Çetin, 165).

Kur'ân-ı Kerim Bezemeciliği

VIII-IX. yüzyıllarda en erken örneklerini görmeye başladığımız Kur'ân-ı Kerim süslemeciliği, XIII-XIV. yüzyıllardan itibaren büyük bir gelişme içerisine girilmiştir (Taşkale, 2000, 538).

El Yazması kitaplara baktığımızda, baş ve son sayfalardaki tezhip yoğunluğu ilk dikkatimizi çeken (Kurfeyz, 2003, 6) süslemelerdir. Yazmaların yazılı kısmı tamamlandıktan sonra, daha ince bir kalemle önce okumaya yardımcı olan "harekeler", sonra başka bir kalem ve lâl (kırmızı) mürekkeple "secâvend" denilen duraklama işaretleri konulmuştur. (Acar, 78).

Yazma metinlerin kontrolü yapılırken herhangi bir kusur sebebiyle hattatın yazma eserden çıkardığı varğa (Derman, 2015, 529) "muhreç sahife" denir.

Yazma Kur'ân-ı Kerimlerde sağ sayfanın sol alt köşesine genelde mâil olarak sol sayfanın metninin ilk kelimesi yazılır buna müş'ir, müşîr, müşire (işaret eden), garîb, pâyende (baki, daimî), ayak, ta'kîbe (izleyici), müşahide (gözleyen), reddâde (Yılmaz 1996, 25), ve rakîb (izci, gözcü), çoban da denir. Bu sözcükler sayfa numarası kullanmadan yazılan Mushafların sayfa sıralamasını kontrol etme, hem de okurken bir sonraki sayfaya duraklamadan (kopma olmadan) geçme imkânı sağlamaktadır (Acar, 1996, 79).

Tezhip sanatçıları tüm hünelerlerini sergileyecek bir alan olarak bu kitapları görmekte ve zevkle çalışmışlardır. Her dönemde Kur'ân-ı Kerim çok zengin olarak tezhiplenerek bezenmiştir.

Allah'ın kelamını Peygamberler'in edebi bir sanata dönüştüren bu hatları, tezhiple ölümsüzleştirmek, aynı zamanda imanın da bir ifadesiydi (*Kurfeyz, 6*).

Kur'an-ı Kerim İle İlgili Genel Hususiyetleri:

Süleymaniye yazma eser kütüphanesi Fazıl Ahmed Paşa koleksiyonu'nda bulunan eserin hattatı hakkında bilgiye rastlanmamıştır.

Kur'an-ı Kerim'in Yazı Özellikleri

Kur'an-ı Kerim'in her sayfası on iki (12) satır üzere ve çay rengi aherli kâğıda nesih hattıyla yazılmıştır. Zarif bir nesih hat ile yazılan Mushaf'ın yazı ölçüleri 13x19 ve kâğıt ebatları 21x31 cm.dir. Sure başlıları üstübeç ve is mürekkebi, ayetler is mürekkebi ile yazılmıştır. Eserin son sayfasının zemini altın ile boyanmış, üzerine üstübeç zer mürekkep ile yazılmıştır.

Kur'an-ı Kerim'in Süsleme Özellikleri

Zahriye sayfası, serlevha, sure başı sayfaları, güller, hatim duası ve fihrist sayfası.



Foto.1: Kur'an-ı Kerim'in Cildi

A) Kur'an-ı Kerim'in Cildi

Eserin üst kapağı siyah renkte ceylan derisi olup mülemma ve zincirli şemse tekniğinde yapılmıştır. Cildin orta kısmında beyzi formda bitkisel ve bulut motiflerinden oluşan şemse tezyinatı yer almaktadır. Desen ¼ oranında simetrik olarak zer-ender-zer tekniğinde uygulanmıştır. Şemsenin iki ucunda yer alan salbekler tepelik formunda olup ½ oranında simetrik olarak bitkisel kompozisyon uygulanmıştır.

Şemse ve köşebentlerin arasında yer alan tezyinatlı alan yine ¼ oranında simetrik olup bulut ve bitkisel motiflerden oluşan zer-ender-zer tekniğinde uygulama yapılmıştır.

Dörtkenarda yer alan köşebent tezyinatlar ayırma rûmî, bulut ve bitkisel motiflerden oluşmaktadır.

Bu alan dörtkenardan 2 mm'lik iki adet siyah cetvel ve 1 mm'lik iki adet altın kuzu ile çerçeve içine alınmıştır.

Bu alanın alt ve üst kısmında aynı alan ile sınırlandırılmış ince bordür yer almaktadır. Bordürde altın zemin üzerine zer-ender-zer tekniğinde tek iplik rûmî ve bitkisel kompozisyon uygulanmıştır. Kompozisyon penç, gonca ve yapraklardan oluşturulmuştur.

Tezyinatlı alanı beyzi ve yuvarlak formlardan oluşan bordür süslemesi çevrelemektedir. Zemin rengi olarak altın, yeşil, kırmızı ve lacivert kullanılan tezyinatta motifler rûmî olup altınla uygulanmıştır. Bordürün dörtkenarına 2 mm'lik siyah cetvel ve 1 mm'lik altın kuzular çekilerek çerçeve içine alınmıştır.

Bu kısımlar dörtkenardan birbirinin tekrarı olan paftalardan oluşan tezyinat bulunmaktadır. Paftaların içerisine bulut ve bitkisel motiflerden süsleme yapılmıştır. Aralarında bulunan küçük boşluklara ise sadece bulut ve yapraklardan oluşan basit tasarım uygulanmıştır.

Tezyinatlı bordür yine iç kısımda olduğu gibi siyah ve altın cetvel ile çerçeve içine alınarak tezyinat sonlandırılmıştır.



Foto.2: Kur'an-ı Kerim'in Cildin İç Kapağı

B) Kur'an-ı Kerim'in Cildin İç Kapağı ve Yan Kâğıdı

Eserin iç kapağında, (yan kâğıdı) zemini açık ve koyu kahverenginde yapılmış battal üzerine çiçekli ebru bulunmaktadır. Lale formundaki çiçeğin sap ve yaprakları yeşil, çiçeği kırmızıdır. Ebru kapağa yapıştırılmak suretiyle uygulanmıştır. Eserin iç kapağı siyah renkte ceylan derisi olup, mülemma ve zincirli şemse tekniğinde yapılmıştır.

Cildin iç kapağının orta kısmında beyzi formda geometrik şekillerde rûmî ve bulut motiflerinden oluşan şemse tezyînatı yer almaktadır. ¼ oranında simetrik olan desende zemin rengi olarak kahverengi, yeşil, kırmızı, lacivert ve altın kullanılmıştır. Oldukça yoğun olan desende kırmızı zeminlerin ortasında ve sarı altınların zeminlerinde orta bağların zeminlerine siyah renk uygulanmıştır. Paftaları bölen iplikler ve bütün motifler altınla uygulanmıştır. Şemse kenarlardan 2mm'lik altın ve kahverengi cetvellerle sınırlandırılmıştır.

Şemsenin iki ucunda yer alan salbekler yine beyzi formunda olup yeşil zemin üzerine altınla ½ oranında rûmîli bir kompozisyon uygulanmıştır. Şemse ve köşebentlerin arasında yer alan tezyînatlı alan yine ¼ oranında simetrik olup bulut ve bitkisel motiflerden oluşan zer-ender-zer tekniğinde uygulama yapılmıştır.

Dörtkenarda yer alan köşebent tezyînatlar şemsenin ¼ 'ü oranında uygulanarak yalnızca zemin renkleri değiştirilmiştir. Köşebentlerin uç kısımlarında salbekler ½ oranında uygulanmıştır.

Bu alan dörtkenardan 2mm'lik iki adet siyah cetvel ve 1mm'lik iki adet altın kuzu ile çerçeve içine alınmıştır.

Bu alanın alt ve üst kısmında aynı alan ile sınırlandırılmış ince bordür yer almaktadır. Bordürlerde altın zemin üzerine zer-ender-zer tekniğinde tek iplik rûmî ve bitkisel kompozisyon uygulanmıştır. Kompozisyon penç, gonca ve yapraklardan oluşturulmuştur.

Bu kısımlar dörtkenardan birbirinin tekrarı olan uzunlu-kısalı paftalardan oluşan tezyînat bulunmaktadır. Paftaların içlerine çoğunluğu sülüs yazıyla yazılmış ve zer-ender-zer tekniğinde uygulanmış tezyînat yer almaktadır. Uzun paftaların yalnızca ikisine bulut ve bitkisel olan ters simetrik tasarım uygulanmıştır. Paftaların arasında bulunan küçük boşluklara ise bulut ve yapraklardan oluşan basit tasarım uygulanmıştır.

Yazılı ve tezyînatlı bordür yine iç kısımda olduğu gibi siyah cetvel ve altın kuzular ile çerçeve içine alınmıştır.

Sayfanın dış kısmında dörtkenardan beyzi ve yuvarlak forumlardan oluşan zincirli şekilde yapılmış bordür tezyînatı bulunmaktadır. Zemin rengi olarak lacivert, kırmızı, yeşil ve kahverenginin kullanıldığı tezyînatla motifler altınla uygulanmıştır. Paftalar etraflarından 1mm'lik altın ipliklerle sınırlandırılmıştır. Bordürün dörtkenarına 2mm'lik siyah ve altın cetveller ile altın kuzular çekilerek çerçeve içine alınmış ve tezyînat sonlandırılmıştır.



Foto.3: Kur'an-ı Kerim'in Mührü

C) Kur'an-ı Kerim'in Mührü

Kur'an-ı Kerim'in farklı sayfalarında 14 adet mühür bulunmaktadır. Mühür H. 1073 yılında olup Kur'an-ı Kerim'e sonradan vurulmuştur.



Foto.4: Kur'an-ı Kerim'in Zahriye Sayfası

D) Kur'an-ı Kerim'in Zahriye Sayfası

Eserin 2b ve 2a sayfasında karşılıklı simetrik olarak tasarlanmış zahriye tezhibi bulunmaktadır. Şemse formunda tasarlanmış olan tezyînat sekiz köşeli yıldız biçiminde uygulanmıştır. Zeminde altın, lacivert, küf yeşili ve pembe renk kullanılmıştır. Tezyînatın orta kısmında yer alan üstübeç yazılı alanın zemini sıvama altın olup yazı alanındaki boşlukları doldurmak için kiremit kırmızı, açık mavi ve mor renkler kullanılarak tasarım oluşturulmuştur. Motif olarak penç ve yaprak kullanılmıştır. Yazı alanı diğer tezyînatlı alanlardan sekiz köşeli tepelik formunda ve turuncu dendanlarla ayrılmıştır. Tepeliklerin ucunda sekiz paftadan oluşan altın zeminli tezyînat mevcuttur. Bu alanın merkezinden her iki yana uzanan bulut motifleri zer-ender-zer tekniğinde uygulanmış olup lacivert zeminin ortasında yer alan küf yeşili ve pembe paftalarda birleşmektedir. Ayrıca bu pafta ve dışında kalan lacivert paftayı kapsayan ve her iki yanında helezonlar oluşturan haliç işi mantığında bitkisel tasarım yapılmıştır. Penç ve yaprak motiflerinden oluşan bu alanlarda renk olarak yine aynı renkler tercih edilmiştir. Altın paftaların iç tarafa kalan uç kısmında tepelik formunda siyah zeminli ve beyaz renkte tezyînat uygulanmıştır. Tasarımda hatayı motifi yalnızca pembe ve küf yeşili zeminli paftaların ve kısımlarında kullanılmıştır. Tezyînatlı alan kenarlardan kırmızı, altın ve siyah renkte uygulanan havalı dendanlarla sınırlandırılmıştır. Dış kısımda negatif formunda ve lacivert renkte Rûmîlerden oluşturulan tığlar uygulanmıştır. Ana ve ara tığlardan oluşan kompozisyonun aralarındaki boşluklara altın ile negatif teknikle tezyînat uygulanmıştır. Rûmîli tığlar ve boşluklardaki altın tezyînatlı alanlar kendi içerisinde ½ oranında

simetrik olarak tasarlanmıştır. Negatif tezyînatlı alan hatâyî, penç, gonca ve çıkma motiflerinden oluşturulmuştur.



Foto.5: Kur'an-ı Kerim'in Serlevhası

E) Kur'an-ı Kerim'in Serlevha

Eserin 3b ve 3a varlığında karşılıklı simetrik olarak tasarlanmış serlevha tezyînatı bulunmaktadır. Beyzi formdaki yazı alanının bulunduğu orta kısımda zemin sıvama altın olup yazı üstübeç mürekkeple yazılmıştır. Yazı alanında boşlukları doldurmak için serbest olarak yapılmış tasarım mevcuttur. Yazının dışında kalan alan desen $\frac{1}{4}$ oranında simetrik. Dört çeşit paftadan oluşmaktadır. Yazının iki kenarında yer alan lacivert zeminli alanda kompozisyon bitkisel motifler ve bulutlardan oluşturulmuştur. Lacivert zeminli alanın dışında kalan kısımda karşılıklı simetrik olarak yer alan altın zemin üzerine beyaz renkte rûmîli tezyînat yapılmıştır. Bunların her biri yarım pafta şeklinde uygulanmıştır. Bu alanlar yine iç kısımda olduğu gibi kırmızı renkte dendanlardan oluşmaktadır.

Yazılı alanın alt ve üst kısmında lacivert ve altın zeminle mihrabiye formunda tezyînat bulunmaktadır. $\frac{1}{2}$ oranında simetrik olan desende zer-ender-zer tekniğinde uygulanan ayırma rûmîler paftaları birbirinden ayırmıştır. Bu alanı dörtkenardan çerçeve içine alan ve üç çeşit paftadan oluşan ince bir bordür yapılmıştır.

İnce bordürün dışında kalan kısımda lacivert ve altın zeminli $\frac{1}{2}$ oranında simetrik olarak tasarlanmış kalın bordür yer almaktadır. Lacivert zeminli paftaların altın zeminli tezyînatlar hariç diğer bütün paftalarda uygulanan desen birbirinden bağımsız değildir. Lacivert zeminlerin ortasındaki altın zeminli alanlar beyaz ve turuncu renkte dendanlarla sınırlandırılmıştır. Lacivert zeminli alan ise dış kısımdaki altın zeminli alandan yeşil ve turuncu renklerde dendanlarla ayrılmıştır.

İnce bordürün kenarlarında lacivert zeminli tepelik formundaki yarım paftalar diğerlerinden farklı olarak tezhiplenmiştir. Bu alanların her birinde iki yarım ve bir tam orta bağlardan oluşan üçgenimsi bir tezyînat yapılmıştır.

Tezyînatın dikey kısmında açık mavi, lacivert ve altın renginde mihrabiye formunda tezyînat uygulanmıştır. Lacivert zeminli alana iki yarım bir tam pîçide rûmîlerle paftalar oluşturulmuştur.

Dış kısımda negatif formunda ve lacivert renkte rûmîlerden oluşturulan tığlar uygulanmıştır. Ana ve ara tığlardan oluşan tezyînatlı bu kısımda aralardaki boşluklara altın ile negatif teknikle tezyînat uygulanmıştır. Tezyînat $\frac{1}{2}$ oranında simetrik. Bitkisel negatif uygulamalı alanda penç, gonca ve yapraklar kullanılarak tezyînat sonlandırılmıştır.



Foto.6: Kur'an-ı Kerim'in Unvan Sayfası (Sûre Başı)

F) Kur'an-ı Kerim'in Unvan Sayfası (Sûre Başı)

Eserin 4b varagında sûre başı tezyînatı bulunmaktadır. İs mürekkebiyle sülûs hat yazılan yazı alanında metin aralarına sıvama altınla duraklar tezyin edilmiş olup durak içlerine altı yapraklı (şesberk) penç uygulanmıştır. Ayrıca yazı aralarında boş kalan kısımlara da sıvama altın üzerine beyne's sütür tekniğinde bezeme yapılmıştır. Serbest kompozisyonda tasarlanan desende motif olarak penç, gonca, yaprak ve çıkmalar kullanılmıştır. Motiflerde kiremit kırmızısı, mor, açık yeşil, sarı ve açık mavi renkler tercih edilmiştir.

Bu alanın üst kısmında yatay dikdörtgen formunda tezyin edilmiş yazı alanı yer almaktadır. Bu alan siyah zemin üzerine beyaz renkte (+,-) biçiminde tezyin edilmiş arasuyu ve kenarlarına çekilen yeşil ve turuncu renkteki cetveller ile alt kısımdaki yazı alanından ayrılmıştır.

Dikdörtgen ve üstübeç ile yazılmış sülûs yazılı alanın zemini sıvama altın olup üzerine hatâyî, penç, gonca, çıkma ve yapraklardan oluşturulan serbest bir kompozisyon uygulanmıştır. Motiflerde renk olarak kiremit kırmızısı, mor, sarı, açık mavi ve açık yeşil kullanılmıştır. Yazı alanı turuncu renkte dendanlarla çevrelenmiştir. Yazı alanının dışındaki bezemeli alanlar ¼ oranında simetrik olarak tezyin edilmiştir. Zemin rengi olarak altın, lacivert ve açık küf yeşili tercih edilmiştir. Zeminler rûmî ve ortabağ ile birbirinden ayrılmış olup, rûmî beyaz, ortabağ turuncu renkte sınırlandırılmıştır. Motif olarak penç, gonca, çıkma ve yapraklar kullanılmış olup, renk olarak kiremit kırmızısı, sarı, mor, beyaz ve açık mavi tercih edilmiştir.

Yazılı alan üst kısımda yer alan başlık tezyînatından yine alt kısımda olduğu gibi arasuyu ve cetvellerle ayrılmıştır.

Başlık kısmındaki tezyînat ½ oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Tezyînatlı alan lacivet, altın, pembe, açık küf yeşili ve siyah renkte beş çeşit renk ve altı adet paftadan oluşmaktadır. Alt kısmında yer alan üçgenimsi yeşil ve pembe paftaların içinde lacivert renkte küçük paftalar oluşturulmuştur. Altın zeminlerin ortasında ise siyah renkte tepelik formunda yine küçük paftalar oluşturulmuştur. Ortada ve her iki yandaki uzun paftalara birbiriyle bağlantılı üst üste üçerli ve farklı formlarda paftalar oluşturularak tezyînat yapılmıştır. Tezyînatı motif olarak hatâyî, penç, gonca, çıkma ve yapraklar kullanılmış, kiremit kırmızısı, pembe, sarı, beyaz ve açık mavi renkler tercih edilmiştir. Tezyînatlı alan lacivert havalı olarak rûmî formunda dendanlarla sınırlandırılmıştır.

Dış kısmında negatif formunda ve lacivert renkte 209umilerin209 oluşturulan tığlar tezyin edilmiştir. Ana ve ara tığlardan oluşan tezyînatlı bu kısımda aralardaki boşluklara altın ile negatif teknikte tezyînat uygulanmıştır. Tezyînat ½ oranında simetrik. Bitkisel negatif uygulamalı alanda penç, gonca ve yapraklar kullanılarak tezyînat yapılmıştır.

Sûre başı tezyînatı üç kenardan 5mm'lik altın cetvel ve siyah, turuncu kuzularla sınırlandırılarak tezyînat sonlandırılmıştır.



Foto.7: Kur'an-ı Kerim'in Başlık Tezhipleri (Sûre Başları)



Foto.8: Kur'an-ı Kerim'in Başlık Tezhipleri (Sûre Başları)

G) Kur'an-ı Kerim'in Başlık Tezhipleri (Sûre Başları)

Eserin tezyinatının orta kısmında yer alan yazı, sıvama altın üzerine üstübeç mürekkeple sülüs hattıyla yazılmış ve yine orta kısmında is mürekkebiyle nesih hattı ile yazılmış beyne's sûtûr tekniğinde çerçevelenmiş iki yazı alanı bulunmaktadır. Yazı alanında yer alan tezînat serbest olarak tasarlanmış ve uygulanmıştır. Motif olarak hatâyî, penç, gonca, çıkma ve yapraklar tezyin edilmiştir.

Motiflerde renk olarak kiremit kırmızısı, açık mavi, açık yeşil, sarı ve mor tercih edilmiştir. Yazı alanı turuncu renkte dendanlarla sınırlandırılmıştır.

Bu her iki kenara ¼ oranında simetrik tasarım tezyin edilmiştir. Lacivert ve altın zeminlerden oluşan tasarımda ayırma rûmîlerle paftalar oluşturulmuştur. Köşelerde ise lacivert zeminli alanlar üçüncü küçük paftayı oluşturmaktadır. Motif olarak penç, gonca, çıkma ve yapraklar uygulanmıştır. Motiflerde sarı, kiremit kırmızısı, mor ve beyaz renk kullanılmıştır.

Bu alan dörtkenardan kahverengi zemin üzerine beyaz renkte (+,-) biçiminde kenarsuyu ve iç kısımda 2mm'lik küf yeşili, dış kısımda ise 2mm'lik turuncu renkte cetvellerle çerçeve içine alınmıştır.

Eserin farklı sayfalarında form olarak beş farklı tasarım yapılmış fakat bunların hepsi farklı renklerle uygulanmıştır.



Foto.10: Kur'an-ı Kerim'in Gülleri

H) Kur'an-ı Kerim'in Gülleri

Eserin farklı sayfalarına tekli, ikili, üçlü, dördü ve beşli güller uygulanmıştır. Elips şeklindeki gül ½ oranında simetrik olarak tasarlanmış ve iki paftaya ayrılmıştır. İç kısımda yer alan paftanın zemini altın, diğer büyük zemin ise laciverttir. Küçük pafta, büyük paftadan ayırma rûmî yardımıyla ayrılmıştır. Rûmî'nin ortadaki bağlantı kısmında kiremit kırmızısı penç motifi yapılmıştır. Rûmî kiremit kırmızısı renginde olup her iki ucunda da aynı renkte tepelik uygulanmıştır. Dallar altın rengindedir. Motiflerin renkleri sarı ve kiremit kırmızısı olup yapraklar ise kırmızı renkten ibarettir. Desen altın renkte havalı dendanlarla çevrelenmiştir. Dendanlardan sonra desenin tüm çevresine lacivert renkte tahrir çekilerek dendanların üzerine belirli aralıklarla noktalardan uygulama yapılmıştır. Gül'ün her iki ucunda altın renkte tepelik yapılmıştır. Her iki tepeliğin devamında lacivert renkte ve üste olanı uzun, diğeri kısa tığlardan uygulama yapılmıştır.

Dairesel olarak tasarlanan gül serbest kompozisyonda tasarlanmıştır. Zemin altın rengindedir. Dallar penç motifinden çıkarak helezon şeklinde tasarlanmıştır. İç kısımdaki pençten çıkan dal kalp şeklindeki motif ve büyük gonca motifi ile devam etmiştir. Gonca'nın ucundan sağ ve sola dal dönerek açık mavi ve turuncu renkte goncayla bitirilmiştir. Motifler sade ve iki çeşittir. İkinci dalda ise penc ve çıkma motifleri kullanılmıştır. Desen sekiz köşeli siyah renkte havalı dendanlarla çevrelenmiş ve dendanların uçlarına küçük tepelikler yapılmıştır.



Foto.11: Kur'an-ı Kerim'in Başlık Tezhipleri (Sûre Başları)



Foto.12: Kur'an-ı Kerim'in Hatim Duası ve Fihrist Sayfası

İ) Hatim Duası

Eserin 321 b varlığında hatim duasının yer aldığı serlevha mantığında yapılmış tezyinat bulunmaktadır. Sayfanın orta kısmında bulunan yazı üstübeç mürekkepte ve muhakkak hat ile yazılmıştır. Yazı alanının zemini sıvama altın olup, altın üzerine serbest olarak tezyinat uygulanmıştır.

Bu alanın alt ve üst kısmında yatay dikdörtgen şeklinde tezyin edilmiş yazılı alanlar yer almaktadır. Bu üç tezyinatlı ve yazılı alan, bir zencerek ve iki ara suyu tezyinat ile birbirinden ayrılmıştır. Zencerek iki kenardan 1 mm'lik siyah kuzu ile sınırlandırılmıştır. Dikdörtgen ve üstübeç yazılmış sülüs yazılı alanın zemini sıvama altındır.

Yazılı ve tezyinatlı alanlar dış kısımda yer alan tezyinatlı alandan lacivert zeminli ve beyaz renkte uygulanmış (+,-) biçimli ara suyu ile ayrılmıştır.

Tezyinatlı alan lacivert, altın, küf yeşili, açık mavi ve siyah renkte beş çeşit paftadan oluşmaktadır. Lacivert zeminlerin içlerinde yer alan altın zeminli paftalar rûmî formunda tasarlanmış ve tezyinat yapılmıştır.

Lacivert zeminlerin alt kısmında ve cetvellerin üzerinde altın zeminli irili ufaklı ve birbirinin devamı olan süsleme yapılmıştır.

Lacivert zeminlerin iç kısmındaki altın zeminler kenarlardan yeşil ve beyaz renkte, diğer bütün zeminler ise turuncu renkteki iplik ve dendanlarla sınırlandırılmıştır.

Dış kısımda negatif formunda ve lacivert rûmîlerden oluşturulan tığlar uygulanmıştır. Ara ve ana tığlardan oluşturulan kompozisyon ½ oranında simetrik olarak tasarlanmıştır.

J) Fihrist Sayfası

Eserin 321a varlığında üstübeç mürekkep ile talik olarak yazılmış hatların yer aldığı tezyinatlı sayfa bulunmaktadır. Yazıların bulunduğu alanlar kırksekiz eşit parçadan oluşmaktadır. Sayfa, orta kısımdan inen bir bordürle ikiye ayrılmıştır. Bordür, sarı, mavi ve pembe renkte olup üç çeşittir. Paftaların zeminleri boyanarak altın ile uygulanan arap harflerle süslenmiştir. Turuncu renkte tahrir çekilen paftaların aralarındaki üçgenimsi siyah zemin üzerine beyaz renkte negatif tarzda yarım penç motifleri uygulanmıştır. Pafta dörtkenardan 1mm'lik kuzu ile çevrelenmiştir. Aynı bordür sayfanın iç kenarlarında da uygulanmıştır.

Yazı alanları sıvama altın olup sarı, mavi, kırmızı ve mor renkteki penç, gonca ve yapraklardan oluşan serbest kompozisyon uygulanmıştır. Yazı alanlarının her biri dört kenarlarından lacivert zemin üzerine (+,-) biçiminde uygulanan arasuyu ile ayrılmıştır. Arasuyu'nun yanları turuncu renkte 1mm'lik cetvelle çevrelenmiştir.

İnce bordürün dışında kalan kısımda altın, lacivert ve pembe zeminli ½ oranında simetrik olarak tasarlanmış kalın bordür yer almaktadır. Altın zeminlerin ortasındaki lacivert zeminli alanlar turuncu renkte dendanlarla sınırlandırılmıştır. Altın zeminli alan ise dış kısımda kalan lacivert zeminli alandan beyaz dendanlarla ayrılmıştır. İnce bordüre bitişik olarak tasarlanan yarım paftaların içerisi ayrı olarak tasarlanmıştır. Lacivert renkte küçük paftalar uygulanmış ve bu paftalar pembe ve altından beyaz renkte dendanlarla ayrılmıştır. Motif olarak hatâyî, penç, gonca, çıkma ve

yapraklardan oluşturulmuştur. Motiflerde renk olarak sarı, mor, kiremit kırmızısı, açık mavi ve beyaz tercih edilmiştir. Bu tezyînatlı alan turuncu ve lacivert renkte havalı dendanlarla sınırlandırılmıştır.

Desenin dikey kısmının ortasından diğer küçük paftalara göre büyükçe ayrı bir pafta tasarlanmıştır. Bu pafta kendi içerisinde beş çeşit paftaya bölünmüştür. Bu paftalara iki yarım ve bir tam tepelik formunda üçgenimsi bir tezyînat yapılmıştır. Lacivert zeminlerin ortasındaki pembe ve altın zeminli alanlar turuncu renkte dendanlarla ayrılmıştır. Lacivert zeminli alanlar ise altın zeminli alandan beyaz dendanlarla ayrılmıştır. Motif ve renk olarak küçük paftalardaki gibi kompozisyon uygulanmıştır. Tezyînatlı alan turuncu, siyah ve yeşil renkte havalı dendanlarla sınırlandırılmıştır.

Dış kısımda ½ oranında tasarlanmış ana ve ara tığlar bulunmaktadır. Bu tığlar rûmîlerden oluşturularak lacivert renkte nagatif olarak uygulanmış ve tezyînat sonlandırılmıştır.

Değerlenme ve Sonuç

Türk-İslam kültüründe önemli bir yere sahip olan el yazmalarıyla, dini, ilmi ve edebi birçok alanda sanatsal değeri yüksek binlerce eser verilmiştir. Bunların başında da hiç şüphesiz ki Kur'an-ı Kerimler gelmektedir. Padişahlara, vezirlere, devlet büyüklerine sunulan kitaplar, önemli kişilerin ve kitapseverlerin kütüphaneleri için yazılan Kur'an'lar, dîvanlar, mesneviler, dinî, edebî, tarihi ve bilimsel eserleri tezhiplenmek gelenek haline gelmiştir. Yazma kitaplarında genel olarak; zahriye sayfaları, unvan sayfaları, serlevhalar, sure başları, güller, noktalar, satır araları, sayfa kenarları ve hatime sayfaları tezhiplenmiştir.

Hattatlar ve müzehhipler tüm hünerlerini sergileyecekleri bir alan olarak gördükleri bu kitaplarda büyük bir istekle çalışmış ve bakanın gözünde de aynı zevki uyandırmayı başarmışlardır.

El yazması kitapların sanatsal açıdan en önemli olanları Kur'an-ı Kerimlerdir. Kitap sanatları açısından çok değerli sayılabilecek yüzlerce el yazması Kur'an-ı Kerim ülkemizde kütüphanelerde, müzelerde ve arşivlerde yer almaktadır. Bunların bir kısmı araştırılarak gün yüzüne çıkarılmıştır. Ancak çok sayıda eser araştırılarak literatüre kazandırılmamıştır. Yüzyıllar boyunca farklı dönemlerde çeşitli ekollerin etkisi altında birçok el yazması eser yapılmıştır. Yapılan eserlerin her biri çok değerlidir. Bu eserler çeşitli alanlarda birçok araştırmacıya konu olmuştur.

Araştırmaya konu olan eser, kitap sanatları açısından kendi döneminin zevk ve anlayışını bünyesinde barındırmaktadır. Kullanılan renk, motif ve kompozisyon bakımından klasik üsluptadır. Renk olarak lacivert ve altın en etkili olacak şekilde kullanılmıştır. Ayrıca altın, beyaz, siyah, yeşil, kırmızı ve kiremit tonu renkler dikkati çeker. Dolgu motifleri Rumiler, hatayiler, tepelik ve orta bağlar ve yeni bir motif olarak yaygın bir şekilde kullanılan Çin bulutlarıdır. Rumiler incelenmiş ve çeşitlilik kazanmıştır. Altın bol kullanılmıştır.

16. yüzyıl klasik döneme ait eserde kompozisyon sadeliği korunmakla birlikte, tüm klasik devir özelliği devam eder. Kullanılan renkler ise altın ve lacivertin uyumu ile birlikte turuncu, yeşil, vişneçürüğü, pembe, sarı, eflatun, siyah ve bu renklerin çeşitli tonlarıdır.

Kaynakça

- AnaBritannica, “**Süleymaniye Kütüphanesi**”, *Genel Kültür Ansiklopedisi*, Anayayıncılık A.Ş. ve Encyclopaedia Britannica, INC İşbirliği Yay, XX, 173.
- ACAR Şinasi, “**Sanat Değeri Taşıyan El Yazması Kitaplar**”, *Antik Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, S.48, İstanbul 1996.
- ÇETİN Mahmut, ***Dersaadet Sözlüğü***, Catch Fuure, İstanbul 2012, 165.
- DERMAN Fatma Çiçek, “**Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme**”, (Ed. Ali Rıza Özcan), *Hat ve Tezhip Sanatı*, TC. Kültür ve Turizm Bak Yay, Ankara 2015, 529.
- İstanbul İl Yıllığı*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul. 1967, 348.
- KAYA Nevzat, “**Süleymaniye Kütüphanesi**”, *DİA*, TDV Yay, İstanbul 2010, XXXVIII, 121.
- *Yazma Eserler Diyarı: Süleymaniye Kütüphanesi Tarihi ve İçerisinde Bulunan Değerli Yazmalar*, Bilim ve Sanat Vakfı, Türkiye Araştırmalar Merkezi, Nisan 2003-Ağustos 2005, 22.
- KESKİNEL Berk, ***Türkiye’de Yazma Eser Kütüphanelerinin Önemi ve Toplumsal Farkındalık Düzeyleri Bağlamında Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinin İncelenmesi***, (Yayımlanmamış Uzmanlık Tezi), Kültür ve Turizm Bak Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, İstanbul 2012, 52.
- KOÇ Havva, “**Süleymaniye Kütüphanesi**”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bak ve Tarih Vakfı’nın Ortak Yay, İstanbul 1994, VII,104.
- KURFEYZ Nilüfer, ***Tezhip***, TATAV Yay, İstanbul 2003, 6.

- SOYSAL Özer, “**İstanbul Süleymaniye kütüphanesi**”, *Türk Kütüphaneciliği*, Kültür Bak Genel Müdürlüğü, Ankara 1999. s.130.
- TAŞKALE Faruk, “**Kur’ân-ı Kerîm’de Açan Çiçekler**”, *M. Uğur Derman 65 Yaş Armağanı*, Sabancı Üniversitesi, İstanbul 2000, 538.
- YILMAZ Abdulkadir, *Hat Sanatında Satır Sistemi (Sülüs, Nesih, Ta’lik, Rik’a)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 1996.

**MANİSA YAZMA ESER KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN 2819
ENVANTER NUMARALI DELÂİLÜ'L HAYRAT'IN KİTAP SANATLARI
BAKIMINDAN İNCELENMESİ¹⁹**
EXAMINATION IN TERMS OF BOOK ARTS OF DELÂİLÜ'L HAYRAT
WITH INVENTORY NUMBERS 2819 IN THE MANİSA MANUSCRIPT
LIBRARY

*Gönül Urvastızoğlu**

Özet

Geleneksel Türk Sanatları ve bunun içerisinde yer alan kitap sanatları, yüzyıllar boyu süregelen bir kültür birikiminin sonucu olarak kaşımıza çıkmaktadır. Klasik tavırda sanatın en muhteşem örnekleri ile olgunluk devresini tamamlayan kitap sanatları batı etkisiyle farklı unsurlardan etkiler barındıran yeni üsluplar meydana getirmiştir. Kitap sanatları içerisinde en önemli yere sahip olanlar hiç şüphesiz Kur'an-ı Kerimlerdir. Osmanlılar zamanında en muhteşem örneklerinin görüldüğü Kur'an-ı Kerimler dışında dini eserler içerisinde Delâil-i Hayratlar da önem arz etmektedir.

Ülkemizdeki birçok kütüphanede sanat değeri yüksek binlerce el yazması bulunmaktadır. Manisa Yazma Eser Kütüphanesi bünyesinde bulundurduğu çok nadide el yazması eserleriyle bu kurumlar arasında önemli bir yere sahiptir.

Bu araştırmada Manisa Yazma Eser Kütüphanesi'nde bulunan XVIII. yüzyıla ait olan 2819 envanter numaralı Delâilü'l Hayrat kitap sanatları bakımından ele alınarak incelenmiştir. Bu eser, Mekke-Medine ve kutsal mekânların tasvirlerinin bulunduğu, Hilye-i Şerîfler ile bezeli sayfalara sahip olan, içinde Salât Selâmlar'ın, Esmaların ve virtlerin de olduğu birçok tezyini sanatın bir arada icra edildiği nadir yazmalardandır. Batılılaşma döneminden öğeler taşıyan ama klasikten çok ayrılmadan bezemesi yapılan eser yazı, desen, renk, motif ve üslup özellikleri bakımından değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Manisa Yazma Eser Kütüphanesi, El yazması, Delâil-i Hayrât, Hat, Tezhip, Cilt.

Abstract

Traditional Turkish arts and contains the book arts in it are the result of a cultural accumulation that has been going on for centuries. In the classical attitude, the book arts, which have completed the most magnificent examples of art and the period of maturity, have brought new styles with influences from different elements in the western influence. Those who have the most important place in the art of books are undoubtedly the Qur'an. Apart from the Qur'an, the most magnificent examples of Ottoman times, among religious works Delâil-i Hayrats are also important.

Many libraries in our country have thousands of manuscripts of high artistic value. Manisa Manuscript Library has an important place among these institutions with very rare manuscript works which has itself.

In this research, Delâilü'l Hayrat with inventory numbers 2819 in the Manisa Manuscript Library was examined in terms of book arts. This work is a rare manuscript in which the paintings of Mecca-Medina and holy places are found, and there are many decorative arts in which Sala'at Salams, Esmas and virts are also included in the pages drawings with Hilye-i Şerîfs. The work that carries items from the westernization period but is made without much separation from the classical roots which is evaluated in terms of writing, pattern, color, motif and stylistic features.

Keywords: Manisa Manuscript Library, Manuscript, Delâil-i Hayrât, Calligraphy, Illumination, Cover.

Giriş

Türk sanatlarının, özü olan kitap sanatlarımız Türk devletlerinin dil, örf ve adetlerinin birliğinin ve bütünlüğünün örnekleridir (*Binark, 1975, 13*). Farklı coğrafyalarda elde ettikleri toprakların sanat anlayışlarını kendilerince yorumlayıp, inançlarıyla da birleştirerek asırlar boyu devam ettirmişlerdir (Kuban, 2002, 90). Orta Asya'da çok ileri olan kitap ve minyatür sanatları

¹⁹ Bu bildiri "Manisa Yazma Eser Kütüphanesinde Bulunan İki Adet Delâilü'l Hayratın Kitap Sanatları Bakımından İncelenmesi" başlığıyla hazırladığım yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

* Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Bölümü.

(Aslanapa, 1993, 364). Karahanlılardan, Gaznelilere ve Büyük Selçuklulara kadar gelen kadim Uygur Türk kültürünün sanat mirasıdır (Kuban, 2009, 1).

İslamiyet'i kabulüyle de Anadolu Selçukluları, Anadolu beyliklerinde gelindiğinde, bu dönemde yapılmış ilmi eserler ve Kur'an-ı Kerimler, tezhip sanatımızın en eski örneklerini ve Osmanlılarda (Binark, 1975, 5) da köklü bir medeniyet kültürü oluşturmuşlardır (Derman, 2002, XII, 299). Osmanlılarda daha da gelişip klasik üslubunu bulan ve bugün halen daha okullarda eğitimi verilen bezeme çeşitliliği o günlerden gelen değerler ve teknikler gözetilerek Türk kültüründeki yerlerini muhafaza etmektedir (Elitok, 2014, 77).

Bu araştırmada Manisa Yazma Eser Kütüphanesi'nde bulunan yazı ve tezyinat bakımından değerli görülen Delâilü'l Hayrât eseri (Hayrat dua kitapları) hat, cilt ve tezhip sanatları açısından ele alınarak incelenmeye çalışılacaktır. Eserler desen, renk, üslup, motif ve yazı bakımından ele alınacaktır. Amaç eserlerin incelenip insanlığın faydasına sunulması ve literatüre kazandırılmasıdır.

Kütüphanenin yazma eserler salonu eserleri Manisa Valiliğine ait Bina içerisinde Mart 2013 tarihiyle de Manisa Yazma Eserler Kütüphanesi olarak hizmet vermeye başlamıştır. Kütüphanede bulunan yazma eserler Arapça, Osmanlı Türkçesi ve Farsça 8050 Arap alfabesi harfleriyle yazılı toplam 16466 eser bulunmaktadır. Çeşitli konularda yazma eserlere sahip kütüphanede tıp, edebiyat, astroloji, dini konulu; tasavvuf, fıkıh, kalam, dua kitapları, En'am-ı şerifler, evratlar gibi muhtelif eserlerden oluşmaktadır (Güney, 2013, XI, III, 1,18).

Delâilü'l Hayrât'lar

XVIII. ve IX. yüzyılda pek çok kopyası yapılan Mekke'de, Kâbe'yi ve Medine'de Hz. Peygamberin (SAV.) mescit ve türbesini tasvir eden minyatürler bulunur (Arık, 1988, 21). Bazı yazmalarda Hz. Peygamberin nalını, ibrik, leğen, tarak, teşbih, giysi, misvak, gül, mübarek el ve ayak izlerinin resmedildiği görülür (Gündüz, 2008, V, 138). Dört Halife'nin ve Hz. Ali'nin oğulları Hasan ve Hüseyinin Hilyeleri de bu dua kitaplarında mevcuttur. Genelde ketebesiz oldukları halde en usta hattatlara yazdırılır ve en ünlü müzehhip ve mücellitlere teslim edilip en güzel şekilde bezenirdi (Acar, XLVIII, 83). Serlavha tezhibi yerine, metnin başladığı ilk sayfada tezhip yapılır ve bunada "unvan" sahifesi denir. Dikdörtgen formlarda tasarlanan tezhiplerin çoğu kubbeli veya taç biçiminde olup tıgırlarla süslenerek bitirilmiştir. Unvan sayfalarında zaman zaman metni çevreleyen yalnız altınla yapılan veya şikâf yapılmış halkâr şeklinde bezeme yapılarak tezyin edildiği mevcuttur (Gündüz, 2008, 134). Araştırmasını yapmış olduğumuz eserde daha ziyade dini ilimlere gibi İslami ilimlere ait konular içermektedir (Ülkü, 1977, 608).

Bu dua kitabının yazma nüshaları tarikatlarla ilgili en çok rastlanan yazma eserlerdendir (Gündüz, 134). Cezuli hazretleri tarafından derlenerek yazılan selavatı şerifler çok fazla okunan (Uludağ, 1994, IX, 114). bu dua kitabı birçok kişi tarafından şerh edilmiştir. Ülkemizde ise bu şerhlerden dilimize Türkçeye çevrilmiş en meşhuru ise Kara Davutzâde Mehmed Efendidir (Davut, 1970, 7).

Bilginlerinde o derece çok olduğu devirde Kara Davut Efendinin (Davut, 7) de Delâilü'l Hayrât Faslı Ebu Abdullah Muhammed Cezuli Hazretleri tarafından yazılmış ve talebelerine ders olarak okutuyordu. Delâilü'l Hayrât'ın yazmaları tarikatlarla ilgili en çok rastlanan eserlerdendir.

Delâilü'l Hayrât ile İlgili Genel Hususiyetleri

Hattatı Seyyid İbrahim El Mağruf tarafından Nesih-Hatt'ı İcaze olalarak yazılmıştır. Kitabın Konusu Arapça-Dua kitabı niteliğindedir. Yazıldığı tarih 1229 H./ 1814 M. Yazan kişi ise Muhammed Bin Abdurrahman Bin Ebû Bekir Bin Süleymân Cezûli'dir.

Delâilü'l Hayrât'ın Yazı Özellikleri

Satır sayısı 11 dir. Ebadi 17x12 cm. ölçülerindedir. Kâğıdı çay rengi, aherli kağıt kullanılmıştır. Mürekkep olarakta İs mürekkebi ile eserin metin kısmında kullanılmış, üstübeç mürekkebi ise başlık tezhiplerindeki altın zeminli yazı alanlarında kullanılmıştır.

Delâilü'l Hayrât'ın Süsleme Özellikleri

Tezhipli Sayfaları; Eserde üç adet Serlavha bezemesi mevcuttur. Dikdörtgen formunda Başlıklar ve Kutsal mekân tasvirleri, Hilye-i Şerîf, Güller, Beyne's-sütûr, yazı aralarında kullanılan yüz den fazla Durak gülleri, Sayfa kenarları tezhipleri, Sayfa sonu tezhipleri, Hatime sayfası gibi oldukça zengin her sayfasının farklı sayfa tasarımlarıyla hem göze hem gönle hitap eden bir eserdir.



Foto 1: 2819 Envanter Numaralı Delâil-i Hayrât'ın Cildi

Delâil-i Hayrât'ın Cildi

Eserin cildi siyah renkte mukavvâ olup Klasik İslam Cildi tarzında tasarlanmıştır. Cildin ortasında beyzi formda şemse ve şemsenin iki ucunda salbekler ve dörtkenarda köşebent tezyînat uygulanmıştır. Cilt renginde zeminli şemsenin tezyiyanatı $\frac{1}{4}$ simetri tasarlanmış sıvama altınla işlenen rûmî motif ve tepelik motiflerinin birbirlerinin iç içe bağlanarak helezonlar oluşturan sade bir tezyînata sahiptir. Dörtkenarda yer alan köşebentler kendi içlerinde yarı simetri tasarlanmış aynı renk ve tekniğin kullanıldığı bir bütünlük içinde tezyin edilmiştir. Cilt tezyînatını çeviren bir mm.'lik altın bir kuzu çekilmiş ve hemen akabinde ise önce ince bordür kısmı cilt zemini üzerine altınla işlenen ikili burma görünümündeki zencerek den sonra altın bir kuzudan sonra ise kalın bordür mevcuttur. Cildin miklebinin tezyînatı da aynı mantıkta olup orta kısımdaki şemse diğerine göre daha küçük ve yuvarlak olarak tasarlanmıştır. Cildin köşelerinde ve Salbek de yer yer yıpranmalar ve kopmalar olmuştur.



Foto 2: 2819 Envanter Numaralı Delâil-i Hayrât'ın Cilt iç kapak

Delâil-i Hayrât'ın Cilt iç kapak

Cilt iç kapak kırmızı renkte zemin rengi üzerine altın ile bezenmiştir. Bu bezeme altın kuzu ve cetvelle çevrelenen alan içerisi gayet sade şekilde tasarlanmıştır. Geometrik tarzda tasarlanan ulama desenlerin ortalarındaki noktalarla desende devamlılık ve göze hoş görülen bir süsleme elde edilmiştir. Cilt iç üst, alt kapak ve miklep aynı şekilde tezyin edilmiştir.



Foto 3: 2819 Envanter Numaralı Delâil-i Hayrât'ın Okumaya Başlama Duası Başlık Tezhibi

Delâil-i Hayrât'ın Okumaya Başlama Duası Başlık Tezhibi

Delâilü'l Hayrât'ı okumaya başlanmadan evvel bazı dualar sabit olunmuştur ve bunlar okunarak başlanması bu dua kitaplarının usulündedir. Besmeleyi şerifle başlanıp okunması faziletli olan dualarla devam edip Peygamber Efendimize (SAV) getirilen selâti selamla son bulur (Davut, 368,390).

Nesih hattıyla yazıla eserde yazı alanında Besmele'i Şerife üzerindeki serbest tasarımda renkli bezeme ve dört adet durak motifi yapılmıştır. Eserin sağ sayfasında başlık tezhibi yer almaktadır. Mihrabiye kısmı bölünmeden altın zemin üzerine renkli bir şekilde tezyin edilmiştir. Dikdörtgen formda olan başlık kısmı ½ oranında simetriktir. Başlık bölümünün orta kısmı altın zeminli yazı alanı üstübeç mürekkebiyle başlık yazısı yazmaktadır. Başlık tezhibini çevreleyen kuzu ve cetvel kısmından sonra bulunan mavi zemin üzerine yapılan zencerekli bordür mihrabiye'nin taç kısmına kadar uzanmaktadır. Mihrabiye'nin taç kısmında ise ½ oranında simetrik desen tasarımı zemini altın ile işlenmiş, mavi renkte yapılan Rûmî motifleri alt köşede ve ortada tasarlanarak renklenerek bu alan içerisinde pembe, mavi, beyaz, kırmızı renkte boyanan penç ve gonca motifleriyle de tamamlanmıştır. Altın zeminli olan bezeme alanı yarım ayırma rûmî motifinden çıkan helezon altın dallar üzerine penç ve gonca motiflerinden oluşan bolca altın yaprakların bulunduğu oldukça hareketli bir tasarıma sahip tezyînatın oluşmaktadır.



Foto 4: 2819 Envanter Numaralı Delâil-i Hayrât'ın Temellük Kitabesi-Serlevha Tezhibi

Delâil-i Hayrât'ın Temellük Kitabesi-Serlevha Tezhibi

El Cezuli Hz. Eserinin adını Delâilü'l Hayrât ve Şevâriku'l-Envar fi zikri's Selât ale'n-Nebiiyi'l-Muhtar adını (sayfa b sol da) zikredilen temellük kitabesinin çevreleyen serlavha tezhibinin yer aldığı yazmadaki en güzel sayfalardan biri olduğu aşikârdır. İnce ve oldukça yoğun tezyînatı olan serlevha tezhibinin yazı alanındaki duraklardan ve satır arası beyne's-sütûr tekniğinde işlenen sıvama altının yoğun kullanıldığı çok renkli bir tasarıma sahiptir.

Karşılıklı iki sayfayı bezeyen tezyînatlı sağdaki sayfa Besmele'i Şerife birlikte yedi satırdan oluşmaktadır. Besmele'i Şerife üzerindeki boşluk alanında penç, gonca ve basit yapraklardan oluşan serbest bir tasarım ile süslenmiştir.

Yazı alanının üzerinde mavi, altın, pembe ve altın olmak üzere dörtkenar suyu ile çevrili taçlı mihrabiye tezhibi yer almaktadır. ½ simetrik tasarlanan tezyînatın orta kısmında altın zeminli yazı alanlığı boş bırakılmıştır. Mihrabiye kısmında alt sağ ve sol köşesinde bulunan barok kıvrımlarla altın zeminli pafta ayrılması yapılan köşeliklerin içinde bulunan altından ayırma Rûmîlerin merkezindeki yarım hatâyî ve penç motifinden çıkan dallarla bitkisel motifler kullanılarak oluşturulan tasarıma sahiptir. Motif yoğunluğunun ortadaki lacivert zeminde daha fazla olduğu görülmektedir. Pembe, mavi, kırmızı renkte penç ve gonca motiflerinden oluşan daha sade bir tezyînata sahip olan altın zeminli paftalara göre orta zemindeki motifler daha renkli ve eserin dönem özelliğine uygun olarak işlenmiş ve beyaz renkle üç boyutluluk etkisi artırılan motifler daha hareketli bir görünüm kazandırılmıştır. Köşelerdeki tezyînatın sade motifleri ile çevrelen bu alan altın dendanlarla bitirilerek taç kısmı oluşturulmuş beş adet tığla tezyînat tamamlanmıştır.



Foto 5: 2819 Envanter Numaralı Delâil-i Hayrât'ın Esmâ-i Nebi Sayfası

Delâil-i Hayrât'ın Esmâ-i Nebi Sayfası:

Peygamber efendimizin mübarek isimlerinin yazılı olduğu zikrinin haftanın belli günlerinde vird edilmesi Delâilü'l Hayrât'ın okuma usulünde mühim bir yer tutar. Sağ taraftaki sayfada başlık tezhibiyle başlayan pembe renkte üzerine zencerek yapılan bordür kısmının içinde cetvel ve kuzulardan sonra ¼ simetrik tasarlanmış tezhipli süsleme ile başlar. Başlık kısmının ortasında yazı alanlığı mevcuttur sıvama altın ile boyanmış üzeri üstübeç mürekkebiyle başlık yazısı yazılmıştır. Peygamber Efendimize ait güzel isimlerin yazıldığı yazı alanında durak motifleri ile de tezyînat yapılan sayfa düzenine sahiptir. Kat kat işlenen yıldız formundaki durak motifleri lacivert, mor, pembe renklerde işlenmiştir. Kuzu ve cetvelle ile çevrili sayfa, dikdörtgen formunda çerçevelenmiştir. Sayfa kenarlarına yazılan Allah (cc.) güzel isimlerinden oluşan esması yazılmıştır.



Foto 6: 2819 Envanter Numaralı Delâil-i Hayrât'ın Hilye-i Şerif'i

Delâil-i Hayrât'ın Hilye-i Şerif'i:

Hilye-i Şerîfler Hafız Osman tarafından 17. yüzyılda küçük, orta, büyük forumlarda tasarlanmıştır. Cepte taşınılabilen küçük boyutlardaki yazma eserlerin içinde genelde Delâilü'l Hayrâtlarda yer alırlar. Kendi içerisinde bölümlere ayrılan ve tezyînat ve yazı alanları mevcuttur. Baş makam Besmele'i Şerife ile başlar. Başlık tezhibinin hemen altında yer alan Besmele'i Şerifin yazı alanı kâğıt rengine bırakılmış tek bir gonca ile süslenen alanın iki yanında yuvarlak içinde bulunan Hattı İcaze hattı ile yazılı dairelerin dışı sadece kırmızı renkle süslenmiştir. Ortada göbek kısmındaki yazılı olan metinde Peygamber Efendimiz (S.A.V.) ahlaki, fiziki, özelliklerinden bahseder. Bu metni çevreleyen hilal kısmı tezyînat alanı olarak kullanılır. Eserde sadece sıvama altın ile bezenmiştir. Merkezdeki yuvarlak metnin zemini kâğıt rengine bırakılmış ve yirmi iki tane altın durak motifleriyle süslenmiştir. Etrafında dört Halifenin isimlerinin yazılı olduğu bölümlerin zemininde tezhiple süslenen alanlardır. Bu bölümden sonra ayeti kerimenin yazıldığı bölüm baş makamla aynı şekilde tezyin edilmiş ve hemen altında da koltuk tezhibi eserdeki başlık tezhipleriyle benzetilmektedir. Yazı alanı ve yazısı mevcuttur. Kuzu altın cetvel kuzu şeklinde çerçevelenen dikkörtgen formu sayfa düzeni içerisinde tasarlanan Hilye-i Şerif tezyînatı tamamlanmıştır.



Foto 7: 2819 Envanter Numaralı Delâil-i Hayrât'ın Mekke ve Medine Tasvirleri

Delâil-i Hayrât'ın Mekke ve Medine Tasvirleri

Tezyînat yönünden zengin olduğu kadar İslam dinindeki tasvir anlayışlarının en güzel örnekleri Delâilü'l Hayrâtlarda bulunan Mescid-i Haram ve Mescid-i Nebi minyatürleridir. Minyatürler mekânlardaki ayrıntılar doğru bir şekilde tasvir edilmiştir. Resimlenen tüm yapı ve mimari özelliklerine dikkat edilmiş ve çevresinin gerçek görüntüsüyle işlenmiştir.

İki sayfadaki minyatürde de etrafına yapılan tezyînatla oval bir forum içerisine yerleştirilmiştir. Birbiri ardınca sıralanan sıra dağlar doğadaki renklerle uyumlu ve üzerlerinde ise kobalt mavisi gökyüzü betimlenmiştir.

Sağ sayfadaki Mekke şehri sarı topraklarıyla ve farklı dağ rengine tasvir edilmiş ve merkezinde yedi minaresi bulunan üzerleri kubbeli revaklar sırasıyla dikkörtgen bir planda sıralanmıştır. Ortada siyah örtüsü, altın bezeli kuşağı ve kapısıyla Kâbe bulunmaktadır. Kâbe'nin etrafına beyaz renkte met'af daireleri gösterilmiştir. Zemzem kuyusu binası, pastel renkli damlı, beyaz renkte Kâbe evleri tasvir edilmiştir.

Sol sayfadaki sayfada ise Medine şehrin doğası dağlarıyla birlikte yeşil renkte tasvir edilmiştir. Ortasında revaklar sırasıyla oluşturulmuş iki bölümlü beş minareli dikkörtgen avlu içerisinde Mescid-i Nebi tasvir edilmiştir. Avlunun üst tarafında yeşil zeminli dört sütun üzerinde etrafı açık bir mekân ile minber bulunmaktadır. Avlunun alt tarafında ise kare şekilde kubbeli tek bir mekân, bir su kuyusu ve Hz. Fatma annemize atfedilen bahçeyi gösteren hurma ağacı yer almaktadır. Etrafında ise yan yana üst üste istif edilmiş düz damlı Medine evleri ile tam bir şehir tasviri yapılmıştır.

Her iki sayfada da altın cetvel ve siyah kuzular çekilerek çerçevelenmiştir. Minyatürleri çevreleyen tezyînat iki mekânda da aynı desen uygulanmış sayfalarda ¼ simetrik desen iki tarafında bulunan altın zeminli üzeri yivli sütunlarla birbirine bağlanmıştır. Altın zeminli barok kıvrımlarının desen sınırları belirlenmiş üzeri kırmızıyla tonlanarak daha hareketli bir görünüm oluşturulmuştur. Köşelerde altın ile işlenen rûmî motifleriyle paftaya ayrılmış bu alan içerisine altınla yapılan yarım penç ve hatâyî motifi yerleştirilmiştir.



Foto 8: 2819 Envanter Numaralı Delâil-i Hayrât'ın Serlavha Tezhibi

Delâil-i Hayrât'ın Serlavha Tezhibi:

Salatı Selamların yani kitap metninin başladığı sayfayı bezeyen serlavha tezhibi ile tezyin edilen kısımda; Resulullah (SAV) Hz. hesaba gelmez yüce nimetlere ermesi pazertesi gecesi nail olması hasebiyle Delâilü'l Hayrâtların okunmasında bu günde başlanır. Süleyma Cezuli hazretleride Besmele'i Şerifle başlamayı uygun gördüğü Selavat-ı Şerifelerin birincisiyle başlayıp (Allahumme salli alâ Muhammedin ve ezvâcihi ve zürriyetihi kema salleyte alâ İbrahime ve bârik alâ Muhammedin ve ezvâcihi ve zürriyetihi kema bârekte alâ âli İbrahime inneke hamidün mecidün.) (Davut, 396). yüzyirmisekiz selat selam ile devam edilen bu dua kitabının haftanın diğer günlerindede okunarak tamamlanır.

Delâilü'l Hayrâtın sağ ve sol sayfasında karşılıklı simetrik olarak tasarlanmış sayfa kenarı ve serlevha tezyinatı bulunmaktadır. Sayfa başlangıcının tezhibi başlık tezhibi ve mihrabiye tasarımları etrafına ise sayfa kenar tezhibi yapılmıştır. Besmele'i Şerifle birlikte yedi satırdan oluşan yazı diğer sayfalarda onbir satır üzere yazılmıştır. Yazı alanı kağırdın kendi renginde olup nesih hat ile yazılmıştır. Yazı satırları beyne's-sütür tekniğinde sıvama altın ile siyah tahrirlerle tamamlanmıştır. Yazı aralarındaki duraklar dört tane olup dönem özelliklerine göre işlenmiştir. Besmele'i Şerifin üstünde bulunan boşluk alana ½ oranında simetrik mavi renk tonlarıyla işlenen büyük hançer yaprağı ve pembe goncadan oluşan, altın dal ve basit yapraklarla zenginleştirilmiş tasarım mevcuttur.

Yazı alanının üstünde iki çeşit tezyinat yer almaktadır. Yazının hemen üstünde yatay ince bir dikdörtgenden başlık tezhibi yer almaktadır. Bu alanı ve üzerindeki mihrabiye tezhibini de çevreleyen açık pembe zeminli kenar suyu çevrelemektedir. Başlık tezhibinin ortasında altın zeminli yazı alınlığı yazısızdır. Yazı alanını iki yanında ½ tasarlanmış tezyinat bulunmaktadır. Lacivert zeminli alanda yarım pembe renkteki penç motifinden çıkan dal üzerinde goncayla devam edip kiremit kırmızısı yaprakla son bulan sade bir tezhiple bezenmiştir.

Sayfa tezyinatında mihrabiye kısmı ½ simetrik tasarlanmıştır. İnce ve kalın üç kenar suyuyla çevrilidir. Alt köşelerde ve ortada ayırma rûmillerle ortadaki tepelik motifinde birleşerek köşelere bağlanıp bütünlük arz etmektedir. Bu alanda pembe, beyaz ve mavi pastel tonlarında kullanılmış tam ve gonca penç motiflerinden oluşan tasarıma sahiptir. Kompozisyonu altınla işlenmiş basit yapraklarla tamamlanmıştır. Taç kısmı altın dendanlarla oluşturulup bir kırmızı bir lacivert renkteki tığlarla son bulmuştur.

Sayfa kenar tezhibi iki sayfaya karşılıklı olarak ¼ oranında simetrik tasarlanmıştır. Halkâr tekniğinde tasarlanmış hatâyî, penç, gonca ve hançer yaprağı basit yaprakların kullanıldığı tek dal üzerinde kompozisyon oluşturulmuştur. Altın ve yeşil rengin bir arada kullanıldığı şikâf denilen renkli halkâr tekniğinde işlenmiştir. Sayfa keneri tezyinatı kuzu ve cetvelle sınırlandırılarak bitirilmiştir.



Foto 9: 2819 Envanter Numaralı Delâil-i Hayrât'ın Başlık Tezhibleri

Delâil-i Hayrât'ın Başlık Tezhibleri

Eserdeki başlık tezhipleri yazı alanının iki yanına tasarlanırken birbirlerine benzer özellikte olan tasarım biçimleri bazen karşılıklı ters simetri yapılan paftalara bölünmüştür. Dal tasarımları helezon oluştururken üzerlerine yerleştirilen çok çeşit arz etmeyen motifleri ve sade tasarımlarıyla yer yer geometrik forumlar oluşturan başlık tezhipleri altın ve lacivertin üzerine pastel tonlarda motifler işlenmiştir.

Delâilü'l Hayrâtın varlığında bulunan tezyînatlı başlıklar aynı forum ve bezeme özelliklerine sahip olup her biri için ayrı desen tasarımı yapılmıştır. Dikdörtgen forumda olan başlık tezhipleri kenar sularıyla çevrilmiştir. Hepsinde yazı alınlığı mevcuttur. Tamamen altın zemin üzerine tasarlanmış olan bu başlık tezhibi $\frac{1}{2}$ oranında tasarlanmıştır. Yazı alanının her iki tarafına yapılmış olan süslemenin merkezinde büyük yapraklarla oluşturulan desen, yarın penç motifinden çıkan dal bitimine uç goncaları ve yaprakla bitirilmiştir. Mavi kırmızı ve altınla renklendirilen tezhibin renklere beyaz katılarak kademelendirilerek tonlama yapılmıştır.

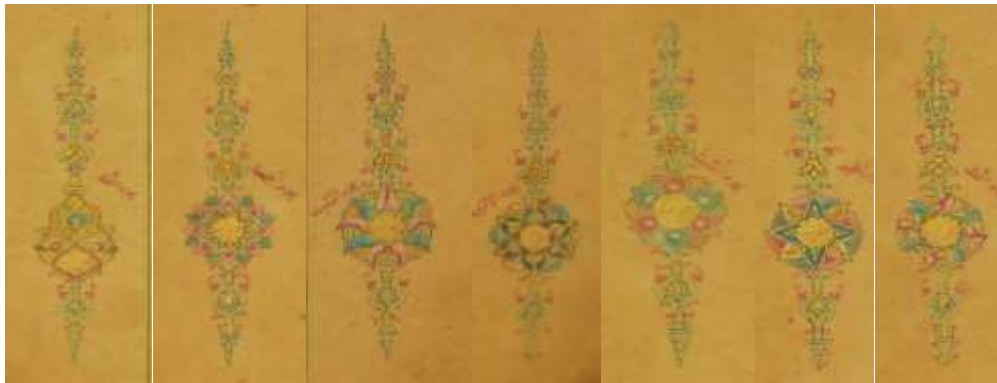


Foto.10: 2819 Envanter Numaralı Delâil-i Hayrât'ın Gülleri

Delâil-i Hayrât'ın Gülleri

½ simetrik tasarlanan güller, altın rûmîlerle altın zeminli paftada ise ortada mavi penç motifi kullanılarak tamamlanmıştır. Bir diğer gül ise sekizgen dört katmandan oluşan sekiz kollu yıldızların her katı farklı renklerdedir. Yıldız formundaki güt tezyinatı üç boyutlu etkisiyle çok katlı etkisi vermektedir. Altta kısa üstte ise tepelik motifleriyle başlayan uzun ve zengin bir tığ ile tamamlanmıştır. Bu Delâilü'l Hayrâtın gül tezyinatı hep tek gül olmak üzere tasarlanmış olup, bitkisel motif formunda tasarlanan güller den güzel bir örnek olan hatâyî motifinden oluşturulan bir güldür. Beyaz renkle tonlandırılarak hareket kazandırılan gül tasarımıdır. Pastel tonların ve altının uyumlu kullanımıyla oluşan penç motifi şeklinde tasarlanan gül altı taç yapraklıdır. Taç yaprak aralarına yerleştirilen bir sarı bir yeşil renkte gonca motifleriyle hatâyî formu kazanmıştır. Tığ süslemeleri diğer güllerle aynıdır eserdeki diğer gül tığlarıyla aynı özellikte tasarlanan bezeme; gülde kullanılan renklerle işlenerek uyum ve bütünlük sağlanmıştır. Altı kollu papatya şeklinde tasarlanan gül tezyinatı ve eserdeki gül tezyinatında hemen yanlarına yazılan yazının lal mürekkebiyle yazılıp güllerin tığlarında da bu mürekkepten kullanılan negatif gonca motifleri ile eserdeki tezyinatın aslında ne kadar ince tasavvur edildiği görülmektedir. Eserde ki gül tezyinatlarında çarkıfelek motifinden oluşan gül tasarımı ve yıldız formundaki gül tezyinatının yıldız kollarının aralarındaki boşluklara dendanla çevrilerek yuvarlak forum elde edilmiş onların zeminleride tonlanarak bir pembe bir mavi olarak boyanmıştır.



Foto 11: 2819 Envanter Numaralı Delâil-i Hayrât'ın Hatim Sayfası

Delâil-i Hayrât'ın Hatim Sayfası

Hatim sayfası tezhibi kalın altın cetvelle çevrelenen dikdörtgen sayfa formunun içine tasarlanmıştır. En üstte Nesih hattı yazısının bulunduğu başlık kısmı zemini kağıt renginde bırakılmış yazının her iki yanını durak motifleriyle tezyin edilmiştir. Sayfanın merkezinde tam bir daire içerisinde yazılı metin kısmı ve etrafında sıvama altın ile doldurulmuş hilal bölümünün iki yanı cetvelin alt kısmında kalmıştır. Sadece sıvama altın ile tezyin edilen hilal kısmı sade bırakılmıştır. Metin kısmının altında bulunan tezhibi pembe ve yeşil iki kenar suyu çevrelemektedir. Bu alanın alt köşelerine rûmî motifleriyle zemin ayırması yapılmış ve bu kısımlar siyaha boyanmıştır. ½ simetrik tasarlanan bezemenin diğer zemin rengi mavidir ve penç ve goncalar basit yapraklar altın ile boyanmıştır. Metnin üst kısmında daha ince mavi zeminli aynı motif renk özelliklerinde daha sade bir tasarım mevcuttur.



Foto 12: 2819 Envanter Numaralı Delâil-i Hayrât'ın Serlavha

Delâil-i Hayrât'ın Serlavha

Delâilü'l Hayrâtın sağ ve sol varığında karşılıklı ¼ oranında simetrik tasarlanmış serlevha tezyinatı bulunmaktadır. Sağ varığında Besmele'i Şerifle birlikte yedi satır üzerine yazılmıştır. Yazı

alanı kâğıdın kendi renginde olup nesih hat ile yazılmıştır. Yazı satır araları beyne's-sütür tekniğinde altın ile tezyin edilmiştir. Yazı alanındaki duraklar ilk durak motifiyle son durak motifi aynı özelliklere sahipken bu iki durak arasında otuz iki adet basit yuvarlak formlu içlerinde R.A. yazısının bulunduğu diğer duraklar mevcuttur. Besmele'i Şerife'nin üzerinde bulunan boşluk ta ise büyük hançer yapraklarının ve altın dalların üzerinde gonca ve basit yapraklarla tasarlanmış serbest tasarım yer almaktadır. Renk tonlamalarının yapıldığı üç boyutlu boyanan bu tezyinatda yazma eserin genel dönem özelliklerini taşımaktadır.

Yazı alanının üstünde dikdörtgen forumda başlık tezhibi yer almaktadır. Bu alanı ve mihrabiye kısmını çevreleyen pastel renkte kenar suyu ile çevrelenmiştir. Başlık tezhibinin üzerinde bulunan mihrabiye pastel renkte kenar suyu ile çevrelenmiştir. ½ oranında tasarlanan taç kısmı zemin ayırması yapılmamış tamamen altın kullanılmıştır. Pastel renklerle tonlanarak boyanan rûmî motifleri ve bitkisel motifleri kullanıldığı desen tasarımı başlık tezhibiyle renk ve motifleri aynıdır. Sayfa kenar tezhibi iki sayfaya karşılıklı olarak ¼ oranında simetrik tasarlanmıştır. Aynı eserde bulunan serlevha tezhiplerinden bir diğeriyle aynı kenar suyu desenine sahiptir. Halkâr tekniğinde tasarlanmış hatâyî, penç, gonca ve hançer yaprağı basit yaprakların kullanıldığı tek dal üzerinde kompozisyon oluşturulmuştur. Altın ve yeşil rengin bir arada kullanıldığı şikâf denilen renkli halkâr tekniğinde işlenmiştir. Sayfa keneri tezyinatı kuzu ve cetvelle sınırlandırılarak bitirilmiştir.



Foto 13: 2819 Envanter Numaralı Delâil-i Hayrât'ın Köşelik Tezhibi

Delâil-i Hayrât'ın Köşelik Tezhibi

Eserde bulunan metnin son sayfasında şekil ve konum olarak köşelik, koltuk adı alan tazyinat eserdeki diğer bezemelerle benzer niteliktedir. Kalın altın cetvelle çevrelenen sayfa düzeni metnin sayfadaki süsleme formuna uygun olarak sonlandırılmıştır. Altın, pembe, renkteki kenarsuyu bezemeleri üç sıradır. ½ simetrik tasarlanan koltuk tezhibi köşelerde altın Rûmîlerle pafta ayırması yapılmış zemini siyah boyanmıştır. Bu alan dışında kalan alan mavi zeminlidir. Siyah zeminden rûmî motiflerin merkezinde bulunan yarım penç ve gonca motiflerinden çıkan helezon dal her iki zemine de kaplamış dal üzerindeki motifler mavi zeminde altın olarak işlenmiştir. Yazı alanına küçük sade tezyinat yapılmıştır.

Sonuç

Tezhip sanatının en çok kullanım alanlarının başında yazma eserler gelmektedir. İslam sanatları içerisinde duygu ve düşünce birliği sağlayarak ruhlara sükûnet veren güzeli ve iç dünyayı incelten ve eserlerine bunları yansıtan Osmanlı eserleri (Arpaguş, 2009, 300) asırlar boyunca kitap sanatları her yüzyıl değişmiş, eskiyle birlikte yeni motifler renkler ve ekoller oluşmuştur. Klasik tavrda sanatın en muhteşem örnekleri ile olgunluk devresini tamamlayan tezyini sanatlar batı etkisiyle farklı unsurlardan etkiler barındıran yeni üslûplar meydana gelmiştir. Böylelikle gelenekselleşen Türk sanatları her yüzyılda var olmuşlardır.

İncelemesini yaptığımız Delâilü'l Hayrât'ın ise bu asırlar içinde XVIII. yüzyıla rastlamaktadır. Bu yüzyılın ilk çeyreğinde şerh edilen eserlerdeki tezyinat yer yer klasik unsurlarını korumuş genelde renk ve motifleriyle batılılaşma etkilerini görülmeye başlandığı iri motiflerin kullanıldığı daha rahat tasarımlardan oluşmaktadır. Dikkat çeken ve klasik tezhipten tamamen ayıran en önemli unsur motiflerin çok çeşitlilik arz etmediği yapraklarla birlikte kullanılan tek motif çeşidinden oluşan kompozisyonlardır.

Eserlerde genelde motiflerde kullanılan renk ve beyazla tonlandırılması ile hareketli ve çok renkli tasarımların yapılması gibi özelliklerle barok tezyinat izleri de taşımaktadır. Ayrıca bu

dönemde tezhiplerin zeminin renginin ağırlıklı olarak altın, lacivert ve siyahın kullanıldığını incelemesini yaptığımız eserlerde de görülmektedir. İki renk altını kullanıldığı tasarımlarda lal mürekkebiyle yapılan tahrirlerle renklendirildiği de görülmektedir. Böyle örneklerin incelemesini yaptığımız eserde mevcuttur altın zeminli çok az ve iri motiflerin kullanıldığı tasarımlar başlık ve taç tezhipleri işçilik bakımından da zayıf sade renksiz tasarımlarla oldukça renkli tezyinatın esrede bir arada kullanıldığı görülmektedir. Serlavha tezyinatının başlık ve mihrabiye kısımlarının bir tasarlanıp sayfa kenarlarına yapılan iki renkli veya birkaç rengin bir arada kullanıldığı zengin halkâr desenleriyle yapılan kompozisyonlar eserde de uygulanan sayfa düzenleridir.

Ayrıca bolca bulunan tezhip bezemeleriyle birlikte Delâilü'l Hayrât tezyinatı oldukça çeşitlilik arz ettiği sayfaları ile birçok tezyinatı içinde barındırmaktadır. Esmâ'i Nebi sayfaları zengin durak motifleriyle bezenirken bir diğer sayfada hatim sayfası tezyinatı bambaşka forum ve tasarım içindedir. İki sayfaya karşılıklı işlenen ilk serlevha sayfası tezyinatı en yoğun olanıdır. Serlavha tezhibinden sonraki sayfalarda onunla uyumlu tasarlanan dikdörtgen başlık tezhipleri ve gülleri ile renkli cıvıllı bir tezyinata sahiptir Delâilü'l Hayrâtlar içerisinde bulunan güzelliklerden biride Hilye-i Şerîf sayfasıdır. Şerifini Peygamber Efendimiz (SAV.) den alan onun güzel ve mübarek vasıflarından bahseden bambaşka bir tasarıma sahip olan sayfa düzeni ile tezhip sanatını ayrı ayrı her bölümünü hat sanatıyla birlikte süsler. Manevi duygulara hitap eden sanki oralardaymış gibi hissettiren kutsal toprakların tasvirleri tam bir şaheserdir en güzel renklerinden biridir eser sayfalarının arasında. İncelemesini yaptığımız eserlerin bulunan Mekke ve Medine şehirlerinin tasvir edildiği sayfalar karşılıklı iki sayfada ve etrafları ise tezyinatlıdır. Delâilü'l Hayrât'ın cildî siyah üzerine altın ile işlenen sade tasarımına rağmen eser içindeki tezyinat daha zengin tasarımlara sahiptir.

Sonuç itibarıyla hem göze hem gönle hitap eden Delâilü'l Hayrâtlar tezyinatıyla hattı, minyatürü, cildi ile ve yıpranmış sayfalarıyla bizlere çok şey anlatmakta o devirlerde ömürlerini boş geçirmeyip dua kitaplarını süsleyen zengin bir medeniyet sahibi olan atalarımızın izinden yürümek temennisiyle.

Kaynakça

- ACAR, Şinasi, “**Sanat Değeri Taşıyan El Yazması Kitaplar**”, *Antik Dekor ve Sanat Dergisi*, Antik A.Ş. Yayını, XLVIII, 83.
- ARIK Ruçhan, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 1988, 21.
- ARPAGUŞ, Sâfi, **Mevlevîlikte Ma'nevî Eğitim**, “Güzel Sanatlar Eğitimi”, Vefa Yayınları, İstanbul 2009, 300,301
- ASLANAPA, Oktay, **Türk Sanatı**, Remzi Kitap Evi, İstanbul 1993,364.
- BİNARK, İsmet, **Eski Kitapçılık Sanatlarımız**, Ayyıldız Matbaası, Ankara 1975,13.
- DAVUT, Kara, **Delâilü'l Hayrât Şerhi**, Huzur Yay., Pazarlama Tic. Ltd. Şti., İstanbul 1970,7.
- DERMAN, Çiçek, “**Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi**” *Türkler*, Yeni Türkiye Yay., Ankara 2002, XII, 299.
- ELİTOK, Hüseyin, **Vakıflar Genel Müdürlüğünde Bulunan Hanım Sultanlara Ait Bir Gurup Vakfiyenin Hat, Tezhip ve Cilt Bakımından İncelenmesi**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2014, 77.
- GÜNDÜZ, Hüseyin, “**Hat Tezhip ve Tasvir Sanatının Görkemli Buluşması Delâilü'l Hayrât**”, *El Sanatları Dergisi*, İstanbul 2008, V, 134-138.
- GÜNEY, Gül, “**Manisa İl Halk Kütüphaneleri ve Manisa Yazma Eserler Kütüphanesindeki Bazı Mushaf-Şerif Yazmalarının Ciltleri**”, *Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık 2013 Manisa Özel Sayısı, XIII, 1,18.
- KUBAN, Doğan, **Batıya Göçün Sanatsal Evreleri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2009, 1.
- KUBAN, Doğan, **Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahtarı**, YKY yay., İstanbul 2002, 90.
- ULUDAĞ, Süleyman, “**Delâilü'l Hayrât**”, *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., İstanbul 1994, IX, 114.
- , “**Muhammed b. Süleyman El-Cezûli**”, *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., Ankara 1993,VII.,515.
- ÜLKÜ, Hayati, **İslam Tarihi**, Çile Yay., İstanbul 1977, 628.
- YILMAZ, Abdulkadir, **Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları**, Damla Yayınevi, İstanbul 2004. 65,

**TÜRKİYE’DE KİTAP SANATLARI ARAŞTIRMALARINDA KARŞILAŞILAN
SORUNLAR: ESERLERE ULAŞMA, KAYNAK KULLANIMI, İÇERİK VE
METODOLOJİK YAKLAŞIMLAR ÜZERİNE BAZI GÖRÜŞLER**
PROBLEMS ENCOUNTERED IN THE STUDIES RELATING TO BOOK ARTS IN
TURKEY: SOME VIEWS ON THE ACCESS TO MANUSCRIPTS, RESOURCE
USE, CONTENT AND METHODOLOGICAL APPROACHES

*Sevay Okay Atılğan**

Özet

Kitap sanatları Türk sanatı tarihi içerisinde en önemli çalışma sahalarından birisini oluşturmaktadır. Elyazmaları bu bağlamda tarihi, dini, edebi, coğrafi vb. çok farklı konulara yönelik kapsamlı metin içerikleri yanında başta Kur’an-Kerim’ler olmak üzere son derece zengin süsleme unsurları ve şüphesiz doğrudan kendi dönemlerini belgeleyen nadide eserler olmaları bakımından büyük öneme haizdir. Kitap sanatları araştırmaları öncelikle başta Edebiyat Fakültelerinin Sanat Tarihi bölümleri olmak üzere, Güzel Sanatlar, Geleneksel El Sanatları, Sanat ve Tasarım Fakülteleri ile Türk İslam sanatına yönelik çalışmalar yapan eğitim kurumları bünyesinde yoğunlaşmaktadır. İlgili birimler bilimsel metodoloji bakımından birtakım farklılıklar içermekle birlikte, eserler üzerinde doğrudan çalışabilme koşullarının oluşturulamadığı durumlar ile dönem kaynakları, diğer belge ve bulguların değerlendirilmesi aşamasında bazı sorunlar ile karşılaşmaktadır.

Esasen Türkiye’de kitap sanatlarına yönelik araştırmaların geçmişi oldukça yakın bir tarihe işaret etmektedir. Cumhuriyetin başlangıcı olarak belirlenebilecek bu sürece bakıldığında bilimsel metodolojiye uygun ilk sistemli araştırmalar 1960-1970 sonrasında gerçekleştirilmiştir. Kitap sanatlarının tarihsel süreç içerisindeki gelişimi, teknik ve uygulama yöntemlerinin yeni belge ve bulgulara dayalı zengin kaynak verileriyle ortaya konulduğu özgün araştırmalara dayanan makale ve kitapların yayınlanması ise ancak 1980-1990’larda önemli bir ivme kazanmıştır. Bu çalışmada günümüzde kitap sanatları araştırmalarında öne çıkan sorunlar “eserlere ulaşma”, “kaynak ve belgelerin değerlendirilmesi”, “İçerik ve metodoloji” başlıkları altında irdelenecek, bazı görüş ve önerilere yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Kitap Sanatları, Elyazmaları, Kaynak, Metodoloji, Problem

Abstract

Book Arts constitute one of the most important fields of study in the history of Turkish art. Manuscripts contain detailed texts dealing with historical, religious, literary, geographical themes and they are highly significant in view of the fact that they stand as rare works directly documenting their own periods and embodying amazingly rich ornamentation- the Qur’ans being on the forefront. Studies on the book arts are mostly focused in educational institutions such as the History of Art departments within Faculties of Letters, Fine arts, Traditional Handicraft, Faculties of Art and Design as well as Turkish Islamic Art. Though the said academic units diverge in scientific methodology employed, problems arise with respect to cases where the conditions allowing for direct study on the manuscripts are do not prevail as well as to the evaluation of resources pertaining to the era concerned, other documents and findings.

In fact, researches on book arts in Turkey have a very recent history, which date back to the foundation of the Republic. Throughout this epoch, the earliest systematic researches congruent with scientific methodology were undertaken after the period of 1960-1970. However in the historical development process of book arts, it was only after 1980’s and 1990’s that saw an extensive publishing of articles and books based on original researches which established technical and application methods through rich resource data derived from new documents and findings. This study handles the outstanding problems in the researches on book arts in particular in consideration present conditions and investigates them under the titles ‘Access to manuscripts’, ‘evaluation of sources and documents’, ‘content and methodology’. The study also puts forwards some opinions and suggestions.

Keywords: Book Arts, Manuscripts, Resource, Methodology, Problem

* Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

1. Giriş

Doğrudan kendi dönemlerini belgeleyen birinci el kaynak olmaları bakımından büyük önem arzeden elyazmaları Türk sanatının en önde gelen araştırma sahalarından birisidir. Söz konusu sahayı daha da önemli kılan esas unsur ise başta Kur'an-ı Kerim'ler olmak üzere kitap sanatları kapsamında değerlendirilen el yazması eserlerin büyük çoğunluğunun aynı zamanda son derece zengin ve değerli tezyini özellikler içeriyor olmasıdır. Nitekim üretim aşamaları ve özgün yapımların teknikleri göz önünde bulundurulduğunda hattından cildine her biri ayrı bir sanat dalı olarak değerlendirilen tüm unsurları bakımından elyazmaları ayrı ve özel bir öneme sahiptir. Öne çıkan bir diğer husus ise tarihi, dini, edebi, coğrafi vb. çok farklı sahalara yönelik kapsamlı metin içerikleri bakımından elyazmalarının aynı zamanda Türk sanatı araştırmaları dışında pek çok farklı disiplinin de araştırma sahasına dâhil olabilmeleridir. Bu nedenle kitap sanatı araştırmaları elyazmalarının gerek doğrudan birinci el kaynaklar olarak kendi dönemlerinin bilimsel verilere dayalı teorik-kuramsal zeminini oluşturmaları, gerekse pratik uygulama sahalarına yönelik yeni tasarım ve kurguların sağlam bir geleneksel yapı üzerinde inşaa edilebilmesi ve geleneğe dayalı görsel hafızanın gelecek kuşaklara doğru bir şekilde aktarılabilmesi açısından büyük öneme sahiptir. Çalışmanın metodolojisi bu bağlamda öncelikle konunun eğitim ve uygulama alanları kapsamında durum tespitine ışık tutacak birkaç ana başlık etrafında sınıflandırılmaya çalışılmış, söz konusu alanların kendi disiplinlerine yönelik içerik açımları ise ağırlıklı olarak “eserlere ulaşma”, “kaynak kullanımı”, “içerik ve metodolojik yaklaşımlar” gibi alt başlıklar şeklinde tartışılarak sorun ve önerilere yer verilmiştir.

2. Türkiye’de Kitap Sanatları Araştırmaları

Son derece zengin ve köklü bir geçmişe sahip olmakla birlikte Türkiye’de diğer pek çok alanda olduğu gibi, kitap sanatlarına yönelik çağdaş anlamdaki bilimsel araştırmalar, 18.yüzyıl sonundan itibaren batıdaki kriterlere uygun olarak yapılandırılan sanat ve eğitim kurumlarının kuruluş ve gelişmelerine paralel bir ivmeyle seyretnmiştir. Resim derslerinin askeri okulların ders programlarında yer almasından yaklaşık bir yüzyıl sonra sanat alanındaki ilk kurumsal yapılanma olarak karşımıza çıkan; Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane (1883) bu bağlamda çağdaş düşünce ve ilkeler doğrultusunda Türk sanatı ve araştırmalarının bundan sonraki gelişmelerinin yönünü tayin edecek en önemli kurum olmuştur. Bu süreci izleyen yıllarda, Cumhuriyet’in ilanının ardından devletin kültür politikaları içinde güzel sanatlar ve sanat eğitimi önemli bir yer tutmuştur. 1925 yılından itibaren, örgün eğitimde resim, eliş ve müzik derslerine yer verilmiş, 1932 yılından itibaren sanat eğitimi geniş kitlelere götürmeyi amaçlayan *Köy Enstitüleri*, *Halkevleri*, *Halkodaları* ve *Halk Eğitim Merkezleri* açılmaya başlanmıştır²⁰. Kitap sanatları alanında yapılan sistemli araştırmaların başlangıcı da bu yıllara denk gelmektedir. 1930’lu yıllardan itibaren resim, tezhip, cilt, ebru ve minyatür konularına eğilen, kimileri tanıtım amacıyla derlenmiş, kimileri de incelemeler sonucu kaleme alınmış yazı, makale ve kitapçıklar yayımlanmaya başlamıştır (Mahir 2009:209). 1945’e gelindiğinde henüz üniversite kapsamında olmasa da Türkiye’de yükseköğretim düzeyinde güzel sanatlar eğitimi veren iki kurum vardır: İstanbul’daki *Güzel Sanatlar Akademisi* ve Ankara’daki *Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü*. 1955 yılında buna çağın gereksinim duyduğu yaratıcı, araştırmacı, yenilikçi ve uygulamacı bireyler yetiştirmek amacıyla yine İstanbul’da kurulan *Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu* eklenmiştir. Türkiye’deki sanat eğitimi ve uygulamalarının tarihsel süreci 1980’li yıllara kadar bu kurumlar tarafından şekillendirilmiştir²¹. Bu girişimler bir yandan çağdaş anlamdaki gelişmelerin önünü açarken, diğer yandan çağdaşlaşmanın kendi milli değerlerimiz üzerinden gerçekleşmesine yönelik farkındalık yaratarak geleneksel Türk sanatlarına olan ilgiyi de teşvik etmiştir. Güzel Sanatlar eğitimi yanında, üniversite bünyesinde bir bilim dalı olarak Sanat Tarihi bölümlerinin kurumsal bir hüviyet kazanması da bu yıllarda gerçekleşmiştir. Türkiye’deki ilk Sanat Tarihi kürsüsü 1943 yılında Viyana Üniversitesi’nden Profesör Dr. Ernst Diez (1878-1962) ve Oktay Aslanapa tarafından İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi’nde kurulmuştur. (Aslanapa, 1976:1; Renda, 2001:107-108). Bunu 1951’de Güzel Sanatlar Akademisi’nde kurulan (Sanayi-i Nefise, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi), ‘Türk Sanatı Enstitüsü ile (Cezar, 1973:43) 1954 yılında Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi bünyesinde kurulan Sanat Tarihi Kürsüsü izlemiştir (İnan, 1981:178). Aynı üniversitenin İlahiyat Fakültesi’nde de Suut Kemal Yetkin tarafından Türk İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü kurulmuştur. Sanat alanındaki bu gelişmelere bağlı olarak kitap sanatları alanındaki

²⁰ Halkevleri hakkında bkz.: Taşdemir 2000; Özacın 2002.

²¹ Bu konuda ayrıca bkz., Akademi Belleteni 1974; Cezar 1983; Erbay 2000; Kurtuluş 2000; Çağlayan 2014; Çağlayan-Kıratlı 2017.

çalışmaların sayısı da giderek artmaya başlamıştır. 1930'lerden, 1950'lilere kadar bu sahaya katkıda bulunan öncü isimler arasında Süheyl Ünver, Tahsin Öz, Suut Kemal Yetkin, Mehmet Ağa oğlu, Celâl Esad Arseven, Rıfki Melul Meriç, Fehmi Edhem Karatay, Kemal Çığ ve Oktay Aslanapa sayılabilir.

1950'li yılların sonu ile 1960'lı yılların başından itibaren kitap sanatları araştırmaları özellikle Osmanlı minyatürünün gelişim sürecine ışık tutan çalışmalar üzerinde yoğunlaşmaya başlamıştır. Nitekim Emel Esin, Nigar Anafarta, Nurhan Atasoy, Güner İnal, Beyhan (Yörükân) Karamağaralı, Filiz (Öğütmen) Çağman, Zeren (Akalay) Tanındı, Esin Atıl, Günsel Renda, Yıldız Demiriz ve Uğur Derman gibi araştırmacıların, özgün araştırmalara dayanan makale ve kitaplarının ilk örnekleri 1960'lı ve 1970'li yıllara tarihlenmektedir²². Bu çalışmalara ivme kazandıran diğer iki gelişme ise 1965 yılında Hacettepe Üniversitesi'nde yine Suut Kemal Yetkin tarafından sanat tarihi bölümünün ve 1975 yılında İzmir'de güzel sanatlar alanında üniversite bünyesinde yer alan ilk fakülte olarak Ege Üniversitesi *Güzel Sanatlar Fakültesi*'nin kurulmasıdır. Sanat tarihi bölümlerinin nicelik bağlamındaki artışı ise özellikle 1980 sonrasında gerçekleşmiştir. Nitekim 1980 yılında kurulan Ege Üniversitesi Sanat Tarihi bölümü'nün ardından, 1982'de Erzurum Atatürk Üniversitesi'nde ve Konya Selçuk Üniversitesi'nde Sanat Tarihi bölümleri oluşturulmuş; bunları Gazi, Mimar Sinan, Marmara, Anadolu, 100.yıl, Erciyes, Trakya, Uludağ, 18 Mart ve Bilkent Üniversiteleri izlemiştir (Renda, 2001:110; Altuner 2007:84). Kitap sanatları araştırmalarının bu dönemdeki gelişimi de tüm bu gelişmelere koşut bir çizgide seyretmiş, çağdaş bilimsel metodolojiye uygun teknik ve uygulama yöntemlerinin yeni belge ve bulgulara dayalı zengin kaynak verileriyle ortaya konulduğu özgün araştırmalara dayanan makale ve kitapların yayınlanması 1980-1990'larda önemli bir ivme kazanmıştır²³.

1980 sonrasında, günümüzde de yürürlükte olan 2547 sayılı Yükseköğretim Kanunu'nun getirdiği düzenlemeler sonucunda sanat eğitimi veren kurumlar çeşitli değişimler geçirmiştir. Fakültelerin yeniden yapılanması ile başlayan dönüşüm sürecinde; özellikle 1992 ve 2005 yılları arasında çok sayıda yeni üniversite kurulmuş ve buna bağlı olarak sanatçı adayı yetiştiren yükseköğretim kurumlarının sayısında da önemli bir artış olmuştur. Kitap sanatlarına yönelik araştırmalar ise 2000'lerin başlangıcından itibaren genç araştırmacıların da katılım ve katkılarıyla giderek daha da zenginleşmiştir.

3. Türkiye'de Yükseköğretim Düzeyinde Kitap Sanatları Eğitimi Veren Kurum Ve Kuruluşlar

1980 sonrasında Sanat Tarihi bölümleri dışında, Türkiye'de doğrudan sanat eğitimi veren kurumlar olarak; Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Ege Üniversitesi'nden ayrılarak Dokuz Eylül Üniversitesi'ne bağlanan Güzel Sanatlar Fakültesi olmak üzere 3 fakülte bulunmaktadır. 1983 yılında yürürlüğe giren kararname ile bunlara Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Anadolu Üniversitesi Uygulamalı Sanatlar Yüksek Okulu eklenmiş ve böylece Güzel sanatlar eğitimi veren yükseköğretim kurumu sayısı 5'e yükselmiştir (Erbay, 2000). 04.11.1981 tarihinde yürürlüğe konan 2547 sayılı Yükseköğretim Kanunu²⁴ sonrasında; 1982 yılında 8, 1987 yılında 1 ve 1992 yılında 23 yeni üniversite kurulmuştur. Kurulan yeni üniversitelerin bünyesinde Sanat Tarihi bölümleri yanında, zaman içerisinde Güzel Sanatlar Fakülteleri açılmış ve 2000 yılına gelindiğinde bunların sayısı 21'e ulaşmıştır. Güzel Sanatlar Fakültelerinin sayılarının yeterli öğretim elemanına, alt yapıya ve teknik donanımına sahip olunmadan hızla artırılması²⁵ (Keser, 2009) 2000-2004 yılları arasında da devam etmiş, 5 yeni fakülte ile fakülte sayısı 26'ya yükseltilerek yurt geneline yayılmıştır (Çağlayan 2014:12-13). Bologna Süreci ile uluslararası boyutta yapılan düzenlemelerle birlikte 2005 yılına kadar toplam 26 olan fakülte sayısı %158 artış göstermiş ve 2013 yılında 67'ye ulaşmıştır. Fakültelerin kurulmasına ilişkin Bakanlar Kurulu Kararlarının yayımlandığı Resmi Gazete kayıtları incelendiğinde 2013 yılı itibarıyla Türkiye'de; 51 Güzel Sanatlar Fakültesi, 7 Sanat ve Tasarım Fakültesi, 3 Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, 5 Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi ve 1 Mimarlık Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi olmak üzere 67 fakülte bulunduğu belirlenmiştir. Vakıf kuruluşlarına bağlı özel üniversitelerdeki fakülteler de eklendiğinde ülkemizdeki Güzel Sanatlar Fakültesi sayısı 110'a ulaşmaktadır (Çağlayan 2014:16). Bu sayı sanat tarihi bölümleri için de aşağı yukarı aynı nicelik artışına işaret etmektedir. Günümüzde tüm yurt çapına yayılan Sanat

²² Bu araştırmacılar ve eserleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Mahir 2009, s.209-213.

²³ Bu dönem ve sonrasında kitap sanatlarına katkıda bulunan araştırmacılar için bkz.: Mahir 2009:232.

²⁴ 2547 sayılı Yükseköğretim Kanunu için bkz.:<http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.2547>.

²⁵ Bu konuda bkz.: Keser 2009.

Tarihi ve Güzel Sanatlar Fakültelerinin birçoğu eğitim-öğretim faaliyetlerine başlamış olup; kuruluş aşamasında olan fakültelerin ise kısa süre içinde eğitim-öğretim faaliyetlerine başlayacağı belirtilmektedir.

Kitap sanatları, gerek çağdaş gerekse geleneksel anlamda başta yukarıda adı geçen ve yükseköğretim düzeyinde sanat eğitimi veren üniversiteler olmak üzere, çeşitli kamu kurum ve kuruluşları yanı sıra yaygın eğitim, özel okul, atölye vb. faaliyet alanlarının müfredat ve programlarında yer alan önemli bir araştırma alanıdır. Yükseköğretim düzeyinde öne çıkan kurumlar arasında kitap sanatları eğitiminin doğrudan yer aldığı programlar arasında en önde gelenler: Edebiyat Fakülteleri; Sanat Tarihi Bölümleri; Güzel Sanatlar Fakülteleri; (Türk Sanatı, Çağdaş Türk Sanatı ve Genel Sanat Tarihi dersleri kapsamında); Güzel Sanatlar Fakülteleri bünyesinde yer alan Geleneksel Türk Sanatları, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümleri; yine Sanat ve Tasarım Fakülteleri bünyesinde yer alan Geleneksel Türk Sanatları ve Geleneksel Türk El Sanatları Bölümleri ile İlahiyat Fakülteleri; İslam Tarihi ve Sanatları bölümleridir.

4. Türkiye’de Kitap Sanatları Araştırmalarında Karşılaşılan Sorunlar

Bu çalışmada kitap sanatları araştırmalarında karşılaşılan sorunlar üç ayrı başlık altında incelenmiştir: Eserlere Ulaşma, Kaynak Kullanımı, İçerik ve Metodolojik Yaklaşımlar.

4.1. Eserlere Ulaşma:

2000’li yıllara gelene kadar el yazması eserlere ulaşma konusunda Türk kitap sanatı araştırmalarında yaşanan güçlükleri birkaç başlık altında sıralamak gerekirse:

-Eserlere ulaşma hususunda ilgili müze, kurum ve kuruluşlara yönelik prosedür uygulamaları, bununla bağlantılı olarak yazışmaların çok uzun süreli zaman kayıplarına yol açması,

-Belli başlı müzeler ve bazı kurumlar dışında gerek yurtiçi, gerekse yurtdışında çok geniş bir sahaya yayılmış el yazmalarının yerleri ve durumlarına yönelik bilgi veren yayınların çok az oluşu ve mevcut olanlarınsa çok uzun yıllar boyunca güncellenmemiş bilgiler içermesi,

-Elyazmaları barındıran kurumların dijital erişim, kataloglama ve eser içeriklerine yönelik hizmet sunumunda standart bilgi, uygulama ve olanaklarına sahip olmaması, ulaşım hizmetlerinin yetersiz kalması,

-Talep edilen yüksek telif ücretlerinin ödenmesi zorunluluğu karşısında ekonomik zorlukların getirdiği yükler.

Yukarıda sözü edilen nedenlerden ötürü Türkiye’de kitap sanatları araştırmalarının gelişimi oldukça yavaş seyretmiştir. Türkiye’de kitap sanatları alanındaki olumlu ve kayda değer gelişmelerin başlangıcı 2000’li yıllara işaret etmektedir. Bu yıllardan itibaren yazma ve nadir eser kütüphaneciliğinin gelişimi ve eserlere ulaşma hususunda bu sürece katkıda bulunan en önemli girişimler arasında: Kataloglama, Bölge kütüphanelerinin oluşturulması, Eserlerin dijitalleştirilmesi ve ortak otomasyon aracılığıyla paylaşılması, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı’nın kurulması ve eserlere ücretsiz ulaşabilme hususunda bir öncü adım atılması sayılabilir. Bunlar arasında özellikle, 28.12.2010 tarihinde Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı’nın kurulması²⁶ pek çok açıdan kitap sanatları araştırmalarını teşvik edici olmuştur. -Tüm bu olumlu gelişmelere karşın Türkiye’de hâlihazırda yazma eser kütüphaneciliği ve eserlere ulaşma konusunda başta standartlaşma, koruma, kataloglama, erişim, paylaşım ve koordinasyon olmak üzere pek çok sorun bulunmaktadır. Nitekim yazma ve nadir eserlere yönelik katalog tanımlamalarının yetersiz olması, standart bir erişim ağının oluşturulamaması ve terminolojik birliğin sağlanamayışı gibi pek çok etken kullanıcı ile kaynak arasında erişimi engelleyen nedenler arasında yer almaktadır²⁷.

4.2. Kaynak Kullanımı:

Kitap sanatları araştırmalarında karşılaşılan en önemli sorun kaynaklara ulaşma ve onların bilimsel metodolojiye uygun bir şekilde kullanımıdır. Esasen burada söz konusu olan, kaynaklara ulaşabilmede yaşanan güçlükten ziyade ondan yararlanabilme noktasındaki yeterlilik ve metodolojik yaklaşım hususundaki eksikliklerdir. Pek çok sahada olduğu gibi kitap sanatları araştırmalarında da bilimsel bir çalışmanın en önemli dayanağı olarak kaynak kullanımı üç ana başlık altında incelenmesi gereken bir husustur. Bunlar: Birinci ve ikinci el yazılı kaynakların kullanımı (Arapça, Farsça, Osmanlıca, Latince vb.); Yabancı dillerde yazılmış kaynakların

²⁶ Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Kuruluş ve Görevleri Hakkında 6093 sayılı kanun maddesi için bkz.: www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2010/12/20101230-1.

²⁷ Bu konuda bkz.: Odabaş 2011.

kullanımı (İngilizce, Almanca, Rusça, Farsça vb.), Günümüz Türkçe kaynakların kullanımı ve güncel bilgilerin takibidir.

Kitap sanatı araştırmalarında Birinci ve ikinci el yazılı kaynakların kullanımı (Arapça, Farsça, Osmanlıca, Latince vb.) konunun en fazla zorlanılan ilk adımıdır. Büyük çoğunluğu Arapça, Farsça ve Osmanlıca olarak kaleme alınmış olan el yazmaları birinci el kaynaklar olarak araştırma sahasının ana malzemesini oluşturmaktadır. Bu nedenle eserin başta künye bilgileri ve metin içeriğinin tahlili özel bir itina gerektirmektedir. Ülkemizde söz konusu dillerde yazılmış eserlerin okunması ve tahlili ciddi bir uzmanlık konusu olup en önemli sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamdaki çeviri faaliyetleri için çoğunlukla üniversitelerin ilgili alanlarındaki filoloji bölümleri ve özellikle Arapça metinlerin çözümlemesinde İlahiyat Fakülteleri mezunlarının desteğinden yararlanılmakla birlikte, sorunlar bütünüyle çözümlenememektedir. Bunun en önemli nedenlerinden birisi, Türkiye’de özellikle sosyal bilimlerde “ben merkezîyet” içeren bir eğitim sistemi üzerine disiplinlerarası yardımlaşma bilincinin önemini kavramış profesyonel ekip çalışmalarının tesis edilememesidir. Sorun özellikle ketebe kaydı bulunmayan ancak sanat değeri taşıyan el yazmalarının üslupsal analizlerinin yapılması aşamasında yaşanmakta; ekip çalışmalarının gerekliliği bu noktada daha da önem kazanmaktadır. Örneğin; 15.yüzyıla ait minyatürlü (cilt, tezhip vb.) bir eserin dönem üslupları üzerine çalışan bir sanat tarihçi veya geleneksel Türk sanatları vb. alanlardan bir araştırmacı için önündeki en önemli problem “çeviri” konusudur. Araştırmacının Arapça, Farsça, Osmanlıca gibi birinci el kaynaklarına yönelik bir dili çok iyi derecede bilmesi sorunu çözmek için yeterli değildir; zira çoğu zaman araştırma için birden fazla kaynak çevirisi yapmak zorunluluğu doğmaktadır. Konunun literatürdeki durumunun tespiti için tüm bunlara ayrıca İngilizce, Almanca, Fransızca, Rusça gibi diller de eklenmektedir. Tek bir kişi ya da disiplinin tüm bu diller üzerinde yetkin olması beklenemez. Kaldı ki 14.-15. veya daha önceki dönemlere ait el yazmalarının çözümlemesi aşamasında yalnızca filoloji bölümü mezunu olmak da problemi çözmekte, ayrıca bir tecrübe ve uzmanlık gerekmektedir. Diğer yandan konuya filoloji bölümleri veya çeşitli şekillerde iyi bir dil eğitimi alabilmiş uzman kişiler açısından yaklaşıldığında ise, sorun bu kez söz konusu dil bilgisine sahip olunduğu varsayılsa bile bu kişilerin eserin sanatsal üslubunu değerlendirebilecek bilgi ve eğitimden yoksun olmaları şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Her iki durum da göz önünde bulundurulduğunda kitap sanatları araştırmalarının ekip çalışması gerektiren bir saha olarak değerlendirilmesi gereği ortaya çıkmaktadır.

4.3. İçerik ve Metodolojik Yaklaşımlar:

Bilimsel bilgi anlamında: “Bir araştırmada kuramsal gerekçeyle kurulan çerçeve ve bu kuramsal çerçeveye bağlı olarak inşa edilen tasarımın tümü, o araştırmanın metodolojik yapısını ve yaklaşımını anlatır” (Erdoğan 2013:1). Bu bağlamda kitap sanatı araştırmalarında İçerik ve bilimsel metodolojinin uygulanabilirliği gerek Sanat Tarihi, gerekse ilgili sahadaki diğer alanlarda belki de en önemli sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun en önemli nedenleri arasında öne çıkan başlıkları şöylece sıralayabiliriz:

- Kitap sanatları alanında yetişmiş nitelikli öğretim elemanı eksikliği,
- Buna bağlı olarak; uygulamalı alanlarda yer alan atölye dersleri dışında, kuramsal / teorik ve seçmeli mesleki ders içeriklerinin zayıf ve yetersiz olması,
- Buna bağlı olarak kuramsal bilginin pratik uygulama alanlarına yönelik tasarım süreçleriyle buluşturulamaması,
- Disiplinlerarası uygulamalarda farklı metodolojilerin kullanılması; birbirini destekleyici ve tamamlayıcı program birlikteliklerinin oluşturulamaması,
- Bun bağlı olarak bölümler arası bilgi alışverişine yönelik dayanışma ve ilişkilerin yetersiz olması,
- Buna bağlı olarak Lisans ve Lisansüstü tezlerin içerik ve metodoloji açısından zayıf ve yetersiz kalması.

Konuya öğrenci boyutunda yaklaşılsa; kitap sanatları eğitimi verilen bütün bölümler için gerek lisans, gerekse lisansüstü aşamada ciddi metodolojik sorunlarla karşılaşmaktadır. İstisna bazı durumlar dışında öğrencilerin büyük çoğunluğunda yabancı dil bilgisi bulunmamakta, güncel literatürü takip etme hususunda zorluklar yaşamaktadırlar. Dahası orta derece dil bilenler de özellikle yabancı literatürü tarama ve kaynaklara ulaşma konusunda oldukça kayıtsız davranmaktadırlar. Günümüz teknolojisinin geniş imkânlar sunmasına karşın, aynı kayıtsızlık Türkçe kaynaklara ulaşma hususunda dahi yaşanmaktadır. Söz konusu kayıtsızlığın pek çok nedeni olmakla birlikte en önemli olanı, kaynakların ve elde edilen verilerin bilimsel metodolojiye uygun bir zeminde yeterince değerlendirilememesidir.

5. Sonuç Ve Öneriler

Sonuç olarak; eserlere ulaşma, kaynak kullanımı ve literatür oluşturma hususunda bazı önemli ve olumlu girişimlerle Türkiye’de kitap sanatları araştırmalarında belirli bir ivme yakalanmakla birlikte özellikle ilgili disiplinlerdeki eğitim süreçlerinin nitelikli ve verimli bir zemine oturtulmasına yönelik halihazırda pek çok sorun bulunduğu anlaşılmaktadır. Kitap sanatları araştırmaları eğitim sisteminin tüm aşamaları ile ilgili birim ve kuruluşlardaki hizmetler açısından gelişmiş ülke standartlarına kavuşturulamamıştır. Bazı istisna başarı örnekleri dışında, gerek literatür çalışmaları, gerekse tasarımsal gelişmeleri içeren sanat uygulamaları ve sanatçı yetiştirmeye yönelik programların zayıflığı ve yetersizliği nedeniyle uluslar arası zeminde diğer ülkelerin gerisinde kalınmakta; disiplinlerarası nitelikli öğretim üyesi, ekip çalışmaları ve dayanışma programlarının yoksunluğuna bağlı olarak uluslararası literatürü takip edebilen ve bilimsel metodolojiye uygun çalışmalar üretebilen alanında yetkin öğrenci profili oluşturulamamaktadır. Tüm bu olumsuzlukların azaltılmasına yönelik önerileri ise şu şekilde özetlemek mümkündür:

-Özellikle 2000’li yıllardan sonra hemen her ilde ardı ardına açılan üniversitelerin ilgili bölümlerinde en ciddi sorun olarak karşımıza çıkan öğretim üyesi açığının nitelikli ve liyakat sahibi kişiler tarafından giderilmesi hususuna büyük özen gösterilmelidir.

-Kitap sanatlarına alanında eğitim ve hizmet veren başta üniversiteler olmak üzere, müze ve kütüphaneler ile diğer ilgili kurum ve kuruluşlar arası işbirliği ve dayanışma koşulları oluşturulmalıdır.

- Ekip çalışmaları bağlamında, el yazmaları amaçlanan hedef doğrultusunda her disiplinin kendi metodolojik yaklaşım ve uzmanlık sahaları içerisinde değerlendirilmeli ve gerektiğinde farklı saha uzmanlarıyla işbirliğine gidilmelidir.

- Üniversitelerin kitap sanatları alanında gerek kuramsal, gerekse uygulamalı sanat eğitimi veren bölümlerinde farklı yaklaşımlar içeren bilimsel metodolojilerin kullanılması yerine, birbirini destekleyici ve tamamlayıcı program birliktelikleri oluşturulmalıdır.

- Buna bağlı olarak, kuramsal bilginin pratik uygulama alanlarına yönelik tasarım süreçleriyle buluşturulabilmesi için atölye dersleri dışında, kuramsal / teorik ve seçmeli mesleki ders içeriklerinin çoğaltılması ve alanında yetkin öğrenci profilinin güçlendirilmesini sağlayacak nitelikli programlara dönüştürülmesi sağlanmalıdır.

- Bu bağlamda, gerek Türkiye Yükseköğretim Yeterlilikler Çerçevesi Programı²⁸, gerekse kuramsal ya da uygulamalı kitap sanatları eğitiminin verildiği bölümlerin tanıtım sayfalarında “Program amaç ve yeterlilikleri” kapsamında maddeler halinde belirtilen “hedeflerin yalnızca kâğıt üzerinde kalmayıp, hayata geçirilebilmesi için disiplinlerarası uzlaşma yollarının bir an evvel sağlanması hususunda ciddi adımlar atılmalıdır.

Kaynakça

- ASLANAPA, Oktay, “Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünün Kuruluşunun Otuzuncu Yıldönümü”. **Sanat Tarihi Yıllığı**, S.VI, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1976, s.1-2.
- ALTUNER, Huriye, “Türkiye’de Sanat Tarihi ve Cumhuriyet’ten Günümüze Sanat Tarihi Eğitimi”, **Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 6(2): Gaziantep 2007, s.79-90.
- CEZAR, Mustafa, “Kuruluşundan Bugüne Akademi”, **Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 1883-1973**, 90.Yıl, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1973, s.7-75.
- CEZAR, Mustafa, “Güzel Sanatlar Akademisi’nden 100.Yılda Mimar Sinan Üniversitesi’ne”, **Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, No:3, İstanbul 1983, s.5-84.
- ÇAĞLAYAN, Evrim, **2005 Yılı ve Sonrasında Kurulan Resim Bölümlerinde Eğitim-Öğretim Sürecine İlişkin Öğretim Elemanı ve Öğrenci Görüşleri**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Eskişehir 2014.
- ÇAĞLAYAN, Evrim, & Kıratlı, Ayşe, Dilek, (2017). “Türkiye’de Sanatçı Adayı Yetiştiren Yükseköğretim Kurumlarının 2000 Yılı Sonrası Gelişimi”. **Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 6, Sayı: 2, Karabük 2017, s.473-484.
- ERBAY, Mutlu, (2000). **Plastik Sanatlar Eğitimi’nin Gelişimi**, İkinci Baskı, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları 2000.

²⁸Türkiye Yükseköğretim Yeterlilikler Çerçevesi-Sanat Temel Alanı Yeterlilikleri için bkz.: <http://www.yok.gov.tr/documents/10348274/11114827/21.pdf> , (Erişim Tarihi: 05.10.2018)

- ERDOĞAN, İrfan, “Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri: Sorunlar ve Çözümler”, **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt: 13, Sayı: 1, Eskişehir 2013, s.1-12.
- İNAN, Rauf, “Cumhuriyet’in İlk On Yılında Eğitimimizin Durumu ve Belirgin Özellikleri”, **Atatürk ve Eğitim**, Türk Eğitim Derneği Yayınları, Ankara 1981, s. 143-199.
- İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Akademi Belleteni**, 1974, İstanbul.
- KESER, Sezer Cihaner, **Devlet Üniversiteleri Güzel Sanatlar Fakültelerinde Sanatçı Adayı Yetiştirme Sorunsalı**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eğitimin Kültürel Temelleri Anabilim Dalı, Ankara 2009.
- KURTULUŞ, Yıldız, **Türkiye’de Sanat Eğitimi Tarihi (1950-1999), Genel Eğitimde ve Öğretmen Yetiştiren Kurumlarda Resim/ Resim-iş Bölümleri ve Dersleri**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara 2000.
- MAHİR, Banu, “Kitap Sanatları Araştırmaları”, **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, Cilt 7, Sayı 14, İstanbul 2009, s.209-247.
- ODABAŞ, Hüseyin, “Osmanlı Yazma Eserleri ve Türkiye’de Yazma Eser Kütüphaneciliği”, **Bilig Dergisi**, Kış, Sayı:11 (56), 2011, s.43-164
- ÖZACUN, Orhan, **Halkevlerinin Kuruluşu ve Atatürk Döneminde İstanbul Halkevlerinin Faaliyetleri, 1932-1938**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2002.
- RENDİ, Günsel, “Cumhuriyet Döneminde Sanat Tarihi Bilimi”, **Atatürk’ün Ölümünün 62.Yılında Cumhuriyet Türkiye’sinde Bilimsel Gelişmeler Sempozyumu (8-10 Kasım 2000)**, Hacettepe Üniversitesi Basımevi, Ankara 2001, s.107-115.
- TAŞDEMİR, Serap, **Türkiye’de Tarih Bilinci Oluşmasında Halkevlerinin Rolü**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İzmir 2000.
- İnternet Erişimleri:
<http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2010/12/20101230-1>, Erişim Tarihi: 05.10.2018.
<http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.2547>, Erişim Tarihi: 25.10.2018.
<http://www.yok.gov.tr/documents/10348274/11114827/21.pdf/>, (Erişim Tarihi: 05.10.2018).

**OLFERT DAPPER İLE MATRAKÇI NASUH'UN "BİTLİS" KONULU
ESERLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI**
COMPARISON OF THE WORKS OF THE MATH ATTENTION OF OLFERT
DAPPER AND THE MATH LEARNING NASUH

*Halit Yabalak**

Özet

Şehir betimlemeleri belirlenen kadrarla, o kadrarın arka planında gizlediği insan yaşantısı, tarihsel ve zaman mekân ilişkisi olarak pek çok anlamı ve iletiyi içinde barındırmaktadır. Bu bağlamda Bitlis ili Cumhuriyet öncesinde etki bölgesi geniş olan ulaşım, ticaret, eğitim ve yönetim gibi çeşitli fonksiyonları gelişmiş, önemli bir yerleşim merkezi olmuştur. Bu çalışmada aynı kadrar ile iki farklı tarzda betimlenmiş olan Bitlis görselleri karşılaştırılacaktır. Bunlar, 17. yüzyılda Avrupa'da basılı yayınlarda yer alan oryantalist tarzda Olfert Dapper tarafından yapılan Bitlis gravürü ile 1549 tarihinde Matrakçı Nasuh tarafından çizilen Bitlis minyatürüdür. Çalışmamıza konu olan minyatür ve gravürde Bitlis şehir merkezi betimlenmiştir. Çalışmada incelenen gravür ve minyatürün sanatsal ve belge niteliklerinin çözümlenmesinin doğulu ve batılı bakış açısından değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda birinci aşamasında değerlendirmeye konu olan gravür ve minyatür sanatsal teknik ve özellikleri ile incelenerek sanatsal değerlendirilmesi yapılacak, ikinci bölümde mekânsal değerlendirmesi yapılacaktır. Son aşamada karşılaştırmalı olarak yapılması planlanan değerlendirme ile eser analizi sonuçlandırılacaktır

Anahtar Kelimeler: Matrakçı Nasuh, Minyatür, Bitlis.

Abstract

The city depicts reflects the human experience, nature and cultural connections hidden in the background of the frame with the time and space relation; Depending on the form of expression of the artist, it contains many meanings and transmissions. In this study, two Bitlis paintings which are depicted in different styles with the same framing will be compared to the engraving of the other engraving miniature. One of these is the Bitlis miniature depicted by Matrakçı Nasuh, who participated in the headway of Kanuni Sultan Süleyman's towards Safevis during the 15th century, for the manuscript of Beyan-i Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultan Süleyman Han. The other one is a Bitlis engraving by Ollanta Dapper in an orientalist style, which was published in Europe in the 17th century. It is assumed that the miniature and the engraving that is the subject of this study are describing Bitlis city center of 15th and 17th centuries. They can qualified as valuable documents besides their artistic characteristics. In this respect, it is clear that the necessity of analyzing the works in terms of eastern and western view, as well as their technical and documentive characteristics, is necessary. In this context, the works will be described in the first stage and will be analyzed and interpreted in terms of technical and compositional arrangements in the second stage. The evaluation will be concluded with the evaluation to be made comparatively at the last stage.

Keywords: Matrakçı Nasuh, Miniature, Bitlis.

Giriş

Teknik, malzeme ve biçim özellikleri açısından bir birinden farklılaşsalar da minyatür sanatı ve gravür belgeleyici özellikleri açısından benzer amaçla kullanılmış iki farklı resim türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Fotoğrafın icadından önce özellikle kitap sanatları kapsamında metni açıklayıcı resim ihtiyacının giderilmesi bakımında sıkça kullanılan bu iki tür, İslam dünyası ile batı dünyası arasındaki algı ve ifade farkını gözlemleyebileceğimiz özellikler ile karşımıza çıkmaktadır. Seferlerde padişah veya komutanın nezaretinde orduyla birlikte yola çıkan minyatür sanatçıları gibi batılı ressam seyyahlar da gittikleri ülkelerin coğrafi, doğal, mimari, folklor, vb. özelliklerini yansıtan resimlerini betimlemişlerdir.

Bu bağlamda çalışmamıza konu olan Bitlis konulu 15. yüzyıla ait bir minyatür ve 17. yüzyıla ait bir gravür biçim ve ifade özellikleri açısından dikkat çekmektedir. Bitlis şehri, Dicle' nin kollarından olan Botan suyuna karışan Bitlis Çayı' nın Güneydoğu Toroslar arasında açtığı dar ve derin bir vadide, deniz seviyesine göre 1400-1500 metre yükseklikte kurulmuştur. Bitlis, Elceze düzlüklerini Doğu Anadolu' nun merkezi platolarına ve oradan İran ve Kafkasya' ya bağlayan ve Güneydoğu Torosları aşan bu en kolay ve en kestirme yol üzerinde bulunması yüzünden eskidenberi

* Öğr. Gör. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim ABD,
halityabalak@yyu.edu.tr

ticaret kervanlarının güzergâhı üzerinde bulunmak gibi bir avantaja sahip olmuş, ayrıca sürüleri ile birlikte güney-kuzey doğrultusunda mevsimlik göçler yapan insan kütleleri de, mecburi olarak, bu doğal koridor üzerinde bulunan Bitlis'ten geçmek zorunda kalmışlardır. Bu önemli geçidi kontrol altında tutan muazzam ve heybetli Bitlis kalesi de bugünkü şehrin batısında Bitlis çayı ile bu çayın sağdan (batıdan) aldığı bir kolu (Kömüs deresi) arasında kalan ve iki vadiye de dik bir şekilde inerek korunmalı bir alan oluşturan dar bir sırt üzerinde kurulmuştur (TUNCEL, 1996,S. 101-110).

Gerek ticaret ve askeri güzergâhı üzerinde olması, gerekse doğal güzelliğinden dolayı Bitlis insanların ilgisini çekmiştir. 16ve 17 yüzyıllarda Bitlis'e gelen yerli ve yabancı sanatçılar, askeri görevliler, gezginler ve bilim adamları gezileri sırasında gördükleri yerlerden etkilenmiş ve bu yerlerin çok sayıda görselini betimleyerek bu görselleri yayınladıkları kitap ve seyahatnamelerinde kullanmışlardır. Şehre hâkim bir noktada yüksek kayalıklar üzerine kurulan Bitlis Kalesi'nin Büyük İskender tarafından kurdurulduğu kaynaklarda sıkça tekrarlanmaktadır. Kale jeopolitik konumu nedeniyle birçok farklı medeniyet tarafından kullanılmıştır. Evliya Çelebi, iç kaleyi çevreleyen asıl yerleşimin oluğu aşağı şehir, dış surla çevrili olduğu söylemektedir. Evliya Çelebi, aşağı şehri betimlerken sivil mimariye ait iyi örneklerin olduğunu aşağı kalenin yapı malzemelerinin sağlam olmayan sade surlardan oluştuğunu bu surlar üzerinde batı ve doğu yönlerinde iki kapının bulunduğunu belirtmektedir(Çelebi, 1969, S. 64).

Bitlisin eski durumu, geçirdiği değişimler hakkında bilgi veren görsel ve yazılı kaynaklar sınırlıdır. Yapılan araştırmalarda karşılaşılan en erken tarihli görsellerden biri 1534 ve 1536 yılları arasında Kanuni Sultan Süleyman'ın Safeviler üzerine düzenlediği sefere katılan Matrakçı Nasuh'un Bitlis minyatürüdür.

Bitlis şehrini konu alan bir diğer önemli görsel ise 1681 yılında şehri aynı kadrarla betimleyen ünlü gezgin ve kâşif Olfert Dapper tarafından yapılmış bir gravürdür. Minyatür ve gravürün biçim özelliklerine bağlı olarak beliren gerçeklik anlayışı doğrultusunda hem Bitlis'in farklı kültürlerle bağlı iki sanatçının gözünden nasıl algılanıp ifade edildiği hem de eserlerin üretildiği dönemde Bitlis'in mevcut durumunun anlaşılması bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Yöntem

Bu çalışma, minyatür sanatçısı Matrakçı Nasuh'a ait minyatürü ile Olfert Dapper' e ait gravürün biçim, içerik ve konuya yaklaşımlarını belirlemek amacıyla yapılmıştır. Analiz için seçilmiş eserler birbirinden farklı tekniklerle yapılmış olmalarına rağmen çalışmalara konu olan şehir kadrarı aynıdır. Çalışmada eserleri karşılaştırılan sanatçılar, Matrakçı Nasuh, Olfert Dapper eserleri arasında kompozisyon benzerliği olduğu için seçilmiştir.

Literatür tarama, sanat eleştirisi açısından inceleme ve incelenen eserlerin karşılaştırılması çalışmada veri toplama aracı olarak kullanılmıştır. Kullanılan eser inceleme yönteminin betimleme, çözümleme ve yorumlama bölümleri alt başlık kullanılmadan sırasıyla takip edilmiş, yargı bölümleri ise çalışmanın bulgular kısmında yer almıştır. Çalışmada eserler arasında benzer ve farklı resimsel özellikler tespit edilmiş, elde edilen veriler betimleyici tanımlarla analiz edilmiştir. Elde edilen bulgular çalışmanın önemi açısından tartışılmıştır.

Bulgular

Yapılan çalışmada analizi için seçilmiş eserler karşılaştırıldığında resimsel anlamda biçim ve içeriğin benzerlik ve farklılıkları araştırılmıştır. Matrakçı Nasuh topografik manzara özelliği taşıyan eserini yaparken minyatür tekniğini ustaca kullanmıştır. Olfert Dapper ise Rönesans sonrası sıkça kullanılan gravür tekniği ile aynı şehir kadrarını batı tarzı gerçeklik anlayışı ile betimlemiştir. Her iki sanatçı da eserlerinde gerçek mekânları kullanmış, kompozisyonlarını oluştururken şehri yalın coğrafi ve mimari özellikleri ile betimlemişlerdir. Matrakçı Nasuh'un aksine Olfert Dapper, coğrafi ve mimari yapıların yanında kompozisyona figür de eklemiştir. Dapper, konu aldığı coğrafyayı batılı izleyicinin varsayımlarına, zevklerine, fantezilerine, politikalarına ve önyargılarına seslenecek bir biçimde betimlemiş, oryantalist önyargılarını eserine yansıtmıştır.

Karşılaştırmalı Örnek Eser Analizi

Olfert Dapper Bitlis Gravürü Analizi

Olfert Dapper'e ait, belge niteliğinde olan realist anlayıştaki anlatımcı gravür, kuru kazıma tekniğiyle yapılmıştır. Sanatçının belge niteliği taşıyan eserinde; iki dağın arasına yerleştirilmiş surlarla çevrili Bitlis şehri betimlenmiştir. Şehrin 17. yüzyılda ki durumu hakkında bilgi veren gravürde, Kale surları arasında bulunan yerleşim yerinde İslam toplumuna ait olduğu görülen mimari yapıların arka kısmında burjuva şeklinde patika yollar ile çıkılan yüksek bir tepe üzerinde bulunan bir mimari yapı dikkati çekmektedir. Dağlar ve gökyüzü gravürün arka planını, tepelikler

arasında binek hayvanları ve figürler ile gravürün merkezini oluşturan mimari yapılar ise gravürün ön planını oluşturmaktadır.

Gökyüzü, dağların yapısına uygun olarak arka planı doldurmaktadır. Aşağı doğru indikçe resim alanının üst tarafında iki kenarda sarp kayalıklardan oluşan dağlar yer almaktadır. Resim alanının ortasına yerleştirilen sular ve ön planda bulunan patika yollar ve tepelikler gravürde bulunan çapraz hareketi resim alanının tamamına yaymaktadır. Kale ve mimari yapılar dikey, arka planda derinliğe cephe oluşturan dağ ise yatay olarak konumlandırılarak diyagonaller dengelenmiştir. Mimari elemanlar resim alnına, önden arkaya doğru güçlü bir perspektif vurgusuyla yerleştirilmiştir. Perspektif etki insan ve hayvan figürlerinin düzeni güçlendirilmiştir.

Resim alanının ortasına çapraz olarak yerleştirilmiş sular ve surların arasında kümeler halinde yerleştirilmiş mimari yapılar tasvir edilmiştir. Gravürün ön kısmında, arka planda bulunan dağları yapısal ve biçimsel olarak destekleyen küçük tepeler yerleştirilmiştir. Merkezi perspektif kullanılarak yapılandırılan kompozisyon, perspektif kurallarına uygun olarak tasarlanmıştır. Genel düzen elemanların yatay, dikey ve çapraz hatlara dengeli bir şekilde yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Gravüre hâkim olan çapraz hatlar, figürler ve mimari unsurların düzeni ile oluşturulan perspektif doğrultusunda derinlik etkisi ve atmosfer duygusu oluşturulmuştur. Kompozisyon elemanları oran orantıları dikkate alınarak üç boyutlu olarak betimlenmiştir.

Gravürde yatay, dikey, çapraz ve kesik çizgiler kullanılmıştır. Çizgilerin koyuluk açıklık değerleri kullanım sıklığı ve yönleri ile sağlanmıştır. Koyu değerler çapraz, orta değerler dikey çizgilerle verilmiş, açık değerlerde, yatay çizgiler ve boşluk kullanılmıştır. Yapıların dokularını oluşturmada çizgi ve ışığın geliş yönünden yararlanılmıştır. Gravürde, surlarla çevrili yerleşim yeri ve burgulu tepe merkeze alınmış, bu yapıların arkası açık değerler ile desteklenerek vurgu arttırılmıştır. Keskin konturlar ve lekeler ile gözün gravürde dolaşması sağlanmıştır.

Düzenin oluşturulmasında kullanılan çapraz hatlar kompozisyona hakim kılınmış ve resim alanında hareket etkisi oluşturulmuştur. Özellikle burgulu kalenin yerleştirilmesi ve mimari elemanların dağılımı ile söz konusu çapraz etki dikey hatlarla dengelenmiştir. Arka planda bulunan gökyüzü ve dağların konumlarıyla ortaya çıkan yatay hatlar ile kompozisyonda denge ideal duruma taşınmış; derinlik etkisi güçlendirilmiş ve atmosfer hissi güçlendirilmiştir.

Gökyüzünde orta değerde yatay çizgiler ve boşluklar, surlar ve mimari yapıların dokuları, orta değer çizgiler ile sağlanmış, ışığın geliş yönünde belirlenmiş boşluklar ve keskin konturlar ile yapılar belirginleştirilmiştir. Dağlar ve tepelerin dokuları çoğunlukla ışığın geliş yönüne bağlı olarak boş alanların kontur içine alınması ile oluşturulmuş, düzenli ve düzensiz çizgilerle form desteklenmiştir. Mimari yapıların arasında yer alan sokak ve patika yollar boşluğun kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Resim alanında bulunan figürlerin dokuları ışığın geliş yönü doğrultusunda kullanılan koyu değer çizgiler ve konturlar ile sağlanmıştır.

Gravürde betimlenen tüm unsurların dokuları gerçeklikleri göz önünde bulundurularak aslına uygun yansıtılmaya çalışılmıştır. Gravür açık koyu dengesi göz önüne alınarak orta değerlerle oluşturulmuş, koyu ve açık değerlerle güçlendirilmiştir. Açık değerler ışığın geliş yönü doğrultusunda yerleştirilmiş, gölgelerde kullanılan koyu değerler anlatımı güçlendirmiş ve gravüre hareket kazandırmıştır. Kompozisyonda birlik ve ritim, dikey, yatay ve diyagonal hareketlerle sağlanmıştır. Çizgilerin kullanımı, boşluklar ve değerler ile hareket ve ritim desteklenmiştir.

Matrakçı Nasuh, Bitlis Minyatürü analizi

Matrakçı Nasuh'un "Bitlis" adlı minyatürü 1534 ve 1536 tarihleri arasında yapılmış, eser Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultan Süleyman Han isimli yazma eserde yer almaktadır. Eser, Osmanlı minyatür geleneğinde topoğrafik özellik gösteren figürüz bir çalışmadır.

Minyatürde Bitlis şehri, dairevi formda belirginleşen iki küme dağ arasında tasvir edilmiştir. Buna bağlı olarak yerleşim yeri iki farklı mahalde betimlenmiştir. Üst tarafta iki dağ kümesinin önünde ve arasında yer alan ağaçların bitiminden itibaren başlayan surlarla çevrili bölümün içinde resmi binalar olarak isimlendireceğimiz bir dizi binayı çevreleyen sur ile iç kale tasviri gerçekleştirilmiştir. İç kalenin alt tarafında (gravürde yer verilmeyen) sivil ve dini mimari betimlenmiştir. Bu alanın alt tarafında bu kez surlarla çevrili olmayan sivil ve dini mimariden oluşan ikinci bir yerleşim yeri betimlenmiştir.

Minyatürde gerçekliğe uygun olarak döneme ait mimari yapıların betimlendiği söylenebilir. Şehrin coğrafi özellikleri ve bitki örtüsü de ayrıntılı şekilde tasvir edilmiştir (Kumcu, 2014, S. 8). Doğanın özellikleri tepe ve dağ tipleri, ağaçlar ve akarsu görüntüleri gerçeğe uygun şekilde tasvir edilmiştir. Üst tarafta betimlenen ağaçlar o dönemde şehir merkezinde olmasa da dağlık alanın dışında ormanlık bir bölge olduğunu göstermektedir. Dağ ve tepelerin üzerinde ise çalı benzeri bir bitki örtüsü olduğu anlaşılmaktadır.

Dikey gelişen dikdörtgen bir alanda tasarlanan minyatürde kompozisyon elemanları alttan üste doğru yerleştirilmiştir. Resim alanında düzenin belirleyici unsuru olarak dikkat çeken dağların konumlarına bağlı olarak zeminde dairevi formda iki alan elde edilmiştir. Fakat söz konusu özellik düzenin dairesel ekseninde gelişmesi açısından değil şehrin iki farklı alanda ve dağların eteklerinde konumlandığını vurgulamak için oluşturulmuştur. Birbiriyle bağlantılı iki dağ veya tepe kümesinin ortasındaki alan düzlüklerden oluşmaktadır. Bir anlamda dağ veya tepelerin düzeni doğrultusunda sarp kayalıklar arasına kurulduğu da söylenebilecek şehrin uzak plandaki görüntüsü yorumlanmaksızın verilmeye çalışılmıştır. Derinlik vurgusu üstten bakılmış (kuşbakışı) imajıyla verilmeye çalışılmış fakat mimari elemanlar ve bitki örtüsünün cepheden tasvir edilmesiyle söz konusu özellik çoklu bakış olarak şekillendirilmiştir. Dağlık alanların ortasında konumlanan yerleşim alanlarının zeminindeki düzlük resim alanının altında ve ortasında atmosfer duygusunu yukarıdan aşağı doğru bir derinlik olarak hissetmemize olanak sağlarken resim alanının üst tarafındaki açıklık ile yatay ekseninde gelişen bir süreklilik hissi oluşturulmuştur.

Dağların ortasındaki dairesel düzen diğer kompozisyon elemanlarının düzeni doğrultusunda merkezde üst üste yerleştirilen binalar ve resim alanının üst tarafındaki ağaçların etkisiyle dikey ekseninde güçlendirilmiş mimari elemanların detaydaki yatay dizilişleri ile dikey etki hafifletilerek denge sağlanmıştır. Akarsular, surların çapraz dizilişi ve mimari elemanların bir biriyle çapraz ilişkisi doğrultusunda kompozisyonda hareketlilik elde edilmiştir.

Mimari ve doğa elemanlarının dokularını oluşturmada renk, çizgi ve ışığın geliş yönünden yararlanılmıştır. Kompozisyonun merkezi renkten yararlanılarak belirlenmiş, surlar beyaza boyanarak merkez etkisi güçlendirilmiştir. Dağlar ve tepelerin yönleri ile resim alanında ritim sağlanmış ve hareket dengelenmiştir. Dağların ve tepelerin oluşturulmasında kullanılan pastel tonlar ile gözün tüm resim alanında dolaşması sağlanmıştır. Resim alanında üst kısımda zeminde kullanılan sarı tonları, orta alanda mimari yapıların zemininde de kullanılmış böylece; alt tarafta tekrar zemin rengi olarak kullanılan sarı ile bütünlük sağlanmıştır. Resim alanının üst tarafında bulunan mavi renkten, orta alanda mimari yapıların biçimlendirilmesinde ve su rengi olarak kullanılmasıyla denge unsuru olarak yararlanılmıştır. Resim alanının tamamında görülen farklı tonlardaki yeşil renk üst kısımda ağaçlık alanda, orta kısımda zeminde, mimari yapıların üzerinde ve resim alanının genelinde bulunan çalılıkların oluşturulmasında kullanılmıştır. Sıcak renk hâkimiyetinin olduğu minyatürde kullanılan soğuk renkler ile denge sağlanmış, beyaz rengin kullanımıyla denge ideal hale getirilmiştir.

Eserlerin İçerik ve Biçim açısından Karşılaştırılması

İncelenen çalışmaların biçimsel farklılıkları yapılan karşılaştırmanın temellerinin İslam ve batı resim sanatı biçim özellikleri üzerine kurulmasını gerektirmektedir. Teknik malzeme ve biçim özellikleri açısından farklılık gösteren iki eser ve sanatçıların gerçeklik algıları ve ifade biçimleri açısından irdelenmesi bir yandan sanatçıların dünya görüşlerini yansıtacağı gibi diğer taraftan da biçimin nasıl bir ideolojiyi yansıttığını anlamamızı kolaylaştıracaktır.

Yapılan karşılaştırmaya konu olan şehir kadracı ile ilgili Matrakçı Nasuh, Türk İslam resim sanatı olarak bilinen minyatür sanatından bir örnekle karşımızdadır. Türk ve İslam felsefesinin biçimlendirdiği minyatür sanatında gerçeklik anlayışı sanatçı öznenin bakış açısı yerine nesnenin oluşundaki hakikate göre şekillenir. Bu nedenle sanatçı baktığı noktadan neyi nasıl görürse görsün kendi bireyselliği nesnenin oluşunun önüne geçerek hakikati örtmez. Dolayısıyla Matrakçı Nasuh'un Bitlis minyatüründe tasvir Nasuh'un gördüğüyle sınırlı değildir. Onun gördüğünü tamamlayan bir ön bilgi hatta görüntüyü birkaç açıdan tamamlayan bir tecrübe vardır. Bu tecrübe şehre bir kez ve belirli bir noktadan bakarak tasvir edilmiş değildir. Çeşitli açılardan ve farklı noktalardan bakılarak elde edilmiş görüntü tasavvuru yönlendiren bilgi dağarcığı olarak tasarım süreçlerini yönlendirmiştir.

En önemlisi Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultan Süleyman Han adlı elyazması olan tarihi belgeler doğrultusunda, Matrakçı Nasuh'un Bitlis'i gördüğü ve adı geçen eser için tasvir ettiği anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda minyatürün gerçeklik ilgilerinin sadece imgeleyici bir özellik taşımadığı anlaşılmaktadır. Aynı şekilde kompozisyonun kuruluşu ve sanatçı duygusallığının ikinci planda kalması eserin hakikatçi bir yaklaşımın ürünü olduğunu anlamamızı sağlamaktadır.

Belirli bir stilizasyona bağlı olarak düzenlenen kompozisyon elemanlarının soyutlanması girişimi minyatür sanatçısını gerçeklikten uzaklaştırmış gibi gösterse de aslında sanatçı hakikatteki görüntüyü tasvir edebilmek için görüntünün üç boyutlu olduğu fikrinden vaz geçmiştir. Zira ona göre dış görünüşteki şematizm belirli bir noktadan bireysel bir bakış açısında göre tasvir edilme çabası içeriği zedelemektedir. Bu şekilde özne önyargısından kurtulan sanatçı yerel ilişkilerden evrensel tanımlara yönelebilir.

Matrakçı Nasuh betimlediği yerleri gezmiş ve görmüş olduğu bilinmesine rağmen, bazı kaynaklara göre Olfert Dapper böyle bir yol izlememiştir. Her ne kadar kaynaklarda doğuya seyahat eden bir seyyah olarak anılsa da böyle olmadığı görülmüştür. Zamanının coğrafi eser ve seyahat-nâmelerinden faydalanarak aynı türde pek çok eser vücuda getiren ve kaynaklarından bir kısmı, muhtelif sebeplerle kaybolduğu için, bu zatın Beschryving van Asie adlı kitabı kıymet kazanmıştır. Dapper'e ait olan gravür sanatçının batılı kaynaklardan elde ettiği ve kendi bilgileri doğrultusunda biçimleri yorumladığı bu nedenle de oryantalist bir bakış açısına sahip olduğu görülmektedir(Göyünç, 1991).

Dapper'in çalışmasında Bitlis şehri gerçekte olduğu gibi kayalıkların arasında ve mimari yapılar da gerçeğe uygun olarak betimlenmiştir. Fakat başta Bitlis kalesi olmak üzere betimlenen develer yapılan betimlemenin gerçek dışı doğuya atfedilen genel bir bakış olduğunu göstermektedir. Zira Nasuh'un eserinde şehir yerleşkesi iki vadiye yayılmışken Dapper'in eserinde bir vadiye yerleşmiş durumdadır. Bu durum Dapper'in eserini her ne kadar kaynaklardan yararlınsa da hayali olarak tamamladığını düşündürmektedir. Diğer taraftan kale mimarisinin farklılığı oryantalist önyargının bütün şemaları alt üst ettiğini göstermesi açısından önemlidir.

Dapper'e ait çalışmada bu ikilemin yansıdığı görülmektedir. Dapper'in eserinde Bitlis kalesi batılı sanatçıların aynı temayla çizdiği "Babil Kulesi" betimlemelerine uygun olarak yapıldığı ve bu bakımdan gerçeklikle alakası olamadığı görülmektedir. Matrakçı Nasuh'un minyatüründe betimlenen kale aslına uygun olarak ifade edilmiştir. Kale iç surlarla çevrili ve içinde bulunan yapılar asıllarına uygundur.

Dapper'in betimlemesinde yer alan deve figürleri Anadolu kültüründen çok Arap kültürüne ait imgeler olmasına rağmen anlatım ve doğuya ait genelleme yapılan bilgiler ile böyle bir betimlemenin yapıldığı düşünülmektedir. İnsan ve hayvan betimlemesi yapmayan Matrakçı Nasuh ile Dapper'in betimlemelerinde coğrafi özellikler benzerdir. İki sanatçıda iki büyük dağın arasına yerleşmiş şehri ve ön tarafta bulunan tepeleri benzer şekilde betimlemiştir. İki sanatçıda kullandıkları tekniğin imkânları doğrultusunda gerçekçi anlayışta betimleme yapmıştır. Fakat yukarıda da belirtildiği üzere Matrakçı Nasuh şehri iki farklı vadi içinde göstermiştir. Dapper ikinci vadiyi etrafından yolgeçen küçük bir tepe olarak betimlemiştir.

Sanatçıların çalışmalarında yer alan bir diğer farklılık ise betimlenen bitkilerde karşımıza çıkmaktadır. Nasuh betimlediği bitkileri türlerine göre gösterme yolun seçmiş bunu yaparken de bölgenin bitki örtüsüne riayet etmiştir(Kumcu, 2014, S. 167). Dapper ise sadece birkaç sıradan çalı ve ağaç betimlemesi yapmıştır. Sanatçıların betimlemelerine bakıldığında zaman Olfert Dapper'in merkezi perspektif kurallarıyla tek bir bakış acısı kullandığı, resim alanına yerleştirilen tüm elemanların bu bakış doğrultusunda yerleştirildiği görülmektedir. Bu durum ilk bakışta sanatçı öznenin belirli bir gerçekliğe bağlı kalmaya çalıştığını düşündürse de aslında nesnenin hakikatini örten bir yaklaşım sergilediği söylenebilir. Zira öznenin kendi bakışını temellendirdiği noktadan nesne hiçbir zaman doğru ifade edilemez. Nesnenin hakikatteki görüntüsü belirli bir bakış açısından bir kez bakmakla elde edilemezdir.

Sanatçıların kuş bakışı oluşturdukları kompozisyonlarında bir diğer önemli fark ise ufuk çizgisidir. Dapper kompozisyonunda ufuk çizgisini kullanmış böylece derinlik ve mekân algısını güçlendirmiştir. Nasuh ise kompozisyonunda ufuk çizgisine ve gökyüzüne yer vermemiştir. Bunu yerine şehrin kurulduğu alanın dağlardan kaynaklanan derinliğini, mimarının yatay düzeni ile birleştirip iki farklı planı aynı düzlemde gösterebilmiştir.



• 1: Olfert Dapper, Gravür (Dapper, 1874)

Resim. 2: Matrakçı Nasuh, Bitlis Minyatürü,(Nasuh & Yurdaydin, 1976)

Kaynakça

- ÇELEBİ, E. (1969). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*,(ed.) Zuhuri Danişman.
- DAPPER, O. (1874). *Umbständliche und eigentliche Beschreibung von Asia: In sich haltend die Landschaften Mesopotamien/Babylonien/Assyrien/Anatolien oder Klein-Asien Nebenst Einer vollkommenen Vorstellung Des Glücklichen/Wüsten und Steinigten Arabiens: Zusamt deren verschiednen Namen/Grenzen.*
- GÖYÜNC, N. (1991). *XVI. yüzyılda Mardin Sancağı* (Vol. 13): Turk Tarih Kurumu Basmevi.
- KUMCU, S. (2014). *Nasuh Bin Karagöz Bin Abdullah Ve Beyan-I Menazil-I Sefer-I Irakeyn-I Sultan Süleyman Han/Nasuh Bin Karagöz Bin Abdullah And Beyan-I Menazil-I Sefer-I Irakeyn-I Sultan Süleyman Han. Istanbul Ticaret Universitesi Fen Bilimleri Dergisi, 13(26), 161.*
- NASUH, & Yurdaydin, H. G. (1976). *Beyan-i menazil-i sefer-i'Irakeyn-i Sult'ân Suleyman Han:* Turk Tarih Kurumu Basimevi.
- TUNCEL, M. (1996). *Bitlis Şehri* (Tarihi coğrafya açısından yaklaşım). *Ankara Üniversitesi Coğrafya Araştırmaları Dergisi, 4(4), 104.*

**LOGO TASARIMLARININ TİPOGRAFİDEN UZAKLAŞARAK İKONA
DÖNÜŞMESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**
AN INVESTIGATION ON THE TRANSFORMATION OF LOGO DESIGNS
FROM THE TYPOGRAPHY TO THE ICON

*Günnar Yağcılar Tonguç**
*Aydın zor***

Özet

Logo, bir ürünün, firmanın ya da hizmetin harf ve resimsel öğeler kullanılarak sembolleştirilmesidir. Eski çağlarda ortaya çıkan ideografik anlatımlar, zaman içerisinde nesnelerin görselleştirilmesi ile zenginleşerek sembolik ifadeler dönüşmüştür. Sanayi devrimi sonrasında üretim endüstrisinin gelişmesi tüketimi arttırmış ve kitle kültürünün değişime uğramasına sebep olmuştur. Üretilen mal ve hizmetlerin hedef kitleler tarafından daha kolay hatırlanabilmesi için oluşturulan marka ve semboller daha çok önem kazanmıştır. II. Dünya savaşı sonrasında ivme kazanan küreselleşme olgusu ve teknolojik gelişmeler yeni medya ortamlarının oluşmasına sebep olarak iletişim yöntemlerinin yapısını değiştirmiştir.

Enformasyon çağı, teknoloji çağı veya sayısal çağ gibi farklı isimlerle anılan bu çağda, teknolojinin gelişmesine paralel olarak dijital ortamlardaki algılarımızda değişmektedir. Küreselleşmenin sanat ve kültüre olan etkisi tartışmalı olduğu kadar üzerinde durulması gereken önemli bir husus olarak görülmektedir. Küreselleşmenin etkisi ile zaman ve uzam sorunu ortadan kalkmakta, iletişim daha kolay ve daha hızlı hale gelmekte, medya kültürü olgusu yeni bir şekil almaktadır. Günümüz insanı görsel ve kavramsal yönden yoğun bilgi aktarımına maruz kalmaktadır. Tasarımcılar hedef kitlelerini bu yoğunluktan kurtarmak amacıyla görsel kimlik yapılarında değişime gitmektedirler. Görsel tasarım alanında oldukça önem kazanan “az daha çoktur” anlayışı, logo tasarımlarında da kendini göstermekte, detayların azalması ve tasarımların yalınlaşması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yapılan bu çalışmada küresel markaların logolarında kullandıkları tipografiden uzaklaşarak geçmişin mitolojik yazılarında olduğu gibi ikonlarla anlatım yoluna gittikleri üzerine bir yorumlama yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Logo, İkon, Küreselleşme.

Abstract

Logo is the symbolization of a product, firm or service using letter and pictorial elements. The ideographic expressions that emerged in ancient times have been transformed into symbolic expressions, enriched by the visualization of objects over time. After the industrial revolution, the development of the production industry increased the consumption and caused mass culture to change. Brands and symbols created by the target groups to be remembered more easily have gained more importance. II. The phenomenon of globalization and technological developments that gained momentum after World War II changed the structure of communication methods by causing new media environments.

In this age, which is known with different names such as information age, technology age or digital age, it changes in our perception in digital environments parallel to the development of technology. The impact of globalization on art and culture is considered to be an important issue to be discussed as well as controversial. With the impact of globalization, the problem of time and space is disappearing, communication becomes easier and faster, and the media culture phenomenon takes a new form. Today's human beings are subject to intense knowledge and visualization. Designers change their visual identity structures in order to save their target audience from this intensity. The concept of ası less is more çıkmak, which is very important in the field of visual design, is seen in the logo designs as well as the reduction of the details and the simplicity of the designs.

* Arş. Gör., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, gunnaryagcilar@gmail.com

** Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, aydinzor@akdeniz.edu.tr

In this study, an interpretation has been made on how they go away from the typography they use in the logos of global brands and they go to the narration with the icons as in the mythological writings of the past.

Keywords: Graphic Design, Logo, Icon, Globalization

Giriş

Günümüz toplumlarında teknolojinin etkisiyle markalar, hızla gelişen bilgi ve iletişim teknolojileriyle değişmek zorunda kalmışlardır. Küreselleşme ile birlikte ülkeler arasındaki sınırların kalkmasıyla bilgi akışı sağlanarak iletişimin etkililiği sayesinde aktif bir tüketici kitlesi oluşmaktadır. Günümüz toplumları, teknolojik yeniliklerle farklılaşarak gelişmiş bir teknoloji kültürüne sahip olmaya başlamıştır.

İletişim ağları ile birbirine bağlanan dünya “küresel bir köye” dönüşmektedir. Yeni iletişim teknolojilerinin bir sonucu olarak küreselleşme hız kazanmakta, özellikle uydu yayınları ve sosyal ağlar vasıtasıyla insanlar uzam ve zaman sorununu aşarak birbirleriyle daha kolay ve hızlı bir şekilde iletişime geçebilmektedir.

Gazete, dergi, sinema, televizyon, açık hava reklamları gibi mecraların yanında internet, akıllı telefon, bilgisayar, tablet, sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik uygulamalarıyla dünya görselliğin hâkimiyeti içerisine girmektedir.

Dünya var olduğu günden bu yana, hiç bu kadar yoğun görselin kuşatması altında kalmamıştır. Hiç kuşkusuz bunun temel nedeni, teknolojinin baş döndüren hızdaki gelişimi, kitle iletişim araçları ve kişisel bilgisayarların gelişimidir. Gerek modern toplumlarda gerekse gelişmekte olan ülkelerde kitle iletişim araçlarının aralıksız iletilerinin yadsınamaz bir rolü olduğu herkes tarafından kabul edilen bir görüştür. Bu araçların kendine özgü söylem yapısıyla anlamlandırılması gerekmektedir (Parsa, 2016).

Bu çalışmada, küresel çaptaki markaların logolarındaki tipografik unsurları kaldırmalarının nedenleri ele araştırılarak, görsel dili yerelden evrensele taşıyabilecek bir alan olan grafik tasarımın, günümüzde küreselleşme ile herkese hitap etmede ne kadar önemli bir alan olduğu açıklanmaya çalışılmıştır.

Küreselleşme ve Küresel Markalaşma

Küreselleşmenin fikir mimarları Muray Rohtbard ve David Friedman gibi liberal düşünürlerdir. Bu düşünürler 1970’li yıllardan itibaren “piyasaların serbestliği ilkesi”ni çalışmalarının merkezine koymuşlar, böylece “bırakınız yapsınlar” şeklindeki liberal ideolojinin geçerliliğini kanıtlamaya çalışmışlardır. Dünya ekonomisinde söz sahibi olan ülkeler uluslararası örgütlenmelerle küreselleşme politikaları oluşturmuşlardır. Bütünleştiği varsayılan dünyada, piyasa ve sermaye küreselleşirken amaç, “single global marketing” (tek dünya piyasası) oluşturulmasıdır. Sınırları geçersiz kılan ve uzaklık-yakınlık mevhumlarını ortadan kaldıran küresel çağın ve enformasyon çağının eş zamanlı ortaya çıkışı, malların, hizmetlerin, iş imkânlarının, paranın ve haberlerin-bilgilerin dolaşımında uzamla ve ulusal mekânla yeni bir tür ilişkinin doğmasına yol açmaktadır. Çokuluslu şirketlerin yeni yönetim biçimleri geleneksel ulusal sınır örgütlenmesini altüst eden stratejilerin benimsenmesine dayanmaktadır (Tutal, 2006; 22-23).

Küreselleşmeyle birlikte, dünya daha küçük olmaya başlamakta ve dünyanın bir bütün olduğu bilinci hızla gelişmektedir. Küresel bağların hızlı bir şekilde büyümesi ve küresel bilinç ile markalar, gittikçe daha komplike hale gelmektedir. Bunun sonucu olarak artık markalar, küresel rekabetçi olarak ortaya çıkmaktadır (Torelli, 2013; 10).

Küreselleşme temelde ülkeler arasındaki engellerin azaltılmasını ve daha yakın ekonomik, siyasi ve kişisel ilişkilerin kurulmasını ifade etmektedir. Ekonomik küreselleşme sermaye, ürün ve emeğin serbest dolaşımını kapsamaktadır. Küreselleşme tutumu ile emek, sermaye ve ürünlerin serbest dolaşımı ve ekonomik entegrasyon sürecine karşı tüketicilerin genel duruşu anlaşılabilir ve değerlendirilebilir hale gelmektedir (Riefler, 2011; 26).

Alemdar ve Erdoğan’a göre 1990’lı yıllardan itibaren toplumun hemen her alanında küreselleşme ve “sonrası” ekiyle anılan endüstri sonrası, sömürge sonrası, emperyalizm sonrası gibi nitelemeler yaygınlaşmıştır. Bu tür nitelemelerin toplumsal gündeme oturmasında ise enformasyon teknolojilerinin gelişmesi ve enformasyon toplumunun kurulduğu savları etkili olmuştur (Alemdar ve Erdoğan, 2002; 489).

Küreselleşme, kültürlerin hareket alanını genişletmekte ve ortak noktaların güçlenmesini olanaklı hale getirmektedir. Dünyanın önemli bir kısmında kültürler birbirine yakınlaşmakta ve yeni bir dünya düzeni oluşmaktadır. Bu çerçevede kültürel bir olgu olarak küreselleşmeyi olumlu görenler giyim tarzına, beslenme şekline, televizyon yayınlarına kadar dünya ölçeğinde tek tip bir kültürü, toplumların ortak değeri olarak sunmaktadır. Artık tüketiciler eskiden olmadığı kadar sık markalarla bağlantı kurma ve markalarla ilgili bilgi edinme fırsatına sahiptir. Yenilikçi pazarlama iletişimi arayışında, internet ve mobil telefon kullanımı artan bir önem arz etmektedir. Coca Cola, McDonald, Mercedes-Benz, Shell gibi markalar küreselleşmekte ve birçok farklı pazarda yer almaktadırlar.

Küreselleşmenin yanında teknolojik gelişmelerde rekabet ortamını arttırmaktadır. Bilgisayar, iletişim, yazılım gibi sektörler büyük bir hızla gelişim göstermektedir. Bu gelişmeler rekabet ortamını genişletmekte ve bunun sonucu olarak da markalar varlığını sürdürebilmek için farklı dijital mecraları kullanmaktadırlar.

Görsel İletişimin Önemi

Görsel iletişimin geçmişi ilkel çağlardaki mağara resimlerine kadar dayanmaktadır. Çünkü mağara resimleri için iletişimin en eski ve doğal şekli diyebiliriz. Görselliğin oldukça önemli olduğu içinde yaşadığımız bu çağda ise görsel iletişim tasarımının önemi gittikçe artmaktadır.

Çağımızda tüm dünya ölçeğinde “görseller” kültürlerin taşıyıcısı konumundadır. Özellikle baskın kültürlerin ürettikleri görseller tüm dünyaya çok daha hızlı yayılmakta ve diğer toplumların “görünen kültür” unsurlarını büyük ölçüde etkisi altına almaktadır (Uyan Dur, 2015; 444).

Parsa’ya göre konuşulan dilin sözcük sayısı sınırlıyken, görsel dili oluşturan imgelerin sözlüğü sınırsızdır. İlk insanlardan başlayarak bireyler, sosyal ihtiyaçları doğrultusunda anlatmak istediklerini ilk önce toprağın üzerine şekiller çizerek anlatmışlardır. Basitleştirilmiş bu resimler daha sonraları harfler, sayılar ve karakterler olarak geliştirilmiştir. İletileri yazılı dile dökmekten önce imgeler, insana iletişim kurmada yardımcı olmuştur (Parsa, 2016).

Berger, “Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz” sözleriyle, görmenin konuşmadan daha etkili olduğunu dile getirmektedir. Çocuk konuşmadan önce bakıp tanımayı öğrenmektedir (Berger, 2014; 7).

Görsel mesajların görüntülediği tüm yolları düşündüğümüzde (billboardlar, cep telefonları, bilgisayar ekranları, dergiler, gazeteler) her türlü medyadan görsel bir uyarı akışı ile sürekli bombardıman içerisindeyiz ve bunları anlamlandırmak için simgeleri anlamlandırmamız gerekmektedir. Kelimeleri okumaktan daha çok simgeler görülmektedir. Bugün, sözcüklerin ve resimlerin kullanıldığı tüm yollarla (reklamcılık, eğlence, grafik tasarım, sinema filmleri, halkla ilişkiler, televizyon veya web) ilgilenmemiz gerekmektedir. Geleneksel ve eski teknoloji tarafından dayatılan çeşitli medyalar arasındaki yapay duvarlar çökmektedir (Lester, 2012; 8).

Güncel durumda kitle iletişim araçlarının verdiği sonsuz imkânlarla görsel bir çağ yaşanmaktadır. İlk varlığından itibaren insanoğlu görselliğin bu kadar yoğun kuşatması altında kalmamıştır. Yazı, her dönemde anlam ve anlatımın kurulmasında mutlak egemenken, görsel kültürün egemenliğindeki bu yeni yüzyılda, çağdaş Batı toplumlarında imgelerin merkezde bulunduğu ve bu anlamda göz merkezli toplumların teşkil olduğu bir durum yaşanmaktadır. Bu sürece erişme noktasında görsel/işitsel kitle iletişimi araçlarının gelişimi etkili olmaktadır (Batı, 2013; 35).

Bir görsel kimliğin beğenilmesi ve aktarılabilirliği küresel markalar için kritik önem taşımaktadır. Görsel aktarılabilirlik kavramı, tasarım da kültürel homojenlikle desteklenmektedir. Markanın değerini karşı karşıya kaldığı tehditlerden koruyabilmesi beğenilmeye göre daha önemlidir.

Logoların İkona Dönüşme Süreci

Logo, bir ürünün, firmanın ya da hizmetin harf ve resimsel öğeler kullanılarak sembolleştirilmesidir. Amblem, sözcük özelliği göstermeyen çizgisel ve resimsel sembollerle yapılan işaretlemelerdir. Amblem logo bütünü içerisinde yer alarak ya da tek başına kullanılabilir. Logo, bir ürünün, firmanın ya da hizmetin harf ve resimsel öğeler kullanılarak sembolleştirilmesidir. Amblem, sözcük özelliği göstermeyen çizgisel ve resimsel sembollerle yapılan işaretlemelerdir. Amblem logo bütünü içerisinde yer alarak ya da tek başına kullanılabilir.

Görsel tasarım alanında kullanılan ikon kavramı ise; “herhangi bir göstergenin bir görüntüyle temsil edilmesi” şeklinde tanımlanabilir. İkonları amblemlerden ayıran en önemli özellik daha yalın ve daha az leke değerinden oluşmasıdır diyebiliriz.

Çokuluslu pazarda varlığını sürdüren markalar, farklı kültürdeki tüketiciyle iletişim kurabilecek mesajlar hazırlamak durumundadır. İletmek istenen mesajın doğru bir şekilde aktarımında farklılıklar oluşmaktadır. Küresel markaların kimliklerinde kullandıkları iletiler, dilsel farklılıklar nedeniyle tam olarak anlaşılmayabilir. Bu nedenle bazı küresel markalar, logolarındaki tipografik unsurları kaldırarak sadece görsel unsurlar kullanmaktadırlar. Böylece dilsel farklılıklar ortadan kaldırılarak iletişim sadece görseller üzerinden yapılmaktadır. Logolardaki tipografik öğelerin kaldırılması markanın yıllar içinde piyasada tanınırlığının belli bir seviyeye gelmesi ile mümkün olabilmektedir. Aksi takdirde piyasaya yeni çıkan bir markanın ismini kullanmadan sadece bir sembolle kendini ifade etmesi ve akılda kalıcı olması pek mümkün değildir.

Teknolojinin hızla gelişmesiyle dünya görsel-işitsel bir dilin kendine özgü kurallarıyla açıklanabilecek hızla akıp giden bir sürecin içine girmiştir. Toplumsal iletişimde görsel kültür, yazılı kültürün önüne geçmektedir. Görsel kültürün en önemli taşıyıcısı olan semboller, sınırları aşmakta ve hemen herkes tarafından kolayca anlaşılmaktadır. Günümüz toplumları ağırlıklı olarak kentlerde yaşamaktadır. Kent yaşamında nüfusun artması, gürültü ve karmaşayı da beraberinde getirmektedir. Yoğun bir bilgi bombardımanına maruz kalan günümüz insanı karmaşadan sıyrılıp daha sakin alanlara yönelme gereği hissetmektedir. Bu eğilim görsel iletişime de yansımakta, yalın ve detaylardan arındırılmış tasarımlar daha çok dikkat çeker hale gelmektedir. Bu görsel yönelim nedeniyle küresel markalar logolarının herkes tarafından daha kolay algılanabilir ve anlaşılabilir olması amacıyla yalın tasarımları tercih etmeye başlamışlardır.

Önceleri televizyon, radyo, gazete gibi önemli yere sahip olan iletişim mecralarına günümüzde yenileri eklenmiştir. Bu iletişim mecralarından en önemlisi mobil cihazlardır. Görsel iletişimde mobil cihazların ekranlarının ağırlıklı olarak kullanılmasıyla kullanıcı arayüzünün boyutları küçülmüş, görseller daha dar alanlarda tüketici ile iletişim kurma çabasına girmeye başlamıştır. Ekran boyutlarının küçülmesi birçok unsurun bir arada gösterilmesini zorunlu kılmaktadır. Dar ve karmaşık bir ortamda yer alan logolar daha dikkat çekici ve anlaşılır olabilmek için detaylarından sıyrılıp sadeleşme yoluna gitmektedirler. Küresel markalar logolarındaki tipografik öğeleri kaldırarak sadece ikon kullanımını tercih etmeye başlamışlardır. Bu ikonları oluştururken de farklı milletler ve kültürler tarafından kolay anlaşılabilir ve akılda kalıcı bir görselden oluşmasına özen göstermektedirler.

Yapılan araştırmalarda basit logoların karmaşık logolardan daha fazla takdir edildiği ortaya çıkmıştır. Yaşamımızda önemli rol oynayan dijital ekranlar ve mobil cihazlar nedeni ile basit semboller günlük yaşamımızda daha etkili olmaktadır (Geerlings, 2016; 15).

Örneğin sosyal medya logolarında artık tipografik unsurlar yer almamakta, “twitter” yazmak yerine onun iconu olan “Larry” kuşunu kullanmaktadır. Yine aynı şekilde facebook, pinterest, instagram gibi sosyal medya logolarında tipografiye yer verilmemekte sadece sembol kullanılmaktadır.



Görüntü 1. Sosyal medya logoları

Marka sayılarındaki artış isimlerin hatırlanmasını zorlaştırmaktadır. Bu sebeple markalar kendilerini sembolize eden ikonları kullanmayı daha çok tercih etmektedirler. Harflerin karmaşasından uzak özgün bir forma sahip olan ikonların akılda kalıcılığının daha yüksek olduğu düşünülmektedir.

Diğer bir örnek ise 1971 yılında kurulan Starbucks kahve markası, 2011 yılında kuruluşunun 40. yılında logosunda değişikliğe gitmiştir. Bu değişim eski logo yerine yeni bir logo oluşturmak yerine sadeleştirmeye dayanmaktadır. Logonun ilk halindeki denizkızı (Siren) figürünün detayları azaltılmış, çevresindeki yeşil halka ve “Starbucks Coffee” tipografisi kaldırılmıştır. Denizkızı figürünün arkasında yer alan siyah renk yerini yeşile bırakmış ve bugünkü halini almıştır. Mevcut logo detaylardan arındırılarak ikonvari bir ambleme dönüşmüştür diyebiliriz.



Görüntü 2. Starbucks Coffee logosunun eski ve yeni hali

Markaların tipografiden uzaklaşarak ikona dönüşmesine verilebilecek önemli örneklerden biri Carolyn Davidson tarafından Yunan mitolojisinde zafer tanrıçasının kanadından esinlenilerek tasarlanmış olan Nike logosudur. Marka yıllar içerisinde logosundaki kanat simgesini ön plana taşımış ve zamanla tipografiden bağımsız hale getirmiştir. Günümüzde ise sadece swoosh isimi verilen kanat ikonunu kullanmaktadır.



Görüntü 3. Nike logosunun eski ve yeni hali

Markanın logosundan tipografik unsurları kaldırması aslında bir özgüven göstergesidir. Çünkü tanınırlığı artmış ve ikonik bir simgeyle kendini ifade edebilir hale gelmiştir.

Türkiye’den küresel markalaşmaya örnek olarak “Türkcell” markası gösterilebilir. Türkcell Türkiye’de en çok tanınan markalardan biridir. Markanın logosu yıllar içerisinde değişime uğramıştır. Türkcell’in ilk sembolü olan “Sinyal Bebek” 1994 yılında, grafik tasarımcı Mengü Ertel tarafından tasarlanmıştır. Yıllar içerisinde logoda yer alan Sinyal Bebek geliştirilerek “Cello”ya dönüşmüştür. Logo da yer alan figürün ilk yıllarda tüm bedeni görünürken, daha sonraki yıllarda sadece başı görünmektedir. İlerleyen yıllarda çekim gücünü sembolize eden kavisli çizgilerde kaldırılarak sadece güneşi temsil eden bir daire içerisinde sinyal bebeğin antenleriyle beraber marka isminin bir arada kullanıldığı tipografiye yer verilmiştir. Günümüzde ise tipografi kullanımından uzaklaşarak daire içerisinde yer alan anten ikonu kullanılır hale gelmiştir.



Görüntü 4. Türkcell logosunun eski ve yeni hali

Yıllar içinde tanınırlığı artan ve daha küresel boyutlara ulaşan Turkcell markası artık dilsel iletilere ihtiyaç duymayarak, tıpkı Starbucks ve Nike örneklerinde olduğu gibi sadece ikonla kendini ifade etme yolunu seçmiştir.

Sonuç

Küresel markaların logolarında kullandıkları tipografik iletiler her ülkedeki tüketici için aynı şeyi ifade etmeyebilir. Dil birliğini sağlamak adına sadece ikon kullanımı, markaların tüm ülkelerde tanınması ve hatırlanması için daha uygun bir çözüm haline gelmektedir. Küresel markalar faaliyet gösterdikleri ülkelerin kültürel ve dilsel farklılıkları her ne olursa olsun akılda kalıcılığı ve görsel algılanmayı en üst seviyeye çıkarmak için ikon kullanımını yeni bir anlatım yöntemi olarak görmektedirler. “Az daha çoktur” felsefesiyle logolarındaki tipografik unsurları kaldırarak sadeleşmeye gitmektedirler.

Yapılan bu incelemede bazı küresel markaların logolarında sadeleşmeye giderek tipografiden uzaklaştığı örneklerinden hareketle genel bir eğilimin bu yönde olduğu fikrini ortaya atmak mümkündür. Bugün görsel kültürün en iyi taşıyıcısı olan semboller, tüm sınırları aşarak herkes tarafından kolayca anlaşılmaktadır. Elbette yazılı dilin önemi yadsınamaz ancak küreselleşme ve teknolojinin hızlı gelişimiyle birlikte artan bilgi aktarımında görsel unsurlarla

iletişimin önem kazandığı günümüzde marka ikonlarının giderek merkezileştiği bir sürecin içine girmektediriz.

Sonuç olarak küresel markalar, görsel kimliğin ve marka imajının birincil ögesi olan logolarını oluştururken dilsel ve kültürel farklılıkları göz önünde bulundurmakta fakat logolarını ikona dönüştürme sürecinde bu unsurlardan ziyade yalınlık ve tek lekeden oluşan akılda kalıcı biçimleri tercih etmektedirler diyebiliriz.

KAYNAKÇA

- ALEMDAR, K. ve Erdoğan, İ. (2002). *Öteki Kuram: Kitle İletişimine Yaklaşımların Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi*. Ankara: Erk Yayıncılık.
- BATI, U. (2013). *Reklamın Dili*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- BERGER, J. (2014). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- GEERLINGS, M. (2016). *The Influence of the Font of the Brand's Name within a Logo and Logo Complexity on the Perception of Logo-Core Value Fit and on Consumer Response*. İletişim ve Enformasyon Bilimleri Yüksek Lisans Tezi. Netherlands: Radboud Üniversitesi.
- LESTER, P. M. (2012). *Visual Communication: Images With Messages*. 6th edition, Wadsworth.
- PARSA, A. (2016). "İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi". <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=226,329,0,0,1,0> adresinden alındı, 16 Aralık.
- RIEFLER, P. (2011). "Why consumers do (not) like global brands: The role of globalization attitude, GCO and global brand origin". International Journal of Research of Marketing, Sayı:29, Sayfa:25-34.
- TORELLI, C. (2013). "Globalization, Culture and Branding: How to Leverage Cultural Equity for Building Iconic Brands in the Era of Globalization". Palgrave and Macmillan.
- TUTAL, N. (2006). *Küreselleşme İletişim Kültürlerarasılık*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- UYAN DUR, B. (2015). "Türk Görsel İletişim Tasarımı ve Kültürel Değerlerle Bağları". Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 443-453.
- www.dijitalajanslar.com. (2016, Aralık 16). <http://www.dijitalajanslar.com/unlu-markalarin-logolarindaki-degisim/> adresinden alındı

FORMATION OF LEADER'S RESEARCH ACTIVITIES OF FUTURE SPECIALISTS ON THE BASIS OF TRADITIONAL APPLIED ART IN PRACTICAL CLASSES

Ömer Zaimoğlu*
Savle Joldasbekova*
Leyla İmankulova*

Summary

The article discusses the use of computer software opportunities when our state enters the global education space in shaping the research activities of a future specialist who can integrate into the core of our knowledge in a competitive educational process. The relevance of the formation of research activities of vocational education teachers who are able to adapt to modern, intensive education, daily self-regulation, and self-education, are studied in accordance with the objectives of the education system.

Keywords: vocational education system, practical classes, research activities, computer programs.

Özet

Makale, devletimizin küresel eğitim alanına girdiğinde, bilginin özüne rekabetçi bir eğitim sürecinde entegre olabilecek gelecekteki uzmanların araştırma faaliyetlerini şekillendirmede bilgisayar yazılımı fırsatlarının kullanımını tartışıyor. Modern, yoğun eğitime, günlük öz düzenleme ve öz eğitime uyum sağlayabilen mesleki eğitim öğretmenlerinin araştırma faaliyetlerinin oluşumunun önemi, eğitim sisteminin amaçlarına göre incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: mesleki eğitim sistemi, uygulamalı dersler, araştırma etkinlikleri, bilgisayar programları.

Аңдатпа

Мақалада бәсекеге қабілетті білім беру үдерісінде мемлекетіміздің әлемдік білім кеңістігіне енуіне сәйкес болашақ маманның практикалық сабақтарда зерттеушілік іс-әрекетін қалыптастыруда компьютерлік бағдарламаларды пайдалану мүмкіндіктері қарастырылған. Жоғары білім беру жүйесінің мақсат, міндеттеріне сәйкес, жаңашыл, интеграциялық білімге құмар, күнделікті өзгерістерге тез бейімделетін, өздігінен креативті іс-әрекеттер жасай алатын болашақ кәсіптік оқыту педагогтарының зерттеушілік іс - әрекетін практикалық сабақтарда қалыптастырудың өзектілігі зерделенген.

* Doç.Dr., Akdeniz Üniversitesi, Öğretim Üyesi, Antalya, Türkiye

*Prof.Dr., M.Auezov Güney Kazakhstan Devlet Üniversitesi, Kazakhstan.
Çimkent.

*Doktora Öğrencisi., M.Auezov Güney Kazakhstan Devlet Üniversitesi Kazakhstan.
Çimkent.

Кілті сөздер: кәсіби білім беру жүйесі, практикалық сабақтар, зерттеушілік іс-әрекет, компьютерлік бағдарлама.

ПРАКТИКАЛЫҚ САБАҚТАРДА ДӘСТҮРЛІ ҚОЛӨНЕР НЕГІЗІНДЕ БОЛАШАҚ МАМАНДАРДЫҢ ЗЕРТТЕУШІЛІК ІС-ӘРЕКЕТІН ҚАЛЫПТАСТЫРУ

Бүгінгі таңда мемлекетіміздің білім беру жүйесінде қоғам сұранысын қанағаттандыру үшін жас ұрпаққа білім мен тәрбие беруге арқау болатын саяси әлеуметтік және экономикалық мәселелер қолға алынуда. Соның негізінде қоғамдық өмірдің әр саласын дамыту мақсатында Елбасы Н.Ә.Назарбаевтың халқына кезекті Жолдауы, ҚР «Білім туралы» Заңы және «Мәдени мұра» мемлекеттік бағдарламалары қабылданып, ертеңгі бағыт - бағдарлар анықталуда.

Елбасының «Қазақстанның әлемдегі бәсекеге барынша қабілетті елу елдің қатарына кіру стратегиясы» атты халыққа Жолдауында Қазақстандық білім беру жүйесін реформалаудың негізгі мақсаты – білім сапасының жаңаруы мен ұлттық білім беру жүйесінің бәсекеге қабілеттілігін арттыру деп - нақты көрсетілген [1, 7-8 б.].

Білім беру жүйесінің бәсекеге қабілеттілігін арттыру мақсатында жасалынып жатқан білім беру жүйесінің тұжырымдамалық негіздері - білім беру жүйесінің құрылымы мен мазмұнын қоғам талабына және мемлекеттің даму болашағына сай жаңартудың басым бағыттарын анықтауды көздейді. Сондықтан да мемлекеттің ғылыми-техникалық потенциалының өсуі, жоғарғы оқу орындарында зерттеу іс - әрекеттерінің нәтижелілігі мен дамыту деңгейін көтеруді қажет етіп отыр. Бүгінгі Қазақстанның даму кезеңінде ғылым мен білімнің өзара байланысы, оның тиімділігі мен бәсекеге қабілеттілігін арттырудың, экономикалық өсуінің басты қозғаушы күші болып отырғандығы анық. Осыған байланысты «Қазақстан Республикасында білім беруді және ғылымды дамытудың 2016 - 2019 жылдарға арналған мемлекеттік бағдарламасы» мақсатында , экономиканың орнықты дамуы үшін білім берудің және ғылымның бәсекеге қабілеттілігін арттыру, адами капиталды дамыту деп көрсетіледі [2].

Бұл мақсаттар орындалуы үшін, ағымдағы заманауи білім беру әлемнің жетекші мемлекеттерінің бәсекеге қабілетті талаптарына және нәтижеге бағытталған білім моделінің стратегиялық дамыту жоспарына сәйкес құрылуы қажет. Осыған орай, әлемдік білім беру кеңістігінде тек ақпарат жиынтығын меңгертумен шектелмей, іс-әрекетін өздігінен тиімді ұйымдастыра отырып, шығармашылықпен жұмыс атқара алатын, күнделікті өзгерістерге тез бейімделетін, жан-жақты интеграциялық білімге құмар, өздігінен креативті іс-әрекеттер жасай білетін, жеке болмыстық сапасы жетілген, білім беруді зерттеушілік тұрғыдан ұйымдастыра білетін маман даярлау қажеттілігі туындап отыр [3]. Қазақстан Республикасында білім берудің мемлекеттік стандартына сәйкес жоғарғы оқу орындарындағы білімге қойылып отырған талап түбегейлі өзгеріп, бірінші кезекке студентті пәндік білім, білік және дағдылардың белгілі бір жиынтығымен қаруландыру емес, олардың оқу-танымдық, зерттеушілік іс-әрекетін практикалық сабақтарда қалыптастыру мақсатын жүзеге асыру керек деп есептейміз.

Практикалық сабақтарды ұйымдастыруда зерттеушілік іс - әрекет арқылы болашақ мамандардың ғылыми дүниетанымы дамиды. Ғылыми дүниетаным тек теориялық білім алу арқылы емес, сонымен қоса, дәйекті дәлелдер және зерттеушілік іс-әрекет нәтижесінде қалыптасады. Студенттер өздігінен жүргізген зерттеушілік іс - әрекет нәтижесінде нақты шындыққа көз жеткізеді. Бұл педагогикалық жоғары оқу орындарының алдына болашақ мұғалімдерді дайындауда зерттеушілік іс - әрекетті қалыптастыру әдістерін меңгеріп шығу міндетін қояды.

Осыған орай жаңа әлеуметтік - экономикалық жағдайда болашақ кәсіптік оқыту мамандарын даярлауда компьютерлік бағдарламаларды қолдану қажеттігі туындап отыр.

Бұл тұста іс- тәжірибе барысындағы жүргізілген эксперимент кезеңін ұсынамыз. 5B012000- Кәсіптік оқыту мамандығының 3- курс студенттерімен жүргізілген арнай практикалық сабақта ұйымдастырылған «Дәстүрлі қолөнердің саласы» тақырыбын оқып-үйренуде ою-өрнекті Corel DRAW бағдарламасымен түрлендіру әдісіне төмендегі 1- суреттен көруге болады (1- сурет).

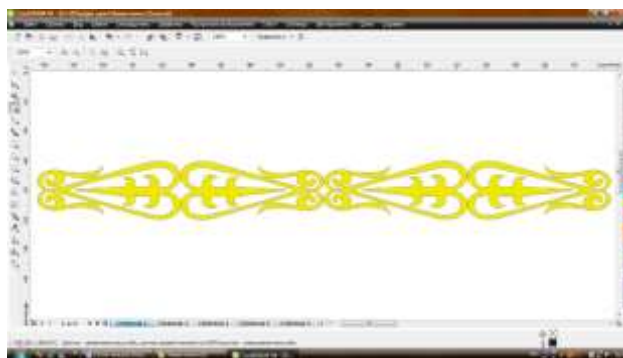


1- сурет Ою-өрнекті Corel DRAW бағдарламасымен түрлендіру әдісі
Corel DRAW бағдарламасымен ою-өрнекті классикалық түрлендіруде орындалған жұмыстар:

- Ою-өрнек композициясының ырғақ қатынасы сақталды;
- Ұлттық ою-өрнекте әртүрлі элемент қарапайым бөлшектенді;
- Ою-өрнек элементтерінің өзара қатынасы сақталынды;
- Ою-өрнекті құрастырғанда оның пропорциясы және әртүрлі элементтерінің заңдылығы сақталынды.

Ою-өрнек салу әдісі элементтерінің негізі айналым симметрияда түрлендірілді. Объекті белгіленеді «көшіру» командасымен көшіру, бұрышқа көшіру 180° да орындалады.

Келесі қатарда бұрыштық симметрияда «еркін қозғалыс» командасымен жүзеге асады.



2- сурет Corel DRAW бағдарламасымен жобаланған ою-өрнек түрлері

Көлемдік жазықтық кез-келген бағытта орындалады, бір немесе бірнеше бағытта оюлар тізбегі алынады.

Төртінші көшірілу симметрияда салынған ою-өрнекті көлемдік жазықтық командасымен шертіледі және көшіріледі.

Бесінші қатарда жазықтық бұрыштық симметрияда сақталынған ою-өрнектегі көлемдік жазықтықта ось нүктесін бекітеміз және 90° сақталған элементті нүкте осында автоматты түрде көшіріледі.

Алтыншы қатарда толық симметрия ою-өрнек элементтерін көшіру, салу командасында сақтаймыз және элементтер 90° , 180° , 270° көшіру арқылы орындаймыз.

Симметриялы түрлендіру тәсілінде жобаланған ою-өрнекті автоматты тәртіпте пішімін өзгерту, түр-түсін анықтау, орналасу бағыты, оюларды түрлендірудің әдістері зерттелінді.

Зерттеу жұмыстың мақсаты – қазақтың ұлттық қолөнеріне үйрету арқылы оқушыларының зерттеушілік іс-әрекетін қалыптастырудың тиімділігін педагогикалық-эксперимент арқылы тексеру.

Зерттеу әдістері ретінде *теориялық* (үлгілеу, салыстырмалы, педагогикалық әдебиеттерді саралау, жүйелеу, қолөнерді игерудің әдіс-тәсілдерін талдау); *эмперикалық* (сұрау, шығармашылық іс-әрекетін бақылау, педагогикалық эксперимент); *элементтік* (сауалнама); *математикалық есептеу* әдістері қолданылды.

Зерттеу мақсатымызға байланысты мынандай міндеттер шешілді:

- білімгерлердің зерттеушілік іс-әрекетінің бастапқы деңгейін анықтау және олардың оқу үрдісінде жалпы дәстүрлі қолөнерді пайдаланумен өзара байланысын белгілеу;
 - оқыту барысында қолданылатын дәстүрлі қолөнердің сипатын анықтау;
 - эксперимент нәтижесінде алынған мәліметтерді бағалау, сараптау және арнайы әдістеме негізінде әрекет ету;
- Осы белгіленген міндеттерді шешу, тағдау бағытындағы элективті «Көркем еңбек» пәні арқылы дәстүрлі қолөнерді пайдалану мысалында жүзеге асырылды.

Тәжірибелік-эксперимент жұмысы (*анықтау, қалыптастыру, бақылау*) үш кезеңде жүргізілді. Тексеру барысында эксперименттік топтарда 161 оқушы, ал бақылау топтарында 148 оқушы қамтылды.

Студенттермен қатар тәжірибелік-эксперименттік жұмысқа топ жетекшілері мен пән мұғалімдері қатыстырылды.

Анықтау экспериментінің мақсаты – студенттер мен мұғалімдерімен сауалнамалар жүргізу арқылы дәстүрлі қолөнерінің көркем шығармашылығы жөніндегі білім деңгейі мен шығармашылық іскерліктерін анықтап, сараптау. Ондағы мақсат – студенттер мен мұғалімдер қазақтың ұлттық қолөнерінің шығармашылық деңгейін қалай түсінеді, оған деген көзқарастары қандай, қазақтың ұлттық қолөнері негізінде студенттердің іс-әрекетін қалыптастырудың қандай жолдарын біледі, мәдени мұрадағы дәстүрлі қолөнердің тәрбиелік әсері бар ма деген мәселелер төңірегінде көзқарастарын анықтап білу.

Осыған орай, студенттердің қазақтың ұлттық қолөнері негізінде зерттеушілік іс-әрекетінің бастапқы деңгейін анықтау бойынша жүргізілген диагностикалық зерттеу жұмысы 3 бағытта жүргізілді:

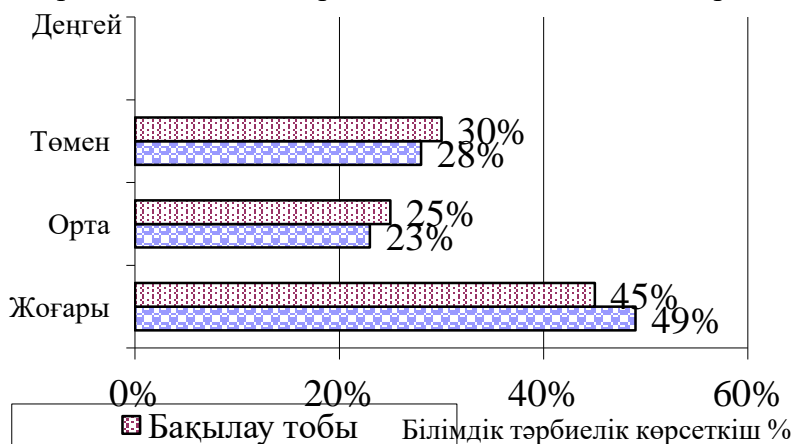
1. студенттерге қазақтың ұлттық қолөнерінің тарихи генезисіне саналы көзқарасты ұғындыруда берілген білімнің бастапқы деңгейін анықтау;
2. студенттердің қазақтың ұлттық қолөнеріне деген құрметі арқылы қарым-қатынасын анықтау;
3. қазақтың ұлттық қолөнері негізінде зерттеушілік іс-әрекеттерінің қалыптасу деңгейін анықтау.

Анықтау эксперименті барысында студенттердің зерттеушілік іс-әрекетінің бастапқы деңгейі жөнінде мәлімет жинау арнайы құрастырылған диагностикалық әдістемелер (сауалнамалар мен тестілеу әдістері, әңгімелесу және бақылау талдау, жинақтау, жүйелеу, пікір алысу, сұрақ, жауап т.б.) негізінде жүргізілді.

Алынған міндеттер үш компоненттер (мотивациялық-танымдық, іс-әрекеттік, эмоционалдық-бағалаушылық) бойынша арнайы құрастырылған сауалнамалар арқылы технология оқу пәні бойынша студенттердің технологиялық жүйелі ойлау қабілеттерін, жобалау әрекетін ұйымдастырудағы мотивті-қажеттіліктерін, шығармашылық іс-әрекетіндегі технологияларды ұстану білігін, түрлі материалдарды өңдеу (жүнді, шиді, теріні, т.б.) технологияларының негіздерін білу іскерлігін, компьютерді пайдалану арқылы түрлендіру әрекетінде символдар, сызба, эскиздерді әзірлей алу қабілеттерін анықтауға мүмкіндік берді.

Студенттермен жүргізілген сауалнамалар нәтижесінен біз технология оқу пәнінің мазмұны бойынша мұғалімдер тарапынан берілетін білімдердің жүйелі еместігін, қазақтың ұлттық қолөнерін игеру тәсілдерін белсенді қолданылмайтындығын, оның тәрбиелік мүмкіндіктерін пайдалануға жеткілікті көңіл бөлінбейтіндігін аңғардық. Сонымен бірге, студенттердің аздаған бөлігінің, ою-өрнектің мән-мағынасы, әртүрлі материалды өңдеуге байланысты және қазақтың ұлттық қолөнеріне бұйымдарын жасауға жұмсалатын қажетті материалдар туралы түсініктерінің төмендігі анықталды. Эксперименттің анықтау кезеңінде мақсаттың іске асуын бақылап, әдістеменің тиімділігін тексеру үшін жоғарыда аталған нәтижелерді негізге ала отырып, студенттердің қазақтың ұлттық қолөнеріне негізінде білімдік, тәрбиелік деңгейдегі пайыздық көрсеткіштері анықталды.

Анықтау экспериментінде сауалнамаға қатысқандар жалпы - 309 студент, оның эксперименттік топтағы 161-інің 49% жоғары деңгей, 23% орта, ал 28% төмен деңгейді көрсетті. Бақылау топтарындағы 148 студенттің 45% жоғары деңгейді, 25% орта, 30% төменгі деңгейді көрсетті (Сурет 3).



Сурет 3 – Анықтау экспериментінің нәтижелері

Анықтау эксперименті барысында алынған нәтижелерге жасалынған талдау қалыптастыру эксперименті кезеңінде студенттердің зерттеушілік іс-әрекетін қалыптастыру әдістемесін жасауға негіз болатын басты қағидаларды нақтылауға мүмкіндік берді.

Эксперименттің екінші кезеңі – қалыптастыру кезеңі барысында дәстүрлі қолөнердің ерекшеліктерін аша түсу, оны пайдаланудың әдістемесі эстетикалық білім және шығармашылық қабілеттерін дамытуға, технология пәніне деген қызығушылықтарын арттыруға бағытталған оқыту мен тәрбие беру әдіс-тәсілдерін, формалары мен құралдарын қолдану төмендегідей кешенді түрде:

- пән мұғалімдерінің сынып жетекшілерімен жұмыс жүргізуі;
- студенттердің ата-аналарымен жұмыс жүргізуі;
- студенттермен жұмыс жүргізуі жүзеге асырылды.

Студенттермен жүргізілетін жұмыстың негізгі мақсаты – қазақтың ұлттық қолөнеріне деген қарым-қатынасты қалыптастырып, шығармашылық іскерлік дағдыларының дәрежесін арттыру әрі зерттеушілік іс-әрекетін қалыптастыру.

Осы мақсатқа төмендегідей міндеттерді шешу негізінде жету көзделді:

- студенттердің қазақтың ұлттық қолөнеріні игеру тәсілдерін меңгеру;
- қазақ мәдениеті жөніндегі түсініктерін кеңейту;
- зерттеушілік іс-әрекет талаптарының іске асыруына жағдай жасау.

Сонымен бірге қазақтың ұлттық қолөнері негізінде студенттердің зерттеушілік іс-әрекетін қалыптастыру міндеттері келесі бағыттарды бір мезетте, яғни қатар жүзеге асыруға бағытталды:

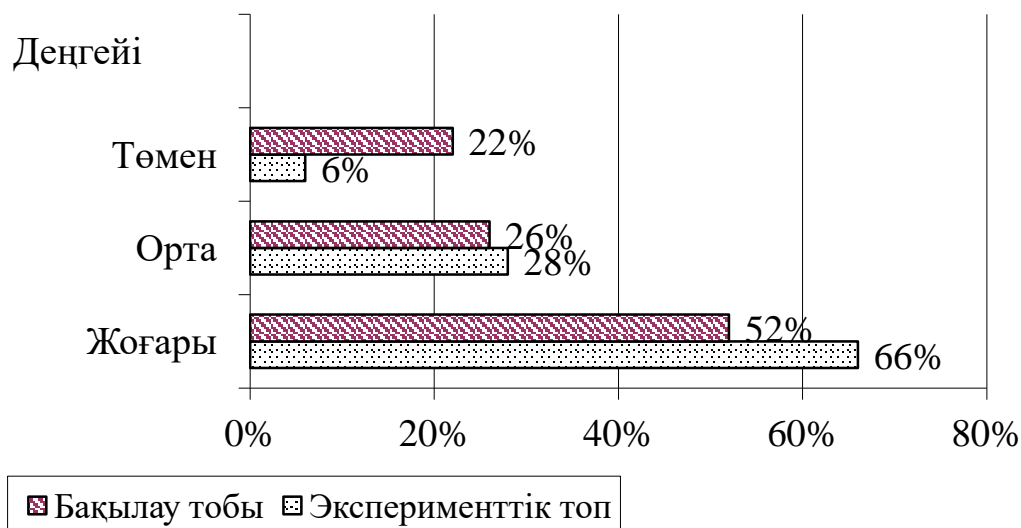
1. Оқу жоспарындағы технология, бейнелеу өнері, тарих, геометрия, сызу компьютер пәндерінің мүмкіндіктерін кіріктіре пайдалану арқылы;
2. Арнайы курстың мүмкіндігін пайдалану арқылы;
3. Сыныптан тыс жұмыстарды ұйымдастыру формаларының мүмкіндіктерін пайдалану арқылы;
4. студенттердің ғылыми қоғамының мүмкіндіктерін пайдалану арқылы;
5. Ата – аналар комитетінің мүшелерінен құралған ата – аналар басқарған шығармашылық үйірмелермен жекелеген отбасылардың дәстүрлі-тәрбиелік мүмкіндіктерін пайдалану арқылы.

Эксперименттік жұмыстың барысында дәстүрлі қолөнер негізінде зерттеушілік іс-әрекетін қалыптастырудың үлгісі мен студенттерде зерттеліп отырған сапаның қалыптасуын салыстырмалы түрде талдау нәтижелері екі теориялық, практикалық кезеңді қамтып басшылыққа алынды.

Бақылау эксперименті барысында дәстүрлі қолөнердің студенттерге дидактикалық әсерін айқындау үшін оны зерттеушілік іс-әрекетін қалыптастыру құралы ретінде қарастырып, эксперименттің барлық кезеңдерінде оны игеру мен меңгерудің жеке деңгейлері бойынша салыстырмалы талдау жүргізілді.

Әсіресе, студенттердің ойлау қабілеті және эвристикалық деңгейлердегі тапсырмалар бойынша көрсеткіштерде де едәуір

айырмашылық байқалды. Сөзіміз дәлелді болу үшін сандық нәтижелерін диаграмма арқылы ұсынамыз (сурет 2). Біз мұны эксперименттік сыныптағы студенттердің «Дәстүрлі қолөнердің саласы» тақырыбын оқып-үйренуде құрастырылған деңгейлік тапсырмалар жүйесі мен арнайы курс бағдарламасын пайдалану арқылы дәстүрлі қолөнер негізінде зерттеушілік іс-әрекеті деңгейінің жоғарылауымен байланыстырамыз.



Білімдік тәрбиелік көрсеткіші %

Сурет 4 - Бақылау кезеңіндегі эксперименттің нәтижелері

251

Берілген тақырып бойынша өтілген сабақта деңгейлеп оқыту технологиясы арқылы арнайы курс бағдарламасын қолдану студенттерге жаңа білім жинақтауына мүмкіндік беріп қана қоймайды, бұрынырақ қалыптасқандарын жүйелеуді де қамтамасыз етеді.

Эксперимент көрсеткіштері біздің ұсынған тұжырымдарымыз бен үлгілеріміздің тиімділігін айқындайды. Сондай-ақ эксперимент басында жасаған ғылыми болжамымыздың дұрыстығын дәлелдеді.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

- 1 Назарбаев Н.Ә. «Қазақстанның әлемдік бәсекеге барынша қабілетті 50 елдің қатарына кіру стратегиясы» атты Жолдауы. - Егеменді Қазақстан. - 2006. – Б. 7-8.
- 2 Қазақстан Республикасында білім беруді және ғылымды дамытудың 2016-2019 жылдарға арналған мемлекеттік бағдарламасы: Жарлық № 205 01.03.2016. - Астана, 2016. - 70 б. //http://akorda.kz. 6 Жаратылыстану. Орта білім беру мазмұнын жаңарту аясында бастауыш мектепке (1-4 сыныптар) арналған оқу бағдарламасы: Бұйрық № 266. – Астана, 2016.
- 3 Селевко Г.К. Современные образовательные технологии. – М.: Народное образование.-1998.

- 4 Мынбаева А.К., Садвакасова З.М. Инновационные методы обучения, или как интересно преподавать: учебное пособие: 4-е изд., доп. — Алматы, 2010.

SANATSAL BİR BAŞKALDIRI OLARAK GRAFFİTİ GRAPHITE AS AN ARTISTIC REVOLT

*Köksal Bilirdönmez**

Özet

Mağara duvarlarına yapılan/çimler simgelerle başlayan yazının tarihsel gelişim süreciyle devam eden ve günümüzde graffiti sanatı olarak adlandırılan çalışmalar oldukça ilgi görmek ve her geçen gün kendini güncellemektedir.

Genellikle duvarlara, trafolar, kafelere, barlara, kepenklere vb. yüzeylere yapılan graffiti çalışmaları günümüzde birçok sanatçı tarafından beğenilmekte takip edilmekte ve her geçen gün kendini yenilemektedir.

Graffitinin çıkış noktası Almanya olarak bilinmektedir. II. Dünya savaşının ardından doğu blokunu belirlemek için yapılan duvar, uzun süre insanlar üzerinde özellikle doğu Almanya halkı için bir baskı olmuştur. 1970lerin başında protesto amacıyla ghetto insanları (azınlıkların ve yoksulların oturdukları mahalle) çeşitli yazılar yazmaya başlamış ve bu yazıların amacı sadece mevcut düzene başkaldırma olarak bilinmektedir. Hiçbir sanat anlayışının ruhunu içinde barındırmayan yazılar, 80'lerde graffiti kültürü sanatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde graffiti sanatçıları sadece mesaj vermenin yanı sıra görselliğe de önem vermektedirler.

Graffitiyi başka bir değişle duvarlara yapılan resim sanatıdır. Geçmişin aksine günümüzde graffiti sanatı oldukça gelişmiş durumdadır. Graffitinin kendine özgü tarzı, dili, ticari sektörü, giyim tarzı ve literatürü bulunmaktadır.

Çıkış noktası mevcut düzene başkaldırı ile başlayan graffiti günümüzde sokak sanatı ve canlı performans olarak da değerlendirilebileceğimiz bir sanat dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. (eksisozluk.com).

Anahtar Kelimeler: Graffiti, sanat, grafik tasarım, tarih

Abstract

Drawings on cave walls continued with the historical development process of writing starting with a symbols and graffiti as art called studies quite interested today and it is updating itself each day.

Generally graffiti studies is appreciated and be followed by many artists to surfaces done like transformers, cafes, bars, shutters, etc today and itself renews each day.

It is known as Germany the exit point of graffitinin. There is pressure of wall made to determine the eastern block after the II. World War on people especially for the people of eastern of Germany long time. Early 1970's ghetto people (the neighborhood where the minorities and the poor live) started to write various articles to protest. It is known as a rebellion purpose of these letters just to current scheme. Graffiti artists are giving attention today in visual besides sending messages.

Graffiti is a picture art made on walls another change. Graffiti art is highly developed today contrary to the past. Graffiti has literature, its own style, language, commercial sector and clothing style. It is accepted as an art branch can evaluate as live performance and street art today exit point starting with the current plan rebellion.

Key words: Graffiti, art, graphic design, history

Giriş

İnsanoğlu her dönem iletişim kurmanın yollarını aramış ve dönemselsel olarak bulunduğu mağarayı, mekânı, kâğıdı, tuvali, kitabı araç olarak kullanmıştır. Mağara duvarlarına çizilen simgeler, piktogramlar ve resimlerin temelinde iletişim kurma çabası yer almaktadır. On binlerce yıldan beri göstergeler, tasvirler ve resimler aracılığıyla mesaj iletmenin sayısız yolu bulunmuştur. Fakat yazının kendisi ancak, kullanıcıların hissettikleri ve düşündükleri ya da ifade edebildikleri her şeyi somutlaştırıp açıkça belirleyebilecekleri bir gösterge veya simgesel bütünü oluşturduktan sonra ortaya çıkmıştır. Yazının tarihine baktığımızda böyle bir sistemin bir günde oluşmadığı uzun, yavaş ve karmaşık bir tarihinin olduğu hiç şüphesizdir. (Jean, 2002: 12)

Altamira ve Lascaus mağara resimlerin yazının tarihsel gelişiminde önemli bir yere sahip olduğu hiç şüphesizdir.

* Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü



Resim 1: MatthiasKabel/Wikimedia Commons/ CC-BY-SA-3.0

İspanya'nın Santander şehrinin 30 km batısında ve Santillana Del Mar kasabası yakınlarında yer alan Altamira Mağaraları Paleolitik Çağ'a (Yontma Taş Devri) ait renkli kaya resimleri ve çizimleri ile ünlüdür. Ancak Altamira Mağarasının ünü onun tarih öncesi çağlara ait çizimlerin keşfedildiği ilk mağara olmasından kaynaklanmaktadır. (<http://www.gezialemi.com>).

Konuya yazının temelini oluşturan "harf" ile başlamakta fayda olacaktır. Çok geniş bir yelpazeye sahip olan Harf söylemde çok basit ve yalın olmasına karşın içinde barındırdığı özellikler, detaylar ve sistemler bakımından oldukça önemlidir. Graffiti çalışmalarına yazı ailesine geçmeden önce bu ailenin ferdi olan "harf" ile başlamak konunun anlaşılabilirliği ve kavranması açısından önemlidir. Harfin özelliklerine kısaca değinecek olursak harf; Harf, Harfin Geometrisi, Harfin Yapısal Özellikleri, Harf Biçimi, Harf Ölçümü, Harf Ölçüsünün Görünüşe Etkisi, Harf Boşluk Düzeni, vb. (Sarıkavak,1997: 7). Yazının temelini oluşturan harflerin yapısal özellikleri de oldukça önemlidir. Yapısal özellikler yazı karakterinin temel ayrılık noktasıdır. Geometrik altyapının yanı sıra, çok ince yapısal farklılıklarda bir yazı karakterini diğerinden tümüyle ayırır. Harfin yapısal özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz; Vurgu farkı, Tırnak Farkı, Ağırlık Farkı, Genişlik farkı, Yapı Ögesi farkı, Oluşum veya Biçimleniş Farkı.(Sarıkavak,1997: 9).

İnsanı tanımada birçok yazar ve yayın evi tarafından hazırlanan yazı ve karakter analizi konulu yazılar beden dilinde olduğu gibi yazının karakteriyle de insanları tanımının mümkün olabileceğini bizlere kanıtlamaktadır. Batı'da üzerinde yoğun çalışmalar yapılan, geniş yankılar uyandıran, bilimsel yayınlar hazırlanan yazı ve karakter analizi konusuna duyulan ilgi maalesef ülkemizde pek az değinilen bir konu olmuştur. Şahsiyet Analizi, Beden Yapısı-Yüz Yapısı ve Karakterden sonra üçüncü adım olan Yazı ve Karakter üzerinde durulması gereken, analizinden çözümlemeler çıkarılabilecek bir alandır.(Altınköprü, 1999: 11).

Günümüzde teknolojik olanakların gelişmesiyle beraber bu gelişme birçok alanda olduğu gibi yazı ve karakter analizi alanında da bizleri aydınlatmaktadır. Özellikle mahkemelerde yazı uzmanı adıyla anılan grafologlar, yazının sahibini ve yazının geçerliliğini saptar. Yazı uzmanı yazının kime ait olduğunu, gerçek ya da sahte olduğunu, yazı sahibinin yazısını gizlemeye çalışıp çalışmadığını, yazı sahibinin yazdığı yazıyı hangi koşullar içerisinde yazdığını, tedirgin, telaşlı, dehşet içinde, korkulu, hasta veya doğal hali içinde olup olmadığı hakkında bizlere bilgi verir (Altınköprü, 1999: 159-160). Yazı sanatını incelediğimizde insanoğlunun öncelikle mağara duvarlarına yazdığı yazılar iletişim ve ihtiyaçları karşılama amaçlı yazılan yazılardı. Zaman içerisinde gelişen yazı ve yazı sanatı artık günümüzde birçok şekliyle karşımıza çıkmaktadır. Bu

yazı türlerine örnek verecek olursak; Düz, Dekoratif, Hat, El yazısı, Süslü, Üç Boyutlu vb. birçok yazı türü günümüzde kullanılmaktadır. Tarihsel oluşum süreci içerisinde yazı karakterlerine bakacak olursak, yazının Johannes Gutenberg ile başlayan ilk halinden, günümüze kadar geçirmiş olduğu gelişimi ve değişimi, tarihsel oluşum süreci olarak tanımlamak ve değerlendirmek mümkündür. Zamana bağlı olarak değişen toplum, aynı oranda yazı kültürünü de değiştirmiş ve etkilemiştir. Yazı karakterlerini sekiz grupta ele almak mümkün olacaktır. Eski tarz yazılar, Geçiş dönemi yazıları, Modern yazılar, Serifli yazılar, Serifsiz yazılar, Gotik yazılar, El yazıları ve Ekran yazıları olarak değerlendirilmektedir.(Erdal, 2015: 80-88).

Yukarıda değinilen yazı karakterlerinin yanı sıra Hat Sanatında kullanılan; AKLÂM-I SİTTE 1-sülüs-nesih 2-muhakkak-reyhânî 3-tevkî-rik'a, SÜLÜS, NESİH, MUHAKKAK, REYHÂNÎ, TEVKÎ, RİK'A, TA'LİK, DİVANÎ vb. yazı çeşitleri de kültürümüzde önemli bir yer tutmaktadır.(<https://www.neoldu.com>).

Graffiti çalışmalarına baktığımızda ise; yazılan yazı, yazı stili, büyüklüğü, mekân vb. unsurlar kadar kullanılan renk ve renk sayısı da oldukça önemlidir. Graffiti çalışmalarını değerlendirirken de çalışmayı yapan kişinin ruh hali, yaşı, bulunduğu ortam ve çevre, maddi imkânlar, eğitim durumu gibi hususlar graffiti çalışmasında önemlidir. Graffiti çalışmasında kullanılan renkler, renklerin sayısı, renklerin yoğunluğu, kullanılış şekli, bizlere çalışmayı yapan kişinin psikolojik durumunu o anki ruh halini ortaya koymaktadır. Renklerin insanlar üzerindeki etkisi oldukça önemlidir, kişilerin renk tercihleri bir noktada kişiliklerini, karakterlerini ortaya koymaktadır. Renklerin insanlar üzerindeki etkisi konulu birçok akademik ve bilimsel yayınlar yapılmaktadır.

Renk güçtür. Renk insanı sıkır ya da canlandırır ya da sakinleştirir, üşütür ya da ısıtır, neşe ve hüznü verir, bizleri mutlu eder. Renkleri ve renklerin dilini anlamak bizlere yepyeni boyutlar kazandırmaktadır. Çevremizde yer alan mevcut renkler, üretkenliğimizi, verimliliğimizi doğrudan etkiler. Sosyal yaşantımız ve sağlığımız çevremizdeki renklerle şekillenir. Renklerin dilini ve bizlere vermiş olduğu sihirli mesajları anlamakta fayda olacaktır.(Sun,1994: 19). Renklerin tarihçesine baktığımızda, İlk Çağ Renkleri; İnsanlık tarihinin, yazının bulunmasından önceki dönemi karanlıktır. M.Ö. 10.000 yılları daha da karanlıktır. İlk mağara resimlerinin ait olduğu dönemden öncesi ise kapkaranlıktır (M.Ö. 30.000). Renklerin etkilerinin ve anlamlarının belleklere kazınması ilke çağlarda yoğunlaşmıştır. Renkler, kendini taşıyan nesnelerin gücünü ve etkisini yansıtmaya başlamıştır. Kırmızı ateşin sıcaklığı gibi.(Coşkun,1995: 21-26).

Sokak sanatı ve performans sanatı içinde değerlendirebileceğimiz graffiti sanatı gerek amatör gerekse profesyonel kişilerce günümüzde sanat alanlarının yaygınlık göstermesiyle beraber farklı teknikler ve arayışlarla gelişimine devam etmektedir. Graffiti'nin tanımına ve tarihsel gelişimine baktığımızda ise özellikle gençlerin severek yaptığı, duyguların duvar yazıları ve boyalarla aktarılması esasına dayanır. Var oluşu eski zamanlara dayanan graffiti ülkemizde de sevilerek yapılan ve hızla gelişim gösteren bir sokak sanatıdır. Graffiti sanatı bazı insanlar tarafından Vandalizm yanlısı olarak algılsa da, duvarlara çizilen hoş resimler bu düşüncüyü çürütecek niteliktedir. Graffiti, resimlerle yazı yazma sanatı olarak algılanan, çeşitli şekillerle ortaya çıkan ve halen gelişimini sürdüren bir sanattır. Sokak sanatları arasında yer alır ve bu özelliğinin eskiden mağara duvarlarına çizilmesinden geldiği düşünülmektedir. Genel olarak duvarlara, camlara ya da yollara yapılan bu sanat bazı kesimlerce Vandalizm Vandallık veya akım olarak Vandalizm, *(bilerek ve isteyerek, kişiye ya da kamuya ait bir mala, araca ya da ürüne zarar verme eylemidir.)* şeklinde de algılanabilir. Daha çok illegal olarak ortaya çıkan bu sanat dalının günümüzde artık bir akım olarak kabul görmesinden sonra legal olarak yapılmaya başlanması da sevindiricidir. Dünyanın her yerinde olduğu gibi ülkemizde de sevilerek yapılan graffiti özellikle gençler tarafından büyük ilgi görmektedir. Genel olarak ülkelerdeki büyük duvarlarda graffiti ile yapılmış büyük resimleri görmek mümkündür. Yapılan bu resimler duvarın genişliğine ve bulunduğu konuma göre çeşitlilik arz eder.

Graffiti Nedir?

Grafik kökenli bir sözcük olan graffiti veya graffiti resimler ve şekillerle yazının birleştirilerek kişinin kendini ifade etmesinden doğan bir sokak sanatıdır. İlk insanlar döneminde mağara duvarlarına yapılan resimlerden gelmesi ve duygu ya da düşünceleri yansıtmaya sebebiyle, her ne kadar eskiden kötü bir aktivite gibi algılsa da günümüzde sanat olarak kabul görmüştür. Halen bir grup ya da topluluk halinde uygulanması gerçekleştirilemese de bu uygulamayı legal şekilde yapan kişiler mevcuttur.



Resim 2: mastro-graffiti-the-Bronx-nyc

Graffiti Nasıl Yapılır?



Resim 3: <https://bilgihanem.com/graffiti-nedir-nasil-yapilir/>

Graffiti farklı renklerden oluşan sprey boyalarla sokak duvarlarına yazı yazma sanatıdır. Yapılması öğrenilmekten çok yeteneğe dayandırılır. Bu yüzden de herkesçe yapılması beklenen bir uygulama değildir. Duvarlara düşünce ve duyguları ifade eden yazılar yazılır, sonrada yazılan bu yazılar o anki ruh haline göre boyanır. Bunun sonucu olarak da yazan kişinin o anki duygularını ifade eden bir sanat alanı ortaya çıkmış olur. Günümüzde graffiti eğitimi veren kurslar bulunmaktadır fakat graffiti yapacak olan kişilerin de belirli bir yeteneğe sahip olması gerekmektedir. Graffitinin illegal olarak yapılıyor olması da bu sanatın gelişimini olumsuz etkilemektedir. Bundan dolayı graffiti çalışması yapacak olan insanlar öğrenme eğilimi gösteremez. Zamanla legal hale getirilmesi halinde graffiti sanatının çok fazla meraklısı ve sanatçısı olacaktır.

Graffitinin Tarihçesi



Resim 4: <https://bilgihanem.com/graffiti-nedir-nasil-yapilir/>

Çok eskilere dayanan geçmişi ile graffiti ilk insanların mağara resimlerinden ortaya çıkmış bir sanattır. Zamanla geliştirilerek bugünkü halini alması sağlanan bu yazı şeklinin **Pompei**'deki duvarlarda bulunduğu söylenebilir. Bu durum dördüncü ya da beşinci yüzyıl dolaylarında oluştuğundan köklü bir geçmişe sahip olduğu söylenebilmektedir. Kabul edilen ilk çıkış noktası 2. Dünya savaşının başladığı **1940** yılları olarak bilinir. O dönemde Almanya'yı ikiye bölen **Berlin Duvarı**'na yazılan yazılar, protest kişilerce boyanarak graffitiye benzetildi ve bu olay graffitinin çıkış noktası olarak kabul edildi. 1960 yılında ise ABD politikasında yer bulan graffiti, sokak çetelerinin amblem tasarlama gibi duruma girmesini ve kendilerince yer belirleyip bunları duvarlara yazarak belli etmesini sağladı. Tüm bu olaylardan sonra graffiti bireylerin katkısı ile bir anlamda bireysel olarak büyüdü.



Resim 5: <httpwww.tarihiolaylar.comgaleriler10-adimda-utanc-duvari-olarak-da-bilinen-berlin-duvari-181>



Resim 6: <httpwww.tarihiolaylar.comgaleriler10-adimda-utanc-duvari-olarak-da-bilinen-berlin-duvari-181>



Resim 7: <httpwww.tarihiolaylar.comgaleriler10-adimda-utanc-duvari-olarak-da-bilinen-berlin-duvari-181>



Resim 8: <httpwww.tarihiolaylar.comgaleriler10-adimda-utanc-duvari-olarak-da-bilinen-berlin-duvari-181>



Resim 9: [httpwww. tarihiolaylar.comgaleriler10-adimda-utanc-duvari-olarak-da-bilinen-berlin-duvari-181](httpwww.tarihiolaylar.comgaleriler10-adimda-utanc-duvari-olarak-da-bilinen-berlin-duvari-181)

Diğer yandan 1960 ve 1970’li yıllarda New York da kuryecilik yapan Demetrius isimli bir kişinin gittiği her yere isminin kısaltması olan taki ve sokak numarası olan 183’ü birleştirmesiyle yani ‘Taki183 imzasını atmasıyla insanların merakını uyandırmıştır.



Resim 10: <http://bananart.altervista.org/the-creator-taki-183/>

(TAKI 183 ABD’li graffiti sanatçısı. Turk 182 filminde hayatından esinlenilmiştir. Yunan asıllı olan sanatçının Demetrius olan doğum adının kısaltması olan Demetaki'den "TAKI" rumuzu türetilmiştir. 183 ise sanatçının adresi olan 183. sokak Washington Heights, Manhattan adresindeki sokak numarasından gelmektedir)

New York Times gazetesinin bu imzayı manşet haber yapmasıyla, ‘Taki183 bir efsane haline gelmiştir. Bu imzayı beğenen genç kesimler de kendilerine birer imza beğenip Takiyi taklit etmeye ve imzalarını atmaya başlamışlardır bu imzalar zamanla ün kazanmak için graffiti çalışmalarına ve kimin daha güzel, daha zor çalışmalar yapacağı üzerine devam etmiştir. Günümüzde de bireysel ve grup çalışmalarıyla gelişmeye devam etmektedir.(<https://www.bilgiustam.com>).



Resim 11: <http://bananart.altervista.org/the-creator-taki-183/>

Türkiye’de Graffiti Sanatının Durumu



Resim 12: <https://bilgihanem.com/graffiti-nedir-nasil-yapilir/>

Türkiye’de graffiti gelişme gösteren bir sanattır. Türkiye’nin graffiti ile tanışması ilk olarak Almanya sınırları içerisindeki Türk toplulukların, onlar tarafından dışlanması ile olmuştur. Bu aşamadan sonra hip hop kültürüne yönelen Türkler, bu sayede graffiti ile tanışma fırsatına sahip olmuşlardır. Graffitiyi öğrenen Türk vatandaşlar Türkiye’ye geldiklerinde bunu akrabalarına ve çevrelerine de göstererek, Türkiye’de graffiti akımının öncüsü olmuşlardır.

(Hip hop 1970’li yılların sonunda Amerika’da kötü koşullarda ve azınlık olarak yaşayan siyahilerin gündemden uzaklaşmak ve eğlenmek için oluşturduğu bir kültür ve yaşam tarzıdır. Bu kültür Rap müziği, Graffiti sanatı, Breakdansı ve DJ’liği içerir.)

Sprey boyalar, Türkiye tarafından komünist olarak bilinir. Çünkü ilk kez komünistler tarafından kullanılmıştır. Bu yüzden graffiti sanatı ile uğraşanlar da komünist ve anarşist etiketlerine maruz bırakılmışlardır. Bu durum, Türkiye’de ilk başlarda graffitinin Vandalizm (kamuya ait bir mala zarar verme) olarak nitelendirilip yapılmasına izin vermemesine neden olmuştur. İllegal şekilde yapılması devam eden graffitinin zamanla sanat olarak görülmeye başlanması ise legal yani yapılması yasak olmaktan çıkmıştır. Bu sayede birçok büyük şehrin istinat duvarları graffiti ile kaplanmıştır.(<http://bilgihanem.com>).

Sonuç

Sonuç olarak Graffiti sanatının gerek günümüz gereksinimlerine cevap verebilmesi bakımından gerekse bu sanatın gelişimini sağlayabilmesi için gerekli hassasiyetlerin oluşturulması gerekmektedir. Teknolojinin hızlı bir şekilde ilerleyişi ve çağımızın teknoloji çağı olması dolayısıyla birçok sanat dalı teknolojik imkânlardan faydalanmaktadır. Günümüzde birçok sanat alanı teknolojiyi bizzat sanat eserinde kullanmakta, sanat eserine uyarlamakta ve çağın gerektirdiği şekilde bünyesinde barındırmaktadır. Birçok alanda olduğu gibi graffiti sanatının da ülkemizde uygulanmaya başlanması ve yaygınlaşması yakın zamanlara dayanmaktadır. Daha çok illegal bir şekilde yapılan bu sanat alanı legal bir zemine oturtulmasıyla beraber daha özgün ve sanatsal nitelikte çalışmaların ortaya çıkacağı hiç şüphesizdir. Bu bağlamda gerek yerel yönetimler, gerekse sivil toplum kuruluşları graffiti sanatçılarına destek olmaları halinde bu sanat alanı yaygınlaşarak yeni graffiti sanatçılarının yetişmesine öncülük etmiş olacaklardır.

Graffiti sanatçılarına bu anlamda çalışmalarını rahatlıkla ve özgürce yapabilecekleri mekânlar oluşturulması, gerekli desteklerin verilmesi graffiti sanatının gelişmesine, yaygınlaşmasına ve bununla beraber yeni bir sanat alanının da gün ışığına çıkmasına olanak sağlayacaktır.

Kaynakça:

- ALTINKÖPRÜ, Tuncel. **İnsanı Tanımada Yazı ve Karakter**, Hayat Yayıncılık, İstanbul, 1999.
COŞKUNER, Süreyya. **Renkler ve Kişiliğimiz**, Site Ofset Ambalaj Sanayi ve Ltd. Şti. İzmir, 1995.
GÜLTEKİN, Erdal. **İletişim ve Tipografi**, Hayalperest Kitap, 1. Baskı, İstanbul 2015.
JEAN, Georges. **Yazı İnsanlığın Belleği**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.
SARIKAVAK, Namık Kemal. **Tipografinin Temelleri**, Doruk Yayınları, Sanat Kitapları Dizisi 6, 1997.
SUN, Howard&Dorothy. **Renginizi Tanıyın**, Arıtan Yayınevi, İstanbul, 1994.

- <http://bilgihanem.com/graffiti-nedir-nasil-yapilir/> ; Erişim Tarihi: 06.08.2018, 10:37
<https://www.bilgiustam.com/graffiti-nedir-nasil-ogrenilir-tarihcesi-turleri-nelerdir/> ; Erişim Tarihi: 06.09.2018, 14:47
<https://eksisozluk.com/graffiti--37690?a=nice&p=2> ; Erişim Tarihi: 18.09.2018, 15:23
<http://www.gezialesmi.com/DunyaMiraslariAyrinti.asp?ID=25&SAYFA=15> ; Erişim Tarihi: 17.08.2018, 18:13
<https://www.neoldu.com/hat-sanatinda-yazi-cesitleri-5625h.htm> ; Erişim Tarihi: 28.08.2018, 20:13

ÇİN VE TÜRK KÜLTÜRÜNDE EJDERHA SEMBOLİZMİ'NİN YANSIMALARI

THE REFLECTIONS OF DRAGON SYMBOLISM IN CHINESE AND TURKISH CULTURE

*Özlem Karaosmanoğlu**

Özet

İnsanoğlu geçmişten günümüze bir şeylere inanma ihtiyacını her çağda yaşamış ve yaşatmıştır. Her toplumun kendi oluşturduğu kültürü vardır. Bölgesel olarak farklılık gösteren inanç sistemlerine göre inandıkları mitleri, mitolojik unsurları farklılık göstermektedir. Mitler aklın sınırlarını aşan olağan üstü olayları içermektedir. Mitolojik motif ve semboller arasında yer alan yaratıklardan biride ejderhalardır. Ejderhaların fiziksel özelliklerine bağlı olarak, doğaüstü güç ve kudreti olduğuna inanılmaktadır.

Uzakdoğu Çin kültürünün inançları ve etkilendiği din olarak Budizm, Zen Budizm'i gösterebiliriz. Anadolu'daki Türk kültürünün inanç sistemleri genel olarak İslamiyet olmakla birlikte birçok semavi dine ev sahipliği yapmaktadır. Bununla birlikte ayrı iki bölge ve kültüre sahip olmasına rağmen Çin ve Türklerde de var olan mitolojik unsur, ejderha figürüne yüklenen anlamlar benzeşmekte olup yakın anlamlar içermektedir. Keza günümüze yansımaları iki ülke içinde süs eşyaları, porselenler, minyatürler, resimler, halı, kilim motifleri, mobilyalar, aksesuarlar, cam eşyalar, dinsel olgular, yeni yıl resimleri, gölge oyunları gibi birbirinden farklı alanlarda yaşamın birçok yerinde karşımıza çıkmaktadır.

Ejderhanın sembolik değerlerinden bir tanesi gökyüzü ve tüm evrene düzen getirmekle görevli olduğu bilinmektedir. Diğer bir anlamı ise kan ve kötülüğü temsil etmesi olmuştur.

Bu makalede Uzakdoğu Çin kültürünün ve Anadolu Türk kültürünün ortak bir unsur olarak Ejderha figürünün anlamları ve kullanıldığı alanlar tespit edilerek literatür araştırması olarak tamamlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Mit, Mitoloji, Motif, Sembol, Ejderha

Abstract

Human beings have lived and lived in every age in order to believe in something from past to present. Every society has its own culture. According to the belief systems that differ locally, myths, mythological elements are different. Myths contain extraordinary events that go beyond the limits of reason. One of the creatures among the mythological motifs and symbols is the dragons. believed to be supernatural power and power.

Buddhism, Zen Buddhism, as the religions of the Far East Chinese culture and the religion influenced. The belief systems of the Turkish cult in Anatolia are Islam in general, but they are home to many Heavenly religions. However, although it has two separate regions and cultures, the meanings attributed to the dragon figure, which is the mythological element in China and Turks, are similar and contain close meanings. The reflections of the present day in two countries, ornamental goods, porcelain, miniatures, paintings, carpets, rugs, motifs, furniture, accessories, glassware, religious facts, New Year's pictures, shadow plays are seen in many different places in life.

One of the dragon's symbolic values is known to be responsible for bringing order into the sky and the entire universe. In other words, it represents blood and evil.

In this article, the meanings of the dragon figure as a common element of the Far East Chinese culture and Anatolian Turkish culture and the areas where it is used were determined and completed as a literature survey.

Keywords: Myth, Mythology, Motif, symbol, Dragon

* Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Bilim Dalı, zlm_-_37@hotmail.com

Giriş

Toplamlar yaşadıkları kültürleri, inanç ve bölgesel özelliklerini sanatsal bir dil ve sembol kullanarak anlatma isteği duymaktadırlar. İnanç biçimlerine bağlı olarak her milletin kendine ait mitleri, destanları, tabiat kökenli hayvan sembolizmi oluşmuştur.

Mit, “doğüstü varlıkları ve hayali olayları konu alan ve bir halkın yaşadığı olayların ya da o halkın aile düzenini ve toplumsal ilişkilerini temellendiren yapıları, düşsel bir hale getirerek yansıtan halk veya edebiyat anlatısı” olarak tanımlanabilir. Doğüstü olayları konu alan mitlerin inançlarla bağlantılı olarak dinle bir ilişkili olduğu düşünülmektedir. Mitler, aynı zamanda, o kültürün değerlerini, örf ve adetlerini, geleneklerini ve yaşayış biçimlerini yansıtmaya eğiliminde olmuştur. (Şahin vd, 2017,151).

Mitler, sadece basit birer anlatı olarak değerlendirilmemelidirler; özellikle Batı’da, varlıklı kişiler kendi efsanelerini çocuklarına okullarda ders konusu olarak öğretmişlerdir. Çocukların küçük yaştan itibaren kendi değerleriyle bağlantılı olarak değerlerini özümsemeye sağlanmaya çalışılmıştır. Mitlerde genellikle tanrılar dünyası, kahramanlık hikâyeleri ve doğüstü olaylar anlatılır. (Şahin vd, 2017,178).

Farsça bir kelime olan ejderha, kısaca “ejder” olarak da ifade edilmektedir. Kanatları ve kuyruğu olan, yılan biçiminde, ağzından alevler püskürten, aslanpençeli bir masal yarattığı şeklinde betimlenen ejderha, “büyük yılan” olarak da anılmıştır. Eski dilde “ejderi kahir” ölüm ejderhası anlamına gelir; “ejderi münakkaş” ise nakışlı ejderha veya “alaca derili yılan” olarak ifade edilmektedir. Ejderha, köken itibarıyla en eski canavarlardan biri olmuştur ve insanların etkilendiği heybetli hayaliyle korku ve saygınlık göstergesi olmuştur. (Şahin vd, 2017,153).

Kültürün bir parçası olarak görülen mitlerde kullanılan hayvan sembolizmleri günlük yaşamda karşımıza çıkacak birçok nesnede görülmektedir. Özellikle ejderha mitolojik bir hayvan olarak karşımıza çıkmaktadır. Destanlarda, masallarda sıkça karşımıza çıkan bir karakter olmuştur. Ejderhanın özellikleri toplumlara göre iyi veya kötü anlamlar içermektedir.

İlk olarak Mısır ve Ortadoğu mitolojileri ve inançları doğrultusunda oluşan masallarda ortaya çıktığı, Çin mitolojisi ve ikonografisinde son derece önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. (Türkan, 2016, 220).

Somatlaştırılmış tezahürüyle ejder kışın yer-suyun derinliklerinde yaşayan, baharda ise kanatlanıp uçan, böylece hem yer-su hem gök ilkelerine bağlı bir efsanevi ruh olarak düşünülüyordu. Yer-su da yaşarken ejderin kararık yönleri galip geliyordu. Baharda ise ejder gökyüzüne uçmaya ve böylece ateşli yönünü almaya hazırlanırken, vücudunda kanatlar, başının tepesinde uçmaya yarayan bir çıkıntı, boynuzlar ve yaruk (erkek) cinsinin özelliği olan sakal çıkıyordu..(Arıkan, 2005, 6)

Ejderha motifi dünyada Çin mitolojisi ve sanatına ait kabul edilirse de Türk mitolojisi ve sanatında da yer almıştır. Bu masal hayvanı, gök ve yer su unsurlarına bağlı olarak geniş bir uygulama alanı bulmuştur. Türklerde özellikle erken dönemler de bereket, refah, güç ve kuvvet simgesi olarak kabul edilmiş ve bu efsanevi yaratık ön Asya kültürleri ile ilişkiye geçildiğinde anlamları zayıflamış ve daha çok kötülüğün simgesi olmuştur. Oysaki Çin mitolojisinde imparatorluk simgesi olan ve bazen hayat iksiri efsaneleri ile bağlantı kurulan ejder, bu yönüyle de Türkleri etkilemiştir. Türk mitolojisinde su, bolluk ve yeniden doğuşu simgelemektedir. Çin’de olduğu gibi aynı zamanda Türk hayvan takviminde de yıl simgesi olarak yer almıştır.(Aydın, 2013, 2).



Resim 1:14.09.2018 tarihinde <http://www.tarihkomplo.com/2017/07/12-hayvanli-turk-takvimi.html> adresinden erişilmiştir.

Ulu Yılı : "ejder" anlamına gelmektedir. On ikilik devrenin beşinci yılıdır. Türk toplumu, göçebe bir toplum olması ve hayvancılıkla uğraşması nedeniyle zaman kavramı ile hayvanlar arasında bir ilişki kurmuş ve on ikili dilimlerden oluşan bir takvim düşünmüş ve zaman kavramını hayvanlarla özdeşleştiren bir anlayış geliştirmiştir. Orta Asya’dan, Balkanlara kadar bütün Türk

boyları arasında korunan bu takvimle ilgili bilgiler, efsaneler ve inançlar aynıdır. Bu da bize değişik dinlere mensup ve değişik coğrafyalarda yaşayan Türk boylarında ortak bir kültür bağının varlığını göstermektedir. Türklerden başka Çinliler, Japonlar, Tibetliler, Acemler tarafından da kendi dillerine çevrilmek suretiyle kullanılmıştır. Ancak on iki yıllık bir devir şeklinin Türklerden başka hiçbir ulusun takviminde bulunmaması bakımından ayrıca bir özellik kazanmaktadır.(Külcü, 2015, 4).

İskendername, Battalname, Saltukname gibi destanlarda, Hz. Adem ile Hz. Havva'nın Cennetten kovulurken Şeytan kimi kez yılan kimi kez ejderha biçiminde resimlenmiştir. Hz. Muhammed'in mucizeleri arasında ejderhayla konuşması bir ejderhayı iki dağ arasında sıkıştırarak yok etmesi ya da O'nun Mucizesiyle Kabe temelinden çıkan ejderhanın Ukab kuşu tarafından gök yüzüne kaldırılması gibi(And, 2007, 323) bir çok olayda ejderha tasvirleri sıkça kullanılmıştır.

Anadolu da Ejderha Motif ve Sembolünün Kullanıldığı Alanlar

Bazı tasvirlerde çift başlı ve yedi başlı ejder olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bölgesel olarak ejderin kullanımı çift başlı, yedi başlı olarak değişiklik göstermektedir ve kullanılan motif ve sembollerde farklılık göstermektedir. Ejderha figürü Anadolu beylikleri döneminde de sıkça kullanılan bir figür olarak görülmektedir.

Çift başlı ejder motifleri Uygur döneminde de Orhun bölgesindeki (bu bölgede 740-840).anıtlar üzerinde görülür; ancak "Göksel Uygur kağanı"nın bir Ongun'u haline gelmiş gibidir. Kök Türk hanedanının V. yüzyılda yaşadığı bölgelerde bayraklarda, bayrak direklerinde, tahtların üzerinde ya da ayinsel veya hükümdarlara özgü oturma biçimi olan ve Türkçede bağdaş denilen pozisyonadaki insanlarla birlikte görülen çift başlı ejder, dünya hâkimiyetinin simgesi olmuştur.(Esin, 2004, 156).

Anadoluda da bir çok yerde karşımıza çıkan ejderha sembolü; Anadolu Selçuklu Beylikler dönemi sanatında taş kabartmalarda, madeni kapı tokmaklarında, ahşap kapı bezemelerinde, çini ve seramiklerde işlenmiş yılan (ejder) motifinin kaynağı İç Asya ve Uzak Doğu sanatına dayanır. Çift baş ve birbirine sarılmış ejder Kubadabad Sarayı çinilerinde, Ahlat mezar taşlarında, Erzurum'daki Çifte Minareli Medrese portalinde görülür. (Aydın, 2013, 14).



Resim 2: Ahlat Mezar Taşları 13.09.2018 tarihinde <http://sehirercis.com/tr-tr/alt-sayfalar/113/van-golu-cevresi,adresinden> erişilmiştir.



Resim 3: Cizre Ulu Camii'nin kapı tokmağı. Danimarka'da sergileniyor.

10.09.2018 tarihinde (<https://twitter.com/arsivtarih/status/917119451459391490>) e.t.01.09.2018, adresinden erişilmiştir.

Fizikçi ve Makine mucidi" Ebul-iz İsmail Bin Rezzaz El Cezeri" tarafından XII. Yüzyılda kazıma tekniğiyle tunçtan Cizre Ulu Cami iç kapısının tokmakları olarak yapılmıştır. Sfenks ejderler badem gözlü sivri kulaklı yaratıklara benzetilmiş ve birbirinin kanatlarını ısıtır şekilde yapılmıştır. Gövdeleri yılan derisine benzetilmiştir. Ejderlerden biri Diele diğeri Fırat nehrini ortadaki aslan başı Cizre insanını, savaş gücünü, iyiliği ve aydınlığı sembolize etmektedir. Ejderhanın kötülüklerden uzak ve düşman ve hastalığın oluşmasını engellediği

düşünülmektedir. Cizre Ejderi Ulu Cami kapısında kapı tokmağı şeklinde sağlı ve sollu olmak üzere iken, Ejderlerden bir tanesi 1969 yılında Danimarka'ya kaçırılmış olup diğeri ise İstanbul Türk İslam eserleri müzesinde sergilenmektedir (<http://elcezeri.blogspot.com/2011/06/ikiz-ejderler-mezapotamya.html>) e.t,01.09.2018).

Türk sanatında, gökyüzünün ve geleneksel güneyn simgesi çift başlı bir ejder üzerinden geçmektedir. Bulutlar arasında görünen gök ejderlerin yanında genellikle dört ana yönü ya da dört yönde gök gürültüsünü belirten haç bazen de daireler vardır. Hayat ağacının simetrik dalları ejder kafalarıyla sonlanır.(Aydın, 2013,4).



Resim 4: Erzurum -Sivas – Kayseri Hattında Hayat Ağacı 12.09.2018 tarihinde <http://hayatagacidergisi.com/guncel/>, adresinden erişilmiştir.

Timur döneminin bir sanatçısı olan Muhammed Siyah Kalem isimli ressam da mitoloji bir unsur olan ejder figüründen resimlerinde kullanarak yer vermiştir. Ejderin geleneksel özelliklerini taşımayan, yalnızca Çin Türk 12 hayvanlı takviminin ve ay menzillerinin kişileştirmelerine tekabül eden figürler ve maskeler taşıyan bir natüralist fil başlı ejder olarak tasvir etmiştir.(Aydın,2013,5).



Resim 5: Topkapı Müzesi Kütüphanesi,15.09.2018 tarihinde, <https://tr.pinterest.com/pin/481603753878706464/>,adresinden erişilmiştir.

Çin Kültüründe Kullanılan Ejderha Sembolü

Türk ve Çinlerde ejder sembolü inançlara bağlı olarak ilahlarla ilgi olduğu bilinmektedir. Genel özellikleri olarak alevli, yeleli, iri gözlü çıkıntılı burunlu, büyük boynuzlu kanatlı ve uçabilen bir yaratık olarak tasvir edilmektedir. Çin ejderhası iyi huylu ve zararsız bir yaratıktır. Doğal gücün ve verimliliğin bir simgesidir.(Aydın, 2013, 9).

Çin mitolojisinde ejderha birçok hayvanın karışımından oluşan bir varlık olarak tasvir edilir. Erkek geyiğin boynuzları, canavarın gözleri, yılanın boynu, ineğin kulakları, kartalın pençeleri, sazan balığının pulları, kaplanın ayakları vardır. Bazı ejderhaların kanatları vardır Genel özellikleri bakımından Tür kültüründe hayal edilen ejderha figürüyle Çinlerdeki ejderha figürü tasvir açısından oldukça bir birine benzetilmektedir. Çin felsefesindeki yin-yang ejderhanın pullarında kendini gösterir. Ejderhanın 117 adet pulunda 81 tanesi iyilik (yang), 36 tanesi kötülük (yin) simgeler. Bu sebeple ejderhada tıpkı su gibi biraz koruyucu biraz yok edici özellik taşır. Çin imparatorunun sembolü ejderhadır. Ejderhalar Çin'de kurak olan kış mevsiminde derin bir uykuya dalarlardı. Gövdelerini korumak için böyle bir dönemsel uykuya ihtiyaç duyan ejderhaların bu sessiz dönemleri kuraklığa ve sıkıntıya yol açardı. İlkbahar ile birlikte ejderhalar uyanır ve birbirleri ile savaşmaya başlarlardı. Ejderha savaşları Çin mitolojisinde çok büyük coşkuyla karşılanırdı. Çünkü bu savaşlarla birlikte gök gürlemeye başlar, yağmurlar yağar toprak canlanırdı. (Aydın, 2013, 5). Böylelikle ülkeye bolluk bereket getirdiğine inanıldığı söylenir.

Çin mitolojisinde çokça rastlanan ejder kavramı, Türk-Çin takviminde Ejder yılı kullanılmaktadır. Ejder yılları uğurlu ve hayırlı yıllardandır. (Öztürk vd, 2018, 380). İnanışlarının getirdiği sevgi ve saygıyla ejderha kavramı sık kullanılan bir sembol haline gelmiştir. Kıyafetlerde, süs eşyalarında, porselenlerde ve yaşamın birçok yerinde kullanılarak saygınlığı artırılmıştır.

Han döneminden (M. Ö. 3. yüzyıl) başlayarak ejder imparatorluğun simgesi sanılıyor ve Ming döneminden (14. yüzyıl) itibaren beş tırnaklı ejder sadece imparatorun kendisini simgelemek için kullanılmıştır.(Valide, 2008, 1082). İmparatorlukta kıyafetlerde de kullanılan ejder motifi güç ve kudreti temsil ettiğinden bu ejder motifinin üzerinde taşımak o ejderin gücüne sahip olduğuna inanılmıştır.



Resim 6: İmparator ve İmparatoriçeye ait ejder desenli ipek giysiler (Öznur Aydın, Çin ve Türk İşlemelerindeki Ejderha Motifi, Akdeniz sanat dergisi)

Ejderha pençeleri üst sınıfa ait kişilerin giysileri üzerindeki ejderha pençesi sayısı kişinin rütbesini gösterir imparatorun elbisesindeki ejderhanın beş pençesi vardır. Beş pençeli ejderha mutlak gücün sembolüdür, dört pençe prensi, üç ve daha azı bir memura ait giysiyi tanımlamaktadır. Ejderha ve Anka ise evliliği simgeler. (Aydın, 2013, 9).

Bu şekilde değişik anlamlar barındıran geniş bir yere sahip olan ejder motifi günlük hayatımızda da birçok yerde karşımıza çıkmaktadır. Uzak doğu Çin kültüründe farkında olmadan birçok yerde halı, kilim, vazo, süs eşyaları gibi birçok alanda kullanılarak güncelliği devam ettirilmektedir.

Çin Kültüründe Ejderha Figürünün Kullanıldığı Yerler

Çin porselenleri oldukça ünlü ve birçok kullanım alanı vardır. Porselenleri üzerindeki desenlerde ise ilham kaynağı olarak dönemin popüler konuları, tarihi olaylardaki figürler ve masallardaki efsanevi yaratık olan ejderha figürleri olmuştur.



Resim 7: Ming Hanedanı'nın ejderha desenli mavi-beyaz porselen düz vazosu, Saray Müzesi'nde sergilenmektedir.(Qiuhui, 2017, 63).



Resim 8: Hubei Müzesi'nde Savaşan Devlet Dönemi'nden kalma ejderha gözü camdan boncuk kolye. Her boncuğun çapı 2,5cm.dir. (Qiuhui, 2017, 113).

Süs eşyalarından da kullanılan ejderha motifi birçok değişik madde üzerinde de anlamlandırılarak kullanılmıştır. Çin İmparatorluğunda cam ürünlerde de yer verilmiştir. Cam anlam olarak alçak gönüllü ve sade olmasıyla ön planda olmuştur. Bu şekilde ejder figürünün bir parçası olan gözlerine anlam katılarak tasarlanmış ve cam eşyalara hayat vermiştir.



Resim 9: Yuan Hanedanlığı Döneminden gümüş renginde ejderha şeklindeki bu yapıt, kütükten oyulmuştur. Yapıt, bir kütüğe dayanmış oturarak elinde tuttuğu bir kitabı okuyan Taoçu bir rahibi gösterir. (Qiuhui, 2017, 112).



Resim 10: Qing Hanedanı gölge oyunu.”Prens Beyaz Ejderha” (Qiuhui, 2017, 116).

Ejderha, simgeleştiği toplumla özdeşleşerek oyunlarında da yer bulmuştur. Gölge oyunu Çin de yılbaşında ve bayramlarda ve evde yapılan kutlamalarda oynanan geleneksel bir oyun olmuştur.

Kullanılan siyah renk sadakati, beyaz ihaneti, kırmızı dürüstlüğü, boyalı olanlar cesareti, boyasız olanlar dürüstlüğü sembolize eder. Gölge oyunu figürlerinin hazırlanmasında malzeme olarak genç siyah öküz derisi kullanılır. (Qiuhui, 2017, 160).”



Resim 11: Qing Hanedanlığı’ndan. Li milliyetine ait ejderha işlemeli yorgan Arka planda Kaba kapok ipliğinden dokunmuş 63 cm uzunluğunda Zümrüdüanka ve Çin’in tekboynuz deseni vardır. (Qiuhui, 2017, 89).



Resim 12: Ejderhaya Dönüşen Balık, Qing Handedanı’nda Tianjin, Yangliuqing’da bir Yeni Yıl resmi. Ming hanedanlığının son yıllarında, Yeni Yıl resimleri, bir resim türü haline gelmiştir. (Qiuhui, 2017, 139).

Sonuç

Hayvan sembolizmi Türkiye ve Uzakdoğu ülkelerinde sıkça kullanılmaktadır. Ejder sembolizmi birçok millette farklı inanışlarla, farklı anlamlar yüklenmesiyle destanlarda, öykülerde kullanılarak varlığı sürdürülmüştür. Şamanizm, Taoizm, Manihaizm, Budizm’i kabul eden toplumlarında ve Çin toplumunda sembolleştirilmiştir. Fakat İslamiyet’in kabulü ile tasvir yasağının girmesiyle, tasvirlerin İslamiyet’e uymayan yönleri arındırılmıştır. Mitolojik bir öge olarak bilinen ejderha sembolüne yüklenen anlamlar sebebiyle kıyafetlerde, uğurlu sayılan süs eşyalarında

minyatürlerde ve daha bir sürü objede kullanılmaktadır. Akıllı, güçlü, korkusuz ve kudretli olduğundan ötürü kutsal bir varlık olarak görülerek, simgeleşen, taşınması veya üstünde bulunmasını ve o gücün kuvvetin kişiye geçeceğine inanılarak kullanılmasına neden olmuş ve varlığını sürdürmeye devam etmektedir

Kaynaklar

- AND, Metin, **Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası, Yapı Kredi Yayınları,2.Baskı,2007**
- AYDIN, Öznur, **Çin ve Türk İşlemelerindeki Ejderha Motifi, Akdeniz Sanat Dergisi, 2013, Cilt 6, Sayı 12,S. 2,4, 5, 9-14,s.**
- ARIKAN Metin, **Bursa Halk Kültüründe Eski Türk İnançlarının İzleri ve Bunların Türk Dünyası Sözlü Anlatmalarındaki Yansımaları, Uludağ Üniversitesi, II. Bursa Halk Kültürü Sempozyumunda bildiri olarak sunulmuştur. II. 5- Bursa Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri Kitabı Cilt II, Bursa 20-22 Ekim 2005,S.6**
- Behemot, Rahay, Yılan ve Ejderha, Uluslararası Ekonomi ve Yenilik Dergisi, 3 (2) 2017, 149-184, S. 151,178-152 s**
- ESİN, Emel, **Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler,Kabalcı Yayınevi,2003,Birinci Baskı :Şubat 2004**
- KÜLCÜ, Recep, **Türklerin Kültür Mirası Olarak “12 Hayvanlı Türk Takvimi”, Akademia Disiplinlerarası Bilimsel Araştırmalar Dergisi 1 (1), 1-5, 2015,S. 4.**
- QIUHUI, Hang Jian-Guo, **Çin El Sanatları Tarihi Kullanılan Teknikler ve Hakkındaki Efsaneler, Kaynak Yayınları,1. Basım, Aralık 2017**
- MARAŞLI Savaş, **Türk Alp Geleneğinin Ortaçağ Anadolu Tasvir Sanatına Yansımaları, Siberian Studies (SAD) 2013, Cilt 1, Sayı 3, S. 36-38,s.**
- ÖZTÜRK, Mine Ülkü, ARISOY, Yağmur, **Selçuklu Dönemi Seramik Sanatında Hayvan Sembolizmi, İdil Dergisi2018,cilt7,sayı44,S.380.**
- ŞAHİN, Adil, Atila, DOĞAN, **Mitolojiden Genel Kamu Hukukuna “Canavar Yaratık” Olgusu: Leviathan,**
- TÜRKAN, Kadriye, **Balkan Türk Masallarında Mitolojik Bir Figür: Ejderha, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 9 Sayı: 45, 2016,S.220.**
- VALİDE, Paşayeva, **Azerbaycan Halı ve Tekstillerinde Ejder Motifi,2008, S. 1081-182,s**
- 01.09.2018Tarihinde (<http://elcezeri.blogspot.com/2011/06/ikiz-ejderler-mezapota-mya.html>) adresinden erişilmiştir.
- 14-03.10.2018 tarihinde 2018tarihinde <http://www.liste5.com/uzerinde-tuhaf-seyler-bulunan-20-ulke-bayragi-ve-anlamlari/> adresinden erişilmiştir

**BAZI ÖRNEKLER İLE OSMANLI DUVAR RESİMLERİNİN KORUNMASINA
YÖNELİK DEĞERLENDİRMELER**
THE ASSESSMENTS OF CONSERVATION OF SOME OTTOMAN WALL
PAINTINGS

*Ezgin Yetiş**

Özet

Osmanlı duvar resimleri, Osmanlı'nın erken çağlarından itibaren ilk örneklerine rastlanan ve "kalem işi" olarak adlandırılan genellikle kuru sıva üzerine uygulanan, ancak ahşap, mermer, bez, deri v.b. yüzeylere tempera olarak uygulanan bir tekniktir. Genellikle Türk süsleme sanatlarında yer alan motif ve kompozisyonları kullanılmakla birlikte çeşitli doğa ve şehir manzaraları ile insan, hayvan ve yapı gibi tasvirler de konu olarak tercih edilmiştir. Ancak farklı dönemlere ait çok fazla örneği bulunan duvar resimlerinin Nasıl? ve Ne şekilde? Korunması ve onarılması gerektiği gibi bazı problemlerle karşılaşmaktadır.

Bu çalışma ile Türkiye'deki farklı dönemlere ait yapılarda yer alan Osmanlı dönemi duvar resimlerinin tarihi süreç içerisindeki koruma ve onarımları ile ilgili değerlendirmelerin yapılması amaçlanmaktadır. Bu anlamda çalışma, duvar resmi koruma çalışmalarına katkı sağlaması bakımından önem kazanmaktadır. Örneklerin seçiminde resimlerin birbirlerinden farklı dönemlerde yapılmasına veya farklı konularda (manzara, süsleme, sembolik, v.b.) olmasına dikkat edilmiştir. Bir kaç resim haricinde çoğunda yerinde bir gözlem yapılmış olup, herhangi bir ölçü veya röleve alınmamıştır. Bu bağlamda 10 adet farklı yapıda yer alan çeşitli duvar resimleri incelenmiştir.

Değerlendirmeler yapılırken eğer varsa resimlerin koruma ve onarım çalışmaları, tarihi süreç içerisindeki değişimleri, kullanım işlevinden kaynaklanan tahribatlar, resimlerin yapıldığı dönemde tercih edilen malzemenin bozulmasından kaynaklanan değişim süreci ile yapılaş teknikleri ve uygulama izlerine ait izler gözlemlemeye çalışılmıştır.

Sonuç olarak, yukarıdaki kıstaslara göre yapılan değerlendirmeler alt başlıklar ile detaylandırılmış, buna yönelik sorunlar belirlemeye ve çözüm önerileri getirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Koruma, Onarım, Duvar Resmi, Kalem İşi.

Abstract

Ottoman wall paintings, which is called as "kalem işi", have applied since the early period of Ottoman and generally on plaster. However some examples that were applied on wood, marble, fabric, leather as a kind of tempera technique are encountered. Also there were a few examples that are made as fresco technique. Although various landscapes and depictions of humans or animals were chosen as subject, motifs and design techniques of Turkish decoration arts were generally used. Too many samples of these wall paintings made at every period of Ottoman were located. And today some problems are met how to preserve these paintings.

In this study, it is aimed to assess the conservation and restoration of these wall paintings which are made at every period of Ottoman along the changes in time. And it becomes important to contribute the field of wall paintings conservation.

As selecting each sample, paintings at the different period and with different subject (landscape, motifs, symbolic and etc.) are detected. Most of paintings were viewed in situ and not used any measuring devices. In this regard, wall paintings in 10 structures were studied.

* Öğretim Görevlisi, Güzel Sanatlar Kampüsü- Ondokuz Mayıs Üniversitesi/ Samsun Meslek Yüksekokulu,

In the assessment of paintings, it is tried to observe the work of conservation and restoration, alteration in time, deteriorations based on using, quality of materials or faulty techniques and mark of application techniques if any.

As a result, this assessments defined above are detailed with captions and tried to determine the problems about conservation and offer solutions.

Keywords: Protection, Repair, Wallpaper, Pen Work.

Giriş

Osmanlı yapılarında duvar ve tavan yüzeylerine çeşitli boya ve altın varaklar kullanılarak, genellikle motifler ile yapılan süslemeler kalem işi olarak adlandırılmaktadır. Ancak uygulanan duvar ve tavan yüzeylerinde sıva, ahşap, bez, deri, taş gibi farklı malzemeler tercih edilmektedir. Ayrıca Osmanlı duvar resimlerinin bakış mesafesi genellikle göz mesafesinden uzaktır (İrteş, 1985:427; Ödekan, 1997: 933; Demiriz, 1999: 297). Bunun yanında konu olarak çeşitli sembolik nesneler, manzara resimleri, çeşitli yapı tasvirleri, insan ve hayvan figürleri de kullanılmıştır. Osmanlı duvar resimlerinin büyük çoğunluğu kuru sıva üzerine boya ile veya tempera olarak adlandırılan teknik ile yapılmıştır. Yaş sıva üzerine yapılan (fresko) resimler ile nadiren karşılaşılmaktadır.

Duvar resimlerinde hangi teknik kullanılırsa kullanılsın renk maddesi olarak aynı pigmentler kullanılır (Mora vd. 1984: 35-55). Kuru sıva ve tempera tekniğinde yapışkan veya yarı yapışkan bir bağlayıcı ile karıştırılarak uygulanan pigmentler, yaş sıva tekniğinde salt olarak tercih edilirler.

Freskolarda bağlayıcı kireçtir. Duvar yüzeyine uygulanan son kat kireç kireç tabakası kurumadan pigmentler uygulanır. Burada kalsiyum hidroksitin kalsiyum karbonata dönüştüğü sırada pigmentleri emerek içeriğine hapseder (Mora vd.1984:35-55,69; Turani, 2004: 37; Sözen ve Tanyeli, 2011: 92). Dayanıklı ve dış şartlardan daha az etkilenen bir tekniktir.

Kuru sıva ve tempera tekniğinde yüzeye öncelikle bir astar (badana) boya uygulanır. Onun üzerine ise uygun bir bağlayıcı ile hazırlanan boyalar tercih edilir. Yaş sıvadan farkı duvar veya yüzey üzerinde ince bir resim tabakasının oluşmasıdır. Yaş sıvada bu tabaka son kat sıva ile bütünleşmiştir (Mora vd. 1984: 13). Burada resmin dayanıklılığı ve kalitesini her yüzey için doğru bir bağlayıcı seçimi belirlemektedir.

Duvar resimlerinin korunması ile ilgili olarak Türkiye’deki en büyük problem genel olarak yanlış yaklaşım ve malzeme seçimidir. Bilimsellikten uzak müteahhit yaklaşımı tarihi yapıları ve içerisindeki sanat yapıtlarını bir inşaat onarımı ile eşdeğer görmektedir. Buna bağlı olarak da duvar resimlerinin korunması ve onarımı çalışmaları teknik malzeme anlamında yetersiz kalmaktadır. (Eskici, 2007: 257-268). Özellikle farklı dönemlerde yapılmış olan resimlerin yenilemeler sonucunda özgünlüklerini kaybetmesi, klasik üsluba dönüş kaygısı ile bazı dönem katmanlarının tahribata uğraması bazı önemli sorunlardandır (Ahunbay, 2017: 102). Türkiye’deki farklı dönemlere ait yapılarda yer alan Osmanlı dönemi duvar resimlerinin tarihi süreç içerisindeki koruma ve onarımları ile ilgili değerlendirmelerin yapılması amaçlanan çalışma, Türkiye’deki duvar resmi koruma çalışmalarına katkı sağlaması bakımından önem kazanmaktadır.

Birbirlerinden farklı dönemlerde yapılmasına veya farklı konularda (manzara, süsleme, sembolik, v.b.) olmasına dikkat edilerek Türkiye’deki Osmanlı dönemine ait 10 adet yapıda yer alan duvar resimleri incelenmiştir. Bir kaç resim haricinde çoğunda yerinde bir gözlem yapılmış olup, herhangi bir ölçü veya röleve alınmamıştır. Yerinde gözlem yapılmayan örneklerin değerlendirmesi mevcut literatür veya resmi kurumlardan elde edilen görseller üzerinden yapılmıştır. Resimleri eski görsellerine ise Vakıflar Genel Müdürlüğü (VGM), Vakıflar Bölge Müdürlükleri (VBM), Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurullarından (KTVKKBK) ulaşılmaya çalışılmıştır.

Duvar resmi örneklerinin koruma durumları ayrı başlıklar halinde açıklanarak değerlendirme kısmında; koruma yaklaşımı, malzeme kullanımı ve sorunları, insan faktörlü

tahribat, dış faktör kaynaklı tahribat ve özgün tabakanın korunması kıstasları ile yapılmıştır.

Bazı Osmanlı Duvar Resimlerinin Korunma Durumları **Samsun Büyük Cami**

Samsun Büyük Cami 19. yüzyılın sonlarında inşa edilmiş Samsun'un önemli camilerinden biridir. Samsun merkezde yer almaktadır. Duvar resimleri yoğun olarak kubbede ve kubbeye geçiş elemanlarında toplanmıştır. (Bayraktar, 2007: 478). Resimler, alt kısımlarda el ile dokunulabilecek mesafedeki duvar yüzeylerinde daha seyrek olmak üzere pencere aralarında ve kadınlar mahfilinde yer almaktadır. Kuru sıva üzerine yapılan duvar resimlerinin yapı ile aynı tarihlerinde yapıldığı düşünülmektedir (Resim 1 ve 2). Kubbe kalem işleri haricinde yapının diğer duvarlarında yer alan özgün kalem işleri 2007-2008 yıllarındaki onarımlarda yapılan raspa sonucunda ortaya çıkarılmıştır. 1996 yılındaki onarım fotoğraflarından kubbe etekleri ve duvarlardaki kalem işleri görünmemektedir. 1945 yılına ait fotoğraflardan cephelerde kalem işlerinin olduğu anlaşılmaktadır (VGM ve VBM arşivleri). Bu durumda 1945 yılından sonraki bir tarihte cephelerdeki kalem işlerinin boya ile kapatıldığı düşünülmektedir. 1996 yılına ait fotoğraflara göre, yapının onarımı sırasında ana kubbe duvar resimlerinin boya ile yenilenmiştir. Cami üzerinde geçmişte gerçekleştirilen onarımların bazı yanlış uygulamalarla özellikle süslemelerde istenmeyen değişikliklere yol açtığı, son dönemlerde yapılan onarımlarla bu hataların düzeltilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır (Yetiş, 2015: 328-330).



Resim 12: Samsun Büyük Cami, 2014 (E. YETİŞ)

Resim 13: Samsun Büyük Cami, 1945 (VGM)

Bafra Ulu Cami

Bafra Ulu Cami ilk olarak 17. yüzyılın son çeyreğinde yaptırılmıştır (Yiğit, 1981: 34; Bayraktar, 2007: 464-465). Bafra merkezinde yer almaktadır. İçerisindeki kalem işleri 19. yüzyılda yaygınlaşan batılılaşma dönemi tekniklerini yansıtmakta ve 19. yüzyılın başlarına tarihlendirilmektedir (Bayraktar, 2007: 466). Son cemaat yerinde manzara resimleri, harimde ise bitkisel motiflerden oluşan süslemeler yer almaktadır (Yetiş, 2018: 93). Resimler, kuru sıva üzerine yapılmışlardır (Resim 3 ve 4).

Çıplak göz ile tespit edilen farklı boya katmanlarından, 1802-3 tarihlerinde yapıldığı düşünülen duvar resimlerinin sonraki tarihlerde birkaç defa yenilendiği anlaşılmaktadır. Duvar resimlerinin en son onarımı ile ilgili arşivlerde 1994 tarihi görünmektedir. Sonraki tarihlerde ise rötuş niteliğinde çeşitli müdahalelerin yapılmış olduğu anlaşılmaktadır²⁹. Yapının duvar resimlerinde yarık ve çatlaklar, boya tabakalarında dökülmeler, yüzeysel birikim ve niteliksiz onarım müdahalelerine bağlı bozulmalar bulunmaktadır. Özellikle yapının özgün resimlerindeki tahribatın niteliksiz onarım

²⁹ Bayraktar (2007)' ye göre yapının harimindeki batı duvarında yer alan kalem işi yazıda "1899" tarihi bulunmaktadır. Ancak günümüzde batı duvarındaki yazıda ayet haricinde bir tarihe rastlanmamıştır. Belki de Bayraktar'ın araştırma yaptığı 1994 tarihlerinde onarım nedeni ile kapatılmıştır.

müdahalelerinden kaynaklanmaktadır. Resimler kitabeye göre 1802 tarihinde yapılmıştır. VGM arşivlerine göre ise 1994-2005 tarihlerinde onarımları yapıldığı anlaşılmaktadır. Boya tabakasının yer yer dökülmesi farklı dönem katmanlarını ortaya çıkarmıştır. Çıplak göz ile tespit edilen en alt katmanın özgün resimler olduğu düşünülmektedir. Bunun haricinde üst katman boya tabakasında yer yer boya rötuşlarına rastlanmaktadır. Ayrıca son cemaat yerindeki manzara resimlerinin eski fotoğraflardan anlaşıldığı kadarıyla 1994-2005 tarihleri arasındaki onarımlarda üzeri boya veya sıva ile kapatılmıştır. Tarihi süreç içindeki onarımlarda duvar resimlerinin durumlarının iyileştirilerek korunması yerine yenileme yoluna gidilmiş; süslemeler özgün renk ve görünümünden uzaklaştırılmıştır. Bu sebeple özgün resimlerde ciddi anlamda bir bozulma yaşanmıştır. Yerinde yapılan yüzeysel gözleme dayalı olarak farklı döneme ait 3 resim yüzeyi tespit edilmiştir (Yetiş, 2018: 88-111).



Resim 14: Bafra Ulu Cami, 2015 (E. YETİŞ)

Resim 15: Bafra Ulu Cami, 1943 (VGM)

Kılıczade Mehmet Ağa Cami

İnsan müdahalesi ve yanlış koruma müdahaleleri sebebi ile tahrip olan duvar resmi örneklerinin yanında; zaman içerisindeki özgünlüğünü koruyarak günümüze kadar gelebilmiş olan nadir örneklerden biri, İzmir'in Ödemiş ilçesi Bademli Beldesinde bulunan Kılıczade Mehmet Ağa Cami duvar resimleridir (Resim 5).

19. yüzyılın başlarında inşa edilen yapının resimleri aynı yüzyılın son çeyreğinde yapılmıştır (Kuyulu, 1994: 147-148). 2012-13 yıllarında yapılan koruma çalışmalarına kadar tarihi süreç içerisinde herhangi bir yanlış koruma müdahalesine veya çeşitli insan faktörlü müdahaleye maruz kalmadığı 2010 yılındaki araştırmalar sonucu anlaşılmıştır (Yetiş, 2012: 74-85). 2013 yılında tamamlanan koruma çalışması ile ilgili yerinde bir gözlem yapılmamış, ancak resimlerin üzerindeki patinanın temizlenmiş olduğu çeşitli görsellerden anlaşılmaktadır (www.umart.com.tr; www.izmirdergisi.com). Çıplak göz ile yapılan gözlemler sonucunda yer yer resim tabakasında beliren fırça izleri yapının iç ve dış duvarlarına yayılan bitkisel süslemeler ve manzara resimlerinin kuru sıva üzerine yapıldığını düşündürmektedir.



Resim 16: Kılıczade Mehmet Ağa Cami, 2010 (E. YETİŞ)

İç ve dış kısımlarında yer alan resimlerin özgün olarak günümüze kadar bozulmadan kalması, genel olarak yapının strüktürel olarak zamana karşı direnmesi ile açıklanabilir. Genel olarak bir yapının iç kısımlarında bulunan resimlerin korunması yağmur, rüzgar, nem v.b dış koşullardan uzak olması ile ilgilidir. Özellikle örtü sisteminden

su girişinin olmaması ve temeldeki nem girişinin engellenmesi iç kısımlardaki dekoratif öğelerin korunmasına yardımcı olmuştur. Ayrıca yapının çatısının yapı alanından geniş tutulması dış cephedeki resimleri de kısmen korumuştur. Muadili olan diğer dini yapılar ile karşılaştırıldığında zaman içerisinde özgün malzemenin korunmuş olmasının en büyük nedenlerinden biri de, insan faktörlü yanlış koruma müdahalesi veya herhangi bir değişikliğe maruz kalmamasındandır.

2.4. Hacı Turan (Kapan) Cami Şadırvanı

İzmir'in Urla ilçesinde bulunan Hacı Turan Kapan Cami resimleri 19. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmektedir (Arık, 1976: 47; Renda, 1977: 145; Kuyulu, 1998: 62). Şadırvanın bağdadi kubbesini kalın bir şerit halinde dolanan manzara ve yapı tasvirleri dolanmaktadır. Resim korunmuş olmakla birlikte yer yer çıplak gözle fark edilen boya tabakasındaki dökülmelerden kuru sıva üzerine yapıldığı düşünülmektedir (Resim 6). Yer yer rötuş izlerine rastlamak ile birlikte zaman içerisinde ciddi bir koruma müdahalesine maruz kalmadığı düşünülmektedir. Ayrıca resimlerin korunmasında şadırvanın içten kubbeli dıştan altıgen kiremit kaplı çatısının büyük bir payı olmalıdır.



Resim 17: Hacı Turan Kapan Cami, 2010 (E. YETİŞ)

Sandıkeminoğlu Evi (Ödemiş-İzmir)

İzmir Ödemiş ilçesi Birgi köyü Sandıkeminoğlu Evi'nde yer alan İstanbul manzarası günümüzde mevcut değildir. Yapı ve duvar resmi 19. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmektedir (Renda, 1977: 150; Kuyulu, 1998: 59-78). 2011 Mart ayında eve yapılan ziyaret sırasında onarım süreci başlamak üzere olan evin tehlike arz edecek vaziyette kötü bir durumda olduğu görülmüştür. İstanbul manzaralı resmin bulunduğu duvarın sıvası dökülmüş ve geriye yalnızca bağdadi çatkılar kalmıştır. Evin ikinci katında başodada bulunan resme ait sıva parçalarına evin zemininde rastlanmış ve bir kısmı belgelenmiştir. Ayrıca bu durum yetkililere bildirilmiştir (Yetiş, 2012: 126-131). Evin ve resmin son durumu hakkında bilgi sahibi değiliz (Resim 7 ve 8).

Yere dökülen sıva ve boya tabakası parçalarından kuru sıva tekniği ile yapıldığı düşünülmektedir.



Resim 18: Sandıkeminoğlu Evi yıkılmış olan duvar resminin bulunduğu başoda duvarı, 2010 (E. YETİŞ)



Resim 19: Sandıkeminoğlu Evi duvar resminin dökülen sıva parçası, 2010 (E. YETİŞ)

Şadırvanalı Cami Şadırvanı

İzmir'in Konak ilçesinde bulunmaktadır. Yapının şadırvanı bugünkü halini 19. yüzyılın ilk yarısında almıştır. Duvar resimlerinin de aynı tarihlerde yapıldığı düşünülmektedir (Arık, 1976: 49-51). Şadırvanalı Camisi Şadırvanında yer alan manzara resimleri günümüzde özgünlüğünü yitirmiş örneklerden biridir. 1970'lerde yapılan araştırmalarda resimlerin fresko olduğu belirtilmiştir (Renda, 1977: 49-51; Yetiş, 2012: 69). Ayrıca siyah beyaz fotoğrafları ile günümüzdeki görünüşleri karşılaştırıldığında resimdeki ayrıntıların bozulduğu ve acemice bir yenileme yapıldığı anlaşılmaktadır. Yenilenen resimde siyah-beyaz fotoğraftaki gibi ustaca bir ışık-gölge kullanımına rastlanmaz (Resim 9 ve 10).



Resim 20: Şadırvanalı Camisi şadırvanı, 2011 (E. YETİŞ)

Resim 21: Şadırvanalı Camisi şadırvanı duvar resimleri; sağdaki, 2011 (E. YETİŞ); soldaki, 1960'lı yıllar (Arık, 1976)

Ancak buradaki sorun resmin yaş siva mı yoksa kuru siva üzeri mi olduğudur. Yenilenen resmin kuru siva üzerine tempera olarak yapıldığı anlaşılmaktadır. Fresko ve kuru siva tekniği birbirinden ayırmanın zorluğuna rağmen, eğer raspa yolu ile özgün tabakaya ulaşıp, malzeme ve teknik araştırması yapılırsa problemin çözülme ihtimali yüksektir.

Üç Şerefeli Cami

Edirne'de bulunan cami 15. yüzyılın ilk yarısında inşa edilmiştir (Aslanapa, 1946: 14). 1702 yılında deprem sebebi ile zarar görmüştür. 1763 yılında ise tamir ettirilmiştir. Sonrasında ilk onarım Cumhuriyet döneminde 1930-35 yıllarındadır (Ayverdi, 1976:58-60; 1966: 424). Harim ve son cemaat yerinde bulunan duvar resimlerini bitkisel ve rumi motifli kalem işleri oluşturmaktadır. Yerinde inceleme yapılmadığından yapılaş teknikleri hakkında bilgi verilememektedir.

Koruma Kurulu'nun bilgi ve belgelerine göre 1960'lı yıllardan itibaren yapı ile ilgili çeşitli statik önlemler ve çevre düzenlemesi ile ilgili kararların alındığı görülmektedir. Fotoğraflardan görüldüğü kadarıyla bu tarihlerden itibaren belli aralıklarla onarım çalışmaları yapılmıştır. Bu anlamda duvar resimlerinde raspa, yenileme, sağlamlaştırma gibi çalışmalar yapıldığı eski fotoğraflarda anlaşılmaktadır (Resim 11, 12 ve 13). Belgelere göre çeşitli temel sağlamlaştırma ve drenaj gibi statik önlemlere yönelik çalışmalar yapıldıktan sonra duvar resimleri ile ilgili önemli inceleme ve karar 2006 yılında gerçekleştirilmiştir. Burada sağlam olanların korunması, farklı dönemlere ait olanların korunması, farklı dönem örnekleri esas alınarak boş yüzeylerin tamamlanması ve belgeleme yapılması gibi maddeler yazılmıştır (Edirne KTVKBK arşiv belgeleri).



Resim 22: Üç Şerefeli Cami duvar resimleri, barok kubbe detayı, 1960'lı yıllar
(EKTVKBK arşiv belgeleri)

Resim 23: Üç Şerefeli Cami duvar resimleri, barok kalem işlerinin raspa sonrası altındaki
klasik dönem kalem işleri, 1980'li yıllar (EKTVKBK arşiv belgeleri)

2000'li yıllarda son halini alan kalem işi süslemelerin 60'lı yıllarda üzeri örtülü olduğu ve yer yer barok tarzda 19.yüzyıl süslemelerin mevcut olduğu siyah beyaz fotoğraflardan anlaşılmaktadır. 80'li yıllara ait olduğu düşünülen fotoğraflarda ise barok tarzdaki süslemelerin raspalandığı ve klasik dönemdeki görünüşüne ulaşılmaya çalışıldığı görülmektedir (EKTVKBK arşiv belgeleri).



Resim 24: Üç Şerefeli Cami duvar resimleri, raspa sonrası ortaya çıkan klasik dönem
kalem işlerinin yenileme çalışması, 1980'li yıllar (EKTVKBK arşiv belgeleri)

Madımağın Celal'in Evi

Tokat'ın merkezinde bulunan yapı 19. yüzyılın ortalarına tarihlendirilmektedir (Çal, 1988: 16). Evin sofaya açılan girişinin karşısındaki başodada 3 adet manzara resmi yer almaktadır. Resimler de yapı ile aynı tarihlidir (Yetiş, 2017: 121). Yatayda yan yana sıralanmış olan dikdörtgen bir pano içerisindeki resimler özgün hali ile iyi korunmuş durumdadırlar (Resim 14).



Resim 25: Madımağın Celal'in Evi duvar resimleri, 2016 (E. YETİŞ)

Ancak deprem sebebi ile yıkılan duvar ile soldaki resmin yarısından fazlası tamamen tahrip olmuştur. Tahrip olan kısım sıvamış ve boyanmıştır. Doğal sebepler ile meydana gelen bu tahribat dışında resimler oldukça canlı görünmektedir.

Hacı Abdullah Halife Cami

Giresun ili Yağlıdere ilçesine bağlı Tekke Köyü'nde bulunan cami, ilk olarak 15. yüzyılda inşa edilmiştir. Bugünkü şekli ile 19.yüzyıla tarihlendirilmektedir (İltar, 2014:

70). Yapının duvarlarında pano içinde çeşitli çiçek demetleri, vazo içerisinde çiçekler, ağaçlar ve sembolik özellikte ağaç tasvirleri yapılmıştır (Resim 15).



Resim 26: Hacı Abdullah Halife Cami duvar resimleri (İltar, 2014: 73)

İltar (2014) çalışmasında Giresun Yağlıdere-Tekkeköyü Hacı Abdullah Halife Camisi sıvalarında kum, kireç, yumurta akı, saman, koyunyünü gibi malzemelerin kullanıldığını ifade etmektedir. Ayrıca yapıda kalem işi tekniği ile yapılan süslemelerin kurşun kalem ile yapıldığı, detaylı incelemelerde duvar üzerine işlenecek motiflerin kontörlerinin kurşun kalem ile çizildiği belirtilmektedir. Hatta bazı resimlerde kurşun kalem ile çizilen desen resimlenmemiş, bunun yerine serbest olarak çalışılmıştır (İltar, 2014: 75-76). Bu örnekler bize uygulama teknikleri ile ilgili bilgiler vermektedir (Resim 16).



Resim 27: Hacı Abdullah Halife Cami (İltar, 2014: 76)

Necip Özalp Evi (Gesi- Kayseri)

Özgün malzemenin kalitesiz olması ve buna bağlı olarak zaman içerisinde tahrip olan bir örnek Kayseri Gesi'deki Necip Özalp evinde bulunan manzara resimleridir (Resim 17 ve 18).

Ev ve resimlerin 19. yüzyıl sonu 20. yüzyılın başlarında yapıldığı düşünülmektedir. Yapılan XRD analizlerine göre ince sıva tabakasında kireç haricinde %25 oranında alçıya da rastlanmıştır. Kuru sıva tekniği ile yapılan resimlerin boya tabakasında ise astar olarak kireç ve sulandırılmış kireç ile karıştırılmış toprak pigmentlerine rastlanmıştır. Kireç boya tabakasının asıl mineral kompozisyonu ise yaklaşık %20 oranında alçı ile karışık kalsit olarak belirlenmiştir. Fakat resim tabakasında kullanılan toprak pigmentlerin içerisine bağlayıcı olarak kireç suyunun tercih edilmesi zamanla renk değerlerinin kaybolmasına ve grileşme/beyazlaşmasına neden olmuştur. Böylece boya karışımlarına bağlı olarak resimler zamanın etkilerine karşı koyamamıştır (İmamoğlu ve İmamoğlu, 2009: 98, 100).



Resim 28: Necip Özalp Evi duvar resimlerinden biri (İmamoğlu ve İmamoğlu, 2009: 94)
Resim 29: Necip Özalp Evi duvar resimlerinden biri (İmamoğlu ve İmamoğlu, 2009: 94)

Değerlendirme

Duvar resimlerinin korunmasına önleyici koruma en önemli yaklaşımlardan biridir. Bozulmayı en aza indirecek uygun koşullar oluşturarak duvar resimlerinin ömrünü uzatmayı amaçlamaktadır. Bunun için resimlerin taşıyıcı sistemleri, atmosferik çevre koşulları, hatta tümüyle bulundukları yapıların korunması gereklidir. Resimlerin en başta özgünlüğünün korunması, zaman içerisindeki değişik resim tabakalarına ve doğal eskime sürecine saygı gösterilmesi koruma ve onarım işlemlerinde en başta gelmektedir (ICOMOS, 2003). Venedik tüzüğü'nün 11. maddesindeki “*Anıta mal edilmiş farklı dönemlerin geçerli katkıları saygı görmelidir..*” ibaresinden hareketle koruma çalışmalarının gerçekleştirilmesi gerekir.

Bu anlamda örneklere bakıldığında Kapan Cami, Madımağın Celal'in Evi, Hacı Abdullah Halife Cami ve Necip Özalp Evi duvar resimlerinde özgünlüğün korunduğu, değişik dönemlere ait resim katmanlarının bulunmadığı görülmektedir. Bafra Ulu Cami ve Üç Şerefeli Cami resimlerinde farklı dönemlere ait özgün resim tabakalarına rastlanmaktadır. Samsun Büyük Cami ve Kapan Cami resimlerinde özgün dönemin üzerine rötuşlar dikkat çekmektedir. Özellikle raspa sonucunda boya tabakası altından ortaya çıkan özgün resimlere yer yer rötuşlar yapılmıştır. Raspa çalışmalarına yeterince vakit ve buna bağlı olarak bütçe ayrılmadığından titizlikle yapılan bir iş olmaktan çok “bir an önce bitsin” deyişi ile yaklaşılabilir. Bu sebeple kötü raspa daha fazla rötuşu gerektirir. Duvar resimlerinin aslına zarar vermeden belirtmek amaçlı rötuşlanması doğru bir yaklaşım olarak düşünülmektedir. Ancak yapıya ait eski fotoğraflardaki farklılıkların günümüz onarımında dikkate alınmaması ve raspa sonucu ortaya çıkan duvar resimlerinin bazı bölümlerde canlı renklerle rötuşlarının yapılması yapının aslına aykırı ve yanlış uygulamalar olarak düşünülmektedir.

Konularına göre değerlendirildiğinde; manzara ve yapı tasvirleri konusu işlenerek yenileme yapılan tek örneğin Şadırvanaltı Cami Şadırvanı duvar resimleri olduğu görülmektedir. Buradan, süsleme/tekrar özelliği olmayan resimlerin yenilenmesinin estetik açıdan tercih edilmediği ya da üslup açısından zor olduğu anlaşılabılır. Ayrıca bu tür resimlerin özgün hali ile kendi kaderi ile baş başa bırakıldığı değerlendirilmesi de yapılabilir. Ancak Bafra Ulu Cami örneğine bakıldığında, tekrar özelliği olan resimlerin farklı dönemlerde onarımlardan geçtiği farklı dönem resim katmanlarından anlaşılmaktadır. Son cemaat yerindeki manzara resimleri ise zaman içerisinde tamamıyla kayıp olmuştur. Bu durum, manzara resimlerinin ya olduğu gibi bırakılarak tesadüfen korunduğunu ya da genel yapı onarımlarında göz ardı edildiğini düşündürmektedir.

Madımağın Celal'in Evi resimlerinden birinin yarısından fazlası deprem sonucu kayıp olurken, Sandıkeminoğlu Evi resimleri yapının restorasyonu sırasında büyük oranda tahrip olmuştur. Koruma-onarım çalışmalarında yapının strüktürel durumu iyileştirilirken manzara resimleri göz ardı edilmiştir. Arşiv belgelerinden izlendiği kadarıyla Üç Şerefeli Cami resimlerinin koruma ve onarım sürecinde klasik dönem resim tabakasına ulaşmak amaçlı raspa sebebi ile 19.yüzyıla ait barok süslemelerinin bir kısmı tahrip olmuştur. Samsun Büyük Cami, Bafra Ulu Cami, Sandıkeminoğlu Evi, Şadırvan Cami Şadırvanı ve Üç Şerefeli Cami duvar resimleri de yanlış koruma müdahalelerinden payını almıştır.

Özellikle literatürde geçtiği kadarı ile fresko olduğu düşünülen Şadırvanaltı Cami Şadırvan resimlerinin bütünüyle yenilenmesi, özgün malzemenin doğrulanmasını engellemektedir.

İç nedenlerden kaynaklanan, hatalı malzeme ile yapılması sebebi ile oluşan bozulmalara da rastlanır (Ahunbay, 2017: 42). Kötü işçilik ve detay kullanımı da bu tür bozulmalara dahildir. Özgün resimlerin yapılış tekniği ve/veya malzemesinden kaynaklanan bozulmalar Necip Özalp Evi duvar resimlerinde görülmektedir. Toprak kaynaklı pigmentlerin içerisinde bağlayıcı olarak kullanılan kireç suyunun duvar üzerinde yeterince yapışma sağlamaması resimlerde bozulmaya neden olmuştur.

İnsan faktörlü tahribat olarak dekoratif değişikliklerin olduğu Bafra Ulu Cami, Kılıczade Mehmet Ağa Cami ve Hacı Abdullah Halife Cami duvar resimlerinde çeşitli tahribatlar ve görsel açıdan olumsuzluklar oluşturmıştır.

Bulunduğu yapının strüktürel olumsuzluklarından kaynaklanan yapısal bozulmalardan özellikle Sandıkeminoğlu Evi resimleri etkilenmiştir. Yıkılmak üzereyken onarım çalışmalarına başlanan evin İstanbul manzaralı resmin bulunduğu bağdadi duvarı çökmüştür. Tarihi süreç içerisinde yaşanan depremler sebebi ile Samsun Büyük Cami, Üç Şerefeli Cami ve Madımağın Celal'in Evi resimleri tahribat yaşamıştır. Samsun Büyük Cami kubbe süslemeleri sonrasında yapılan yenilemeler sonucunda özgünlüğünü kaybetmiştir.

Sonuç Ve Öneriler

Manzara tasvirleri, çeşitli yapı/yapı grubu tasvirleri, sembolik nesneler/motifler ve tekrara dayalı süslemeleri kapsayan Osmanlı duvar resimlerinin korunması; koruma yaklaşımı sorunu ve malzeme/teknik envanter sorunu olarak iki ana başlık ile özetlenebilir. Sonuç olarak; özgün resim tabakalarının korunması, değişik resim katmanlarına ulaşılması, bütünleme/yenileme/rötuşların nasıl yapılacağı? kayıpların nasıl engelleneceği? ve müdahale yöntemlerinin belirlenmesi gibi sorunlar koruma yaklaşımlarından kaynaklanan sorunlar olarak düşünülmektedir. Özgün eserlerde kullanılan boya ve bağlayıcılar, astar boyalar (badana), fırça ve diğer malzemeler, uygulama teknikleri ile geçmişteki uygulama tekniklerine ait izlerin kayıt altına alınması ise sanat tarihi belge ya da malzeme/teknik envanterin tutulması açısından diğer bir sorundur.

Bu çerçevede çalışma sınırları dâhilinde, Osmanlı duvar resimlerinin korunması ile ilgili bazı öneriler şunlardır;

- Duvar resimlerine en az bulundukları yapı kadar önem verilmesi gereklidir. Bu anlamda bulundukları yapılar strüktürel olarak zayıf olanlara önleyici koruma müdahalesi gerçekleştirilmelidir. Yerinde koruma imkânı yoksa en az tahribat ile müze veya depo gibi uygun mekânlara taşınarak korunmalıdır. Böylece Sandıkeminoğlu Evi duvar resimleri örneği gibi kayıpların önüne geçilmiş olur.
- En az müdahale ile özgün resim tabakası/tabakaları korunmalıdır. Değişik döneme ait resim katmanlarına da saygı gösterilmeli ve her birinin sanat tarihi açısından ayrı birer değer taşıdığı unutulmamalıdır. Örnekler göre en büyük sorun var olan özgün tabakanın korunamaması ve yenilemeler sonucunda küçük ebatlarda dönem örneği dışında özgünlüğünü kaybetmesidir.
- Özgün resimlere ulaşmak için yapılan raspa çalışmalarının; gelişi güzel yapıldığı takdirde siva veya boya tabakası altında korunmuş olarak bekleyen resimlere daha fazla zarar verdiği anlaşılmaktadır. Titizlikle, uzun vadede ve daha fazla bütçe ile yapılması gereklidir.
- Bütünleme veya yenilemeden önce belirtme amaçlı rötuşlar tercih edilmelidir.
- Bütünleme yapılacaksa tekrar özelliği bulunan resimlerde tercih edilmeli, özgün olmayan yüzeylere yapılmalıdır.
- Gerekli ise doğru desen, renk ve malzeme kullanarak döneme uygun üsluplar ile yenileme yapılmalıdır. Özellikle dini yapılarda yapının

zümresinin koruma sürecinde söz sahibi olması süreci olumsuz etkilemektedir. Çoğu zaman ise kalem işlerinin korunmasında öncelikli estetik kaygı güderek yüklenici firmaların koruma yerine yenileme yapmak zorunda kalmalarına neden olmaktadır.

- Zaman içerisinde özgün malzemeden kaynaklı oluşan bozulmaların tespiti yapılmalı, nedenleri araştırılıp doğru müdahale yöntemleri geliştirilmelidir.
- Özgün malzeme ile ilgili araştırmalar arttırılmalı; sıva, boya ve bağlayıcı tespiti için arkeometrik analizler desteklenmelidir.
- Duvar resmi koruma çalışmalarında malzeme analizlerinin sorunu çözmeye yönelik olmalı ve en az müdahale ile gerçekleştirilmelidir.
- Yapı içerisinde duvar resimlerinin görünürlüğünü bozacak modern dekoratif düzenlemeler ve bilinçsiz tesisat yenilemeleri gibi insan faktörlü tahribatlar engellenmelidir.
- Duvar resmi koruma ve onarım çalışmalarında yapım tekniklerine ait izler (fırça, kömür tozu, kazıma ve kalem izleri gibi) titizlikle korunmalı ve belgelenmelidir.
- Son olarak duvar resimlerinin koruma çalışmalarına daha fazla bütçe ve zaman ayrılması, görev alan uygulamacıların yetenekli ve korumacı kimliğine sahip bireyler olması gereklidir.

Kaynaklar

ARIK, Rüçhan. **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı** (1. Basım), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1976.

ASLANAPA, Oktay. **Edirne’de Osmanlı Devri Abideleri**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İstanbul 1946.

AYVERDİ, Ekrem Hakkı. **İlk 250 Senenin Osmanlı Mimarisi**, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 1976.

AYVERDİ, Ekrem Hakkı. **İstanbul Mimari Çağının Menşei (Osmanlı Mimarisinin İlk Devri (Ertuğrul, Osman, Orhan Gaziler Hüdavendigar ve Yıldırım Bayezid 630-805 (1230-1402))**, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul Enstitüsü Yayınları:57, İstanbul 1966, C.1. BAYRAKTAR, Sami Mehmet. **Samsun ve Bafra Ulu Camileri**, Geçmişten Geleceğe Samsun. C. Yılmaz(Editör), Samsun Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Samsun 2007, 463-508.s.

ÇAL, Halit. **Tokat Evleri**. (1. Baskı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988. DEMİRİZ, Yıldız. **Osmanlı Kalem İşleri**, Osmanlı Ansiklopedisi, Yeni Türkiye Yayınları. Ankara 1999, C.11, 297-304.s.

Edirne Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgeleri.

ESKİCİ, Bekir. **Mimari Onarımlarda Malzeme Kullanımı ve Yöntem Sorunları**, Tarihi Eserlerin Güçlendirilmesi ve Geleceğe Güvenle Devredilmesi Sempozyumu, TMMOB İnşaat Mühendisleri Odası. Ankara 2007, 257-268.s.

ICOMOS. **ICOMOS Principles For The Preservation And Conservation/Restoration of Wall Paintings**, 5th and Final Draft For Adoption at the ICOMOS General Assembly, Zimbabwe Victoria Falls 2003. 16 Eylül 2018 tarihinde www.icomos.org adresinden erişilmiştir.

İMAMOĞLU, Vacit., İMAMOĞLU, Çağrı. **Wall Paintings of Necip Özalp House In Gesi**. METU JFA, 2009, C.2, S.26., 91-102.s. doi:10.4305.

İLTAR, Gazanfer. **Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi Duvar Resimleri**, Vakıflar Dergisi, 2014, S.42., 69-80.s.

İRTEŞ, Semih. **Kalem İşlerimizin Bugünü ve Yarını**, Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını, Ankara 1985, 425-432.s.

KUYULU, İnci, **Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş)/İzmir**, Vakıflar Dergisi, 1994, S.24, 147-156.s.

- KUYULU, İnci. **İzmir ve Çevresinde Bir Grup Duvar Resminin Düşündürdükleri. II.** Uluslararası İzmir Sempozyumu,1998, 59-78.s.
- MORA, Paolo.,MORA, Loura., PHILIPPOT, Paul. **Conservation of Wall Paintings.** James F. Hamm (Editör), Butterworths,London1984.
- ÖDEKAN, Ayla. **Kalemişi maddesi**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Yayınları. İstanbul 1997,C.2, 933-934.s.
- RENDİ, Günsel. **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 1977.
- SÖZEN, Metin.,TANYELİ, Uğur. **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü.** (10. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul 2011.
- TURANİ, Adnan. **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004.
- Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşiv Belgeleri.**
- Vakıflar Samsun Bölge Müdürlüğü Arşiv Belgeleri.**
- Venedik Tüzüğü**, ICOMOS, 1966.
- YETİŞ, Ezgin. **Samsun Büyük Camisi Duvar Resimleri: Onarım ve Değişiklikler**, 5. Tarihi Eserlerin Güçlendirilmesi ve Geleceğe Güvenle Devredilmesi Sempozyumu, TMMOB İnşaat Mühendisleri Odası,Erzurum 2015,C.2.,323-332.s.
- YETİŞ, Ezgin. **Tokat İli ve Çevresindeki Bazı Duvar Resimleri ve Örnek Uygulamaları**, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Gazi Üniversitesi güzel sanatlar Enstitüsü, Ankara 2018.
- YETİŞ, Ezgin. **19. Yüzyılda İzmir ve Çevresindeki Osmanlı Dönemi Yapılarında Görülen Sıvaüstü Manzara Resimleri ve Özgün Uygulamalar**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir2012.
- www.umart.com.tr; Erişim Tarihi: 20.09.2018, 22.59
- www.izmirdergisi.com; Erişim Tarihi: 20.09.2018, 22.59

STRATONIKEIA KUZEY CADDE ZEMİN MOZAIĞI'NIN KONSERVASYONU
CONSERVATION OF FLOOR MOSAIC NORTH STREET ON STRATONIKEIA

*Ali Yaşar**
*Evin Caner Özgel**

Özet

Stratonikeia Kuzey Cadde Zemin Mozaığının Konservasyonu 2013-2015 yılları arasında kapsayan bir koruma ve onarım programı çerçevesinde sürdürülmüştür. Çalışma, ulusal ve uluslararası koruma ilkelerine bağlı kalınarak, tahrip olan mozaığın uygun görülen koruma onarım müdahaleleri ile gelecek nesillere aktarılmasını amaçlamaktadır. Zemin mozaığı, Antik dönemlerde geçirmiş olduğu yer sarsıntıları, iklimsel ve fiziksel etkiler sonucunda tahrip olmuştur. Koruma basamakları kapsamında zemin mozaığının belgeleme çalışmaları (yazılı rapor, fotoğraflama ve görsel bozulma haritası şeklinde) yapılmıştır. Bizans Dönemi'nde yapılan mozaik döşemenin yapım teknolojisi ile malzeme özellikleri, bozulmaları ve bozulmaya sebep olan kaynakların belirlenmesi koruma ve onarımlarda kullanılacak benzer özelliklere sahip harç örnekleri hazırlamak amacıyla malzeme analizleri yapılmıştır. Analiz çalışmaları için toplamda 7 panelden oluşan zemin mozaığının uygun yerlerinden tanımlayıcı nitelikte özgün harç örnekleri alınmıştır. Harç örneklerinin ilk olarak görsel tanımlamaları yapılmış, basit fiziksel özelliklerinin tespitine yönelik olarak yoğunluk ve gözeneklilik tayini, mekanik özelliklerinin tespitine yönelik nokta yükleme deneyi yapılmıştır. Malzemenin bileşim özelliklerinin belirlenmesi amacıyla kızdırma kaybı deneyi, asitte çözünen ve çözünmeyen kısımlarının tayini ve asitte çözünmeyen kısmın tane boyu dağılımı yapılmıştır. Ayrıca örneklerdeki toplam suda çözünabilir tuz miktarı tespit edilmiş ve tuz çeşitlerinin belirlenmesi için gerekli testler yapılmıştır. Malzemenin mineralojik özelliklerinin tespitine yönelik olarak ince kesit ve XRF analizleri yapılmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda sonuçlar genel olarak değerlendirilmiş ve onarım harcı hazırlanmıştır. Bağlayıcı olarak hidrolik kireç, agrega olarak ise tuğla kırığı ve tozu, puzzolan, dere kumu ve mermer tozu kullanılarak özgün harç ile mekanik ve fiziksel özellikleri bakımından uyumlu onarım harçları hazırlanmış ve uygulamalarda kullanılmıştır. Zemin mozaığının koruma ve onarım çalışmalarında mozaığı mevcut hali ile olduğu gibi koruma anlayışı esas alınmıştır. Bu sebeple depremler ve/veya topraktaki oturmalar nedeniyle oluşmuş olan çökme, yükselme ve çatlaklar olduğu gibi korunmuştur. Özgün harç yapısında meydana gelen bozulmalar ve çatlaklar enjeksiyon harçlarının yüzeyden açılan kanallar yoluyla enjekte edilmesiyle doldurulmuştur. Kısmi tessera boşluklarında, kazı sırasında ele geçen özgün tesseralar kullanılarak tamamlamalar yapılmıştır. Bozulmuş tesseralar, sağlamlaştırıldıktan sonra tekrar kullanılmıştır. Mozaığın lakuna dolgu tamamlama çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Yüzeysel kir ve kalker kalıntılarının mekanik olarak temizliği yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Stratonikeia, mozaik, konservasyon

Abstract

Conservation works of Stratonikeia North Street East Portik floor mosaic had been carried out between 2013 and 2015 within the frame of a conservation and restoration program. Mosaic pavement has suffered intense damage due to earthquakes, climatic conditions and physical effects since antiquity. Documentation of the pavement was carried

* Öğr. Gör. Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, DENİZLİ –

* Dr. Öğretim Üyesi Evin Caner Özgel, Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, DENİZLİ

out in the scope of the study by detailed descriptions, photographs and visual damage maps. Material analyses were conducted in order to reveal material characteristics, the deterioration state of the mosaics and mortars, possible sources of deterioration problems and also to develop compatible repair mortars for restoration works.

Mortar samples to be analyzed were collected from each of the seven mosaic pavement panels. The samples were documented according to their visual characteristics. Point load tests were performed for the determination of mechanical properties. To investigate the compositional properties of the mortars acid soluble and insoluble parts and the grain size distribution of the acid insoluble parts were determined. The water soluble salts in the samples were determined qualitatively by spot tests and the total salt content of the samples were determined by conductivity measurements.

Thin section, XRF and XRD analyses were performed to determine the mineralogical properties of the materials. Repair mortars compatible with the original mortar in terms of mechanical and physical properties were prepared using hydraulic lime, brick fragments and powder, pozzolan, river sand and powdered marble. Prepared repair mortar was used in situ. Conservation and restoration works of the mosaic pavements were implemented to preserve them in their current state. Therefore, deformations and cracks due to soil settlements and/or earthquakes were preserved as they are. Deteriorations and cracks in the original mortar were consolidated by injecting the repair mortar through the canals opened in the original mortar. Partial lacunae in the tesserae were filled using the original tesserae recovered during the excavation. Deteriorated tesserae were consolidated and reused. The west edge of the pavement was bordered using lime mortar and the lacunae were filled in. Dirt and calcareous depositions on the mosaic tesserae were cleaned mechanically.

Key Words: Stratonikeia, mosaic, conservation

282

Giriş

Stratonikeia antik kenti, Muğla İli Yatağan ilçesi Eskişehir Mahallesi sınırları içerisinde bulunmaktadır. Antik kent, bugünkü Yatağan-Milas karayolunun güneyinde bulunmaktadır. Eskişehir, 1957 yılındaki depremde hasar görünce, kuzeye taşınmıştır. Ancak kömür işletmelerinin devam eden çalışmaları nedeniyle şimdiki bulunduğu 3. yerine kurulmuştur (Söğüt 2010, 263-286). Antik kent içerisinde halen eski köy yaşantısına ait yapılar bulunmakta olup köyde yaşamını sürdüren birkaç aile bulunmaktadır. Kentte ilk dönem kazıları 1977 yılında Prof. Dr. Yusuf Boysal başkanlığında Selçuk Üniversitesi'nden bir ekip tarafından başlatılmıştır. Bu kazılar, 1998 yılına kadar devam etmiştir. Kentte ikinci dönem kazıları, 2003 yılından itibaren Prof. Dr. Çetin Şahin Başkanlığında bir ekip tarafından başlatılmış ve 2006 yılına kadar devam etmiştir. Kentte şu anda Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Pamukkale Üniversitesi adına Prof. Dr. Bilal Söğüt başkanlığında kazı ve araştırmalar yürütülmektedir.

Çalışmaya konu olan zemin mozaik, kentin kuzey giriş kapısının önünde yer alan Kuzey Caddenin Doğusunda bulunan kuzey-güney doğrultulu portişin zeminini süslemektedir³⁰ (Plan 1, Res. 1).

³⁰ Çalışma "Stratonikeia Kuzey Cadde Doğu Portik Mozaikleri Koruma ve Onarım Çalışmaları" başlığı ile PAÜ Arkeoloji Enstitüsü'ne sunulan Yüksek Lisans tezinin bir bölümünü oluşturmaktadır. Yazarlar, katkılarından dolayı Stratonikeia kazı başkanlığına, Pamukkale Üniversitesi BAP Birimine, Muğla Müze Müdürlüğü'ne, Prof. Dr. Tamer Koralay'a ve Laodikeia kazı başkanlığına teşekkür ederler.



Plan 1. Stratonikeia Kent Planı

Resim 1. Kuzey Cadde ve Zemin Mozağının Konumu (Söğüt 2018, Fig. 6.).

Kuzey Cadde Zemin Mozağı

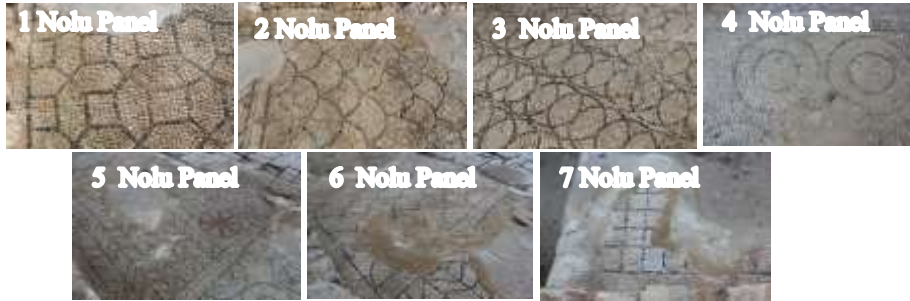
Zemin mozağının koruma çalışmaları esnasında 1 nolu panel içerisinde bulunan lakunada ele geçen sikke, mozağın M.S. 4. yüzyıla tarihlendirilmesini sağlamıştır (Söğüt-Aytekin 2017, 225, fig. 15). Kuzey-güney doğrultulu yaklaşık olarak 35,97 m uzunluğa, doğu-batı yönlü ise 3,90 m genişliğe sahip mozaik döşeme, farklı ölçülerdeki 7 panelden oluşmaktadır (Detaylı bilgi için bkz., Söğüt-Aytekin 2017, 221-232). Mozaik genelinde stilize geometrik bezemeler var olup iki boyutlu düz bir zemin şeklindedir. Gözleme dayalı analizlerde 3 farklı renk tonu ve 3 tip farklı malzeme grubundan oluşmuş tessera tespit edilmiştir. Tesseralar beyaz, siyah ve bordo renklidir. Lokal bozulmalar dışında oldukça sağlam yapıda olan tesseralar, ortalama 1-3 cm büyüklüğünde düzensiz ölçülere sahiptir. Dikdörtgen biçimli panellerde yer alan bezemeler, sistematik bir şekilde tekrarlanarak kullanılmıştır. 4 nolu panel mozağı, 6,80 x 3,96 m ölçüleri ile en büyük paneli, büyük bir kısmı tahrip olmuş olan 7 nolu panel mozağı ise 2,21 x 1,22 m ölçüleri ile en küçük panel mozağı konumundadır. Mozağı oluşturan harç tabakası, bilinen mozaik yapım tekniğinin dışındadır. Mozaik döşeme kesiti alttan itibaren orta sertlikte bir toprak tabakası üzerine yapılmıştır. Orta sertlikteki toprak içerisinde karışık halde yer yer görülebilen pişmiş toprak tuğla ve taş parçaları (statümen olarak tanımlanamayacak zayıf bir tabaka) bulunmaktadır. Üzerine yaklaşık olarak 6-7 cm kalınlığında kaba harç dökülmüş, tesseralar da söz konusu harç içerisine yerleştirilmiştir (Res. 2). Mozaik derzinde ince kireç harcı kullanıldığı görülmüştür.



Resim 2. Kuzey Cadde Zemin Mozağı Genel Görünümü ve Harç Katmanı

Kuzey Cadde Zemin Mozağı, farklı geometrik bezeme dekorasyonlarına sahiptir (Res. 3). 1 nolu panel mozağı, yaklaşık olarak 5,82 x 3,41 m ölçülerinde olup siyah renkli kare ve sekizgen biçimli bezemelerden oluşmaktadır. Panel mozağının büyük bir kısmı, mevcut lakunadan da anlaşılacağı üzere kayıptır. 2 nolu panel mozağı, yaklaşık olarak 5,91 x 3,52 m ölçülerinde olup siyah renkli balık pulu şeklindeki bezemelere sahiptir ve bu bezemelerin üst üste binmesi ile oluşturulmuştur. 3 nolu panel mozağı, yaklaşık olarak 6,79 x 3,87 m ölçülerinde olup, siyah renkli tesseralardan yapılmış birbirine değer biçimde

iç içe geçmiş dairelerden oluşmaktadır. 4 nolu panel mozaïği, yaklaşık olarak 6,80 x 3,96 m ölçülerinde olup, siyah renkli tesseralardan yapılmış, yan yana duran ve iç içe geçmiş iki daireden oluşan bezemelerden oluşmaktadır. 5 nolu panel mozaïği, yaklaşık olarak 3,49 x 3,90 m ölçülerinde olup, siyah renkli tesseralardan yapılmış tek sıra kuzey-güney doğrultulu yan yana çizgiler ve bu çizgiler ile kesişen doğu-batı doğrultulu, zigzag şeklindeki bezemelerden oluşmaktadır. 6 nolu panel mozaïğinin batı ve güney bölümü, büyük oranda kayıp olup 3,90 x 3,22 m ölçülerinde olup yan yana yerleştirilmiş balık pulu şeklinde bezemeye sahiptir. 7 nolu panel mozaïği, birbirini kesen siyah renkli tesseraların oluşturduğu kare bezemelerden oluşmaktadır. Büyük çoğunluğu kayıp olan mozaik döşeme, 2,21 x 1,22 m ölçülerindedir. 4 ve 5 nolu panel mozaiklerinde 1'er tane khristogram sembolü vardır. 4 nolu panel mozaïğinde siyah renkli tesseralardan oluşan daire içerisine betimlenen khristogram, 5 nolu panel mozaïğinde ise siyah ve bordo renkli tesseralardan oluşan bir kare çerçeve içerisine betimlenmiştir. 5 nolu panel mozaïğinin batı yarısında Antik dönemde onarımı yapılmış olan lokal alanlar mevcuttur. Bu bölümde tesseraların bezeme bütünlüğünü bozduğu ve tesseraların gelişigüzel bir şekilde dizildiği görülmektedir. Tamirat görmüş olan bölüm, panelin geneline göre sağlam yapıdadır. Buraya herhangi bir müdahalede bulunulmamış ve olduğu gibi bırakılmıştır.



Resim 3. Kuzey Cadde Zemin Mozaïği, Bezeme Dekorasyonları

Zemin Mozaïği'nin Belgeleme Çalışmaları ve Görsel Olarak Bozulmalarının Teşhisi

Venedik Tüzüğü'nün 16. Maddesinde koruma, onarım ve kazı çalışmaları için her zaman çizim, fotoğraf ve rapor şeklinde belgeler hazırlanmalı denilmektedir (Ahunbay 2009, 151). Ayrıca mozaik döşemelerde koruma uygulamaları, esas sorunun tam olarak anlaşılmasını sağlayacak belgeleme ile başlar (Şener 2011, 876) denilerek konunun ne denli önemli olduğu vurgulanmaktadır. Bu doğrultuda Kuzey Cadde Zemin Mozaïği'nin konservasyonuna yönelik olarak gerek yazılı, gerek görsel bozulma haritası, gerekse de fotoğraflama şeklinde detaylı bir belgeleme çalışması yapılmıştır (Yaşar 2016, 22, EK 1). Zemin mozaïğinin tahribatsız analizler ile görsel olarak bozulmaları tespit edilmiştir. İklimsel, yer sarsıntıları vb. farklı fiziksel etkenlerden kaynaklı olarak oluşan yapısal, yüzey ve 2010 yılı koruma çalışmaları sonucunda meydana gelen bozulmalar mevcuttur. Buna göre mozaik döşemede tessera kayıplarının olduğu boş alanlarda lakuna, mozaïği oluşturan tesseraların yatak harcından ayrılması, mozaik yüzeyinde ve tesseralarda oluşan kırılma ve çatlamalar, mozaik katmanlarında meydana gelen çökme ve yükselme, tesseralar arasında bulunan harcın işlevini yitirmesi sonucu oluşan derz bozulmaları, tesseralarda meydana gelen ufalanma ile mozaik döşeme yüzeyinde meydana gelen kirlilik ve renk solması gibi bozulma türleri tespit edilmiştir (Bozulmalar için bkz., wwwGetty.edu./conservation/Mosaics İn Situ Project, Illustrated Glossary, Getty Conservation İnstitute and The İsrail Antiquities Authority, December, 2003, 1-15; Akıllı 1989, 165-172; Şener 2012a, 201-220; Şener 2012b, 329-344; Şener 2011, 873-882; Şener 2009, 51-62; Şener 2008, 191-195; Şener 2005, 53-66; Yaşar 2015, 265-275). 2010 yılındaki koruma çalışmaları sırasında yapılan bordür uygulamalarında bozulmalar oluşmuştur (Resim 4).



Resim 4. Kuzey Cadde Zemin Mozaikinde Görülen Bozulma Türleri a) Lakuna b)Çökme-Yükselme c-d) Çatlama e-f)Harç Yatağından Ayrılmış Tesseralar g-h-i)Derz Bozulmaları i)Yüzeysel Kirlilik j)Tessera Ufalanması k)Bordür Bozulması

Laboratuvar Analizleri

Analiz çalışmaları, koruma uygulamaları öncesinde alandan alınan örneklerin ve devamındaki laboratuvar incelemelerinden oluşmaktadır. Oldukça zayıf ve dağılmış haldeki harç örnekleri yerine, kütle halinde 5-15 gr ağırlığında ve ortalama 7 cm³ büyüklüğünde olan harç örnekleri alınmıştır. Yeterli sayıda alınan harç örnekleri, panel numaralarına göre ayrılmış, ölçekli fotoğrafları çekilerek bilgi fişleri hazırlanmıştır. Fişlerde her bir harç örneği, numaralandırılarak kullanılmıştır. Alınan harç örnekleri, fırça ile kirlerinden temizlendikten sonra yapılacak analizlere göre örnekler ayrılmıştır. Görsel olarak bozulmaların tespiti ile birlikte mozaik harç örneklerinin basit fiziksel özelliklerinin tespitine yönelik olarak yoğunluk ve gözeneklilik tayini, örneklerin basit mekanik özelliklerinin tespitine yönelik olarak nokta yükleme dayanım testi yapılmıştır (İ KUDEP 2011, 83-85 vd). Harç örneklerinin hammadde özelliklerini tespit etmeye yönelik olarak %10'luk HCl (hidroklorik) asit muamelesinden sonra içeriğinde bulunan asitte çözünmeyen malzemenin miktarı ve tane boyutu dağılımları elek analizi ile belirlenmiştir. Asit kaybı analizi ile mozaik harcında bulunan asitte çözünen ve çözünmeyen kısımları ayırmak ve oranlarını belirlemek amaçlanmıştır. Gözenekli materyallerdeki tuzların varlığı basit testler ile gösterilebilmektedir (Teutonico 1988, 56 vd.). Malzeme bünyesinde bulunan tuzların türünü, miktarını (Akyol-Kadıoğlu 2007, 295 vd.) ve bozulmalara neden olabilecek tuzları belirlemeye yönelik olarak klor, nitrat, sülfat, karbonat testleri stok çözeltiler hazırlanarak yapılmıştır. Malzemede artan sıcaklığa bağlı olarak oluşan ağırlık değişiminden yararlanarak nem, organik madde miktarı ve CaCO₃ oranını tespit amacıyla kızdırma kaybı deneyi yapılmıştır (Güleç 2012, 59-75). Malzemenin mineralojik özelliklerini belirlemeye yönelik olarak ince kesit (Leica DM750P marka polarize mikroskop ile) ve XRF analizleri (Spectro XEPOS-III PEDXRF cihazı ile) yapılmıştır.













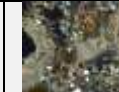
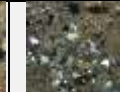
Analiz Sonuçları ile İlgili Genel Değerlendirmeler

Özgün harç örneklerinin yoğunluk ve gözeneklilik değerleri incelendiğinde birim hacim kütlelerinin 1,27 ile 2,25 g/cm³, kütlece su emme yüzdesi 6,58 ile 37,33, hacimce su emme yüzdesi 14,83 ile 47,52 arasında olup porozite değerlerinin 14,83 ile 47,52 gr/cm³, komposite değerlerinin ise 52,47 ile 85,16 değerleri arasında olduğu anlaşılmıştır. 4 nolu harç örneği, diğer örneklerle göre biraz farklılık göstermektedir. Bu değerlere bakarak harç

örneklerinin nispeten hafif ve gözenekli olduğu söylenebilir. Özgün harç örneklerinin nokta yükleme değerleri 1,23 mPa ile 3,54 mPa arasında değişim göstermiştir. Analizi yapılan harçların dayanım özellikleri, Cementation Index (Boynton 1980, 578) verilerine göre değerlendirildiğinde yüksek hidroliklik özelliklerine sahip oldukları anlaşılmıştır. Mozaik harçlarının genel olarak açık turuncu ve pembe renkli olduğu, agreganın homojenlik göstermediği, mikalı ve açık renk kum kullanıldığı, köşeli ve yuvarlak yapıdaki dere çakılları ile pişmiş toprak tuğla-kiremit kırıkları ile kireç toprakları içerdiği görülmüştür. Harç örneklerinin asitte çözünen kısmının (kalsiyum karbonat (CaCO_3) oranı ortalama %51 civarında olduğu, asitte çözünmeyen agregaların ortalama oranı ise %49 civarında olduğu anlaşılmıştır. Asitte çözünmeyen agregaların tane boyutu 0,063 ile 4,75 μm arasında yoğunlaşmaktadır. Harçlar içerisinde yer alan agrega ve bağlayıcı oranlarına (Akyol-Held-Kadioğlu 2015, 83-102) yalnızca asit kaybı analizi ile ulaşılması mümkün olmamakta olup asidik işlemde harç yapısında bulunan kirecin yanında karbonat içerikli diğer kayaç ve minerallerde (mermer, kireçtaşı, traverten, agrega parçaları) arındırılmakta buna karşın çözünmeden yapıda kalan bağlayıcılar (alçı gibi) ise agrega gibi değerlendirilebilmektedir. Bu nedenle asitte çözünen, çözünmeyen kısımların oranı bağlayıcı agrega oranı olarak değerlendirilmemelidir.

Tuz içerik analizleri yapılan harç örneklerindeki Klorür (Cl^-) testinde; 5 ve 6 numaralı harç örneklerinde eser miktarda klora rastlanırken, diğer örneklerde klor tespit edilememiştir. Klor, oluşumunda kanalizasyon ve atık alanlarına yakınlık, fabrika bacalarından çıkan gazlar, çimento içerikli harçlar ve denize yakınlık etkili olabilmektedir (Koralay vd. 2016, 1-20). Harç örneklerinde yapılan Sülfat (SO_4^{2-}) testinde; sülfat tuzuna rastlanmamıştır. Yapılan Karbonat (CO_3^{2-}) testinde; incelenen harç örneklerin tamamında karbonat tespit edilmiştir. Bu durum bikarbonatlı sular ile ilişkilendirilebilir. Nitrat (NO_3^-) testinde; içerik açısından incelenen örneklerde nitrat tespit edilememiştir. Yapılan Fosfat (PO_4^{3-}) testinde; incelenen harç örneklerinden 1-6 nolu harç örneklerinde yoğun miktarda fosfata rastlanırken, 7 numaralı örnekte daha az miktarda fosfat tuzuna rastlanmıştır. Tarımsal etkinlikler (fosfat içerikli gübreleme), hayvansal (dışkılama) veya bitkisel kalıntılar, kanalizasyon veya evsel atıkların etkisi, atık veya piknik alanlarına yakınlıkta gıda birikintilerinin doğrudan veya dolaylı olarak toprak rezervuardan nemlenme ile malzemeye taşınmasından kaynaklanabilmektedir. Örneklerin kızdırma kaybı sonuçlarında nem miktarının en yüksek 7 nolu harç örneğinde olduğu ve değerlerin % 0 ile 9,69 arasında olduğu, organik madde miktarının %3,46 ile 5,91 arasında olduğu, karbonat değerlerinin ise %24,53 ile 45,02 arasında olduğu tespit edilmiştir. Kızdırma kaybındaki karbonat değerleri asit kaybındaki karbonat değerlerine göre daha düşük değerlerdedir.

7 panelden alınan harç örneklerinin ince kesitleri (Tablo 1) incelendiğinde örneklerin genel olarak benzer özellikler gösterdikleri anlaşılmıştır. Harç numunelerinde litik (kayaç) bileşenler, mineral bileşenler ve bağlayıcı bileşenler olmak üzere 3 farklı bileşen tespit edilmiştir. Kayaç ve mineral bileşenlerin Stratonikeia antik kenti çevresinden elde edilmiş olabileceği düşünülmektedir. XRF analizinde CaO oranı, 20,15 ile 47,45 arasında olup ortalama %29'dur. XRF ile bütün panellerde benzer özellikli harç kullanıldığı anlaşılmıştır. Bu durum da harç malzemelerinin aynı dönemde ve ortak bir kaynaktan alınmış olabileceğini göstermektedir.

	1.panel	2.panel	3.panel	4.panel	5.panel	6.panel	7.panel
a							
b							

Tablo 1. Kuzey Cadde Zemin Mozaigi Harç Örnekleri, a)Kalın Kesit Görüntüsü, b)İnce Kesit Görüntüsü

Mozaik Onarım Harcının Hazırlanması

Zemin mozaığının, özgün harç örnekleri üzerinde gerçekleştirilen analiz çalışmaları sonucunda elde edilen değerler, onarım harcının hazırlanmasındaki temel hareket noktasını oluşturmuştur. Aşağıda kullanılan onarım harcı, deney sonuçlarından da anlaşılacağı gibi; agregat türleri, agregat boyutları, bağlayıcı miktarı, bağlayıcı türü, mekanik dayanım, bakımından özgün örneklerle benzerlik sergileyecek şekilde hazırlanmıştır. Buradaki ana hedef aynı ortam şartlarında özgün harçlar ile onarım harçlarının fiziksel ve mekanik olarak uyumlu olmasının sağlanmasıdır. Benzer fiziksel ve mekanik özelliklere bağlı kalınarak hazırlanan onarım harcında (Res. 5) bağlayıcı olarak hidrolik kireç, Malta 6001, agregat olarak tuğla kırığı, dere kumu ve mermer tozu eklenmiştir. Hazırlanan onarım harcının suya karşı mukavemetini ve mekanik özelliklerini arttırmak için harca katkı maddesi olarak puzzolan (volkanik tüf ve tuğla tozu) eklenmiştir. Onarım harcı içerisinde kullanılan agregatlar arasında bulunan kum ve mermer tozu Yatağan ilçesi sınırlarında bulunan kum ve mermer ocaklarından, amorf yapıdaki pişmiş toprak tuğla ve kiremit kırıkları, puzzolan ve hidrolik kireç ise hazır olarak temin edilmiştir. Onarım harcında 1 birim kırmızı tuğla tozu ve kırığı, 2 birim puzzolan, 2 birim mermer tozu, 2 birim sarı renkli dere kumu, 4 birim hidrolik kireç kullanılmıştır. Bu karışımdan 4 birim+1 birim Malta 6001 karışımı Primal AC-33 (%5) ile hazırlanmıştır.



Resim 5. Kuzey Cadde Zemin Mozaığı'nda Kullanılacak Onarım Harcının Hazırlanması

Konservasyon Çalışmaları

Bozulmaların tespiti sonrasında döşeme yüzeyini kaplayan ve mozaik yüzeyinde farklı renk değişimlerinin oluşmasına sebep olan yüzey birikintileri ve esere zarar veren kirler, mekanik temizlik yöntemleri ile temizlenmiştir. Devamında yıllarca çeşitli etkilere maruz kalıp kendi özelliklerini kaybederek yıpranmış olan malzemenin yeniden eski özelliklerini kazanması için sağlamlaştırma çalışmaları yapılmıştır. Bu kapsamda yapılan bordür sağlamlaştırma çalışmaları ile mozaığın hızlı bir şekilde bozulması önlenmiştir. Mozaik harcı sağlamlaştırma çalışması ile işlevini yitirmiş olan mozaik harcı yenilenmiştir. Hasarlı olan bölümlere sıvı harç enjeksiyonu uygulanmıştır. Dağılgan durumda olan mermer tesseraların sağlamlaştırma çalışmaları yapılarak ufalanmaları durdurulmuştur. Tessera yatak harcı yenileme çalışmaları ile oynar vaziyetteki tesseralar yerlerine sabitlenmiştir. Çatlamların olduğu bölümlerin onarım harcı ile dolgu çalışmaları yapılmıştır. Mozaik kazı çalışmaları esnasında ele geçen; ancak ait oldukları yerleri bilinmeyen tesseralar, bezeme takibi mümkün olan yerlerde tekrar kullanılarak değerlendirilmiştir. Mozaığı oluşturan bütün panellerde farklı boyutlarda var olan lakunaların kötü durumda olanlarının dolgu çalışmaları yapılmıştır. Mevcut derz bozulmalarının yaşandığı bölümlerin derzleme çalışmaları yapılmıştır (Res. 6-7). Zemin mozaığının bakımı uygulama esnası ve sonrasında devam eden kontroller şeklinde yapılmıştır. Mozaik üzerinde kalıcı çatı örtüsü olmadığından kazı sezonu sonlarında mozaik yüzeyi jeotekstil, jeotermal ve ince dere kumu ile geçici olarak kapatılmıştır.



Resim 6. 1-2)Mekanik Temizlik, 3)Tessra Sağlamlaştırma, 4)Kısmi Mozaik Kaldırma ve Harç Yatağı Yenileme, 5)Enjeksiyon Uygulaması, 6-7)Çatlak Mekanik Temizliği ve Dolgulama, 8)Derzleme Öncesi Mekanik Temizlik, 9-10)Tessera Harç Yatağı Yenileme, 11)Lakuna Dolgu, 12)Harç Uygulamalarının Periyodik Bakımı



Resim 7. Kuzey Cadde Zemin Mozaiği, Konservasyon Uygulamaları, Önceki ve Sonraki Görünüm

Sonuç

2013-2015 yıllarını kapsayan koruma programında zemin mozaığının ilk etapta müdahale gerektiren bölümlerinin konservasyon çalışmaları yapılmıştır. Çalışmalar, koruma ilkeleri kapsamında gerçekleştirilmiş ve uygulamalarda genel kabul gören etkili yöntemler kullanılmıştır. Sorunun doğru teşhisi ve mozaik malzeme bilgisine yönelik olarak belgeleme ve harç analizleri yapılmıştır. Analiz verileri doğrultusunda onarım harçları hazırlanmış ve uygulamalarda kullanılmıştır. Bozulma türleri tanımlanmış ve görsel bozulma haritası çıkarılmıştır. Çalışmalarda mozaiği mevcut haliyle olduğu gibi koruma anlayışı esas alındığından çökme, yükselme ve çatlama şeklindeki bozulmalar,

olduğu gibi korunmuş, bu bölümlerde herhangi bir şekilde düzeltme yapılmamıştır. Tessera altı boşluk ve çatlaklar; kireç bazlı enjeksiyon harçlarının yüzeyden açılan kanallar yoluyla enjekte edilmesiyle doldurulmuştur. Lokal tessera boşluklarında, mozaik kazısı sırasında ele geçen özgün tesseralar kullanılarak tamamlamalar yapılmıştır. Bağ yapılarının yok olması nedeniyle dağılmaya başlayan tesseralar, ön sağlamlaştırılmaları yapıldıktan sonra yerinde korunmuş ve harç yataklarından ayrılan tesseralar, kireç bazlı onarım harcı ile yerleri bulunarak sabitlenmiştir. Zemin mozaikinin açık olan bölümlerine aynı onarım harcı ile bordür yapılmış ve lakuna dolgu tamamlama çalışmaları yapılmıştır. Tessera yatak harcının sağlamlaştırma ve derz çalışmaları yapılmıştır. Mozaik yüzeyine lokal olarak mekanik temizlik uygulamaları yapılmıştır. Zemin mozaikinin kalıcı bir çatı örtüsü olmadığından sergilenememektedir. Bu nedenle önleyici koruma çalışmaları kapsamında mozaik yüzeyi (jeotekstil, jeotermal ve kum) geçici koruma örtüsü ile kapatılmıştır. Zemin mozaikinin konservasyon çalışmaları uzman konservatör denetiminde mimari restorasyon bölümü stajyer öğrencileri, jeolog, kimyager ve arkeologların değerli katkıları ile gerçekleştirilmiştir.

Kaynakça

- AHUNBAY, Z. **Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon**, 5.Baskı, İstanbul 2009.
- ANONİM, www.Getty.edu/conservation/Mozaics İn Situ Project, Illustrated Glossary, Getty Conservation Institute and The Israel Antiquities Authority, December, 2003, 1-15.
- AKILLI, H., **Mozaik Tahribatları**, Anadolu Araştırmaları, Sayı XI, İstanbul 1989, 165-172.
- AKYOL, A. A., KADIOĞLU, Y. K. **Kütahya Balıklı Camii Yapı Malzemeleri Arkeometrik Çalışmaları**, Tarihi Eserlerin Güçlendirilmesi ve Geleceğe Güvenle Devredilmesi Sempozyumu 1, TMMOB İnşaat Mühendisleri Odası Ankara Şubesi, 2007, 295 vd.
- AKYOL, A. A., HELD, W., KADIOĞLU, Y. K. **Tarsus Donuktaş Tapınağı Harçlarında Arkeometrik Çalışmalar**, 30. Arkeometri Sonuçları Toplantısı, Ankara, 2015, 83-102.
- BOYNTON, R. S. **Chemistry and Technology of Lime and Limestone**, 2 nd ed. John Wiley & Sons, Inc., New York, 1980
- GÜLEÇ, A. **Nuruosmaniye Camii'ne Ait Malzemelerin Nitelik ve Problemlerinin Analizi**, Vakıf Restorasyon Yıllığı 5, 2012, 59-75.
- İ KUDP İstanbul Büyükşehir Belediyesi İ KUDP, **Restorasyon ve Konservasyon Laboratuvarları**, İstanbul, 2011.
- KORALAY, T.- DUMAN, B.- KADIOĞLU, Y. K.-AKYOL, A.A. **Tarihi Harç ve Sıva Örneklerinin Çoklu Analitik Yöntemler Kullanılarak İncelenmesi: Tripolis (Yenice/Denizli) Örneği**, 31. Arkeometri Sonuçları Toplantısı, Ankara, 2016, 1-20.
- SÖĞÜT, B. **Stratonikeia 2008 Yılı Çalışmaları**, Kazı Sonuçları Toplantısı 31/4, 2010, 263-286.
- SÖĞÜT, B., AYTEKİN, F., **Stratonikeia Kuzey Sütunlu Cadde Doğu Portik Mozaiki**, Barış Salman Anı Kitabı, (ed. İ.A.Adıbelli, G.İ.Bertram, K.Matsumura, E. Baştürk, C.Koyuncu, H.A.Kızıllarslanoglu, T.Y.Yedidağ, A.T.Uzunel), İstanbul, 2017, 221-232.
- SÖĞÜT, B. **Geç Antikçağ'da Stratonikeia**, Geç Antikçağ'da Lykos Vadisi ve Çevresi, Laodikeia Çalışmaları (ed. Celal Şimşek-Turhan Kaçar), İstanbul, 2018, 429-458.
- ŞENER, Y. S. **Arkeolojik Alanda İn Situ (Yerinde) Mozaik Koruma Yöntemleri**, JMR 5, İstanbul, 2012, 201-220.
- ŞENER, Y. S. **Arkeolojik Alanda Taban Mozaiklerinde Karşılaşılan Bozulmalar**, Türkiye'de Arkeometrinin Ulu Çınarları, Prof. Dr. Ay Melek Özer ve Prof. Dr. Şahinde Demirci'ye Armağan, Editörler: Ali Akın Akyol - Kameray Özdemir, İstanbul, 2012, s.329-344.
- ŞENER, Y. S. **Mozaiklerin Korunmasında Temel Kriterler**, XI. ULUSLARARASI ANTİK MOZAİK SEMPOZYUMU, Türkiye Mozaikleri ve Antik Dönemden Ortaçağ

- Dünyasına Diğer Mozaiklerle Paralel Gelişimi: Mozaiklerin Başlangıcından Geç Bizans Çağına Kadar İkonografi, Stil ve Teknik Üzerine Sorular, İstanbul, 2011, s.873-882.
- ŞENER, Y. S. **Haleplibahçe Mozaiklerinin Restorasyonundaki Uygulamalar**, “Kültürler Arasında Bir Bağlantı: Mozaik” AIMC XI. Uluslararası Mozaik Kongresi Bildirileri, (Ekim/October 7-10 2008 Gaziantep-Türkiye), Gaziantep, 2009, 51-62.
- ŞENER, Y. S. **Türkiye'de Arkeolojik Alanlarda Mozaiklerin Korunma(ma)sı: Karar, Yöntem ve Uygulama Açısından Bir İnceleme**, AİEMA-TÜRKİYE, IV. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyum Bildirileri “Geçmişten Günümüze Mozaik Köprüsü”, 6-10 Haziran 2007- Gaziantep, (ed. Mustafa Şahin), Bursa, 2008, 191-195.
- ŞENER, Y. S. **Side Antik Kenti Sütunlu Cadde Mozaiklerinin Konservasyonu**, 20. Arkeometri Sonuçları Toplantısı, Müze Araştırmaları Toplantısı, (Konya, 24-28 Mayıs 2004), Ankara, 2005, 53-66.
- TEUTONICO, J.M. **A Laboratory Manual for Architectural Conservators**, ICCROM, Rome, 1988.
- YAŞAR, A. **Stratonikeia Doğu Portik Taban Mozaiklerinin Mevcut Korunma Durumu ve Konservasyonuna Yönelik Öneriler**, Stratonikeia ve Çevresi Araştırmaları, Stratonikeia Çalışmaları I (ed: B. SÖĞÜT), İstanbul, 2015, 265-275.
- YAŞAR, A. **Stratonikeia Kuzey Cadde Doğu Portik Mozaikleri Koruma ve Onarım Çalışmaları**, (Pamukkale Üniversitesi Arkeoloji Enstitüsü, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Ana bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Denizli 2016.

TÜRK CİLT SANATININ TARİHİ VE ÇEŞİTLERİ HISTORY AND TYPES OF TURKISH BOOKBINDING

*Ćazim Hadžimejlić**

Özet

Bu bildirinin amacı, Türk ve İslami kitap ciltleme tarihinin genel bir bakışını, klasik Türk-İslami kitap ciltçiliğinin kısa bir tarihini, kavramları, farklı tarz tarzlarını sunmaktır. Kitap sanatı ve kitap ciltleme (telcit) adeta yazdığı kadar eskidir. İlk bağların görünüşüne dair bilgiler, bunları silmenin yolu ve kullanılan malzemeler azdır. Karahoça'da Doğu Türkmenistan'da yapılan araştırmalardan sonra arkeolog A. Von Le Cog, VII. yüzyıldan Uygur Türklerine ait bir jilit (kitap panoları) buldu. Bu kaynaktan, bu tür sanatın çok geliştiğini görebiliriz. İslam'ı kabul ettikten sonra Türkler bu sanatı daha da geliştirdiler ve en iyi kitap ciltlerini, özellikle de Kuran'ı yarattılar. Türkler arasında kitap ciltçiliği (telcit) sanatının gelişimi, Avrupa üzerinde oluşan büyük ve güçlü bir etkiye ve Avrupa'daki kitap bağının gelişmesine dayanıyordu.

Abstract

The aim of this paper is to present a general view of the history of Turkish and Islamic art of bookbinding, a brief history of classical Turkish-Islamic bookbinding, the concepts, different kinds of styles. Book art and bookbinding (telcit) is old almost as writing itself. Information on the look of first bindings, way of making them, and used materials are scarce. After researches carried out in East Turkmenistan in Karahoc, archeologist A. Von Le Cog found a jilit (book boards) that belongs to Uygur Turks from VII century. From this source we can see that this kind of art was very developes. After accepting Islam, Turks developed this art further and made the finest book bindings, especially the Koran. The development of of book binding (telcit) like art among the Turks had a large and strong influence on Europe, and on development of European book binding.

291

Giriş

Türklerde cilt sanatı, Orta Asya kaynaklı olup, özellikle İslamiyet'in kabulünden sonra büyük gelişme göstermiş ve Avrupa ciltçiliği üzerinde geniş etkiler yapmıştır. "İlk Türk ciltleri Doğu Türkistan'da Mani dinini kabul eden Uygur Türklerine aittir. Alman A. Grünwedel, Albert von Le Coq ve İngiliz Aurel Stein'in Orta Asya'da yaptıkları kazı ve araştırmalar ile bunlardan A. von le Coq'un *Uigurica* adıyla üç büyük cilt halinde yayınladığı Turfan, Karahoça, Beş Balık gibi Türk şehirlerinde bulunmuş fresk (duvar resmi), minyatür ve kitap ciltleri, M.S. VII-VII. yüzyıllarda bu sanatların Uygur Türkleri arasında ne derece ilerlemiş olduğunu açıkça gösterir. Karahoça kazılarında A. Von Le Coq tarafından bulunmuş bir Uygur Türk cildi M.S. VII. yüzyıla aittir" (Binark, 1975:2).

Türklerde, cilt sanatı, daha önce belirttiğimiz gibi İslâm çağında büyük gelişme göstermiştir. Bunu şöyle sıralayabiliriz:

"Müslüman Türkler 'de yazı ve kitap kutsal sayılırdı. Son dönemlere kadar yerde yazılı bir kâğıt bulanlar onu hemen ayakaltından kaldırarak bir duvar kovuğuna sokmakla yazıya hürmet gösterirlerdi. Kitaplar ve özellikle dinî kitaplar, daima yer seviyesinden yüksek yerlere konurdu.

Yazıya ve kitaba verilen bu önem, onun koruyucusu olan cildine de ehemmiyet verilmesine sebep olmuştur. Yazı ve kitaba olan bu derin sevgi ve saygı, Türk ciltçiliğinin güzel sanatların bir şubesi hâline gelmesini sağlamıştır. Hiç mübalağasız söylenebilir ki yazı ve cilt sanatı, Türklerde olduğu kadar dünyanın hiç bir ulusun da bu derece yüksek bir sanat seviyesine çıkamamıştır. Daha VII. yüzyılda Türk mücellitlerinin yaptıkları ciltler, Doğu'nun öteki uluslarında yapılan ciltlerin üstünde bir sanat eseri sayılabiliyordu"(Arseven, 1943:341).

* Prof. Dr., Academy of Fine Arts Sarajevo University of Sarajevo Bosnia&Herzegovina

Yakın zamanlara kadar bazı Avrupalı sanat tarihçileri Türk sanatını ya tamamen inkâr etmiş, ya da İslami topluluklar içinde sınırlı şekilde değerlendirmişlerdir. Bu sebeple pek çok Türk cildine İran, İran'a bağlayamadıkları kötü örneklerle de İran-Türk ya da Türk cildi demişlerdir. Orta Çağ döneminde Türkler 'de gelişen İslâm cilt sanatı Avrupa ciltçiliği üzerinde de çok olumlu etkiler yapmıştır. Rönesans'la birlikte, Batı kitap sanatındaki bu etkilerin örneklerini çeşitli koleksiyon, kütüphane ve müzelerde görebilmek mümkündür.

“İslâm kitapçılık sanatlarının izlerini taşıyan kitaplara İtalya'da da rastlamaktayız. Zira İslâm kitap sanatını İtalya'ya XV. yüzyılda Doğulu ciltçiler getirmişlerdir. Ebrû kâğıt kullanılması da bu dönemde yine Doğu'dan intikal etmiş ve bu zamanla moda hâline gelmiştir. Yine aynı yüzyıllarda, Macaristan'daki Mathias Corvin Kütüphanesi'nin, çeşitli Avrupa kütüphanelerine intikal eden yüz elli kadar eseri, İslâm cilt sanatının tesirlerini açıkça göstermektedir. Kitap tarihçileri; Corvin ciltlerini Doğuyla birleşmenin semeresi ve İtalyan Rönesans ciltçiliğinin müjdecisi sayarlar” (Binark, 1975:4).

Cilt sanatı önce Orta Asya'da sonra Çin'de daha sonra da dünyanın her tarafında yaygın bir hâle gelmiştir. Başta kutsal kitaplar ve belgeler olmak üzere, bütün yerleşik toplumlarda her tür kitabın ciltlenmesi ve eserin taşıdığı değere uygun ciltlerle kaplanması yaygınlaşmıştır.

Orta Asya'da başlatılan ve İran, Arap Yarımadası yoluyla Anadolu'ya gelen cilt sanatı, Selçuklular döneminde de önemini korumuştur. Sanatkârların yetiştikleri bölgelerin desenleriyle bezenmiş Arabesk, Herat, Hatâyî, Rumî Selçuk, Memlûk, Osmanlı ve Mağribî motiflerle çeşitli cilt üslupları doğmuştur. Selçuklu döneminde uygarlık ve sanat merkezi hâline gelen başkent Konya'ya, konunun uzmanı olan pek çok sanatkâr davet edilmiş ve sanatta hızlı bir gelişim sağlanmıştır.

Anadolu'nun Osmanlılardan evvelki hâkimi olan Selçuklular, en kudretli devirlerini I. Alâeddin Keykubad zamanında (1219-1236) yaşamışlardır. Bu dönemde parlak bir yönetime sahip olan Selçuklular, uygarlık ve sanat bakımından olağanüstü bir gelişme göstermişlerdir. İslâm âleminin her tarafından hükümet merkezi olan Konya'ya birçok bilim adamı ve sanatkâr gelmiş ve I. Alâeddin Keykubad tarafından derin bir ilgiyle karşılanmışlardır. Bunun sonucunda, Konya günden güne gelişerek her tarafı sanat eserleriyle dolmaya başlamış ve İslâm dünyasının tanıdığı büyük ilim adamları da yine bu devirde yetişmiştir (Çığ, 1971:7).

Osmanlıların kuruluş döneminde, Selçuklulardan alınan bu kültür mirası özenle korunmuş, saygı görmüş ve geliştirilmiştir. Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethetmesiyle daha güçlü ve büyük devlet hâline gelen Osmanlılarda, sanatın da aynı paralelde geliştiğini gözlemektediriz. Bu dönemde Saray Cilthanesi'nde yapılmış olan ciltler artık Klasik Türk Cilt Sanatının tam zirveye ulaştığını göstermektedir. Selçuklulardan miras kalan mükemmel ve olgun sanat anlayışı ve kültürü, izlerini erken Osmanlı sanatında göstermiştir.

Osmanlı Türkleri, beraberlerinde getirdikleri Doğu'nun eski kültürü ile bu yerli ve yüksek kültürü mezcetmesini bilerek pek değerli eserler vermişlerdir. Çeşitli konularda yüksek sanat değeri taşıyan bu eserler, karakter itibarıyla ne Orta Asya, ne de Selçuklu eserlerine benzerler. Onlar her iki uygarlığın da kendi zevkine uygun taraflarını kapsayan yepyeni bir sanatı temsil eder (Binark, 1975:5).

Türk Cilt sanatı XV. ve XVI. yüzyılda en üst seviyesine ulaşmıştır. Siyasî açıdan dengeli, ekonomik gücü yüksek olan XV. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu, Selçuklularla başarılı bir kültür köprüsü oluşturmuştur. Bu dönemde diğer bütün sanat dallarında ve mimarlıkta olduğu gibi, cilt sanatının da en başarılı örnekleri üretilmiştir. Fatih Sultan Mehmet'in Süleymaniye ve Topkapı Sarayı Kütüphanesi ile Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ndeki on bin cilde varan özel koleksiyonundaki kitapların, klasik Türk ciltlerinde hâlen devam etmekte olan geleneksel sanatların hepsinden daha üst seviyeye eriştiği görülmektedir.

“XV. yüzyılda sağlanan kuvvetli siyasî istikrar, ülkenin ekonomik hayatında, dolayısıyla kültür ve sanat faaliyetlerinde de canlılık yaratmış; bunun sonucu olarak birçok sanat dallarında olduğu gibi, Türk ciltçiliğinde de birbirinden güzel eserler meydana

getirilmiştir. XVI. Yüzyılda İmparatorluğun kudret ve kuvvetiyle uyumlu çok güzel örnekler veren cilt sanatı, XVII. yüzyıldaki siyasî başarısızlıklara ayak uydurmuşçasına bir gerileme kaydeder”.

Osmanlı İmparatorluğu gerileme dönemine girmesine rağmen, cilt sanatında yeni tekniklerin arayışlarına devam edilmiştir. Bir yandan klasik deri ciltleri yapılırken, öte yandan lake ciltler, yekşah denilen tamamen yaldızlanmış deri zemine demir kakma yöntemiyle yapılan ciltler ve realist motiflerle süslenen ciltler yapılmıştır. Ancak, özellikle XVIII. yüzyılın ikinci yarısında, Avrupa sanatının etkisiyle “Rokoko” tarzında süslemelere cilt sanatında yer verilmiştir.

19. y.y.’da Türk cilt sanatında klasik deri kaplar kötü örnekler vererek devam etmekle birlikte, daha çok XVIII. y.y “demir kakma” tekniğiyle yapılan ciltler ile Rokoko tarzı ciltler daha fazla yapılmaya başlanmış ve bu yeni usuller klasik ciltlerle aradaki bağı tamamen kopartmıştır.

Türk Cilt Sanatının Çeşitleri

Klâsik ciltler yapım metotlarına ve işleme özelliklerine göre çeşitli isimler alırlar.

Şemse Ciltler

Şemse cildin özelliği, cilt kapaklarının el yapımı mukavvadan hazırlanması ve üstlerinin genellikle elden ince traş edilmiş deriyle kaplanmasıdır. Keçi derisinden yapılan “sahtiyan cilt”, koyun derisinden yapılan “meşin cilt” denir. Deri ciltlerde kahverenginin bütün tonları ile vişneçürüğü, siyah, nefli ve kırmızı renkler kullanılmıştır.

Deri ciltlerde uygulanan bütün üslûplarda geleneksel yöntem “şemseli cilt” tarzıdır. Şemseler, cilt kapağının ortasına (göbek kısmına) yapılan yuvarlak veya oval bezemelerdir. İki ucu uzatılarak yapılanlara “salbekli şemse” denir. Kabin dört köşesindeki bezemeler “köşebent” olarak anılır. Kapağın kenarlarını çevreleyen altın çerçeveye “cetvel” denir. Birkaç çizgiden oluşmuş ve araları zincir gibi işlenmiş cetveller “zencerek” adını alır.

Şemse ciltlerin tezyinatına göre isimleri de değişmektedir.



Soğuk Baskı Ciltler

Çeşitli kalıplarla deri üstüne basılarak yapılan kabartma motiflerin, zeminin, kenar cetvellerinin, zencereklerin, dendan ve tığların altın veya boyayla işlenmeyip, derinin kendi renginde bırakılmasıyla elde edilen ciltlerdir.



Altan Ayırma Ciltler

Kalıpların deri üzerine basılması ile elde edilen kabartma motiflerin altınlanmayıp, deri renginde kalması ve zeminin altınla işlenmesiyle meydana gelen ciltlerdir. Bu ciltlerin kenar cetvel ve zencerekleri ile kalıpların etrafındaki dendan ve tığlar ile diğer bezemeler altınla işlenmektedir.



Üstten Ayırma Ciltler

Altan ayırma ciltlerin aksine, deri üstüne basılan kalıplardan elde edilen kabartma motiflerin altın ile işlenip, zeminin deri renginde kalmasıyla oluşan ciltlerdir. Kenar cetvelleri, zencerekler, dendan ve tığlar altınla işlenmektedir.



Mülemma Ciltler

“Mülemma” kelimesi “parlak, sıvanmış” demektir. Klâsik usulde deri üzerine kalıp baskısı yapılarak elde edilen zeminin ve kabartma motiflerin, bütünüyle altınla bezenmesiyle elde edilen ciltlerdir. Bazı mülemma cilt örneklerinde iki veya daha fazla altın tonları ve renk kullanıldığı da görülmüştür.

Şemse cildin yalnız göbek kısmına kalıp basılır. Salbek kenarları, yani köşe kısımları köşebent baskılarından müteşekkildir. Şemse cildin daha güzel bir örneğini yapmak için köşebende sonra da cildin dört köşesinden kenar kalıplarıyla basılır ki buna da “su kenar kalıbı” denilir.



Murassâ Ciltler

“Murassâ” kelime olarak “süslü”, derinin üzerinin kıymetli taşlarla süslenmesi, sırmalı anlamındadır. Değerli taşlarla işlenerek yapılan ciltlere de “murassâ cilt” adı verilir. “Bu ciltler, aynı zamanda Osmanlı saray kuyumculuğunun, altın kakmacılığının ve kıymetli taş işçiliğinin ne derece başarılı olduğunu göstermektedir” (Habib, 1994:14). Bu ciltler, ancak hanedan mensuplarına yapılmaktadır.



Mülevven Ciltler

“Mülevven” renk renk boyalı anlamındadır. Mülevven ciltler, isminden de anlaşılacağı gibi, kalıplar basılırken çeşitli renkte deri kullanılmasıyla elde edilir. Bu ciltler, cildin bütününde kullanılan renkteki deriden başka renkteki derilerin, göbek, salbek, köşebent veya kartuş paftaların da kullanılmasıyla elde edilmektedir.



Cihargûşe Ciltler

“Kapaklardaki mıklebin kenar cetvel kısımları ve dip kısımlarının deri, orta kısımların ebru veya kumaş kaplanmasıyla yapılan ciltlere “cihargûşe cilt” denir” (Ülker, 1987:16). Cihargûşenin kelime anlamı “dört köşelidir. Bu ciltler, kitap kapaklarının dörtkenarının deri ile çevrilmesinden dolayı bu ismi almışlardır. Orta alanlar ebruyla kaplanırsa “ebru cilt”, ipek veya atlas kumaşla kaplanırsa “kumaş cilt”, kadifeyle kaplanırsa “zerduva cilt”, altın sırma işlemeli kumaşla kaplanırsa “zerdüz cilt”, gümüş sim işlemeli kumaşla kaplanırsa “simdüz cilt” isimlerini alırlar.



Lâke Ciltler

Bahsedilen diğer cilt kapaklarından çok değişik şekilde yapılmakta olan kapak cildin adına da Lâke cilt adı verilmektedir. Lâke cildin yapılışı: İlk önce sağ ve sol kapaklar hazırlanır; dip ve yan taraflarını kitaba tutturabilmek için deri ile çevrilir. Kapakların dış ve iç yüzeylerine bezir yağı ile üstübeçi karıştırarak macun hâline getirerek sürülür ve kuruduktan sonra en ince zımpara kâğıdı ile pürüzler düzeltilir. En büyük özelliği ise kapağın orta kısmından yanlara doğru bir bombe teşkil etmesidir.

Bütün bu işlemler tamamlandıktan sonra hazırlanan natüralist veya hayvansal motifler guaj boyalarla boyanarak süslenir. Bu tarz çalışmalarda aynen bir ressamın yaptığı tabloya veya minyatüre benzer figürler yer almaktadır. Daha uygun görünmesi için en sonunda eski usulde yapıldığı gibi yumurta akı ile şapın karıştırılmasından meydana gelen bileşim, kapağın üzerine samur fırça ile sürülür, üzerinde bir tabaka teşkil ederek parlamasını sağlar. Lâke ciltlerin dünyadaki en güzel örneklerine İran’da rastlanmaktadır.



Zilbahar Ciltler

Cilt kapaklarında, diyagonal çizgilerin kesişmesi, küçük kare ve oval biçimlerin art arda dizilmesinden oluşan “kafes” şeklindeki bezemelerin, altınla işlenmesiyle meydana gelen ciltlere “zilbahar cilt” denir. Bu ciltlerin en yaygın olduğu dönem XVIII. yüzyıldır.



297

Yazma Ciltler

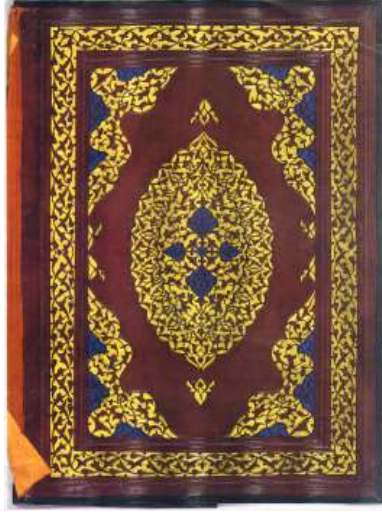
Klâsik Türk ciltlerinde, düz zemin üzerine altınla işlenen motif veya bezemelerin üstünden, “yekşâh” denilen bir âletle geçilerek bezenmeleri yolu ile yapılan ciltlere “yazma cilt” adı verilir. Yekşâh demiri, cilt sanatına özgü bir alettir. Soğuk veya sıcak olarak cetvel çekmeye veya motiflerin işlenmesine yarar. İnce, kalın, tekli, çiftli gibi çeşitli ağız biçimleri olan yekşâh demirleri, kol ve bilek gücüyle çalışır.



Müşebbek Ciltler

“Müşebbek şemse”, ciltte motiflerin oyulmasına denir. Kalıp motif, kapağın dış kısmına da aynen basılır ve kapağın iç kısmı da oyulduktan sonra “katı’a” adı verilir. Nâdiren yapılır ve çok zor bir işlemdir. En çok yapılan müşebbek şemse de, cildin dış kısmı ayrı motif kalıbıyla basılır, iç kısmı ise ayrı motif kalıbıyla basılır, oyulur.

Katı’a özel işlemle, ucu keskin bir âlet yardımıyla oyularak meydana çıkartılır. Daha sonra farklı renkteki zemine yapıştırılır. XIV. ve XV. yüzyıllarda İran’da çok yapılmıştır. Dönemin en güzel ve karakteristik örneklerini oluşturan katı’a uygulamasında, çok zengin hurde rûmîler ve hatâyî üslûbu kullanılmıştır. Bu şekilde işlenen ciltlere “müşebbek cilt” denir.



Sonuç

Günümüzde geleneksel Türk sanatları bünyesinde yer alan ve genellikle kitap sanatları çerçevesinde incelenen Cilt sanatı, Orta Asya’dan başlayıp günümüze gelinceye değil en güzel örneklerini vermiştir. Dönemlerine göre gerek kullanılan malzeme gerekse teknik ve bezemelerine göre çok çeşitlilik gösteren örnekler sunulmuştur. Geçmişten günümüze değin üretilmiş olan, kültürel ve sanatsal değerler taşıyan, aynı zamanda birer kültür mirası olarak nitelendirilen cilt örnekleri bugün gerek yurtiçi gerekse yurtdışında birçok kütüphane, müze ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır. Bu önemli değerlerin korunması, sanatsal ve bilimsel çalışmalara konu olup araştırılarak gün yüzüne çıkarılması ve gelecek nesillere aktarılması açısından biz araştırmacılara önemli görevler düşmektedir. Günümüzde birçok Güzel sanatlar ve Tasarım Fakültesinde açılan geleneksel Türk sanatları bünyesinde gerek tarihi gerekse uygulamalı öğretimi hususunda eğitim verilmektedir. Bu da sahip olduğumuz önemli değerlerin aktarımı ve devamlılığı konusunda önem taşımaktadır.

Kaynakça

- C. E. ARSEVEN, ‘Cild’, u *Sanat Ansiklopedisi*, vol.I, İstanbul, 1943, pp.341-5.
İ. BİNARK, *Eski Kitapçılık Sanatlarımız*, Ankara, 1975.
K. ÇİĞ, *Türk Kitap Kapakları*, İstanbul, 1971.
E. GRATZİ, *Book Covers*, London, 1983.
G. GRÜNEBAUM, *Bahtpapier*, Köln, 1970.
D. HALDANE, *Islamic Bookbindings*, London, 1983.
M. GÜLBÜN, *Türk Sanatında İnce Kâğıt Oymacılığı (Katı)*, Ankara, 1991.
M. İSEN, ‘Edebiyat Tarihimizde Bağdat’, u *Yedi İklim Dergisi*, II, İstanbul, 1996, str.75-9.

- H. İŞMEN, *Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki Fatih Devri Ciltleri*, M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1994.
- J. KARABACEK, *Das Arabische Papier*, Wien, 1987.
- M. R. MERİÇ, *Türk Cilt Sanatı Araştırma Vesikaları*, Ankara, 1954.
- İbrahim PEÇEVİJA, *Tarih*, vol.I, İstanbul, 1865, p.193.
- T. C. PETERSEN, 'Early Islamic Bookbindings and Their Coptic Relations', u *Ars Orientalis*, 1954.
- M. ÜLKER, 'Türk Cilt Sanatı', u *Sandoz Bülteni*, İstanbul, 1987, nr. 26, str.13-5.
- F. WIESE, *Der Bucheinband*, Hannover, 1981.
- F. ZEIER, *Schachtel Mappe Bucheinband*, Stuttgart, 1983.

**KASTAMONU ATABEY TÜRBESİ RESTORASYON GEÇMİŞİ VE MEVCUT
KORUNMA DURUMU HAKKINDA BİR DEĞERLENDİRME**
AN EVALUATION ON THE HISTORY OF KASTAMONU ATABEY TOMB
RESTORATION HISTORY AND CURRENT PROTECTION

*Işıl Konak**

Özet

Kastamonu şehir merkezi, Atabey Gazi mahallesi, Kefeli Sokak'ta bulunan Atabey Gazi Türbesi, Çobanoğulları Beyliği mimarisinin günümüze ulaşan önemli örneklerinden birisidir. Eser, aynı isim ile bilinen Atabey Gazi Camii (Kırkdirekli Camii) bitişiğinde inşa edilmiştir. Caminin inşa tarihi 672/ 1273-74 olup banisinin Çobanoğulları devrinde hüküm sürmüş olan üç büyük atabeyden birine ait olduğu düşünülse de Atabey Gazi Türbesinin yapım tarihi ve banisi hakkında bilgi bulunmamaktadır. Türbe, Selçuklu ve Çobanoğulları Beyliği döneminin türbe mimarisini yansıtır nitelikte, dıştan beden duvarları sırsız tuğla ve az miktarda örneği ile günümüze ulaşan sırlı tuğla, kaidesi ve pencere söveleri kesme taş malzemeli, içte sekizgen, dışta daire planlı ve silindirik kuruluşa sahip ve üstte kubbeyle örtülü olarak inşa edilmiştir. Atabey Gazi Türbesi, inşa edildiği dönemin mimari ve sanatsal uygulamalarına ışık tutması açısından olduğu kadar Türk İslam kültür mirası açısından da öneme sahiptir.

Kastamonu Vakıflar Bölge Müdürlüğü kayıtlarından ve mevcut yayınlardan Atabey Gazi Camisi'nin birçok defa restore edildiği tespit edilmesine rağmen, türbenin restorasyonuna ilişkin, camide olduğu kadar, yeterli bilgi ve belgeye ulaşılamamıştır. Bu bağlamda Atabey Gazi Türbesi'nin mevcut durumu dikkate alınarak cami restorasyonları esnasında veya haricinde türbenin pek çok defa restore edildiği düşünülebilir. Konuya ilişkin yayınlar, arşiv belgeleri ve yapının mevcut durumu dikkate alındığında, Türbe yapısının özgün özelliklerini büyük ölçüde kaybettiği ve öncesinde yapılan restorasyon izlerinin takip edilemediği görülmektedir. Mevcut sorunların ele alınması ve modern restorasyon ilkeleri doğrultusunda değerlendirilmesi amacıyla seçtiğimiz bu çalışmamızda, Kastamonu Atabey Gazi Türbesinin tarihi ve mimari özelliklerine değinilirken, restorasyonu ve mevcut korunmuşluk durumu üzerine değerlendirmelere yer verilmiştir.

300

Anahtar Kelimeler: Atabey Gazi, Restorasyon, Sırlı-Sırsız Tuğla, Çobanoğulları, Türbe.

Abstract

Atabey Gazi Tomb, located in Kastamonu city center, Atabey Gazi neighborhood, Kefeli Street, is one of the important examples of Çobanoğulları Principality architecture. The tomb was built next to the Atabey Gazi Mosque (Kırkdirekli Mosque), known by the same name. The date of the construction of the mosque is 672 / 1273-74, it is thought that it belonged to one of the three great atabes ruled during the period of the Çobanoğulları, although there is no information about the construction date and the founder of Atabey Gazi Tomb. The tomb reflects the tomb architecture of the period of Seljuk and Çobanoğulları Principality, the glazed brick and that have survived to the present day with its small number of unglazed bricks, pedestal and window jambs and exterior walls, cut stone material, octagonal inside, outer circle plan and cylindrical establishment and covered with dome on top. was built. Atabey Gazi Tomb is important for Turkish Islamic cultural heritage as well as to shed light on the architectural and artistic practices of the period in which it was built.

Although the Atabey Gazi Mosque has been restored many times from the records of the Kastamonu Regional Directorate of Foundations and the existing publications, sufficient information and document have not been reached regarding the restoration of the

* Öğr.Gör.; Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, ikonak@kastamonu.edu.tr.

tomb as well as the mosque. In this context, considering the current situation of Atabey Gazi Tomb, it can be thought that the tomb was restored many times during or after the restoration of the mosque. Considering the publications, archival documents and the current state of the structure, it is seen that the tomb structure has lost its original features to a great extent and the traces of the restoration made before could not be followed. In this study, which we have chosen for the purpose of addressing the current problems and to be evaluated in accordance with the principles of modern restoration, the historical and architectural features of the Kastamonu Atabey Gazi Tomb are mentioned, and the restoration and the current conservation status are evaluated.

Key Words: Atabey Gazi, Restoration, Glazed-Unglazed Brick, Cobanoglu, Tomb.

Giriş

Kastamonu, Batı Karadeniz Bölgesinde yer alan, kuzeyde Küre Dağları, güneyde ise Ilgaz Dağları ile çevrelenmiş, tarih boyunca yerleşim alanı olmuş ve doğal güzelliği ile tarihini korumuş köklü bir kenttir. “Kastamonu ve çevresinde yapılan araştırmalar sonucu elde edilen veriler (...) Kastamonu’nun tarihini M.Ö. 50 bine kadar götürmektedir.” (Koç, Asar: 2017, s.5). Bu uzun tarihi süreçte Kastamonu, “Hititler, Firigler, Kimmerler, Lidyalılar, Persler, Pontuslular, Romalılar ve Bizanslıların yönetiminde kalmış,”(<https://www.kuzka.gov.tr>) ve “1071 tarihinden itibaren Danişmentliler ile Müslüman-Türkler ile tanışmıştır. Bu tarihten itibaren sık sık Bizanslılar ile Türkler arasında el değiştiren Kastamonu ve yöresi, Selçuklular döneminde XI. yüzyılın ikinci yarısında bir daha elden çıkmamacasına Türk hâkimiyeti altına girmiştir. Beylikler Dönemi’nde Kastamonu’da Çobanoğulları ve Candaroğulları Beylikleri hüküm sürmüştür. (...) 1461 yılında Fatih Sultan Mehmet tarafından Osmanlı hâkimiyeti altına alınmıştır.” (Koç, Asar: 2017, s.6).

“Kastamonu Anadolu’nun Türkleşme süreci içerisinde Türklerin ilk olarak gelip yerleştiği yerlerdendir. Anadolu Malazgirt savaşıyla sadece Türkleşme süreci değil aynı zamanda bir İslamlaşma sürecine de girmiştir. Bunun neticesinde Anadolu’nun pek çok yerinde olduğu gibi, Kastamonu’da da ilk Türk-İslam eserleri verilmiştir” (İbret, Aydınöz, Uğurlu: 2015, s.247). Çalışma konusu olarak seçtiğimiz Atabey Gazi Türbesi de, Çobanoğulları Beyliği devrinde yapılan ve günümüze ulaşan önemli eserlerden biridir.

Beylikler devri türbe mimarisi üzerine yapılan kapsamlı ve çok sayıda çalışma bulunmakla beraber özelinde Atabey Gazi Türbesine ait sınırlı sayıda yayın bulunmaktadır. Bu yayınlarda, konu itibarıyla daha çok Atabey Gazi Camii’nden bahsetmekte ve detaylarda Atabey Gazi Türbesi’nin de tarihi, mimarisi ve dini turizm değerine değinilmektedir. Fakat yukarıda bahsi geçen tarihi süreç içerisinde, Beylikler Devri türbe mimarisi örnekleri arasında önemli bir yeri olan 750 yıllık bu yapının, geçirdiği onarımlar ve bu onarımların modern restorasyon ilkeleri bağlamında değerlendirilmesi; onarımlar sonrasında yapının kendi kimliği ile ilişkili olarak gerçekleşen sorunları ve günümüzdeki mevcut durumu irdelenmemiştir. Bu çalışma ile Kültür varlığı olarak tescillenen³¹ yapının bahsi geçen açıdan değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

Atabey Gazi Türbesi Konumu, Tarihi ve Mimari Özellikleri

Atabey Gazi Türbesi, Kastamonu şehir merkezi, Atabey Gazi Mahallesi, Kefeli Sokak’ta bulunan ve aynı adla anılan Atabey Gazi Camii doğu bitişiğinde yer almaktadır. “Halk arasında “kırk direkli” olarak da bilinen bu cami” (V.B.M. Restorasyon Raporu)³² “şehrin bilinen en eski camisidir”(İbret, Aydınöz, Uğurlu: 2015, s.250). Atabey Camii,

³¹ Türbe, Cami ve Türbe Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Yüksek kurulunun 3.5.1985 tarih ve 989 sayılı kararının 49 ve 49A envanter numarasıyla tescil edilmiştir.

³² Kastamonu Vakıflar Bölge Müdürü Yavuz Yücebıyık’a Atabey Gazi Türbesine ilişkin Restorasyon kayıtlarının temini için teşekkür ediyoruz.

kitabesine göre 672 / 1273-74 yılında yapılmış olup banisi kayıtlı değildir. (Çiftçi, 1995, s.92). Caminin banisi hakkında farklı görüşler bulunmaktadır. Mehmet Behçet ve Ahmet Gökoğlu, “baninin Muzaffereddin Yavlak Arslan olabileceğini” söylerken (Behçet, 1341, s.51-55, Gökoğlu, 1952, s. 194’ten nakleden Kılıcı, 2008, s.469), T. Mümtaz Yaman da “bunda şüphe olmadığını iddia etmiştir(Yaman, 1935, s.89’dan nakleden Kılıcı, 2008, s.469). Fazıl Çiftçi ise baninin “beldenin fatihi Hüsameddin Çoban Bey olduğunu” söylemektedir. (Çiftçi, 1995, s.93). A. Kankal’a göre, de bu bilgiler ışıdığı caminin “Hüsameddin Çoban tarafından 1213 yılında yaptırıldığı ve 1273 yılında da şimdiki şekli ile Atabey Alp Yürek (Yörük) tarafından yeniden yaptırılmış olduğunu kabul edebiliriz” görüşü ileri sürülmüştür (Kankal, 2006, s.431’dan nakleden Kılıcı, 2008, s.469). Halk arasında da yaygın görüş olarak caminin Kastamonu’yu kati olarak Türk topraklarına katan ve Çobanoğulları Beyliği’nin kurucusu olan Hüsameddin Çoban Bey tarafından yaptırıldığına inanılmaktadır (www.kastamonu.gov.tr). Sonuç olarak Ata Bey Gazi Camii’nin gerçekte hangi beye ait olduğu halen de meçhulümüzdür (Vakıflar Bölge Müdürlüğü Restitüsyon Raporu).

Anlaşılabileceği üzere Atabey Gazi Türbesinin yapım tarihi ve banisi hakkında kesin bilgi bulunmamaktadır. “Türbe binasının kitabesi ve yapımını aydınlatacak biçimde Atabey Gazi’ye ait yazılı bir mezar taşı bulunmamaktadır(...). Eskiden türbenin ön mekânında asılı iken halen caminin içinde bulunan ve mealen: “Selçuklu Devlet adamlarının en büyüklerinden beldenin Fatih-i Atabey Gazi hazretlerinin türbe-i şerifidir” anlamı taşıyan, siyah zemin üzerine sülüs hat ile yazılmış, tarihi bilinmeyen bir levdeda: “İzâm-ı rical-i Selçukiden Fatih-i belde Atabek Gazi hazretlerinin türbe-i şerifidir” (Kılıcı, 2008, s.469) ibaresi bulunmaktadır. Ancak türbenin cami yapım tarihinden öncesine ait olmadığı düşünülerek, mimari plan ve kullanılan malzemeler değerlendirildiğinde, yapıldığı dönemi hakkında fikir yürütülebilir: Atabey Gazi Türbesi yapımında kullanılan ana malzeme sırsız ve çok az örneği ile günümüze ulaşan sırlı tuğladır. Kastamonu bölgesinde çok sayıda türbe yapısı bulunmakla birlikte bu örnekte olduğu gibi tuğla malzemeli ve yuvarlak planlı yapılmış olan başka bir türbeye rastlanmamıştır. Tamamı tuğla ile yapılmış türbeler Konya ve yöresinde yoğunlaştığı (...); ancak bu örneklerin biçim ve kütle yönleriyle Atabey Gazi türbesiyle benzerlikleri olmadığı bilinmektedir(Tuncer, 1991, s.37). Ayrıca “Anadolu’da sırlı tuğla kullanımı 14. yüzyılda yaygınlaşmıştır”(Bakırer, 1981, s.48). “Beylikler devrine ait üstat Abdurrahman tarafından yapılan Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi (1473-78) daire planlı çini mozaik kaplı bir yapıdır. Kayseri Sırçalı Kümbet (14.yy) kesme taş kaplı, daire planlı bir yapıdır. Bir zamanlar çini veya sırlı tuğla ile kaplı olduğu isminden anlaşılmaktadır. Sivas’taki Güdük Minare Türbesi diye anılan Şeyh Hasan Türbesi’nin (1347) kare planlı gövdesinin üzerinde daire planlı ikinci bir gövde gibi duran tuğladan yapılmış üst kısmı çinilerle süslüdür” (Kılıcı, 2008, 471).

Atabey Gazi Türbesi’nin cami ile yakın tarihlerde yapılmış olabileceği ilk olarak düşünülse de sırlı ve sırsız tuğla kullanımı hakkında verilen bu bilgiler doğrultusunda daire planlı ve tuğla gövdeli türbelerin daha çok 14-15. yüzyıllarda görülmekte olması ve var olan örnekler ile yakın benzerlikten yola çıkarak türbenin 14-15. yüzyıllara tarihlenebileceği söylenebilir (Kılıcı, 2008, s.471).

Atabey Gazi Türbesi, 3.8 x 3.8 m. ölçülerinde (Çiftçi, 1995, s.175), dıştan yuvarlak, içten sekizgen planlı ve kubbe ile örtülüdür. Türbeyi örten kubbe kurşunla kaplıdır. Ağırlıklı malzeme olarak türbe beden duvarlarında sırsız tuğla ve az miktarda örneği ile günümüze ulaşan sırlı tuğla kullanılmışken; kaidesi, pencere ve kapı sövelerinde ise kesme taş malzeme kullanılmıştır. Türbe bugünkü şekliyle doğu, batı ve güney yönlerde pencereli olup kapısı kuzeyden açılmaktadır. Giriş kapısı iki kanatlı ve sade olup, alın açıklığı iki kademeli kemerle şekillendirilmiştir. Türbe içten sıvalı, sekizgen gövde ve kubbe üzerinde siyah renkte yazı ve süslemeler yer almaktadır. Yer döşemesi ahşap kaplamalıdır. Türbenin - “cenazelik kısmı”³³ 4.43x3.44 m. ölçülerindedir” (Kılıcı, 2008, s.467). Atabey Gazi

³³ Atabey Gazi Türbesi mimarisi hakkında geniş bilgi için bkz. Kılıcı, 2008, 465-472, Kastamonu Vakıflar Bölge Müdürlüğü Restorasyon Raporları.

Türbesi'nde üç ahşap sanduka bulunmaktadır ve bu sandukalardan biri daha büyük boyutlu olup kitabesinde de bildirildiği üzere Kastamonu fatihi Atabey Gazi'ye aittir. Atabeylik bir unvan olduğuna göre bu sandukanın sahibi olan Atbeyin "Muzaffereddin Yavlak Arslan olduğu, yanındaki sandukanın kızına, diğerinin ise şehit Kıkızlar'dan birine ait olduğu söylenmektedir" (Kılıcı, 2008, s. 469).

Atabey Gazi Türbesi Restorasyon Geçmişi ve Mevcut Korunma Durumu

Atabey Gazi Türbesinin restorasyon geçmişine ilişkin bilgiler, gerek arşiv kayıtlarında gerekse yazılı kaynaklarda oldukça sınırlıdır. Ancak bununla birlikte ilk yapılışı 1273-74 yıllarına tarihlenen Cami'nin 1562 yılında Kanuni Sultan Süleyman emriyle restore edildiği, ardından 1568-69 yıllarında ve 1705-06 yıllarında, daha sonra 1800-01 ve 1871-72 yıllarında onarım geçirdiği, tamir kitabelerinden anlaşılmaktadır. Ardından 1943 yılında gerçekleşen şiddetli depremde sonra müdahale edilen Cami, Vakıflar Bölge Müdürlüğü idaresinde, 2009 tarihinde son kez restore edildiği öğrenilmektedir (V.B.M. Restorasyon Raporu).

Atabey Gazi Türbesindeki müdahaleler ise, ismi zikredilerek bahsi geçen restorasyon kayıtlarına göre; 1800 yada 1871 yıllarında yapılan onarımlarda türbe ile ana bina (cami) arasında ek binanın yapıldığı (V.B.M. Restorasyon Raporu), 2006 yılında bu ek binanın yıkıldığı ve 2007 tarihinde Türbenin onarım projesi hazırlanmak için cenazelik kapısı açılarak içeri girildiği (Kılıcı, 2008, s. 468), 2009 tarihinde türbe ile cami arasına sonradan yapılan ilave kısmın kaldırıldığı, zemin iyileştirilmesi yapıldıktan sonra türbenin tamamlanarak içte sekizgen, dışta silindirik formuna kavuşturulduğu, dış cephe tuğla kaplamasının tamamının yenilendiği, kubbenin tamamlanarak üzerinin kurşun kaplandığı (V.B.M. Restorasyon Raporu) bilgileriyle sınırlıdır.

Yukarıda da bahsedildiği üzere, 2006 veya 2009 tarihine kadar cami ile türbe binası arasında iki yapıyı birleştiren, türbe kısmının batısındaki kemerli açıklıkla birlikte yapılmış olması muhtemel bir ön mekân bulunmaktaydı. Mekânın dikdörtgen planlı, içte tonoz dıştan çatı ile örtülü ve moloz taş malzemeden inşa edildiği ve mekân içerisinde beş adet mezar yapısı bulunduğu bildirilmektedir. Batılılaşma dönemi etkisi açıkça görüldüğü bildirilen ek binanın, 1800 ve 1871 tarihli restorasyonlarında yapıldığı düşünülmektedir. (V.B.M. Restorasyon Raporu, Kılıcı, 2008, s.468).

Türbenin mevcut durumu gözlemlendiğinde, eski tarihli resimli kayıtlar incelendiğinde ve sahip olduğu tarihi geçmiş dikkate alındığında yapının geçirdiği restorasyon uygulamalarının bu kadar az olması düşünülemez. Türbe yapısının bitişiğinde bulunduğu cami yapısıyla birlikte bahsi geçen tarihlerde veya haricinde restore edildiği muhakkaktır.

Türbenin geçirdiği onarımların tespitinde, 1940'lı yıllara ait fotoğraflar yol gösterici olmuştur. Ali Kılıcı'nın Yusuf Akyurt'tan naklettiği 1940 tarihli bir resimde (Kılıcı, 2008, s.466) türbe yapısının cami ile birleştirilmesini sağlayan ek yapıyla birlikte, beyaz renkte sıvalı olduğu (Foto:1); diğer bir resimde ise, ek yapıyla birlikte sıvasız olduğu görülmektedir (Foto:2). İkinci resim türbenin sıvanmadan önceki, ilk resmin ise sıva yapıldıktan sonraki bir tarihe ait olduğu söylenebilir. Buna göre 1943 depremi sonrasında, oluşan hasar dolayısıyla cami ile birlikte türbeye de müdahale edildiği, onarım sırasında yüzeylerin de sıvandığı, sıvaların 2006-2009 yıllarındaki ek yapının yıkılmasını da kapsayan müdahaleler sırasında temizlendiği anlaşılmaktadır. Günümüzde tuğlalarda gözlenen sıva-harç kalıntılarının son restorasyonlarda uygulanan tamamlama işlemine ait özensiz çalışma ürünü harç kalıntıları olduğu düşünülebileceği gibi, önceki sıvanın yeterince temizlenemeyen kalıntıları olması da mümkündür.

Gözlemle tespit edilen diğer bir müdahale de özgün sırlı tuğlaların paralelinde yer alan bazı sırsız tuğlalar üzerine uygulanan yağlı boyalardır. Bu boyalar özgün sırlı tuğlalarda kullanılan yeşil turkuaz renge oldukça yakındır. Benzer boya izleri türbenin kesme taş pencere sövelerinde bulunmaktadır (Foto:3). Ek kısmın yıkılmasından sonraki bir tarihe ait olması gereken başka bir resimde görüldüğü üzere, türbe kapısı da bahsi geçen

renkte boyalıdır. Aynı resimde, giriş cephesi üzerindeki sıralı küçük açıklıkların günümüzde kapatılmış olduğu anlaşılmaktadır (Foto:4).

Diğer bir müdahale, türbe içerisinde yer alan boyalı süslemelerde gözlenmektedir. Müdahaleler sırasında boya bezemeli yüzeyler,(muhtemelen oluşan sorunların giderilmesi amacıyla) kısmi sıva uygulamaları yapılarak kapatılmıştır. Uygulamada kubbede yer alan yazı istifine dokunulmamış (Foto:5). Türbe içindeki kemerlerle bölünmüş alanda yer alan kitabe yeri, günümüzde sıvanarak kapatılmıştır ancak izlerinden takip edilmektedir (Foto:6).

Gerçekleşen restorasyonlar ile Atabey Gazi Türbesi mimari plan bütünlüğünü korumakla birlikte özgün halinin büyük oranda değişime uğradığı anlaşılmaktadır. Zira yapı üzerinde yapılan restorasyonların izleri takip edilememekle birlikte yapılan müdahalelerin etkileri açıkça izlenmektedir.

Mevcut korunmuşluk durumu incelendiğinde var olan sorunları şu şekilde sıralamak mümkündür; türbe duvarlarında kullanılan sırlı ve sırsız tuğlaların geçme (düğüm) istifli örgü düzeni bölgesel olarak bozulmuştur. Tuğlalar birbirini tamamlar nitelikte ancak tahmini bir taklit ile sıralanmış gibidir. Tuğla örgü düzeni bazı bölgelerde kopukluk göstermekte ve takip edilememektedir. Bu durum, bize cephe duvarlarında kapsamlı bir müdahale yapıldığını, muhtemelen 1943 depremi sonrasında sıva yapılmadan önce veya sıvanın sökülmesi sonrasında olması gereken bir onarım sırasında sorunlu kısımların elden geçirilerek örgüde yenilemelere gidildiğini işaret etmektedir.(Foto:7).

Türbede dikkat çekici diğer bir husus, kullanılan tuğla örgüde az örneği ile günümüze ulaşan sırlı tuğlalar yanında, sırsız tuğlalı bazı bölümlerde gözlenen yağlı boya uygulamasıdır (Foto:8). Muhtemelen örgüde kapsamlı değişiklikler yapılmadan önce, özgün sırlı tuğlarda oluşan, ufalanma, sır ve yüzeylerinde görülen dökülmeler üzerine renk açısından tamamlama amaçlı yapılmıştır. Bu uygulamada, kullanılan boya sırlı tuğlalarda görülen yeşil firuze renge çok yakın olup, aynı renk kalıntılarına, pencere söve taşları üzerinde de rastlanmaktadır.

Son müdahale 2009'da yapılmış olmakla birlikte tuğla ve taş malzemede gözlenen nem sorunu en önemli problemlerden bir diğeridir (Foto:9). Örtüden beden duvarları ortasına kadar olan bölümünde renk değişimiyle belirgin olarak izlenen nem sorunu, buna bağlı olarak gerek tuğlalarda gerekse kapı ve pencere sövelerinde kullanılan taş malzemelerde ufalanma, ufalanmaya bağlı yüzey kayıpları ve derz dolgu harçlarında boşalmalar gözlenmektedir (Foto:10). Türbe kapısı üst hizasında, kirpi saçak altında yer alan ahşap hatılda, tuğla aralarında ve zemine yakın, taş ve tuğlanın birlikte kullanıldığı kaide kısmında bitkisel oluşumların (Foto:11) da izlenmesi, bozulmaların ilerleyip diğer sorunlara da yol açtığına göstermektedir.

Benzer sorunlar türbe içerisinde, mekân duvarlarında da gözlenmektedir. Nitekim örtüden kubbe ve duvarlara ve zeminden beden duvarlarına su emilimine işaret eden, nem ve tuz oluşumuna bağlı olarak sıva ve boyalı süsleme yüzeylerinde kabarma, dökülme, renk değişikliği (lekelenme) oluşumları (Foto:12) ile sıvalarda yer yer çatlaklar ve zemin döşemesinde kullanılan ahşap kaplamada bozulmalar görülmektedir (Foto:13).

Atabey Gazi Türbesinin Modern Restorasyon İlkeleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi

Atabey Gazi Türbesindeki müdahaleleri restorasyon ilkeleri açısından değerlendirecek olursak;

1. Türbe binasındaki müdahaleler, dış cephedeki örgü düzenindeki bozulmalardan da anlaşıldığı gibi özgün yapımdan gelen yapısal özelliklerini devam ettirememiştir. Bu durum, her ne kadar yapının yaşatılmasını sağlamak amacıyla da olsa, gerçekleştirilen müdahaleler sayesinde olmuştur.
2. Son onarımlar 2009 gibi yakın tarihli de olsa, nem sorunu, sıva ve boya bezemeli süslemelerde kabarmalar ve malzeme kayıpları gibi mevcut sorunlar nedeniyle koruma ve onarım yeniden gerekli olmuştur. Bu durum sorunların bütünüyle tespit edilmesi, tam teşhisin oluşturulması ve tedavinin de bütün sorunları kapsayacak

biçimde uygulanması gibi “korumayı ön plana alan” temel bir kuraldan uzak kaldığını göstermektedir. Zira “Çağdaş korumacılık bir toplumun kültürel varlığının anlaşılmasına yardımcı olan yüce bir çabadır.” (Tapan, 2007, s.29). Sahip olduğu tarihi, mimari, dini, sanatsal vb. unsurla değerli bir kültür varlığı olan Atabey Gazi Türbesi bu yüce çabayı hak etmektedir.

3. Külliyyede 2006-2009 yıllarında gerçekleştirilen restorasyonlar sırasında niteliksiz olduğu gerekçesiyle 1800 veya 1871 tarihlerinde cami ile türbe arasına yapılan eklentinin yıkılması düşündürücüdür. Nitekim bu durum Carta Del Restouro 5. Maddesi ve Venedik Tüzüğü 11. maddesinde açıkça ifade edilen “kültür varlığına mal edilmiş farklı dönemlerin geçerli katkıları saygı görmelidir; zira onarımı amacı üslup birliği değildir. Bir kültür varlığı üst üste çeşitli dönemlerin izlerini taşıyorsa, alttaki dönemleri açığa çıkarmak ancak bazı özel durumlarda yok edilen malzemenin önemi azsa, açığa çıkarılan malzeme büyük tarihi, arkeolojik ya da estetik değer taşıyorsa ve korunma durumu böyle bir davranışı gerekli gösterecek kadar iyi ise haklı çıkarabilir.” (Asatekin, 2004, s.65,69) ifadesiyle çelişkilidir.
4. Diğer bir husus türbenin beden duvarlarında kullanılan ve günümüze az miktarda örneği ile ulaşan sırlı tuğla kısımlar hizasındaki sırsız tuğlalarda görülen kısmi yağlı boya uygulamalarıdır. Türbede pencere söve taşlarında da rastlanmakta olan bu tür kalıntılar uygulamaların salt iyi niyete bağlı olsa bile büyük ihtimalle cemaat ya da din görevlileri tarafından, görsel bir estetik sağlamak için yapıldığını göstermektedir. Bu vesileyle Anadolu’daki birçok kültür varlığında gördüğümüz gibi, değerlerimizi koruma söz konusu olduğunda müdahalelerin çoğunlukla uzman kişilerce yapılmadığı gerçeğini hatırlatmaktadır.
5. Diğer bir husus ise yapılan restorasyonun izlerinin açıkça izlenmesi yani restorasyonun belirtilmesi ilkesinin ihlalidir. Nitekim bozulan örgüde özgün tuğlalar, yenilenen derz dolguları sonradan tümlenen alanlar ve malzemeler ayırt edilememektedir. Müdahaleler, “restorasyonun belirtilmesi gerekliliği” kuralının göz ardı edildiğini göstermektedir.
6. Kastamonu Atabey Gazi Türbesi’nin restorasyonunda vurgulanacak son husus, türbeye müdahale edilirken Şener’in de belirttiği gibi “koruma ve onarımdaki en temel yaklaşımları oluşturan; “koruma”yı ön plana alan yaklaşımı, “bütüncül koruma” yaklaşımı yani tüm tespitlerin yapılması ve sonrasında tedavinin gerçekleştirilmesi gerekliliği, “deneyim ve doğru kararın aranması” ve “tek müdahale” yaklaşımı temelinden” (Şener, 2009, s.874) uzaklaşıldığıdır.

Sonuç

Atabey Gazi Türbesi, yaklaşık olarak 750 yıllık geçmişiyle, Beylikler Devri tarihi, dini mimarisini belgeleyen önemli kültür-sanat varlığıdır. Türbe yapısı, zamana bağlı olarak görülen bozulmalar nedeniyle onarıma ihtiyaç duymuş ve müdahale görmüştür. Ancak uygulanan restorasyonlara baktığımızda uygulama biçimi ve yöntemleri açısından olduğu kadar, koruma ilkelerinden uzaklaşan yaklaşımlara sahip olduğu açıkça takip edilebilmektedir. Dileğimiz Atabey Gazi Türbesine yapılan hataların ülkemizde gerçekleştirilen koruma ve onarım müdahalelerinde bir daha tekrarlanmamasıdır.



Foto. 1- Foto. 2 1940 lı Yıllarda Atabey Gazi Türbesi **Foto. 3** Pencere Sövelerindeki Yağlı Boya Kalıntıları



Foto. 4 Ek Binanın Kaldırılmasından Sonra **Foto. 5** Kubbe yazı istifi **Foto. 6** Sonradan kaldırılan kitabe yeri



Foto. 7 Örgü bozukluğu **Foto. 8** Yağlı boya uygulamaları **Foto. 9** Tuğla malzemede gözlenen nem sorunu



Foto. 9 Yüzey kayıpları ve derz dolgu harçlarında boşalmalar **Foto. 10** Bitkisel oluşumlar



Foto. 11 Yüzeylerde kabarma, dökülme, lekelenme **Foto. 12** Döşemede görülen bozulmalar

Kaynakça

ASATEKİN, N., Gül, “Venedik Tüzüğü (1964)”, Kültür ve Doğa Varlıklarımız. Neyi, Niçin, Nasıl Korumalıyız?, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara 2004.

BAKIRER, Ömür, Anadolu’da Tuğla Malzeme ve Tezyinat Özellikleri, Ankara 1981.

BEHÇET, Mehmet, Anadolu Türk Asar ve Mahkukatı Tettebbu’atma Esas Kastamonu Asar-ı Kadimesi, İstanbul 1341.

ÇİFTÇİ, Fazıl, Kastamonu Camileri – Türbeleri ve Diğer Tarihi Eserleri, Ankara, 1995.

GÖKOĞLU, Ahmet, Paphlagonia, Kastamonu, Sinop, Çankırı, Safranbolu, Bartın, Bolu, Gerede, Mudurnu, İskilip, Bafra, Alaçam, ve Civarı Gayri Menkul Eski Esreleri ve Arkeolojisi, Kastamonu. (1952),

- İBRET, Ünal, AYDINÖZÜ, Duran, UĞURLU, Mustafa, **“Kastamonu Şehrinde Kültür Ve İnanç Turizmi”**, Marmara Coğrafya Dergisi, Temmuz, İstanbul 2015, S.32, s.239-269.
- KANKAL, A., **“Çobanoğulları ve Candaroğulları Döneminde Kastamonu’daki Vakıf Eserleri”**, Prof. Dr. Kazım Yaşar Koparan Armağanı, Ankara 2006, s.431,
- KILCI, Ali, **“Kastamonu Atabey Gazi Türbesi Hakkında Gözlemler”**, XII. Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Çanakkale 2008, s.465-472,
- KOÇ, İlhan, ASAR, Hüseyin, **“Tarihi Kastamonu Şhiriçi Hanlarının Ticari Ve Kültürel Fonksiyonlar Bağlamında Değerlendirilmesi”**, ARTIUM, 2017, C. 5, S.1, s.1-13.
- ÖNKAL, Hakkı, **Anadolu Türbeleri**, Ankara 1996.
- ŞENER,Y., Selçuk, **“Mozaiklerin korunmasında Temel Kriterler”**, XI. Uluslararası Antik Mozaik Sempozyumu, Bursa 2009, s. 873-882.
- TUNCER, O.Cezmi, **Anadolu Kümbetleri 2. Beylikler ve Osmanlı Dönemi**, Ankara 1991.
- YAMAN, T., Mümtaz, **Kastamonu Tarihi**, Kastamonu 1935.
- KASTAMONU VAKIFLAR BÖLGE MÜDÜRLÜĞÜ, **Atabey Gazi Camii Restorasyon Raporu**
- Kastamonu Rehberi**, Kastamonu Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, www.kastamonukultur.gov.tr (Erişim Tarihi: 23.03.2018)
- www.kastamonu.gov.tr (Erişim Tarihi: 12.08. 2018)<https://www.kuzka.gov.tr> (Erişim Tarihi: 23.03.2018)

**UYGULAMALI SANATTA KIRGIZ MITOLOJİK SEMBOLÜ "UMAI ENE"
КЫРГЫЗСКИЙ МИФОЛОГИЧЕСКИЙ СИМВОЛ «УМАЙ ЭНЕ» В
ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ.**

Бадахшанова Айтбубу Бейшембиевна
Badakhshanova Aitbubu Beishembiyevna*

Аннотация.

Целью данной статьи является изучение и применение символа «Умай Эне» в прикладном искусстве.

Которая имеет свои мифологические образы в кыргызской традиционной культуре. Сегодня в наше время происходит самоидентификация культурного наследия являясь на сегодняшний день актуальной. В статье рассматривается большое количество методов техник и разновидностей изображений символа «Умай Эне». Была исследована кыргызская этно культура, а также особенности мифологии.

Ключевые слова: Кыргызская культура, «Умай Эне», Мифологические образы, Культурное наследие и ценности, Повествование символа, Техника исполнения в материале.

Özet

Bu makalenin amacı uygulamalı sanat alanında “Umai Ene” sembolünü çalışmak ve uygulamaktır.

Kırgız geleneksel kültüründe kendi mitolojik imgeleri vardır. Günümüzde, şu anda ilgili olan kültürel mirasın bir özdeşleşmesi var. Makale, “Umai Ene” sembol resimlerinin çok sayıda tekniği ve tekniği ile ilgilidir. Kırgız etnik kültürü ve mitolojinin özellikleri üzerinde çalışıldı.

Anahtar Kelimeler: Kırgız kültürü, “Umai Ene”, Mitolojik imgeler, Kültürel miras ve değerler, karakter anlatımı, Malzemede uygulama tekniği.

Мифология (греч. μυθολογία от μῦθος — предание, сказание и λόγος — слово, рассказ, учение) — особая форма человеческого сознания, способ сохранения традиций



Умай эне повествование - мифическое женское существо, охраняющее младенцев, похожее на сказочную птицу, живущую в воздухе.

*Öğretim Görevlisi- Kırgızistan Türk Manas Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Bişkek, badakhshanova61@mail.ru Старший преподаватель Кыргызско –Турецкого Университета «Манас», г. Бишкек, badakhshanova61@mail.ru

Умай-эне — древнейшее женское божество тюркских народов, стоявшее на втором месте после Тенгри. Покровительница детей и рожениц. В честь Умай в переднем углу юрты, где должен был родиться младенец, вешали куколку из синей материи. Упоминание о божественности Умай – есть в надписи Тонйукука, в 38 строке – “Теңириумай”, что можно перевести как “божественная Умай” легенде об Умай эне Умай выступает как седьмая дочь человека по имени Датка и имя ей поставил ее дед – мудрец Түлкүбай. По легенде она стала очень сильной целительницей, и поэтому многие целительницы, призывая ее дух в помощь, стали говорить: «Это не моя рука – это рука Умай эне»



Рождение Манаса

Интересно объяснение синих пигментных пятен у младенцев некоторых тюрко-монгольских народов, в том числе и кыргызов. Считается, что это Умай выталкивает ребенка и помогает роженице. Получается, что при долгих трудных родах считается, что младенец «торгуется» за свою судьбу в этом мире с Умай – хорошее успокоение для рожениц, которые будут уверены в будущем своего ребенка.

В других легендах об Умай – это то, что она является покровительницей рожениц и детей. Таким образом, Умай – это некая сила, которая связана с жизнью, возможно, материи вообще. Скорее всего, не только с жизнью человека, а жизнью вообще, так как идет четкое разграничение жизни и сознания.

Умай, на мой взгляд, и есть это первоначало. Основа физического мира и ее закон. Он проявляется на всех уровнях и отвечает за продолжение жизни и сохранение материи. Это и «мужское» и «женское» начала, и мужчина и женщина, и правое и

левое крыло эля, и небо и земля. Конечно же, в представлениях древних кыргызов, этот порядок был установлен Тенгри, но уважение Умай – это и было почитание установленного порядка, соблюдение закона природы научить кыргызов жить по закону природы, по закону Умай в гармонии и разнообразии.



Мифический символ - этот вид народного творчества отражается в прикладном искусстве как например в одежде, утвари орнаментальном изображении бытовой культуре кыргызов

Они связаны с древними представлениями о происхождении названий созвездий, племён и родов, и местностей, зачастую связывая их с названиями мифических или священных животных. Мы используем эти названия не подозревая об их происхождении.

По одной из легенд род "кыргыз" произошел от сорока девушек (кырк - сорок, кыз - девушка), род Бугу - связывают с оленем, Чолпон-Ата - покровитель овец, Джеты-Огуз - семь быков. Умай Эне- это птица охраняющий младенцев.



Рукотворное чудо — фантазия и вымысел? Да. Но и реальность! Так говорят об искусстве древних кочевников, определяя его мифологическим по содержанию и реалистичным по форме. Из всех видов искусства такими чертами в наибольшей степени наделено декоративно-прикладное.

В середине XIX века русский путешественник Левшин, впервые оказавшись в степи/был поражен величием и спокойствием открывшегося его взору пространства. Вглядываясь в безбрежную даль цветущей степи, куда уходил караван, он спросил: «Почему вы кочуете?». Человек должен двигаться, потому что солнце (месяц, звезды, животные, рыбы — все движется, только земля и мертвые остаются на месте,— так ответили кочевники.

Творчество кыргызов уходит своими корнями в прошлое, о чем свидетельствуют сохранившиеся до наших дней оригинальные орнаменты в виде символов.

В творчестве прикладного искусства очень часто можно увидеть мифологический символ «Умай Эне»

Символ оберегающий детей отражается в быте народа например можно увидеть вышитых узорами на головных уборах детей на амулетах детских колыбелях туш кийзах висящих на стенах жилищ, а так же напольных жер тошоках

Прикладное искусство кыргызов процесс восприятия действительности непосредственно связан с процессом творчества, отображая действительность. Разнообразны жанры методы техник кыргызского прикладного искусство.



Условия кочевого быта не только побуждали к рациональности, но и к художественному

осмыслению постоянных «спутников». В ход шли шерсть, кожа, шкуры животных — самые обычные материалы. Но окружающая материя оформлялась по законам красоты — и отсюда сверкающее великолепие украшений коня и всадника, красота и роскошь юрт, декоративность посуды.

На первый взгляд немудрено и даже примитивно кажется традиционное жилище кочевников, которое европейцы называют попросту кибиткой. Остов деревянный да войлочная накидка. Но многовековое использование и сложившиеся традиции сделали юрту поразительно рациональной. Китайский поэт VII века Бо-Цзюйи посвятил кочевому жилищу оду «Голубая юрта»:

*Юрту вихрь не может покачнуть,
От дождя ее твердее грудь,
Нет в нем ни застенок, ни углов,
Но внутри уютно и тепло...
Войлок против инея — стена,
Не страшна и снега пелена, ,
Там меха атласные лежат,
Прикрывая струн певчих ряд...*

О том, как поклонение силам природы на ранних этапах кочевого общества нашло отражение в символике так называемого пейзажного орнамента, для которого характерно изображение облаков, молний; огня, воды, символизирующих пространство, непобедимость, расцвет, безбрежность. Наконец, о символике геометрических и зооморфных орнаментов одежды и домашней утвари, о цветовой символике, где пять основных цветов спектра — пять желаний, пять чувств — символизируют вечность и верность, чистоту, святость, богатство, радость, победу, мрак и т. п.



А какая преемственность поколения! Умение и знание передаются строго по наследству.











Не случайно композиция и символика шедевров декоративно-прикладного искусства, между которыми временный разрыв составляет тысячу лет, идентичны. Это значит, что каждое новое поколение кочевников использует те же формы, которые, казалось бы, уже должны были забыты, но тем не менее они возрождались и расцветали.

Создаваемое веками декоративно-прикладное искусство кыргызского народа самобытно, разнообразно и обладает главным отличительным качеством — сочетание практической, утилитарной ценности и богатого художественного оформления предметов.

Основные изобразительные средства — цвет и орнамент. В каждом виде прикладного искусства свои особые узоры, мотивы, отображающие окружающий животный и растительный мир отдельно взятого стебелька, и каждая является цельной орнаментальной композицией.

У кыргызских мастериц великое множество изображений символа Умай эне в разнообразных технических приемах орнаментальных мотивах национальной вышивкой

Умай эне в данное время актуален в традиционной культуре кыргызов она также применяется во всех отраслях графического дизайна рекламах и текстильной промышленности.

				
Күн Солнце	Булут Облако	Толгон ай Полная луна	Жарым ай Полумесяц	Жанырган ай Новый месяц
				
Кароолонгон ай Затмившаяся луна	Жалын Пламя	Булак Родник	Күндүн нуру Луч солнца	Айлампа Круг

О том, насколько разнообразно традиционное прикладное искусство кочевника.. Рассказать о развитии орнаментальных мотивов, в основе которых графические изображения фантастических существ, стилизованные фигуры, символические знаки, сохранившиеся со времен поклонения силам природы орнаментальных традиционных мотивах, сохранившихся до наших дней.

Литература:

1. Электронный ресурс. Википедия. Режимдоступа:https://ru.wikipedia.org/wiki/Скрапб_укинг
2. Электронный ресурс. Культура Кыргызстана: история народа, традиции, эпосы - Advantour. Режимдоступа:<https://www.advantour.com/rus/kyrgyzstan/culture.htm>
3. Электронный ресурс. <https://myfilology.ru>
4. Электронный ресурс <http://kabar.kg/kyr/news>
5. Электронный ресурс <http://tyup.net/page/umaj-ene>
6. Книга Киргизский национальный узор М.В. Рындин 1948 Ленинград

GELENEKSEL SAFRANBOLU EVLERİNDE ARKEOMETRİK ANALİZLER

*Ali Akın Akyol**
*Murat Eroğlu***

Özet

Geleneksel Safranbolu evleri, 18 ve 19. yüzyıl Türk toplumunun geçmişini, kültürünü, ekonomisini, yaşama biçimini ve teknolojisini yansıtan en önemli örneklerden biridir. 1994 yılından itibaren Dünya Kültür Mirası Kentleri içinde yer alan Safranbolu kenti tarihi evlerinin mimari özellikleri bilinmesine rağmen yapısal ve teknik incelemeler oldukça sınırlı kalmıştır. Bu amaçla Safranbolu Evleri'nde kullanılmış olan geleneksel yapı malzemeleri Çelik Gülersoy, Hilmi Bayramgil ve Asmazlar Caddeleri üzerinde yer alan 13 tarihi ev üzerinden araştırılmaya başlanmıştır. Tarihi evlerin yapım teknolojisi, yapısal malzemelerde zaman içinde gerçekleşen değişim ve dönüşümleri yapılarda halen izlenebilen malzemeler (taş, harç, sıva, tuğla vb.) üzerinden araştırılarak belgelenmeye çalışılmıştır.

Geleneksel yapı malzemeleri, arkeometrik incelemeler kapsamında gerçekleştirilen çok boyutlu analitik yöntemlerle ele alınmıştır. Tarihi evlerin iç ve dış cepheleri ile farklı mekanlardan alınan taş, harç, sıva, tuğla ve kiremit malzemelerden oluşan örnekler üzerinde yapılan incelemeler arkeometrik çalışmanın konusunu oluşturmuştur.

Arkeometrik incelemelere; yapısal taş ve tuğla/kiremit örnekler üzerinde yerinde ve laboratuvar ortamında doğrudan uygulamaya imkan verebilen spot tuz testleri ile başlanmış, yapılarda tahripkar etki yaratan tuzlanma problemi, suda çözünen toplam tuz miktarının tayini ile (kondaktometrik analiz) izlenmiştir. Harç ve sıvaların agrega/bağlayıcı içeriği asidik agrega/bağlayıcı analizi ile agregada tane boyutu dağılımları da granülometrik analiz ile kimyasal yapıları da X-ışını toz kırınımı (XRD) analizi ile belirlenmiştir. Taş örneklerin dayanım özellikleri temel fiziksel testlerle (yoğunluk, gözeneklilik ve toplam su emme kapasiteleri) belirlenmiştir. Yapısal örneklerin petrografik özelliklerinin anlaşılması için ince kesit optik mikroskop analizi uygulanmıştır. Gerçekleştirilen analizler ile taşların türü, korunma durumu ve kayaç kökenleri, tuğla ve kiremit örneklerin yapım teknolojisi, harç ve sıvaların da agrega/bağlayıcı bileşimleri, türü ve özellikleri belirlenmiştir. Elde edilen sonuçlar ile Safranbolu evlerinde kullanılan yapı malzemeleri hem kent ölçeğinde belgelenmiş hem de yapıların koruma ve onarım çalışmalarında kullanılabilecek veriler üretilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Safranbolu evleri, yapı malzemeleri, arkeometrik analizler

Abstract

Traditional Safranbolu houses are one of the most important examples which reflect the history, culture, economy, lifestyle and technology of the Turkish society during the 18th and 19th centuries. Although the architectural characteristics of the historical houses of the town of Safranbolu have been known, which has been listed among the World Cultural Heritage Cities since 1994, structural and technical analyses are limited. For this reason, the traditional construction materials used in Safranbolu Houses started to be examined over 13 historical houses on the streets of Çelik Gülersoy, Hilmi Bayramgil and Asmazlar. The construction technology of the historical houses were tried to be documented by the analyses of the historical materials (stone, mortar, plaster, brick, etc.) the alterations and interventions of which in time can still be observed in the constructional materials.

Traditional construction materials were handled with multi-dimensional analytical methods that were realized within the scope of archeometrical analyses. The examinations conducted on the stone, mortar, plaster, brick and tile samples which were taken from the interior and exterior of the historical houses as well as different places constitute the subject of the archeometric studies.

* * Doç. Dr. Ali Akın Akyol, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Tarihi Malzeme Araştırma ve Koruma Laboratuvarı (MAKLAB), TR-06830, Gölbaşı, ANKARA, E.Posta: <aliakinakyol@gmail.com>

** Dr. Murat Eroğlu, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Tarihi Malzeme Araştırma ve Koruma Laboratuvarı (MAKLAB), TR-06830, Gölbaşı, ANKARA, E.Posta: <m_eroglu74@yahoo.com>

Archeometrical analyses started with spot water soluble salt tests, which allowed direct application on the constructional stone and brick/tile samples in in-situ and laboratory environments and the efflorescence problem that had a destructive effect on buildings was traced by the specification of the amount of salt that dissolved in water (conductometric analysis). The aggregate/binder composition of the mortars and plasters were identified by the acidic aggregate/binder analysis while the particle size distribution in aggregate were determined by the granulometric analysis and the chemical structures of mortars and plasters were specified via the analysis of X-ray powder diffraction (XRD). The physical durability characteristics of the stone samples were identified through basic physical tests (density, porosity and water absorption capacities). In order to find out the petrographic characteristics of the structural samples, the analysis of thin section optical microscope was applied. By means of the analyses conducted, the type and conservation status of the stones, the origins of the rocks, the manufacturing technology of the brick and roof tile samples, the aggregate/binder compositions, types and features of the mortars and plasters were determined. With the results obtained, not only the constructional materials used in Safranbolu houses were documented, but also data that can be used in the conservation and restoration of the buildings were produced.

Keywords: Safranbolu houses, building materials, archaeometric analysis

Giriş

Safranbolu; Karadeniz Bölgesinin Batı Karadeniz Bölümü'nde, denizden kuş uçuşu olarak 65 km kadar güneyde yer alan Karabük iline bağlı bir ilçedir. Safranbolu ilçesinin kuzeyinde Bartın ili ile Eflani ilçe merkezi, doğusunda Kastamonu ili, Güneyinde Ovacık ilçesi ile bağlı bulunduğu Karabük il merkezi yer almaktadır (Köseoğlu, 2015).

Türklerin Anadolu'ya gelişiyle Safranbolu tarihi, Kastamonu tarihine bağlı olarak gelişir. 12. yüzyılın başında bu bölgede bulunan Danişmentliler zamanında Türkler'in eline geçmiştir. Sonra tekrar Bizans'a geçmiş 13. yüzyıl başlarında Çobanoğulları buraya yerleşmiştir. Çobanoğulları önce Selçuklulara sonra İlhanlılara bağlı kalmıştır. 13. yüzyıl sonlarında bir süre Candaroğulları egemenliğinde kalan Safranbolu, daha sonra Selçuklulara ve sonrasında da İlhanlılara bağlı kalmıştır. 15. yüzyıl başlarında kısa bir süre bağımsız olan bölge, 1461 yılından itibaren Osmanlı egemenliği altına girmiştir. Kentin o dönemdeki adı kaynaklarda Zalifre veya Zalifra olarak geçmektedir. Bütün bu dönemlerde merkez hep Kastamonu olmuştur. Safranbolu, Osmanlı döneminde de uzun bir süre Taraklı-Borlu adıyla anılmış, 18. yüzyıldan sonra Zağfiran-Borlu, daha sonra da Zağfiranbolu adını almıştır. Rumlar ise Safranpolis veya Teadorapolis olarak anmışlardır. İstanbul-Sinop kervan yolu üzerinde önemli bir konaklama merkezi oluşu, Safranbolu'da ticaretin gelişmesine imkân vererek kenti zenginleştirmiştir. Bu nedenle Safranbolu, en üstün ekonomik ve kültürel düzeyine Osmanlı döneminde ulaşmıştır (Gürfidan, 2006, 1).

Safranbolu, geleneksel Türk toplum hayatının özelliklerini yansıtan ve içindeki kültürel mirası çevresel dokusu içinde koruyan örnek bir kenttir. Kentin adını duyuran Safranbolu evleri; 18. ve 19. yüzyıl Türk tarihini, kültürünü, ekonomisini, yaşam biçimini ve teknolojisini (yapım tekniklerini) yansıtan önemli mimari eserlerdir. Safranbolu'daki evler yapım tekniği ve sistemi, yapı malzeme ve elemanları açısından benzer özellikler göstermektedir. Yapılarda çok gelişmiş ahşap işçiliğinin, yapı elemanlarındaki standartlaşmanın, yapı dilinde ortaya çıkan tekdüzeliğin, kentteki inşaat işleriyle uğraşan lonca örgütünün işleyişi ve denetimi sonucu olmalıdır (Azezli, 2009, 16).

18. yüzyıla kadar yapılan evlerde fazla çıkma görülmemekte ve evler daha derli toplu görülmektedir. Fakat 18. yüzyıl da Barok akımının etkisiyle evlerin cephelerinde aydınlık ve ferahlık ihtiyacının artması cephelerin de hareketlenmesini ve çıkmaların artmasını sağlamıştır. Ayrıca bu dönemde çıkma altları ve saçaklar eğri yüzeyli, bağdadi sıvalı yapılmaya başlanır ve nakışlarla süslenir. 19. yüzyılda II. Mahmut zamanında Ampir üslubu etkisini gösterir. Bu üslup plan, cephe ve süslemeye sadelik getirir, eğri yüzeyler azalır. Cephelerde Toskan üslupta yarım gömme sütunlar, üçgen alınlıklar, daire ve düz kemerler, kabartma kilit taşları bazen sıvayla da yapılmış bezemesiz ama iri silmeler, şemseler, rozetler, çevresi ışınsal madalyonlar, tuğralar, girantlar, akant ve defne yaprakları, silahlar, bayraklar ve meşalelerle yapılan armalar, müzik aletleri, vazolar ve çiçekler Ampir üslubunu belirleyen özelliklerdir. Ahşap çatki, sıvalı veya ahşap kaplıdır. Çıkma azalmış, saçaklar daralmış ve ahşap kaplanmıştır. Ahşap yapı adeta kagir bir mimariyi taklit eder niteliktedir (Azezli, 2009, 16).

Safranbolu'da, Çelik Gülersoy, Hilmi Bayramgil ve Asmazlar Caddeleri üzerinde yer alan 13 tarihi ev yapısal malzemeleri üzerinden araştırılmıştır. Bu caddelerin bulunduğu bölgeye ait evlerin yapı malzemelerinin belgelenmesini ve araştırılmasını amaçlayan arkeometrik çalışmalar;

Safranbolu Belediyesi tarafından 2005 yılında “Safranbolu Hilmi Bayramgil Caddesi Yapı Malzemeleri Analizi Projesi Yapım İşi” (müellif firma A Proje Mühendislik Müşavirlik İnşaat Sanayi ve Ticaret A.Ş.) kapsamında Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Malzeme Araştırma ve Koruma Laboratuvarı (MAKLAB) ile Ankara Üniversitesi Yer Bilimleri Uygulama ve Araştırma Merkezi (YEBİM) Laboratuvarları alet parkı kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

Dünya Mirası Kentleri içinde yer alan Safranbolu'daki tarihi evlerinin aslına uygun olarak korunmasına hizmet edecek bu incelemeler ile yapıların yapım teknolojisi, yapılarda halen varolan malzemeler (taş, harç, vb.) üzerinden araştırılarak, zaman içinde gerçekleşen değişim ve dönüşümler (müdahaleler) belgelenmeye çalışılmıştır.

Safranbolu Evlerinde Geleneksel Malzeme Kullanımı

Safranbolu evleri üzerine yapılan çalışmalara göre yakın civardaki kireçtaşları yapı taşı olarak evlerde çoğunlukla kullanılmıştır. Ayrıca bu sert taşlardan iyi cins kireç de yapılmaktaydı. Kerpiç, genel olarak her tür topraktan da yapılabilirdi. Döneminde Köprücek'ten gelen topraktan yapılan kerpiç daha çok tercih edilmekteydi. Kerpiç, toprağa saman katılarak ve ayakta çiğnenerek hazırlanmaktaydı. Bir iki gün bekletildikten sonra üçlü veya dörtlü kalıplara dökülmekteydi (Günay, 2004, 160).

Kiremit, Bostanbükü (Araç Çayı kenarında) ve Çerçeri köyleri ile Çamlıca mevkiinde elde yapılarak ve pişirilmekteydi. Çatı örtüleri, kendi kiremit fırınları olan köylerde, kasaba veya kente ulaşımı kolay olan bölgelerde genellikle oluklu kiremitti. Kiremit hazırlanırken hamur özleştirilerek elle yoğurulmaktaydı. Düz tahta kalıp üzerine ince kum konup, üzerine önceden hazırlanan hamur yerleştirilerek mastar ile düzeltilirdi. Daha sonra tahta kalıplar üzerine alınarak kiremit biçimi verilmekteydi. Son aşamada kalıptan çıkarılan hamur güneşte kurutulduktan sonra pişirilmekteydi.

Ahşap, ev için ağaç siparişi orman köylerine veriliyordu. Gayıza, Tokatlıköy, Danaköy, Karaevli, Susundur, Arıcak, Başköy gibi dağ köyleri kestikleri ağacı balta ile yontup katırların iki yanına iple bağlayarak sürüklerlerdi. Daha kalın ağaçları ise öküzler taşırdı. Tahta, el bıçkısı ya da su hızarlarında kesilirdi. Danaköy'de 20. yüzyılın ilk yarısında 3 su hızarı bulunmaktaydı (Günay, 2004, 160).

Bağlayıcılardan kireç, Gayıza başında, ormanda yakılmaktaydı. Çevredeki mavi kireçtaşları/kalkerler yüksek kalitede kireç sağlamaktaydı. Yapılarda kullanılan harçlardan, çamur harcı her cins topraktan yapılmakta ve kerpiç hamuru gibi hazırlanmaktaydı. Fakat kerpiçten farklı şekilde elenmekteydi. Taşlar, kerpiç duvar örgüsü ve kaba sıvalamada yaygın olarak kullanılmaktaydı. Kaya kireci (sönmemiş kireç), yöre Sandık harcı olarak adlandırılmaktadır. Kireç, Sandık denilen tahta tekne içerisinde az su ile parçalanmaktaydı. Bir gün bekletildikten sonra elek ile elenip toz kireç elde edilmekteydi. Sandık içerisinde, kırıntı, tabakhane artığı gön kazıntısı kıl ve su ile karıştırılıp elde edilen bu harca sandık harcı denmekte ve sıva yapımında yaygın olarak kullanılmaktaydı (Günay, 2004, 161).

Yapıların duvarlarının iç ve dış cephelerinde önce kaba sonra üzerine ince sıva uygulanmaktaydı. Kaba sıva dolgu yapıldıktan, pencereler takıldıktan, pervazlar çakıldıktan sonra çamur harçla iç ve dış cephe kaba sıvası yapıldı. Bu sıva 2-3 cm kalınlığındaydı. İnce sıva, kaba sıva yapıldıktan sonra söndürülmüş kireç 15-20 gün bekletildikten sonra kütük üzerinde satırla kıyılan kırıntı (kendir) ile karıştırılarak uygulanırdı. Yüzeyde bulunan çamur harcının (kaba sıva) kuruması beklenir, kuruduktan sonra kırıntılı kireç harcı (ince sıva) demir mala yardımıyla iç ve dış cephe yüzeylerine 3-5 mm kalınlığında uygulanırdı. Badanası ise yalnızca kireçle yapılmaktaydı. Zemin kat duvarları çamur harcı ile örülmekteydi (Günay, 2004, 162). Alçı işleri de yapılarda süslemelerde kullanılmaktaydı (Günay, 2004, 191).

Safranbolu kayaç formasyonu (Tes), nümürlü kireçtaşı ve marndan oluşmaktadır. İsmi aldığı Safranbolu'yu da içine alan yaklaşık 71,20 km²'lik bir alana karşılık gelmektedir. Alt-Orta Eosen yaşlı Safranbolu Formasyonu kireçtaşlarını içermekte, çalışma alanında Küpler Köyü'nün kuzeybatısında ve Bulak Dere Vadisi çevresinde istiflenmektedir. Safranbolu Formasyonu'nun içerdiği fosiller, formasyonun dış şelf ortamında çökeldiğini göstermektedir. Çok bol fosilli olan Safranbolu Formasyonu içerisinde yaygın olan fosil türü nümürlilerdir (Köseoglu, 2015, 15).

YÖNTEM VE ANALİZLER

Örnekleme ve Belgelemeler

Safranbolu kent merkezinde Çelik Gülersoy, Hilmi Bayramgil ve Asmazlar Caddeleri üzerinde yer alan 13 tarihi evin yapısal malzemeleri (taş, harç, sıva ve kiremit-tuğla) çalışma kapsamında örneklenmiştir (Şekil 1).

Taş örnekler, evlerin iç/dış cephe örgüsü ve moloz dolgulardan (SE1 ile aynı tür olduğu için SE3, SE4, SE5, SE8 ve SE13 evlerinden ayrıca örnek alınmamıştır), harç örnekler (killi, samanlı/kıtıklı ve kireçli), iç/dış cephelerde derz ve moloz dolgulardan, sıva örnekler (killi samanlı/kıtıklı ve kireçli) iç/dış cephelerde taş ve ahşap duvarların üzerinden (bağdadi) katmanlar halinde alınmıştır. Geleneksel tuğla ve kiremit örneklemeler ise günümüze ulaşabilmiş evlerden (SE2'den tuğla ve SE12'den kiremit) yapılabilmektedir.

Örnekler, alan çalışması ve sonrasında fotoğraflanarak belgelenmiş, gruplandırılarak (T: taş, H: harç, S: sıva ve B: tuğla/kiremit) kodlanmıştır. Kodlamada SE (=Safranbolu Evleri) önek olarak seçilmiştir. SE2-T1 örnek kodu; Safranbolu 2 nolu evde 1 nolu taş örneğini ifade etmektedir. Sıvalardaki örneklemelerde, duvar yüzeyinde S1 alt tabakayı, S2 ise üst sıva tabakasını göstermek üzere kodlanmıştır.

Testler ve Analizler

Yapısal malzemelerin içeriğinde bulunan veya suda çözünerek kapiler etki sonucu su ile taşınan tuzlar, malzemenin hem kendi bünyesinde hem de ilişkide bulunduğu diğer malzemelerin yapılarında gerçekleşebilecek kimyasal değişimler hakkında bilgi vericidirler. Gözenekli bir yapı arzeden yapısal malzemelerin en geniş grubunu oluşturan taş ve tuğlaların bozulmalarının başlıca nedenlerinden biri olan bu tuzlar ve olası kaynaklarının belirlenmesi uygulanacak koruma-onarım tekniklerinde yol gösterici olmaktadır. Bu tuzlar; sodyum, potasyum ve magnezyum tuzları olan sülfatlar, fosfatlar, nitrat ve nitritler, klorür ve karbonat gruplarıdır. Safranbolu evlerinden örneklenen taş/kayaç ve seramik örneklerinin bünyesinde bulunan suda çözünen toplam tuz miktarı, ortam pH değerleri ve bazı anyonların (nitrit, nitrat, fosfat, sülfat ve klorür) miktarları (Tablo 1) gerçekleştirilen spot tuz testleri ve iletkenlik (kondaktometrik) analizleri ile belirlenmiştir (Black vd. 1965; Feigl, 1966).

Safranbolu evlerinden örneklenen taş/kayaç ve tuğla/kiremit örneklerine; birim hacim ağırlıkları (BHA), su emme kapasiteleri (SEK) ve gözenekliliklerini (P) belirlemeyi amaçlayan temel fiziksel testleri uygulanmıştır (RILEM, 1980) (Tablo 1). İlk başta oldukça sağlam gibi görülebilen yapısal malzemeler çevre şartları ve dış etkilerle zaman içerisinde sahip oldukları özelliklerini kaybedebilir (bozulabilir) veya başkalaşarak yeni bir forma sahip olabilirler. Fiziksel testler ile yapı malzemelerin özgün özelliklerinden ne derece uzaklaştıklarını tesbit etmek mümkün olabilmektedir.

Harç ve sıvaların içeriğinde bulunan agrega ve bağlayıcı oranlarını belirlemek için asidik agrega/bağlayıcı analizi, elde edilen agregaların boyutlarını belirlemek için de granülometrik elek analizi uygulanmıştır (Tablo 2). Granülometrik elek analizinde 1000 µm, 500 µm, 250 µm, 125 µm, 63 µm boyutlu sistematik elekler kullanılmıştır (Alkan vd. 2011, 58).

X-Işınları Difraksiyon Analizi (XRD) için agat havanda toz haline getirilen harç ve sıva örneklerin XRD spektrumları PHILIPS model PW 1353/20 Cu / 40kV / 40mA K X-ışını Nikel (Ni) filtre kullanılarak alınmıştır. Tarama, 1 ile 75 derece (2θ) arasında yapılmıştır. (Brindley ve Brown, 1980; Hurlbut, 1971).

Safranbolu evleri taş/kayaç, harç, sıva ve tuğla/kiremit örneklerinin ince kesitleri hazırlanarak optik mikroskopta incelenmiştir (Şekil 2). İnce kesitler; örneklerde dıştan içe doğru tüm tabakaları gösterecek şekilde taş ve tuğla/kiremitlerde doğrudan, harç ve sıvalarda da reçine ile sertleştirme yapılarak hazırlanmıştır. İncelemelerde LEICA Research Polarizan DMLP Model alt ve üstten aydınlatmalı optik mikroskop kullanılmıştır. Fotoğraflamalar mikroskoba bağlı *Leica DFC280* dijital kamerayla, değerlendirmeler de *Leica Qwin Digital Imaging Programı* kullanılarak yapılmıştır (Kerr 1977; Rapp, 2002).

BULGULAR VE DEĞERLENDİRMELER

Karabük, Safranbolu Çelik Gülersoy Caddesi, Hilmi Bayramgil ve Asmazlar Caddeleri tarihi evleri yapı malzemeleri arkeometrik incelemeleri, örnekleme ile 13 tarihi Safranbolu evinin iç/dış cephe ve farklı mekânlarından alınan toplam 10 taş, 18 harç, 23 sıva/sıva katları ve birer tuğla ve kiremit malzemelerden oluşan örnekler üzerinde gerçekleştirilmiştir.

İncelemelere; alanda ve laboratuvarında gerçekleştirilen öncül testler olan spot testlerle başlanılmıştır. Kireç, çimento ve alçı türü bağlayıcı içerikli harç ve sıvalar öncelikle bu analiz ile tesbit edilebilmekte ve alanda yapılan örneklemelerde çalışmalara yön verilebilmektedir. Harç örneklerin hiçbirinde alçı, bağlayıcı olarak görülmemiştir. Yapıların özgün harç örneklerinde kireç harcı içerik tesbit edilmiş, yakın dönem onarımları olarak çimento ile sıvanmış iç ve dış cepheler belirlenmiş ve buralardan örnekleme yapılmamıştır. Spot testler ve kondaktimetrik analizlerle kireçtaşı kökenli taş örneklerin içinde tuz içeriği bakımından oldukça bozulmuş SE6, SE7, SE9 ve

SE11 evleri taş örnekleri ve genelde harç/sıva örneklerinde farklı nedenlerden kaynaklanan (rekristalizasyon, ayrışma, harç/sıva bulaşığı, likenleşme, siyah tabakalanma) tuzlanmalar tespit edilmiştir. Örneklerde az oranda klorür, nitrit ve nitrat ile yüksek oranda karbonat ve fosfat türü tuzlar belirlenmiştir. İletkenlik testi uygulanan taşların toplam tuz içerikleri %0,22-1,85 arasında (ort. %0,72) değişim göstermektedir (Tablo 1). Çimento harçları yakınında yüksek klorür ve sülfat türü tuzlanmalar tespit edilmiştir. Evlerin taş duvar örgüleri, derz harçları ve sıvalı yüzeylerinde bulunan siyah tabakalanmada, oldukça yüksek oranda nitrat ve nitrit türü tuzlanmaların kaynağını da trafikteki araçların eksozlarından salınan gazlar oluşturmaktadır. İletkenlik testi uygulanan SE12 evine ait kiremit örneğinde ise oldukça gözenekli yapısına rağmen ortalama oranda (%0,66) tuzlanmalar tespit edilmiştir (Tablo 1).

Safranbolu geleneksel evlerine ait taş ve tuğla örneklerin birim hacim ağırlığı (doygunkuru), gözeneklilik ve su emme oranlarını saptayabilmek için temel fiziksel testler uygulanmıştır (Tablo 1). Temel fiziksel testlerin uygulandığı kireçtaşların doygunkuru birim hacim ağırlıkları sırasıyla 2,53-2,71 g/cm³ (ort. 2,62 g/cm³) / 2,46-2,63 g/cm³ (ort. 2,54 g/cm³) arasında, toplam su emme kapasiteleri %0,81-2,21 (ort. %1,31) arasında ve toplam gözeneklilikleri de %0,22-5,56 (ort. %3,30) arasındaki değerlerdedir (Tablo 1). Yapısal özellikleri ile düşük yoğunluklu ve yüksek gözenekli yapı malzemeleri daha düşük dayanıma sahiptir. Kayaç kökeni açısından gözenekli yapıdaki kireçtaşı örnekler düşük (SE6-T2 ve SE12-T1 gibi), ortalama (SE1-T1 ve SE7-T1 gibi) ve yüksek (SE9-T1) dayanım verilerine sahiptirler (Tablo 1). Aynı testler uygulanan kiremit (SE12-B1) örneği düşük değerde yoğunluğu (<1,80 g/cm³) ve yüksek oranda (%30 civarı) gözenekli yapısı ile düşük dayanım özelliğine sahiptir.

Safranbolu evlerinin taş/tuğla moloz dolgu ve derzlerinden örneklenen harçlar ile taş/tuğla yüzeylerin üzerini kaplayan sıvaların asidik agrega/bağlayıcı analizi ile toplam bağlayıcı/agrega oranları belirlenmiştir. Harç örneklerin toplam agrega (karbonat içermeyen) içerikleri %18,47-74,29 (ort. %42,30) arasında, sıvaların toplam agrega oranları ise %5,99-55,50 (ort. %29,19) arasında değişim göstermektedir (Tablo 2). Sadece toplam agrega/bağlayıcı oranları açısından yapılacak bir değerlendirme ile harç ve sıva örneklerin genel anlamda değişken ve düşük oranlarda toplam agrega içeriklerinin bulunduğu belirlenmiştir. Sıvalar harçlara göre daha düşük oranda toplama agrega içeriğine sahiptir. Harç ve sıva örneklerin toplam agrega oranları, en genel anlamda geleneksel/standart uygulamalarda görülen 2:1 (agrega:bağlayıcı) karışım oranıyla uyum göstermektedir.

Tarihi evlere ait taş ve tuğlaların derzlerinden ve yüzeylerinden örneklenerek agrega/bağlayıcı analizine tabi tutulan harç ve sıvaların asidik işlem sonrası elde edilen agregaları, sistematik elemelerden geçirilerek granülometrik ayrımları <63 µm – 1000 µm elek aralığında 6 farklı bölümlere ile yapılmıştır (Tablo 2). Harç örneklerde kil/silt (<63 µm Ø) boyutlu agrega oranı %10,54-68,37 (ort. %48,38) arasındaki, sıva örneklerin ise %21,15-69,36 (ort. %53,04) arasındaki değerlerdedir (Tablo 2). Harçların çok iri kum boyutlu (>1000 µm Ø) agrega içerikleri %1,76-39,81 (ort. %12,15) arasındaki, sıvalarda ise %3,76-33,26 (ort. %9,90) arasındaki değerlerdedir (Tablo 2). Analiz edilen örneklerin silt/kum boyutlu agrega içeriğini de toplam kil/silt ve çok iri kum dışındaki agregalar (%100'e tamamlanan oranda) oluşturmaktadır. Harç ve sıva örneklerin ana agrega içeriğini kil/silt ve çok ince kum boyutlarındaki agregalar (<63 µm ve 63-125 µm Ø) birlikte oluşturmaktadır (Tablo 2) (Wentworth, 1922). Derz harcı ve sıva örnekler birlikte değerlendirildiğinde, agrega yapılarının oldukça büyük benzerlik taşıdığı görülmektedir. Harç ve sıva örneklerin agregalarının içeriği ve tanecik türleri binoküler mikroskop altında incelendiğinde, örneklere ait agregaların fiziksel yapılarının yoğunlukla yuvarlanmış (yakın çevre akarsu yatağına ait) taneli bir yapı sergilemektedir.

Yapılarda kullanılan harçların ana bileşenleri agrega ve bağlayıcılardır. Harçların performansı doğrudan kompozisyonu ile ilişkilidir. Spot test, agrega-bağlayıcı analizi ile yapılarda harç/sıva örnekleri için bağlayıcı, kireçten (CaOH) oluşmaktadır ve ana bileşen CaCO₃'ün bağlayıcı içeriği XRD ve ince kesit analizleri ile desteklenmiş sonuçlarla belirlenebilmiştir. Yapılarda görülen son dönem müdahalelerinde harçlar, alanda gerçekleştirilen spot testler ve görsel incelemelerle çimento kullanımını içermektedir. Bunun yerine özgün ve yerel mimari uygulamayı temsil eden ahşap dikme üzeri ve içinde kullanılmış olan kil ve saman içerikli kireç harcı önerilmektedir.

XRD analizleri sonucunda harç ve sıva (SE2-H1, SE2-S1, SE2-S2, SE2-S3) örneklerinde kalsit (CaCO₃) kireç içerikten kaynaklanmaktadır. Harca eklenen kil veya kum yapıdan gelen mineral yapı da kuvars (SiO₂) olarak belirlenmiştir. Kil yapıyı kaolin ifade etmektedir.

İnce kesit analizi ile tarihi evlerde belirlenen özgün yapı taşı yerel kaynaklı biyosparitik kireçtaşlarıdır (Şekil 2). İncelenen tuğla (SE2-B1) ve kiremit (SE12-B1) örnekler benzer petrografik içeriklere sahiptirler. Killi yapı içerisinde ağırlıklı olarak köşeli kuvars parçaları ve yanında kumtaşı,

biyotit, plajiyoklas, radyolarit, kireçtaşı parçaları, bazalt ve opak mineraller yer almaktadır (Şekil 2). Fosilli kayaç parçaları içeren özgün harç ve sıva örneklerinde harcın yapısını kireç türü, yakın dönem onarım örneklerinde ise çimento/kireç karışımı bağlayıcılar oluşturmaktadır. Lokal, dere yatağı malzemesi içeren yapılarında çört, kuvars, feldispat ve plajiyoklas parçalarının yanında fosil parçaları ile bitkisel katkılar (saman, ahşap ve bitki parçaları) yer almaktadır (Şekil 2). Harç ve sıva örneklerin kireçli bağlayıcı oranı %50-80 arasında ve toplam agrega oranı da %20-50 arasında değişim göstermektedir. Agrega içeriği açısından özgün örneklerde agrega boyutu 250 Ø µm'nin altındadır. 7 (SE7) ve 13 (SE13) Nolu Evler, özgün ve iyi korunmuş yapısal malzemeleri ile yerel ev geleneğini en iyi yansıtan evlerdir (Şekil 1).

SONUÇLAR

Safranbolu ilçesinde tarihi evleri yapısal özellikleri ile arkeometrik yönden ele alınmıştır. Yapılar ahşap çatıklı, kargir dolgulu (hımış) türü yapılardır. Gerçekleştirilen örnekleme ile 13 tarihi Safranbolu evinin farklı mekanlarından alınan toplam taş, tuğla, kiremit, harç ve sıva malzemelerden oluşan örnekler üzerinde arkeometrik incelemeler gerçekleştirilmiştir. İncelemelere; alanda ve laboratuvarında gerçekleştirilen öncül testler olan spot tuz testleri ve iletkenlik analizi ile başlanılmıştır. Test ve analizlerle kireçtaşı (biyosparitik kökenli) örneklerin yapısında bulunan tuzlanmalar nedeniyle farklı seviyelerde bozulma (SE6, SE7, SE9 ve SE11 kodlu evlerin taş duvar örgülerinde) göstermektedirler. Farklı nedenlerden kaynaklanan tuzlanmalar; daha düşük miktarlarda klorür, nitrit ve nitrat ve yüksek miktarlarda karbonat ve fosfat türü tuzlardır. Çimento harçları yakınında yüksek klor seviyesi tesbit edilmiştir. Taş ve harç/sıva örneklerin genelinde ve siyah tabakalanmada oldukça fazla nitrat/nitrit içeriği trafiğin ya da hava kirliliğinin etkisi sebebiyle olmalıdır. SE12 evine ait kiremit örneğinde de uygulanan yöntem düşük oranda tuzlanmayı işaret etmektedir.

Uygulanan fiziksel testlerde taş örnekler fiziksel özellikleri bakımından yoğunluklarına göre (doğru ve kuru birim hacim ağırlıkları ile) değerlendirildiğinde; 2,53-2,71 (ort. 2,62 g/cm³) arasında doğru, 2,46-2,63 g/cm³ (ort. 2,54 g/cm³) arasında kuru birim hacim ağırlığı değerlerine sahiptirler. Taşların yapısal gözeneklilikleri yüksek (ort. %3,30) oranlardadır. Bu durum bazı taşlar için dayanım ve duraylılık açısından zayıf dayanıma denk düşmektedir. SE6 evine ait taş örnekler örnekleme içinde en zayıf durumdaki taş örneğidir. Aynı testler uygulanan kiremit örneği ise düşük yoğunluğu ve yüksek gözenekli yapısı ile düşük dayanım özelliği göstermektedir.

Yapılarda kullanılan harçların ana bileşenleri agrega ve bağlayıcılardır. Harçların performansı doğrudan kompozisyonu ile ilişkilidir. Spot test, agrega-bağlayıcı analizi ile yapılarda harç/sıva örnekleri için bağlayıcı, kireçten (CaOH) oluşmaktadır ve ana bileşen CaCO₃'ün bağlayıcı içeriği XRD ve ince kesit analizleri ile desteklenmiş sonuçlarla belirlenebilmiştir. Yapıların özgün harç ve sıva örneklerinde kireç harcı içerik tesbit edilmiş, yakın dönem onarımları olarak kireç/çimento karışımı bağlayıcılar ile sıvanmış iç/dış cepheler belirlenmiştir.

Geleneksel Türk evlerine uygun olarak evlerin zemin katları Safranbolu formasyonu ile uyumlu biyospratik kireçtaşıdır. Zemin kat üzeri üst katlar ahşap çatıklı kerpiç dolgulu evlerdir. Taş duvarlarda ve kerpiçler arasında moloz dolgu harcı kerpiç malzemesi ile benzer saman katkılı killi çamur harcı kullanılmıştır. Duvarların iç ve dış yüzleri, altta kerpiç malzemesi ile benzer saman katkılı kaba ve üzeri kırıktık ve saman katkılı daha ince kireç harçlı sıva ile kaplanmıştır. Burada gerek içerik gerekse de dengeli agrega dağılımı ile yaklaşık kireç bağlayıcı oranı % 50-80 ve toplam agrega oranı da %20-50 aralığında tespit edilmiştir. Özgün harç ve sıva örneklerin agrega boyutu 250 Ø µm'nin altındadır.

Gerçekleştirilen arkeometrik analizlerin sonucunda dünya kültür mirası şehirlerinden biri olan Safranbolu evleri malzeme açısından belgelenmiştir. Bununla beraber elde edilen veriler yerel özellik taşıyan tarihi evlerin restorasyon uygulamaları açısından da önemli bir zemin hazırlamıştır.

Kaynakça

- Alkan, Nimet., Çağırın, Ergünç., Ersan, Özlem., ve Eruş, Mustafa. **Restorasyon ve Konservasyon Laboratuvarları. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi İmar ve Şehircilik Daire Başkanlığı Koruma Uygulama ve Denetim Müdürlüğü (KUDEB) Restorasyon ve Konservasyon Laboratuvarları Yayınları, 2011.**
- Azezli, Bozkurt, Gülçin. **19. yüzyılda Osmanlı Konut Mimarinde İç Mekan Kurgusunun Safranbolu Evleri Örneğinde İrdelenmesi.** İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2009.
- Black, Charles, Allen., Evans, D.D., Ensminger, L.E., White, J.L., Clark, F.E. **Methods of Soil Analysis** No. 9, American Society of Agronomy, Inc., Madison, Wisconsin, USA, 1965.

Brindley, George, William., Brown, George. **Crystal Structures of Clay Minerals and Their X-ray Identification**, Mineral Society, London, 1980.

Feigl, Fritz. **Spot Test in Organic Analysis**, Elsevier Publication Company, Amsterdam, 1966.

Günay, Reha. **Safranbolu Evleri**. İstanbul, Yapı Yayın, 2004.

Güneş, Esat, Mustafa. Geleneksel Ahşap Yapılarda Taşıyıcı Sistem Kurgusunun İncelenmesi: Safranbolu Örneğini. Mimarlık Anabilim Dalı, Yapı Programı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014.

Gürfidan, Aylın. Safranbolu Evlerinde Kullanılan Kerpiç Malzemenin Yüksek Fırın Cürufu İle İyileştirilmesi. Sakarya Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya, 2006.

Hurlbut, Cornelius. **Dana's Manual of Mineralogy**. John Wiley and Sons, Inc., 18th Ed'n., New York, 1971.

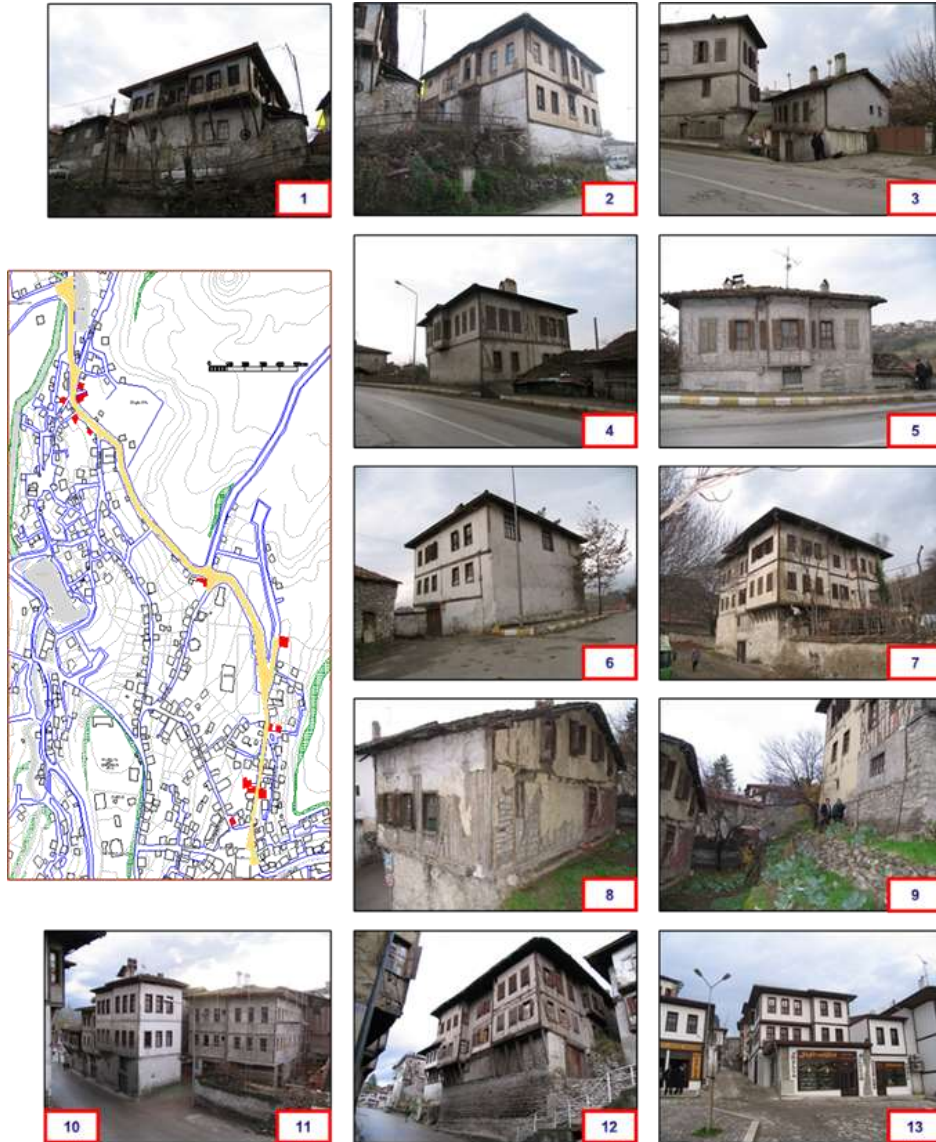
Kerr, Paul, Francis. **Optical Mineralogy**. New York, 1977.

Köseoğlu, Nevzat. **Safranbolu İlçesinin Fiziki Coğrafyası**. Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Coğrafya Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karabük, 2015.

Rapp, George, Robert, 2002. **Archaeomineralogy**. Springer-Verlag, Berlin.

RILEM, 1980. **Research and Testing**. Materials and Construction 13, Chapman and Hall, Paris, s. 73.

Wentworth, C.K., 1922, **A Scale of Grade and Class Terms for Clastic Sediments**, *Journal of Geology*, Vol. 30, p. 377-392.



Şekil 1. Safranbolu Tarihi Evleri

Tablo 1. Safranbolu Evlerine ait taş ve tuğla örneklerinde temel fiziksel ve toplam tuz testleri

Örnekler	BHA-Doygun (g/cm ³)*	BHA-Kuru (g/cm ³)*	SEK (%)*	P (%)*	SS (%)*
SE1-T1	2,65	2,52	1,95	4,91	0,58
SE1-T2	2,66	2,51	2,21	5,56	0,64
SE2-T1	2,64	2,58	0,90	2,32	0,80
SE6-T1	2,61	2,55	0,83	2,12	0,22
SE6-T2	2,57	2,47	1,70	4,19	0,38
SE6-T3	2,60	2,55	0,81	2,07	1,16
SE7-T1	2,60	2,53	1,00	2,52	0,35
SE9-T1	2,71	2,63	1,12	2,94	0,72
SE11-T1	2,66	2,56	1,47	3,76	1,85
SE12-T1	2,53	2,46	1,08	2,65	0,51
SE12-B1	2,32	1,64	17,78	29,18	0,66
Taş Ort.	2,62	2,54	1,31	3,30	0,72

(*) BHA: Birim Hacim Ağırlığı, SEK: Su Emme Kapasitesi, P: Porozite, SS: Suda Çözünen Toplam Tuz Miktarı

Tablo 2. Safranbolu Evleri harç örneklerinde agrega/bağlayıcı ve granülometrik analizleri

Örnekler	TB (%)*	TA (%)*	I**	II	III	IV	V	VI
Harç Örnekler								
SE1-H1	72,64	27,36	51,07	27,47	8,85	5,77	1,84	5,00
SE1-H2	66,40	33,60	68,37	19,59	2,82	2,32	1,72	5,18
SE1-H3	67,19	32,81	62,73	25,22	4,12	2,59	2,21	3,13
SE2-H1	25,71	74,29	66,95	29,53	1,10	0,36	0,29	1,76
SE3-H1	48,95	51,05	57,87	27,11	6,32	2,34	1,38	4,97
SE5-H1	63,07	36,93	48,97	29,24	5,66	5,63	3,22	7,27
SE6-H1	81,53	18,47	54,29	25,57	3,83	3,73	4,33	8,25
SE8-H1	55,44	44,56	65,71	18,58	2,76	2,31	1,81	8,83
SE9-H1	50,64	49,36	51,92	28,01	3,74	2,34	1,89	12,10
SE10-H1	39,45	60,55	58,36	15,54	4,32	8,90	3,57	9,30
SE11-H1	63,33	36,67	68,20	16,71	4,77	4,54	11,49	3,32
SE12-H1	52,65	47,35	41,36	33,48	6,99	4,11	2,75	11,31
SE12-H2	54,97	45,03	58,15	30,55	3,20	1,39	0,86	5,85
SE13-H1	41,65	58,35	36,35	38,61	7,94	4,26	1,93	13,04
SE13-H2	55,30	44,70	10,54	9,23	5,94	11,36	23,13	39,81
SE13-H3	63,50	36,50	15,85	14,16	6,96	13,68	20,95	28,39
SE13-H4	56,09	43,91	10,63	8,76	6,16	11,88	24,65	37,92
SE13-H5	80,12	19,88	43,46	26,80	6,48	5,95	4,00	13,30
Harç Ort.	57,70	42,30	48,38	23,56	5,11	5,19	6,22	12,15
Sıva Örnekler								
SE1-S1	90,57	9,43	40,58	11,34	4,61	7,67	8,83	26,97
SE2-S1	82,77	17,23	50,18	21,00	5,16	5,34	5,43	12,89
SE2-S2	89,43	10,57	52,87	15,97	6,41	6,32	6,22	12,21
SE2-S3	83,56	16,44	62,33	22,71	4,35	3,41	3,43	3,76
SE3-S1	55,66	44,34	68,82	13,35	3,78	3,07	3,41	7,57
SE4-S1	87,50	12,50	56,50	20,18	7,18	5,77	5,26	5,11
SE6-S1	77,83	22,17	54,79	23,61	4,46	4,00	4,34	8,82
SE6-S2	87,60	12,40	58,70	18,77	3,50	5,02	4,88	9,12
SE7-S1	94,01	5,99	56,33	15,62	5,60	6,31	7,02	9,13
SE7-S2	90,48	9,52	60,78	18,00	6,73	5,22	4,38	4,89
SE7-S3	49,91	50,09	69,36	19,28	2,91	1,60	1,46	5,40
SE8-S1	57,87	42,13	37,05	17,59	12,74	15,37	8,16	9,09
SE8-S2	57,85	42,15	61,52	11,73	4,79	8,84	5,39	7,73
SE8-S3	63,10	36,90	28,06	13,26	6,08	16,56	21,34	14,70
SE9-S1	56,72	43,28	43,38	25,67	12,77	12,09	2,94	3,15
SE10-S1	44,50	55,50	66,99	17,19	2,81	1,69	1,80	9,52
SE11-S1	67,59	32,41	54,01	13,67	4,83	8,29	8,05	11,15
SE11-S2	87,40	12,60	52,26	17,92	8,08	10,03	7,30	4,41
SE11-SX	83,59	16,41	59,52	17,49	4,20	4,56	5,16	9,06

21. YÜZYILDA TÜRK SANATI: MESELELER VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ
Milletlerarası Sempozyum-Sergi-Konser-Çalıştay

SE12-S1	54,20	45,80	52,41	27,71	10,31	7,02	1,95	4,94
SE12-S2	28,34	71,66	59,39	31,99	0,82	1,46	1,45	4,89
SE12-S3	67,24	32,76	21,15	9,86	5,78	11,60	18,35	33,26
Sıva Ort.	70,81	29,19	53,04	18,36	5,81	6,87	6,21	9,90

(*) TA: Toplam agrega oranı, TB: Toplam bağlayıcı oranı

(**) I: <63 µm, II: 63-125 µm, III: 125-250 µm, IV: 250-500 µm, V: 500-1000 µm, VI: >1000 µm



Kiremit (SE12-B1): Yerel malzemeyi yansıtan pişmiş kil yapı içerisinde köşeli kuvars parçaları ağırlıklı, serizit, biyotit, metamorfizma geçirmiş kumtaşı, plajiyoklaz parçaları.



Taş (SE1-T1): Biyospanitik Kireçtaşı [Sertlik 3,2 (Mohs)], Killeşmiş biyospanitik yapıda numulites türü fosil bulunuyor.



Tuğla (SE2-B1): Zengin bileşimli, kili yapı içerisinde radyolanit, kireçtaşı parçaları, bazalt (merkezde) ve opak mineraller



SE5-H1: Köşeli yoğun kuvars içeren fosilli yapı organik (saman, tahta parçaları) malzeme içeriyor



Sıva (SE3-S1): Kil, kuvars ve fosil içeren yapıda büyük organik parçalar (saman ve büyük tahta parçası)



Harç (SE6-H1): Kili (%50), öğütülmüş kireçli (%50), elenmiş (tane boyu homojen; %70 ince ve %30 kaba malzemeli), fosilli harç (lokal karakterli olmayan yakın dönem onarım harcı)

Şekil 2. Safranbolu tarihi evlerine ait taş, tuğla, kiremit, harç ve sıva örneklerinin ince kesit mikrofotografı ile belirlenen petrografik özellikleri

TÜRK ÇİNİ SANATI ALANINA DAİR SORUNLAR PROBLEMS IN THE FIELD OF TRADITIONAL TURKISH CERAMICS ART

*İrem Çalışıcı Pala**
*Ayşe Sema Bardak**

Özet

Türkiye'nin hemen her yerinde Çiniyi yani geleneksel Türk beğenisi bezemeli bir bina ya da bir pişmiş toprak eşya görmek mümkündür. Bu nedenle oldukça popüler olan çini günümüzde farklı birçok uzmanlık alanı tarafından konu edilebilmektedir. Bu çalışmada günümüzde Çini alanında eğitim alınabilen kurumlar, akademik olarak konu edilen alanlar, Çini kelimesinin nitelediği ürünler aktarılacak üretilen bilgiler ve ürünler değerlendirilecektir.

Anahtar kelimeler: çini, sorun, çini kurs, çini satış, geleneksel Türk seramiği, problem

Abstract

It is easy to see almost every part of Turkey, a building or a fired clay form which are decorated with traditional Turkish art taste. For this reason traditional Turkish ceramic is very popular today, and it can easily be a subject of many different areas. In this study, the knowledge and products of training establishments, different fields taken as an academic subject, objects that can call as çini will be transferred and discussed.

Key words: çini, problem, çini course, çini sales, traditional Turkish ceramics, çini-making

Türkiye'de üniversite bünyesinde çiniciliğin dahil edilmesi ilk olarak şimdiki Mimar Sinan Üniversitesi olan, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 1934 tarihli Tezisini sanatlar Bölümü yönetmeliğinde görülmektedir. "Bu yönetmeliğe göre bu bölümün öğrenim süresi ilk birinci yılı hazırlık, müteakip üç yılı ihtisas atölyeleri mesaisi olmak üzere dört yıldır. İhtisas atölyeleri: Umumi Tezyinat, Grafik, Çinicilik ve Dâhili Tezyinat adlarını taşımaktaydı (Atılğan, 2013, 199; Gül, 2017; Açar, 2005; Hızlı vd. 2017, 75; URL 1:).

Günümüzde ise üniversiteler yanı sıra halk eğitim merkezleri, Belediye destekli kurslar, özel kurslar, usta çırak ilişkisi, çeşitli vakıflar, ilköğretim, orta öğretim, T.C. Millî Eğitim Bakanlığı Hayat Boyu Öğrenme Genel Müdürlüğü gibi yollarla çini öğrenilebilmektedir. Dolayısı ile çiniyi öğrenmek için tercih edilebilecek birçok farklı yol bulunduğundan bu konuda doğru ya da yanlış bilgi sahibi birçok insan bulunmaktadır. Türkiye'de yolda yürürken çininin yanından geçebildiği için hemen herkes kendince çiniyi bilmektedir. Bu bilinen bilgiler, özellikle internet ortamında paylaşılabilmektedir.

YÖK Tez tarama sayfasında yani yüksek lisans, doktora, sanatta yeterlik tezleri arasında, başlıkta "çini" kelimesi arattırıldığında çıkan tezler tarandığında, güzel sanatlar fakültesi geleneksel Türk sanatları bölümü dışında sanat tarihi, arkeoloji, arkeometri, İslam tarihi ve sanatları, seramik asd., grafik asd., endüstriyel tasarım, tekstil asd., mimarlık, uygulamalı sanatlar eğitimi, seramik eğitimi, dekoratif bölümler eğitimi, maden mühendisliği, seramik mühendisliği, metalürji ve malzeme mühendisliği, makine mühendisliği, elektrik- elektronik mühendisliği, fizik ve fizik mühendisliği, işletme, iktisat, ekonomi, reklamcılık, sinoloji anabilim ve anasanat dallarında çini ile ilgili lisansüstü tezler yapılmış olduğu görülmektedir. Bu kadar farklı uzmanlıklar tarafından da çalışılabilen çini alanı dolayısı ile farklı anlamalarla, yaklaşımlarla karşımıza çıkmaktadır.

Çini alanına dair sorunlar ele alınırken özellikle internet kullanılmıştır. Çünkü internet günümüzde bilginin, doğru ya da yanlış olduğu değerlendirilemeden hızla yayıldığı ve en azından akıllı telefonu olan herkesin ulaşabildiği bir ağıdır. Dolayısı ile sorunun ne boyutta olduğunun daha net görebilme olanağı oluşmuştur. Bilimsel çalışmalarda dahil olmak üzere, görülen hatalı bilgilerin çoğalmaması için belirlenen sorunların aktarımı, bilgisayar ekran görüntüleri aracılığı ile ele alınmıştır. Birçoğu satış amaçlı olan özel sitelerin ve bilimsel çalışmaların ifşa olması uygun görülmemiştir. Düzeltme olanağı sağlanabilmesi adına resmi sitelerin ise adreslerine yer vermek

* Dr. Öğretim Üyesi, Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, iremcalisicipala@gmail.com

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü.

gerekliliği duyulmuştur. Tespit edilebilen sorunları açıklayabilmek amaçlı sadece birkaç görüntü seçilmiştir; örnekleri çoğaltmak mümkündür çünkü pek çoktur. Çini alanında çalışmaya yeni başlayanlar ilk araştırma aracı olarak google gibi arama motorlarını kullanmaktadır. Bugünlerde *çini* denilince ilk bilgi olarak neye ulaşıldığını görmek açısından bu araştırmaya ayrıca gerek duyulmuştur.

Sorun 1: Çini alanına dair sorunların en başında tanımlama gelmektedir.

Sorun 2: Günümüz Türkçe'sinde çini denildiğinde genel algı, klasik Osmanlı Dönemi ile Selçuklu Dönemi geometrik geçme desenleri ve sıraltı tekniğidir. Hatta çininin hangi özelliğine dayanarak çini denildiği anlaşılamayan örnekler de bulunmaktadır (görüntü 1:). Özellikle tekstil alanında .gov.tr uzantılı internet sitesi adresleri dahil benzer örneklerin hızla çoğaldığı görülmektedir (görüntü: 2). Tabii ki -çini elbise- ifadesinden -çini desenli elbise- ifadesinin tercih edilmesi, çini alanındaki kargaşayı daha da çoğaltmayacaktır (görüntü: 1,2).

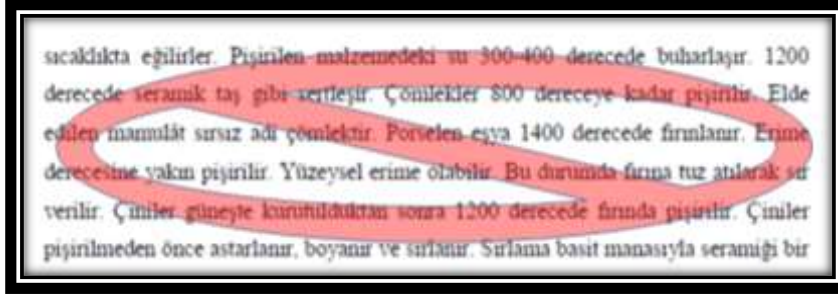


Görüntü 1:



Görüntü 2:

Sorun 3: Farklı uzmanlıklar tarafından hazırlanan ve çiniyi konu edinen onaylanmış bazı lisans üstü tezlerde, tarihçe, teknik, tanım gibi yanlış bilgiler aktarılabilir. Kendi uzmanlık alanlarına katkı sağladıkları muhakkak olan bu tezler, çini alanı için hatalı bilginin çoğalacağı bilimsel kaynak olmak özelliği taşımaktadır (görüntü: 3, 4). Oysaki fikir sahibi olmadıkları konularda bilgi aktarmaktansa, merak eden okurun ulaşabileceği yayınlar listelense daha bilimsel araştırmalar elde edilebilecektir.



Görüntü 3:



Görüntü 4: porselen ile çömlek arasındaki farkın bilinmeden çeviri yapıldığı görülmektedir. Sinoloji Bölümü Yüksek Lisans tezi. Dünyaca ünlü -İznik seramiği- nin yanlış tanımlanması gibi daha pek çok hata bulunmaktadır.



Foto 1: Yandaki Tezde yer alan resmin orijinali ve kaynağı (Atasoy ve Raby, tabak no: 286, 1989)

Sorun 4: Bütün pişmiş toprak yüzeylere yapılan sıralı dekorlarının çini olarak adlandırılması



Görüntü 5: Bu çalışmada uygulama çok başarılıdır ama çok yerindedir ama çini olarak değerlendirilmeli midir?



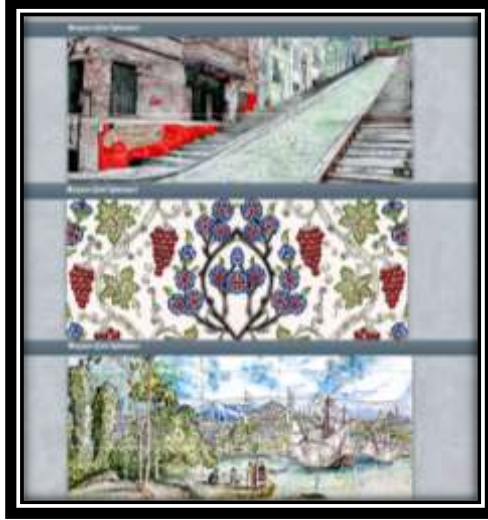
Foto 2: Kaplan çiçeğinin stilizasyonu, (Çini Bahçesinde Nevbahar, Sergi Kataloğu. 2010, 45)

Yeni çiçek motifleri pişmiş toprak üzerinde de uygulanmalı. Fakat geleneksel Türk seramiği olarak genellenebilen çini de kullanılan motifler stilize edilmiştir. Bu konuda ulaşılabilen yayınlar arasında Mimar Sinan Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümünün ve Ege Üniversitesi Öğr. Gör. Beril Sümer Şenol gibi akademik (Şenol ve Şenol, 2017) yapılan doğru çalışmalar, çini alanına geleneksel Türk sanatları kuralları doğrultusunda yenilik getirecek niteliktedir. Diğer yeni arayışlar ise çini değil, tezhip sanatı alanına giren natüralist üslubun ya da resim alanının (görüntü: 5, 7) pişmiş toprak yüzeyde uygulanmış örnekleri niteliğindedir. Bu anlayışın yani *seramik üzeri boyamaların hepsi çinidir* algısının +3 yaş tan itibaren oluşturulmaya başlandığı görülmektedir (bkz. görüntü: 6).



Görüntü 6:

Belediyelere ait kurslarda “boyacı- çini işlemeci” T.C. Millî Eğitim Bakanlığı’na bağlı Halk eğitim ve Akşam sanat Okulu bünyesindeki kurslarda “seramik ve çini” başlığı ile sıraltı fırça dekoru öğretilmektedir. (görüntü 7).



Görüntü 7:

Sorun 5: Kütahya da üretilen bütün pişmiş topraklara çini denilmesi

Günümüzde özellikle Kütahya ve İznik fritli çamur tekniğinden yola çıkarak yeni bünyeler araştırmaya ve sonuçları ile üretim yapmaya başlanmıştır. Yeni bünye üstüne basılan her deseni de çini olarak adlandırebilmektedirler (görüntü: 8). Porselen, seramik, çini tanımlamalarının bünye açısından da daha da karmaşıklaşacağı öngörülmektedir.

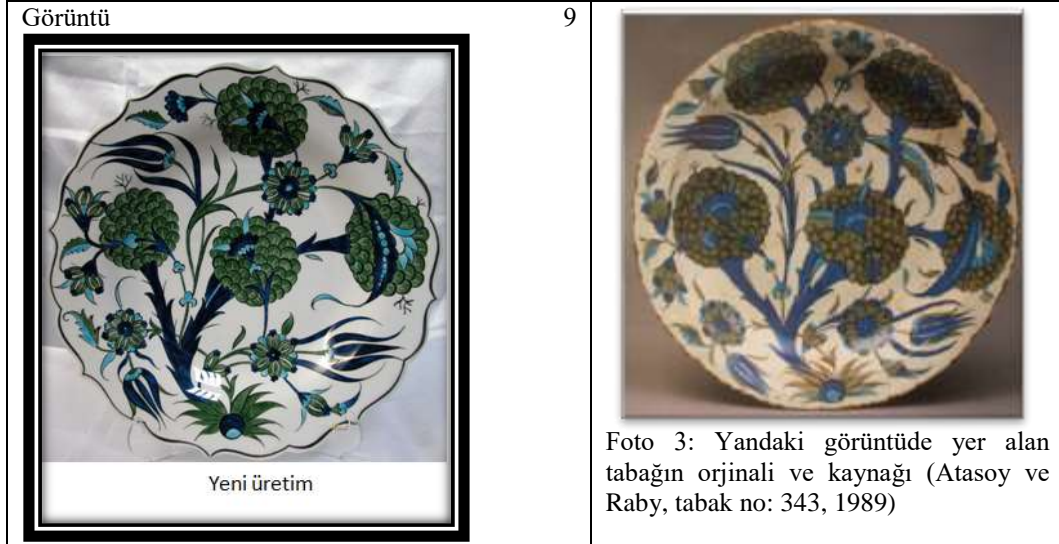


Görüntü 8:

İnternette çini olarak satılan ve genellikle çini diyarı Kütahya da geliştirilen beğenilerin sunumlarının önüne geçilebilecek gibi gözükmemektedir. Aynı sitede (görüntü: 8) çini bazen Osmanlı deseninin serigrafisi ile çoğaltılmışı bazen de çini bünye de çizgi film karakteri olarak yer alabilmektedir. Yine çini olarak adlandırılan ürünlere bakıldığında kabartma desenli üretimlerle karşılaşmaktadır. Porselen bünyeye yapılan serigrafisi kullanım eşyaları, turkuaz renkli kabartmalar, turuncu, siyah, kahverengi renk kullanımı..... arayışlar, denemeler sürekli. Hangi üretimin günümüz Türk beğenisini yansıttığını zaman belirleyecektir. Örneğin klasik çini üretiminden daha kısa sürede üretilebilen dolayısı ile zamandan yani maliyetten kazanılan fakat yine güzel, geleneksel gözüken, geneli, günümüz canlı renklerini geniş düz bir zeminde kullanıp merkezine ya da dışına sıraltı fırça dekoru ile lale vb. motif bezenmiş küçük çanakları turistik hemen her yerde görmek mümkündür. Belki de geleceğin geleneksel tanımlamasına girecektir.

Sorun 6: Reprodüksiyon yani tıpkı yapım olduğu iddia edilen ürünler.

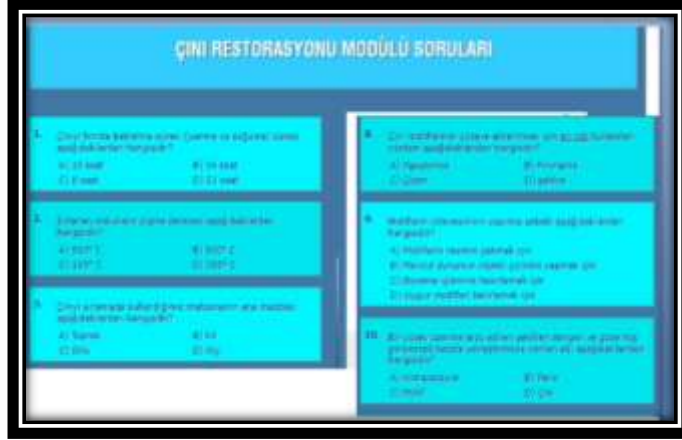
327



Bir çok tıpkı yapım olduğu iddia edilen sitede yer alan formların ön yüz yani desen görüntüsünden başka bir görüntü verilmemiştir. Oysaki tıpkı yapım denildiğinde form da aynı olmalıdır; değil ki bünyesi. Görüntü: 9'un foto: 3 olduğu iddia edilmektedir. kenar dilimine, motifler arasındaki doluluk boşluk oranlarına dikkat edilmemiştir. Ya gerçekten tıpkısı yapılmalı ya da *esinlenilmiştir* gibi bir ifade kullanılarak çini alanında yeni çalışmaya başlayanları görsel anlamda da yanıltmamalıdır.

Sorun 7: bilmediğini bilmeyenin öğretisi

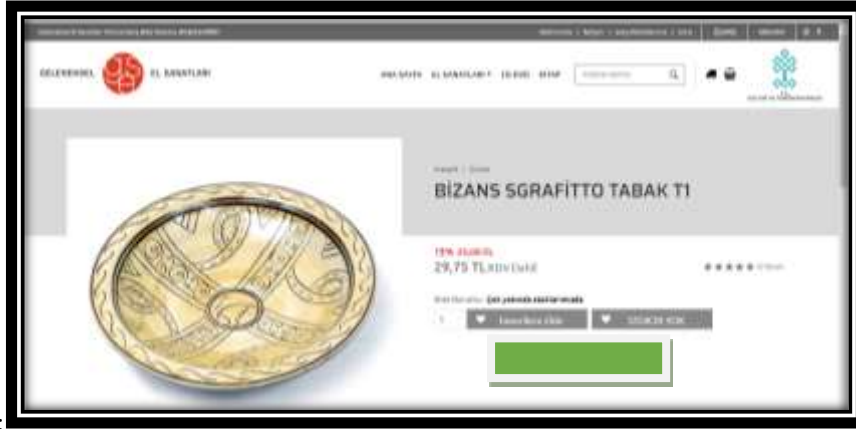
Aslında çini alanındaki en önemli sorundur; uzman olmayanların verdiği bilgilerle yetişen yeni uzmanlar... (görüntü: 1, 2, 10, 9, 12, 14, 15)



Görüntü 10:

Lise seviyesi eğitim veren okul ve kurumlarda çalışan öğretmenler için hazırlanan sorular incelendiğinde ezber bilgilere dayalı sorular ve cevaplarının yer aldığı görülmektedir. Örneğin 1. Soruda (görüntü: 10) fırında ne gibi hassasiyete sahip ürün pişirdiğiniz önemlidir. Kaç derecelik sır, bisküvi vb.... bu sorulardaki çini tanımınız nedir, sadece Kütahya malzemesi ise Kütahya malzemesinin çeşitliliği neden göz ardı edilmiştir?

Sorun 8: Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin resmi siteleri olan .gov.tr uzantılı sitelerde yanlış yönlendirmelerin yer alması.



Görüntü 11:

Solda Kültür ve Turizm Bakanlığı logosu görülen Geleneksel El Sanatları satış sayfasında (görüntü: 11) *Bizans sgraffito tabak* satışa sunulmuştur. Oysa ki Selçuklu Döneminde de sgraffito tabak üretilmiştir; neden tercih edilmemiştir ki?

"Geleneksel Çini Ustalığı" da UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesine seçildi....Yüzyıllardır sadece bir bezeme olarak değil aynı zamanda bir sağaltma aracı olarak da kullanılan ve bu nedenle kamusal ve dinî yapıları süsleyen çini sanatı da artık UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesi'nde Türkiye adına tescilli. Uluslararası Tanıtları UNESCO Yapacak (URL 2:)



Görüntü 12:

Yukarıdaki sayfada (görüntü: 12) (URL 3:), “Geleneksel Çini Ustalığı” tanıtılmaktadır. Alıntı yapılan alanda yer alan ifadeler değerlendirildiğinde belirtilen: *killi toprak*ın yanı sıra Türkler tarafından Selçuklu ve İznik seramiklerinin en önemli özelliği olan İslam seramik geleneğinin uzantısı fritli çamur, maalesef tanımda yer almamıştır; “*lüster*” ile “*perdah*” aynı tekniği belirtmektedir; Türk çini sanatı 12. Yy da başlamamıştır..... Tanıtım sayfası devam etmektedir..... oysa ki gerçek bir uzmana danışılmış olsa “Geleneksel çini ustalığı” daha bilimsel doğru bilgilerle tanıtılmış olacaktır. Resmi siteye güvenerek alıntı yapacak olan araştırmacı da doğru bilgiyi aktaracaktır.

Ancak aşağıda görülen (görüntü: 13) (URL 4:) Unesco’nun sayfasında *çini ustalığının*, *cini-making* olarak İngilizce’ye çevirilmiş olması çeviri konusundaki açığı kapatmış ve İngilizce’ye çeviri problemini ortadan kaldıracabilecek niteliktedir.



Görüntü 13:

Sorun 9: çini ile ilgilenenlerin yayınladıkları hatalı tarihçe, teknik bilgiler

Aşağıdaki görüntülerden :14 Havayolu dergisinden, : 15 ise çini eğitimi veren bir siteden alınmıştır. Benzeri pek çok örnek bulunmaktadır. Bir tanesi 9000 yıldan bahsederken bir diğeri ancak yaklaşık 1000 yıl geriye gidebilmektedir.



Görüntü 14:



Görüntü 15:

Sorun 10: öncelikle sanat tarihi uzmanlığı olan araştırmacıların seramik üretmelerine olanak tanımamak

Türk Çini Sanatı Tarihini oluşturan özellikle Sanat Tarihi alanındaki değerli araştırmacıların, sgraffito, lüster gibi tekniklerin bazılarını, hatta uzmanlıklarına göre hemen hepsini uygulayabilme şansları olsa, bazı buluntuları daha anlaşılabilir tanımlayabilecekleri düşünülmektedir. Örneğin kırmızı çamur üstüne yapılan beyaz astarın kazınarak dekorlandıktan sonra renkli şeffaf sırla sırlandığı zaman başka bir renklendirici daha kullanılmadığını ya da lüster tekniğinde esas önemli olanın 3. pişirimin derecesi değil de pişirim ortamı olduğunu bilebileceklerdir.

Sorun 11: Müzelerde yer alan geleneksel Türk seramiği ürünlerin tanıtım kartları

Müzeler, kültürün maddi belgelerinin sergilendikleri ve korundukları mekanlardır. Görmek, öğrenmek için gezilir, okunan bilgilerden daha kalıcıdır. Bu nedenle tanıtım kartları da önemlidir. Araştırmacılar, hangi alanda, sıfatta, yaşta olursa olsun tanıtım kartlarından bilgi edinip, notlar alabilmektedir.



Foto 4: İstanbul Şehir Müzesi Tanıtım kartı: “Eser-i İstanbul” damgalı *fayans (seramik) lahana biçiminde kapaklı Kase, 19. yy ortaları*” olarak yazmaktadır. “Eser-i İstanbul” üretimleri porselendir; fayans (seramik) ifadesi yerine porselen olarak yazılmalıdır.



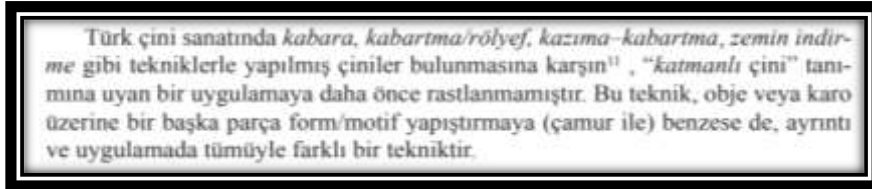
Görüntü 16:

Türk ifadesinin yurtdışı kaynaklı müzelerce çoğunlukla belirtilmediği gözlenmiştir. Özellikle Selçuklu Dönemi seramik üretimleri, genellikle günümüzde İran topraklarında olan üretim yerleri ve yüzyılı belirtilerek tanıtılmaktadır. Selçuklu Dönemi seramiğin tanıtım kartında dönem olarak Selçuklu belirtilmiştir ama kültür olarak İran geçmektedir (görüntü: 16).

Sorun 12: biz çinicilerin yeni buluntuları



Görüntü 17:



Görüntü 18:

Sayın Hocamız çini alanındaki azınlık bilim insanlarından. Yaygın adıyla barbutin, rölyef teknikleri, bilinenden farklı olarak sırta yapıştırıldığı için 'katmanlı çini'(görüntü: 17, 18) olarak sunulmaktadır. Yenilenme tabii ki şart fakat geliştirilen tekniğin geleneksel yöntemle üretilmiş olanının adının yayınlarda sadece bir kez geçirilmesi bile zaten karışık olan çiniyi daha rahat kavramamıza yardımcı olabilirdi. Hakemli dergide yayınlanan makalede, Türk Çini Sanatı ile ilgili açıklama yukarıdaki gibidir.

Bir başka sorun:

Çini geleneksel Türk sanatlarından bir tanesidir; geleneksel Türk seramiği olarak tanımlanabilir. Ancak bazı akademik yükselmelerde ve bilimsel çalışmalarda çinicileri değerlendiren bazı bilim insanlarının uzmanlığı pışmış topraktan farklı fakat geleneksel Türk sanatları ortaklığında olduğu için çiniyi yukarıda sorun olarak tespit edilenler kapsamında değerlendirebilmektedir. Bu durum çini alanındaki uzmanlaşmayı gelişmeyi engelleyebilmektedir.

Sonuç

Farklı uzmanlıklar tarafından, yabancı dil bilimciler, Türk dili ve edebiyatı, sanat tarihi, arkeoloji, seramik mühendisliği, geleneksel Türk seramiği uzmanlarının ve ilgili diğer uzmanlık alanlarının ortak bir çalışma yaparak, bilimsel yayınlardaki bilgi kirliliğini temizlemesine olanak sağlayacak bilgilerin oluşturulması gerekmektedir.

Çini kelimesinin kapsamının belirlenmesi, tanımının yapılması, doğru tarihçenin yayılması ve kolay bilgiye ulaşıldığı internet ortamında öncelikle .gov.tr uzantılı sitelerde bu doğru bilgilerin yer alması gerekmektedir.

Çini ile ilgilenen herkesin yararlanabileceği , doğru bilgilerle beraber hatalı olan bilgilerin de belirtildiği, örneğin: yayınlanmış olan yayınlara ulaşıldığında, bu yayında..... bilgilernedenlerle hatalıdır diye *flash* ile uyarı veren, bir bilgi bankası oluşturulması gerekmektedir.

Kaynaklar

AĞAR Elif Esmâ, **Türkiye’de Güzel Sanatlar Fakültelerinin Geleneksel Türk El Sanatları Bölümlerindeki Eğitim Programlarının Etüdü Ve Değerlendirmesi (Türk Sanatı Eğitimi Yaklaşımları)**, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Danışman Prof. İlhan Özkeçeci, Isparta, 2005.

ATASOY Nurhan, RABY Julian, **İznik**, London, 1989, Alexandria Press

ATILGAN OKAY Sevay, Orta Öğretim Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Geleneksel Türk El Sanatları Eğitiminin Yeri Ve Önemi, **Sanat Tarihi Dergisi**: XXII, Sayı:1, 2013, 189-210.

-----**Çini Bahçesinde Nevbahar**, MSGSÜ Sitare Turan Bakır Atölyesi Öğrencileri. Sergi Kataloğu. **MSGS Üniversitesi ve Klasik Türk Sanatları Vakfı**. 2010, 45

GÜL Yasemin, Sanayi-İ Nefise Mektebinde Tezyinat Bölümünün Kurulması Hakkında Bazı Değerlendirmeler, **ASOS Journal**, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi: 40, 2017, s. 386-403

HIZLI Neslinur, AYSEL Nezih R., Ernst Eglü’nin Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Eğitimi Reformu Çalışmaları, **Ernst a. Eglü: Türkiye’ye Katkılar**, Mimarlar Odası Yayını, Ankara, 2017, 75- 84, s:75

ŞENOL B., ŞENOL S. Bozdağ’ın kıymetlisi Sideritis tmolea (Sivriçay) için bir motif çalışması. **IX. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folklorü Kongresi Bildiriler kitabı**, Bayındır İzmir. 2017, s:375

URL 1: <http://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/tarihce/123/Page.aspx>

URL 2: <http://aregem.kulturturizm.gov.tr/TR,167848/geleneksel-cini-ustaligi-da-unesco-insanligin-somut-olm-.html>

URL 3: <http://aregem.kulturturizm.gov.tr/TR-202368/geleneksel-cini-ustaligi.html>

URL 4: <https://ich.unesco.org/en/RL/traditional-craftsmanship-of-cini-making-01058>

**MENTEŞE SANCAĞI'NDA RODOS SEFERİ İLE İLGİLİ
MENKİBELERİN-EFSANELERİN MİNYATÜRLENMESİ**
MINIATUREİZATION OF TALES RELATED TO RHODES EXPEDITION IN
MENTEŞE SANJAK

*ÖmürKoç**

Özet

İlk örneklerini Uygurların verdiği minyatür sanatı Dünyada büyük bir coğrafya üzerinde uygulama alanı bulmuştur. Uygurlardan Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma Dönemi'ne kadar minyatür resim sanatının tek temsilcisidir. Osmanlı Minyatür Sanatı'nın en önemli özelliği belgeleyicilik özelliğinin olması ve döneminin birçok özelliklerini yansıtmasıdır. Türk Minyatür Sanatı saray desteğinde gelişme göstermiş ve konularını daha çok padişah ve çevresinden almıştır. Türk Sanatı'nın birçok dalında örneklerini verdiği ve nakkaşların severek uyguladıkları konulardan biriside menkıbeler, efsanelerdir. Ahmet Yesevi ve Mevlana ile ilgili menkıbeler örnek verilebilir. Onuncu Osmanlı Padişahı Sultan Süleyman ilk fetihle neticelenen seferi Belgrad'ın alınmasından sonra ikinci önemli seferini 1522'de Rodos'a yapmıştır. Padişah 16 Haziran'da İstanbul'dan ayrılarak 22 Temmuz'da Menteşe Sancağı Gökbel Darbendi'ni geçti, yaklaşık 153 gün süren kuşatmadan sonra 10 Ocak 1523'de Rodos Adası'nı fethederek Menteşe Sancağı'ndan ayrıldı. Menteşe Sancağı'nda Pisilihoca, Sarıana ve Hamursuz Dede ile ilgili menkıbeler-efsaneler seferin yapıldığı tarihten günümüze kadar bize ulaşmış ve daha önce minyatürleri yapılmamıştır. Minyatürler Hünername, peyzaj ve portre özelliklerini gösterirler. Günümüz nakkaşlarının konu sıkıntısı olmamalıdır çünkü Türk tarihi ve edebiyatı oldukça zengindir. Tasarımları yapılmamış çok sayıda konu minyatürlemeyi beklemektedir. Rodos ile ilgili minyatürler bu bakımdan değerlendirilebilir. Sanatçıların günümüzde orijinal minyatürleri görme, sergileme, yayın, malzeme temini ve eğitim verecek hoca sıkıntısı yoktur diyebiliriz. Ancak Batılılaşma Dönemi'nde görülen olumsuzluk ve eksiklikler, günümüz de resim- minyatür sanatlarının arasındaki farkların yeterli anlaşılmaması, yanlış yayınlar, naif resim, çocuksu resimlerle eş tutulması, kötü kopyalar, ince işçilikten yoksun örnekler gibi olumsuzluklar minyatür sanatımızı bekleyen sorunlardan bazılarıdır.

Anahtar kelimeler: Minyatür, menkıbe, Osmanlı, Türk Sanatı, Rodos Seferi

Abstract

The miniature art of the first examples given by Uighurs found the application area on a big geography in the world. It is the only representative of the art of miniature painting from Uighurs until the westernization period of the Ottoman State. The most important feature of the Ottoman Miniature Art is that it has a documenting feature and reflects many features of its period. The Turkish miniature art has developed in support of the palace and has received more of its subjects from the sultan and its environs. There are some examples of Turkish arts that have given examples in many branches and which nakkaşları lovingly applied. These examples are legendary. Examples related to Ahmet Yesevi and Mevlana can be given.

The tenth Ottoman sultan, Sultan Süleyman, made his second major expedition to Rhodes in 1522 after the capture of Belgrade after the first conquest. The Sultan left Istanbul on 16 June and crossed the Menteşe Sanjak Gokbel Darbendi on 22 July. After approximately 153 days of encirclement, he conquered Rhodes Island on 10 January 1523 and left Menteşe Sanjak. In the Menteşe Sanjagi, Pisilihoca, Sarıana and Hamursuzdede about menkbearer-legend has reached us from the date of the campaign until the date of the miniatures and has not been done before. Miniatures Hünername show landscape and portrait features. Today's nakkaş should not have any concerns regarding a subject matter because Turkish history and literature are very rich.

Numerous issues that have not been designed are awaiting miniaturization. Miniatures related to Rhodes can be evaluated in this regard.

Today, we can say that artists do not have the hassle of seeing, exhibiting, publishing, material designing and teaching the original miniatures. However, the negativities and deficiencies in the westernization period, the differences between the painting and miniature arts are not understood

* Dr. Öğretim Üyesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, okoc@mu.edu.tr

enough. The false publications, the naive paintings, the coexistence with childlike paintings, the bad copies and the examples lacking fine workmanship are some of the problems waiting for our miniature art.

Keywords: Miniature, tales, Ottoman, Turkish Art, Rodos Expedition

Giriş

Yazma eserdeki metni daha iyi anlatabilmek, süslemek için yapılan, kendine has özellikleri ve teknikleri olan minyatür sanatı ilk örneklerini Uygurlarda vermiştir. Büyük bir coğrafya üzerinde uygulama alanı bulan minyatür sanatı, Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma Dönemine kadar ki tarihi süreçte Türk resim sanatının tek temsilcisi olmuş, birçok eser tasarlanmış yurt dışı ve içinde müze, kütüphane ve özel koleksiyonlarda yer almıştır. Osmanlı minyatür sanatının en önemli özelliği belgeleyicilik, özelliğinin olması, döneminin birçok özelliklerini yansıtmasıdır. Osmanlı minyatür sanatı saray desteğinde gelişme göstermiş ve konularını daha çok padişah ve çevresinden almıştır. Hünernâme, Süleymanname, Surname, Şehname gibi yazmalarda ki minyatürlerde padişah ve çevresinin savaşları, tahta çıkma törenleri, elçi kabulleri, padişahın avlanması gibi konuları ele almıştır. Ayrıca edebiyatımızın önemli örnekleri ile peygamberimizin hayatını konu alan Siyer-i Nebi yazma eserlerimizde olayları hikayeleştirilen minyatürler olarak gruplandırılabilir. Fatih Sultan Mehmed'in portresi başta olmak üzere diğer padişahları, din ve önemli devlet büyüklerinin portrelerinin yer aldığı Silsilenâme, Kıyafetnâmeler portre özelliği olan minyatürlerimize örnek verebiliriz. Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nin en önemli nakkaşlarından Matrakçı Nasuh'un eserleri topografik konulu minyatürler olup, çeşitli kentleri, menzilleri, limanları o günkü konumlarıyla, özellikleriyle bizlere yansıtıyor olması ve başka minyatür okullarında benzer uygulamaların olmamasıyla da önemli eserlerdir. Türk minyatür sanatında bilimsel konulu eserlere de yer verilmiştir. Sabuncuoğlu'nun Cerrahiyetül-Haniyye'si, Cezeri'nin otomatları, Şehinşahname'deki rasathane minyatürleri örneklerden bazılarıdır. Türk sanatımızda birçok yazmada örneklerini gördüğümüz, nakkaşların severek minyatürlerini tasarladıkları konular mucizeler, menkıbeler, efsaneler, destanlar ve halk hikâyelerimizdir ve Hoca Ahmed Yesevi, Mevlana, Hacı Bektaş-ı Veli ile ilgili menkıbeler örnek verilebilir. Hoca Ahmed Yesevi ile ilgili birçok menkıbeden en çok bilinen Arslan Baba'dan Peygamberimizin emanetini vermesini istemesidir. Muğla ili ve ilçeleri menkıbe, efsane, halk hikâyeleri bakımından oldukça zengindir. Rodos Seferi ile ilgili menkıbeler, efsaneler dilden dile anlatılarak günümüze kadar ulaşmıştır. Menkıbeleriyle tanınan yörede yaşamış, sevilmiş, takdir görmüş eren, dede, evliya gibi adlar verilmiş, adaklar adanmış, türbeleri önemli ziyaret yeri olan Pisili Hoca, Sarı Ana ve Hamursuz Dede bunlardan bir kaçıdır.



Resim 1: Hz. Muhammed'in (s.a.v.) mucisesi: Hz. Ali ve Fatıma'nın düğününde, bütün Medinelilerin yemesine karşın yemek tükenmez. Siyer-i Nebi, TİEM. 1974

Fatih Sultan Mehmed'in emriyle 1480 yılında Mesih Paşa komutasındaki Osmanlı donanmasının gerçekleştirdiği Rodos Seferi başarısızlıkla sonuçlandı. Onuncu Osmanlı padişahı Sultan Süleyman Yavuz Sultan Selim'in 1520 yılında vefatından sonra tahta çıkmıştır. 1521 yılında ilk fetihle neticelenen seferi Belgrad'ın alınmasından sonra ikinci önemli seferini, Saint-Jean şövalyelerinin üs edindiği 1522 yılında Rodos'a yapmıştır. Seferin serdarlığına ikinci vezir Mustafa Paşa tayin edilmiş, 4 Haziran 1522'de 400 harp ve bir o kadar nakliye gemisinden meydana gelen

Osmanlı donanması, meşhur Amiral Kurtoğlu Muslihiddin Reis'in idaresinde, Rodos'a hareket etmiştir. Sultan Süleyman ise 16 Haziran pazartesi günü İstanbul'dan ayrılarak Üsküdar'a geçmiş ve ertesi gün orduyla birlikte yola koyulmuştur. Sultan ve ordusu yazın kavurucu sıcaklarda mümkün olduğunca geceleri yol alarak İzmit, İzmit, Kütahya, Denizli, Aydın -Çine yolu üzerinden Gökbel'i aşmış 22 Temmuz günü Menteşe Sancağı (Muğla) topraklarına girmiştir. Burada Bozöyük, Karabağ ve Gökova menzillerini takip eden Sultan, 41 günlük bir yolculuğun ardından 26 Temmuz'da Marmaris'e ulaşmıştır. İki gün sonra Rodos'a geçmiş ve Rodos Kalesi'ne nazır bir mevkiye yer alan Kızıltepe'de otağını kurmuştur. 29 Temmuz Salı günü başlayan kuşatma yaklaşık 153 gün sürmüş, 21 Aralık 1522'de yapılan teslim antlaşmasıyla fetih gerçekleşmiştir. Rodos'un fethinden sonra 2 Ocak'ta Marmaris'e dönen Sultan, burayı kısa süreliğine de olsa bir başkent gibi kullanmıştır. Kış şartlarının ağırlaşması ve havaların oldukça soğuması sebebiyle 10 Ocak cumartesi günü Menteşe Sancağı'ndan ayrılmıştır. (Kanuni Yolu Sultan Süleyman'ın Rodos Seferi, proje harita broşür, 2017)



Resim 2: Rodos Kuşatması, Arifi, Süleymanname



Resim 3: Kanuni Sultan Süleyman'ın Rodos'u Fethi – Minyatür Ömür KOÇ

Sultan 23 Temmuz'da Menteşe Sancağı'nın merkezi Muğla-Karabağlar Sahrası'nda konaklamıştır. Burada üç gün konaklayan Sultan kendini halka göstermiş, Divan-ı Hümayun'u burada toplamıştır. Matrakçı Nasuh ruznamede Karabağlar mevziliinde ordunun dağ etekleri ile bağ ve bahçeleri doldurduğundan bahseder. Nakkaşın Rodos Seferi ile ilgili minyatürlerinin olmaması ilginçtir.

Hamursuz Dede'nin kabri Muğla-Düğerek arasında kendi adıyla anılan Hamursuz Dağı'nın tepesindedir. On dördüncü ve on altıncı yüzyıllar arasında bir zamanda yaşadığı tahmin edilmektedir. Tam adı hamursuz Mustafa Dede'dir. Bir başka rivayete göre asıl adı Mehmed Said'tir ve Şeyh Kemalettin'in biraderi olarak kabul edilir. (Önal,2003,300) Eski Mevlevihane'nin (Kadıazade Camii-Muğla) aşçılarından, hamur yoğururken maya kullanmadığı için "Hamursuz" lakabıyla anılır olmuştur.(Açıkgöz,2018) Yakın bir zamana kadar Muğla ve çevresinden gelenler, Hamursuz Dede'nin kabrini ziyaret ederek, kurban keserek, mum yakarak ve bez bağlayarak çeşitli dileklerde bulunuyorlardı. Günümüzde askeriye bölgesi olması nedeniyle ziyaretçileri yok denecek kadar azdır.



Resim 4: Hamursuz Dağı-Muğla



Resim 5: Hamursuz Dede Türbesi, Hamursuz Dağı-Muğla

Rodos Seferi ile ilgili menkıbe Hamursuz Dede'nin Osmanlı Ordusu'nu doyurmasıdır. Muğla'da Hamursuz Dede askerleri hamur yaparak doyurur. "Asker çok gelmiş, yiyecek yok imiş, Hamursuz Dede ortada hiçbir şey yok iken hamur pişirivermiş. Askerin garnı doymuş. Ortada hamur yok, gören yok, askerlerin hepsini doymuş." (Önal, 2003, 338)
"Kanuni Sultan Süleyman Muğla Karabağlar Yaylasında" Minyatürde; padişah otağında güreşi izlemektedir. Sol üstte Ulu Camii, Kurşunlu Camii, Masa Dağı, hemen altında Hamursuz Dağı, sol altta Alan Kavağı olarak bilinen tarihi tescillenmiş çınar ağacıyla Mentese (Muğla) tasvir edilmiştir. Hamursuz Dede, minyatürde kolunu kazana sokarak bir kazan yemek yapmış ve hazırladığı kazanla bütün orduyu doyururken tasvir edilmiştir. Sağ altta Muğla- Karabağlar'ın simgelerinden büryan kebabı, kavunu ve göç çiçeklerine yer verilmiştir. 2017 tarihli ve 22x20 cm. boyutundaki minyatür, Hünername, portre ve topografik özellik gösterir. Kâğıt üzerine altın, gümüş, guvaj ve suluboya malzemeleridir.



Resim 6: Kanuni Sultan Süleyman Muğla Karabağlar Yaylası'nda-minyatür Ömür KOÇ



Resim 7: Kanuni Sultan Süleyman Muğla Karabağlar Yaylası'nda, detay

Pisili Hoca, Horasan'dan gelip Pisi'ye yerleşmiştir. Pek çok vakıf kurmuştur. Asıl adı İsa Efendi olup Pisili Hoca olarak anılır. Bir rivayete göre adı Abdulvehap'tır. Kanuni devrinde yaşamıştır. Kabri Yeşilyurt beldesindedir. Vakf-ı Sofıyane-i Pisili Hoca olarak eşr ve harç vermediği kayıtlara geçmiştir. Mevlevi olduğu Muğla'da sofıhanesi, Pisi köyünde mescit ve zikirhanesi bulunduğu belirtilir. Vakfı II. Beyazıt vermiştir. (Yiğit, 1988, 121; Önal, 2003, 353)



Resim 8: Pisi-Yeşilyurt-Muğla



Resim 9: Pisili Hoca Türbesi, Pisi-Muğla

Pisili Hoca menkıbesinde “Kanuni”nin Pisi’ye gönderdiği asker ve posta onbaşlıları bir avuç yerine üç avuç yem katınca, atlar yem yemezler. Bir asker gelir: ”Efendim atlar yem yemiyorlar” der. Pisili Hoca ”Hadi hadi yiyin” der. Sultan Süleyman’ın atları yiyip dururmuş. Yem yemeyen diğer atları gören Sultan Süleyman “neden bu hayvanlar yemedi? ” Pisili Hoca “haram diye yemediler, bir avuç yerine üç avuç yem kattılar da ondan” demiş. (Önal, 2003, 353)
“Süleyman Şah hoca’nın bulunduğu yere gelmiş, Pisili Hoca bir kazan pilav yapmış, askere dağıtmaya başlamış. Pilav biraz az kalınca Süleyman Şah Pisili Hoca’dan bir daha yemek yapmasını istemiş. Ama birden ne olmuşsa o zaman olmuş, Askerlere bir daha pilav dağıtmaya başlamış, dağıttıkça pilav çoğalıyormuş, asker doymuş.(Önal, 2003, 339)

Pisili Hoca’nın Rodos Seferi ile ilgili menkıbe minyatüründe; “Kanuni Sultan Süleyman Rodos Seferine giderken Pisili Hocayı ziyareti ve Pisili Hoca’nın Osmanlı Ordusunu doyurması” konusu minyatürlenmiştir. Kanuni Sultan Süleyman Pisili Hoca’yı ziyarete Pisi’ye geliyor. Pisili Hoca gelen askerlere pilav ve saman veriyor, pilav ve saman bitmiyor, askerler doyuyor.2017 tarihli ve 23x17 cm. boyutundaki minyatür, Hünername ve portre özelliği taşır. Kâğıt üzerine altın, gümüş, guvaj ve suluboya malzemeleridir.



Resim 10:Kanuni Sultan Süleyman’ın Pisili Hocayı Ziyareti-Minyatür Ömür KOÇ

Sarıana’nın türbesi, Marmaris’de, yeni otogardan limana giderken Pilav Tepesi olarak da bilinen yerin hemen yakınındadır. Sarıana uzun sarı saçlarıyla ve Rodos Seferi ile ilgili iki menkıbesiyle bilinir. Sultan Rodos’u fethettikten sonra Marmaris’e döndüğünde Sarıana’nın vefatını öğrenmiş ve kabrinin üzerine türbe inşa ettirmiştir.



Resim 11:Sarıana Türbesi,Marmaris



Resim 12:Sarıana Türbesi’nden

“Sultan Süleyman ve Ordu Rodos Seferi için Marmaris’te” konulu minyatür; 2017 tarihli, 42x24 cm. boyutlarındaki minyatür, Hünername, topografik ve portre özelliği taşır. Kâğıt üzerine altın, gümüş, guvaj ve suluboya malzemeleridir.



Resim 13: Kanuni Sultan Süleyman ve Osmanlı Ordusu Rodos Seferi için Marmaris'te-Minyatür
Ömür KOÇ

Sarıana'nın Rodos Seferi ile ilgili menkıbesinde; Sultan Süleyman Rodos Seferi'ne giderken Marmaris'te Sarıana adlı ermiş kadının yanına gider. Sarıana'nın bir ineği varmış, suğar suğar kulege doldurmuş, Asker içer bitmezmiş. Sarıana kerameti gösteriyor. Askerin biri bakmış bu ne böyle demiş, içinden. Tam o sıra ineğin memesinden kan gelmiş, Sarıana askere “oğlum kalbindüzelt” demiş. (Önal, 2003, 336)

Kanuni Sultan Süleyman ve Osmanlı Ordusu Rodos Seferi için Marmaris'te minyatürünün üst kısmında Sarıana'nın süt sağması ile ilgili menkıbesine yer verilmiştir.



Resim 14: Kanuni Sultan Süleyman ve Osmanlı Ordusu Rodos Seferi için Marmaris'te minyatüründen detay

Sarıana'nın Rodos Seferi ile ilgili bir başka menkıbesinde; Sultan Süleyman Sarı Ana'ya Rodos'u alabilecek miyim diye sorduğunda, “oğlum şurada biraz ötede armut alanı var, armut alanından yarım saat veya bir saat öte geçeceksin bir hastalığa tutulacaksın, armut olsa ben iyi olacağım dersin, askerlerden bir tane armut çıkarsa Rodos'u alamayacaksın” demiş. Kanuni askerlerin torbalarını aratmış, birkaçından armut çıkmış, torbasından armut çıkan askerleri Rodos'a götürmemiş.



Resim 15: Kanuni Sultan Süleyman ve Osmanlı Ordusu Rodos Seferi için Marmaris'te minyatüründen detay

Sonuç

Günümüz nakkaşlarının konu sıkıntısı olmamalıdır çünkü Türk tarihi, sanatları ve edebiyatı oldukça zengindir. Tasarımları yapılmamış çok sayıda konu minyatürlenmeyi beklemektedir. Kanuni Sultan Süleyman'ın Rodos Seferi ile ilgili minyatürler bu bakımdan değerlendirilebilir. 1980 yıllarında sanat eğitimi veren ve bizleri yönlendiren hocalarımızın sayısı çok azdı. Malzeme temininde özellikle altın varak satın almada, orijinal eserleri görme, incelemede ve eserlerimizi sergilemede sorunlarla karşılaşılıyorduk. Günümüzde sanatçıların orijinal minyatürleri görme, sergileme, yayın, malzeme temini sorunu yoktur diyebiliriz. Ancak günümüzde çok sayıda güzel sanatlar eğitimi veren fakültelerimizin olması sanatımızda ki kalitenin yüksek olduğunu göstermez. Kaliteli, vasıflı hocalarımız, öğrenmeye sanata aç öğrencilerimiz ne derecede var? Batılılaşma Dönemi'nde Türk Sanatı'nın hemen hemen tüm kollarında olduğu gibi minyatür sanatımızda da olumsuzluklar, eksikliklerle birlikte batı tarzındaki resim sanatının etkileri de görülmüştür. Klasik minyatür sanatının özellikleri ve tekniklerinin yerine suluboya ve yağlıboya teknikleri uygulanmaya başlanmıştır. Günümüzde de resim ile minyatür sanatları arasındaki farkların yeterli anlaşılabilmesi nakkaşların perspektifi bilmedikleri gibi hatalı yorumlara neden olmaktadır ve yayınlarda yer almaktadır. Mimar Koca Sinan gibi bir dâhiyi bize kazandıran Osmanlı sanat okulları değil mi? Günümüzde bazı eserlerimiz (halı, kilim, tezhib, minyatür, çini, kat'ı vb.) hala daha yabancı ülkelerin ürünleri olarak yayınlanmaktadır. Minyatür sanatımızın naif resim, çocuksu resimlerle eş tutulması, kötü kopyalar, ince işçilikten yoksun kötü örnekler gibi olumsuzluklar minyatür sanatımızı bekleyen sorunlardan bazılarıdır.

Kaynakça

- AÇIKGÖZ, Namık (Prof. Dr.) **Röportaj**, Muğla, 2018
AND, Metin, **Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008
ÇINAR, Ali Abbas, **Muğla Karabağlar Yaylası (Tarih, Toplum ve Kültür)** Muğla Belediyesi Kültür Yayınları, Muğla, 2010
EROĞLU, Zekai, **Muğla Tarihi**, Muğla Belediyesi Kültür Yayınları, Muğla, 1939
Kanuni Yolu Sultan Süleyman'ın Rodos Seferi, Proje, harita broşür, Muğla İl Kültür Müdürlüğü, 2017
ÖNAL, Mehmet Naci, **Muğla Efsaneleri**, Muğla Üniversitesi Yayınları, Muğla, 2003
UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, **Büyük Osmanlı Tarihi**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, cilt 2
Yurt Ansiklopedisi, 1983, **Muğla**, Anadolu Yayınları, İstanbul, VIII

KASTAMONU YAZMA ESER KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN ÜÇ FARKLI MURAKKA ALBÜMÜNÜN KİTAP SANATLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ

EXAMINATION OF THREE DIFFERENT MURAKKA ALBUMS IN KASTAMONU MANUSCRIPT LIBRARY IN TERMS OF BOOK ARTS

*İ.M.V. Noyan Güven**

Özet

Kitap sanatları olarak isimlendirilen hat, tezhip, ebru, minyatür, cilt gibi sanat alanları binlerce yıllık kültürün görsel objeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kültür ve sanat ürünlerini irdelemek günümüz sanatçısına eser üretim sürecinde oldukça zengin fikir, malzeme ve teknik imkan sunacaktır. Bu düşünceden hareketle kütüphane, müze, koleksiyon ve arşivlerimizdeki sanat değerine sahip eserlerin araştırmacılar tarafından bilim ve sanat camiasına kazandırılması Türk sanatının gelişmesine katkı sağlayacaktır. Bu bağlamda Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi kitap sanatları açısından zengin bir koleksiyona evsahipliği yapması bakımından dikkate değerdir.

Bildiride Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi'nde bulunan üç adet murakka albümünün Türk sanatları açısından incelenip analizlerinin yapılması hedeflenmiştir. Bu hedef doğrultusunda gerekli izinler alındıktan sonra araştırmaya konu olan eserler yerinde incelenmiş, detaylı fotoğrafları çekilerek arşivlenmiştir. Ele alınan 37 HK 4209, 37 HK 4210, 37 HK 4213 envanter numaralı murakka albümlerinin cilt süslemeleri, tezhipleri, hat yazıları ve ebruları analiz edilmiş; özellikle ebrularının kullanım alanları, türleri, yapıştırma teknikleri irdelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kitap Sanatları, Murakka, Ebru

Abstract

Known as book arts, art fields such as hat, illumination, marbling, miniature and skin are seen as visual objects of thousands of years of culture. Examining these cultures and art products will present a rich range of ideas, materials and techniques to the contemporary artist in the production process. From this point of view, it will contribute to the development of Turkish art by gaining the works of art in our libraries, museums, collections and archives to science and art society by the researchers. In this context, Kastamonu manuscript library is remarkable in terms of hosting a collection rich in book arts.

This study aims to analyze and analyze three murakka albums in Kastamonu manuscript library in terms of Turkish arts. In line with this objective, after obtaining the necessary permissions, the works that are subject to the investigation were examined and detailed photographs were taken and archived. 37 HK 4209, 37 HK 4210, 37 HK 4213 volume decorations, illumination, line writings and marbling were analyzed; especially the use areas, types and bonding techniques of marbling were studied.

Key words: Book Arts, Murakka, Marbling

Giriş

Hat sanatındaki güzel yazı örneklerinin sonradan özenle bir araya getirilmesiyle hazırlanan albümlere murakka albümü denir. **Murakaa** “yamalı” anlamında kullanılan Arapça bir kelimedir. Çoğul ifadesi **murakkaâttır**. Kelime zaman içerisinde Farsça’dan Türkçe’ye “murakka” şeklinde geçmiştir. İlk örnekleri kitap şeklinde hazırlanmıştır. XV. yüzyıl sonlarında rastlanılan murakka albümlerinin hazırlanmasındaki esas; güzel yazılarla beraber farklı zamanlara ait minyatür, katı, tezhip gibi değişik sanat dallarının bir araya getirilmesi ve eserlerin uzun süre korunması amaçlanmıştır. (Derman, 2006, 204)

Murakka albümünde kullanılması tasarlanan kıt’alar yapıştırma kurallarına göre hazırlanmış mukavvalara yapıştırılıp uygun alanları bezendikten sonra aynı ebatta kesilerek sırt sırta getirilir. Üç kenarından deri veya kumaş şeritlerle birbirine tutturulur. Daha sonra hazırlanan ikili sayfa farklı ikili sayfaya dip kısımlarından deri veya kumaşla bağlanır. Bu şekilde hazırlanan sayfalar bir araya getirilerek ciltlenir. Bu tarz murakka’lara “düz murakka”, “kitap murakka” veya

* Dr.Öğr. Üyesi. Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kastamonu, noyan@kastamonu.edu.tr

sadece murakka denilmektedir. Eğer sayfalar ucuca eklenmek sureti ile bir araya getirilerek hazırlanmış ise tüm sayfalar aynı anda açılır ve zikzaklı bir şekilde katlamak mümkün olur ki bu türe de “körüklü murakka” denir. (Derman, 2006, 205) Albümde yer alan tüm yazılar tek bir hattata ait ise “Mürettep (Düzenli) Murakka”, farklı hattatların yazılarının bir araya getirilmesiyle oluşturulan albümlere de “Toplama Murakka” denir (Özönder, 2003, 137). Murakka albümleri İslam sanatlarının güzelliklerinin estetik bir biçimde işlendiği kıymetli eserlerdir.

Müze, kütüphane ve arşivlerde araştırmacılar tarafından incelenmeyi bekleyen bir çok sanat eseri olma özelliği ve içerdiği bilgiler bakımından kıymetli eser bulunmaktadır. Bu eserlerin bir kısmı da Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesi’nde yer almaktadır. Bu bağlamda Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesi’ndeki bulunan eserlerin bir bölümü araştırmacılar tarafından incelenmiştir. Söz konusu kütüphanede bulunan eserlerin büyük çoğunluğu dijital ortamına aktarılmış, kalan bölümü ise dijital ortama aktarılmaya devam etmektedir. İnternet ortamında bu eserlerin çoğunluğunun künyelerine ulaşılmaktadır (Güven, vd. 2018, 216).

Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi’nde bulunan ve bu çalışmaya konu olan 37 HK 4209, 37 HK 4210, 37 HK 4213 envanter numaralı murakka albümler, Türk sanatları açısından önemli örnekleri içerir. 37 HK 4209 numaralı eserin deri cildi altın cetvellerle sınırlandırılmış, köşelerde merkeze doğru basit tığ motifleri ile bezenmiş ve başka süsleme unsurlarına yer verilmemiştir. Murakka albümünün altı sayfadan oluşan meşk yazılarının etrafı altın cetvellerle bezenmiş, sayfa kenarları ebru ile kaplanmıştır. Toplam altı sayfadan oluşan murakkanın beşinci sayfasındaki meşkte Esseyyîd Mehmet Şevkî imzası ve 1291 tarihi not düşülmüştür.

Deri cilt ile kaplanmış 37 HK 4210 envanter numaralı muraka albümünün cildinin sayfa kenarları altın cetvellerle bezenmiş ve başka süsleme unsuruna yer verilmemiştir. Toplam ondört sayfadan oluşan murakka albümünün ikinci sayfasındaki meşk çalışmasında “Mustafa Vasıf” imzası yer alır. Albümün son sayfasında ise “Mehmed Şevkî” imzasının yanı sıra 1291 tarihi not düşülmüştür. Meşk yazılarını altın cetvellerle çevreleyen iç pervazlarda ise ebru örneklerine rastlanır.

37 HK 4213 envanter numaralı albüm toplam dokuz murakkadan oluşmaktadır. Albümün deri cildi geometrik geçme motiflerinden oluşturulmuş ve altın cetvellerle bezenmiştir. Cilt kapaklarının iç kısımlarında ve 2-5-6 Nolu sayfaların ciltle birleşim yerlerinde ebru örneklerine rastlanır. Sülüs-nesih kıt-a formunda yazılmış hat örneklerinin yer aldığı albümde yazı kenarları altın cetvellerle bezenmiş, koltuk alanları boş bırakılarak herhangi bir süsleme çeşidi uygulanmamıştır.

Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesinde Bulunan 37 Hk 4209 Envanter Numaralı Albümün Cilt, Ebru ve Tezhiplerinin İncelenmesi

Eser kahverengi deri ciltlidir. 19X31cm ölçülerindeki deri cildin ön ve arka kapağı sayfa kenarlarından 4 mm kalınlığında altın cetvellerle çevrelenmiştir. Şemsesi bulunmayan ön ve arka kapağın köşelerinde içe doğru uzanan basit tığ motifleri görülür (Fotoğraf-1). Cilt kapaklarının arka kısımları ve iç kapaklarda herhangi bezeme izine rastlanmaz. İç kapaktan sonra birinci ve ikinci sayfalarda 21,5x9,5 cm ölçülerindeki nesih hattı ile yazılmış meşk yazılarının etrafı 0,2 mm ve 0,4 mm kalınlığında altın cetvellerle sınırlandırılmıştır. Altın cetveller arasında kalan iç pervaz (iç bordür) alanı ise 0,7 mm yeşil renkte kağıt yapıştırılarak kenarlarına beyaz trilin çekilip boş bırakılmıştır. Yazı alanındaki duraklara ise çarkıfelek tarzında bitkisel ve geometrik motifler altınla işlenmiştir (Fotoğraf-2). Sayfa kenarlarına 4cm kalınlığında hatip ebrusu yapıştırılmıştır. Hatip ebruları sayfa kenarlarına yerleştirilirken desen uyumuna çok fazla riayet edilmemiştir. Bir ve ikinci sayfaların pervazlarında kullanılan ebruların tek bir sayfa ebrunun parçaları olduğu anlaşılmaktadır. Bu sebeple ebruların birleşme yerleri bariz olarak görülebilmektedir (Fotoğraf-3).

Bir ve ikinci sayfalardaki ebrunun zemininde açık sarı renk battal, hatip desenlerinde ise sırasıyla aşî kırmızısı, açık renkte lahor çividi, siyah, son olarakta nefli lahor çividi kullanılarak iri ölçekli yürekli hatip ebrusu yapılmıştır. Kullanılan ebruda kısmende olsa istem dışı kumlanma-kılçıklanma olduğu görülmektedir. Muhtemel kitre tekne içerisinde homojenliğini yitirmiş, dolayısıyla kullanım süresi ve kütesel miktarı azaldığı, buna bağlı olarakta ebrucunun boyaya “öd” ile müdahale ettiği açıkça görülmektedir.

Üç ve dördüncü sayfaların pervazlarında yine tek ve farklı bir sayfadan kesilmiş yürekli hatip ebrusu kullanıldığı görülmektedir. Bir önceki sayfadaki yürekli hatip ebrusunda kullanılan aynı

renk boyalar ile farklı zamanda yapılmış olduğu düşünülmektedir. Söz konusu sayfalarda kullanılan yürekli hatip ebrusunun zemininde sırasıyla sarı, aşı kırmızısı, turkuaz ve açık lahor çividi renkleri kullanılmış, düzensiz bir serpmeye ile oluşturulmuştur. Yürekli hatip desenleri sırasıyla açık mavi, aşı kırmızısı, tekrar açık mavi, nefli açık siyah ve nefli açık lahor çividi ile yine iri bir biçimde nakşedilmiştir(Fotoğraf-4).

Beş ve altıncı sayfalarda önceki sayfalarda görülen hatip ebrularından renk ve kompozisyon açısından farklı iki çeşit hatip ebru kullanılmıştır. Beşinci sayfada zemine sırasıyla açık sarı, koyu aşı kırmızısı ve koyu yeşil renklerle gel-git ebrusu yapılmış, üzerine sırasıyla koyu aşı kırmızısı açık lahor çividi ve açık siyah renklerle iri çiçekli hatip ebrusu yapılmıştır. Kısmen kumlanma-kılçıklanma oluşması, önceki sayfalarla da benzer özellik taşıması, söz konusu ebrunun aynı teknede icra edildiği görüşünü kuvvetlendirmektedir. Altıncı sayfada kullanılan hatip ebrusu oldukça açık tonlarla zeminde açık sarı renk, motiflerde ise sırasıyla açık aşı kırmızısı ve oldukça açık lahor çividi kullanılarak yapılmıştır. Motiflerin iri yapılması ve kullanım alanının kısıtlı olması nedeniyle kompozisyonun anlaşılması zorlaşmaktadır. Kısmen yürek motifi ve çiçek motifine benzer biçimlendirmeler göze çarpmaktadır (Fotoğraf-5).

Altı sayfadan oluşan murakkanın beşinci sayfasında hattatın imzası (Seyyid Muhammed Şevkî) ve 1291 tarihi yazılıdır. Diğer beş sayfadaki yazıların hepsi incelendiğinde nesih hattıyla yazılmış bu yazıların beşinci sayfada imzası bulunan hattata (Seyyid Muhammed Şevkî) ait olduğu düşünülmektedir.

Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesinde Bulunan 37 Hk 4210 Envanter Numaralı Albümün Cilt, Ebru ve Tezhiplerinin İncelenmesi

37 Hk 4210 envanter numaralı eser kahverengi deri ciltlidir ve 21x29 cm ölçülerindedir. Şemsesi bulunmayan eserin ön ve arka kapağı sayfa kenarları dışta ince bir çizgi ve 3mm kalınlığında altın cetvellerle çevrelenmiştir (Fotoğraf-6). Cilt kapaklarının arka kısımları ve iç kapaklar boş bırakılmış, herhangi bir süsleme unsuruna yer verilmemiştir. Albümde toplam ondört murakka yer almaktadır. İç kapaktan sonra birinci murakkadaki 13,3 x20 cm ölçülerinde sülüs-nesih hattı ile yazılmış meşk yazılarının etrafı 3 mm kalınlığında altın cetvellerle sınırlandırılmış, bu altın cetvellerin üzeri geometrik geçme motifleri ile bezenmiştir. Altın cetveller arasında kalan iç pervaz (iç bordür) alanı ise ortasına siyah trilin çekilip, beyaz zemin boş bırakılmıştır. Yazı alanının sağ ve sol kısımlarındaki koltuk alanları cetvellerle sınırlandırılarak yada sınırlandırılmadan altınla basit bitkisel motiflerden oluşan tezhip kompozisyonları işlenmiştir. Nesih hattı ile yazılmış oklu bismelinin “sin” harfinin çanak kısmına, penç motifi merkeze alınarak iki tarafa devam eden basit bitkisel kompozisyon altınla uygulanmıştır. Murakkanın sayfa kenarlarına, kırmızı zemin üzerine ezme altın kullanılarak bitkisel motiflerden oluşan halkâr kompozisyonu yapılmış ve dış kenarları altınla cetvellenmiştir (Fotoğraf-7).

Hattatın imzasında yer aldığı (Mustafa Vasıf) ikinci murakka 13x19 ölçülerinde sülüs-nesih hattı ile yazılmış, meşk yazılarının etrafı 3mm kalınlığında altın cetvellerle sınırlandırılmış, bu altın cetvellerden içte kalanın üzeri geometrik geçme motifleri ile bezenmiştir. İç pervazda kırmızı zemin üzerine altın ve pembe renk kullanılarak tasarlanmış bitkisel bir kompozisyon yer alır. Yazı alanının satır sonlarında geometrik geçme motiflerinden oluşan durak motifleri ve bitkisel motiflerden oluşan süslemeler bulunmaktadır. Sayfa kenarlarında kobalt zemin üzerine altınla, bitkisel motifler kullanılarak, batı tarzında yapılmış halkâr çalışması görülür (Fotoğraf-8).

Diğer 12 murakka sayfasında yaklaşık 13X19 cm ölçülerindeki sülüs-nesih hattı ile yazılmış yazı alanının içerisinde süsleme unsuru olarak geometrik motiflerden oluşturulmuş durak motifleri bulunur. Altın ve renk kullanılarak yapılmış bu durak motiflerinin dışında yazı alanında başka süsleme unsuru görülmez. Yazı alanının kenarları 3 mm kalınlığında altın cetvellerle sınırlandırılmış, 7 mm genişliğindeki iç pervazlarda ebru örneklerine yer verilmiştir. İç pervazın orta kısmından siyah trilin geçilmiştir. Sayfa kenarları turkuaz renkli kağıt yapıştırılarak boş bırakılmış, bu alanlarda halkâr yada ebru gibi süsleme unsurlarına yer verilmemiştir. Albümün son sayfasındaki murakka örneğinde hattatın imzası (Bende-i Âli Abâ Mehmed Şefik Pir hat) ve 1291 tarihi not düşülmüştür.

İç pervazlar iki ayrı sayfadan kesilmiş yürekli kumlu hatip ebrusu ile bezenmiştir. 3-7-8-9-11-13-14. sayfalar seyrek ve küçük motiflenmiş yürekli kumlu hatip ebrusuyla, 4-5-6-10-12. sayfalar ise daha sık ve büyük motiflenmiş farklı bir sayfadan kesilmiş yürekli kumlu hatip ebrusuyla bezenmiştir. Her iki ebrunun da zemini aşı kırmızısı ile, yürek motifleri ise koyu yeşil renk kullanılarak nakşedilmiştir (Fotoğraf-9...20).

Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesinde Bulunan 37 Hk 4213 Envanter Numaralı Albümün Cilt, Ebru ve Tezhiplerinin İncelenmesi

Kahverengi deri ciltli ve 16x24,5 cm ölçülerindeki eserin ön ve arka kapaklarında geometrik geçme (zencerek) motifinden oluşturulmuş şemse deseni yer alır. Eserin ön ve arka kapağı aynı şekilde bezenmiştir. Ön ve arka kapağın kenarları geometrik geçme (zencerek) motifinden oluşturulmuş altın cetvellerle çevrelenmiştir (Fotoğraf-21). Kapakların iç kısımları ebru ile kaplanmıştır (Fotoğraf-22, 23). Kapak içlerinde kullanılan nefli gel-git ebrusu aynı sayfadan kesilerek kullanıldığı anlaşılmaktadır. Söz konusu ebru sırasıyla sarı, kırmızı, yeşil ve nefli lahor çividi (lacivert) renkleriyle battal atılmış ve geniş bir çekimiyle gel-git ebrusu yapılmıştır. Beşinci ve altıncı sayfaların birleşim yerlerinde kumlu- kılıklı hatip ebru kullanıldığı da görülmektedir. Bu kısmi ebru kullanımı diğer sayfalarda görülmemesi ayrıca farklı kağıtlar ile de işlem görmüş olmasından dolayı albümün birkaç defa onarım geçirdiği düşünülmektedir.

Toplam dokuz adet murakkanın yer aldığı albümde beşinci murakkada koltuk alanında hattatın imzası mevcuttur. Su lekesi gibi tahribatlardan dolayı okunabildiği kadarı ile “Sevedehu İbn Hamdullah el Mağruf...Hamiden ve (Musalliben ?) Musallima” (Şeyh Hamdullah 1429-1520) yazdığı düşünülen imza alanının kenarları altın üzerine rumi ve bitkisel motiflerden oluşan klasik tarzda tezhip örneği ile bezenmiştir. Sülüs-nesih hattı ile kıt’a formunda yazılmış dokuz adet murakkanın koltuk tezhibi alanları hattatın imzasının olduğu alan haricinde boş bırakılmıştır. Nesih hattı ile yazılmış alanlardaki duraklar altınla yapılmış penç motifleriyle renklendirilmiştir. 1-2-3-4 ve 5. sayfalardaki yazı alanının kenarları içten dışa doğru 0,5mm altın, 1 mm sülyen boya, 0,5 mm altın, 5 mm genişliğinde açık haki yeşil kağıt yapıştırılmış iç pervaz, 1mm altın, 2 mm gümüş, iki sıra trilin ve açık mavi kuzu ile sınırlandırılmıştır (Fotoğraf-24,25,26,27,28). 6-7 ve 9. sayfalarda ise içten dışa doğru 1mm altın, 0,5 mm yazı zemin renginde kağıt yapıştırılmış iç pervaz ve 1mm altın çekilerek sınırlandırılmıştır (Fotoğraf-29,30,32). Farklı olarak 8. sayfada ise iç pervaz zeminine açık turkuaz bir kağıt yapıştırılmıştır. Albümün bütün sayfa kenarları boş bırakılmış, halkâr veya ebru gibi süsleme unsurlarına yer verilmemiştir (Fotoğraf-31).

Sonuç

37 hk 4209 envanter numaralı albümün beşinci sayfasında bulunan hattatın imzası ve 1291 tarih ibaresine rağmen pervazlara yapıştırılan ebrularının boya kalitesi ve işçilik açısından genel değerlendirilmesi yapıldığında yakın zamana ait olduğu düşüncesi ağır basmaktadır.

37 hk 4210 envanter numaralı albümün son sayfasındaki murakka örneğinde hattatın imzası ve 1291 tarihi yazıldığı görülür ancak bu albümün dış pervaz kısımlarında kullanılan endüstriyel kağıtlar ve iç pervazlarda kullanılan ebruların yapım tekniği bakımından yıpranmaya oldukça elverişli olmalarına rağmen canlı durmaları daha yakın zamanı işaret etmektedir.

37 hk 4213 envanter numaralı albümün 5. sayfasında “Sevedehu ibn Hamdullah el mağruf (su lekesi) hamiden ve musalliye” yani Şeyh Hamdullah (1429-1520) imzası görülmektedir. Hattatın imzasını attığı koltuk alanında ki yazılı alanda oluşan su lekesinin tezhipli alana bulaşmaması, üzerinden geçen cetvel çizgisi ve tezhip uygulamasının karakteristik özelliklerinden dolayı 17. yüzyıldan sonraki bir tarihte yapıldığı düşüncesini kuvvetlendirir.

Yukarıda belirtilen veriler doğrultusunda Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi’nde bulunan 37 hk 4209, 37 hk 4210, 37 hk 4213 envanter numaralı murakka albümler Türk sanatları açısından değerlidir. Ebru örneklerinde sanatçısına ve hangi tarihte yapıldığına dair herhangi bir ibareye rastlanmadığı için yazma eserlerdeki ebruların tarihlendirilmesi noktasında sıkıntı yaşanmaktadır. Ancak ebruların renklerindeki canlılıklar ve az yıpranmış olmaları yazılar kadar eski olmadıkları düşüncesini güçlendirmektedir.

Kaynakça

GÜVEN, İ.M.V.Noyan., BİLGİN, Muhammet. “Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesinde Bulunan 37 Hk 4214 Envanter Numaralı Albümün Kitap Sanatları Açısından İncelenmesi” *IX. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi Ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri*, Anka Basım Yayın Ltd. Şti. İzmir 2017, ss. 215-220.

DERMAN, M. Uğur, “Murakka”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.31, İstanbul 2006, ss.204-205. (<https://islamansiklopedisi.org.tr/murakka>, 07/09/2018. 11:53)

ÖZÖNDER, Hasan, “Murakka’- Murakka’a”, (*Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları (Deyimleri, Terimleri) Sözlüğü*, Konya 2003, s.137.

FOTOĞRAFLAR
37 Hk 4209 Envanter Numaralı Albüm



Fotoğraf-1: Cilt



Fotoğraf-2: Sayfa 1-2



Fotoğraf-3: Sayfa 2 Detay

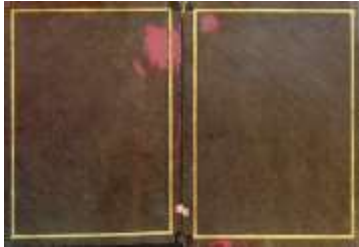


Fotoğraf -4. Sayfa 3-4



Fotoğraf -5. Sayfa 5-6

37 Hk 4210 Envanter Numaralı Albüm



Fotoğraf -6. Cilt



Fotoğraf -7. Sayfa 1



Fotoğraf -8. Sayfa 2



Fotoğraf -9. Sayfa 3



Fotoğraf -10. Sayfa 4



Fotoğraf -11. Sayfa 5



Fotoğraf -12. Sayfa 6



Fotoğraf -13. Sayfa 7



Fotoğraf -14. Sayfa 8



Fotoğraf -15. Sayfa 9



Fotoğraf -16. Sayfa 10



Fotoğraf -17. Sayfa 11



Fotoğraf -18. Sayfa 12



Fotoğraf -19. Sayfa 13



Fotoğraf -20. Sayfa 14

37 Hk 4213 Envanter Numaralı Albüm



Fotoğraf -21. Cilt



Fotoğraf -22. Ön Kapak İçi



Fotoğraf -23. Arka Kapak İçi



Fotoğraf -24. Sayfa 1



Fotoğraf -25. Sayfa 2



Fotoğraf -26. Sayfa 3



Fotoğraf -27. Sayfa 4



Fotoğraf -28. Sayfa 5



Fotoğraf -29. Sayfa 6



Fotoğraf -30. Sayfa 7



Fotoğraf -31. Sayfa 8



Fotoğraf -32. Sayfa 9

TÜRK ÇİNİ SANATINDA KULLANILAN TEKNİKLER TECHNIQUES USED IN TRADITIONAL TURKISH CERAMIC ART (CİNİ)

*İrem Çalışıcı Pala**

Özet

Türk Çini Sanatı alanı ve kapsamı günümüzde çeşitli nedenlerle çeşitlenmektedir. Günümüz üretimlerindeki kullanımı yanı sıra mimari seramiklerle, kullanım eşyaları yani üç boyutlu formlarla, Osmanlı İmparatorluğunun Klasik Dönemi'nde üretilen desenleri belirtmek için sınırlanarak çini teknikleri açıklanmaktadır. Dolayısı ile Türk çini sanatında kullanılan teknikler ulaşılabilen yayınlarda dağınık ve karmaşıktır. Bu çalışmada amaç örneklerle, üretildiği dönemler ve uygulandığı mimari veya kullanım seramiği alanları ile Türk çini sanatında kullanılan teknikleri kısaca açıklamaktır.

Abstract

The field and scope of Traditional Turkish Ceramic Art (cini) is diversified today for various reasons. Besides the use in today's productions cini techniques are explained by limiting with architectural ceramics or usage items, ie three-dimensional forms or to indicate motives produced in the Classical Period of the Ottoman Empire. Therefore, the techniques used in Turkish cini art are disorganized and complicated in accessible publications. The purpose of this study is to explain briefly the techniques used in Turkish cini art with the example sand the periods with the architectural or usage ceramics fields applied

Giriş

Türk Çini sanatının kapsamı günümüzde birçok nedenle çeşitlenmektedir. Günümüz Türkçesinde Türk çini sanatı teknikleri, güncel sıraltı pişmiş toprak üretimlerle, geçmişte Türkler tarafından üretilmiş pişmiş toprak genellikle mimari seramiklerle, azınlık yayında ise kullanım eşyaları yani üç boyutlu formlarla ya da Osmanlı İmparatorluğunun Klasik Dönemi'nde üretilen desenleri belirtmek için sınırlanarak açıklanmaktadır. Dolayısı ile Türk çini sanatında kullanılan teknikler ulaşılabilen yayınlarda dağınık ve karmaşıktır. Bu çalışmada amaç, üretildiği dönemler ve uygulandığı mimari veya kullanım seramiği alanlarındaki örneklerle Türk çini sanatında kullanılan teknikleri kısaca açıklamaktır. Ancak Selçuklu Dönemi öncesinde Türkler tarafından üretilmiş pişmiş toprak ürünlerin Gazneliler'e ait görsel örnekleri dışında ancak Emel Esin'in iki yayınından ulaşılabilmıştır (Esin 1981 ve 1982). Bilgi tekrarı olmaması için söz edilen iki yayında bulunan görsellere ve bilgilere yer verilmemiştir. Selçuklular öncesi Türkler tarafından üretilen pişmiş toprak üretimler ayrıca araştırılması gerekmektedir. Ayrıca Türk kültürünü yansıtan maddi kültür öğeleri bir bütün olduğu için Güzel Sanatlar temel alanı Geleneksel Türk sanatları kapsamında değerlendirilen çini ürünler, Türkler tarafından üretilmiş pişmiş toprak kapların bütünü olarak ele alınmıştır; yani bu çalışma kapsamında, pişmiş toprak teknikleri olarak ayrı değerlendirilen seramik, çini (fritli çamur), porselen, çömlekçi ürünlerinden gerekli görülen, tekniği, dönemi ve kullanım alanını tanımladığı düşünülen görsellerle Türk çini sanatı teknikleri örneklenmeye çalışılmıştır. Dolayısı ile bu çalışma Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde pişmiş toprak üretiminde kullanılan teknikleri kapsamaktadır. Yayınlarda hamur olarak geçen ifadeler, çamur keramik ifadesi ise seramik olarak değiştirilerek alınmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu Dönemi seramikleri üretim yerlerine göre isimlendirilebilirken, Selçuklular ve Beylikler Dönemi üretimleri, teknik adları ile anılmaktadır, bazı seramiklerin üretim yerleri uzmanlar tarafından tartışılmaya devam etmektedir.

Firitli çamur (İznik çamuru), sıraltı fırça dekoru, sıraltı fırça dekoru renkli astar (slip) ile, şeffaf turkuaz sıraltı siyah silüet, gölge veya siyah astarlı işler, rölyef, barbutin, sgraffito (astar), champeve, kalıp baskı, akıtma, renkli sır, sır kazıma (sahte mozaik), mozaik, cuerda seca, lakabi, sırlı tuğla, kakma çiniler (bacini), ajur, sırta kapatılmış ajur, minai, lacvardina, altınlama, lüster, çömlek ve porselen başlıklarıyla ele alınmıştır.

Firitli Çamur (İznik Çamuru)

* Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü.

Selçuklu ve Osmanlı Dönemi saray seramiklerinin (çinilerinin) ortak özelliği fritli çamur, taş çini, stoneware, fritware gibi adlarla anılan yüksek oranda kuvars içeren bünye, çamur kullanılarak üretilmiş olmasıdır. En önemli farkları ise, Selçuklular Döneminde eritici olarak alkali Osmanlılarda ise kurşun bileşiklerinin kullanılmasıdır. Fritli çamur İslam seramikçileri tarafından geliştirilmiş bir tekniktir. Dolayısı ile Karahanlılar'dan önceki Türk seramiklerinde fritli çamur tekniği aranmamalıdır. Porselen de başlı başına hammadde gerektiren bir pişmiş toprak tekniğidir. Beyaz Eyüp mamulâtı ve Eser-i İstanbul (foto: 79 ve 81) üretimlerine kadar Türk Devletlerinde porselen bulunmamaktadır.

Selçuklu seramiklerini bezeyen figürlerde Orta Asya step kültürünün yansımalarını ve İslamiyeti kabul etmiş olmalarına rağmen Şaman inançlarından etkilenen anlatımların izlerini gözleriz. Bu zengin figürlü programda erken İslam (Abbasi, Samanoğlu, Karahanlı, Gazneli), Zerdüşt (Sasani), Hristiyan (Ermeni, Bizans) sanatı yansımalarını da izleyebiliriz.(Öney,1988,s:61) (Fritli çamur olduğu bilinen foto: 31, 34, 42, 45, 62, 63, 70)

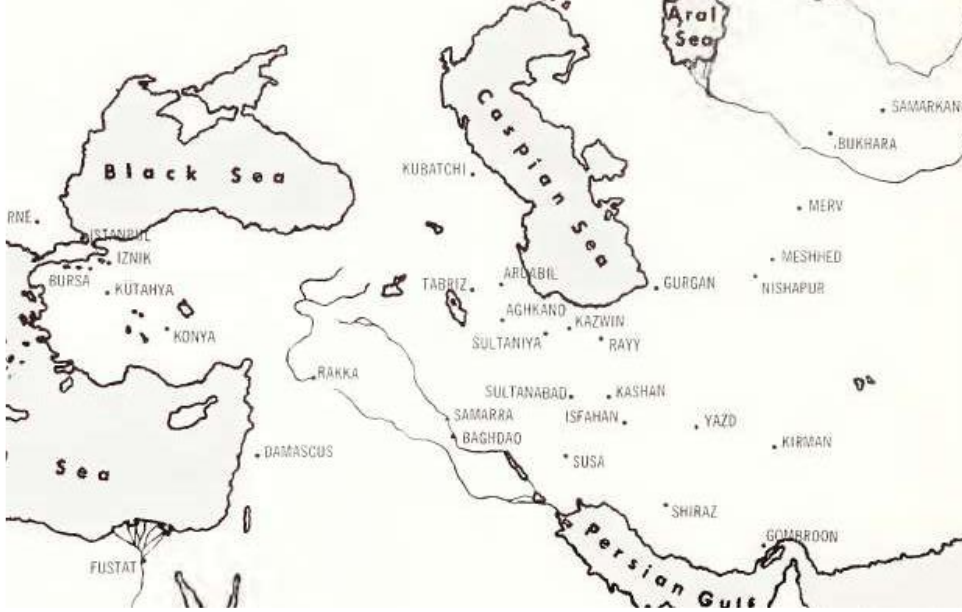










Foto 1: Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde önemli pişmiş toprak üretim merkezleri. (Atıl, 1973, 12)

Sıraltı Fırça Dekorü

Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemlerinde hem mimari hem de kullanım seramiğinde görülmektedir.

Sıraltı boyama İslam Dünyasında özellikle İran ve Suriye'de 12. Yüzyıldan itibaren yaygınlaşarak ve yoğunlaşarak kullanılmaya başlamıştır. (Fındık,2007,s:238-239)

Seramik boyası, kullanılacağı dereceden daha yüksek ısıda kızdırılarak, renk tonunu etkileyecek, beraberinde pişirilen hammaddelerle bağ yaparak, renk tonunun sabitlenmesi ve sırla beraber iyi dağılım yapması için yapılan bir uygulamadır. Daha sonra ise ince öğütülmesi ile elde edilmektedir. Bu kızdırma işleminin Türk seramikçileri tarafından yapıldığına dair bir belge ile karşılaşılmamıştır. Ancak örneğin kobalt oksit elde etmek için CoAsS 900 derece de kızdırılıp elde kalan kobalt oksit seramiklerde kullanılmıştır. Diğer renk veren pigmentlerin hazırlanması çeşitli yayınlarda yer almaktadır. (Bernsted, 2003, 4) Sıraltı Tekniğinde genellikle ilk pişirimi yapılmış form üzerine bezeme uygulanarak şeffaf sır ile sırlanıp 2. Pişirimi yapılmaktadır. Bazı yörelerde ise güneş altında bekletilerek tek pişirimde bitirilmektedir. (daha detaylı bilgi için bakınız: Arcasoy, 1983, 240; Atasoy, 1987, s:57,67; Yılmaz, 2005, 155). Osmanlı Dönemi sıraltı İznik seramikleri Milet tipi, mavi-beyaz ve Haliç tipi, ustalar üslubu, Karamemi, Baba Nakkaş Şam tipi, Rodos olarak bilinen dönemleri vardır.(Foto:2- 20, 57. 61- 63, 69, 70)

		
Foto 2: Selçuklu Dönemi 13. Yy. Karatay Çini Müzesi, Konya, Foto: İrem Ç. Pala 06. 05. 2017	Foto 3: Karaman Gaferiyat Ulu Camii mihrap kakma çinileri (15. Yy.).(Erdem 2017, 374) Sahip Ata Vakıf Müzesi, Konya, Foto: İrem Ç. Pala 06. 05. 2017	Foto 4: Diyarbakır Melik Ahmet Camii (1587-1591). Foto: İrem Ç. Pala 18. 10. 2008
		
Foto 5: 1630- 1830 Osmanlı Dönemi mimari seramikleri, soldan sağa: Kütahya, Tekfur Sarayı, İznik. Louvre Müzesi Paris, Foto: İrem Ç. Pala 30. 06. 2013		
		
Foto 6: İran Kaşan, fritli çamur, 1200-1220 (URL 1:)	Foto 7: Edirne Muradiye Camii, 1436 (URL 2:)	Foto 8: Kütahya, figür. (Şahin, 1988, 35)
		
Foto 9: İznik 16. Yy başı, İslam Eserleri Müzesi Bursa, Foto: İrem Ç. Pala, 29. 05. 2015	Foto 10: Çanakkale, 18. Yy sonu Çinili Köşk Müzesi İstanbul, Foto: İrem Ç. Pala 23. 01. 2008	Foto 11: Kütahya, 18. Yy başı Foto: İrem Ç. Pala 23. 01. 2008

Sıraltı Fırça Dekorlu Renkli Astar (Slip) İle

Ulaşılabilen bazı yayınlar sıraltı tekniğinde üretilen bazı ürünleri özellikle slip olarak ayırmaktadır. “Milet tipi (Erken Osmanlı Dönemi) sıraltı seramikleri Kubachi, Kaşhan, Nişapur gibi İran ve Rakka gibi Suriye üretim merkezleri arasında etkileşimin izlerini yansıtmaktadır” (Fındık,2007,238-239). Milet tipi seramikler, Beylikler Dönemiyle birden bire ortaya çıkmış değildir, göçlerin, etkileşimlerin sonucu özellikle İran ve Kuzey Suriye’ de 12- 13 yüzyıl ortalarına kadar üretilen renksiz, şeffaf sıraltı siyah, turkuaz ve kobalt mavi boyalı örneklerin, yeni bir anlayışla ele alınarak Anadolu ya özgü kullanımının bir sonucudur.(Fındık,2007s:238-239, ayrıca bakınız: Aslanapa, 1984)

Erken Osmanlı Dönemi seramikleri dışında slip tekniği kullanılarak üretildiği belirtilen, Afrazyab seramikleri ise, “Çin ile Müslüman Orta Asya gelenekleri arasındaki ortama yakışan, ikisinin karması bir üslupta, çok ünlü ve ilginç sanata eserleri grubu oluşturmuştur...Afrazyab seramiklerinin minimum desenle maximum etki sağlayan türünden iri, koyu renkli soyut bitkisel desenlerle ve yüksek nitelikli sırta hazırlanan çeşitlemelerine(Arık, 2000, 15, 16-17) Ancak bu bilgiye karşı olarak 9. Ve 10. Yy. siyah beyaz ve diğer slip dekorlu Nişapur seramiklerinin Afrazyab (Samarkand) a mal edilmesinin yanlış olduğu ayrıca belirtilmektedir (URL 3:). Konu tartışmalıdır. Bu çalışmada(bakınız foto12) birçok Nişapur ve Afrazyab seramiğinin beyaz zeminin daha baskın olmasının aksine siyah dekorlu alan daha çoktur.

Sultan Ahmet Türbesinin çini kaplamalarında görülen slip teknikli çini levhalar hem Osmanlı çini sanatında da ilk kez kullanılması, ve tek örnek oluşundan, hem de dönemin restorasyon anlayışını göstermesinden dolayı, özel bir önem taşımakta ve değerini yüzyıllardır korumaktadır. (Yetkin, 1987,s:27)

Günümüzde özellikle erken dönem Osmanlı seramiği (Milet işi) üretirken, renk veren oksit ile çamur karışımı olan renkli astarlar sadece bisküvisi olmamış ürüne uygulanmamaktadır. İlk pişirimi yapılmış beyaz zeminli ürün üzerine uygulandığında sonucun değişmediği gözlenmiştir.(Foto:12, 13, 14, 15, 16)



Foto 12: Afrazyab seramiği, Nişapur, İran, 10. Yy., morumsu siyah astar (URL 4:).



Foto 13: Osmanlı Dönemi İznik, renkli astar üstü boyama, Çinili Köşk Müzesi İstanbul, Foto: İrem Ç. Pala 23. 01. 2008



Foto 14: Slip dekorlu Erken Osmanlı dönemi seramiği, Çinili Köşk İstanbul, Foto: İrem Ç. Pala 23. 01. 2008



Foto 15: Renksiz şeffaf sır ve turkuaz ile mor sırlı Milet tipi çanaklar ve bir vazo. (Yılmaz, 2009) Edirne İslam Eserleri Müzesi, Foto: İrem Ç. Pala 24. 07. 2010



Şeffaf Turkuaz Sıraltı Siyah Silüet, Gölge veya Siyah Astarlı İşler

Bu tip seramiklerde, siyah astarın fırça ile uygulanabildiği, ya da bütüne uygulanan siyah astarın kazınarak, zemin renginin ve desenin oluşturulduğu belirtilmektedir. Krem renkli sır da görülmektedir. Silüet, gölge (shadow) veya siyah astarlı işler (black- slip ware) (Atıl, 1973, 53) bazı yayınlarda ise Rakka tipi olarak geçmektedir. Fakat İslam seramik uzmanlarının bir çoğu Rakka üretimlerini farklı, çok renkli örnekleri ile beraber değerlendirmektedir. (Bernsted, 2003, 39) Rakka seramiklerinde, renksiz şeffaf sır altına kobalt mavi, mavi-siyah, mavi türkuaz, mavi-mor veya siyah renklerle boyama bezemeler yapılmıştır. Kazılarda turkuaz şeffaf sır altına, siyah tek renkle boyamaların yapıldığı parçalar da ele geçmiştir. Boyalı bezeme yapılmaksızın, tek renk sırlı parçalar da üretilmiştir. (Fındık, 2013, 261) (Foto: 2, 17, 18, 19, 20)



RÖLYEF

Barbutin

Kullanım seramiklerinin bezenmesinde kullanılan bir tekniktir. Form yaş iken elde ya da kalıp ile şekillenen çamur forma eklenerek rölyef bezeme yapılır ya da yazı yazılır. (ayrıca bakınız Ayta,1976)

Barbutin tekniği Mezopotamya, İran ve Suriye’de oldukça fazla kullanılmıştır. Bu teknikte çömlek rölyefli olarak işlenir. Kabartma şekiller çömlek henüz yarı nemli bir vaziyette iken kalıplar veya püskürtücü ya da sıkıcı olan aletlerin yardımıyla nemli kil kap üzerine sıkılarak oluşturulmaktadır. Kabartmalı olan bu süslemeler üzerine bitkisel süslemeler, hayvan ya da insan figürleri ve yazı kuşakları yer alabilmektedir. (Polat, 2014, s:71-72)

Bu teknikteki çiniler, özellikle kitabeler ve yazılar için kullanılmıştır. Daha az olarak bitkisel desene de rastlanmaktadır. Çini çamuru yumuşakken üstüne kalıpla şekiller kabartma teşkil edecek şekilde basılır. Aynı kabartma desen etrafı kesilerek de çıkarılabilir. Pişirildikten sonra üzeri tek renk krem, firuze, lacivert, mor veya yeşil renklerle sırlanarak tekrardan fırınlanır. Daha farklı bir yapıyı da, şekil verildikten sonra astarlanmasındır. Beyaz bir satıh teşkil eden astar kuruduktan sonra çukurda kalan kısımlar lacivert, kabarık kısımlar renksiz sır ile sırlanıp fırınlanır. Bu tip çiniler çoğunlukla Selçuklu ve Beylikler devri kitabelerinde ve yazılarında kullanılmıştır. Kabarık yazılardaki astarın beyazı ile lacivet zemin canlı bir tezat meydana getirmektedir. İran Selçuklu çinilerinde çok yaygın olan bu teknik Anadolu’da daha az olarak mimaride ve sandukalarda karşımıza çıkmaktadır. (Öney, 1976, 11)

Ortaçağ’da sanat iddiası en güçlü tiplerin başında, suriye ve Irak bölgelerinde gelişip Anadolu’yu da etkileyen baskı, kazıma ve barbutin teknikleriyle yapılan kaliteli kaplar gelir. Küçük Saray kazılarında küçük parçalar halinde kırılmış olan barbutin buluntular çıkarılmıştır. (Arık, 2000, 176-177) (Foto: 20- 22, 25, 35, 36, 78)



Foto 21: Türbe Sandukalarından Sahip Ata Vakıf Müzesi, Konya, Foto: İrem Ç. Pala 06. 05. 2017. Kitabenin, sucuk denilen silindirik çamurların eklenmesi ile yapıldığı anlaşılmaktadır.



Foto 22: Çanakkale Seramiği, 19. Yy. (Ayda, 1997, 380)

Sgraffito(Astar)

Sözlük anlamı itibariyle İtalyanca kazıma anlamına gelen sgraffito bir astar kazıma tekniğidir. (Öney, 1987) Kazınan çizgiler, genelde beyaz ya da krem renkli astardan farklı bir renk olan bünyeyi ortaya çıkardığı için (ki genelde kırmızı çamur) üzerine gelen renkli şeffaf sır, kazınan yüzeylerde koyu bir renk olarak pişmektedir. Astarsız kazımalarda da akışkan olan sır, çukurda kalan kazınmış desende daha kalınlaşarak piştiği için daha koyu renkte pişmektedir. Bazı örneklerde ise renksiz şeffaf sır kullanılıp kabaca renk veren pigmentler kazınan alanların arasına sürülerek pişirilmektedir. Silüet tekniğinde boya ve sahte mozaik tekniğinde de sır kazınmaktadır. Geçmişteki örneklerde sadece astar kazımanın sgraffito veya champeve olarak adlandırıldığı görülmektedir. (Foto: 11, 23, 24, 25, 26, 46,)



Foto 23: Basit kazıma ve Alkali sırda mangan, demir, bakır birleşikleri, Karatay Çini Müzesi, Konya, Foto: İrem Ç. Pala 06. 05. 2017



Foto 24: 12. yy. İran, Papağanlı çanak, kazıma dekor, Louvre Müzesi Paris, Foto: İrem Ç. Pala 30. 06. 2013



Foto 25: Anadolu Selçuklu 12- 13. Yy. kadın heykelciği, sgraffito (Duran, 2007, 33)

Champleve

Sgraffito seramiklerinin daha derin ve geniş kazınmış desenleriyle oluşturulmuş seramiklere, "Champleve" denmiştir. Champleve teknikli seramikler Sgraffito teknikli seramiklere göre daha ender görülür (Koyun,2013,s:101)

Champleve tekniğinin diğer bir adı ise derin oyma tekniğidir. Champleve tekniği sgraffito tekniğine yöntem olarak çok benzemektedir. Aralarındaki tek fark; formun üzerindeki desen sgraffito ya oranla çok daha derin ve geniş kazınır. Astar çekilmiş yüzey üzerine desen çizildikten sonra, sgraffito tekniğinde uygulanan ince uçlu cisim yerine daha geniş uçlu bir kesicinin kullanılır. (Foto:26, 27, 28)



Foto 26: Anadolu Selçuklu 12. - 13. Yüzyıl Sgraffito- Champleve (Duran, 2007, 28)



Foto 27: 12. yy. İran, champleve



Foto 28: 12. yy. İran, Palmetli
şişe, champleve,

(tanıtım kartlarından) Louvre Müzesi Paris, Foto: İrem Ç. Pala 30. 06. 2013

Kalıp Baskı

Fritli çamurun çömlekçi çarkında şekillendirilmesi zor olduğu için, çoğunlukla kalıp kullanmayı tercih ettikleri görülmektedir. Bu kalıplar çoğunlukla pişmiş toprak olup bazıları çömlekçi çarkında şekillendirilmiştir. (Bernsted, 2003, 42) Osmanlı Döneminde örneği ile karşılaşılmamışken, Gazneliler, Selçuklular Dönemlerinde mimari ve kullanım seramiklerinde kullanıldığı görülmektedir.(Foto: 29- 34, 39, 46, 47, 64, 66, 67, 69, 79- 81)



Foto 29: pişmiş toprak kalıp (Bernsted, 2003, 42)



Foto 30: Gazneliler, 11. Yy ve sonrası,
mimari ve kullanım seramikleri (URL 5:)



Foto 31: 12. yy'ın 2. Yarısı, 13. Yy. başları, kalıp dekor, Hasan al- Kashani imzalı, Louvre Müzesi Paris, Foto: İrem Ç. Pala 30. 06. 2013 (Yine Hasan al- Kashani imzalı Benzer çanağın 11. Yüzyıl sonu, 12. Yy. başı örneği için ayrıca bakınız: URL 6:)



FOTO 32: BÜYÜK SELÇUKLU DÖNEMİ KAŞHAN, 1200'LER (URL 7:)



Foto 33: 12. 13. Yy. Selçuklu Dönemi, sırsız örnek. Karatay Çini Müzesi, Konya. Foto: İrem Ç. Pala 06. 05. 2017

Akıtma

Büyük Selçuklu, Fatımi ve Bizans sanatında da çok kullanılmıştır. Anadolu'da Selçuklu devrinde yaygın olduğu anlaşılmaktadır. Sgrafito ile desenlendirilen seramiklere de çok uygulanmaktadır.”(Öney, 1976) Örtücü, şeffaf, renkli, renksiz sırüstü ya da sıraltı renk veren oksitlerin kuru ya da sulu serpilmesi ile dekorlanır.

Bulgaristan'da akıtma tekniği ile üretim yapan Anadolu'ya göç ederek Kınık'a bu tekniği getiren çömlekçilerin bu çalışma kapsamındaki tarih sınırlamasına girdiği tespit edilemediği için görseline yer verilememiştir.

“Kusursuz örneklerin çoğunlukta olması ve bunlardan özellikle lüsterlerde, nazar boncuğu gibi mavi lekelerin serpiştirilmiş bulunması, biz de bu (bilinçli olarak yapıldığı- İ.Ç.P. eki) tereddüte yol açmaktadır....” (Arık, 2000, 209) bir başka neden olarak: Selçuklu Dönemi seramiklerinde görülen akıtma tekniği sadece Allah'ın mükemmeli yaratabilmesi nedeni ile akıtıldığı belirtilmektedir. (kaynak kişi: Sevil Karimpour) (Foto:34, 35, 36, 37)



Foto 34: Selçuklu, Fritli çamur, rölyef ve delikli iş, kobalt mavi akıtma (Bernsted, 2003, 44)



Foto 35: Kütahya, Daldırma, 18. yy. sonu- 19. Yy başı, barbutin ve akıtma, (Bilgi, 2006, 143)



Foto 36: Çanakkale, Çinili Köşk Müzesi İstanbul, Foto: İrem Ç. Pala 23. 01. 2008



Foto 37: 19. 20. Yy. Osmanlı Dönemi, Karatay Çini Müzesi, Konya. Foto: İrem Ç. Pala 06. 05. 2017

Renkli Sır

Renkli sır tekniği çok çeşitli mimari ve kullanım seramiklerinde, beraberinde başka tekniklerle de kullanılmaktadır. Örneğin lüster, sırlı tuğla, mozaik, minai, rölyef ve sgraffito dekor, milet tipi, lacvardina, silüet v.b. (Foto: 2, 7, 17- 22, 24, 27, 28, 30, 32, 35, 38- 45, 48-55, 56, 60, 63, 67, 73, 78)



Foto 38: 12. 13. Yy. Selçuklu Dönemi, Karatay Çini Müzesi, Konya. Foto: İrem Ç. Pala 06. 05. 2017



Foto 39: 12. Yy. Selçuklu Dönemi (URL 8:)

Sır Kazıma (Sahte Mozaik, Kaşıtraş)

“Sır kazıma tekniği, Selçuklu çini tekniklerinden biridir. Bir diğer Selçuklu çini tekniği olan, çini mozaik ile benzerliği yüzünden “sahte çini mozaik” olarak da adlandırılmaktadır. Bugüne kadar, çini mozaik tekniği konu edildiğinde ancak, sır kazıma tekniği hakkında da birkaç cümle söylenebilmiştir. Bilinen örnekleri ise üç ya da dört taneyi geçmemiştir. Böyle bir durum sır kazıma tekniğini, çini mozaik tekniğinin gölgesinde bırakıp, tekniğin diğer örnekleri ve bu örneklerin sahip olduğu özellikler belirsiz kalmıştır.(Ayduslu,2013,s:9)

“Kazıma mozaik tekniğinde ise, tek renk sırlanmış levhalara önce motif çizilir. Çizilen motifin zemini sert bir cisimle kazınır. Kazıma işlemi bittiğinde sırlı kalan motifler kazınan zemin içersinde, canlı ve parlak olarak görünürler. Bu işlemin tam tersi yapılarak yani motifler kazınıp zemin sırlı olarak da bırakılabilir. “Bu teknik genellikle bazı küçük sahalarda ve usta adlarını veren çini kitabelerde kullanılmış harfler sırlı bırakılarak zemindeki sır kazınmıştır.” (Yetkin, 1986; Erdem, 2011).

Bazen sahte çini mozaik tekniğine (kaşıtraş) rastlarız. Daha çok küçük yazılı satırlarda kullanılır. Tek renk çini plakalarda istenen motifin dışında kalan çini satır kazılır. Böylelikle çini hamurunun gri beyaz rengi içinde desen sırn renginde belirir. Yapı dışında çini mozaik parçaların bazen tuğlalar arasına gömülerek kullanıldığını görmekteyiz. Selçuklu minarelerinde bunun uygulamaları boldur. Kırmızı tuğlalar ile renkli çiniler tezatlarla beliren dekoratif satırlar meydana getirir. (Esin, 1981, 107-154)

Sırı kazınmış çini tekniğinin ilk örneğine 593 H. (1196 M.) tarihli, Meraga bölgesindeki Kümbet-i Kabud'da (Yetkin, 1986: 20) rastlanır. Kare çini levhalar üzerinde, harflerin etrafı kazınarak kitabe oluşturulmuştur. Anadolu'daki ilk örneğine ise Sivas İzzettin Keykavus Darüşşifası Türbe cephesinde ve darüşşifanın hücre pencerelerinin alınlıklarında rastlanır. (Ayduslu, 2013, s:11) (Foto: 40, 41)



Foto 40: Sahip Ata Camii, Konya. Foto: İrem Ç. Pala 06. 05. 2017



Foto 41: Beyşehir Eşrefoğlu Camii, Foto: İrem Ç. Pala 06. 05. 2017

Mozaik

Selçuklu Dönemi öncesi tam bilinmemekle beraber, Erken Osmanlı ve Selçuklu dönemlerinde, Mimari seramiklerde kullanılmıştır. Gazneliler Döneminde pişmiş topraktan yapılmış geometrik geçme desenli mimari eserler bulunmaktadır (bakınız: Pinder- Wilson, 2001). Çay medresesi ve Türk ve İslam Eserleri müzesinde sergilenen mozaik tekniğinde yapılmış ancak kırmızı çamur parçaların sırsız olarak bütüne katıldığı örnekler ayrıca belirtilmektedir. Ayrıca Adana Ramazanoğlu Camii'nde de macun gibi kırmızı bir malzeme ile renklendirilmiş örnekler bulunmaktadır. (Yetkin, 1964, 60-101) (Yetkin, 1965, 85, 91) (Foto: 40- 43, 55)



Foto 42: 1472- 73 İstanbul Çinili Köşk, Foto: İrem Ç. Pala 23. 01. 2008



Foto 43:Selçuklular Dönemi, Sahip Ata Vakıf Müzesi, Konya, Foto: İrem Ç. Pala 06. 05. 2017

Cuerda Seca

“İspanya’da renkli sırları ayırmak için, sırların arasına iplik çekilir, bu ipliklerin fırında yanmasıyla yerleri boş kalır ve renklerin birbiri içine akmasına mani olunurdu. Bu tekniğe İspanyolca Cuerda Secca (kuru iplik) denilmektedir.” (Koyun,2013,s:102)
Osmanlı Döneminde Bu teknik 16.yüzyıl ortalarına kadar daha sonraki yüzyıllarda ise bu teknik uygulanmamıştır. Akışkan renkli sırların fırınlama aşamasında birbirine karışmaması için aralarına bal mumu veya yağ manganez karışımı sürülmektedir. (Erdem, 2011,s:23)

“Bursa Yeşil Türbe de kapıda kırmızı renkte çini çamurundan yapılmış tuğlalar bulunuyor, bu tuğlalarda örnek zemine çizilmiş ve zemin derin bir şekilde oyulup örnek kabartma olarak meydana çıkarılmıştır. Sonra beyaz sarı ve firuze renkli sırla sırlanmıştır. Burada renkli sır tekniğinin başka variantı olan bu oyma tekniği ile karşılaşıyoruz.” (Yetkin, 1964, 60-101) (Yetkin, 1965, 94) Kazınarak kontur belirleyip içerisinin renkli sır ya da boya ile doldurulmasına da cuerda seca tekniği denilse de kazınarak yapılan örnekler çoğunlukla lakabi olarak anılmaktadır.(Foto: 44, 45)



Foto 44: Haseki Hürrem Sultan Medresesi’nden yaklaşık 1540. Çinili Köşk Müzesi İstanbul, Foto: İrem Ç. Pala 23. 01. 2008



Foto 45: Bursa Yeşil Türbe, Foto: İrem Çalışıcı, 27 08. 2003

Lakabi

Sadece Selçuklular Dönemi kullanım seramiğinde görülen teknik ile ilgili tartışmaların olduğu görülmektedir. Bölmeli renkli sır tekniği (cuerda seca foto: 44-45) ve Kaşan işleri veya lüster tekniği (bakınız foto:73-74) olarak genellenemeyecek lakabi tekniği, “Suriye’nin Eyyubi seramikleri başlığı altında, Farsça laqabi kelimesinin ilk kez Arthur Upham Pope tarafından kullanıldığını ve boyanmış (painted) olarak çevirdiğini, ancak Cristina Tonghini’ nin Suriye seramikleri çalışmasında aslında ‘lakabi’ kelimesinin ‘enamel’ anlamında farsça ‘la’abi” olabileceğini belirtmektedir. Teknik rölyef dekor kullanılması yanı sıra kazıma dekorla sınırlar belirlendiği için kısmen sgraffittoya benzemektedir. Bu kazınmış ya da yükseltilmiş alanlar, renklerin birbirine karışmasını önlemektedir. Böylece bölmeli mine (cloisonné) tekniğinin seramiğe uyarlanmış olarak çevirmenin daha doğru olduğu sonucuna varılmaktadır. 1150- 1175 arasına tarihlenen Bu teknikte üretilmiş bir çanağın da İstanbul kazılarında bulunduğu, ayrıca örneklerin hemen hepsinin büyük çanak formunda olduğu” belirtilmektedir” (Rajab 2000, 173- 174). (Foto: 46, 47)



Foto 46: Selçuklular Dönemi, 11. Yy. sonu, (Lane, 1948, 33. Ayrıca bakınız: URL 9:).



Foto 47: Sırlı rölyef yüzeyden detay (Bernsted, 2003, 43)

Sırlı Tuğla

“Cami, mescit ve medrese minarelerinde süsleme için genellikle daha dayanıklı olan sırlı tuğla ve daha az olarak çini kullanılmıştır. Firuze ve mor renkli sırlı tuğlalar, kırmızımsı renkli sırsız tuğlalarla birlikte dikey, yatay, diyagonal yerleştirilerek çok çeşitli geometrik kompozisyonlar, köşeli girift kufi yazılı bilezikler meydana getirirler. Bazen de sırlı tuğla ve çinilerden mozaik gibi küçük parçalar kesilerek birlikte daha girift ve zengin dekorlar sağlanır.”

Sırlı tuğla, tuğlanın firuze, patlıcan moru, lacivert sırla kaplanıp fırınlanması ile elde edilir. Genellikle Selçuk devri sırlı tuğlalarında silis oranı yüksek, iyi yoğurulmuş çamurlar kullanılır. Selçuk devri minare ve türbelerinde kullanılan sırlı tuğlalarda ana renk firuzedir.13. yüzyılın ilk yarısından sonra firuzenin yanı sıra patlıcan moru ve kobalt mavisi renkler bollaşır.

Selçuklu devri eserlerinin içinde de sırlı tuğla sevilen bir süs unsuru olmuştur. Kemerlerde, tonozlarda, eyvanlarda, kubbelerde, kubbeye geçişlerde, duvarlarda sırsız tuğla örgü arasına giren, firuze ve daha az olarak mor renkli sırlı tuğlalar çeşitli büyük geometrik desenler meydana getirir. (Öney,1988,s:83)

“Selçuklu Abidelerinde çiniler harçları ile beraber duvarların yüzey kaplama malzemesidir. Çini harcının görevi seramikleri yatak olarak duvara monte etmektir. Tuğla duvar çoğunlukla seramik ve harcının altında kullanılmaktadır.” (Bakırer, 1981, pp. 28, 36, 48). Sırlı Tuğla tekniği Selçuklu Dönemi’nde çok, Osmanlılar Döneminde ise az kullanılmıştır. İlhanlılar Dönemine ait olan bu görsele, sırlı tuğlanın mimari yapıdaki görevini açıkladığı düşünüldüğü için yer verilmiştir (foto no: 49).(Foto: 48, 49, 50)



Foto 48: İnce Minare, Konya,
Foto: İrem Ç. Pala, 03. 12. 2012



Foto 49: Sırlı tuğla görevi
örneği: Ashtarjan Ulu Camii
(Shekofteh vd., 2015, 99) çev.
Fateme Rashidi



Foto 50: Osmanlılar
Dönemi İznik Yeşil
Camii, 14. Yy. sonu
(URL 10:))

Kakma Çiniler (Bacini)

Bacini de denilen mimari yapıya kakma çiniler, (Demiriz, 1973, 175- 208) “Akşehir Güdük minare de Kubad abad sarayından artan firuze sır altına siyah dekorlu çiniler, burada gelişigüzel kullanılmıştır.” (Yetkin, 1964, 60-101) (Yetkin, 1965, 69) “Milet olarak bilinen erken dönem Osmanlı seramiklerinin alçı içine gömüldüğü örneklerde bulunmaktadır. Bu tarz alçı ve çini mihrab süslemesi İslam Dünyasında sadece Beylikler Devri Anadolu’sunda kullanılmıştır.” (Öney, 2006, 57-75) (Mine Erdem, 2011, s:16 ayrıca bakınız: Yetkin, 1964- 5, 75- 77) (Foto: 3, 51, 52, 53, 54)



Foto 51: Aksaray Ferruhsah- Seyyid
Mahmud Hayrani Mescidi, Cıncıklı Mescid,
1224. Foto: İrem Ç. Pala 07. 05. 2017



Foto 52: Ankara Ahi Şerafettin (Aslanhane)
Camii Batı Kapısı (Ayduslu, 2012, 17-34)



Foto 53: Edirne Yıldırım Camii giriş
eyvanının güneyindeki tabhane mekânında
alçı ocak nişinin bordür ve alınlığından
firuze sırlı, gömme çiniler (Yılmaz, 2015,
59-80)



Foto 54: Molla Büyük Camii, Ankara, 14. 15.
Yy. (URL 11:))

Ajur

“Ajur seramikte; şekillendirilme işlemi bitmiş, form yaş iken yüzeyden kesilerek çıkarılması ya da delinmesiyle oluşturulan bir dekor yöntemidir. Ajur dekorlarına “kesme” veya “delik işi” de denilmektedir. Bu dekor yönteminde genellikle belli bir düzende tekrar eden motiflerin, yan yana gelmesi ve ritmik uyumuyla delikli süslemeler oluşturulmaktadır. Seramik yüzeylere ajur dekor tekniği uygulanırken özellikle ince ve sivri uçlu aletler tercih edilmektedir”. (Sevim, 2007,s:64) “Ajur tekniği ile İran’da 12. Yüzyılda, Büyük Selçuklular Döneminde krem rengi sırlı, kabartma-kazıma dekorlu ve delikli bir grup seramik üretilmiştir. Üretilen delikli seramiklerden sonra Anadolu’da, Anadolu Selçukluları ve Beylikler Döneminde bu teknik özellikle mimari yapıların süslemesinde kullanılmıştır. Erken Osmanlılar Dönemine ait ajurlu bir tütsülük bulunmaktadır. İznik çinilerinde ise ajurlu seramik örnekleri az da olsa bulunmaktadır. Bu seramikler; iki adet delikli vazo ve bir adet delikli sürahidir. Ajurlu-delikli seramiklere Büyük Selçuklular’dan sonra özellikle 18.yy.’da Kütahya çinilerinde rastlanılmaktadır. Kütahya çinilerinde ajurlu örnekler buhurdanlık, tütsülük, fincan, zarf, sürahi ve ibrik formlarında görülmektedir. Ajur tekniği dekoratif amacın dışında işlevsel olarak da kullanılmıştır. Özellikle Mısır’da 10.-12. Yüzyıllarda filtre görevi gören delikli parçalar; sürahilerin ve büyük su kaplarının içine, boyun kısımlarına eklenmiştir. Buhurdanlık, tütsülük gibi örneklerde ise ajur tekniği ve delikler hem dekoratif hem de işlevsel amaçla kullanılmıştır.” (Gökçe, 212, 2011) (Foto: 55, 56, 57, 58)



Foto 55: Sahip Ata Vakıf Müzesi, Konya, Foto: İrem Ç. Pala 06. 05. 2017



Foto 56: 13. yy. İran Selçukluları Louvre Müzesi Paris, Foto: İrem Ç. Pala 30. 06. 2013



Foto 57: Kütahya, 18. Yy. ilk yarısı. Çinili Köşk Müzesi İstanbul, Foto: İrem Ç. Pala 23. 01. 2008



Foto 58: 12. 13. Yy. Selçuklu, süzgeçli kaplar, Karatay Çini Müzesi, Konya, Foto: İrem Ç. Pala 06. 05. 2017.

Sırla kapatılmış Ajur

Porselenin popüler olmasının nedenlerinden biri ışık geçirgenliği olmasıdır. Bu tekniğin de ışık geçirgenliğini sağlamak amaçlı kullanıldığı düşünülmektedir. *Selçuklu Beyazları* arasında bulunan “Bazı örneklerde ise “pirinç delikleri” olarak bilinen delikli dekora rastlanır. Transparant sırla kaplanan bu delikler gövdenin su geçirmemesini önlemenin yanı sıra ışığın süzülmesini sağlamakta ve gövdeye porselenimsi bir saydamlık ve zarafet kazandırmaktadır. Günümüze ulaşan benzer örnekler arasında türkuaz ve yeşil sırlı olanları da vardır. Selçuklulara özgü olan bu tekniğin

sıraltı ve sırüstü dekorlu kombinasyonlarının bulunduğu belirtilmektedir.” (Atıl, 1973, 41, 61). “Sırla kapatılmış ajur tekniği, Çin porselenlerinde başlamıştır. Pirinç tanesi bünyeye yerleştiriliyor daha sonra pişirim sırasında bu pirinçler yanıyor ve oluşan boşluklar sırla doluyor. (Bernsted, 2003, 43) (Foto: 34, 59, 60, 61, 68)



Foto 59: 12. yy. Selçuklu ajur dekor üzeri sır, Louvre Müzesi Paris, Foto: İrem Ç. Pala 30. 06. 2013



Foto 60: Selçuklu dönemi erken 13. Yy, turkuaz renk sırlı. (Atıl, 1973, 61)



Foto 61: 18. yy. Kütahya, Çinili Köşk Müzesi İstanbul, Foto: İrem Ç. Pala 23. 01. 2008

Minai

Sadece Selçuklular Dönemi mimari ve kullanım seramiklerinde kullanılmıştır.

Hem şeffaf sıraltına ve üstüne beraber, hem de örtücü sır içine (yani üstüne) uygulanmaktadır.

“Genellikle Rey seramikleri diye anılan, Selçuklulara özgü yeni tarzda, yine Selçuklu devrinde, Uygur geleneğinden kaynaklanan yeni bir üsluba bürünen, genel İslam minyatür sanatı özelliklerini yansıtan resimler, saydam sıranın hem altına hem de üstüne uygulandığı minai kaplar.” (Arık, 2000, 16- 17)

Sayın Muharrem Çeken yayınında (2007: 17, 18) minai tekniğini “emaye, mina’i” olarak ele almaktadır ve tamamen sırüstü tekniği olarak aktarmaktadır; sadece örtücü sır kullanıldığı hatta lajvardina tekniği olarak da söylenebildiğini belirtmektedir. Ancak Gönül Öney, minai ve lacvardina tekniğini aynı başlık altında değerlendirse de “minai tekniği yerini benzer bir teknik olan fakat sadece sırüstü boyama ile desenlendirilen lacvardina tekniği alır. Lacvardina ile daha çok kullanma seramiği alanında eser verilir” (Öney, 1987: 24) diye belirtmektedir. (Minai tekniği aşağıda, lacvardina tekniğinde ayrıca ele alınmaktadır.) (Foto: 62, 63, 65- 68)



Foto 62: 12. yy sonu- 13. Yy. başı, fritli çamur, minai (URL 12:)



Foto 63: 1160- 70, Konya Sarayı, fritli çamur, Minai (URL 13:)

Lakvardina

Selçuklu Dönemi’nde, lüster, rölyef (kalıp), minai ve hatta üstü sırlı kaplı ajurlu tekniklerinin çeşitli kombinasyonlarda bir arada kullanıldığı görülmektedir. Lakvardina tekniği de genel olarak örtücü özellikle lacivert ve turkuaz renkli sır üzerine kırmızı, beyaz, siyah boya yanı sıra altın ya da lüster dekor ile kullanılarak üretilmektedir. Ayrıca genel karakterinde formun rölyefli olduğu izlenmektedir. Aşağıdaki Selçuklu dönemi Kaşan çömlekçilerinin, çeşitli tekniklerin kombinasyonunu deneyerek İlhanlı Dönemine atfedilen (özellikle) lakvardina olarak genellenen

teknikteki üretimleri keşfettiği, geliştirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Güzel sanatlar fakültesi geleneksel Türk sanatları geleneksel Türk seramiği alanında bir üretici ve sırüstü tekniği olarak uygulanan lüsteri, sırın altına uygulayarak geliştiren bir uygulamacı olarak bu tip teknik denemelerle yeni sonuçlar, teknikler geliştirebildiği, deneyerek geliştirmenin çömlekçinin ruhunda olduğunu söylemek mümkündür.

“İlhanlılar Dönemi (654-736/ 1256-1336) Moğolların İran istilalarının (615-55/1218-57) saray seramikleri üzerinde sadece sınırlı bir etkisi olduğu görülmektedir. 6. – 12. Ve erken 7.- 13. yüzyıllarda oluşan geleneklerin hemen hemen kesintisiz olarak devam ettiği söylenebilir. Uzak doğu ile kurulan yeni bağlantılar, stilde bazı değişikliklere neden olsa da İlhanlı Dönemi ile erken dönem seramikleri arasında teknik açıdan büyük bir değişim olmamıştır. 7. – 13. yüzyılda üretilen seramiklerin hemen hepsi erken 8. -14. yüzyılda da üretilmeye devam etmiştir. Ancak bazı minai tekniğinde üretilen seramiklerde açıkça Moğol istilalarına atfedilebilir. Ayrıca Lakvardina işleri (Pers.*lājvard* “lapis lazuli”) olarak bilinen üretimler minai tekniği ile yakından ilişkilidir. Stilistik ve tematik olarak farklı bir uzantısı olsa da karakteristik koyu lapis-mavi mat sır üzeri siyah, beyaz, kırmızı ve altın renk ve bitkisel desenler tekniğin özeti niteliğindedir; ayrıca bazıları turkuaz ve beyaz zeminlidir.” (Grube, 311- 317)

Aşağıdaki örnekler, Selçuklular Dönemi Kaşan’lı çömlekçilerin lakvardina tekniği öncesindeki araştırmalarını göstermektedir.(Foto: 64, 65, 66, 67, 68, 69)



Foto 64: 13. Yy. Selçuklu Dönemi veya sonrası. Kalıp şekillendirme, sırüstü altın ve kırmızı kontürlü. Bir benzerinde (Hermitage Müzesi) lüster tekniğinin uygulandığı belirtilmektedir. (Atıl, 1973, 63)



Foto 65: Selçuk, erken 13. Yy. örtücü beyaz sır kullanılmış. hem sırtı, hem de sırüstü lüster, 13. Yy. teknik varyasyonları göstermektedir. Minai tekniğine benzemektedir. (Atıl, 1973, 105) Minai tekniği ile lüster birleşimi (Grube, 311-327)



Foto 66: rölyef dekorlu, çok renkli ve altın bezemeli (Atıl, 1973, 106-107)



Foto 67: 12. yy. sonu, İran, kalıp, sırüstü boyama, altın. Louvre Müzesi Paris, Foto: İrem Ç. Pala 30. 06. 2013



Foto 68: “Selçuk, 12. Yy sonu, 13. Yy başı. Selçuklu Döneminin ustalığını gösteren tema ve tekniklerin ustaca bir kombinasyonunu açığa çıkaran mükemmel bir örnek. Kırmızı ile konturlanmış altın, delikleri sırıla dolmuş arabesk ajur dekor” (Atıl, 1973, 109)



Foto 69: “Opak beyaz sır, İlkhanid period, iran, Kaşhan, 14. Yy. başları, rölyef, sıraltı turkuaz ve mavi, sırüstü kahverengi altın lüsteri. Bu mihrab kaşan da yapılan 1226 da ve Selçuk lüster bezemeli mimari seramiklerini özetlemektedir.” (Atıl,1973, 150-151)

Altınlama

Sırlı pişirimi yapılmış olan seramik üzerine sürülüp 600 C° gibi düşük derecede tekrar fırınlanmaktadır. Minai ve lakvardina tekniklerindeki kullanımı yanı sıra Selçuklu Döneminde özellikle renkli sır üzerinde, Osmanlı Dönemine ait ulaşılabilen tek örnek olan kandil formunda altınlama dekoru görülmektedir. İznik kandil formundaki altın üzerine ayrıca dekor yapılmıştır. (Foto: 64, 66- 68, 70, 71, 72)



Foto 70: İznik, Çinili Köşk Müzesi İstanbul, Foto: İrem Ç. Pala 23. 01. 2008



Foto 71: Konya Karatay Medresesi, İç duvar Foto: İrem Ç. Pala 06. 05. 2017



Foto 72: İstanbul, Çinili köşk, İç duvar. Foto: İrem Ç. Pala 23. 01. 2008

Lüster

Minai tekniği gibi sadece Selçuklular Döneminde uygulanmıştır. İslam seramikçileri tarafından keşfedilen lüsterin yapımı bakır ve gümüş bileşikleri gibi metalik pigmentlerin kil macunu haline getirilip, pişmiş sırlı seramik yüzeye uygulanması ardından da 3. kez, indirgenmiş bir ortamda pişirilmesi şeklinde olur.(Foto: 65, 69, 73, 74)



Foto 73: 12. 13. Yy. Selçuklu Dönemi, Karatay Çini Müzesi, Konya, Foto: İrem Ç. Pala 06. 05. 2017



Foto 74: İran, 12. yy., Tahran Abgine Müzesi. (Karimpour, 2012, 37)

Çömlek

Çömlekçiler, toprağın pişirildikten sonra sertleştiğini, içine su konulduğunda tekrar çamur olmadığını ve işe yarar birçok eşya yapılabildiğini keşsettikten sonra sürekli üretim ve dekorlama tekniklerini geliştirmiştir. Bu çalışmada yer alan tekniklerin hepsini çömlek başlığı altında ele almak mümkündür. Dolayısı ile Türk çini sanatının her döneminde çömlek vardır. Ancak Selçuklu ve Osmanlı Dönemleri ile sınırlanan çalışmada Selçuklular dönemi ne ait alt yapıda yani tesisatta kullanılan künkler ile Osmanlı Dönemi'nde özellikli çömlek üreten Tophane ve Tokat çömleklerinin görsellerine yer verilmiştir. (Foto: 75, 76, 77, 78)



Foto 75: İki büyük küp ve bunlara giren farklı boyut ve biçimlerde künkler farklı doğrultularda uzanmaktaydı....(Arik, 2000, s: 192)



Foto 76: Konya Karatay Medresesi tabanı, Konya, Foto: İrem Ç. Pala 06. 05. 2017



Foto 77: Tophane işleri, 18. Yy. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Müzesi, Foto: İrem Ç. Pala 14. 06. 2008



Foto 78: Tokat Testi (ayrıca bakınız: Ayda, 1999)

Porselen

Porselen, hammadde gerektiren bir pişmiş toprak tekniğidir. Osmanlı Dönemi Beyaz Eyüp mamulâtı ve Eser-i İstanbul üretimlerine kadar Türk Devletlerinde porselen bulunmamaktadır. (Foto:79, 80, 81)



Foto 79: Eyüp Mamulâtı küçük sürahiler, 19. Yy. Foto: İrem Ç. Pala 17. 12. 2009



Foto 80: Yıldız Sarayı, Porselen Fabrikası, 19. Yy. sonları, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Müzesi.



Kaynakça

- AKMAYDALI Mimar Hüdavendigar, **Diyarbakır Merkez Safa (Parlı) Camii**, Vakıflar Dergisi, Sayı. XXVII, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 2004.
- ARCASOY, Ateş, 1988, **Seramik Teknolojisi**, Marmara Üniversitesi Yayın No.457 İstanbul
- ARIK, Rüçhan. **Kubadabad Selçuklu Saray ve Çinileri**, Türkiye İş bankası Yayını, İstanbul 2000.
- ARIK Rüçhan, ARIK, Oluş. **Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri**, Kale Grubu Kültür Yayınları.
- ASLANAPA, Oktay. **İznik Çini Fırınları Kazısı**, 1984.
- ATASOY Nurhan, RABY Julian, 1989 **İznik**, London
- ATIL, Esin. **Freer Gallery of Art Fiftieth Anniversary Exhibition- 3. Ceramics From the World of Islam**, Washington: Smithsonian Institution, 1973.
- AYDA Deniz, Çanakkale Seramikleri, Vakıflar Dergisi, 26, 1997
- AYDA Deniz, Tokat Seramikleri, 2000'li yıllarda Türkiye'de Geleneksel Türk El Sanatlarının Sanatsal, Tasarımsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyumu Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları: 2301, Ankara, 1999
- AYDUSLU, Nevin. 2013, **Bir Selçuklu Çini Tekniği Sır Kazıma** Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi S:30 9-18 s.
- Ayduşlu Nevin, **Selçuklu ve Beylikler Döneminde Kakma Çiniler ve Günümüz Sanatından Birkaç Örnek**, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, S. 29, Erzurum, 17-34 s.
- AYTA, Tülin. **Toprak Sanatlarında Dekoratif Uygulama Yöntemleri** İstanbul, 1976
- BERNSTED, Anne- Marie Kebablow. **Early Islamic Pottery Materials and Techniques**, Archetype Publications Ltd., London, 2003.
- BİLGİ, Hülya. **Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu- Kütahya Çini ve Seramikleri**, İstanbul: Pera Müzesi, 2006.
- DEMİRİZ, Yıldız. **Mimari Süslemede Renk Unsuru Olarak Kullanılan Keramik Çanaklar**, Sanat Tarihi Yıllığı, 1973, S. 5, 175- 208.s.
- DURAN, Özlem. **Çinili Köşk Koleksiyonunda Figürlü Seramikler**, (Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007.
- ERDEM, Mine. **Kubad Abad Saray Çinilerindeki Hayvan Motiflerinin İkonografisi, Simgesel Anlamı ve Günümüz Seramiğinde Yorumları**, Selçuk Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2011.
- ERDEM Mine, **Karamanoğlu Beyliği Mimarisinde Çini**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, danışman: Ahmet Çaycı, 2017
- ESİN Emel, Tarih Öncesi'den Miladi Onüçüncü Asra Kadar İç Asya'da Türk Çiniciliği, 2. **Ulusal El Sanatları Sempozyumu**, 1982, s:86-99 ve resimler, s: 86, 88
- ESİN Emel, Selçuklulardan Önceki, Proto- Türk ve Türk Keramik Sanatına Dair, **Sanat Tarihi Yıllığı 9- 10**, İstanbul 1981, s: 107- 154
- ESKİCİ Bekir, **Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemlerinde Alçı Mihraplar**, Sanat Tarihi Dergisi Sayı/Number XV/1 Nisan/April 2006, 57-75 s.
- ESİN Emel, 1981 **Selçuklulardan Önceki, Proto Türk ve Türk Keramik Sanatına Dair Sanat Tarihi Yıllığı 9-10** İstanbul
- FEHÉRVÁRI, Géza. RAJAB, Tareq. **Museum (Kuwait), Ceramics of the Islamic World: in the Tareq Rajab Museum London**, New York, I.B. Tauris, 2000.
- FINDIK, Nürşen Özkul, 2002 **Osmanlı Devri Seramik Sanatı, Türkler**, Cilt12 s:375-384

- FINDIK, Nurşen Özkul, **İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980-95) Arasındaki Osmanlı Seramikleri**, Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi, İstanbul, 1997.
- FINDIK, Nurşen Özkul, **Rakka Seramikleri ve Hasankeyf'teki Taklitleri Üzerine Bir Analiz**, Ağustos, 2013, SDÜ Fen Edebiyat. Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi
- GRUBE Ernst J., "Ceramics XIV. The Islamic Period, 11th-15th centuries," *Encyclopaedia Iranica*, V/3, pp. 311-327, available online at <http://www.iranicaonline.org/articles/ceramics-xiv>
- GÖKÇE, Ezgi. **Londra Victoria And Albert Müzesi 'nde Bulunan Farklı Formlarda Görülen Bazı Ajurlu (Delikli) Seramikler**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sanatta Yeterlilik Tezi, 2011.
- GÜNYAR, Şerif. **Anadolu Seramiğinde Kuş Öğeleri**, Anadolu Üniversitesi Sanatta Yeterlilik Tezi, 2007.
- GRUBE, Ernst J. **Ceramics xiv. The Islamic Period, 11th-15th Centuries**, *Encyclopaedia Iranica*, V/3, pp. 311-327, available online at <http://www.iranicaonline.org/articles/ceramics-xiv> (accessed on 30 December 2012).
- KARİMPOUR Sevil, İran Pigment Lüsterleri Ve Uygulamalı Araştırılması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Ve Cam Tasarım Anasanat Dalı Seramik Tasarımı Programı, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Meltem Kaya Ertl, İstanbul, 2012
- KOYUN, Sultan, 2013 **Bursa İli Çini Sanatı ve Çini Sanatı Tekniklerinin İncelenmesi**, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü ElSanatları Eğitimi Anabilim Dalı Dekoratif Ürünler Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara
- LANE, A. (1948). *Early Islamic Pottery Mesopotamia, Egypt and Persia*, New York: D. Van Nostrand Company, INC., 1948, s: 33.
- ÖNEY, Gönül, Erginsoy Ülker **Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1988.
- Öney, Gönül, **Büyük Selçuklu Seramik Sanatında Resim Programı Ve Gelişen Figür Üslubu**, Sanat Tarihi Dergisi Sayı/Number: XIII/1 April/Nisan, 61-82, s: 61.
- ÖNEY, Gönül, 1987, **İslam Mimarisinde Çini**, Ada Yayınları, İstanbul
- ÖNEY, Gönül, **Türk Çini Sanatı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1976.
- PINDER-WILSON Ralph, Ghaznavid and Ghurid Minarets, Iran, Vol. 39 (2001), pp. 155-186
- POLAT, Turgay, **Erzincan Müzesinde Bulunan 12-14. Yüzyıl Seramikleri**, 2014, T.C. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- SEVİM, Sibel. 2007 **Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri**, İstanbul Yorum Sanat Yayınları
- Shekofteh Atefeh, Ahmadi Hossein, Oudbashi Omid, Seljuk Brickwork Decorations and Their Sustainability in Khwarezm and Ilkhanid Decorations, *Journal of Research in Islamic Architecture* / No.6 / Spring 2015, s: 99
- ŞAHİN, Faruk. **Çini Heykelcikler ve Yapımcıları**.
- Şahin Faruk, **Çini Heykelcikler ve Yapımcıları**, Antika: 33, 1988, s: 32- 35
- YETKİN, Şerare. **Anadolu da Türk Çini Sanatının Gelişmesi**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1986.
- YETKİN, Şerare, **Sultan Ahmet Türbesi'nde Bulunan Bir Çini Tekniği**, Antika S. 27, Çini Özel Sayısı, Haziran 1987.
- YETKİN, Şerare **Türk Çini Sanatından Bazı önemli Örnekler ve Teknikleri**, Sanat Tarihi Yıllığı, 1964- 1965, S. 60- 101, 85, 91.s.
- YILMAZ, Gülgün. **Edirne Dilaverbey Mahallesi Kurtarma Kazılarında Bulunan Erken Osmanlı Seramikleri**, 13. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınları:1, İstanbul.
- YILMAZ, Gülgün; **Edirne'nin Erken Osmanlı Devri Yapılarında Çini Süsleme**, Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, C. 5, S. 10, Temmuz 2015, 59-80 s.
- YILMAZ, Leyla. **Alanya Kalesi Kazısı-Selçuklu Sarayı Çini Buluntuları-I**, IV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (24-27 Nisan 2000), Van, 2005, s. 155.
- Kaynak kişi: Sevil Karimpour, İran'lı Yüksek Lisans Öğrencisi, 2012, İzmir Lüster Sempozyumu.

URL 1: <http://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?oid=28799>

URL 2: <http://cinili.com/archive/category/location-yer/edirne-muradiye-camii/>

URL 3:

Charles K. Wilkinson, The Kilns of Nishapur, The Metropolitan Museum of Art is collaborating with JSTOR to digitize, preserve, and extend access to The Metropolitan Museum of Art Bulletin, <https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3257810.pdf.banned.pdf>

URL 4:

<https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-bowl-with-inscription-pot1204/>

URL 5:

<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/a-ghaznavid-tile-and-two-bowls-iran-4979170-details.aspx>

URL 6:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452032?searchField=All&sortBy=relevance&ft=seljuq&offset=80&rpp=20&pos=91>

URL 7:

<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/a-seljuk-figural-blue-glazed-ewer-kashan-central-5421865-details.aspx>

URL 8: <https://the-maac.com/shop/pottery/seljuk-turquoise-glazed-pottery-falcon/>

URL 9: <http://www.alaintruong.com/archives/2015/11/09/32904799.html>

URL 10: http://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=11351

URL 11: <http://dunyacamileri.blogspot.com/2010/06/molla-buyuk-cami.html>

URL 12: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.36.4/>

URL 13: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452817>

GELENEKSEL TÜRK RESİM SANATININ GÜNCEL DURUMU HAKKINDA BİRKAÇ ELEŞTİRİ A FEW CRITICISMS ABOUT THE CURRENT SITUATION OF TRADITIONAL TURKISH PAINTING.

*Ruhi Konak**

Abstract

Türkiye dönemi geleneksel Türk resim sanatı bir geleneğin devamı olarak günümüze ulaşmış değildir. 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra uzun süre sanatçısı ve eseri olmayan bu sanat dalı, 20. yüzyılın başlarında yeniden gündeme getirilmiştir. Söz konusu nedenden dolayı günümüzdeki haliyle, bu alanın ismi, tanımı, tasarım yöntemi ve biçim anlayışı bir ustadan veya sanatçıdan öğrenilmemiştir. Sanat tarihçiler ve yan branş sanatçıların uzun süreli çalışmaları sonucunda bir bilgi dağarcığı oluşturulmaya çalışılsa da geleneğin yeniden oluşturulması çabası, bazı problemleri beraberinde getirmiştir. Gelenek bağlamının 16. yüzyıldan hareket etmesi, yanlış isimlendirme ve isimlendirmeden kaynaklı yanlış tanım ve güncel aşamada biçimin anlaşılabilir olmaması, bu problemlerin en önemlileri arasında yer almaktadır. Bildiride, 20. yüzyılın başlarından günümüze, geleneksel Türk resim sanatının yeniden kurgulanması sürecinde dikkat çeken bazı problemler eleştirel bir bakış açısıyla ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Minyatür, Gelenek, Sanat, Eleştiri

Özet

Turkish miniature art in the period of Turkey has not reached our day as a continuation of a tradition. 18. after the second half of the century, this art branch, which has not been a long-time artist and no work, was founded in the 20th century. it was brought back to the agenda at the beginning of the century. For this reason, as it is today, the name, description, design method and form understanding of this field have not been learned from a master or an artist. Although long-term works of art historians and minor artists were tried to create a distribution of information, the attempt to reconstruct the tradition brought some problems with it. Tradition context 16. it is one of the most important problems of this century that the wrong definition and form cannot be understood at the current stage due to misinformation and misinformation. In the statement, 20. from the beginning of the century, some problems that drew attention to the process of Re-structuring Turkish miniature art have been discussed with a critical perspective.

Keywords: Miniature, Art, Tradition, Criticism

Giriş

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen süreçte, Osmanlı resim sanatı, Batılılaşan Osmanlı önermesi içinde yer edinememiştir. Levni, Abdullah Buhari ve Ata-i Hamsesine eser veren son dönem sanatçıların çabaları ile sürdürülmeye çalışılan gelenek, adı geçen sanatçılardan sonra 20. yüzyılın başlarına kadar icra edilmemiştir. Oysa Levni'nin eserleriyle anılan söz konusu dönem, Osmanlı resim sanatının klasik döneminden iki yüzyıl sonra yeni klasik dönem olarak adlandırılabilir niteliktedir. Levni'den sonra dehanın halefe geçememesi sonucu Atai'nin Hamsesi'ndeki muzip ve pornografik eserler, Abdullah Buhari'nin deneysel figür çalışmaları Osmanlı resim sanatının bilinen son örnekleri olmuştur. Elbette bu süreç sadece dehanın halefe geçememesi ile açıklanamaz. Yayınlarda yer aldığı şekliyle matbaanın Osmanlı topraklarına gelişi, sarayın el yazmalarının ağır üretim maliyetini karşılayacak maddi gücünün olmaması, saray nakkaşhanesinde sanatçı sayısının azalması ve bu nedenlerle birlikte kültürel açıdan batıya yönelme isteği doğrultusunda moda tüketim ilişkisi bağlamında geleneksel Türk resim sanatının rağbet görmemesi gibi daha birçok sebep de sıralanabilir. Ancak bu ve benzeri sebepler şimdiye kadar olduğu gibi şimdiden sonra da konuyu doğru şekilde aydınlatma açısından yeterli olmayacaktır.

Osmanlı'da geleneksel Türk resmine ilginin azaldığı zaman aralığı, İmparatorluğun duraklama ve gerileme dönemine denk gelir. Batının Rönesans çıktılarına güçlü bir şekilde kullanmaya başladığı bu dönemde, Osmanlı'da bozulan dengeler, birçok alanda zafiyetlere neden olmuştur. Söz konusu durum Batı karşısında Osmanlı aydınlanmasını gerçekleştirme yollarını

* Doç., Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü-Kastamonu

aratmıştır. Bu arayış, başlangıçta kendi sınırları içinde bir müdahale gerektirdiği hissini uyandırır da daha sonraları bu yönde bir dayanaktan yoksun kalındığı fark edilerek batı önermesi ile desteklenen ıslahatlara gidilmiştir.

Bu süreçten en fazla etkilenen sanat alanının Osmanlı resim sanatı olduğunu söylemek yanlış olmasa gerek. Zira 18. yüzyılın ikinci yarısından sonraya ait, birkaç duvar resmi dışında, Osmanlı resim sanatı örneğiyle karşılaşmak mümkün değildir: Geleneksel Türk resim sanatı, günümüzdeki veriler açısından, Abdullah Buhari'nin eserleri ile son bulmuş ondan boşalan alana batı tarzı resim yerleşmiştir.

Kimi yayınlarda 18. yüzyıl Osmanlı resim sanatının batılılaşma dönemi olarak ele alınıp, özellikle Levni'nin eserlerinde batı resmine geçişin izleri aranmaya çalışılsa da böyle bir arayıştan söz etmek doğru değildir. Bu noktada belirtilmesi gereken husus, sanıldığı gibi aksine Osmanlı dünyasında batı tarzı resme geçişin geleneksel resim üzerinden olmadığıdır.

18. yüzyılın ikinci yarısından sonra geleneksel Türk resminin bellekten silinmesi sürecinde konuya ne kadar duyarlı olduğu hususuna baktığımızda, Enderun-u Hümayun'daki sanat dersleri arasında geleneksel Türk resmi derslerinin sürdürülüp sürdürülmediği hakkında bilgimiz olmamakla birlikte, nakkaşhanede sanatçı sayısının sınırlandırılmış olması ve günümüze ulaşan esere rastlanmaması söz konusu kopuşun keskin bir şekilde olduğunu göstermektedir.

Enderun-u Hümayun ve nakkaşhane Osmanlıda sanat eğitiminin verildiği önemli iki kurumdur. II. Murat döneminde Edirne'de kurulan (İpşirli, 1995, 185) Enderun-u Hümayun 1909 yılına kadar Osmanlıda sanat eğitimi veren kurum olarak dikkati çekmektedir. Matrakçı Nasuh, Karahisari, Kara Memi, Levni, Benli Hasan Ağa, Kantemir, Mustafa Çavuş, Numan Ağa, Delalzade, Tanburi Osman Bey, Şakir Ağa, Enderuni Ali Bey gibi sanatçıların da eğitim aldığı bu kurum önemli devlet kademelerinde görev alan kişilerin sanat eğitimi almaları hususunda devlet eliyle işletilen bir sistemin varlığını gözler önüne sermesi bakımından önemlidir. Daha önemlisi mimari, ebru, ciltçilik, nakkaşlık, oymacılık, tezhip, hat ve musikinin yanı sıra geleneksel Türk resmi derslerinin bu kurumun müfredatında yer alıyor olmasıdır (Ünlü, 2018, 148). Bu kurumun faaliyetlerini 1909 yılına kadar sürdürdüğü düşünüldüğünde geleneksel Türk sanatları bağlamında resim sanatı derslerinin bu tarihe kadar devam ettiği düşüncesi önemsenmesi gereken bir olasılıktır. Fakat günümüzde konuya ilişkin bilgi ve belge mevcut değildir (Bazı yayınlarda konuya ilişkin genellemeler yapılsa da detaylı bilgi verilmemiştir.). Bu kurumun kapatılmasından sonra açılan Medresetü'l-hattatın (Hattatlar Mektebi) geleneksel Türk sanatları eğitiminin sürdürüldüğü kurum olarak karşımıza çıkmaktadır. 31 Mayıs 1914'de açılan mektebe 1918 yılında İranlı Tahârzade Hüseyin Behzad, geleneksel Türk resmi dersleri vermek üzere Enver Paşa tarafından tayin edilmiştir (Derman, 2003, 342). Söz konusu dersleri vermek üzere Medresede bir yabancının görevlendirilmesi, ülkemizde geleneksel Türk resmi dersi verecek bir sanatçının bulunmadığını; dolayısıyla Enderun-u Hümayun'un son döneminde de bu derse ilişkin eğitim verilmediğini düşündürmektedir.

Diğer taraftan Medresetü'l-hattatın'de geleneksel Türk resmi dersi alan kişiler arasında, kimler bulunduğu hakkında kesin bir bilginiz yoktur. 1924'te kapatılan Medresetü'l-hattatın'ın devamı niteliğindeki Hattat Mektebinin de kapatılması üzerine açılan Şark Tezyinî Sanatlar Mektebi'nde 1932 yılında Necmeddin Sâmî geleneksel Türk resmi dersleri vermek üzere görevlendirilmiş fakat Necmettin Sami 1933'te vefat etmiştir (Derman, 2003, 342). Bu bilgiden yola çıkarak Necmettin Sami'nin geleneksel Türk resmi eğitimi aldığı yorumunu yapabiliriz. Fakat bu yorumun ne kadar doğru olduğunu yapılacak geniş kapsamlı araştırmalar belirleyecektir.

Şark Tezyinî Sanatlar Mektebi, 1936 yılında Maarif Vekaleti tarafından, Türk Teyzini sanatları adı verilerek, Devlet Güzel Sanatlar Akademisine bağlanmıştır. 1916 yılında Medresetü'l-hattatine kayıt yaptırarak medresenin ikinci mezunları (1923) arasında yer alan Ahmet Süheyl Ünver'in (Derman, 2003, 241-2), 1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisine geleneksel Türk resmi öğretmeni olarak atandığı (Ünver, 2007, 133.s.) ve 1945 yılına kadar bu görevi sürdürdüğü (Taşkale, 2015, 12) bilgisinden yola çıkarak, bu süreçte geleneksel Türk resmi eğitimi veren veya almış farklı kişilerin mevcut olduğu da söylenebilir. Fakat ilgili dönemde Ünver dışında geleneksel Türk resim sanatı ile ilişkilendirilebilecek kimsenin olmaması ve 20. yüzyılın son çeyreğine kadar Ünver'in öğrencilerinin dışında geleneksel Türk resmi yapan veya öğreten sanatçılardan söz edilememesi, bu süreçteki boşluğun olumsuz yönlerini görmemiz açısından yeterli delili oluşturmaktadır. Gelişen sürece ilişkin bütün deliller Ünver'in akademi, İstanbul Üniversitesi Tıp Tarihi Kürsüsü'nde ve diğer kurumlardaki atölyelerinde yürüttüğü çalışmalar sonucunda geleneksel Türk resim sanatının yeniden gündeme getirilerek, günümüze ulaştırıldığını göstermektedir.

Gelenek Sorunsalı ve Geleneksel Türk Resim Sanatı

Yukarıda kısaca ele alındığı şekliyle geleneksel Türk resim sanatı, 18. yüzyılın ikinci yarısından 1918'e kadar sanatçısı olmayan veya eğitim kurumlarının müfredatında ders olarak yer almayan ve günümüze ulaşmadığından dolayı tahmin ettiğimiz kadarıyla, uygulamalarına rastlanmayan bir sanat dalı olmuştur. Bu konudaki bilgi ve belge eksikliğinden yola çıkarak yapılan yorumların hatalı olma ihtimalini de dikkate almak koşuluyla, yaklaşık iki asır, Türk resim sanatına ilişkin ürün ve sanat eğitimi verilmemesi geleneksel biçim dilinin, uygulama tekniklerinin ve malzeme özelliklerinin unutulmuş olabileceğini düşündürmektedir.

Cumhuriyetin ilk yıllarına ait geleneksel Türk resim sanatı örneğine rastlanmadığı bilgisinden yola çıkarak, gelenek bağlamının Cumhuriyet döneminde Süheyl Ünver ve öğrencilerinin çabaları ile yeniden oluşturulmaya çalışıldığı söylenebilir: Bu süreçte üretilen eserler dikkate alındığında Ünver, atölyesindeki eğitimin aslında bir öğrenme süreci olduğunu; müze, kütüphane ve kitaplık raflarında yer alan 16. yüzyıl elyazmaları ve albüm sayfalarındaki eserlerin büyük bir titizlikle izlenerek tasarımı, uygulama ve malzeme bilgisinin (taklit edilerek) yeniden oluşturulduğunu da söylemek gerekir ki uzun süre tekniklerin çözülmemeye çalışıldığı ve bununla birlikte röprodüksiyon eserlerin üretildiği bilinmektedir.

Bu bakımdan tekniklerin önemsenerek detaylı şekilde çalışılmasına rağmen tasarım ilkelerinin kalıp olarak ele alındığından da söz etmek gerekir. Tasarımlardaki ilkesel unsurlar neden sonuç ilişkisine bağlanmadığı için tasarım düşüncesi sürekli teknik becerinin gerisinde kalmıştır. Dolayısıyla günümüz geleneksel Türk resminin gelenekle bağlarının, öz açısından yönlendirildiğini söylemek mümkün değildir. Gelenekle irtibat daha çok biçim açısından nicel olarak kurula gelmiştir. Dolayısıyla güncel eserler biçimsel benzerliği ile 16. yüzyıl eserine vurgu yapması açısından geçmişe dikkat çekse de geleneğin hakikatiyle ilişkisi noktasında oldukça eksiktir. Üretilen eserlerin sürekli aynı konu ve kompozisyon düzeni ile karşımıza çıktığı, detay hırsızlığının sanat açısından temellük ettirme olarak algılatıldığı ve işçiliğin, biçim bilgisinden daha önemli olduğunun kabul ettirilmeye çalışıldığı bir ortamda bu yorumu yapmak oldukça kolaydır.

Geleneksel Türk Resim Sanatında Tanım Problemi

Geleneksel Türk resim sanatının yeniden canlandırılması sürecinde sadece biçim dilinin anlaşılmasında, malzeme bilgisi eksikliği ve uygulama tekniklerinin bilinmemesi problemi yaşanmamıştır. Bu sanat dalının isimlendirilmesi noktasında da ciddi problemler yaşanmış ve buna bağlı olarak hata yapılmıştır: Geleneksel Türk resim sanatı Osmanlıdan devralınan bir isimle isimlendirilmemiş; batı kitap resimleri ile benzerliği noktasında bağlantı kurularak “minyatür” ismi verilmiştir.

Yayınlarda bu sanat dalının tanımına minyatür kelimesinin batı dillerine bağlı etimolojisi ile başlandığı görülmektedir. Söz konusu değinmeden sonra minyatür kelimesinin ilgilendirildiği bağlam, Osmanlıca, Arapça ve Farsça karşılıkları olan Nakış kelimesi ve kapsamı ile ele alınmıştır.

Bu durum benzer yönleri olan iki farklı biçimin aynı içeriğe sahip olduğu hususunda bir kanı oluşturma çabasını yansıtsa da aslında minyatür kelimesi ile nakış kelimesinin kapsadığı içerikler oldukça farklıdır. Zira minyatür kelimesinin Osmanlıcada nakış kelimesi ile karşılandığını dile getiren yayınlara bakıldığında, minyatür kelimesi ile sadece kitap sanatları kapsamına giren resimlerin kastedildiği anlaşılmaktadır. Oysa nakış kelimesi kapsamında hurde nakış, nakış resim, meclis, şebih, suver, tasvir, resim, nigar, tarrahi, kalemi siyah, vb. isimlerle anılan eserler sadece kitap sanatları ile ilişkili değildir. Kitabın dışında ve farklı malzemelere uygulanmış birçok örneği mevcuttur (Konak, 2015, 228-235). Diğer taraftan Türk İslam toplumunun resim sanatını temsil eden bu resimler (nakış/minyatür), sadece kitap resmi olmadığı gibi kitapta yer almasından dolayı özellik kazanmış da değildir. Türk ve İslam dünyasında farklı dönemlerde üretilmiş resim örnekleri incelendiğinde bu resim türünün kağıt, maden, ahşap, kemik, farklı duvar yüzeyleri, dokuma, çini, deri, vd. malzemelerin üzerine de uygulandığı görülmektedir.

Günümüzde geleneksel Türk resmine ilişkin eserlerin kendinden başka türde bir esere benzetilerek açıklama gayreti içinden olunduğunu da söylemek mümkündür. Örneğin, geleneksel Türk resminden söz edildiği zaman küçük resim, illüstrasyon, dini resim, perspektifi olmayan resim, ışık gölge kullanılmayan resim, belgeleyici resim, eski resim, süsleme, karikatür veya exlibris gibi resim, figür anatomisi olmayan resim, harita özelliği gösteren resim, işlevsel resim gibi ifadeler kullanılır. Bu ifadeler birer tanım aracı olmaktan çok biçimin yanlış algılanmadığına ilişkin önemli göstergelerdir.

Minyatürün kitap resmi olarak tanımlanmasından dolayı illüstrasyon olduğu düşüncesinin benimsendiği söylenebilir. Ancak geleneksel Türk resim sanatı örnekleri sadece kitaplardaki konuların anlaşılmasını kolaylaştırmak, mesaj vermek üzere üretilmiş resim değildir. Farklı

malzeme, yüzey ve ebatlardaki örnekler dikkate alındığında söz konusu genellemenin yanlış olduğu söylenebilir.

Geleneksel Türk resminin kitaptaki örneklerinin küçük resim olarak değerlendirilip batıda minyatür anlamına gelen küçük resim olarak tanımlama girişimi de yanlıştır. Çünkü İslam coğrafyasının farklı bölgelerinde büyük ölçülerde birçok örneğine rastlamak mümkündür. Bu açıdan geleneksel Türk resmi, diğer resim türlerinden kitapta yer alması veya ebatlarının küçük oluşundan dolayı değil, biçim özellikleri açısından ayrılır.

Bu noktada anlaşılması gereken şudur ki yüzyıllarca Türk İslam sanatının resim kolunu temsil eden ve günümüzde minyatür olarak anılan bu resimler, malzemesine veya uygulandığı yüzeye/yere, ebada bakılmaksızın biçim özellikleri açısından tanımlanmalıdır. Zira benzer yönleri ile ele alınan resimler farklı yönleri ile ele alındıklarında batılı örnekler ile Türk İslam coğrafyasına ait örneklerin birbirinden oldukça ayrı durduğuna şahit olunur.

Günümüzde geleneksel Türk resmine eski resim denildiğine de şahit olmak mümkündür. Bu bakış açısı ile güncel bağlamda yerini, önemini ve temsil özelliğini kaybettiği düşünülen bu resimlerin hala Türk İslam toplumunun anlam ve ifade kabiliyetini yansıttığının dikkatten kaçırıldığı söylenmelidir. Söz konusu sıfatın ya günümüzde üretilen eserlerin konularına ya da eserlerde tasvir edilen figürlerin kıyafetlerine bakılarak kullanıldığı düşünülebilir. Ayrıca bu resimlere, ticari bir metaa dönüştürülerek antika etkisi yaratmak için eski resim denilmiş olabileceği gibi yorumlayıcının gelenekselliği eski olmasıyla veya eski dönemlere ait olmasıyla ilişkilendirdiğine de dikkat çekilebilir. Fakat biçim özellikleri açısından geniş bir kitlenin dünya görüşünü temsil eden bu eserlerin eskiyi temsil ettiğini düşünmek günümüz Türk İslam toplumunun varlığını reddetmek anlamına gelir.

Perspektifi olmayan resim, ışık gölge kullanılmayan resim, vb. ifadeler, resim sanatına ilişkin bilgisi realist aşamada kalmış izleyicinin esere bakış pratiğindeki yoksulluğu yansıtır. Bu nedenle geleneksel Türk resmine ilişkin örnekleri, karikatür veya exlibris gibi resim, figür anatomisi olmayan resim olarak değerlendirenler de biçim bilgisini kataloglar arası veya metinler arası diyalogla elde edinmiş malumatfuruştan başkası değildir.

İslam'da resim yasağı tartışmaları üzerinde yoğunlaşarak geleneksel Türk resminin dini resim olduğunu dile getiren söz ve söylemlerle de karşılaşmak olasıdır. Fakat söz konusu resimlerin tarihi hakkında oluşturulan yayınlarda İslam öncesi Türk sanatına gönderme yapıldığı dikkate alındığında ciddi bir tutarsızlık oluştuğunu söylemek gerekir. Türklerin İslamiyeti kabulünden sonra İslam dünyasında görülmeye başlayan bu resimlerdeki biçim dili sözü edilen tartışmalardan çok önce oluşmuş durumdadır. Dolayısıyla konuya ilişkin tarihi ve dini göndermeler birbiriyle çatışma halindedir.

Geleneksel Türk resim sanatı örneklerinin yoğunlukla kitaplarda kullanılması ve buna bağlı olarak kitaplarda anlatılan konuları tasvir etmesi bakımından belgeleyici resim olduğu üzerine birçok yorumla karşılaşmak mümkündür. İlgili yorumun belirli eserler dışında doğruluğunun kanıtlanması oldukça zordur. Zira üretildiği dönem ile tasvir ettiği konu bağlamı birbirine denk düşmeyen binlerce minyatürün varlığından söz etmek mümkündür. Örneğin 16. yüzyılda üretilmiş Hz. Yusuf konulu bir resmi ele aldığımızda eserde tasvir edilen olayın yaşandığı tarihle, eserin üretildiği tarih arasındaki süre farkının belge oluşturmaya imkân vermeyeceği açıktır. Önce yaşanmış bir olayın sonra tasvir edilmiş olmasında belgeleyici bir özellik değil betimleyici bir özellik anlaşılabilir. Osmanlı resim sanatı üzerine çalışan araştırmacılar, muhtemelen, bazı kitaplarda güncel konuların ele alınmasından yola çıkarak, geleneksel Türk resim sanatının belgeleyici özelliği vardır yorumunu yapmış olsalar da söz konusu yorum geniş planda fazla tutarlı değildir. Dar plandaki tutarlılık ise her resmin özelliğidir.

Ayrıca geleneksel Türk resim sanatının kitaptaki konu bağlamına hizmet eden resim olarak tasarlanmış olduğu görüşünden dolayı işlevsel olduğu yönündeki yorumlar da yine meseleye dar bir pencereden bakmakla ilişkilendirilebilir. Zira farklı malzeme ve yüzeylere uygulanan birook batılı örnek gibi resimde konu sadece bir elemandır. Esere konusu açısından bakmakla, sanat ve sanatçı açısından bakmak ilgili biçimin bilgisine sahip olmayı gerektirir. Biçim bilgisi olmayan birinin resmin malzemesi ve konusunu dikkate alarak değerlendirme yapması doğru değildir.

Diğer taraftan batı sanatı ile hemhal olup Türk İslam resim sanatı hakkında bilgisi sınırlı olan sanat erbabının geleneksel resme baktığında, sadece cübbeli, sarıklı, gerici figürler görmesi de diğer bir problemidir. Bu açıdan belirli bir ön yargı ile esere yönelen izleyici, biçim okumasını resmin kuralları doğrultusunda değil de sosyolojik veya psikolojik temelde nicel bir sınıf algısı oluşturacak şekilde gerçekleştirir. Bu durum günümüz için olduğu kadar gelecek zamanlar için de ciddi bir problem kaynağı olacaktır.

Geleneksel Türk Resim Sanatında Tasarım Problemi

Günümüz minyatür sanatı, dil, biçim ilişkisi açısından ele alındığında biçimin dil ile ilişkisinin tanımsız kaldığı görülmektedir. Eser üretmekte problem yaşamayan sanatçının, eseri hangi ilkeler doğrultusunda ürettiği hususunda bir fikri yoktur. Bu nedenle ne, neden, nasıl sorularına minyatür tasarımı açısından verilebilecek pratik cevaplar ya tasvir yasağı konusunda ya da ince işçilik hususunda birleşir. Oysa her iki konuda sadece pazarlamaya yardımcı unsurlar olarak manipüle edilmiştir.

Bu açıdan bakıldığında günümüz sanatçısı, pazarladığı eseri ile ön plana çıkan biraz kopyacı, biraz kolajcı, biraz kalıpcı, biraz tasarımcı, biraz titiz elli, biraz zanaatkârdır. Eserinin nitel özelliklerinin farkında olamayan birinin, meseleyi biraz dini söylem biraz da işçilikle halletmekten başka çaresi yoktur. Oysa işçilik eserin gerçekleştirilme sürecinde zorunluluktur. Kimse iyi işçilik çıkardığı için ödüllendirilemeyeceği gibi iyi işçiliğin eser oluşturduğu da söylenemez. İşçiliğin eserin en önemli özelliği olduğunu kabul edersek diğer özelliklerin ne olduğu sorusunun cevabını veremeyiz. Zira geleneksel Türk resim sanatında biçimin gerçekliği farklı bir gözle görme temelinde mutlak mekânın koşullarını yansıttığını söylediğimizde işçilik, tasavvur ve tasarımdan sonraki hatta en sondaki iştir. Neyi, neden ve nasıl tasarladığımıza ilişkin bir fikrimiz olmadan, işçilikle sadece titizlik elde edebiliriz.

Tasarım düşüncesi ve anatomi bilgisi olmayan birisi, işçiliği ne kadar iyi olursa olsun yaptığı çizim, boyadığı tasarım hatalıdır. Söz konusu hatayı ortadan kaldırmanın yolu, güncel birçok örneğine rastladığımız üzere hatayı doğru göstermeye çalışıp ve böylece gerçeği saptırarak kabullendirmeye çalışmak değil, anatomiye öğrenmektir. Ancak günümüzde birçok sanatçı hatasını örtmek için kendi eserini kötü örnekle karşılaştırma yolunu seçmektedir. İşçilikteki başarısını tasarımdaki başarısızlığını gizlemek için kullanmaktadır.

Diğer taraftan günümüzde geleneksel Türk resim sanatının biçim özellikleri ve tasarım ilkelerini anlayamayan bir grup sanatçı tarafından yürütülen “modern minyatür tasarlamak” diye bir girişimin varlığından söz edebilir. Modern olduğunu iddia eden tarafından geleneksel olarak tanımlanan bir biçimin modernleştirilmesi ihtiyacının nereden doğduğu tartışma konusu olabilir. Zira modern olmadığı üzere eleştirilen ve farklılığından dolayı ayrışan özgün bir yapıyı başka bir yapıya benzetme isteği onu yok etmek girişiminden başka bir şekilde açıklanamaz.

Modernleştirme girişiminin meseleyi yanlış anlamadan kaynaklandığını düşünerek, bir şekilde günümüzle ilişkilendirilmiş konuların çalışılmasına yönelik öneride bulunmanın doğru olacağı ifade edilebilir. Bu durumda güncel sanat ortamında her türlü biçimin karşılık bulduğunu düşünürsek, bu sanat dalını kendi biçim özellikleri ve bu özellikleri belirleyen arka planın yönlendirdiği mecrada geliştirmeye çalışmak en doğru tercih olacaktır.

Yukarıda ele alınanlar bağlamında günümüzde diğer sanat alanlarında da olduğu üzere geleneksel Türk resminde üslup probleminin varlığından da söz edilebilir. Eski veya öteki eserin temellük ettirilerek sadece kopya, kolaj ve işçilik oyunları ile yeniden üretildiği bir ortamda biçimin gelişmesi veya yeni üslubun ortaya çıkması mümkün değildir. Burada işçiliğin değeri üslubu yönlendirecek nitelikte değildir. Pratik anlamda eser sayısının çokluğu, pazar payını artırsa da dönemi geleceğe taşıyacak durumda olmaması açısından nicel bir yoğunluk göstergesidir.

Sonuç

Geleneksel Türk resim sanatı ortamına bakıldığında meselelerin isim, tanım, tasarım, üslup, dil bağlamını temsili noktasında gelenekle ilişkilendirilmesi gerektiği açıktır. Zira tanıma ilişkin etimolojik yaklaşımlar dışında felsefi ve sanatsal açıdan irdelediğimizde geleneğin, güncel eserin öncülü ardılı olma ilişkisi dışında anlam/anlam oluşturma, anlama, anlatma/ifade etme biçimini temsil ettiği söylenebilir. Bu bakımdan gelenek, eserin tasavvur, tasarım, malzeme, üretim ve tüketim aşamalarının tamamında ideolojik ön ve arka planı kuşatan hakikat mekanizmasıdır.

Konu günümüz açısından ele alındığında geleneksel sanatçı ve sanat eserinin temsil ve ifade açısından gelenekle önerilen özün sadece nicel yani işçilik açısından kavramlaştığı bir yapıyla ön plana çıktığı söylenebilir. Bu durumun normal koşullarda belirli bir tercihe dayanmadığını söylemek mümkün olmasa da hatanın doğruluğu üzerine sağlama yapılmadığı söylenebilir. Zira geleneksel Türk resim sanatının yeniden teşekkülü süreci batı sanatına adaptasyon süreci ile aynı dönemlere denk gelir. Bilerek ya da bilmeyerek, isteyerek ya da istemeyerek modern düşüncenin biçimlendirme arzusuna maruz kalan geleneksel sanat, sanatçı ve eserin işlevsel, dili geçmiş, güncelle bağ kuramayan hale getirilmiştir. Bu nedenle de geleneksel eser titizlik ve dikkat ürünü olmak dışında bir övgü noktasında bulunamamıştır.

Oysa bizim açımızdan geleneksel sanat bağlamında resim güncelden kopuk değildir. Çünkü güncelle ilişkilendirilmeyen, güncelden etkilenmeyen, günceli etkilemeyen bir gelenekten söz

edilemez. Bu yönde bir gelenek tanımı, meselenin kasıtlı olarak saptırıldığı anlamında, yaşamayan bir anı durumunu ifade eder. Oysa gelenek, eserin, sözlük anlamı itibariyle bile güncelle diyalog içinde olması gerektiğini vurgular.

Burada değinilen ve yukarıdaki metinde ele alınanlar doğrultusunda geleneksel Türk resim sanatının gelenek ile bağının, biçimsellik açısından olduğu kadar, hurafe dışı bir yaklaşımla öz açısından da irdelenerek kurulması gerekir. Aksi durumda güncel eserin öz açısından amaçsızlığı, sanatçıyı ve sanat eserini modern espriye kurban edecektir.

Kaynakça

- İPŞİRLİ Mehmet, 1995, **Enderun**, TDV. İslam Ansiklopedisi, C.11, İstanbul, 185-187.s.
ÜNLÜ Muhammet Mustafa, 2018, **Enderun ve Sanat Eğitimi**, Arka Kültür Sanat Edebiyat Dergisi, S. 14, c. 6, 141-150. s.
DERMAN, Uğur, 2003, **Medresetül Hattatin**, TDV. İslam Ansiklopedisi, C. 28, 341-342.s.
ÜNVER, A., Süheyl, 2003, **Türk Süsleme Sanatları ve Müzehhipler**, (Haz: Gülbün Mesare, Aykut Kazancıgil), İşaret Yayınları, İstanbul 2007, 133.s.
TAŞKALE, Faruk, 2015, **Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk**, İSMEK El Sanatları Dergisi, S. 9, 6-19. s.
KONAK, Ruhi, 2015, **Minyatür Sanatı Bağlamında Minyatür ve Nakış Kelimelerinin Anlamına İlişkin Bilgiler**, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 19 (1): 227-238.s.

TOPOGRAFİK, PORTOLAN VE HARİTA KAVRAMLARI BAĞLAMINDA MATRAKCI NASUH'UN MİNYATÜRLERİ HAKKINDAKİ BAZI YAYINLAR ÜZERİNE ELEŞTİREL BİR BAKIŞ

A CRITICAL OVERVIEW ON SOME PUBLICATIONS ABOUT MATRIX NASUH
MINIATORS IN THE CONTEXT OF THE TOPOGRAPHIC, PORTOLAN AND MAPPING
ADHESIVES

*Tuğçe AKKAYA**

Özet

Matrakçı Nasuh, Türk kültür tarihinin üretken ve üretken olduğu kadar da çok yönlü isimlerinden birisidir. Tam adı Nasuh b. Abdullah (Karagöz) el-Silahi el-Matraki el-Bosnavi olan Matrakçı Nasuh, bir ressam olmanın yanı sıra tarih yazarı, coğrafyacı, mühendis, hattat, matematikçi, iyi bir silahşor ve aynı zamanda matrak sporunun mucididir. Matrakçı Nasuh yeni bir üslubun yaratıcısı olmasıyla Türk minyatür sanatında önemli bir yere sahiptir. Sanatçının minyatürleri, anlatım ve üslup özellikleri açısından birçok yayına konu edilmiştir. Söz konusu yayınlar incelendiğinde sanatçının eserlerinin topografik minyatür, portolan minyatürü, harita, vb. sıfatlarla nitelendiği görülmektedir. Minyatür ve harita arasındaki biçimsel farklılığın detaylarına dikkatli şekilde bakmaksızın, kısmi benzerliklerden yola çıkan ve hatta sığ bir bakış açısıyla doğal benzerlikleri farklı tanımlama aracı olarak kullanan bu yayınlarda biçimin yanlış anlaşıldığı söylenebilir. Zira Türk minyatür sanatının önemli örnekleri arasında yer alan Nasuh minyatürlerinin öncelikle minyatür sanatının biçim özellikleri açısından ele alınması gerekir. Aksi yönde bir bakış açısıyla yola çıkıldığında Matrakçı Nasuh'un eserlerinde minyatür sanatı biçim özellikleri ile bağdaşmayan yönlerin tespit edilerek harita veya farklı bir biçim özelliği taşıdığı iddia edilmelidir. Fakat söz konusu yönde bir bulgu mevcut değildir. Dolayısıyla Matrakçı Nasuh'un üslubunun kaynağı harita olmadığı gibi bu üslubun isimlendirilmesinde harita özelliklerine gönderme yapılmasının da gereği yoktur. Haritalar ve Matrakçı Nasuh minyatürleri arasındaki temel benzerlik, sanatçının kompozisyonlarında geniş açı kullanması ve insan figürlerine yer vermemiş olmasıdır. Bildiride Matrakçı Nasuh minyatürleri ile ilişkilendirilmiş bir kısım yayında sanatçının eserlerindeki biçimin yanlış değerlendirildiği hususu, minyatür sanatı ve harita örneklerinin karşılaştırılması yoluyla ele alınacaktır.

375

Anahtar Kelimeler: Matrakçı Nasuh, Minyatür, Sanat, Harita, Osmanlı, Türk

Abstract

Matrakçı Nasuh is one of the most productive and productive figures of Turkish cultural history. His full name is Nasuh b. Matrakçı Nasuh, who is also Abdullah (Karagöz) al-Banu al-Matraki al-Baxavii, is a painter as well as history writer, geographer, engineer, calligrapher, mathematician, good musketeer and inventor of sport. Matrakçı Nasuh has an important place in the Turkish miniature art because he is the creator of a new style. Artist's miniatures, narrative and stylistic features have been subject to many publications. Topographical miniature, portrait miniature, map, etc. It is seen that it is characterized by adjectives. It is possible to say that the format is misunderstood in these publications, which, without careful consideration of the details of the formal difference between miniature and map, using partial similarities and even using natural similarities as a different means of identification from a shallow point of view. Because Nasuh miniatures, which are among the important examples of the Turkish miniature art, should be considered primarily in terms of the characteristics of miniature art. In a contrary direction, Matrakçı Nasuh's works should be determined as having a map or a different shape by identifying the aspects incompatible with miniature art form characteristics. However, there is no evidence in this direction. Therefore, the source of the style of Matrakçı Nasuh is not a map, nor is it necessary to refer to the map features in naming this style. The basic similarity between the maps and the miniatures of Matrakçı Nasuh is that the artist uses wide angles in his compositions and does not include human figures. In the paper, in a publication related to Matrakçı Nasuh miniatures, the issue of misunderstanding of the form in the artist's works will be discussed through comparison of miniature art and map samples.

Keywords: Matrakçı Nasuh, Miniature, Art, Map, Ottoman, Turkish

* Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi, takkaya@ogr.kastamonu.edu.tr

Giriş

Günümüzde Matrakçı Nasuh olarak bilinen ve tam adı Nasuh b. Abdullah (Karagöz) el-Silahi el-Matraki el-Bosnavi olan sanatçının hayatı hakkında çok fazla bir bilgi bulunmamaktadır. Mevcut kaynaklarda II.Bâyezid zamanında küçük yaşta saraya alınıp Enderun da Sai Çelebiden eğitim gördüğü bilinen Nasuh'un, devşirme olduğu düşünülmektedir. Birçok alanda eserler veren Matrakçı Nasuh 'un Yavuz Sultan Selim'e sunduğu 923/1517 yılındaki matematiğe dair ilk eseri olan Cemal el-Küttab ve Kemal el-Hüssab'dır. Daha sonra bu eserini 1533 yılında genişleterek Umdetü'l Hisab adı ile ele almıştır (Erkan, 2011:182). 1520 yılında Osmanlıların Mısır'ı fethetmesiyle beylerbeyi olan Hayr Bey zamanında, Mısır'a giden Nasuh'un ne maksatla oraya gittiği bilinmese de silahşörlük alanında sergilediği mahareti, onun bu alanda da başarılı olduğunu ortaya koymaktadır. Kanuni Sultan Süleyman'ın oğullarının sünnet düğünü dolayısıyla At Meydanında kurmuş olduğu iki kağıt hisarı ve matrak oyununu 936/1529 yılında Tuhfet el-Guzat adlı eserinde tanıtmıştır (Yurdaydın, 1963:6).

Ayrıca iyi bir tarih yazarı olan Nasuh'un, Kanuni Sultan Süleyman'ın emri ile Muhammet bin Cerir el- Taberi'nin (838-923) İslam tarihine ilişkin olan, İslam'ın erken tarihi, Emevi ve Abbasi hanedanlığını ele alan eseri Tarih el-Rüsül ve el-Mülük'unu, Mecma el-Tevarih adı ile Arapça'dan Türkçeye çevirmiştir. Taberi'nin eserine bitirdiği yerden devam ederek İslam tarihini yazan Nasuh, Selçuklu tarihini ve kuruluşundan 1551'e kadar gelen Osmanlı tarihini yazmıştır. Mecma el-Tevarih dört cilt olup son bölümü Süleyman-namedir. Süleyman-name ise beş bölümden oluşmaktadır. Süleyman-name'nin ilk bölümü olan Matla-ı Dasıtanı Sultan Süleyman Han (TSMK Revan,no1286), Kanuni'nin 926/1520 yılındaki cülusundan 944/1537 yılı Korfı seferine kadar olan olayları içermektedir. 945/1538 Fetih-name-i Karabuğdan, Süleyman-name'nin 2. bölümünü oluşturmaktadır. Kanuni Sultan Süleyman'ın Karabuğdan seferini anlatmaktadır.1539-42 yıllarını anlatan bir belgeye ise ulaşamamıştır. 4. bölüm ise Tarih-i Feth-i Şikloş ve Estergon ve İstunibelgrad (TSMK Hazine Nüshası,no1608) nüshası Kanuni'nin 2. Macaristan seferini konu almaktadır. 949/950-1542/1543 yılları içeren bu nüsha da 32 minyatür bulunmaktadır (Toklucu, 2010 :14). Sultan Süleyman'ın emri ile yazmaya başladığı tarih kitabına Sadrazam Rüstem Paşa'nın teşviki ile devam eden Nasuh, Kanuni'nin ilk İran seferinin (940/1533-942/1535) resimli tarihi olarak geçen Beyan-ı Menazil-i Sefer-i İrakeyn-i Sultan Süleyman Han, kısacası Mecmu-i Menazili yazmıştır. Eserin yazısı ve resimleri Nasuh'a ait olup tek nüshadır ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde bulunmaktadır. Yurdaydın'a göre Mecmu-i Menazil 90 sayfalık bir metin olup, 107 minyatür ve 25 resimli metinden oluşmaktadır. İstanbul'dan Bağdat'a kadar gördüğü menzillerin hepsini yerinde yaptığı düşünülen Nasuh'un eserde geçilen menzillerin isimlerini, varış tarihini ve aralarındaki mesafe yazıldıktan sonra, minyatürlerini yaptığı tahmin edilmektedir (Yurdaydın,1963: 13).

Matrakçı Nasuh'un resimli tarih niteliğini taşıyan eserlerden biri olan Târih-i Feth-i Sikloş ve Estergon ve İstolni Belgrad (TSMK Hazine Nüshası,no1608) ise iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm de Barbaros Hayrettin Paşa'nın Fransa'ya yardım etmek için çıktığı Akdeniz seferi, ikinci bölüm ise aynı tarihlerde Kanuni'nin ikinci Macaristan seferi anlatılmıştır. Nasuh'un ise bu iki seferden hangisine katıldığı netlik kazanamamıştır. İlk bölümde sefer sırasında İstanbul-Budapeşte arasında konaklanan menzillerin yanı sıra Akdeniz seferinde uğranılan Nis, Tulon, Marsilya, Reggio (Rice), Antip (İnteb), Cenova gibi liman kentlerinin ve Barbaros Hayrettin Paşa komutasındaki Osmanlı donanmasının tasvirleri yer almaktadır. İkinci bölüm de ise Macaristan seferi sırasında ordunun konakladığı yerler ay ve gün olarak belirtilmiş, eserde göller, nehirler, tepeler, köprüler ve yöreye özgü özellikler gösterilmiştir (Bağcı vd. 2012: 78,79). Yurdaydın'ın araştırmalarına göre Nasuh'a ait olduğu düşünülen bir diğer eser Târih-i Sultân Bâyezid'dır (TSMK-1272). Mecma el-Tevarih eserinin, sadece II.Bâyezid devri üzerinde duran bu bölümü de Kili, Akkerman, İnebahtı, Modon, Gülek kale ve şehirlerine Osmanlı donanması tarafından yapılmış seferlerle ilgili 10 minyatür bulunmaktadır(Yurdaydın,1963: 15). Tarih kitabının bir başka bölümü ise I. Selim'in cülusundan ölümüne kadar olayları ele almaktadır. Târih-i Sultân Bâyezid adlı eseri ile aynı teknikte çizilen eserde, Tebriz, Amasya, Sivas, Bayburt, Kemah kale kentlerini gösteren resimler kitabın Tebriz seferiyle ilgili bölümde yer almaktadır (Bağcı vd. 2012: 78,79).

Matrakçı Nasuh'un Minyatürleri Hakkındaki Bazı Yayınlar Üzerine Eleştirel Bir Bakış

Matrakçı Nasuh yeni bir üslubun yaratıcısı olması bakımından Türk minyatür sanatında önemli bir yere sahiptir. Bu sebeple Nasuh'un minyatürleri, anlatım ve üslup özellikleri

açısından birçok yayına konu edilmiştir.³⁴ Söz konusu yayınlar incelendiğinde sanatçının eserlerinin topografik minyatür, portolan minyatürü, harita, vb. sıfatlarla nitelendiği görülmektedir. Hatta bununla da kalmayıp, Nasuh'un, Mecmu-i Menazil'deki İstanbul minyatürü Google Earth görüntüleriyle karşılaştırılıp, MapAnalyst yazılımıyla değerlendirilerek geometrik ve topolojik doğruluk açısından irdelenmiştir.

Matrakçı Nasuh minyatürlerinin yukarıda bahsedilen sıfatlar bağlamında ele alınmasının nedenini araştırdığımızda, Kanuni Sultan Süleyman'ın 46 yıllık saltanat süresinde doğuda ve batıda birbirinin ardından sürdürülen seferler sebebiyle haritacılığın önem kazanması; bu sebeple çeşitli askeri haritalar ve kuşatma planlarının hazırlanması ve bunları da nakkaşların yaptığı düşüncesinin ortaya atılması, ayrıca Nasuh'un çağdaşı Piri Reis'in portolan tipi haritalarından etkilendiği düşüncesinden kaynaklandığı söylenmektedir (Bağcı vd, 2012: 80, 81).

Bu sebeple kuşatma planlarını nakkaşlar mı yapmıştır (?) düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Fakat kuşatma planlarını Matrakçı Nasuh yapmış olsa bile minyatürlerini haritalardan faydalanarak ürettiği fikri biraz abartı içermektedir. Bu nedenle Matrakçı Nasuh'un eserlerini niteleyen bu sıfatların yetersiz kaldığı söylenebilir. Bu durumda minyatür sanatının biçim özellikleri ile haritaların karşılaştırılması gerekir. Zira sanatçının eserlerine baktığımızda harita veya haritacılıkla ilgili ciddi bir özellikle karşılaşmamız mümkün değildir.

Harita, 'coğrafya, tarih, dil, nüfus vb. konularla ilgili yeryüzünün veya bir parçasını belirli bir oranda küçülterek düzleme aktarılmış' (<http://www.tdk.gov.tr/>) şekline denir. Haritalar kullanım maksatlarına göre topografik haritalar, şehir haritaları, coğrafya haritaları, atlas haritaları vb. olarak ayrılmaktadır. Bir düzleme çizilen haritalar da ölçek, yön işaretleri, paralel ve meridyenler kullanılmaktadır (Ünlü vd. 2012: 13).

Portolan veya portulan haritalar, *ada, liman, nehir ağızları, kayalıklar ve sığ yerleri gösteren, enlem ve boylam çizgileri yerine rüzgârgülü taşıyan deniz haritaları* (Tanrıku, 2017: 29) olarak bilinmektedir. Portolan haritalarında bir veya birkaç noktadan yayılan yön çizgilerinin birleşme noktasında rüzgârgülü, pusula gülü veya pusula güneşi denilen genellikle bezemeli bir motif yer almaktadır. Rüzgârgülleri, rüzgâr sayısına göre değişmektedir. Portolanlarda mutlaka bir ölçek göstergesi vardır ve bunlar rüzgârgülleri ile gösterilmektedir. Bu haritalarda bölge adları büyük harf, yer adları küçük harf ile kıyı çizgisine dikey tarzda kırmızı ve siyah renkler kullanılarak yazılmıştır. Kıyılar yeşil ve mavi ile çizilmiş, adalarda ise farklı renkler kullanılmış olup kayalıklar siyah ve sığ yerler kırmızı nokta ile gösterilmektedir. 16. ve 17. yüzyılda portolanlar gelişerek ayrıntılı kent ve önemli limanlar resmedilmiştir. Bu dönemde yapılan portolan haritaların denizcilerin kullanmasından ziyade yöneticilere hediye etmek için yapılmıştır (Tanrıku, 2017: 32).



Foto1: Placido Oliva'nın portolanı (1575 (Tanrıku. 2017: 33)

Foto2: Foça, Karaburun kıyıları Kitab-ı Bahriye (Tanrıku. 2017: 33)

Topografik kelime anlamı itibarıyla, "bir kara parçasının doğal engebe ve özelliklerini kâğıt üzerinde çizgilerle gösterme işi" (<http://www.tdk.gov.tr/>) olarak tanımlanır. Topoğrafya, ölçeğin büyüklüğüne göre her türlü arazi yapısını gösteren haritalardır. Ölçek sınırları içerisinde yeryüzü üzerindeki nesneleri eksiksiz gösteren topoğrafya haritalarının, diğerlerinden farkı arazinin yapısının eğriler ile gösterilmesidir. Yaygın olarak kullanılan bu haritalar, geometrik doğruluk standartlarına uygun olarak kartografik okunurluk sağlamaktadır. Bu sebeple haritada yön, konum,

³⁴ Çağman ve Tanındı, 1979: 57; Serin vd. 2014: 131; Yurdaydın, 1963: 13-22; Ay, 2016: 62; Özgül, 2012: 170; Atalay, 2012: 12; Unat, 2014: 6; Azeri, 2017: 461; Aladağ, 2011: 28; Kılıç, 2015: 23; Çağlayan, 1995: 39; Bağcı, vd., 2012: 76-77; Yıldız, 2015: 103; Ağyürek, 2011: 10; Kibar, 2014: 17; Gelişkan, 2015: 97; Akın, 2015: 30; Keskin, 2017: 25-39; Selvi, Keskin, 2017: 25 39; Mahir, 2012: 176 .

metrik ilişkiler verilmektedir. Bu haritalarda, dağ, tepe, vadi, nehir, dere, göl ve bitki örtüsü gibi doğal varlıklarla, yol, enerji nakil hatları, bina, yerleşim gibi insan yapısı varlıklar görüntülenir (Çap, 2014: 5).



Resim 3: Topografik Harita örneği (Hptt-2)

Bahsedilen terimlerinin özelliklerini dikkate alarak ve Matrakçı Nasuh'un çalışmalarını görseller üzerinden kıyaslayacak olursak, yayınlarda topografik minyatürler olarak ele alınan eseri Mecmu-i Menazil' deki İstanbul tasviri ve İstanbul'un 1/25.000 ölçekli topografya haritasına bakıldığında Nasuh'un eserinde ölçek, eğriler, yön ve konum belirten hiçbir hususun bulunmadığı görülmektedir. Nasuh'un eserinin topoğrafik özellikli olarak nitelendirilmesinin, şehir planlarının doğru şekilde tasvir ediliş olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Fakat bu durum minyatürlerin harita özelliği göstermesinden dolayı değil minyatürün biçim özelliklerinin doğru şekilde uygulanmış olmasından kaynaklanmıştır. Minyatürlerde biçim, tek bir bakış açısına bağlı kamadan nesnel bir anlatımı zorunlu kıldığı için sanatçı manzara içinde yoruma mahal vermeden planı doğru şekilde uygulayabilmektedir.³⁵



Resim4:Nasuh'un İstanbul tasviri (Hptt-3) Resim5: 1/25.000 ölçekli İstanbul topografya haritası(Hptt-4)

Yüzeysel bir bakış açısıyla ele alındığında topografyalarda gösterilen dağ, tepe, vadi, nehir, dere, göl, vb. unsurlar Nasuh'un çalışmalarında da resimsel birer öge olarak bulunmaktadır. Ancak bu özellik resim sanatı açısından garipsenecek bir durum değildir. Bu nedenle de Matrakçı Nasuh'un eserlerinin biçim özellikleri dikkate alındığında topoğrafik minyatür olarak değerlendirmek, etki kaynağı harita olsa bile mümkün değildir. Zira bu eserler harita olmaktan çok şehir tasvirleri ve manzara minyatürüdürler. Matrakçı Nasuh'ın eserlerinden daha erken tarihli coğrafya kitaplarında yer alan minyatürlerin coğrafya konulu minyatür olarak tanımlanıyor olması da bu yorumu yapmamızı kolaylaştırmaktadır.

³⁵ Minyatür Sanatında biçim anlayışı ile ilgili detaylı bilgi için bkz.; Konak, 2017.



Resim 6: Piri Reis'in Akdeniz portolanı(Hptt-5) Resim 7: Matrakçı Nasuh'un Marsilya (Fransa) (Hptt-6)

Nasuh'un Portolan haritaları ile karşılaştırılan eserleri, Tarih-i Feth-i Şikloş ve Estergon ve İstunibelgrad ve Tarihi Sultan Beyazıd adlı yazmalarda yer almaktadır. Barbaros Harettin Paşa komutasındaki Osmanlı donanmasının Akdeniz seferi sırasında uğradığı Nis, Tulon, Marsilya, Reggio (Rice), Antip (İnteb), Cenova gibi liman kentlerinin minyatürleri ve II. Bayezid zamanında yapılmış seferlerle ilgili olarak Kili, Akkerman, İnebahtı, Modon, Gülek kale ve şehirlerindeki Osmanlı donanmasına ait gemilerin resimleri, kaynaklarda Portolan ya da portolan özelliği taşıdığı iddiası ile ele alınmıştır. Piri Reis'in Akdeniz kıyı portolanına bakıldığında, birkaç noktadan yayılan yön çizgilerinin birleşme noktasında üç tane rüzgârgülü, bezemeli bir motif yer almaktadır. Haritanın alt kısmına bakıldığında ise ölçekler ve harita hakkında bilgi verildiği görülmektedir. Diğer eserlerinde olduğu gibi Nasuh'un Marsilya konulu eserine bakıldığında da rüzgârgülü ve ölçek görülmemektedir.

Herhangi bir harita özelliği taşımayan Nasuh eserlerinin, portolan minyatürü olarak tanımlanmasının asıl nedeni söz konusu haritalardaki resimsel özelliklerin, yani şehir, vb. tasvirlerinin Nasuh'un minyatürlerindeki şehir tasvirlerindeki bina dizilimleri ile benzeşmesidir. Fakat burada gözden kaçırılan durum, söz konusu etki Nasuh'un minyatürlerini hiçbir şekilde harita olarak nitelendirmeye yeterli delil oluşturmayacağıdır. Yayınlarında yer aldığı şekliyle Nasuh donanma ile birlikte gitmediği şehirlerin tasvirlerini portolan haritalardan faydalanarak çizmiş olmasından (Bağcı vd, 2012 :78,79) kaynaklı olarak üslubunu çeşitlendirmiş olsa da günümüzde bazı sanatçıların anladığı üzere harita özelliklerini kullanarak resim yapmamıştır. Bazı minyatürlerinde, şehirlerin kuruluşunu haritalarda tasvir edilen özelliğe bağlı kalarak tasarlamış olsa bile söz konusu yönde bir etkilenme ile minyatür sanatı biçim özellikleri dışında bir tavır sergilemeyen sanatçı kendi üslubunu yaratmıştır.

Bu nedenle de Türk minyatür sanatı örnekleri incelendiğinde harita- minyatür ilişkisinin, haritacılık üzerinden kurulabileceği ilk isim Matrakçı Nasuh değildir. Söz konusu ilişkiyi Matrakçı Nasuh'tan ziyade günümüzde Piri Reis haritalarından etkilenerek minyatürlerinde rüzgârgülü kullanarak eser üreten sanatçılar üzerinden kurmak daha doğrudur. Özellikle Nusret Çolpan ve Taner Alakuş'un İstanbul adlı minyatürlerine bakıldığında portolan haritalarında kullanılan rüzgârgülleri mevcuttur. Hatta belirli bir süre bu yaklaşım ciddi ilgi çekmiş olacak ki diğer bazı sanatçılar tarafından Türkiye haritası üzerine şehirlerin özelliklerini anlatan minyatürler de üretilmiştir.

Sonuç

16. yüzyıl minyatür sanatında farklı bir üslubun yaratıcısı olan Matrakçı Nasuh'un eserleri, çağdaşı olduğu Piri Reis'in haritalarından etkilendiği düşüncesinden yola çıkılarak harita, topografya, portolan vb. sıfatlarıyla nitelenmektedir. Ancak yayınlar, terimler ve Matrakçı Nasuh'un çalışmaları incelendiğinde Matrakçı Nasuh'un eserlerinin bu sıfatların kullanılması yoluyla anlaşılmasının güç olduğu görülmektedir. Haritalarda bulunan ölçek, yön işaretleri, paralel ve meridyenler, rüzgârgülü, münhaniler vb. Matrakçı Nasuh'un çalışmalarında bulunmadığı tespit edilmiştir. Coğrafi okunabilirliği olmayan eserlerin yüzeysel benzerliklerden dolayı haritaya benzetilmesi, minyatür sanatının biçim özelliklerini doğru anlaşılmadığı şeklinde değerlendirilebilir. Konu bu açıdan ele alındığında Matrakçı Nasuh minyatürlerinin harita özelliği taşıdığı yönündeki iddialardan etkilenen bazı günümüz sanatçıları, söz konusu yorumları kesin doğru olarak kabul etmiş olacaklar ki minyatürlerini harita işaretleri kullanarak veya haritaya gönderme yaparak tasarlamışlardır. Bu bakımdan tutarlı olmayan bir isimlendirme girişiminin, günümüzde yeni bir üslubun doğuşuna sebep olduğu söylenebilir. Fakat söz konusu üslubun minyatür sanatı açısından tutarlılığı ve sürdürülebilirliği tartışmaya açıktır.

KAYNAKÇA

- AY, A. Güldane, (2016), **Onaltıncı Yüzyılda Çağdaş Sanatçı: Matrakçı Nasuh**, International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 11/2 Winter, p. 57-66
- ATALAY.C. Mustafa (2012), **Türk Minyatür Sanatının Tasarım Öğelerinin, Türk Resminde Varlık Bulması**, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt 5,Sayı10, s.8,20
- AZERİ Y. Nevin (2017), **Anadolu Kent Minyatürleri ve Gravürlerinin Resimsel Dili Üzerine**, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı:29, s.455,472
- ALADAĞ Erkan, (2011), **Minyatürde Mekan Algısı Ve Erol Akyavaş**, (Dokuz Eylül Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- AKIN Kamile, (2015), **Matrakçı Nasuh Minyatürlerinin Harita İllüstrasyonları Açısından İncelenmesi ve Süleyman Demirel Üniversitesi Harita İllüstrasyonu Uygulaması**, Süleyman Demirel Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- AĞYÜREK Gülşen, (2011), **Geleneksel Resim Sanatının Günümüzdeki Söylemi**, (Atatürk Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- BAĞCI Serpil, ÇAĞMAN Filiz, RENDA Gülsel, TANINDI Zeren, (2012), **Osmanlı Resim Sanatı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara
- ÇAP Turgay, (2014), **1:25 000 Ölçekli Kartografik Vektör Haritanın Kalite Kontrolü**, (Konya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- ÇAĞMAN Filiz, TANINDI Zeren, (1979) **Topkapı Saray Müzesi İslam Minyatürleri**, Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul
- ÇAĞLAYAN Nilgün, (1995) **16.YY Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı ve Kanuni Dönemi Minyatür Sanatçısı Matrakçı Nasuh**, (Anadolu Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- ERKAN Davut, (2011) **Osmanlı Araştırmaları**,İsam,Sayı37
- GELİŞKAN N. Nadire, (2015) **Matrakçı Nasuh Gözüyle Bitlis**, (İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- KESKİN B.Gaye, (2017)**Osmanlı İmparatorluğu'nda Haritacılık ve Matrakçı Nasuh**, (Necmettin Erbakan Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- KONAK Ruhi, (2017) **Boş Özne Dolu Nesne**, İstanbul, Lakin Yayınları
- KILIÇ Hüsnâ, (2015), **16-18. yy Osmanlı Minyatürlerinin Tasarım İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi Ve Çağdaş Yorumları**, (Selçuk Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- KİBAR Kezban, (2014) **Minyatür Uygulamalarında Öykü Tamamlama Tekniğinin Öğrenci Yaratıcılığına Etkisi**, (Niğde Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) MAHİR Banu,(2012), **Osmanlı Minyatür Sanatı**;1,İstanbul, Kabcacı Yayınları
- ÖZGÜL G. Eda, (2012), **Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh'un Topografik Tasvirleri**, Millî Folklor, 2012, Yıl 24, Sayı 96, s170,189
- UNAT Yavuz, (2014), **16.Yüzyılda Osmanlılarda Çok Yönlü Bilim Bir Bilim İnsanı: Matrakçı Nasuh**, Ölümünün 450. Yılında Matrakçı Nasuh, UNESCO Türkiye Milli Komisyonu ve Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi, 27.11.2014
- ÜNLÜ Mehmet, ÜÇİŞİK Süheyla, ÖZEY Ramazan, (2002), **Coğrafya Eğitim ve Öğretimde Haritaların Önemi**, Marmara Coğrafya Dergisi, Sayı 5, s,9-25
- SERİN Muhittin, (2014) **İslam Sanatları Tarihi**, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayını.
- SELVİ Z. Hüseyin, KESKİN B. Gaye, (2017), **Matrakçı Nasuh'un Galata ve İstanbul Minyatürlerinin Harita Tekniği Açısından İncelenmesi**, Necmettin Erbakan Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Harita Mühendisliği Bölümü, Sayı29, s.25,39
- YURDAYDIN G.Hüseyin, (1963) **Matrakçı Nasuh**, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara
- YILDIZ A.Mehmet, (2015)**Türk Resim Sanatında Gelenekten Yararlanma Arayışlarının Sanat Eğitimi Açısından Önemi**, (Gazi Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- TOKLUCU, Ahmet, (2010) **Matrakçı Nasuh'un Süleyman-namesi**, (Marmara Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul)
- TANRIKULU Murat, (2017) **Portalan Haritaların Kaynağı, Genel Özellikleri ve Etkileri**, Harita Dergisi, Sayı 157,s.29,38
- Hptt-1: <http://www.tdk.gov.tr/>
- Hptt-2: <https://www.iklim.gen.tr/topografya.html>
- Hptt-3: <https://www.fikriyat.com/dunya/2017/10/07/abdde-matrakci-nasuh-sergisi-acildi>

- Hptt-4: https://auzefalmsstorage.blob.core.windows.net/auzefcontent/ders1/harita_bilgisi/8/index.html
Hptt-5: <https://bizenoldu.blogspot.com/2012/03/piri-reisin-yazdg-akdeniz-kylarna-ait.html>
Hptt-6: <http://yedikita.com.tr/matrakci-nasuhun-7-minyaturu-ile-dunya-turu/>

SANAT ESERİNİN ANLAMLANDIRILMASI SÜRECİNDE İŞLEVİN ROLÜ ROLE OF FUNCTION IN TERMS OF MEANING OF ART WORK

*Kübra Atay**

Özet

Çeşitli tanımlamalar ve farklı bakış açılarıyla karşımıza çıkan sanat kavramı, bir çatı kavram olup sanat faaliyetini her yönüyle değerlendirmeyi gerektirmektedir. Sanat faaliyeti sürecinde nesneden faydalanan sanatçının, bulunduğu toplum içerisindeki etmenlere göre nesneye olan bakış açısı değiştirmek ve sanata çeşitli anlamlar ve işlevler yüklemektedir.

Bu araştırmanın amacı, sanat eserinin anlamlandırılması sürecini işlevselliği bağlamında ele alarak günümüze kadar sanat eserinin oluşum sürecini değerlendirmektir. Bununla birlikte her dönemin, temelde aynı göstergeden hareket ederek, sanat eserine anlam yüklediğini ancak dönemlerin toplumsal değişimleri ile birlikte bu durumun açık veya örtük bir biçimde sunuldukları göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Zanaat, Sanat Eseri, İşlevsellik.

Abstract

The concept of art, which is encountered from various definitions and different perspectives, is a concept of a roof and requires the evaluation of art activities in all aspects. In the process of art activity, the artist who benefits from the object changes his / her perspective on the object according to the factors within his / her society and loads various meanings and functions into the art.

The aim of this research is to evaluate the process of the creation of art work by considering the process of the meaning of art work in the context of its functionality. However, it shows that each period, acting basically from the same indication, makes sense to the work of art, but with the social changes of the period, this situation is presented in an explicit or implicit manner.

382

Keywords: Art, Craft, Art Work, Functionality

Giriş

Sanat kavramı, İngilizce ve Fransızca ‘art’, Latince ‘ars’, Almanca ‘kunst’ sözcükleriyle ifade edilmektedir. Etimolojik açıdan “insanın nesnel gerçekliği estetiksel bir biçimde yeniden yaratması ve bunu yapabilme yetisi” (Hançerlioğlu, 1993: 340) olarak tanımlanan sanat kavramına ilişkin literatürde yapılan bazı tanımlamalardan bir kaç şunlardır; “bir işi belli bir estetik duyguyu yansıtacak biçimde gerçekleştirme tarzı” (Koç, TDV, s.90), “sanat eserlerinin yaratılmasını mümkün kılan doğal yeteneğe dayalı ya da tecrübeye yoluyla kazanılmış beceri ya da ustalık”, “bir duygu, düşünce, tasarım ya da güzelliğin ifadesinde kullanılan yöntemlerle, bu yöntemlere bağlı olarak sergilenen üstün yaratıcılık” (Cevizci, 1999, s.748), “zanaat”, “Belli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım” (TDK, 2018). Yine öznal ve nesnel yaklaşımlara göre de farklı tanımlanan sanat kavramı, nesnel yaklaşımda, toplumsal etkiler taşıyan ve bütünüyle mükemmel olan şey olarak, öznal yaklaşımda ise salt bireycilikle yaratılan ve kişiye özel bir haz vermeden hoş giden şey olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat sanatın öznelliği bakış açısına göre değişim göstermektedir ki burada kendi gözüyle görmek söz konusu olduğu için herkes için ortak bir gözün varlığı olanaksız olarak düşünülmektedir. Salt bir nesnellüğün varlığından da söz etmek olanaksız olacağı gibi nesnel her zaman öznal yani kendi öznelliğinde yakalanabilmektedir. Öznal her koşulda nesneden beslenmekte ancak onu daima bozma, tüketme yahut kendisine benzetme girişimi içerisinde bulunmaktadır. Bu bağlamda, nesnelin öznelleştiği ancak nesnel olmaktan ayrılmaksızın öznelleştiği görülmektedir. Bu birleşim kendisini bir tür görünüm olarak ortaya koymakta ve aslında sanatın, yaşamın görünümünü yani gerçekliği dolaylı bir biçimde sunduğunu göstermektedir. Sanatta gerçeklik, var olmayan görünümü değil görülerek var edilen şeyleri içermektedir. (Timuçin, 2008, s.29). İnsan sanatta, soyutlanmış görünümü bulmaktadır. Bununla birlikte yaşam, soyutlanmış bir biçimde sunulmuş olsa dahi somut insanı içermekte ve çeşitli dönemlerde genel bir çerçeve ile insanı göstermektedir (Timuçin, 2008, s.29).

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat kavramına ilişkin tanımları bir kenara bırakıp “ sanat nedir?”, “ sanat kavramını duyduğumuzda aklımıza gelen şey nedir? ”türünden sorulara yöneldiğimizde, sanat ve zanaat arasındaki farkı üzerine düşünmemiz gerektiği görülmektedir. Bu noktada sanat denildiğine aklımıza, ünlü bir tablo mu? Bir heykeli mi? Bir mimari mi? gelmektedir yahut bunlardan ayrı olarak düşünülen bir vazo? Bir halı? Yahut bir keman mı? gelmektedir. Bunların birer sanat ürünü olup olamadığı konusundaki tartışmalar, bizi sanat ve zanaatın farkının ne olduğu sorusuna götürmekle beraber objeleri neden sanat yahut zanaat olarak sınıflandırma girişimde bulunduğumuz sorusunu da doğurmaktadır. Öncelikle bunun tarihsel bir gelişimin ürünü olduğu söylenebilmektedir. Yunanca “tekhne” sözcüğü, “ereği bir şey ortaya koyma, yaratma ve doğru bir plana göre yönlendirilmiş bir beceri” (Bozkurt,1995, s. 17) anlamına gelmektedir. Ancak “tekhne” sanatın yalnızca bir bölümünü karşılamaktadır. Başlangıçta bir ham maddenin elle işlenmesi ve yarar amacı gözeterek ona biçim verilmesi, anlamında sanat ve zanaat benzer etkinlikler olarak benimsenilmektedir. Kısacası sanat anlamına gelen Latince ars ile Yunanca tekhne kavramları etimolojik açıdan “pratik kurallarla belirlenmiş bir zanaatı uygulama” (Bozkurt,1995, s. 17) biçimindeki aynı anlamı taşımaktadır. Bu doğrultuda Antik düşünürlerden biri olan Aristoteles sanatı teknik ve bilgi olarak anlamakta ve bu “ Sanat –burada zanaat (tekhne), doğru bir akıl yürütmeye dayanan ve insanın bir yaratış ortaya koymasını sağlayabilen bir yetenektir” biçiminde ifade etmektedir. Bundan ötürüdür ki eski çağlarda zanaatkâr ile sanatçı arasında bir ayrım bulunmamaktadır. Yine teknik nesneler ile sanat nesneleri arasında da bir kopukluk olmadığı görülmektedir (Bozkurt,1995, s. 17). 18. ve 19. yüzyıla kadar olan süreçte teknolojiden bağımsız olarak yapmakla, yetenekle ilişkilendirilen her şey sanat olarak görülmektedir. Ancak sanayi devriminin etkisi ile nesneye olan bakış açısı değişmiş ve sanat ile zanaat arasında net bir ayrım yapılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda Kant, “Yargı Gücünün Eleştirisi” adlı eserinde sanat ile bilgi ve sanat ile zanaat ya da teknik arasında bir ayrım yapmaktadır. Hegel ise sanatı kendini dış dünyada gerçekleştirebilen tinin bir uğraşı olarak almakta ve sanatın duygusal bilgi ile kavramsal bilgi arasında bulunduğunu savunmaktadır (Cevizci, 1999, s.748).

Farklı noktalardan ele alınmış ve yorumlanmış olan sanat faaliyeti kapsamında günümüze değin özellikle sanatçının özgünlüğü ve özgürlüğü, bu doğrultuda sanatçının iş yaptığı piyasa koşullarının değiştiği, rekabet ³⁶ ve popülasyon³⁷ gibi kavramların gündeme geldiği görülmektedir (Ünsal, 2018, s.113). Ancak üreticilerinin, tüketicilerinin yahut üretim koşullarındaki değişime rağmen hayatla olan bağımlı yitirmemiş olan sanat faaliyetinin, işlevsel yönünü koruduğu görülmektedir. Değişim ve farklılaşmanın olduğu düşüncesi nesneye olan bakış açısının değişimden ve farklı dönemlere aynı pencereden bakarak yorumlama çabasından gelmektedir.

Sanat Eserinin Anlamlandırılması

Bir şeyin kökeninin ne olduğunu açıklamak için onun varlığının kaynağının ne olduğuna bakmak gerektiği gibi sanatında ne olduğu onun kaynağında aranmaktadır. Bu arayış sanat faaliyetinin sonucu olan sanat eserine ilişkin düşünmeyi gerektirmekle birlikte sanat eserinin kendisinden hareketle açıklanmaktadır. Bu noktada yine eserin ne olduğunu da sanatın özünden çıkartılmaktadır (Heidegger, 2007, s.10). Nitekim Heidegger’e göre sanat eserinin de sanatçının da kökeni sanattır. Köken, sanat eserinin içindeki var olanı ve varlığının geldiği yeri belirtmekle birlikte sanat nedir? Sorusuna da cevap vermektedir. Bu bağlamda sanat faaliyetinin oluşumu sürecinde temel olan sanat, sanatçı ve izleyici döngüsü içinde düşünmek gerekmektedir.

Sanatta biçim yahut form oluşturmak, insan istemi veya eylemi ile insan eliyle bir nesneye şekil verileme olarak düşüldüğünde önceleri çoğu kez bir işleve sahip olduğu düşünülmüş fakat formların zamanla işlevsellikten kurtularak hoş giden şey olarak algılanması insanın zihinsel bağlantısıyla gelişmektedir (Öndin, 2003, s. 89). İnsan ancak böyle bir algılama ile sanatsal bir biçim yaratabileceği gibi ortaya çıkardığı sanat eserini bir zanaat ürünü olmaktan da uzaklaştırabilecektir. Sanatın bir yaratıcılık etkinliği olması onu zanaatın yapıcılığından ayırmaktadır.

Sanat eseri özü itibarıyla özne nesne ilişkisinden ortaya çıkmaktadır. Özne, yani sanatçı çeşitli araçlar vasıtasıyla bir ürün üretmektedir. Kullandığı nesneler ise var olan her şeydir. Bu birleşim sonucu eser ortaya çıkarken bu, “biçim, yaratıcı, doğa veya insanın kendisini nesnesine ifade etmek amacıyla şekillendirdiği düzenek” (Konak, 2017, s. 7) olarak görülmektedir. Bir sanat eserini üreten kişinin bulunduğu zaman, bağlı olduğu koşullar ve etkilendiği yön önemli olmakla

³⁶ Konu ile ilgili detaylı bilgi: Ünsal, E. (2018), “Sanat ve Hayat Bağlamında, Sanat/Zanaat Söylemi “, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C. 20, S.1.

³⁷ Konu ile ilgili detaylı bilgi: Baudrillard, J. (2014), Nesneler Sistemi,(O. Adanır, çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi yayınevi, s. 201, 236.

birlikte biçimin diline de hâkim olması gerekmektedir. “Sanatta biçim, bilinçli bir eylemin sonucunda elde edilir. Biçimin bilinçsiz bir eylemden kaynaklanma ihtimalinden söz etmek için ya ifadenin amaçsızlığından ya da orijinal eserin taklit edildiğinden söz etmek gerekir” (Konak, 2017, s. 7). Bu nokta ile araçların bir amacının olmadığı görülmekle birlikte sanat eserine karşı olan bakış açılarındaki yanlıgı da göstermektedir. Örneğin bir sanat yapıtını ele aldığımızda, bizde uyandırdığı etki nedir sorusuna verilen cevap, bizim eseri anlamlandırmamızın estetik bir dili olmakla beraber eserin, “neyi”, “nasıl” temsil ettiği batı yirminci yüzyıl kültürünün en önemli konusu olarak görülmektedir (Kaptan, Ümer, 2011, s. 167). Batı sanatında temsiliyete ilişki sorunsallaşma beraberinde bireysel ifade biçimini dolayısıyla da göreceli bir estetik anlayışını getirmektedir. Sanatçının tasarımını oluşturma sürecinde eserin yansıma biçimi temsil kavramıyla açıklanabileceği gibi ayna metaforu ile de örneklendirilmektedir (Kaptan ve Ümer, 2011: 617). Bu bağlamda ortaya çıkan eser bir ayna olmakla beraber her şeyin ideal yansımasını da vermektedir. Sanatçının eserine yansıması, onun bulunduğu çevreyi algılaması ve kendini bu çevre içinde ifade etmesi, bir sentez oluşturma bakımından düşünüldüğünde sanatçının bu sentezleyici davranışı bir kültür problemi olarak görülmektedir (Konak, 2017, s. 75-76). Kültür, biçimsiz haldeki maddeye biçim kazandırması bakımından bilinci temsil etmekle beraber, kültür nesnesini görme olanağı da sağlamaktadır (Konak, 2017, s. 76-77). Dolayısıyla sanatçıların eserine yansıma biçimlerinde de farklılaşma bulunmaktadır. Doğulu ve batılı sanatçı açısından düşünüldüğünde her iki sanatçının da eserine yansıma biçimi kendi çevrelerini algılama ve ifade etme sentezi bulundukları kültür bağlamında farklılaşmakta ve eserlerinde kullandıkları dil özne olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada sanatçının eser karşına geçtiği zaman en az iki özne ile karşılaştığı ve bunlardan birinin sanatçı olan özneyi diğerinin ise konunun yahut eylemin öznesi olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda sanatçının, eserin diline karar vermesi onu özne olarak tanımlamamızı sağlarken, tercih ettiği dil bulunduğu kültürün ideolojik kodlarını anlamamızı sağlamaktadır (Konak, 2017, s. 76-77). İlgili kültürün kendi koşulları ve sosyal yapısına göre eser değerlendirdiğinde, malzemenin kullanımı ön plana çıkmaktadır. Bu noktada eserin işlevi problemi, kullanılan malzeme bağlamına düşünüldüğünde eser, üretildiği dönemin sosyal yapısı ve olanakları işlenerek yansıtılmaktadır.

Sanat Eserinin Anlamlandırılması Bakımından İşlevin Rolü

Sanat ve zanaat eserinin değerlendirilmesi sürecinde karşımıza çıkan işlevsellik kavramı temelde işlev kavramında türemektedir. Bu bağlamda işlev, “bir nesne veya bir kimsenin gördüğü iş, iş görme yetisi, görev, fonksiyon” (TDK, 2018) olarak tanımlanmakla birlikte nesnenin kendini gerçek dünya ve insani gereksinimler arasında kurduğu doğru ilişkiler sayesinde var ettiği türden bir anlama sahiptir (Baudrillard, 2014, s.80). Bu bağlamda çözümlenmesi gereken bir diğer terim olan işlevsel kavramı, bir amaca hizmet etmekten ziyade bir düzen ya da bir sisteme uygunluğu ifade etmektedir. “Bir bütüne uyumlanma yetisi” (Baudrillard, 2014, s. 80) olarak da tanımlanan işlevsel kavramına nesne açısından bakıldığında ikinci bir işleve sahip olduğu görülmektedir. Bu bağlamda işlev tutarlı bir sistem içerisinde varlık göstermektedir (Baudrillard, 2014, s. 80). Nesneler sistemindeki tutarlılığın kökeninde ise nesnelerin maddi özelliklerinden ziyade evrensel gösterge sistemine sahip olmaları bulunmaktadır. Hemen hemen her yerde karşımıza çıkan doğal düzen yani nesnelerin birincil işlevi, birincil içtepi ve gereksinimleri ile bunlar arasında kurulan simgesel ilişkiler bir göstergeden ibaret olarak görülmektedir. İşlevsellik denilen soyut bir gösterge sistemi nesneyi unutturmakta ve simgesel ilişkileri de ortadan kaldırmaktadır. Ancak doğanın bir göstergeye dönüştürülmesi onun kültürün bir parçası olma çabasını göstermekte ve doğallık işlevsellik biçimlerinin bir sonucu olmaktadır. Nitekim doğallık, doğal özellikler taşımak, kültürel ise kültürel özellikler taşımak bağlamında düşünüldüğünde soyut ve ikincil anlama sahip olmayı ve bir göstergelyi ifade etmektedir. Dolayısıyla bir dönemin anlayışının çözümlenmesinde yan anlamsal yapıların incelenmesi önemli görülmektedir. İlkel toplumlarda günlük yaşam içerisinde soyutlanmış nesnelerin insanın yaşadığı ortamı kendi iç dünyasında özerkleştirip bunu yalın unsurlara indirgemesi ile modern toplumlardaki eserin oluşturulma ortamını arasında bir fark bulunmamaktadır. Baudrillard’a göre “doğa, “ortam” denilen sistemin modern yan anlamı” (Baudrillard, 2014, s. 81) olmakla birlikte söz konusu dönemlerin birinde düzenleme ve planlama, diğerinde ise yan anlam ve yadsıma bulunmaktadır. Bu noktada bunların aslında aynı işleve sahip oldukları ve tek bir göstergelye aynı işlevsel dünyaya ait gerçekliği sundukları görülmektedir (Baudrillard, 2014, s. 82).

İşlevsel kuram, Emile Durkheim’ın fikirlerine dayanmakla birlikte ekonomik faktörlerden hareketle sanat eserini, dinsel, eğitsel, ahlaki bir görüşü ve mesajı aktarmada başarılı olup olmamasına göre değerlendirmekte ya da bir ilkeyi yayma açısından yararlı olup olmadığını açıklamaktadır. Sanatı yaşama dâhil eden işlevsellik kuramı, bütün kullanım eşyalarını sanata

yansıtmakla birlikte bizde hoş duygular yaratması gerektiğini savunmaktadır. “Sanatın bir işlevi olabilir miydi?” (Timuçin, 2008, s.26) soru ile düşünölmeye başlandığında tarihöncesi dönemlerde sanat hiç için yahut eğlendirmek için yapılmıştır denilemeyeceğı, hele de uzun dönemler boyunca insanla aşkın güçler arasında ya da insanla tanrısalılık arasında bir aracı olarak görölüşünün bilinmesi ile birlikte sanat, işlevsizdir diyebilmek zor bir durum olarak görölmektedir. Bu bağlamda sanatın her koşulda bir amacının olduğı söylemek mümkün olmakla birlikte para kazanmak amacıyla olmayan bir şair yahut ressamın sanat için göstermiş oldukları çaba, aslında ne salt bir işlevsellüğün ne de tamamıyla işlevsellikten uzak olduğunu yönünde fikir beyan etmeyi zorlaştırmaktadır. Sanatın ön koşulu olmayan bir etkinlik olmasından gelen niteliğı onda düzenlenmiş bir işlevselliğinde bulunmadığını göstermektedir. Nitekim sanatın işlevselliğı kendisinden gelmektedir. Yine doğrudan bir işlevsellik söz konusu olmakla birlikte ancak dolaylı işlevsellikten söz edebilmek mümkün görölmektedir (Timuçin, 2008, s.27).

Sanayi devrimiyle üretimin artması, tüketim malzemesinin çoğalması insanın nesneler dünyasında yaşamasını gerektirmekle birlikte bu zorunlu yaşamı daha çekilir hale getirmek adına nesnelerin tüketicinin zevkine uygun üretilmeye ve dünyayı güzelleştirme çabası yaşamla birlikte sürmekte olduğı ve bu nesneler sanat eserleri olmayıp, günlük kullanım eşyaları oldukları düşünölmektedir. Bu bağlamda sanatın özerkliği söz konusu olmamakla birlikte artık tasarıma yaklaştığı ve teknolojiyle birlikte hareket ettiğı görölmektedir (Balci, 2005, s.147). İnsanın gerekli olan tüm ürünlerinin tasarımıyla ilgisi olduğı yönündeki düşünceyle Tunalı, aslında teknolojiyi çağımızın gereğı olarak görmekte ve ancak üretici niteliğı, sanatsal kimlikle sağlayabileceğimizi söylemektedir. Bu bağlamda tasarımlar, birer işlevsel sanat olarak görölmektedir (Tunalı, 1970, s.3-18). Ancak bu düşünce sanatın özerkliği³⁸ üzerine tekrar düşünmeyi gerektirmektedir.

Sanat eserinin anlamlandırması sürecinde eserin işlevsel yönünü tartışmak esere doğrudan ya da dolaylı bir biçimde işlev yüklemek anlamına gelmektedir. Nitekim “Nesnenin var olması için bir işe yaraması gerekmektedir” (Baudrillard, 2014, s.100). Bu doğrultuda eserin oluşum sürecinde bir işe yarama amacı ile üretilmiş olması düşüncesi olanaklı görölmektedir. Ancak sanat eserinde doğrudan bir işlevsellikten söz etmek sanat faaliyetinin bir yaratma eylemi oluşunu reddetmeye ve eseri, zanaat ürününün yapıcılığıyla özdeş görmeye itebilecektir. Bu yüzden sanatın, bir yapıcılık değil yaratıcılık etkinliğı olması düşüncesinden hareketle eserin anlamlandırılması sürecinde sanatçının davranışını dikkate olmak gerekmele birlikte eseri bulunduğı dönem bağlamında değerlendirmek de gerekmektedir. İşlevin esere etkisi bulunduğı kültür ile olan ilişkisi bağlamında düşöldüğünde işlevin esere yön verdiğı görölmektedir. Nitekim eser bulunduğı kültürün ideolojik kodlarını yansıtır olması bakımından kültür ile eser arasındaki ilişkiyi göstermektedir.

Sanat faaliyetinin gerçekleştirilmesi sürecinde nesne, çeşitli anlam, görev ve sorumluluk yüklenen bir anlatım aracı olarak görölmektedir. Toplum içerisindeki çeşitli etmenlerin değişimi nesneye olan bakış açısını değiştirmekle birlikte sanatın neliğı ve işlevi üzerine olan tanımlamalarında farklılaşmasına sebep olmaktadır. Bu bağlamda ilkel toplumlarda sanat yapıtlarının, büyüsel amaçlara hizmet ettiğı ve dinsel bir anlam içeriğı görölmektedir. Söz konusu dönemde bir insanın av dansı yaparken hayvan kılığına giriyor olması yahut kadın figürlerinde göğüslerin, vücudun, karnın ön plana çıkartılmış olması ilkel toplum insanının bilincinde kadının doğurganlığına yani işlevine vurgu yapıldığı düşünölmektedir (Gombrich, 1997, s.24). Ancak bu görüş bir yorumlama yahut ilkel toplumlar üzerine bir bakış açısı olması bakımından düşünöldüğünde, görüşün doğrudan kabulü mümkün görölmemektedir. Bununla birlikte yine ilkel insanın çevresini algılama ve yansıtırma biçimi bugün kesin bir yargıyla ifade edilemeyeceğı gibi ilkel eserin değerlendirilmesi sürecinde doğayı algılayış biçimlerine yahut estetik algılarının ne olduğuna yahut olup olmadığına dikkat etmek gerekmektedir. Nitekim ilkel insan ikili gerçeklik içinde yaşamaktadır. Bunlardan birincisi duyularla algıladığımız varlık ve nesneleri kapsamakta bir diğeri ise görölmeyen ve duyularla algılanamayan, mevcudiyetleri hissedilen ve etkileri altında kalınan varlıklarla dolup taşan, varlığı yalnızca ifşa edilebilen ikinci bir gerçeklikleri içermektedir. İlkel insan bu ikinci gerçeklikle daha çok ilgilenmektedir. Ancak bunlar birbirlerini dışlayan iki ayrı gerçeklik değillerdir. Tersine onlar doğa ve doğaüstünü birbirlerine karışmış bir şekilde görmektedirler. Bizim açımızdan deneyim ve inanç birbirinden ayrı şeyler olsa dahi, ilkel insanların yaşadığı mistik deneyim sırasında bu ayrım ortadan kalkmaktadır. Kimi durumdaysa bunun farkına dahi varılmamaktadır (Kaya, 2016, s.117-118). Bunun yanı sıra Ortaçağ’da hâkim olan skolastik görüş doğrultusunda, Hristiyanlığı resim yoluyla öğretmeyi ve halkı bu yolla eğitmeyi amaçlayan Katolik dünyasında sanat, dini tasvir anlayışına sahip olarak görölürken, Ortodoks dünyasında daha

³⁸ Konu ile ilgili detaylı bilgi: Üzümkesci, B. (2014), “Sanatta Özerklik Düşüncesinin Oluşumu ve Sanatın Özerk Siyaseti”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

kuralcı sanat anlayışı göze çarpmakta ve “ikona” olarak adlandırılan taşınabilir ve çeşitli ebatlarda ahşap panolar üzerine yapılan dini tasvirler görülmektedir (Akkaya, 2014, 12-13). Kutsal kabul edilen bu ikonaların görevi öğretmek yahut eğitmek değil, ibadet aracı olarak kutsal ışığa hizmet etmek olarak düşünülmesi bakımından günümüzde Ortodoks ikonaları resimle bütünleşerek resmin arkasındaki asıl gerçekliğe ulaşma fikrini taşıyan bir niteliğe sahip ve bu yönüyle işlevsel olarak görülmüştür. Ancak bu doğrultuda düşünüldüğünde bugün aynı şeyi yapan bir heykeltıraşın eserinin tamamıyla işlevsiz olduğunu düşünmekte olanaklı görülmemektedir. Nitekim bugün bir heykeltıraş da aynı malzemeden hareket etmekte ve kendi kültürünün olanaklarınıca döneminin farklı ideolojilerini yansıtmaktadır.

Rönesans beraberinde gelen sanayi devrimi ile birlikte sanata ilişkin yeni tanımlamalar gelmiş ve ortaya çıkan teknik dinamizm mantığı büyük ölçüde sanat yapıtlarına yansımaya ve giderek makine üretimi ile sanat yapıtının oluşum süreci arasındaki teknolojik açık kapatılmaya ve doldurulmaya çalışılmıştır (Turani, 2010,s.345). Yine Modern sanatta biçim özellikleri imgelere dönüştürülürken estetik ve tinsel değişim söz konusu olduğu düşünülmektedir. Estetik seçiciliğin elbette değişimi mümkün olabileceği gibi aslında temel değişim, malzeme ve olanakların değişiminde aranabilmektedir. Bu noktada bugün bir sanat eseri değerlendirme ve anlamlandırma sürecinde döneminin etkileri göz ardı edildiği sürece esere yönelik değerli ya da değersiz, işlevli ya da işlevsiz tanımlamalarını yapmak olanaklı görülmemektedir. Örneğin 10. yüzyılda yapılmış bir eserin bugün aynı yapılamayacağı fakat ancak benzerinin yapılabileceği gibi 10. yüzyıla ait bir eserin bugünün koşulları ile anlamlandırılmaya çalışılması yanılgıya götürmektedir. Nitekim sanat eserinin, döneminin ihtiyacını yahut özelliklerini karşılayıp karşılamaması, eserin işlevsel yönünün olup olmadığı konusunda tanımlama yapmayı ya da esere hangi yönden bakılması gerektiği konusunda olanak sağlamaktadır.

Bir sanat eserinin anlamlandırılması sürecinde eserin işlev yönünü ve eser yönünü ayrı ayrı düşünmek gerekmektedir. Örneğin Velasquez’in İspanyol kraliyet ailesini tanıttığı kadın portreleri ele alındığında, burada eser kadınları aktarması bakımından belgeleyici yönü ile mi ön plana çıkmakta yahut sanat eseri oluşu ile mi ön plana çıkmaktadır. Bu noktada eserin nesnesi olan kadınların sanat eserine konu olmadan önce mi daha estetik yoksa eserin nesneleri olduktan sonra mı daha estetik olduğuna bakmak gerekmektedir. Bunun yanı sıra Leonardo Da Vinci’nin Son Akşam Yemeği adlı eseri ele alındığında, bu nokta da esere yönelik yaklaşımın sanatçıyı eser dışında görülüp görülemediğimize mi yoksa eserin işlevsel yönünün ön plana çıkıp çıkmadığına mı bakmak gerekmektedir. Bu bağlamda yargıda bulabilmek için eserin bulunduğu dönemi kendi iç koşullarınca değerlendirmek gerekmektedir. Nitekim bugün biz nesneyi nasıl anlamlandırırıyorsak o şekilde değerlendirebilmekteyiz.

Erken aşamada nesnenin işlevsel olması onun var olduğu anlamına gelmektedir. Zira bugün modern sanatın işlevsiz olduğu düşüncesi onu, var olmaktan yoksun ve dünya dışı bir duruma görmek olabileceği gibi ona sanat kavramının dışında yeni bir isim tanımlamayı gerektirmektedir. Ancak ilkelden bu yana insanın her koşulda doğadan yani çevresindeki ağaçtan, sudan, topraktan değil, kendi doğasından ve kendi dilini oluşturduğu koşullardan hareket ettiği görülmektedir. Bu noktada tekerleği icat eden insanla bugün bir füze icat eden insan arasında bir fark görülmemektedir. Aynı şekilde Ortaçağ’da dini yaymak için sanatın dili kullanılmaktadır demek onu işlevsel olarak tanımlamayı gerektiriyorsa, bugün modern ideolojileri yaymak içinde sanatın dilinin kullanıldığı gerçeği onu yine işlevsel olmaya götürmektedir.

Sanat, amacın yokluğu gibi görülmelidir düşüncesi, onun işlevsizliğinden ziyade amaçsızlığı amaç edindiğini göstermektedir. Nitekim modern sanatın işlevsel olmadığı, bireysel ve yaratıcı olduğu düşüncesi beraberinde sanat anlayışı yüceltmeye, sanat eserleri müze ve galerilerde ayrıcalıklı bir yer olamaya, ticarileşmeye ve markalandırılmaya başlamıştır (Ünsal, 2018, s.113). Ancak modern sanat eserinin kendisini ortaya çıkarma isteği dahi onu, bir işleve sürüklediği görülmektedir.

Sonuç

Sanat faaliyetinin gerçekleştirilmesi sürecinde nesne çeşitli anlam, görev ve sorumluluk yüklenen bir anlatım aracı olarak kullanılmaktadır. Toplum içerisindeki çeşitli etmenlerin değişimi nesneye olan bakış açısını değiştirmekle birlikte sanatın neliği ve işlevi üzerine olan tanımlamalarında farklılaşmasına sebep olmaktadır. Ancak nesnelere yüklenen işlev temelde aynı göstergeden yani doğadan hareket ederken, bu durum dönemsel olarak açık veya örtük biçimlerde karşımıza çıkmaktadır.

Özü itibarıyla özne-nesne ilişkisinden ortaya çıkan sanat eseri, sanatçının çeşitli araçlarla bir ürün üretmesidir. Doğada var olan her şeyi kendisine konu edinebilen sanatçının, bulunduğu

dönemin koşulları, sosyal yapısı, estetik seçiciliği, kullandığı malzeme, çevresindekileri algılama biçimi önemli olmakla beraber eserin değerlendirilmesi sürecinde, biçim dilinin okunabilmesini sağlamaktadır.

Sanat eserinin anlamlandırması sürecinde eserin işlevsel yönünü tartışmak esere doğrudan ya da dolaylı bir biçimde işlev yüklemek anlamına gelmektedir. Bu bağlamda öncelikle işlev kavramını doğru tanımlamak gerekmektedir. Nesnenin var olması için bir işe yaraması gerekmele beraber, nesnenin işlevsizliğinden söz edebilmek için onun varlıktan yoksun olması gerekmektedir. Eser üzerine işlevsel yahut işlevsiz olarak değerlendirme yapabilmek eseri bulunduğu kültür bağlamında düşünmeyi gerektirmekle birlikte eser kültür ilişkisini göstermektedir. Nitekim bulunduğu kültür olanaklarınca esere bir işlev yüklenmektedir.

Bugün de sanat ve zanaat eserleri anlamlandırılırken eserler, üretildikleri kültürün koşullarınca değerlendirilmelidir. Nitekim sanatçı, bulunduğu kültürün olanakları bağlamında malzemeye şekil vererek döneminin ideolojisini yansıtmaktadır. O halde nesneleri işlevli yahut işlevsiz olarak değerlendirebilmek, üretildiği dönem bağlamında düşünmeyi gerektirmektedir. 15. yüzyıla ait bir eseri bugün koşullarına göre ya da bugün üretilen bir eseri 15. yüzyıl koşullarına göre değerlendirmek bizi yanılgıya götürebileceği gibi eserleri işlevsel yahut işlevsiz olarak sınıflandırma çabasına neden olacaktır.

Kaynakça

- AKKAYA, T.(2014), *Ortodoks ikonaları*, İstanbul: Arkeoloji Ve Sanat Yayınları.
- BAUDRİLLARD, J. (2014), *Nesneler Sistemi*, (O. Adanır, çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- BALCI, Y. B. (2005), *Estetik*, Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- BOZKURT, N.(1995), *Sanat Ve Estetik Kuramları*, İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- CEVİZCİ, A.(1999), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- HANÇERLİOĞLU, O.(1993), *Toplumbilim Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HEİDEGGER, M(2007), *Sanat Eserinin Kökeni*, Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd. Şti...
- GOMBRİCH, E.(1997), *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- KAPTAN, A. Y., Ümer, E. (2011), “*Lisans Düzeyindeki Resim Atölye Derslerinde Plastik Anlayışın Öğretimi (Kavramlar Ve Terimler)*”, Kastamonu Eğitim Dergisi, C. 19, S.2.
- KAYA, Y. (2015), “*Sanatçı-Nesne İlişkisi Bağlamında, Resim Sanatında Nesne Sürekliliği, Zorunluluğu, Metamorfozu ve Manipülasyonu*”, İdil Dergisi, S.20, C.5.
- KONAK, R. (2017), *Boş Özne Dolu Nesne- Türk Minyatür Sanatında Biçime İdeolojik Bir Bakış I*, Lakin Yayınları.
- Öndin, N. (2003), *Biçim Sorunu- Varlıkta, Bilgide ve Sanatta*, İnsancıl Yayınları.
- TİMUÇİN, A. (2008), *Felsefeden Estetiğe*, İstanbul: Hayal Yayınları.
- TUNALI, İ.(1970), “*Soyut Sanatta Realite Anlayışı*”, İstanbul Üniversitesi Felsefe Arşivi Dergisi, S.17.
- TURANİ, A.(2010), *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi.
- ÜNSAL, E. (2018), “*Sanat ve Hayat Bağlamında, Sanat/Zanaat Söylemi* “, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C. 20, S.1.

FAALİYET İLE İLGİLİ GÖRÜNTÜLER

Açılış Töreni



388



Konser



389



Kişisel ve Karma Sergi Açılışları



390







Çalıştay



393



4,5



Panel



Kapanış Fotoğrafları

394



